

Vsevolod Setschkareff, Peter Rehder,  
Herta Schmid (Hrsg.)

# Ars philologica slavica

Festschrift für Heinrich Kunstmann

---

**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 15



VERLAG OTTO SAGNER  
München 1988

057056

# ARS PHILOLOGICA SLAVICA

## FESTSCHRIFT FÜR HEINRICH KUNSTMANN

Herausgegeben von  
V. Setschkareff, P. Rehder, H. Schmid



VERLAG OTTO SAGNER  
München 1988

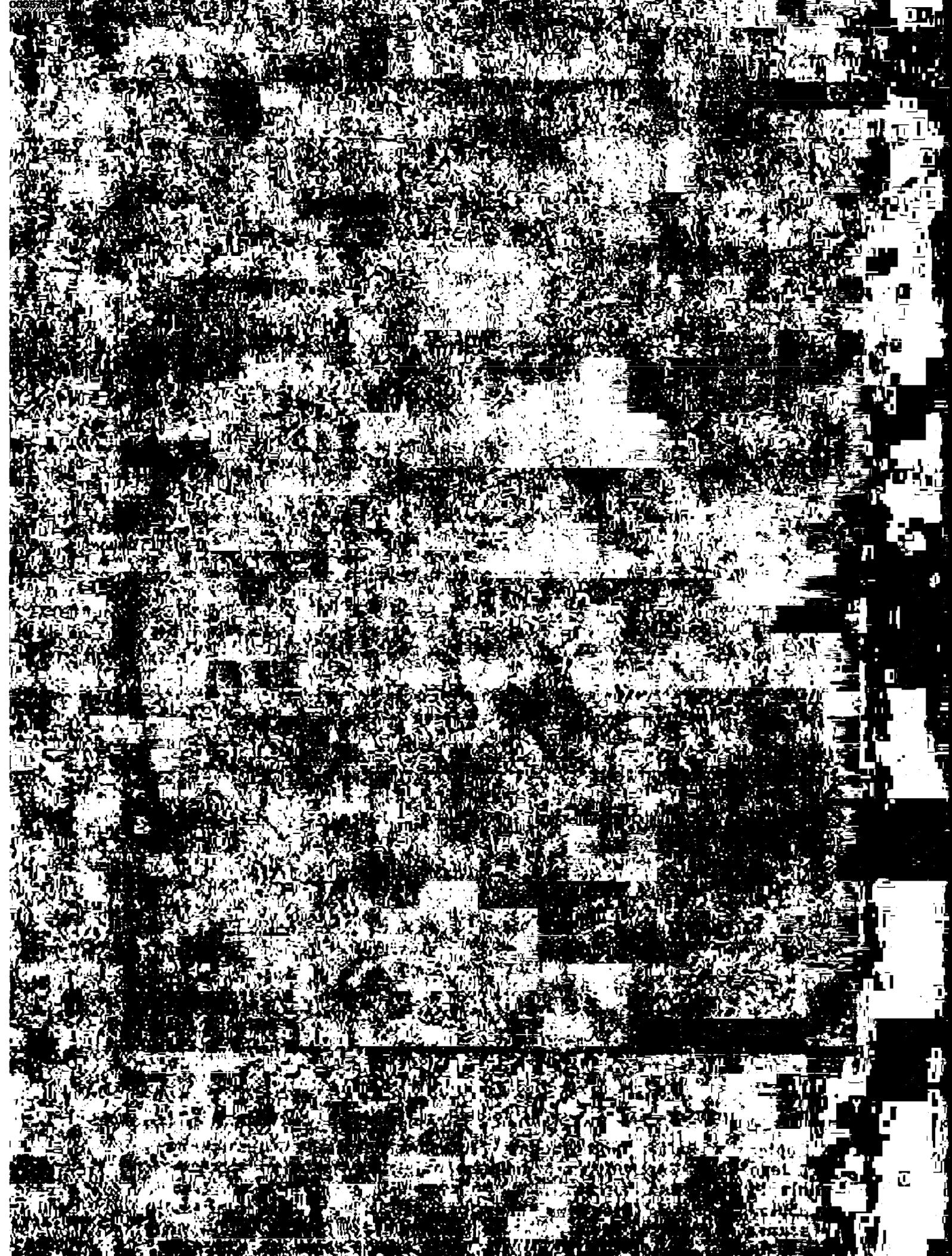


**ISBN 3-87690-419-6**  
**© by Verlag Otto Sagner, München 1989**  
**Satz: Dr. W. v. Timroth, München**



Dopiero w Raiten pod dachem Profesora Heinricha Kunstmanna i Jego Żony Gertrudy, zrozumiałem najgłębszy sens spostrzeżenia Pythagorasa, że przyjaźń, to równość: φιλίας τ'εἶναι ἕναρμόνιον ἰσότητα (Diogenes Laertios, 8,33). Ich dom stał się szansą miłości i wiedzy, które na ogół nie znają uczciwych podziałów.

Tymoteusz Karpowicz, Chicago.

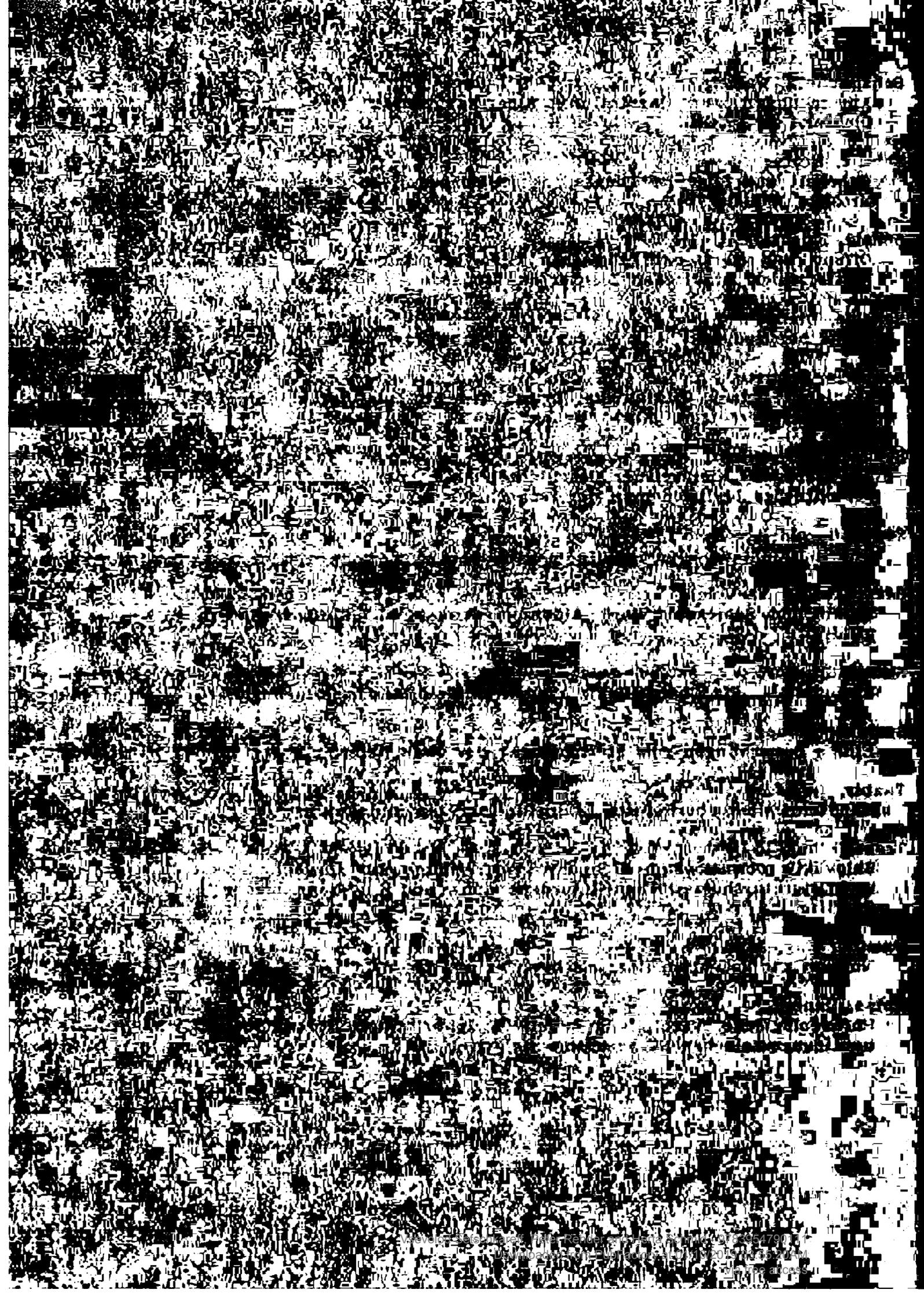


## INHALTSVERZEICHNIS

Heinrich Kunstmann zum 65. Geburtstag	11
Heinrich Kunstmann: Schriftenverzeichnis	13
Birnbaum, Henrik: Auf der Suche nach den Ursprüngen der Slaven	29
Breu, Walter: Die grammatische Belebtheit als Genusgrammem	43
Chvatík, Květoslav: Intertextualität im Werk Věra Linhartová	56
Dalton, Margaret: Evdokija Nagrodskajas Beziehungen zum russischen Symbolismus: Liebe, Mystik und Feminismus	64
Daňhelka, Jiří: Zur Gliederung der alttschechischen Dalimil-Chronik	75
Dedecius, Karl: „Beginn der Lichtung“: „Felder – Wälder – Schnee“. Sechs Noti- zen am Rande der Gedichte des Tschuwaschen Gennadij Ajgi	79
Eichler, Ernst: Zur deutschen Lautgestalt von Ortsnamen slavischer Herkunft in Nordostbayern	92
Fieguth, Rolf: Zur Konzeption des Lyrischen bei Roman Ingarden	96
Gerhardt, Dietrich: Polabische Nachlese IV: Parum Schultzes Glossar	115
Głowiński, Michał: Literatura wobec nowomowy	135
Guski, Andreas: Mystifikation als Textstrategie. Zum Dadaismus von Hašeks „Švejk“	149
Hannick, Christian: Zu den slavischen Bezeichnungen für die Wochentage	162
Hansen-Löve, Aage A.: Zwischen Natur- und Kulturmythos. Zur Mythopoesie des russi- schen Symbolismus zu Beginn des Jahrhunderts	166
Herrmann, Joachim: Das Ende der Völkerwanderungszeit: Slavische Wanderungen und die germanisch-slavischen Siedlungsgrenzen in Mitteleuropa	184

Hoelscher-Obermaier, Hans-Peter: Kuśniewicz und die Deutschen	191
Hösch, Edgar: Ein russischer Dichter auf Abwegen. A. D. Kop'ev (1761-1846) und die finnischen Bauern	200
Ingham, Norman: War die heilige Ludmila Erzieherin des heiligen Wenzel?	205
Jakob, Hans: Beiträge zum Paganismus der Main- und Regnitzwenden	214
†Klaić, Nada: Eine erfolgreiche neue Theorie über die Frühgeschichte der Slaven	231
Koschmal, Walter: Die sorbische Moderne	239
Kośny, Witold: Die Requisiten in S. I. Witkiewicz' „Wariat i zakonnica“	248
Kossack, Georg: Ortsnamen und Wohnplatzmobilität	254
Lehmann, Volkmar: Der russische und der englische Aspekt als Repräsentanten zweier Typen der grammatischen Kategorie Aspekt	270
Markiewicz, Henryk: Der Romantikbegriff bei Stanisław Brzozowski	279
Mercks, Kees: Bohumil Hrabals lyrisches Labyrinth der Welt	286
Olschowsky, Heinrich: Übersetzung als Interpretation. Gedichte Volker Brauns in pol- nischer Sprache	294
Opelík, Jiří: K Čapkově filozofii spravedlnosti. Kischova hra Nanebevstoupení Tonky Šibenice ve filmové adaptaci Karla Čapka	303
Procházka, Miroslav: O povaze řeči v dramatickém textu	309
Rehder, Peter: Aco Sopovs „Молитви на моето тело“ – ein Meisterwerk der mo- dernen makedonischen Lyrik. (Deutsche Übersetzung)	314
Rosenfeld, Hellmut: Die „Hussitenglock“. Eine aus dem Tschechischen übersetzte Flugschriften-Serie 1618/1619. Samuel Martini z Dražova als Hi- storiker und Publizist	330
Rothe, Hans: Über Klangmotive als innere Form	340

Schamschula, Walter: Anmerkungen zur Darstellung Amerikas durch tschechische Dichter	351
Schmid, Herta: Wahrheit und Lüge im Theater des Absurden. (Am Beispiel von Mrożeks „Policja“)	365
Scholz, Friedrich: Offene und versteckte Elemente der Volksdichtung bei Jonas Aistis, einem litauischen Dichter der Moderne	377
Scholze, Dietrich: Judas bei Iredyński	388
Schultze, Brigitte: Stanisław Ignacy Witkiewiczs ‚Drama-Theater‘ als Herausforde- rung für Übersetzer: „Kurka Wodna“ deutsch und englisch	396
Sedmidubský, Miloš: Jan Nerudas „Kleinseitner Geschichten“ als Antiidylle. Zur Ge- schichte des Idyllischen in der tschechischen Literatur	412
Segel, Harold B.: The Humanist as Lover: Conrad Celtis in Cracow	429
Setschkareff, Vsevolod: Zufall und Schicksal: Mark Aldanovs Schauspiel „Linija Brun- gil'dy“	439
Sinko, Grzegorz: Pirandello's „Six Characters“. A game of Textual Possible Worlds	448
Steinke, Klaus: Einige Bemerkungen zum „Dictionaire“ des Jean Palerne	454
Tazbir, Janusz: Handschriftlich überlieferte Literatur in Polen und Rußland	460
Trost, Klaus: Sklovskijs <i>Остранение</i> und Brechts <i>Verfremdung</i> . Zur sprachlichen und literaturtheoretischen Interdependenz und Differenz beider Begriffe	469
Van der Eng, Jan: Notizen zur Rezeption literarischer Texte	478
Weiss, Daniel: Phraseologische Verbindungen mit anaphorischem <i>тот</i> in der heutigen russischen Standardsprache	490



## HEINRICH KUNSTMANN ZUM 65. GEBURTSTAG

Mit dem vorliegenden Band „Ars philologica slavica“ überreichen Herausgeber und Beiträger Herrn Prof. Dr. phil. Heinrich Kunstmann zum 65. Geburtstag am 4. März 1988 eine kleine Festschrift, die – trotz vielfältigster Themenbereiche – doch insgesamt und in manchen Detailfragen deutlich Bezüge zum nun fast vierzigjährigen wissenschaftlichen Arbeiten des Jubilars aufweist. Wie arbeits- und publikationsintensiv diese Jahrzehnte für Heinrich Kunstmann waren und sind, zeigt seine umfangreiche, über das Ende des Jahres 1988 hinausweisende Bibliographie, die neben den wissenschaftlichen Schriften zum ersten Mal auch die zahlreichen gedruckten und ungedruckten (gesendeten, aufgeführten) literarischen Übersetzungen enthält.

Heinrich Kunstmann wurde in Regensburg geboren, der alten römisch-agilolfingischen Metropole am nördlichsten Punkt der Donau, die als einziger Strom Europas von Westen nach Osten fließt und eine natürliche Ost-West-Verbindung darstellt.

Nach dem frühen Tod der Eltern übersiedelte er in das Haus des Onkels, eines renommierten Hamburger Bildhauers. Hamburg wurde zum Mittelpunkt breitgefächert wissenschaftlicher Studien: Hier hörte er allgemeine Geschichte bei H. Aubin, osteuropäische bei P. Johansen, besuchte gräzistische Vorlesungen bei B. Snell und beteiligte sich an altgermanistischen Seminaren von U. Pretzel und an gotischen Übungen bei H. Eggers. Im Mittelpunkt freilich standen die Fächer Slavische Philologie, Vergleichende Sprachwissenschaft/Indogermanistik sowie Vor- und Frühgeschichte: E. Tangl, E. Fraenkel und H.-J. Eggers waren seine Lehrer.

Im Anschluß an die Promotion (1950) folgten Studien in Prag und Bratislava sowie Lehraufträge an den Universitäten Hamburg und – zeitweilig – Kiel. Mit einer universitätsgeschichtlichen Arbeit habilitierte sich Heinrich Kunstmann 1960 bei J. Holthusen in Würzburg, 1970 habilitierte er sich um nach München, wo er bis 1983 eine intensive Lehrtätigkeit ausübte.

Kunstmanns wissenschaftliche Tätigkeit wird von drei – scheinbar unterschiedlichen – Interessenfeldern bestimmt, denen allerdings der Oberbegriff *Geschichte* gemeinsam ist:

1. *Universitäts- und Gelehrten-geschichte* mit Schwerpunkt deutsch-slavische Beziehungen: Unter einer Reihe von Arbeiten über nürnbergisch-böhmische kulturelle Berührungen (Pirckheimer, Comenius), für die ihn 1959 die Stadt Nürnberg mit dem Förderpreis auszeichnete, ist die Habilitationsschrift über die Nürnberger Universität Altdorf (1963) als die wichtigste Veröffentlichung zu nennen.

2. *Literaturgeschichte* mit Schwerpunkt 20. Jahrhundert: Außer zahlreichen kleineren Arbeiten über Probleme der polnischen und tschechischen Literatur sind hier namentlich die bedeutenden und bahnbrechenden Bücher über „Moderne polnische

Dramatik“ (1965) und „Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert“ (1974) zu erwähnen. – Eng mit der literaturgeschichtlichen Arbeit hängt Kunstmanns Aktivität als literarischer Übersetzer zusammen: Er machte in der Bundesrepublik mit den bedeutendsten zeitgenössischen Bühnen- und Hörspieldramatikern der Polen bekannt – mit Gombrowicz, dem Dramatiker, und Mrozek, auch mit Iredyński und Witkiewicz (Witkacy); letzterer wurde überhaupt erst durch ihn im Westen bekannt, wozu auch die umfangreiche, von Kunstmann entdeckte Korrespondenz mit dem deutschen Philosophen Hans Cornelius (1976) gehört. Durch Kunstmann wurden herausragende polnische und tschechoslovakische Beiträge zur Kunstform Hörspiel vermittelt: Er übertrug fast alle Stücke von Zb. Herbert, T. Karpowicz und insbesondere M. Tonecki. Schätzungsweise 150 dramatische Arbeiten von Polen, Tschechen und Slovaken wurden so von ihm übersetzt.

3. *Arbeiten zur slavischen Frühgeschichte und Altertumskunde:* In den 70er Jahren erfolgte eine Kehrtwendung zur Geschichte und Konzentration auf die Wurzeln des Slaventums. Drei thematisch verschiedene, zeitlich indes eng beieinanderliegende Forschungstendenzen zeichnen sich heute ab:

- a) die Ergründung der Vorgänge um den fränkischen Slavenkönig Samo und die Lokalisierung der Wogastisburc in Oberfranken;
- b) der durch Fredegar hinterbrachte bairische Bulgarenmord und dessen Resonanz im Nibelungenlied, ein Sujet, dem vermutlich noch mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden wird;
- c) in den letzten Jahren wird die Theorie von der Süd-Nord-Wanderung der Slaven entwickelt und begründet: Zahlreiche Abhandlungen versuchen die Ansicht zu erhärten, daß die slavische Besiedlung Mittel- und Osteuropas über den Balkan erfolgte. Alte Lehrmeinungen sind dabei unter Heranziehung umfangreichen Quellenmaterials konsequent in Frage gestellt worden. Ein umfassendes Buch über die Anfänge der russischen Geschichte, an dem Heinrich Kunstmann z. Zt. arbeitet, wird den durch A. A. Kunik und namentlich V. Thomsen „zementierten“ Standpunkt widerlegen.

Wir wünschen Heinrich Kunstmann – an der Seite seiner verehrten Frau Gertrud, in seinem gastfreundlichen Heim in Raiten – Glück und Gesundheit für weitere anregende und erfolgreiche Forschungsarbeit.

München, Herbst 1988

Die Herausgeber

Heinrich Kunstmann

SCHRIFTENVERZEICHNIS

Wissenschaftliche Schriften

- Präpositionale Lehnkonstruktionen bei Božena Němcová. Hamburg 1950. 52 Blatt. (Phil. Diss. Maschinenmanuskript.)
- Gesamtwerkausgaben tschechischer Klassiker (Němcová, Neruda). In: Osteuropa 2, 1952, S. 239.
- Matthias Murko zum Gedächtnis. In: Osteuropa 2, 1952, S. 315.
- Neue tschechische Literaturzeitung. In: Osteuropa 2, 1952, S. 319.
- Rez.: Smil Flaška z Pardubic: Nová rada. K vyd. připravil Jiří Daňhelka. Praha 1950. (Památky staré literatury české. A. 9) In: Zeitschrift für slavische Philologie 21, 1952, S. 441-443.
- Rez.: Staročeské zpracování Postily studentů svaté university pražské Konráda Waidhausera. Ed. František Simek. Praha 1947. In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 73, 1952, Sp. 283-285.
- Rez.: Karel Jaromír Erben: České pohádky. Dílo Karla Jaromíra Erbena. 3. Hsg. v. Antonín Grund. Praha 1951. In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 73, 1952, Sp. 597-598.
- Rez.: Soubor díla F. X. Saldy. Bd. 1-9. Praha 1949-51. In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 73, 1952, Sp. 432-437.
- Rez.: Život Boženy Němcové. Dopisy a dokumenty do roku 1848. Hsg. Miloslav Novotný. Praha 1951. In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 73, 1952, Sp. 653-654.
- Zur volkssprachlichen Stilisierung bei Havlíček-Borovský. In: Zeitschrift für slavische Philologie 22, 1953, S. 46-54.
- Zur Entwicklung der belletristischen tschechischen Prosa seit 1945. In: Zeitschrift für Ostforschung 2, 1953, S. 432-446.
- Tři dopisy Josefa Dobrovského Joh. Dav. Michaelsovl. In: Slavla 22, 1953, S. 427-442.
- Aus tschechoslovakischen Verlagen. In: Zeitschrift für Ostforschung 2, 1953, 446-447.
- Bericht über das Institut für tschechische Sprache in Prag. In: Osteuropa 3, 1953, S. 78-79.
- Rez.: Historie utěšené a kratochvilné. Výbor z české krásné prózy XVI. a XVII. století. Uspořádal Bedřich Václavek. Praha 1950. In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 74, 1953, Sp. 24-25.
- Rez.: Nejstarší česká duchovní lyrika. Ed. Antonín Skarka. Praha 1949. (Památky staré literatury české. A. 6.) In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 74, 1953, Sp. 440-443.

- Die neue Tschechoslowakische Akademie der Wissenschaften. In: Zeitschrift für Ostforschung 3, 1954, S. 94-99.
- Teile der Strobelschen Bibliothek in Göttingen. In: Mitteilungen aus der Stadtbibliothek Nürnberg 2, 1954, S. 9-10.
- Rez.: Norbert Reiter: Die deutschen Lehnübersetzungen im Tschechischen. (Slavistische Veröffentlichungen, 3.) In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 75, 1954, Sp. 334-344.
- Rez.: F.M. Bartoš: Co víme o Husovi nového. Praha 1946. In: Zeitschrift für Ostforschung 3, 1954, S. 135-136.
- Rez.: Proti kosmopolitismu ve výkladu našich národních dějin. Praha 1953. In: Zeitschrift für Ostforschung 3, 1954, S. 136-138.
- Denkmäler der alttschechischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Hussitenbewegung. Berlin 1955. XVI, 445.
- Ein alttschechisches Osterlied aus Bordesholm. In: Zeitschrift für slavische Philologie 23, 1955, S. 315-321.
- Tschechoslowakei (Bibliographie). In: Institut für Auslandsbeziehungen. Mitteilungen 5, 1955, 3-4, S. 106-107.
- Rez.: Bedřich Václavěk: Die Volksliteratur in der tschechischen literarischen Entwicklung. Übersetzt von Hubert Rösel. Halle 1953. In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 76, 1955, Sp. 665-667.
- Rez.: F.M. Bartoš: Dantova Monarchie, Cola di Rienzo, Petrarka a počátky reformace a humanismu u nás. Věstník Královské české společnosti nauk. Třída filosoficko-historicko-filologická, roč.1951, číslo V. Praha 1952. In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 76, 1955, Sp. 513-515.
- Willibald Pirckheimers „Laus Podagrae“ in Böhmen. In: Die Welt der Slaven 1, 1956, S. 181-194.
- Die sichtbare Welt Comenii. In: Die Welt der Slaven 2, 1957, S. 377-393.
- Comenius und Nürnberg. In: Johann Amos Comenius 1657/1957 (Festschrift zur Comenius-Feier der Stadt Nürnberg am 16. Juni 1957). Nürnberg 1957, S. 7-18.
- Der Jenaer Adjunkt und Thüringer Geistliche Christian Heinrich Hase als Vermittler slavischen Kulturgutes. Ein Beitrag zur Erforschung der deutschen Osteuropakunde im 18. Jahrhundert. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 7, 1957-58, 4, S. 485-493.
- Slavisches um die Nürnberger Bibeldrucke Elias Hutters. In: Die Welt der Slaven 3, 1958, S. 166-179.
- Der Nürnberger Michael Gröll als polnischer Buchdrucker und Verleger. In: Die Welt der Slaven 3, 1958, S. 299-311.
- Rez.: Henryk Batowski: Mickiewicz jako badacz Słowiańszczyzny. Wrocław 1956. In: Die Welt der Slaven 3, 1958, S. 437-440.
- Johann Peter Kohls „Consultatio de scribenda bibliotheca slavica“. In: Die Welt der Slaven 4, 1959, S. 208-222.
- Einige Bemerkungen zu neupolnisch 'przyprawi(a)ć kogo o śmierć'. In: Die Welt der Slaven 4, 1959, S. 223-227.

- Rez.:** Alois Hofman: Die Prager Zeitschrift „Ost und West“. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-slawischen Verständigung im Vormärz. Berlin 1957. In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 80, 1959, Sp. 820-824.
- [Einzeldarstellung folgender Autoren:] Jaroslav Hašek - Stanislav Kostka Neumann - Tadeusz Różewicz - Jaroslav Seifert - Antonín Sova - Artur Marya Swinarski - Vladislav Vančura - Ewa Szelburg-Zarembina - Julian Tuwim - Jerzy Szaniawski - Bruno Winawer - Witold Wirpsza - Andrzej Strug. In: Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Bd. 1-2. Freiburg-Basel-Wien 1961.
- Polnische Literatur. Nach 1945. In: Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Bd. 2. Freiburg-Basel-Wien 1961, Sp. 647-655.
- Polens „schielende Literatur“. In: Spectaculum IV. Sechs moderne Theaterstücke. Frankfurt 1961, S. 334-335.
- Rez.:** Edward Kozikowski: Między prawdą a plotką. Wspomnienia o ludziach i czasach minionych. Kraków 1961. In: Die Welt der Slaven 7, 1962, S. 106-107.
- Rez.:** Leon Chwistek: Wieleść rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie. Wybrał i przedmową poprzedził Karol Estreicher. Warszawa 1960. In: Die Welt der Slaven 7, 1962, S. 222-224.
- Die Nürnberger Universität Altdorf und Böhmen. Beiträge zur Erforschung der Ostbeziehungen deutscher Universitäten. Köln-Graz 1963. XII, 264 S.
- Polskie słuchowisko w NRF. In: Twórczość 19, Warszawa 1963, 8, S. 102-105.
- Vier unbekannte Briefe Johann Peter Kohls. In: Die Welt der Slaven 8, 1963, S. 268-274.
- Slavische Gelehrte in der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften. Ossoliński, Uvarov, Karadžić, Kopitar. In: Slawistische Studien zum V. Internationalen Slawistenkongreß in Sofia 1963. Göttingen 1963, S. 537-553.
- Rez.:** Ernst Schwarz: Die Ortsnamen der Sudetenländer als Geschichtsquelle. München 1961. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. N.F. 14, 1964, S. 208-210.
- Moderne polnische Dramatik. Köln-Graz 1965, 138 S.
- Die 'sprechenden Namen' der polnischen Avantgarde-Dramatik. In: Die Welt der Slaven 10, 1965, S. 383-399.
- Rez.:** Karl Hartmann: Das polnische Theater nach dem Zweiten Weltkrieg. Marburg/Lahn 1964. In: Die Welt der Slaven 10, 1965, S. 103-107.
- Rez.:** Anatol Stern: Poezja zbuntowana. Warszawa 1964. In: Die Welt der Slaven 10, 1965, S. 216-219.
- Versuch über Stanisław Ignacy Witkiewicz, den Romancier. In: Der Fall Witkiewicz. München 1966, S. 5-17.
- Das polnische Hörspiel. In: Rundfunk und Fernsehen 15, Hamburg 1967, S. 123-131.
- Die Hörspielkunst der Polen. In: Der Fünfte zum Bridge. Polnische Hörspiele. Wuppertal 1968, S. 189-200.
- Quattro contributi pirandelliani. In: Chronache parlamentari Siciliane 1969, 8, S. 843-847. (Mit G. Ganssle-Pfeuffer, F. Rauhut und R. Schaffner.)

- Rez.* Ladislav Novomeský: *Časová nečasovost. Výbor z článků a stati...uspořádal Karol Rosenbaum. Praha 1967. In: Anzeiger für slavische Philologie 3, 1969, S. 162-163.*
- Rez.* Jazyk a štýl modernej prózy. Bratislava 1965. In: *Anzeiger für slavische Philologie 3, 1969, S. 163-164.*
- Rez.* Břetislav Truhlář: *Vel'ka inšpirácia. Slovenská próza a SNP. Bratislava 1967. In: Anzeiger für slavische Philologie 3, 1969, S. 164-165.*
- Rez.* Podoby. Literární sborník. Uspořádal Bohumil Doležal. Praha 1967. In: *Anzeiger für slavische Philologie 3, 1969, S. 165-167.*
- Rez.* Literární archiv. Sborník Památníku národního písemnictví. I-II. Praha 1966-1967. In: *Anzeiger für slavische Philologie 3, 1969, S. 167-169.*
- Rez.* Die goldene Freiheit der Polen. Aus den Denkwürdigkeiten Sr. Wohlgeboren des Herrn Jan Chryzostom Pasek. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von Günther Wytrzens. Graz-Wien-Köln 1967. (Slavische Geschichtsschreiber, hsg. von Günther Stökl. Band 6.) In: *Anzeiger für slavische Philologie 3, 1969, S. 169-174.*
- Zur auditiven Stilisierung in der modernen tschechischen Prosa. John, Hašek, Hrabal. In: *Die Welt der Slaven 15, 1970, S. 363-387.*
- Rez.* Staročeský slovník. Úvodní stati, soupis pramenů a zkratek. Praha 1968. In: *Anzeiger für slavische Philologie 4, 1970, S. 184-186.*
- Rimbaud bei den Slaven. I. Seine tschechische Rezeption und Tradition. In: *Die Welt der Slaven 16, 1971, S. 228-241.*
- Die Figur des Königs in der polnischen Gegenwartsdramatik. In: *Serta slavica in memoriam Aloisii Schmaus. München 1971, S. 414-426.*
- Vorwort. In: *Lev Lune: Vne zakona. (Analecta slavica. 3.) Würzburg 1972, S. V-IX.*
- Fürst Janusz (II) Radziwiłł an der Nürnberger Universität Altdorf. In: *Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongreß in Warschau 1973. München 1973, S. 324-330.*
- Über Witold Gombrowicz's Iwona, księżniczka Burgunda. In: *Die Welt der Slaven 18, 1973, S. 236-246.*
- Versuch über den polnischen Expressionismus. In: *Materialien zum polnischen Expressionismus. Bd. 1: Brzask epoki. W walce o nową sztukę. T.I. 1917-1919. (Analecta slavica. 5.) Würzburg 1973, S. V-XII.*
- Vorwort. In: *Socialistický realismus. (Analecta slavica. 6.) Würzburg 1973, S. I-VI. (Mit George Bouron.)*
- Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert. Köln-Wien 1974. VIII + 466 S.
- Einige Parallelen zwischen Dostoevskij und Kafka. In: *Mnemozina. Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev. München 1974, S. 243-251.*
- Filozoficzna podróż do Polski. Hans Cornelius i St. I. Witkiewicz. In: *Twórczość 30, Warszawa 1974, 11, S. 72-79.*
- Tymoteusz Karpowicz: *Kamienna muzyka. Warszawa 1959. In: Kindlers Literatur Lexikon, Erg. Band, München 1974, Sp. 615-616.*
- Ignacy Krasicki: *Satyry. In: Kindlers Literatur Lexikon, Erg. Band, München 1974, Sp. 969-971.*

- Einige Bemerkungen zu Egon Hostovskýs „amerikanischer“ Phase. In: Egon Hostovský. *Vzpomínky, studie a dokumenty o jeho díle a osudu*. Uspořádal Rudolf Šturm. Toronto 1974, S. 106-113.
- Salomon Rysiński i norymberski uniwersytet w Altdorfie. In: *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 20, Warszawa 1975, S. 141-153.
- Dagobert I. und Samo in der Sage. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 38, 1975, S. 279-302.
- Vorwort. In: *U-čtvrtletník skupiny BLOK. I-III, 1936-1938*. (Analecta slavica. 10, I-III.) Würzburg 1975, S. [VII-XIII]. (Mit George Bouron.)
- Několik poznámek k „americké“ části tvorby Egona Hostovského. In: *Proměny* 13, Long Island City, N.Y., 1976, S. 36-40.
- Apollinaires „Zone“ und das polythematische Gestaltungsprinzip in der tschechischen Dichtkunst. In: *Die Welt der Slaven* 21, 1976, S. 143-159.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) im Briefwechsel mit dem deutschen Philosophen Hans Cornelius. I-II. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 39, 1976, S. 60-156; 40, 1978, S. 150-213.
- Zur Polemik tschechischer Surrealisten mit I. Erenburg und zum Fall A. Breton. Eine Dokumentation. In: *Die Welt der Slaven* 22, 1977, S. 316-336.
- Vorwort. In: *ReD. Revue Svazu moderní kultury „Devětsil“*. Měsíčník pro moderní kulturu. I-III. Brno 1927-1931. (Analecta slavica. 13, I-III.) Würzburg 1977. Bd. I. (Mit George Bouron.)
- Rez. Glossar zur frühmittelalterlichen Geschichte im östlichen Europa. Herausgegeben von Jadran Feruga, Manfred Hellmann, Herbert Ludat. Serie A: Lateinische Namen bis 900. Lieferungen 1-8. Wiesbaden 1973-1978. Redaktion Dieter Wojtecki. Serie B: Griechische Namen bis 1025. Lieferungen 1-3. Wiesbaden 1974-1976. Redaktion Athanasios A. Furlas, Anastasios A. Katsanakis. In: *Die Welt der Slaven* 22, 1977, S. 206-211.
- Roman Ingarden im Briefwechsel mit dem deutschen Philosophen Hans Cornelius. In: *Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb 1978*. München 1978, S. 313-344.
- Über den Schönheitskatalog des „Hohenliedes“. Einige Aspekte der französischen und tschechischen Tradition. In: *Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb 1978*. Köln, Wien: Böhlau 1978, S. 265-278.
- O Zdeňku Kalistovi, vědci a umělci. In: *Zdeněk Kalista: Přátelství a osud. Vzájemná korespondence Jiřího Wolkra a Zdeňka Kalisty*. Toronto 1978, S. 9-15.
- Berührungspunkte zwischen dem deutschen und polnischen Expressionismus. In: *Wechselbeziehungen zwischen deutscher und slavischer Literatur (Studien zum Deutschtum im Osten. 14.)*. Köln 1978, S. 119-147.
- Rez. Raimund Ernst: *Die Nordwestslaven und das fränkische Reich*. Berlin 1976. In: *Die Welt der Slaven* 23, 1978, S. 215-220.
- Rez. Jan Brzękowski: *Szkice literackie i artystyczne. 1925-1970*. Kraków 1978. In: *Die Welt der Slaven* 23, 1978, S. 431-433.
- Rez. Janina Kulczycka-Saloni: *Pozytywizm i Żeromski*. Warszawa 1977. In: *Die Welt der Slaven* 23, 1978, S. 437-440.

- Was besagt der Name *Samo*, und wo liegt *Wogastisburg*? In: Die Welt der Slaven 24, 1979, S. 1-21.
- Spuren polnischer Zwangsansiedlung in der Oberpfalz? In: Die Welt der Slaven 24, 1979, S. 172-184.
- Die Pontius-Pilatus-Sage von Hausen-Forchheim und Wogastisburg. In: Die Welt der Slaven 24, 1979, S. 226-247.
- Rez. Julian Krzyżanowski: A History of Polish Literature. Warszawa 1978. In: Die Welt der Slaven 24, 1979, S. 209-212.
- Samo, Dervanus und der Slovenenfürst Wallucus. In: Die Welt der Slaven 25, 1980, S. 171-177.
- Über die Herkunft Samos. In: Die Welt der Slaven 25, 1980, S. 293-313.
- Spuren polnischer Zwangsansiedlung in Nordostbayern? In: Slavia Antiqua 27, Warszawa-Poznań 1980, S. 197-207.
- Eberhard Tangl (3. VI. 1897 - 10. III. 1979). In: Die Welt der Slaven 25, 1980, S. 441-442.
- Der oberfränkische Ortsname *Banz*. In: Die Welt der Slaven 26, 1981, S. 62-66.
- Wo lag das Zentrum von Samos Reich? In: Die Welt der Slaven 26, 1981, S. 67-101.
- Zwei Beiträge zur Geschichte der Ostseeslaven. 1. Der Name der Abodriten. 2. Re-thra, die Redarier und Arkona. In: Die Welt der Slaven 26, 1981, S. 395-432.
- Der oberfränkische Ortsname *Banz*. In: Archiv für Geschichte von Oberfranken 61, 1981, S. 179-183.
- Vorläufige Untersuchungen über den bairischen Bulgarenmord von 631/632. Der Tatbestand. Nachwirkungen im Nibelungenlied. (Slavistische Beiträge. 159.) München 1982, 104 S.
- Über den Namen der Kroaten. In: Die Welt der Slaven 27, 1982, S. 131-136.
- Noch einmal *Banz*. In: Die Welt der Slaven 27, 1982, S. 352-368.
- Rez. Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Bd. I-IV. Berlin 1973-1981. In: Die Welt der Slaven 27, 1982, S. 441-446.
- Rez. Myroslava T. Znayenko: The Gods of the Ancient Slavs. Tatishchev and the Beginning of Slavic Mythology. Ohio 1980. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 30, 1982, S. 452-453.
- Über den Namen der Bulgaren. In: Die Welt der Slaven 28, 1983, S. 122-130.
- Noch einmal *Samo* und *Wogastisburc*. In: Die Welt der Slaven 28, 1983, S. 354-363.
- Kamen die westslavischen *Daleminci* aus Dalmatien? In: Die Welt der Slaven 28, 1983, S. 364-371.
- Wer war Rüdiger von Bechelaren? In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 112, 1983, S. 233-252.
- Rez. Veselin Beševliev: Die protobulgarische Periode der bulgarischen Geschichte. Amsterdam 1980. In: Die Welt der Slaven 28, 1983, S. 220-222.

- Nestors *Dulēbi* und die *Glopeani* des Geographus Bavarus. In: Die Welt der Slaven 29, 1984, S. 44-61.
- Wer waren die Weißkroaten des byzantinischen Kaisers Konstantinos Porphyrogenetos? In: Die Welt der Slaven 29, 1984, S. 111-122.
- Über die Herkunft der Polen vom Balkan. In: Die Welt der Slaven 29, 1984, S. 295-329.
- Mecklenburgs *Zirzipanen* und der Name der *Peene*. In: Die Welt der Slaven 29, 1984, S. 353-359.
- Die oberfränkischen Raumnamen *Hummelgau* und *Ahorntal*. In: Aspekte der Slavistik. Fs. für Josef Schrenk. Herausgegeben von Wolfgang Girke und Helmut Jachnow. München 1984, S. 152-164.
- Der anhaltische Landschaftsname *Serimunti*. In: Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Johanna Renate Döring-Smirnov, Peter Rehder, Wolf Schmid. München 1984, S. 335-344.
- Polens „schielende“ Literatur. In: Spectaculum. Materialien zu Spectaculum 1-25. Zusammengestellt von Manfred Ortmann. (Suhrkamp Taschenbuch 1050). Frankfurt 1984, S. 265-268.
- Über das Theater Witkiewiczs. In: Spectaculum. Materialien zu Spectaculum 1-25. Zusammengestellt von Manfred Ortmann. (Suhrkamp Taschenbuch 1050). Frankfurt 1984, S. 405-407.
- Woher die *Kaschuben* ihren Namen haben. In: Die Welt der Slaven 30, 1985, S. 59-65.
- Mazowsze* - Land der Amazonen? Die Landschaftsnamen *Masowien* und *Masuren*. In: Die Welt der Slaven 30, 1985, S. 77-88.
- Die Namen der ostslavischen *Derevljane*, *Poločane* und *Volynjane*. In: Die Welt der Slaven 30, 1985, S. 235-259.
- Wie die *Slovēne* an den Ilmensee kamen. In: Die Welt der Slaven 30, 1985, 387-401.
- Der *Wawel* und die Sage von der Gründung Krakaus. In: Die Welt der Slaven 31, 1986, S. 47-73.
- Woher die *Russen* ihren Namen haben. In: Die Welt der Slaven 31, 1986, S. 100-120.
- Woher die *Huzulen* ihren Namen haben. In: Die Welt der Slaven 31, 1986, S. 317-323.
- Der Name „Piast“ und andere Probleme der polnischen Dynasten-Mythologie. In: Suche die Meinung. Karl Dedecius dem Übersetzer und Mittler zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Elvira Grözinger und Andreas Lawaty. Wiesbaden 1986, S. 347-354.
- Rez. Ivan Duridanov: Die Sprache der Thraker. Neuwied 1985. In: Die Welt der Slaven 31, 1986, S. 216-220.
- Beiträge zur Geschichte der Besiedlung Nord- und Mitteldeutschlands mit Balkan-slaven. (Slavistische Beiträge. 217.) München 1987. 253 S.
- Waren die ersten *Přemysliden* Balkanslaven? In: Die Welt der Slaven 32, 1987, S. 25-47.

- Der alte Polenname *Lach*, *Lech* und die *Lendizi* des Geographus Bavarus. In: Die Welt der Slaven 32, 1987, S. 145-157.
- Gniezno* und *Warta*. In: Die Welt der Slaven 32, 1987, 302-309.
- Where the Hutsuls Got Their Name. In: Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev. Eds. Julian Connolly, Sonia Ketchian. Columbus, Ohio: Slavica 1987, p. 189-196.
- Vorbemerkung. In: Johannes Holthusen: Ausgewählte slavistische Abhandlungen. München 1987, S. 3.
- Rez. Wolf-Armin Freiherr von Reitzenstein: Lexikon bayerischer Ortsnamen. München 1986. In: Die Welt der Slaven 32, 1987, S. 424-427.
- W sprawie rodowodu Mieszka. In: Slavia Antiqua 31, Warszawa-Poznań 1988, S. 77-91.
- Choden und Hundsköpfe. Vom Ursprung der alten tschechischen Grenzwehr gegen Baiern. In: Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Karl Bosl zum 80. Geburtstag. Herausgegeben von Ferdinand Seibt. München 1988, S. 195-205.
- Der oberpfälzische Flußname *Pfreimd*, čech. *Přímada*. In: Die Welt der Slaven 33, 1988, S. 183-190.
- Die slovakischen Hydronyme *Nitra*, *Cetínka*, *Žitava* und *Ipel'* - Zeugen der slavischen Süd-Nord-Wanderung. In: Die Welt der Slaven 33, 1988, S. 389-403.
- Der *Dukla*-Name und sein Weg von Montenegro über die Karpaten nach Nordwestrußland. In: Die Welt der Slaven 34, 1989.
- Der litauische Stadtname *Kaūnas*. Zur Frage nach der Herkunft der Balten. In: Die Welt der Slaven 34, 1989.
- Slovakische Ortsnamen aus Thessalien. *Prešov*, *Levoča*, *Spiš*. In: Die Welt der Slaven 34, 1989.
- Die Anfänge der russischen Geschichte in neuer Sicht. (In Vorbereitung. Ca. 500 S.)
- Der Ortsnamentyp čech. *Lhota*, poln. *Lgota*. (In Vorbereitung.)
- Zur Hydronymie des Pripjat'-Bassins: Der Flußname *Slučb*. (In Vorbereitung.)
- Die balkansprachigen Grundlagen einiger polnischer Toponyme und Hydronyme. (In Vorbereitung.)
- Woher die *Volga* ihren Namen hat. (In Vorbereitung.)
- Poln. *Gdańsk*, russ. *Gdov*, kroat. *Gacko* und Verwandtes. (In Vorbereitung.)
- Wer war der „Hunne“ *Craco* der Regensburger Dollingersage? (In Vorbereitung.)
- Zum Namen der *Spree*. (In Vorbereitung.)
- Was haben čech. *Děvín*, slovak. *Devín* mit Mädchen zu tun? (In Vorbereitung.)
- Vom Ursprung der altrussischen Gottheit *Volos*. (In Vorbereitung.)

### Herausgebortätigkeit

- Der Fünfte zum Bridge. Polnische Hörspiele. Herausgegeben und übersetzt von Heinrich Kunstmann. Hammers Anthologien 3. Wuppertal 1968. 200 S.
- Die Welt der Slaven. Mitherausgeber ab Jg. 17, 1972. Schriftleiter ab Jg. 22, 1977. Köln, Wien: Böhlau, ab Jg. 22, München: Otto Sagner.
- Slavistische Beiträge. Mitherausgeber ab Bd. 118, München: Otto Sagner 1978.
- Analecta slavica. Bd. 1-23. Würzburg: JAL 1972-1983 (mit Vsevolod Setchkarev).
- Colloquium slavicum. Beiträge zur Slavistik. Bd. 1-12. Würzburg: JAL 1973-1981 (mit Vsevolod Setchkarev).

### Literarische Übersetzungen (im Druck erschienen)

- Karel Čapek: Die Mutter. (Unter Mitarbeit von Hans Thurn). Berlin s.a.
- Slawomir Mrozek: Die Polizei. In: Spectaculum IV. Sechs moderne Theaterstücke. Frankfurt 1961, S. 201-226.
- Zbigniew Herbert: Die Höhle der Philosophen. In: Spectaculum. Texte moderner Hörspiele. Frankfurt 1963, S. 58-80.
- Jaroslav Abramow: Die Versteigerung. In: Begegnung mit Polen. Bremen 1963, S. 25-42.
- Witold Gombrowicz: Yvonne, Prinzessin von Burgund. In: Witold Gombrowicz: Yvonne. Die Trauung. Zwei Schauspiele. Frankfurt 1964, S. 7-75.
- Stanislaw Witkiewicz: Das Wasserhuhn. Narr und Nonne. Frankfurt 1965, S. 111.
- Zbigniew Herbert: Das andere Zimmer. In: Arnim Juhre: Spiele für Stimmen. Ein Werkbuch. Wuppertal-Barmen 1965, S. 129-139.
- Jaromír Ptáček: Schnecke am Trapez. In: WDR Hörspielbuch 1966. Köln 1966, S. 19-61.
- Michal Tonecki: Gespräche und Schweigen. In: Der Fünfte zum Bridge. Wuppertal 1968, S. 7-25.
- Michal Tonecki: Der Fünfte zum Bridge. In: Der Fünfte zum Bridge. Wuppertal 1968, S. 27-50.
- Zbigniew Herbert: Das andere Zimmer. In: Der Fünfte zum Bridge. Wuppertal 1968, S. 51-65.
- Wladyslaw Lech Terlecki: Reise auf dem Rücken der Nacht. In: Der Fünfte zum Bridge. Wuppertal 1968, S. 67-88.

- Jerzy Krzysztoń: Genosse N. In: Der Fünfte zum Bridge. Wuppertal 1968, S. 89-136.
- Tadeusz Sliwiak: Wasser und Wind. In: Der Fünfte zum Bridge. Wuppertal 1968, S. 137-145.
- Tymoteusz Karpowicz: Wenn jemand klopft. In: Der Fünfte zum Bridge. Wuppertal 1968, S. 147-187.
- Michał Tonecki: Verwandlungen. In: Wortmühle 3/79, Eisenstadt, S. 21-32.
- Witold Gombrowicz: Yvonne, die Burgunderprinzessin. Frankfurt 1982, S. 105.
- Michał Tonecki: Ogo in Unterrabnitz. In: Wortmühle 2+3/83, Eisenstadt, S. 83-99.

### Aufführungen und Sendungen (nicht gedruckt)

#### Abkürzungen

<b>B</b>	=	<b>B</b> ühnenstück	<b>RB</b>	=	<b>R</b> adio Bremen
<b>CP</b>	=	<b>C</b> oproduktion	<b>RIAS</b>	=	<b>R</b> undfunk im amerikanischen Sektor, Berlin
<b>D</b>	=	<b>D</b> ruck	<b>SDR</b>	=	<b>S</b> üddeutscher Rundfunk, Stuttgart
<b>DE</b>	=	<b>D</b> eutsche Erstsending	<b>SFB</b>	=	<b>S</b> ender Freies Berlin
<b>DU</b>	=	<b>D</b> eutsche Uraufführung	<b>SR</b>	=	<b>S</b> aarländischer Rundfunk, Saarbrücken
<b>F</b>	=	<b>F</b> ernsehspiel	<b>SWF</b>	=	<b>S</b> üdwestfunk, Baden-Baden
<b>H</b>	=	<b>H</b> örspiel	<b>WDR</b>	=	<b>W</b> estdeutscher Rundfunk, Köln
<b>NDR</b>	=	<b>N</b> orddeutscher Rundfunk, Hamburg	<b>WU</b>	=	<b>W</b> elturaufführung
<b>ORF</b>	=	<b>O</b> sterreichischer Rundfunk			

- 1957(?) Karel Capek: Die Mutter. Matka. Unter Mitarbeit von H. Thurn. B - D: Berlin S.A.
- Jerzy Lutowski: Wir sind mitten in der Operation. Ostry dyżur. H - DE: 13. VI.1957, NDR.
- 1958 Jan Weiss: Kosmische Botschaft. Poselství z hvězd. H - DE: 13.III.1958, NDR.
- Kazimierz Strzałka: Euer Tag ist meine Nacht. Wasz dzień jest moją nocą. H - DE: 26.XI.1958, RB.
- 1959 Edmund Niziurski: Die Reisenden. Podróžni. H - DE: 10.VI.1959, NDR (Regie: Gustav Burmester); 10.VIII.1963, NDR (Regie: Fritz Schröder-Jahn).
- Jerzy Lutowski: Wir sind mitten in der Operation. Ostry dyżur. F - DE: 1959 (?), NDR.
- 1960 Jerzy Lutowski: Befreier und Befreite. Oswobodziciele i oswobodzeni. H - DE: 26.I.1960, SWF.
- Sławomir Mrożek: Die Polizei. Policja (Policjanci). H - DE: 11.III.1960, RB.
- Tadeusz Sliwiak: Wasser und Wind. U Serafima. H - DE: 4.IV.1960, NDR.

- Kazimierz Strzałka: Der Irrtum. Pomyłka. H - DE: 15.V.1960, SDR.
- Sławomir Mrożek: Die Polizei. Policja (Policjanci). F - DE: 31.V.1960, SWF.
- Zbigniew Herbert: Das andere Zimmer. Drugi pokój. H - DE: 24.VIII.1960, NDR.
- Zbigniew Herbert: Die Höhle der Philosophen. Jaskinia filozofów. H - DE: 11.XI.1960, RB (Regie: Oswald Döpke); 14.IV.1974, SDR (Regie: Otto Düben).
- Janina Morawska: Die Stadt Santa Cruz. Miasto Santa Cruz. H - DE: 8.XII.1960, SR.
- Sławomir Mrożek: Die Polizei. Ein Drama aus der Sphäre der Gendarmen. Policja. Dramat ze sfer żandarmeryjnych. B - DU: 19.III.1960, Berlin; B - D: 1959, Berlin (Gustav Kiepenheuer).
- Jerzy Broszkiewicz: Jonas und der Narr. Jonasz i błazen. B - D: 1960 (?), Berlin-Wiesbaden s.a. (Ahn & Simrock).
- 1961 Stanisław Lem: Existieren Sie eigentlich, Mr. Johns? Czy pan istnieje, Mister Johns? H - DE: 22.II.1961, RB.
- Sławomir Mrożek: Der Elefant. Elefant. Dramatisierung H.K. H - DE: 22.II.1961, RB.
- Ewa Szumańska: Ein absurdes Trio und der Mond. Absurdalne trio z księżycem. H - DE: 22.II.1961, RB.
- Kazimierz Strzałka: Spuren im Sand. Ślady na piasku. H - DE: 17.III.1961, RB.
- Jerzy Broszkiewicz: Zwischen Montag und Samstag. Między poniedziałkiem i sobotą. F - DE: 1.VIII.1961, SWF.
- Janusz Osęka: Pst 17. Agent wywiadu. H - DE: 27.IX.1961, RIAS.
- Sławomir Mrożek: Die Polizei. B - D: Spectaculum IV. Sechs moderne Theaterstücke. Suhrkamp. Frankfurt. Seiten 201-226.
- 1962 Krystyna Salaburska: Peter. Piotr. H - DE: 3.I.1962, RIAS.
- Zbigniew Herbert: Rekonstruktion eines Dichters. Rekonstrukcja poety. H - DE: 29.XII.1962, WDR.
- 1963 Władysław Lech Terlecki: Reise auf dem Rücken der Nacht. Podróż na wierzchołku nocy. Hörspieltriptichon: Johannisbeerwein/Wino porzeczkowe. Der hölzerne Revolver/Drewniany rewolwer. Alligatoren/Aligatory. H - DE: 16.III.1963, WDR.
- Jerzy Janicki: Ehre seinem Andenken. Cześć jego pamięci. H - DE: 11.VI.1963, SFB.
- Jarosław Abramow: Die Versteigerung. Licytacja. H - DE: 3.IX.1963, RB.
- Ireneusz Iredyński: Stille Nacht. Ein modernes Mysterienspiel in drei Akten. Jasełka moderne. B - WU: 7.IX.1963, Berlin (Forum-Theater).
- Sławomir Mrożek: Das Martyrium des Peter Ohey. Męczeństwo Piotra Ohey'a. H - DE: 2.X.1963, RIAS.
- Krystyna Salaburska: Das Aquarium. Akwarium. H - DE: 27.XI.1963, SR.

- Michał Tonecki: Flucht in die Neujahrsnacht. Ucieczka w noc noworoczną. H - DE: 31.XII.1963, WDR.
- Zbigniew Herbert: Die Höhle der Philosophen. Jaskinia filozofów. D: Spectaculum. Texte moderner Hörspiele. Suhrkamp. Frankfurt. Seiten 58-80.
- Jarosław Abramow: Die Versteigerung. Licytacja. D: Begegnung mit Polen. Bremen. Seiten 25-42.
- 1964 Michał Tonecki: Gespräche und Schweigen. Rozmowy i milczenia. H - DE: 4.IV.1964, WDR.
- Zbigniew Herbert: Die kleine Stadt. Lalek. H - DE: 15.IV.1964, WDR.
- Władysław Lech Terlecki: Transport aus Leipzig. Transport z Lipska. H - DE: 2.V.1964, WDR.
- Janusz Krasiński: Die Schallmauer. Eine Geschichte von 38 Umdrehungen. Bariera dźwięku. H - DE: 22.V.1964, RB.
- Tymoteusz Karpowicz: Wenn jemand klopft. Kiedy ktoś zapuka. H - DE: 19.IX.1964, WDR.
- Jaromír Ptáček: Schau auf zum schwarzen Himmel. Dívej se k černému nebi. H - DE: 28.X.1964, WDR.
- Ireneusz Iredyński: Stille Nacht. Jasełka moderne. H - DE: 25.XI.1964, WDR.
- Witold Gombrowicz: Yvonne, Prinzessin von Burgund. Iwona, księżniczka Burgunda. B - DE: W. Gombrowicz: Yvonne. Die Trauung. Zwei Schauspiele. S. Fischer. Frankfurt 1964. S. 7-75.
- 1965 Henryk Vogler: Jemand hat geklingelt. Ktoś dzwoni. H - DE: 13.I.1965, RIAS.
- Andrzej Mularczyk: Onkel Albert. Śniadanie na trawie. H - DE: 19.I.1965, WDR.
- Michał Tonecki: Ich werde zu ihm gehen. Pójdę do niego. H - DE: 20.III.1965, WDR.
- Miloš Rejnuš: Die Wiederkehr Ovids. Ovidiův návrat. H - DE: 31.III.1965, WDR.
- Jarosław Abramow: Auf der Landstraße. Na szosie. H - DE: 18.IX.1965, WDR.
- Jerzy Krzysztoń: Koralle. Koralik. H - DE: 27.XI.1965, WDR.
- Ewa Szumańska: Eglantine. Eglantyna. H - DE: 3.XII.1965, RB.
- Ewa Szumańska: Das Mädchen aus dem Wind. Dziewczyna z wiatru. H - DE: 3.XII.1965, RB.
- Ireneusz Iredyński: Stille Nacht. Jasełka moderne. H - DE: 22.XII.1965, WDR.
- Zbigniew Herbert: Das andere Zimmer. Drugi pokój. H - D: Arnim Juhre: Spiele für Stimmen. Ein Werkbuch. Wuppertal-Barmen 1965, 129-139.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz: Das Wasserhuhn. Narr und Nonne. Kurka wodna. Wariat i zakonnica. B - D: Suhrkamp. Frankfurt 1965.
- 1966 Jaromír Ptáček: Schnecke am Trapez. Snek na visuté hrazdě (Případ pana A.S.). H - DE: 2.II.1966, WDR.

Janusz Krasiński: Tod auf Raten. Śmierć na raty (Czapa). H - DE: 25.V. 1966, SR.

Tymoteusz Karpowicz: Die vier Nachtwächter. Czterech nocnych stróżów. H - DE: 10.VI.1966, RB.

Jaromír Ptáček: Die Grablegung. Kladení do hrobu. H - DE: 12.X.1966, WDR.

Michał Tonecki: Der Fünfte zum Bridge. Piąty do brydża. H - DE: 2.XI.1966, CP: SR/NDR; 19.XI.1966, ORF: Steiermark; August 1966, Studio Bern.

Henryk Bardijewski: Märchen 62. Grimm 62. H - DE: 22.XI.1966, SWF.

Jerzy Krzysztoń: Genosse N. Towarzysz N. H - DE: 23.XI.1966, WDR.

Jaromír Ptáček: Schnecke am Trapez. Śnek na visuté hrazdě (Případ pana A.S.). H - D: WDR Hörspielbuch 1966. Köln 1966. S. 19-61.

1967 Jaromír Ptáček: An der Schwelle zur Stille. Na prahu k tichu. H - DE: 1.II. 1967, WDR.

Michał Tonecki: Was ist heute für ein Tag? Freitag. Co dziś za dzień? Piątek. H - DE: 2.IV.1967, WDR.

Ján Kákoš: Die Mohair-Stola. Mohérový pléd. H - DE: 26.IX.1967, WDR.

Jaromír Ptáček: Weinen um Herrn Jeremias. Pláč pro pana Jeremiáše. H - DE: 22.XI.1967, WDR

Milan Uhde: Die Zeugen. Svědkové. H - DE: 28.XI.1967, WDR.

1968 Milan Uhde: Der Gasmann. Výběrčí. H - DE: 31.I.1968, WDR.

Michał Tonecki: Die Beruhigung. Uspokojenie. H - DE: 16.VI.1968, RB.

Michał Tonecki: Die Puppenklinik. Klinika lalek (Lalki mistrza Gabriela). H - DE: 24.X.1968, SWF.

Milan Uhde: Das, was kommt. Ten, který přichází. H - DE: 2.XI.1968, WDR.

Michał Tonecki: Frauen morden Männer. Panie zabijają panów. H - DE: 19. XI.1968, CP: WDR/SR.

Jaromír Ptáček: Wer wollte schon die Stadt Babylon verlassen... A kdo by chtěl opustit město babylonské ... (= Litanie č. 2). H - DE: 28.XII.1968, WDR.

Michał Tonecki: Gespräche und Schweigen. Rozmowy i milczenia. H - D: Der Fünfte zum Bridge. Polnische Hörspiele. Wuppertal 1968. S. 7-25.

Michał Tonecki: Der Fünfte zum Bridge. Piąty do brydża. H - D: Der Fünfte zum Bridge. Polnische Hörspiele. Wuppertal 1968. S. 27-50.

Zbigniew Herbert: Das andere Zimmer. Drugi pokój. H - D: Der Fünfte zum Bridge. Polnische Hörspiele. Wuppertal 1968. S. 51-65.

Władysław Lech Terlecki: Reise auf dem Rücken der Nacht. Podróż na wierzchołku nocy. H - D: Der Fünfte zum Bridge. Polnische Hörspiele. Wuppertal 1968. S. 67-88.

Jerzy Krzysztoń: Genosse N. Towarzysz N. H - D: Der Fünfte zum Bridge. Polnische Hörspiele. Wuppertal 1968. S. 89-136.

- Tadeusz Sliwiak: Wasser und Wind. U Serafima. H - D: Der Fünfte zum Bridge. Polnische Hörspiele. Wuppertal 1968. S. 137-145.
- Tymoteusz Karpowicz: Wenn jemand klopft. Kiedy ktoś zapuka. H - D: Der Fünfte zum Bridge. Polnische Hörspiele. Wuppertal 1968. S. 147-187.
- Józef Grotowski: Rückkehr aus den Sternen. Nach dem Roman von Stanisław Lem: Powrót z gwiazd. H - DE: 1968-69 (?), SWF (Heidelberg-Mannheim)?
- 1969 Jaromír Ptáček: Selbst wenn wir schweigen sollten (Diese Hoffnung nenne ich dann Tod). I kdybychom se odmlčeli (Této naději pak říkám: smrt'). H - DE: 1.I.1969, WDR.
- Karol Sidon: Zyrill. Cyril. H - DE: 8.II.1969, WDR.
- Jaromír Ptáček: Der Gang meines Todes. Chodba mé smrti (= Litanie č. 1.). H - DE: 5.IV.1969, WDR.
- Peter Karvaš: Kleine Enquete. Malá anketa. H - DE: 8.IV.1969, WDR.
- Milan Uhde: Der Trupp. Parta. H - DE: 27.VIII.1969, WDR.
- Antonín Přidal: Die Parzen. Sudičky. H - DE: 8.IX.1969, RIAS.
- Anton Hykisch: Geräusche. Praskanie. H - DE: 23.XI.1969, CP: SDR/SFB.
- Karel Michal: Die Gipsdame. Gypsová dáma. H - DE: 1969?
- 1970 Karol Sidon: Einzelzimmer. Samotka. H - DE: 24.II.1970, WDR.
- Joanna Kulmowa: Das reale Sein. Realny byt. H - DE: 8.IV.1970, SDR.
- Emil Kočiš: Ein rätselhafter Zug. Záhadný rýchlik. H - DE: 11.IV.1970, WDR.
- Michał Tonecki: Sind Sie Ihre Möbel schon leid? Czy nie zbrzydły wam już wasze meble? H - DE: 25.IV.1970, WDR.
- Jerzy Krzysztoń: Das Alibi oder Familienspiele. Alibi, czyli igraszki rodzinne. H - DE: 28.VI.1970, SDR.
- Michał Tonecki: Rückkehr aus Amsterdam. Powrót z Amsterdamu. H - DE: 29. VII.1970, WDR.
- Peter Karvaš: Carlton-Komödie. Carltonovská komédia. H - DE: 1.VIII.1970, WDR.
- Nataša Tanská: Jeden Donnerstag. Každý štvrtok. H - DE: 8.XI.1970, SDR (Regie: Sauer); 5.X.1975, ORF-Kärnten.
- 1971 Michał Tonecki: Ich bin der Sohn des Piotr, ich bin der Sohn des Tomasz. Jestem synem Piotra, jestem synem Tomasza. H - DE: 16.XI.1971, WDR.
- Tymoteusz Karpowicz: Der Mann mit der absoluten Nase. Człowiek z absolutnym węchem. H - DE: 7.III.1971, SDR.
- 1972 Michał Tonecki: Applaus im leeren Raum. Oklaski w pustym pokoju. H - DE: 30.I.1972, SDR.
- Michał Tonecki: Balett. Balet. H - DE: 11.II.1972, RB.
- Tymoteusz Karpowicz: Meine kleine Messersammlung oder Begräbnis eines Freundes. Mam piękną kolekcję noży czyli Pogrzeb przyjaciela. H - DE: 14.VI.1972, WDR.

- Tymoteusz Karpowicz: Bei Kauf: Lieferung frei Haus. Zakup z dostawą na miejsce. H - DE: 30.VII.1972, SDR.
- Michał Tonecki: Der Mann und das taubstumme Mädchen. Mężczyzna i głuchoniema dziewczyna. H - DE: 6.IX.1972, WDR.
- 1973 Ivan Bukovčan: Ein positiv erledigtes Gesuch. H - DE: 12.III.1973, RIAS.
- Michał Tonecki: Kleiner Privattick. Małe prywatne szaleństwo. H - DE: 8.IV.1973, SDR.
- Michał Tonecki: Bau eines Traumes. Budowanie snu. H - DE: 16.X.1973, WDR.
- Jaromír Ptáček: Mein Bruder Hiob. Můj bratr Job. H - DE: 31.X.1973, WDR.
- 1974 Kazimierz Brandys: Inkarno. Inkarno. H - DE: 13.VIII.1974, WDR.
- 1975 Urszula Kozioł: Die Ausnüchterungszelle. Izba wytrzeźwień. H - DE: 28.III.1975, WDR.
- Michał Tonecki: Schläfrig aus dem Supermarkt. Senny z supermarketu. H - DE: 31.V.1975, WDR.
- 1977 Michał Tonecki: Olaf. H - DE: 20.II.1977, SR.
- Michał Tonecki: Silberhochzeit. Srebrne wesele. H - D: 23.XI.1977, WDR.
- 1979 Michał Tonecki: Verwandlungen. Przemiany. H - D: Wortmühle. Literaturblätter aus dem Burgenland. Hsg. G. Unger. 3/79. S. 21-32.
- 1980 Michał Tonecki: Verwandlungen. Przemiany. H - DE: 13.III.1980, CP: RB/ORF-Burgenland.
- 1981 Michał Tonecki: Der Teufel in Raiten. Diabeł w Raiten. H - DE: 27.1.1981, ORF - Wien.
- 1982 Michał Tonecki: Zum Lunapark ist nur ein Katzensprung. Do Wesołego miasteczka już niedaleko. H - DE: 4.VII.1982, ORF - Wien.
- Michał Tonecki: Ein Pfau wird erschossen. Rozstrzelanie pawia. H - DE: 10.X.1982, WDR.
- Witold Gombrowicz: Yvonne, die Burgunderprinzessin. Iwona, księżniczka Burgunda. B - D: Frankfurt. S. Fischer.
- 1983 Michał Tonecki: Ogo in Unterrabnitz. Ogo w Unterrabnitz. H - D: Wortmühle. Literaturblätter aus dem Burgenland. Hsg. G. Unger. 2+3/83. S. 83-99.
- 1985 Michał Tonecki: Ogo in Unterrabnitz. Ogo w Unterrabnitz. H - DE: 10.II.1985, ORF - Burgenland.
- 1987 Karol Sidon: Dreizehn Fenster. Třináct oken. H - DE: ?



## AUF DER SUCHE NACH DEN URSPRÜNGEN DER SLAVEN

## 1.

Ethnogenese und Urheimat der Slaven, seit langem stark umstrittene Fragen der Slavistik und Slavenkunde, bleiben auch heute trotz mancher erneuter Anläufe zu ihrer Erhellung ein Rätsel, auf dessen endgültige und vollständige Lösung wir wohl kaum je wirklich hoffen dürfen. Wenn diese Problematik hier dennoch noch einmal kurz zur Sprache gebracht werden soll, dann vor allem, um auf einige besondere, z.T. bisher übersehene Aspekte aufmerksam zu machen, zu manchen von denen in jüngster Zeit nicht zuletzt von unserem verehrten Jubilar – früher vor allem auf anderen Gebieten unserer Disziplin, nämlich der Erforschung tschechischer und polnischer Literatur, bestens ausgewiesen – bedeutende, wenn auch, oder vielmehr sogar gerade weil, teilweise kühne und einfallsreiche, dabei aber stets gut untermauerte und in Quellen und Sekundärschrifttum glänzend beschlagene, in unerforschtes Neuland vorstoßende Beiträge geliefert wurden.

In ein paar neulich veröffentlichten bzw. demnächst erscheinenden Studien habe ich zu einigen neueren Versuchen zur Klärung der slavischen Urheimatfrage Stellung genommen und bin darin auch bemüht gewesen, manche sich widersprechende Argumente gegeneinander abzuwägen. So habe ich insbesondere in dem Gedenkband für meinen Lehrer Max Vasmer (Birnbaum 1986a, 19–45), von seiner Ausschließungsmethode, d.h. der Bestimmung als Urheimat der Slaven mit Sicherheit oder doch daran grenzender Wahrscheinlichkeit nicht in Frage kommender Gebiete, ausgehend, vier neuerdings vorgebrachte einschlägige Theorien unter die Lupe genommen und sie einer kritischen Beurteilung unterzogen. Dabei handelt es sich um die diesbezüglichen Überlegungen W. Mańczaks (1981), Z. Gołąbs (1983), J. Udolphs (1979) und O. N. Trubačevs (1982).

Mańczak gelangte aufgrund eines rein quantitativen Vergleiches ausgewählter slavischer (altkirchenslavischer bzw. mittelbulgarischer), baltischer (litauischer) und germanischer (gotischer) Bibeltex-te, die – nebenbei gesagt – aus recht verschiedenen Zeiten stammen, und des darin enthaltenen indogermanischen Erbwortmaterials zu dem Ergebnis, daß angesichts der größeren Übereinstimmung zwischen Slavisch und Germanisch als zwischen Baltisch und Germanisch das Slavische ursprünglich dem Germanischen auch örtlich näher als das Baltische gestanden haben muß, was somit (wenn auch mit anderer als der sonst meist angeführten, mehrere Wissenszweige in Anspruch nehmenden Begründung) die westliche oder sog. autochthone Urheimathypothese, vor allem von vielen (aber gewiß nicht allen damit befaßten) polnischen Gelehrten, zuletzt darunter z.B. J. Napela, vertreten, zu erhärten scheinen würde.

Danach zog ich die einschlägigen Ansichten Gołąbs in Betracht, welcher die Auffassung verfocht, daß die Vorfahren der Slaven zusammen mit denen der Balten und Germanen, also die Sprecher einer nordindogermanischen Dialektgruppe, in frühester Zeit im Zuflußgebiet des oberen Dnjepr und Don siedelten (bzw. dort erstmalig feststellbar oder doch zu vermuten sind) und daß, während zunächst (Vor-)Germanen und (Vor-)Balten dann mehr oder weniger geradewegs westwärts, in Richtung auf

die Ostsee (und im Falle der Germanen diese in der Folge z.T. auch überquerend) abgewandert seien, die Vorgänger der Slaven, ursprünglich am oberen Don seßhaft, eine etwas andere Wanderungsrichtung, nämlich gen Südwesten, entlang der Wald-Steppengrenze, eingeschlagen hätten, so daß sie am mittleren Dnjepr und in einem sich rechtsufrig daran anschließenden Gebiet, grob gesagt: in Wolhynien (dessen Wurzel er etymologisch zu usl. \*vel-/vol- 'herrschen, befehlen' stellt), auftauchten, wo sie sich erstmalig als eigener ethnolinguistischer Komplex konstituiert hätten. Deshalb könne dieses Territorium am mittleren Dnjepr und westlich davon, kurz: die heutige Westukraine, als eigentliche Urheimat der Slaven gelten. Das Vordringen iranischer Stämme, vor allem der Skythen, in das pontische Steppengebiet nördlich und nordöstlich des Schwarzen Meeres (bzw. des Asowschen Meeres) habe den Slaven eine Weiterausbreitung in südlicher und südöstlicher Richtung unmöglich gemacht und sie seien deshalb später weiter nach Westen gezogen, zunächst über den (westlichen) Bug ins Weichselbecken und dann auch in das Stromgebiet der Oder, letzten Endes die Elbe-Saale-Linie erreichend (und sie im Norden sogar zeitweise durchbrechend; vgl. den Siedlungsraum der Drawäno-Polaben).

Während Gołąbs Ausführungen vor allem auf sprachlichen Gegebenheiten, nicht zuletzt einschlägigem Namengut, beruhen - wobei zumindest ich nicht immer von der Richtigkeit seiner Etymologien besonders der großen Flüsse (darunter *Dunaj* als angeblich ursprünglich slavischer Name des Dnjepr oder die slavische Herleitung des Weichselnamens) überzeugt bin - daneben aber auch die natürlichen, ökologisch-geographischen Voraussetzungen (für Ackerbau, Viehzucht, Handel usw.) berücksichtigen, gründet sich Udolphs von mir anschließend erörterte Hypothese der slavischen Urheimat, die er in das historische Galizien, in das Gebiet am Nordabhang der Karpaten zwischen Tatra und Bukovina und die diesem vorgelagerten Landstriche verlegt, so gut wie ausschließlich auf den von ihm mit großer Akribie gesammelten und viel Scharfblick gedeuteten hydronymischen Befund. Im Anschluß an seine in seiner Doktorarbeit vorgelegten Ergebnisse hat Udolph besonders auch noch die Ausbreitung der (späteren) Ostslaven vom ursprünglichen, recht eng gefaßten Kerngebiet aus über weite Bereiche des europäischen Rußlands (und der Ukraine) zu kartieren gesucht (s. besonders Udolph 1981). Ausgehend von H. Krahes und der von seinem Lehrer W.P. Schmid ausgebauten und abgewandelten Konzeption der alteuropäischen Hydronymie (deren Ausstrahlungszentren Schmid im baltischen Siedlungsraum zu finden meinte, während Udolph hier auch weitgehend das Gebiet der konzentrierten slavischen Gewässernamen miteinbezog, wobei nebenbei noch zu bemerken ist, daß „alteuropäisch“ hier in einem anderen Sinne verwendet wird als in dem von der Archäologin M. Gimbutas und ihrer Schule gebrauchten, wo „Alteuropa“ sich auf den Kontinent vor dem Auftreten der Indogermanen bezieht), ist seine mir im ganzen - bei einigen Vorbehalten - einleuchtende Grundauffassung von der Gołąbs gar nicht so weit entfernt, wenn auch anders begründet und unter einem anderen historischen bzw. vorhistorischen Gesichtspunkt betrachtet. Immerhin ist er damit - und wohl z.T. auch gerade weil er einige Vorstellungen polnischer Gelehrter zu entkräften imstande war - nicht überall auf Zustimmung gestoßen, dem er in einer weiteren Studie (Udolph 1985) zu begegnen suchte.

Eine gänzlich anders ausgerichtete, wenn auch wiederum überwiegend mit dem Zeugnis der Etymologie und Onomastik operierende, dabei aber auch grundsätzliche methodische Fragen (Begriffe der Urheimat und der Landnahme, Modellierung ur-

sprachlicher Zustände gegenüber Erschließung einst wirklich gesprochener Grundsprachen und existierender Sprachgemeinschaften u.a.m.) überprüfende, alles Vorangehende (vielleicht mit Ausnahme der einschlägigen Ansichten O. Kronsteiners) umstoßende Theorie hat der von mir in diesem Zusammenhang zuletzt behandelte angesehene sowjetische Etymologe und Sprachhistoriker O.N. Trubačev vorgelegt, dessen Lokalisierung des ursprünglichen Siedlungsraumes südlich der Karpatenkette nicht nur eine Art von Ehrenrettung des altrussischen Chronisten beinhaltet, der bekanntlich die Wiege der Slaven an der mittleren und unteren Donau, wo „nunmehr das Ungar- und Bulgarenland ist“, vermutete, sondern gleichzeitig auch gewisse slavozentrische Töne in bezug auf das Indogermanische (ähnlich wie Mańczak, wenn auch mit anderer Ortsbestimmung, nämlich zwischen Oder und Memel) anklingen läßt. Denn im Gegensatz zu vielen heute mit dieser Problematik befaßten Forschern meint Trubačev auch die (von ihm freilich nicht als solche bezeichnete) Urheimat der Indogermanen – oder doch eines ihrer frühesten Siedlungsgebiete – in Europa zu finden, und zwar eben im Karpaten-Donaubecken mit dem Südbalkan und der heutigen (rechtsufrigen) Westukraine als unmittelbaren Grenzbereichen. Das würde das von ihm angenommene ursprüngliche Kerngebiet der Slaven (anders als das der Balten oder der Germanen, die sonst, abgesehen etwa von dem pontischen Steppengebiet der Kurgan-Kultur nördlich und nordöstlich der Schwarzmeerküste, meist im Mittelpunkt eurozentrischer Vorstellungen über die Urheimat der Indogermanen gestanden hatten; vgl. etwa die Ansichten eines F. Specht oder P. Thleme) gewissermaßen auch zum recht eigentlichen Zentrum der Urindogermanen machen oder doch eine ununterbrochene räumlich-zeitliche indogermanisch-slavische Kontinuität (ohne eine baltoslavische Zwischenstufe) postulieren. Obgleich ich Trubačev manche einsichtige Überlegungen und treffende Beobachtungen bescheinigen mußte, konnte ich mich mit der Grundthese seiner Theorie, welche die Slaven erst spät in engeren Kontakt mit den Balten treten läßt, dagegen früh mit Germanen, Kelten, Italikern (oder doch Sprechern des Lateinischen) und Illyriern, im ganzen nicht recht anfreunden. In einem in der Festschrift für W. Hensel demnächst erscheinenden Beitrag ist Udolph neulich bemüht, die Argumente Trubačevs Punkt für Punkt zu entkräften, indem er auf die von ihm als Überschrift gestellte Frage „Kamen die Slaven aus Pannonien?“ antwortet: „Weder die Toponymie Pannoniens, noch die Beziehungen des Slavischen zu anderen indogermanischen und nichtindogermanischen Sprachen, noch die antike Überlieferung, auch nicht die Ergebnisse der archäologischen Untersuchungen und ebensowenig die Annahme eines slavischen Innovationszentrums in Pannonien können als Argumente für eine urslavische Besiedlung Pannoniens in Anspruch genommen werden.“ Und er bleibt bei seiner Auffassung: „Sprachwissenschaftliche, archäologische und historische Argumente sprechen nach wie vor dafür, daß sich das Slavische nördlich der Karpaten entwickelt hat. Die Slaven kamen nicht aus Pannonien.“

In einem weiteren, in der Festschrift für F. Slawski erschienenen Aufsatz zum selben Thema (Birnbaum 1987) sowie ausführlicher in einer späteren Studie, die in einem Sammelband zu Ehren von A. de Vincenz erscheinen soll und von den Karpaten als Faktor in der Entstehung, Entwicklung und Verbreitung des Slavischen handelt, bin ich außerdem auch auf einen vor einigen Jahren veröffentlichten Beitrag L'. Nováks (1984) eingegangen, der eine Trubačevs Konzeption verwandte These über die Ethnogenese der Slaven und die Herausbildung ihrer Sprache vertritt. Wie

ich in meinem „Karpaten“-Aufsatz auseinandersetzte, stehe ich zwar - bisher - der Annahme einer letzten gemeinsamen Urheimat der Slaven südlich der Karpaten weiterhin skeptisch gegenüber. Dagegen nehme ich eine sehr frühe Ausbreitung der Slaven in gewissen karpatischen Bezirken und über die Karpaten hinaus an, was sich ja auch leicht mit dem Udolphschen Ansatz des ursprünglichen slavischen Siedlungsgebiets am Nordabhang bzw. im Vorgebirge der Karpaten in Einklang bringen läßt. Novák aber betrachtet, ähnlich wie Trubačev, den Karpatenkessel und das sich daran anschließende mittlere Danaubecken mitsamt einiger angrenzender Gegenden als die letzte geschlossene Urheimat der Slaven. Von diesem Kerngebiet aus seien die Slaven dann im Zuge verwickelter Wanderungsbewegungen in verschiedenen Richtungen ab- und weitergezogen und hätten zu verschiedenen Zeitpunkten neue geomorphologische Voraussetzungen für eine allmähliche Differenzierung der unterschiedlichen Slavinen geschaffen. Laut Novák, der hier übrigens bereits eine geraume Zeit zurückliegende einschlägige Gedanken und Beobachtungen (Novák 1939/40) synthetisch zusammenfaßt und um einiges ergänzt, muß das Aufkommen eines eigenständigen slavischen Ethnos mit seiner eigenen Sprache als Ergebnis der Mongolisierung - genauer wäre wohl: Altaisierung - eines südöstlichen Teiles der einst am Dnjepr siedelnden Baltoslaven verstanden werden, angefangen mit dem Auftreten der Hunnen im pontischen Steppengebiet im Jahre 375 u.Z. Diese indogermanische Volksgruppe sei daraufhin in den (von R. Jakobson seinerzeit, m.E. auf unzulänglicher Grundlage angenommenen) euroasischen - rein phonologischen - Sprachbund einbezogen worden. Bekanntlich nahm Jakobson als eines der Hauptmerkmale dieser von ihm postulierten areal-typologischen großräumigen Sprachgruppierung die Palatalitätskorrelation (bzw. Eigentonkorrelation) der Konsonanten an; das zweite Hauptmerkmal sei die durchgehende Monotonie (im Sinne von Fehlen prosodischer Qualitätsunterschiede, also der Polytonie) gewesen; meine Kritik an dieser Auffassung (einschließlich der Annahme rein phonologischer Sprachbünde) s. Birnbaum 1965, 15-17; 1968, 71-72 und 89-90; 1975, 12; 1981, 403-404; 1983, 45-56. Dementsprechend glaubt Novák an die sprachbundbedingte An- und Übernahme der Palatalitätskorrelation durch das im Entstehen begriffene Slavisch, wobei die Erweichungskorrelation der Konsonanten bzw. die Korrelation palataler (vorderer) Vokale (im Gegensatz zu den nichtpalatalen, also Hinterzungenvokalen) entstand und als Folge davon die von Jakobson für das Späturslavische postulierte sog. Silbharmonie (m.E. von N. van Wijk 1941 zu Recht kritisiert). Erst später sei diese Korrelation des Konsonantensystems z.T. dann wieder rückgängig gemacht worden, und zwar unvollständig im Westslavischen, dagegen durchweg im Südslavischen. Die Zerschlagung des im Zentrum des Karpaten-Donauraumes gelegenen, slavisch untermischten Avarenreiches - vielleicht wäre es richtiger von durch Avaren angeführten avarisch-slavischen, vor allem militärischen Zwecken dienenden Volksverbänden zu sprechen - durch die fränkischen Expeditionsheere Karls des Großen in den 90er Jahren des 8. Jahrhunderts sieht Novák als Anstoß zur (Rück-)Wanderung der meisten (späteren) Ostslaven aus dem östlichen, sich etwa mit dem heutigen Siebenbürgen deckenden Teil des transkarpatischen Kessels in das Gebiet um den mittleren Dnjepr.

In diesem Zusammenhang sei übrigens vermerkt, daß auch H.G. Lunt (einer Anregung O. Pritsaks folgend) von der Bedeutung der Avaren für die Schaffung einer erneuten, weitgehend vereinheitlichten slavischen Gemeinsprache, die überall auf

slavischem Sprachboden verständlich und in Gebrauch gewesen sei, überzeugt ist, wenn er (1985, 203) schreibt: „The historical intervention of steppe-peoples, principally the Avars, between about 500 and 750, created a Slavic lingua franca which spread throughout the Slavic territory and well beyond into new areas, obliterating older dialects and languages. This new, uniform language remained fairly stable through the ninth century, with a small number of new isoglosses that began to form before Old Church Slavonic was written down.“ Freilich schränkt der Harvard-Gelehrte seine – gewiß originelle, um nicht zu sagen: kühne – Auffassung in zwei Fußnoten (ebda., 44 und 45) dahingehend ein, daß er meint, alte Sprachgewohnheiten seien zweifellos jahrzehnte- oder auch jahrhundertlang in vielen Gebieten erhalten geblieben. Was wichtig sei, ist daß weder die frühen Texte noch die heutige Dialektologie imstande seien, irgendwelche Einzelheiten zu erschließen. Auch sei die Übereinstimmung in Lautstand, grammatikalischem Bau und Wortschatz nicht völlig gewesen, nur seien die Unterschiede eben so gering gewesen, daß es schwer sei, sie aufzuzeigen. Vgl. auch Lunt 1984/85, 420, wo es heißt, vor 750 gebe es keinerlei Anzeichen irgendeiner dialektalen Aufgliederung im phonologischen Bereich und in der Morphologie lediglich eine solche Unterscheidung, wie sie sich aus dem Zeugnis des Altkirchenslavischen gegenüber dem der Handschriften aus der alten Rus' ergebe.

Die Annahme einer „Mongolisierung“ (Altaisierung) eines Teiles der Baltoslawen – auch letzteres ein heute wohl recht problematisch anmutender ethnolinguistischer Begriff – überzeugt kaum, eher schon die Ausgliederung der Slaven (aus einem weiter gefaßten spätindogermanischen Sprach- und Völkerverband, der etwa auch die Vorfahren der Balten und Germanen umfaßt haben dürfte) als Folge des Eindringens iranischer (skytho-sarmatischer) Völkerschaften in das südosteuropäische Steppengebiet und über dieses hinaus. Die (Vor-)Balten und (Vor-)Germanen würden unter solchen Umständen der iranischen Oberherrschaft und ihrem sprachlichen Superstratum entgangen sein, die (späteren) Slaven dagegen zunächst nicht. Ein Zurückströmen – also eine Rückwanderung – gewisser slavischer Bevölkerungsgruppen aus der Donau- und Theißebene an den mittleren Dnjepr und wahrscheinlich auch westlich davon gelegene Landstriche (wo übrigens manche slavische Stämme von Anfang an zurückgeblieben sein dürften), später auch in das vormals von Balten besiedelte obere Dnjeprbecken (vgl. besonders Toporov und Trubačev 1962), als Folgeerscheinung der Zerstörung des mit Slaven durchsetzten Avarenreiches durch die Feldzüge Karls des Großen wirkt immerhin durchaus plausibel. Über Slaven und Avaren (sowie Protobulgaren) auf dem Balkan und in nördlich davon gelegenen Gebieten im frühen Mittelalter s. neuerdings auch besonders Fine 1983, 29–113.

## 2.

Wozu ich bisher noch nicht Stellung genommen habe bzw. nehmen konnte, sind einerseits eine neue einschlägige Studie von A.M. Schenker (1985) und andererseits die Vorstellungen über Urheimat bzw. Ursprung der Slaven, welche den zahlreichen, in der unter seiner geschickten Schriftleitung stehenden *Die Welt der Slaven* seit Beginn der 80er Jahre erschienenen Beiträgen unseres Jubilars zu slavischen Stam-

mesnamen (sowie im Zusammenhang damit auch gewissen geographischen und Personennamen) zugrundeliegen.

Schenkers Aufsatz sucht Antwort auf die Frage, ob es Slaven in Mitteleuropa schon vor der Völkerwanderung gegeben habe, eine Frage, die er nach reiflicher und nüchterner Überlegung mit einem entschiedenen Nein beantwortet. Er teilt somit nicht die Anschauung jener meist polnischen Gelehrten, welche die slavische Urheimat als „autochthon“ in das heutige Polen bzw. das Weichsel- und Oderbecken verlegen. Gleichzeitig bietet Schenker auch eine gute Übersicht gerade des polnischen Beitrages zur Erhellung dieser Frage (obgleich manche neuere diesbezügliche Arbeiten, also etwa gerade jene von J. Nalepa und W. Mańczak, von ihm nicht erwähnt werden). Der Yaler Slavist stellt zunächst fest, daß - im Unterschied zu Kelten und Germanen - die Slaven erstmalig nicht früher als im 6. Jahrhundert u. Z. im Licht der Geschichte auftauchen. Ihr vorangehendes Schicksal sei verhüllt vom Schweigen der Nachbarvölker, der Stummheit ihrer eigenen mündlichen Überlieferung und der Unzuverlässigkeit nichtsprachlicher Zeugnisse, wie denen der Archäologie, Anthropologie, Botanik und Geographie. Er erwähnt sodann das zuerst von J. Rostański (1908) zu Felde geführte Buchenargument, das eine westliche Urheimat auszuschließen schien, ohne freilich zu bemerken, daß gerade dieses Argument später durch die Ergebnisse der Pollenanalyse entkräftet wurde, da diese Funde und ihre chronologische Bestimmung die frühere östliche Ausbreitungsgrenze der Buche weit nach Westen, nämlich Mitteldeutschland zwischen Mecklenburg und Erzgebirge, verschoben, so daß die Beseitigung dieses Arguments in der Tat auch das heutige Polen und Teile der DDR in den potentiellen Urheimatsbereich rückte. Daraufhin zeigt Schenker anhand eines Zitats von Pomponius Mela und Plinius d. Ä. (1. Jh. u. Z.), das auf Cornelius Nepos (1. Jh. v. u. Z.) zurückgeht, wie eine an sich wenig glaubwürdige Nachricht von der angeblichen Seereise von „Indern“ (?) an die deutsche Küste in einem so angesehenen und wissenschaftlich seriösen Nachschlagewerk wie dem *Słownik starożytności słowiańskich* dahingehend verdreht werden konnte, daß dies allen Ernstes als Beweis der Handelszwecken dienenden Schifffahrt von Slaven (bzw. als Slaven verstandener Veneter) zwischen Ost- und Nordsee bereits vor der Zeitwende gedeutet wurde. In Wirklichkeit bestehen, wie Schenker m. E. mit vollem Recht darlegt, keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß die Slaven bereits sehr früh die Ostseeküste erreicht hätten, da sie außer dem indogermanischen Erbwort für Meer (*mofe*; vgl. lat. *mare*) - das, nebenbei gesagt, im Indogermanischen selbst ein Substratwort vorindogermanischer Herkunft zu sein scheint - keine maritime Terminologie besessen haben. Stattdessen vermutet Schenker, wohl ebenfalls zu Recht, daß in uralten Zeiten die Veneter die südlichen und östlichen Küstenstriche der Ostsee bewohnt hätten, wie es der lettische Flußname *Venta* (Windau) und die Orstnamen *Ventspils* (Windau) und *Wenden* (heute *Cēsis*) in Lettland nahelegen. Auch der livländische Chronist Heinrich (Henricus de Lettis, 13. Jh.) beschreibt in seinem *Chronicon de Livoniae* den eindeutig nichtslavischen Volksstamm der *Vindi*, die einst in Kurland und danach in Livland ansässig gewesen seien. Hier würde ich übrigens auch das sagenumspinnene, angeblich im Meer versunkene, zuletzt von Slaven bewohnte *Vineta* auf der Insel Wollin (in der Odermündung) hinzufügen. Folglich besteht eigentlich kaum Anlaß, den bei Ptolemäus (2. Jh. u. Z.) erwähnten *Uenedikós kólpos* ('Venetische Bucht') als Namen der Ostsee (bzw. der Danziger Bucht) nicht wörtlich zu verstehen. Daß später der Wenden/Winden-Name dann von den Deut-

schen in Grenzmarken (Kärnten, Lausitz, Ostseeküste) auch auf die dort inzwischen aufgetauchten Slaven übertragen werden konnte, ist an und für sich nichts Ungewöhnliches. Auch bei dem ostslavisches (vielleicht aus dem Westen zugewanderten) Stamm der *Vjatiči* handelt es sich möglicherweise um eine solche Namenübertragung. Schon Caesar (*De bello Gallico* III. 8) wußte von der Seetüchtigkeit der Veneter Wunder zu erzählen. Am Ostseeufer wurden die Veneter aber vorerst von den Balten verdrängt, deren Ausbreitung, wie ich andernorts (Birnbaum 1984, 236-242) darzulegen versucht habe, im Westen mindestens bis an die Persante (im ehemaligen Ostpommern) und weniger kompakt wohl bis an die untere Oder und über sie hinaus reichte. Besonders auffallend in diesem Zusammenhang ist auch das Fehlen einer urslavischen Bezeichnung des Bernsteins, der wichtigsten Handelsware auf der berühmten Bernsteinstraße zwischen dem Südufer der Ostsee und der Nordküste der Adria, während das Baltische hier ein eigenes Etymon besaß. Russ. *янтарь* ist bekanntlich baltischen, poln. *bursztyn* germanischen Ursprungs. Über den Bernstein bei den Balten, den Bernsteinhandel und die vom Baltikum ausgehenden Bernsteinwege (denn es gab mehr als einen) s. u. a. Gimbutas 1953: 1983, passim; 1985a; 1986a.

Auch die slavischen Etymologien von Kalisz (*Kalisia* bei Ptolemäus) und der großen Flüsse, Weichsel (*Wisła, Vistula*, den Autoren des Altertums wohl bekannt), Warthe (*Warta*) und Oder (*Odra*), läßt Schenker mit guten Gründen nicht gelten – hier auch gegen Gołąb polemisch –, da für den polnischen Stadtnamen auch keltischer (vgl. die Wurzel \**kal-*, in Latein und Romanisch widergespiegelt) bzw. illyrischer Ursprung denkbar ist und jedenfalls für den Weichselnamen auch germanische oder keltische Herleitungen erwogen wurden. Sämtliche Flußnamen dieser Gegenden können überdies Bestand der alteuropäischen Hydronymie im Sinne J. Udolphs sein. Zum Warthenamen s. zuletzt Udolph 1987.

Schon gar nicht und m. E. wiederum mit Recht glaubt Schenker an die Gleichsetzung der Träger der sog. Lausitzer Kultur (ca. 1300 bis 400 v. u. Z.) mit den frühesten Slaven. Nicht nur, daß er einer jeden Identifizierung eines sprachlich bestimmbareren Ethnos mit sprachlosen archäologischen Funden mit berechtigter Skepsis gegenübersteht. Er weist auch darauf hin, daß selbst im Rahmen rein archäologischer Gegenüberstellungen die eindeutig slavische Töpferei des Prag-Typus in ihrer Ausführung weit hinter der kunstreichen Handarbeit der Lausitzer Kultur, aber auch der der Römerzeit (etwa des Przeworsk-Typus) zurücksteht. Daß sich die Römer selbst der Anwesenheit etwaiger Slaven jenseits von Elbe und Donau auch um die Zeitwende und in den ersten darauf folgenden Jahrhunderten nicht bewußt waren, während doch Zehntausende von römischen Münzen entlang der Bernsteinstraße aufgefunden worden sind, spricht ebenfalls gegen ein massives Vorhandensein von Slaven im jetzigen Polen oder in der östlichen DDR. So meint der amerikanische Gelehrte, F. Dvornik's hypothetische Vermutung, wir wüßten mehr über die Slaven im Altertum, wenn sie, wie die Kelten und Germanen, in direkte Verbindung mit den von ihnen doch nicht weit entfernt siedelnden Römern getreten wären, sei fehl am Platz: Sie konnten es nicht, denn vor der Völkerwanderung gab es sie noch gar nicht im mitteleuropäischen Raum. Kein Bericht über mitteleuropäische Länder aus dem 1. und 2. nachchristlichen Jahrhundert enthält irgendwelche eindeutigen Hinweise auf die Slaven, wie es sie auf Kelten, Germanen und sogar Balten gibt (wobei Tacitus und schon früher Caesar einzig als Kronzeugen zu nennen wären). Auch keine griechischen oder lateinischen Quellen der Antike – von der Spätantike ab-

gesehen - führen Wörter eindeutig slavischen Sprachpräges an. Das spärliche Zeugnis über den Siedlungsraum der Slaven vor dem 5.-6. Jahrhundert deutet nach Ansicht Schenkers auf das Gebiet um den mittleren Dnjepr, von wo sie erst dann nach Mitteleuropa und auf den Balkan gedrungen seien. Slaven an Weichsel, Oder und Elbe schon um die Zeitwende sei einzig ein leerer Wunschtraum und Ausdruck romantischer Sehnsucht der Westslaven (besonders der Polen) nach einer ursprünglichen Verwurzelung im eigenen Volksboden, wie sie ihre darin glücklicheren westlichen Nachbarn haben.

Während somit Schenkers Überlegungen trotz nicht unbedeutender Meinungsverschiedenheiten in Einzelheiten auf eine Urheimatshypothese hinauslaufen, die der Gołabs nicht allzu fern steht (und sich übrigens auch mit meinen eigenen, früher vorgebrachten diesbezüglichen Ansichten weitgehend deckt; vgl. Birnbaum 1974), scheint die Grundauffassung, die jedenfalls auf den ersten Blick hinter den Theorien unseres Jubilars über die Herkunft einer ganzen Reihe von slavischen Stämmen aus dem Balkan - und zwar meist noch dazu aus den südlichen (wenn auch nicht südlichsten) Gebieten der Halbinsel - steht, eher in einer ähnlichen Richtung wie die Hypothese Trubačevs (und in geringerem Maße vielleicht auch Nováks) zu weisen. Hier kann und soll nicht im einzelnen auf Kunstmanns viele, oft zunächst unwahrscheinlich oder doch recht gewagt anmutende, aber stets geistreiche und von ausgezeichneter Quellenkenntnis zeugende Deutungen slavischer Ethnonyme (daneben auch Topo- und Anthroponyme), wie sie, grob ausgedrückt, im slavischen Norden, also nördlich der Karpaten (und Sudeten) belegt sind, eingegangen werden. Immerhin sei aber bemerkt, daß selbst wenn bei mir, wie sicher bei anderen Spezialisten, Zweifel an der Richtigkeit und Stichhaltigkeit einiger seiner mir reichlich frapierend erscheinenden Gleichungen - ich denke da etwa an solche Gegenüberstellungen, wie *Русь* (heute *Старая Русса*), *Русь* = *Ra(g)usa*, *Ra(g)usium* (Kunstmann 1986, 105-9) oder *Новгород* (im Sinne von *Neapolis*, Neustadt) als Erinnerung an die 'Alte Stadt' (*Стариград*), damit *Epidaurus/-um* meined (ebda., 112-13) - wach werden, schon allein die Fülle des von ihm gesichteten und gedeuteten Namenmaterials und die Konsequenz seiner Argumentation den Leser doch auch sehr beeindrucken müssen. Bedeutet dies nun aber, daß Kunstmann die Urheimat der Slaven schlechthin auf dem Balkan, genauer: Südbalkan, vermutet? Keineswegs. Dahingehend von mir befragt, antwortete mir der deutsche Gelehrte brieflich (im Dezember 1986) in dem Sinne, daß er - und hier gebe ich seinen Wortlaut mit nur geringfügigen Änderungen wieder - überhaupt an keine slavische Urheimat glaube, sondern an eine Mehrzahl von kleinflächigen Sitzen halbnomadisierender Gruppen bzw. Stämme. Diese Kleinsitze hätten ursprünglich nicht auf dem Balkan gelegen, d.h. nicht etwa südlich von Trubačevs anfangs illyrisch besiedelten Punkten. Auf den Balkan seien die Slaven erst um 550, nach dem Durchbruch der Donaulinie gelangt. In engem Zusammenhang mit dieser Problematik stehe die Populationsfrage: Er glaube nicht an irgendwelche „kolossalen Menschenmassen“ (wie wir sie uns aus heutiger oder sonst späterer Sicht leicht vorstellen), und die Stämme seien auch nicht im Sinne spätantiker *gentes*, sondern vielmehr als kleine Gruppen, im Grunde also Familien- oder Sippenverbände, zu verstehen. Aus diesem Grunde sei auch der angeblich slavische Ertrag der Archäologie so spärlich bzw. zweideutig. Ähnlich wie der bekannte Wiener Mediävist H. Wolfram in seinem grundlegenden Gotenbuch aufgrund der Annahme von 15-20 000 Kriegern die Gesamtzahl der Goten auf etwa 100 000 veranschlagt hat (vgl. für die Frühphase der Goten auch Czarnecki 1975),

ließe sich für das Slaventum der Frühzeit bei vielleicht 30-40 000 wehrfähigen Männern eine Gesamtzahl von allenfalls 200 000 Menschen errechnen. Der Balkan sei also eben nur ein Durchzugsgebiet mit unterschiedlicher Seßhaftigkeit für die Slaven (wie, so meint jedenfalls Kunstmann, wohl auch für die noch weniger zahlreichen Balten) gewesen. Wie jetzt auch der ostdeutsche Archäologe und Prähistoriker J. Herrmann meinte, haben Serben/Sorben, Kroaten und (slavische) Bulgaren in Sachsen und angrenzenden Landstrichen als Zuwanderer aus dem Balkan zu gelten, weshalb die These von einer einseitigen Nord-Südwanderung dieser Slaven aufzugeben sei. Diese Gedankengänge werden in einer soeben erschienenen Untersuchung Kunstmanns über die balkanische Besiedlung Nord- und Mitteleuropas (1987) weiter ausgeführt; s. besonders 191-206.

Wie aus dem soeben Angeführten bzw. leicht umschrieben Wiedergegebenen hervorgeht, ergibt sich nun doch ein etwas anderes Bild der frühest nachweisbaren Ursprünge der Slaven, ein Bild, das nicht unbedingt mit der Grundkonzeption Golabs oder Schenkers in schroffem Widerspruch stehen muß. Nebenbei gesagt, ließen sich hier auch die von mir neulich behandelten slavischen Miligen auf der Peloponnes (Birnbaum 1986b), deren Name, wie Z. Stieber vermutet hat, auch im polnischen Ortsnamen *Mładz* (einem Dorf bei Warschau) eine Spur hinterlassen haben dürfte, mühelos einordnen; nur darf (anders als Stieber meinte) der polnische Ortsname nicht als auf dem Territorium der Urheimat bezeugt gelten. Was Kunstmanns - bisher private - Überlegungen über die die Slaven betreffenden Zahlenverhältnisse betrifft, würde ich freilich zu bedenken geben, daß diese sehr wohl für jene kleinflächigen Sitze einzelner Sippenverbände, also vor dem Eindringen der Slaven in den Balkan zutreffen mögen, kaum dagegen für die Zeit nach der Völkerwanderung, wenn Slaven nicht nur bis tief nach Griechenland hinein (nämlich eben bis auf die Peloponnes und vorübergehend sogar auf die ägäische Inselwelt) vordringen, sondern auch in den Ostalpen und Böhmen sowie an Elbe und Saale auftauchen, die Ostseeküste erreichen und im Osten und Nordosten bis an die Seen Peipus, Ilmen und Ladoga ziehen (und bald auch neben Finnen am Finnischen Meerbusen zu finden sind) und das Zuflußgebiet der oberen Wolga und der Oka besiedeln. In diesem Zusammenhang sei ferner erwähnt, daß in der ausgezeichneten Darstellung der Slaveninvasion und der frühen Schicksale der Slaven auf dem Balkan von J. Fine (1983, 25-93) zwar öfters die Rede von der mangelnden einheitlichen Organisation slavischer Stämme auch noch im Rahmen der Avarenherrschaft ist und eine großzügige Zusammenfassung verschiedener slavischer Gruppen wohl erst im Bulgarenreich (unter Führung der altaischen Protobulgaren) erfolgte, doch vielfach auch die große Anzahl der Slaven auf dem Balkan geltend gemacht wird. Selbst wenn bei der gewaltigen Ausdehnung der Slaven ihr Siedlungsgebiet gewiß nicht durchweg ununterbrochen bestand - und ich denke dabei nicht etwa nur an die Trennung der Süd- und Nordslaven durch deutsche Siedler, Romanen und Ungarn (Magyaren) oder an im Slaventum letzten Endes untergegangene, von ihm z.T. aufgesogene bzw. ausgerottete Völkerschaften, wie Thraker, Illyrier, Veneter und später verschiedene altaische Gruppen, insbesondere eben die von Karl dem Großen zerschlagenen Avaren, sondern auch an die dünne oder überhaupt fehlende Besiedlung großer Waldflächen, Sumpfgebiete und Gebirgsgegenden - so müssen wir für die Zeit nach der großen Expansion der Slaven doch mit erheblich höheren Bevölkerungsziffern rechnen. Aber wie kam es dazu, daß um die Zeit der mährischen Slavenmission Kyrills und Methods in den 60er bis 80er Jahren des 9. Jahrhunderts wir es mit einer weitgehend ein-

heitlichen Sprache und einem ethnischen Selbstbewußtsein aller Slaven über große Entfernungen hinweg - in Bulgarien, Böhmen-Mähren und sehr bald auch der Rus' - zu tun haben? Vielleicht liegt hier der Schlüssel wirklich, wie Lunt meint, in der verschiedene slavische Elemente verschmelzenden Rolle des einst mächtigen Avarnreiches.

### 3.

Abschließend und an manche der im Vorgehenden angestellten bzw. wiedergegebenen Überlegungen anknüpfend, noch ein paar weitere Bemerkungen zur Problematik der Ethnogenese und Urheimat der Slaven. Wie ich andernorts (Birnbaum 1985a und 1985b) ausgeführt habe, ist das zeitliche Abwechseln (und teilweise gleichzeitige Nebeneinander) divergenter und konvergenter Sprachentwicklung nicht nur für bezeugte Sprachzustände oder für solche unmittelbar vorangehende, in Auflösung begriffene ursprachliche Entwicklungsphasen charakteristisch, sondern es muß auch - selbst wenn schwerer erschließbar oder sogar oft überhaupt nicht mehr rekonstruierbar - für frühere Zustände, einschließlich der Entstehung von Ursprachen angenommen werden. Das gilt auch für das Urslavische und wahrscheinlich sogar für das Urindogermanische. Was die Herausbildung des Urslavischen betrifft, bin ich demnach mit den einschlägigen Auffassungen von B. V. Gornung (1963) und V. K. Zuvravlev (1970) einig und vertrete die Ansicht, daß das Westbaltische bzw. sein Vorgänger (wie es im Altpreußischen widergespiegelt ist) zeitweise dem im Entstehen begriffenen Slavisch näher stand als der Vorstufe des (durch Litauisch und Lettisch bezeugten) Ostbaltischen, ehe es sich diesem wieder näherte, um zusammen mit ihm allmählich die nun gefestigte baltische Sprachgruppe zu bilden. In bezug auf das Verhältnis von Baltisch und Slavisch bin ich jetzt der Meinung, daß einer baltoslavischen - oder genauer: vobaltoslavischen, dialektalen späturindogermanischen - Sprachgemeinschaft bzw. Dialektzusammengehörigkeit zunächst eine Epoche divergierender Sprachentwicklung folgte, während derer sich Baltisch und besonders Slavisch, nun gesondert, anderen indogermanischen Sprachzweigen näherten, bevor sie später dann (wohl in, jedenfalls was das Slavische betrifft, teilweise bereits historisch bezeugter, in bezug auf das erst ab ca. 1400 durch das Altpreußische belegte Baltisch weitgehend aber noch vorliterarischer Zeit) wieder konvergierten und einander gegenseitig beeinflußten (s. ausführlicher Birnbaum 1985b, 7-10). Ähnlich bin ich überzeugt, daß auch das Urindogermanische nicht von Anbeginn sprachlicher Sonderentwicklung auf unserem Planeten einsetzte, sondern selber das Ergebnis vorangehender divergent-konvergenter Entwicklungen ist, insbesondere da sich die Anzeichen, um nicht zu sagen: Beweise, dafür zu häufen beginnen, daß das Indogermanische selbst mit anderen auf dem eurasischen Kontinent und in Afrika beheimateten Sprachfamilien im Rahmen des sog. nostratischen Sprachenkreises entfernt verwandt ist, was durch die integrierte Methode der sog. äußeren Sprachvergleichung, genetisch-komparative und typologische Kriterien kombinierend, wie sie besonders in der Sowjetunion von dem früh verstorbenen V. M. Illič-Svityč entwickelt und neuerdings in den USA von V. Shevoroshkin und seinen Mitarbeitern verfeinert wurde, ermittelt werden konnte. Ich glaube daher auch, daß N. S. Trubetzkoy's „Gedanken über das Indogermanenproblem“ (1939/68) gar nicht so abwegig waren, wie ihm das posthum vielfach vorgehalten wurde; vgl. jetzt aber auch V. V. Ivanov in Trubeckoj 1987, 413-19.

Hinsichtlich des slavischen Urheimatproblems könnten wir uns daher m. E. auch Kunstmanns und in einem weiteren Sinne Gołąbs und Schenkers sowie Lunts, Trubačevs und Udolphs Gedankengänge zu eigen machen. Vielleicht traten also erste, vereinzelte und kleinflächige slavische Gruppen erstmalig in der Tat am mittleren Dnjepr und in einem westlich davon gelegenen Gebiet bis an den Nordabhang der Karpaten hin auf, während ihre noch nicht als Slaven identifizierbaren Vorfahren früher am oberen Don gesiedelt bzw. wohl eher nomadisiert hatten. Von der heutigen Westukraine zogen manche – gewiß nicht alle – Slaven dann aber vielleicht wirklich zunächst durch die Karpatenpässe bzw. die Karpaten umgehend in Richtung Karpatenkessel und mittleres Donaubecken weiter, um bald noch weiter nach Süden vorzustoßen. Erst jetzt, unter der Oberherrschaft der Avaren und mit ihnen vermengt (oder z. T. verbündet), konsolidierten sich die Slaven als eine relativ einheitliche Volks- und Sprachgruppe, die von hier aus und besonders intensiv erst nach vergeblichen bzw. nur halb erfolgreichen Angriffen auf Byzanz und in größerem Umfang nach der Zerschlagung der Avarenherrschaft durch die Heere Karls des Großen in den 790er Jahren, zurück nach dem Norden, und zwar jetzt sowohl nach Nordosten, also von der Donau-Theiß-Ebene zurück nach der heutigen Westukraine und anschließend weit darüber hinaus, als auch nach Norden und Nordwesten, in die heutige Tschechoslowakei, nach Polen und Mittel- und Norddeutschland, abwanderten. Das in manchem weiterhin rätselhafte Reich Samos in der Mitte des 7. Jahrhunderts, dessen räumlicher Umfang vielleicht gar nicht so groß, wie manchmal angenommen, war, sondern sein Zentrum womöglich weit westlich, in Ostfranken/Nordbayern, am oberen Main, hatte, wie wiederum unser geschätzter Jubilar (in *Die Welt der Slaven* 24, 1979, 1–21 und 225–47; 25, 1980, 171–7; 26, 1981, 62–101) eindrucksvoll auseinandergesetzt hat, war demnach eher eine frühe Randerscheinung slavischer Präsenz zwischen Franken- und Avarenreich.

Wenn man heute zwischen primärer und sekundärer Urheimat einer Volks- und Sprachgruppe zu unterscheiden hat, wie das etwa M. Gimbutas (1985b) für die Indogermanen getan hat, so könnte man analog auch für die Slaven eine primäre Urheimat am mittleren Dnjepr und in der westufrigen Ukraine ansetzen und eine sekundäre dann auf dem Balkan und im mittleren Donaubecken in Verbindung und z. T. wohl koterritorial mit den Avaren. Die Annahme einer primären und sekundären indogermanischen Urheimat könnte übrigens u. U. auch die scheinbar auseinanderklaffenden Ansichten der Archäologin Gimbutas (und sich ihr anschließender Sprachforscher, wie etwa W. P. Lehmann und neuerdings offenbar auch A. Martinet) und der Linguisten T. V. Gamkrelidze und V. V. Ivanov überbrücken helfen, indem das von Gimbutas ins Auge gefaßte pontische Steppengebiet der Kurgankultur(en) (vgl. außer der soeben zitierten Arbeit jetzt etwa auch Gimbutas 1986b sowie zahlreiche frühere einschlägige Studien, darunter besonders Gimbutas 1974) selbst bereits die sekundäre – und nicht, wie Gimbutas meint, die primäre – Urheimat der Indogermanen gewesen sein könnte, während die primäre dann vielleicht wirklich im Nahen Osten, zwischen Kaukasus und Mesopotamien (oder ursprünglich in einem mehr begrenzten Areal innerhalb dieses Raumes), lag, wie die sowjetischen Forscher vermuten (Gamkrelidze und Ivanov 1980/85, 1981/85, 1985, vor allem aber in ihrem monumentalen Werk Gamkrelidze und Ivanov 1984, bes. 857–957), es sei denn, dieses Gebiet im Nahen Osten (Vorderasien) war das Territorium eines Teiles des vorindogermanischen nostratischen Sprachverbandes (vgl. oben). Gimbutas freilich postuliert die sekundäre Urheimat der Indogermanen in Mitteleuropa, wohin sie aus ihrer

(ihrer Ansicht nach) primären Urheimat, dem pontischen Steppengebiet des „Kurganvolkes“ (und in unmittelbarem Anschluß daran aus einem Teil des Balkans, an der unteren Donau), gekommen seien. Es ist allerdings keineswegs sicher, daß auch die Vorfahren der Griechen in ihre späteren Wohnsitze beiderseits der Ägäis und auf den ägäischen Inseln auf dem Umweg nördlich des Schwarzen Meeres und nicht quer durch das, wie das Zeugnis des Hethitischen zeigt, zunächst nicht indogermanisch besiedelte Anatolien gekommen sind (vgl. dazu auch meine Vorstellungen über das vorgriechische indogermanische Substrat, Birnbaum 1974). Daß die primäre Urheimat der Indogermanen auf dem Balkan und im Donaubecken zu suchen sei, wie I. M. D'jakonov (1982/85) glaubt und wie auch Trubačev zu meinen scheint, so daß s. E. auch die Slaven ursprünglich aus diesem Gebiet stammen (Trubačev 1982 und englisch, leicht überarbeitet, Trubačev 1985; ähnlich, wenn auch anders begründet, ferner Mańczak 1984, der die Ursitze nicht nur der Slaven und Balten, sondern zumindest eines Teiles auch der Indogermanen zwischen Oder und Memel vermutet), halte ich indessen für weniger wahrscheinlich.

#### L i t e r a t u r v e r z e i c h n i s

Birnbaum, H.

- 1965      Balkanslavisch und Südslavisch. Zur Reichweite der Balkanismen im südslavischen Sprachraum. In: Zeitschrift für Balkanologie 3, 12-63.
- 1968      Slavjanske jazyki na Balkanach i ponjatje tak nazывaemych jazykovych sojuzov. In: Glossa 2, 70-92.
- 1973      The Original Homeland of the Slavs and the Problem of Early Slavic Linguistic Contacts. In: The Journal of Indo-European Studies 1, 407-421.
- 1974      Pre-Greek Indo-Europeans in the Southern Balkans and the Aegean. In: The Journal of Indo-European Studies 2, 361-383.
- 1975      Typology, Genealogy, and Linguistic Universals. In: Linguistics 144, 5-26.
- 1981      Rez. von G. R. Solta, Einführung in die Balkanlinguistik mit besonderer Berücksichtigung des Substrats und des Balkanlateinischen. In: Studies in Language 5, 399-406.
- 1983      Tiefen- und Oberflächenstrukturen balkanlinguistischer Erscheinungen. In: Reiter, N. (Hg.): Ziele und Wege der Balkanlinguistik (Osteuropa-Inst. a. d. FU Berlin. Balkanologische Veröffentlichungen. 8). Berlin/Wiesbaden, 40-58.
- 1984      Indo-Europeans between the Baltic and the Black Sea. In: The Journal of Indo-European Studies 12, 235-259.
- 1985a      O dvuch osnovnych napravlenijach v jazykovom razvitii. In: Voprosy jazykoznanija 1985/2, 32-42.
- 1985b      Divergence and Convergence in Linguistic Evolution. In: Fisiak, J. (Hg.): Papers from the 6<sup>th</sup> International Conference on Historical Linguistics. Amsterdam/Posen, 1-24.
- 1986a      Weitere Überlegungen zur Frage nach der Urheimat der Slaven. In: Zeitschrift für slavische Philologie 46 (Gedenkschrift M. Vasmer), 19-45.
- 1986b      Noch einmal zu den slavischen Milingen auf der Peloponnes. In: Olesch, R. und H. Rothe (Hg.): Festschrift für H. Bräuer zum 65. Geburtstag ... Köln/Wien, 15-26.
- 1987      Jeszcze raz o praojczyźnie Słowian. In: Slawistyczne studia językoznawcze (Festschrift F. Sławski). Breslau, 57-63.

- Czarnecki, J.  
1975 The Goths in Ancient Poland. Coral Gabels, Florida.
- D'jakonov, I. M.  
1982/85 O prarodine nositelej indoevropskix dialektov. In: Vestnik drevnej istorii 1982/3, 3-30; 1982/4, 11-25. Englisch: On the Original Home of the Speakers of Indo-European. In: The Journal of Indo-European Studies 13, 92-174.
- Fine, J. V. A., Jr.  
1983 The Early Medieval Balkans. A Critical Survey from the Sixth to the Late Twelfth Century. Ann Arbor.
- Gamkrelidze, T. V. und V. V. Ivanov  
1980/85 Drevnjaja Perednjaja Azija i indoevropskaja problema. Vremennye i areal'nye charakteristiki obščeeindoevropskogo jazyka po lingvističeskim i kul'turno-istoričeskim dannym. In: Vestnik drevnej istorii 1980/3, 3-27. Englisch: The Ancient Near East and the Indo-European Question: Temporal and Territorial Characteristics of Proto-Indo-European Based on Linguistic and Historico-Cultural Data. In: The Journal of Indo-European Studies 13, 3-48.  
1981/85 Migracii plemen-nositelej indoevropskix dialektov - s pervonačal'noj territorii rasselenija na Bližnem Vostoke v istoričeskie mesta ich obitanija v Evrazii. In: Vestnik drevnej istorii 1981/2, 11-33. Englisch: The Migrations of Tribes Speaking the Indo-European Dialects from their Original Homeland in the Near East to their Historical Habitations in Eurasia. In: The Journal of Indo-European Studies 13, 49-91.  
1984 Indoevropskij jazyk i indoevropcy. 2 Bde. Tiflis.  
1985 The Problem of the Original Homeland of the Speakers of Indo-European Languages (in Response to I. M. Diakonoff's Articles ...). In: The Journal of Indo-European Studies 13, 175-184.
- Gimbutas, M.  
1953 Gintaro kelial priešistoriniais laikais. In: Aidai 6 (62), 249-253.  
1974 An Archaeologist's View of PIE in 1975. In: The Journal of Indo-European Studies 2, 289-307.  
1983 Die Balten. Volk im Ostseeraum. München.  
1985a East Baltic Amber in the Fourth and Third Millennia B.C. In: Journal of Baltic Studies 16, 231-257.  
1985b Primary and Secondary Homeland of the Indo-Europeans: Comments on [the] Gamkrelidze-Ivanov Articles. In: The Journal of Indo-European Studies 13, 185-202.  
1986a Studies in Baltic Amber. In: Quarterly Review of Archaeology 7, 9-11.  
1986b Remarks on the Ethnogenesis of the Indo-Europeans in Europe. In: Bernhard, W. und A. Kandler-Pálsson (Hg.): Ethnogenese europäischer Völker. Stuttgart/New York, 5-20.
- Gołąb, Z.  
1983 The Ethnogenesis of the Slavs in the Light of Linguistics. In: Flier, M. S. (Hg.): American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists, Kiev, September 1983, Vol. I: Linguistics, Columbus, Ohio, 131-146.
- Gornung, B. V.  
1963 Iz predistorii obrazovanija obščeslavjanskogo jazykovogo edinstva. (Doklady sovetskoj delegacii. V Meždunarodnyj s-ezd slavistov, Sofija, sentjabr' 1963.) Moskau.
- Kunstmann, H.  
1986 Woher die *Russen* ihren Namen haben. In: Die Welt der Slaven 31, 100-120.  
1987 Beiträge zu Geschichte der Besiedlung Nord- und Mitteldeutschlands mit Balkanslaven. (Slavistische Beiträge. 217.) München.

- Lunt, H. G.  
 1984/85 On Common Slavic. In: Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvisti-  
 ku 27/28 (Festschrift M. und P. Ivić), 417-422.  
 1985 Slavs, Common Slavic, and Old Church Slavonic. In: *Litterae Slavicae  
 Medii Aevii* (Festschrift F. V. Mareš; Sagners Slavistische Sammlung.  
 8.) München, 185-204.
- Mańczak, W.  
 1981 Praojczyzna Słowian. (Monografie slawistyczne. 44.) Breslau.  
 1984 Le problème de l'habitat primitif des indo-européens. In: *Folia Lin-  
 guistica Historica* 5, 199-210.
- Novák, L'.  
 1939/40 Slovenské a podkarpatoruské nárečia vo svetle europske fonologicke  
 geografie. Synchronické a diachronické poznámky k porovnávacej ja-  
 zykovede stredoeuropekej. In: *Linguistica Slovaca* 1/2, 85-105.  
 1984 Vznik Slovanov a ich jazyka (Základy etnogenézy Slovanov). In: *Sia-  
 vica Slovaca* 19, 219-232.
- Schenker, A. M.  
 1985 Were there Slavs in Central Europe before the Great Migrations? In:  
*International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 31/32 (Flier,  
 M. S. und D. S. Worth, Hg., *Slavic Linguistics, Poetics, Cultural History;*  
*Festschrift H. Birnbaum*), 359-373.
- Toporov, V. N. und O. N. Trubačev  
 1962 Lingvističeskij analiz gidronimov verchnego Podneprov'ja. Moskau.
- Trubačev, O. N.  
 1982 Jazykoznanie i étnogenez slavjan. Drevnie slavjane po dannym étimo-  
 logii i onomastiki. In: *Voprosy jazykoznanija* 1982/4, 10-26; 1982/5,  
 3-17.  
 1985 Linguistics and Etnogenesis of the Slave: The Ancient Slavs as Evi-  
 denced by Etymology and Onomastics. In: *The Journal of Indo-Euro-  
 pean Studies* 13, 203-256.
- Trubetzkoy/Trubeckoj, N. S.  
 1939/68 Gedanken über das Indogermanenproblem. In: *Acta Linguistica* 1, 81-  
 89. Wiederabdruck in: *Die Urheimat der Indogermanen*. Darmstadt,  
 214-223.  
 1987 Izbrannye trudy po filologii. Hg. v. T. V. Gamkrelidze u. a. Moskau.
- Udolph, J.  
 1979 Studien zu slavischen Gewässernamen und Gewässerbezeichnungen. Ein  
 Beitrag zur Frage nach der Urheimat der Slaven. (Beiträge zur Na-  
 menforschung, N. F., Beiheft 17.) Heidelberg.  
 1981 Die Landnahme der Ostslaven im Lichte der Namenforschung. In: *Jahr-  
 bücher für Geschichte Osteuropas* 29, 321-336.  
 1985 Kritisches und Antikritisches zur Bedeutung slavischer Gewässerna-  
 men für die Ethnogenese der Slaven. In: *Zeitschrift für slavische Phi-  
 lologie* 45, 33-57.  
 1987 Der Name der Warta/Warthe und die germanisch-slavischen Beziehun-  
 gen. In: *Etnolingwistyczne i kulturowe związki Słowian z Germanami*.  
 Breslau, 55-64 (einschließlich Diskussion).
- Im Druck Kamen die Slaven aus Pannonien? Erscheint in *Festschrift W. Hensel*.
- Wijk, N. van  
 1941 Zum urslavischen sogenannten Synharmonismus der Silben. In: *Lin-  
 guistica Slovaca* 3, 41-48.
- Zuravlev, V. K.  
 1970 Ešče raz o predmete, metode, celjach i zadačach nauki o praslavjan-  
 skom jazyke. In: *Jazyk i čelovek* (Gedenkschrift P. S. Kuznecov). Mos-  
 kau, 86-92.

## DIE GRAMMATISCHE BELEBTHEIT ALS GENUSGRAMMEM

Im folgenden Beitrag sollen einige typologische Aspekte der grammatischen Belebtheit im Slavischen näher beleuchtet werden. Sie wird hier als Oppositionsglied der Genuskategorie behandelt. Neben der Sichtung und Gruppierung aus der Sprachgeschichte bekannter Faktoren, die ihre historische Entwicklung maßgeblich beeinflußt zu haben scheinen, soll vor allem gezeigt werden, welche Veränderungen sich durch ihre Ausbreitung in den Genuskategorien slavischer Sprachen ergeben haben, mit Rückwirkungen auf deren Flexionssysteme insgesamt<sup>1</sup>.

### 1. Form und Inhalt

Die Untersuchung der grammatischen Belebtheit hat beginnend mit Dobrovský (1822) eine lange wissenschaftliche Tradition, auf die ich hier nicht näher eingehen kann<sup>2</sup>. Im Kern basiert dieses Phänomen der Grammatik aller slavischen Sprachen, die noch eine Kasusflexion haben, bekanntlich auf dem Faktum, daß bei „belebten“ Maskulina statt der alten, mit dem Nominativ identisch gewordenen Akkusativform Synkretismus mit dem Genitiv eintritt, wobei auch ein eventuelles Adjektivattribut mit erfaßt wird, also Kongruenz besteht, wie in dem folgenden serbokroatischen Beispiel mit hervorgehobenen Akkusativen:

(1) Za taj posao je imao jednog naročito**g** pomagača.

Ich will im folgenden zeigen, daß die grammatische Belebtheit nicht einfach auf die Formel „Akkusativ = Genitiv“ (A. = G.) bei Substantiven, die sich auf belebte Wesen beziehen, reduziert werden kann, sondern, daß es sich im Gegenteil um eine wesentlich komplexere Erscheinung handelt. Dabei sollen eine Reihe von Parametern herausgearbeitet werden, die zur Vernetzung dieses grammatischen Oppositionsgliedes mit Morphologie, Syntax und Semantik der einzelnen slavischen Sprachen beitragen. Mir geht es also keineswegs in erster Linie um die so oft gestellte Frage, wieso gerade der Genitiv die neue Akkusativform geliefert hat<sup>3</sup>, sondern um die Folgen des partiellen Synkretismus.

<sup>1</sup> Die Beschreibung von Flexionssystemen geschieht hier informell. Zu einer formalisierten regelhaften Erfassung der Veränderung solcher Systeme vgl. Breu (1988). Für die synchrone Beschreibung und quantitative Erfassung des wechselseitigen Einflusses von Grammemen unterschiedlicher Kategorien im (urslavischen) Substantivparadigma s. Breu (1987).

<sup>2</sup> Eine wichtige Rolle in dieser Tradition spielt dabei Meillet (1897) mit seiner Untersuchung im Altkirchenslavischen. Zu einem Überblick über die ältere Literatur vgl. Müller (1965, 9f.).

<sup>3</sup> Die Erklärungsversuche reichen von der Heranziehung des Genitivus partitivus oder des Genitivus negativus über die Genitivreaktion einzelner Verben bis zur Behauptung, durch die Vermeidung des Genitivs bei Zugehörigkeitsverhältnissen sei bei Personen eine Kasusform frei geworden oder pronominaler Synkretismus der beiden Kasus (s. u.) hätte auf das Substantiv übergegriffen.

Zunächst scheinen einige terminologische Bemerkungen angebracht. Die Behandlung der grammatischen Belebtheit als ein Genus ist dadurch gerechtfertigt, daß diese wie jedes andere Genus einerseits beim Substantiv klassenbildend ist, andererseits syntaktische Kongruenz aufweist. Es handelt sich damit nicht um eine selbständige «категория одушевленности»<sup>4</sup>, sondern lediglich um ein Grammem, eine oppositive Einheit innerhalb der Genuskategorie, und zwar verglichen mit den anderen ererbten Grammemen dieser Kategorie – maskulin, feminin und neutral – in der historischen Dimension um eine neues Genus.

Die Ersetzung des außerhalb der Slavistik üblichen Terminus „belebt“ durch „beseelt“ (одушевленный), etwa um auszudrücken, daß Pflanzen ausgeschlossen sein sollen, vgl. Müller (1965, 3), halte ich im übrigen nicht für notwendig, da man um eine extensionale Definition sowieso nicht herumkommt. Sie läßt sich jedenfalls nicht ersetzen durch die abstrakte Knüpfung an den „Besitz einer Seele“<sup>5</sup>. Mir scheint es vielmehr angebracht, wie auch sonst für die grammatischen Einheiten, lateinische Termini zu benutzen. Soweit nur männliche Personen betroffen sind, bietet sich der Terminus „viril“ an, wenn auch Tiere erfaßt werden, der Terminus „animat“. Dann verhält sich „animat“ zu {belebt} oder {beseelt} wie „maskulin“ zu {männlich} oder „Präsens“ zu {Gegenwart}. So wie der männliche Sexus zwar den Kern der Substantive mit maskulinem Genus charakterisiert, dieses daneben aber auch anderen Substantiven zukommt, seien es Sachen, etwa russisch стол, oder weibliche Personen, etwa врач (mit gewissen Besonderheiten der Kongruenz), so bezieht sich auch „animat“ nur im Kern auf Menschen und Tiere, erfaßt daneben aber in allen slavischen Sprachen noch Substantive, die nicht zu dieser Gruppe gehören.

Bei den in modernen slavischen Sprachen erreichten Genussystemen spielt, wie gerade angedeutet, neben den realitätsbezogenen semantischen Merkmalen {Person} oder {Tier} auch die sprachinterne Gliederung eine Rolle. So liefern etwa im Polnischen auch noch die folgenden semantischen Klassen Animata: Bezeichnungen für die Toten, Geldeinheiten, Pilze, Automarken, Tänze, alkoholische Getränke, Zigaretten, Spielkarten, Krankheiten und das männliche Glied<sup>6</sup>. Die Suche nach außer-

<sup>4</sup> In der wissenschaftlichen Kontroverse um den Status der Belebtheit im Slavischen spricht sich etwa Lifanov (1983, 47 ff.) gegen Bondarkos (1976, 189) Ansicht aus, es handle sich hierbei im Russischen um keine grammatische Kategorie. Die verschiedenen Auffassungen stehen mit der Besonderheit des Synkretismus des Akkusativs mit dem Genitiv und der Beschränkung der Opposition auf den Akkusativ im Zusammenhang. Meines Erachtens kann der Belebtheit im Russischen der grammatische Charakter nicht abgesprochen werden, da sie – ceteris paribus – für Flexionsunterschiede verantwortlich ist. So wie in der sonst gleichen Umgebung der Wechsel von einem maskulinen zu einem neutralen Substantiv in einem Satz eine andere grammatische Endung verlangt, gilt das auch für den Austausch eines Substantivs der Klasse der Belebten durch ein solches der Unbelebten. Daß das nur im Akkusativ der Fall ist, ist für den grammatischen Status ohne Belang. Homonymien im Ausdruck grammatischer Inhalte sind in Flexionssystemen die Regel.

<sup>5</sup> Vgl. Panzer (1975, 106): „was im Russischen ‘Beseeltheit’ ist, erfahren wir weder aus der Biologie noch aus der Psychologie oder Theologie, sondern allein aus der Beobachtung der russischen Sprache (Linguistik).“ Auch nach Reiter (1979, 421) gilt für die Zuordnung zur Klasse der Belebten (Beseelten, Interaktionsfähigen) allein, „wofür wir die Sache halten“, also nicht irgendeine objektive Realität.

<sup>6</sup> Vgl. Stankiewicz (1955, 554). Die einzelnen Sprachen verhalten sich hier sehr unterschiedlich, vgl. auch etwa Reiters (1979, 421 und Anm. 9) Bemerkung zu

sprachlichen Erklärungen für diese Verhältnisse scheint wenig sinnvoll. So wäre es abwegig, das Animatum *труп* ‚Leichnam‘ als ehemals lebendig zu erklären, jedenfalls im Polnischen. Im Russischen ist dasselbe Wort nichtanimat, hier etwa im Gegensatz zu dem Animatum *покойник* ‚Verstorbener‘. Auch sonst führen außersprachliche Bezüge im Bereich der Genera oft nur zu Komplikationen, so etwa, wenn Steindorff (1986, 314) eine Verbindung von {-Sexus} und Neutrum herstellt und dann die russischen Neutra *служебное лицо* und *дитя* ad hoc so erklären muß, daß eine Amtsperson über sexuelle Dinge erhaben bzw. ein Kind sexuell noch nicht gereift sei<sup>7</sup>.

Ich gehe davon aus, daß bei Animata nicht das Akkusativgrammem überhaupt durch das Genitivgrammem ersetzt wird, sondern nur die Akkusativform durch die Form des Genitivs<sup>8</sup>. Inhaltlich-funktional liegt trotz des Synkretismus ein ganz normaler Akkusativ vor, sei es als direktes Objekt, sei es nach entsprechenden Präpositionen. So weist in dem serbokroatischen Beispiel (2) das a-stämmige Maskulinum *ubica* eine eindeutige Akkusativform auf, während *otimač* den mit dem Genitiv formgleichen Akkusativ hat:

(2) Koga mu prokažu kao *ubicu* ili *otimača* on ga baci u Žutu Tabiju.

Hier von Genitiv zu sprechen und damit eine Doppelrektion des Verbs anzunehmen, würde meines Erachtens den Sachverhalt in unzulässiger Weise verkomplizieren.

## 2. Entwicklungsparameter

Ich gehe zunächst kurz auf die Entwicklungsprozesse im Altkirchenslavischen ein, wo sich in der kurzen Periode des 10./11. Jahrhunderts exemplarisch die Etablierung des neuen Genus zeigt und die auch in den anderen slavischen Sprachen wichtigen Parameter klar hervortreten. Die angeführten Beispiele (3), (4), (6), (7) sind nach Wissemann (1956) wiedergegeben.

In den ältesten altkirchenslavischen Texten kommt der Synkretismus von A. = G. durchgehend bei dem personalen Fragepronomen *kъto* vor, während das Sachpronomen *čъto* Identität von Akkusativ und Nominativ (A. = N.) aufweist. Weitgehend obligatorisch ist A. = G. auch bei dem maskulinen Relativpronomen *jъže*, wenn es sich auf Personen bezieht. Dagegen zeigt das maskuline anaphorische Pronomen auch bei Bezug auf Personen bevorzugt die alte Akkusativform. Die Erklärung für diesen Unterschied bei identischem Bezug auf männliche Personen liegt offensichtlich darin, daß nur bei *kъto* und *jъže* Nominativ und Akkusativ gleichlauten würden, so daß die Verwendung des Genitivs für die Trennung von Subjekt und direk-

### Russisch und Serbisch.

<sup>7</sup> Ähnliches gilt für die Zuordnung der Substantive *Mädchen* und *Weib* im Deutschen zu den Asexualia, mit dem Erklärungsversuch, ihre Designata seien sexuell unberührbar, Steindorff (1986, 322 Anm. 63).

<sup>8</sup> Das gilt zumindest ab dem Verlust der Variation von Genitiv(form) und alter Akkusativ(form) und ist unabhängig von der Frage, ob man wie Reiter (1979, 425 ff.) ursprünglich eine wirkliche Ersetzung des Akkusativs durch den (partitiven) Genitiv annehmen kann.

tem Objekt vorteilhaft ist<sup>9</sup>. Bei dem anaphorischen Pronomen ‚er‘ gilt das infolge der Ersetzung des Nominativs durch Demonstrativa wie *онъ* statt \**jb* nicht.

Im Bereich der maskulinen Substantive im Singular, bei denen der alte Akkusativ mit dem Nominativ zusammengefallen ist, finden wir schon in den ältesten Texten fast ausschließliche Verwendung der mit dem Genitiv identischen Akkusativformen bei den Personennamen. Personenbezeichnende Appellativa schwanken hingegen im Gebrauch, wobei nur eine ganz bestimmte Gruppe von Personen überhaupt A. = G. zeigt. Es handelt sich um juristisch, körperlich und geistig vollwertige Männer im vollen Besitze ihrer Lebenskraft, wie Trubetzkoy (1968, 121) sagt. Damit waren die Bezeichnungen für Sklave, Jüngling, Blinde oder Stumme usw. ausgeschlossen. Auch Tiere erhielten nicht eine vom Nominativ distinkte Akkusativform. Später weitete sich der Kreis der betreffenden Substantive aus. Variation war üblich. So finden wir im Codex Assemanianus, Joh. 10, 12, den Satz (3) mit A. = N. für *vlbkъ* ‚Wolf‘, während dieselbe Stelle im Codex Zographensis wie in (4) mit A. = G. lautet, jeweils mit kongruierendem Attribut:

(3) *viditъ vlbkъ grędęštъ*

(4) *viditъ vlba grędęšta*

Bei den Tieren ist intern wiederum eine Schichtung zu bemerken. Zunächst werden die großen, gefährlichen erfaßt, erst später auch andere.

Ohne Berücksichtigung der internen Gliederung läßt sich die historische Reihenfolge der Einbeziehung maskuliner Substantive in die Animata auf einer Skala anordnen:

(5) Personennamen		[+ viril]		[+ animat]
Personen				
Tiere		[- viril]		[- animat]
Übriges				

Das ist eine Hierarchie<sup>10</sup>, bei der die Personennamen die höchste Position einnehmen, gefolgt von den intern gestuften personenbezeichnenden Appellativen bis hin zu den ebenfalls weiter differenzierten Tierbezeichnungen. Rechts habe ich die an der jeweiligen Stufe ableitbaren Genusoppositionen [viril] : [nichtviril] und [animat] : [nichtanimat] angegeben.

<sup>9</sup> Unabhängig von der konkreten Erklärung für die Bereitstellung der Genitivform im Akkusativ gilt den meisten Forschern der Zusammenfall von Subjekt und direktem Objekt als ein Auslöser für die Durchsetzung der neuen, vom Nominativ geschiedenen Akkusativform. Auch ich gehe davon aus, daß die Verdrängung der alten Form mit der Forderung nach Objektmarkierung zusammenhängt. Immerhin als „wünschenswert“, wenn auch nicht als „beabsichtigt“, wird die Beseitigung der Homonymie A. = N. von Andersen (1980, 20) angesehen. Reiter (1979, 425) lehnt die Homonymie als Auslöser sprachlicher Entwicklungen überhaupt ab.

<sup>10</sup> Es handelt sich um eine sogenannte „animacy hierarchy“, wie sie ganz allgemein bei der Entstehung von Genussystemen eine Rolle spielt. Hierbei ist aber eine weitere Spezifizierung nach dem Sexus sowie bei Sachen auch nach diskontinuativ vs. kontinuativ sinnvoll, vgl. Bechert (1982). Soweit unter „Personen“ nicht nur männliche Personen erfaßt werden, bietet sich das Merkmal [+ human] an. In den slavischen Schriftsprachen spielt es keine besondere Rolle.

Die Skala trägt die Erklärung für ihre Existenz in sich. Je höher ein Substantiv in der Hierarchie steht, desto wahrscheinlicher ist sein Vorkommen als Agens im Satz, was in aller Regel seine Verwendung im Nominativ bedeutet. Kommt nun ein solches Substantiv als direktes Objekt vor, d.h. im Akkusativ, was üblicherweise Patiens bedeutet, dann stellt sich das Problem, daß die alte Akkusativform mit der Nominativform identisch ist und deshalb bei entsprechendem Kontext angesichts der freien Wortstellung des Altkirchenslavischen die Gefahr besteht, daß fälschlicherweise die Normalinterpretation Agens statt der tatsächlich verlangten Patiens angenommen wird. Um das zu vermeiden, wird die Möglichkeit der eindeutigen Objektmarkierung durch die neue, mit dem Genitiv zusammenstimmende Akkusativform gewählt, wie auch immer diese in den Akkusativ kommt. Je größer die Wahrscheinlichkeit für die Agensfunktion eines Substantivs, desto eher ist die eindeutige Objektmarkierung gefordert, umso höher also ist seine Position in der Animattheits-hierarchie.

In den altkirchenslavischen Texten besteht für die Verwendung der Genitivform im Akkusativ ein weiteres Kriterium, das ich hier in seinem ganzen Umfang nur sehr unscharf umreißen kann. Ich meine den ganzen Bereich der textuellen und außertextuellen Bekanntheit oder Definitheit. Dieser Parameter bewirkt etwa, daß zur Wiedergabe von altgriechischen Substantiven mit bestimmtem Artikel im artikellosen Altkirchenslavisch im Akkusativ die Genitivform bevorzugt wird. Ich habe einen solchen parallelen Fall mit Beispielen aus dem Codex Zographensis, Luc. 20,10 bzw. Luc. 2,29, dargestellt:

(6) *posъla kъ dѣlatel'emъ rabъ* (A. = N.)

(7) *nyně pustiši raba tvojego* (A. = G.)

In (6) heißt es im Griechischen nur *δοῦλον*, im zweiten Fall aber mit Artikel *τὸν δοῦλόν σου*. Auch ein thematisches Substantiv steht bevorzugt mit der Genitivform. Im adjektivischen Bereich sind es besonders die determinierten, pronominal flektierten Adjektive, die A. = G. aufweisen. In den heutigen slavischen Sprachen gibt es solche syntaktische Bedingungen praktisch nicht mehr, aber im Bereich der Animatheitshierarchie spielt das Kriterium der Bekanntheit immer noch eine Rolle. Das wird bei der Gliederung des Mikrokosmos deutlich. Im Russischen erscheinen so die Mikrolebewesen im üblichen Gebrauch als Nonanimata, während sozusagen an den Umgang mit ihnen gewöhnte Fachwissenschaftler sie wie Animata, also mit A. = G. behandeln<sup>11</sup>.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, daß mindestens vier Parameter bei der Herausbildung der Animattheitsopposition eine Rolle spielen: erfaßte Wortart, Kongruenz, Bekanntheit im weitesten Sinn, schließlich die Agensfähigkeit, die der Animatheitshierarchie zugrundeliegt. Daneben gibt es jedoch auch morphologische Parameter, die sich als wichtig erweisen. Wenn wir zunächst vom Akkusativ Singular ausgehen, so ergibt sich, daß im Altkirchenslavischen nicht nur Substantive der maskulinen o-, jo-Deklination, wie ich sie bisher angeführt habe, Identität von Nominativ und Akkusativ aufweisen. Das zeigen etwa das u-stämmige Substantiv *volъ* ‚Ochse‘ und das i-stämmige *gostъ* ‚Gast‘, die von ihrer lexikalischen Bedeutung her eigentlich als Animata in Frage kämen und dennoch im Akkusativ stets

<sup>11</sup> Zu diesem Kriterium der Vertrautheit vgl. Grannes (1984, 303).

die mit dem Nominativ identische Form aufweisen. Offensichtlich spielt also ein Deklinationsparameter eine Rolle.

Weiter hat im Gegensatz zu den Maskulina kein Neutrum – auch nicht innerhalb der o-, jo-Deklination – die grammatische Eigenschaft [animat]. Daß dies nicht etwa auf das Fehlen von der Semantik her geeigneter Kandidaten zurückzuführen ist, was man im Altkirchenslavischen vielleicht annehmen könnte, zeigt im modernen Russisch das neutrale Substantiv *лицо* ‚Person‘, das A. = N. aufweist<sup>12</sup>. Offensichtlich ist also auch der Genusparameter relevant.

Der Synkretismus von A. = G. ist im Altkirchenslavischen auf den Singular beschränkt, obwohl im Dual auch die maskulinen o-, jo-Stämme Identität von Akkusativ und Nominativ aufweisen und obwohl im Plural der a-, ja-Stämme nicht nur der Feminina, sondern auch der Maskulina ebenfalls Akkusativ und Nominativ zusammengefallen sind, wie etwa am Beispiel *vojevoda* ‚Heerführer‘ zu sehen, mit *vojevody* (Nom. Pl. = Akk. Pl.) gegenüber *vojevodъ* (Gen. Pl.). Auch ein Numerusparameter spielt also für die Animatheit eine Rolle. Schließlich zeigt allein schon die Beschränkung der Animatheitsopposition im Altkirchenslavischen auf den Akkusativ, daß auch ein Kasusparameter bei der Werdung des neuen Genus relevant ist.

Insgesamt ergeben sich also Kriterien aus den folgenden Bereichen, die auf den Umfang des neuen Genus Einfluß nehmen: Wortart, Agensfähigkeit, Bekanntheit, Kongruenz, GENUS, DEKLINATION, NUMERUS, KASUS. Die Veränderung jedes dieser Parameter spielt in der Entwicklung der slavischen Einzelsprachen eine Rolle, liefert ein typologisches Kriterium für den Vergleich. Die Vernetzung der Animatheit im grammatischen System und die ganze Komplexität ihrer Entwicklung ergibt sich dabei insbesondere aus der Tatsache, daß alle diese Parameter zusammenwirken. Ich kann im folgenden nur auf einzelne Bereiche näher eingehen.

Was die Wortarten angeht, so greift die Animatheitsopposition in den einzelnen Sprachen mehr oder minder stark auch noch auf die Numeralien und auf das Verbum über, so daß in manchen Sprachen alle flektierten Wortarten erfaßt sind. Das wird etwa in Polnischen besonders deutlich, wo eigene Numeralien bei Bezug auf Virilia eingesetzt werden und wo auch das Präteritum der Verben im Plural eine eigene Form für Virilia aufweist.

Im Kongruenzbereich ist zu vermerken, daß die a-, ja-stämmigen Maskulina, die im Singular aufgrund einer vom Nominativ bereits verschiedenen Akkusativform selbst nicht mit A. = G. als Patiens markiert werden, bei ihren Attributen eine Markierung erfordern, da sie heute in allen slavischen Sprachen mit o-stämmigen Adjektiven verbunden werden<sup>13</sup>, wie in folgendem Beispiel aus dem Russischen:

(8) Лес всегда тянет к себе бесприютного бродягу.

Im Akkusativ erscheint mit A. = G., das Substantiv hat die eindeutige vom Genitiv *бродяги* und vom Nominativ *бродяга* geschiedene Akkusativform *бродягу*.

Die Animatheitsskala ist in allen slavischen Sprachen im Akkusativ Singular in ähnlicher Weise wie im Altkirchenslavischen durchlaufen worden, so daß überall Tiere miteingeschlossen sind. Kleinere Unterschiede in der problematischen Grauzone

<sup>12</sup> Das gilt nur für den Singular. Im Plural liegen die Verhältnisse anders, s. u.

<sup>13</sup> Nur in der serbokroatischen Schriftsprache sind im Plural noch a-stämmige Attribute die Regel. Bei den Epicoena auf -a ist die Situation komplexer, vgl. Herity (1983).

der Münzen, Spielkarten usw. sind natürlich vorhanden. Dennoch ist dieses parallele Ergebnis erstaunlich, da es keineswegs bereits vom Urslavischen ererbt ist, sondern sich sozusagen vor unseren Augen in historischen Belegen der Einzelsprachen allmählich so herausbildet. Ererbt ist lediglich eine vom Fragepronomen *къто* und eventuell den Personennamen ausgehende Tendenz.

In den Bereichen GENUS und DEKLINATION ergibt sich im Singular, ebenfalls verglichen mit dem Altkirchenslavischen, keine Ausweitung. Ganz anders liegen die Verhältnisse, wenn wir den Numerusparameter verändern. Im Plural sind sehr unterschiedliche Ergebnisse eingetreten. Der Ausgangspunkt für diese Entwicklung liegt im sprachgeschichtlichen Zusammenfall von Akkusativ und Nominativ Plural bei den für die Animatheit so wichtigen Substantiven der maskulinen o-, jo-Deklination in vielen Sprachen. Als Folge hiervon entwickelte sich im Russischen zunächst bei den maskulinen Animata im Anschluß an den Singular auch im Plural der Synkretismus A. = G., der, anders als im Singular, schließlich auf alle Deklinationen und Genera übergriff<sup>14</sup>, wie etwa bei *кони* (Nominativ Plural; historische maskuline jo-Deklination) mit *коней* (A. = G.), *жены* (feminine a-Deklination) mit *жен* (A. = G.), *чучела* (neutrale o-Deklination) mit *чучел* (A. = G.) und *лошади* (feminine i-Deklination) mit *лошадей* (A. = G.)<sup>15</sup>.

Im Serbokroatischen, wo Nominativ und Akkusativ im Plural der Maskulina der alten o-Deklination geschieden bleiben (durch Übernahme der jo-stämmigen Akkusativendung), tritt keine solche Entwicklung ein. Das gilt allerdings nicht für alle Dialekte dieser Sprache. So finden wir in den čakavischen Dialekten etwa der Insel Cres und von Novi an der Adriaküste einen Synkretismus der ursprünglichen Akkusativ-Plural-Endung mit dem Nominativ. In der Folge zeigt sich auch hier eine Übernahme der Genitivformen in den Akkusativ, vgl. Tentor (1909, 169) bzw. Steinhauer (1973, 183 Anm. 8). Die Extension der Animata ist dabei in den einzelnen čakavischen Dialekten sehr unterschiedlich. Besonders interessant ist hier im übrigen der Fall eines istrischen Dialekts, bei dem aufgrund einer eigentümlichen Lautentwicklung im Singular der femininen a-Deklination Nominativ und Akkusativ zusammengefallen sind, die sonst im Slavischen immer geschieden bleiben. Als Folge hat sich die Animatheitsopposition auch im Singular dieser Feminina etabliert, so daß etwa der mit dem Nominativ *kráva* ‚Kuh‘ formgleich gewordene Akkusativ durch den Genitiv *kráve* ersetzt wurde, vgl. Ivić (1959, 208).

### 3. Entwicklungstypen

Die bisher besprochene Entwicklung der Animatheitsopposition basiert, wie gesehen, darauf, daß die morphologische Veränderung bei den Animata eine Neuerung darstellt, indem sie die ererbte Form des Akkusativs verlieren und dafür diejenige des Genitivs annehmen, bei gleichzeitiger Unverändertheit des Paradigmas der Nonanimata. Die Veränderung im grammatischen System wird also durch Aktivität der Animata herbeigeführt. Ich nenne diesen Entwicklungstyp die aktive Innovation.

<sup>14</sup> Die endgültige Grammatikalisierung im nichtpersonalen Bereich geschah erst allmählich im 18. Jahrhundert, vgl. Grannes (1984).

<sup>15</sup> Zur historischen Abfolge im Russischen vgl. Müller (1965, 15). Unverständlich ist, warum Steindorff (1986, 312 Anm. 39 und 325) der i-Deklination die Animata abspricht, obwohl er in der Tabelle S. 320 *лошадь* ‚Pferd‘ als Animatum aufführt.

Im Plural der slavischen Sprachen gibt es jedoch auch den gegenteiligen Fall, daß eine morphologische Opposition zwischen Animata und Nonanimata dadurch zustandekommt, daß letztere eine neue Form erhalten, die Animata konservativ bleiben. Ich nenne das eine passive Innovation. Wir finden diese Entwicklung im Nominativ Plural der Maskulina der o-Deklination. Wie zuvor angesprochen, ist hier etwa im Russischen ein vollständiger Zusammenfall mit dem Akkusativ eingetreten. Das ist aber nur der Endpunkt in der Entwicklung. In altrussischer Zeit können wir eine allmähliche Zunahme der Akkusativformen im Nominativ feststellen, wobei im Verlauf wiederum die Animatheitshierarchie eine gewisse Rolle spielte. In den Zwischenetappen war so in der Tendenz durch die bevorzugte Erhaltung der alten Nominativform bei Animata, also durch deren Passivität, eine Animatheitsopposition entstanden. Erst als alle Unterschiede zwischen Akkusativ und Nominativ beseitigt waren, also keine Reste von Animata mit konservativen Nominativformen mehr bestanden, hörte die Distinktion selbst auf zu bestehen. Wir sehen hier deutlich, daß bei der aktiven wie bei der passiven Innovation die Animatheitsopposition nur in einem Zwischenbereich existieren kann, wo einzelne, aber nicht alle Positionen erfaßt sind.

Tatsächlich geht nicht in allen slavischen Sprachen die Entwicklung so weit wie im Russischen. So ist in den modernen westslavischen Sprachen in der Regel die passive Innovation im Nominativ Plural auf einem solchen Stand stehengeblieben, daß sich die Animatheitsopposition auch hier etabliert hat. Beispielsweise zeigen im Tschechischen im Nominativ Plural dieselben Substantive wie auch im Akkusativ Singular, hier passiv, dort aktiv, einen grammatischen Unterschied zu den Nonanimata. Im Polnischen liegt der Fall wieder anders. Hier kam die Entwicklung des Nominativs Plural in der Schriftsprache erst bei den maskulinen Personen zum Stillstand. So hat sich aufgrund der passiven Innovation eine Virilitätsopposition entwickelt, die der in der Hierarchie tieferstehenden Animatheitsopposition im Singular gegenübersteht. Es zeigt sich, daß die einzelnen Numeri durchaus selbständig mit der Animatheitsskala in Beziehung treten können. Innerhalb eines gegebenen Numerus ist allerdings die Position in der Hierarchie fest. So finden wir im Polnischen so wie im Russischen eine Ausbreitung der aktiven Innovation vom Akkusativ Singular auch auf den Akkusativ Plural, d. h. auch hier treten Substantive mit der neuen, dem Genitiv entsprechenden Akkusativform auf. Doch ist die Opposition im Gegensatz zum Singular keine der Animatheit, sondern eben wie im Nominativ Plural eine der Virilität.

Die Selbständigkeit der einzelnen Numeri wird auch durch die sorbischen Sprachen bestätigt, wobei wir hier ja neben dem Singular und dem Plural auch noch einen Dual berücksichtigen müssen. Bezüglich der Animatheitskategorie gilt, daß im Obersorbischen Plural und Dual im Gegensatz zum Singular die Virilitätsopposition aufweisen, während im Niedersorbischen der Dual mit dem Singular geht und nur der Plural Virilität aufweist<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Das ist hinsichtlich des Plurals eine wohl unter obersorbischem Einfluß stehende jüngere Entwicklung in der niedersorbischen Schriftsprache. Traditionell gilt auch im Plural Animatheitsopposition, jedoch eingeschränkt auf den Kontext von Numeralia, vgl. Janaš (1984, 73f.). Diese Regel basiert sprachgeschichtlich ihrerseits auf einer Einengung der ursprünglich freien Animatheitsopposition bei den Substantiven im Akkusativ Plural, die auf die besonders ausgeprägte Animatheit bei den Numeralia zurückzuführen ist, vgl. Faßke (1972, 42).

Die passive Innovation im Bereich der Animatheit des Slavischen ist innerhalb der indoeuropäischen Sprachen nicht isoliert. So waren in der Geschichte des Deutschen beim Übergang von der schwachen zur starken Flexion die maskuline Personen und Tiere bezeichnenden Substantive konservativer als die Frauen und Sachen bezeichnenden, so daß die Situation entstanden ist, daß bei *Frau* oder in Sachbezeichnungen wie *Haken* und *Balken* Nominativ und Akkusativ Singular zusammengefallen sind, während bei Personen und Tieren noch unterschieden wird, etwa *der Fürst vs. den Fürsten, der Bote vs. den Boten, der Ochse vs. den Ochsen*<sup>17</sup>. Ein weiteres Beispiel ist die Entwicklung der ungleichsilbigen Substantive des Lateinischen im Altfranzösischen. Während Nonpersonalia wie *carbo, carbonem* und *civitas, civitatem* gleichsilbig und damit in der weiteren Entwicklung auch gleichlautend werden, hier *charbon(s)* bzw. *cite(z)*, bleiben Personalialia (maskulin und feminin) ungleichsilbig, so daß sich etwa aus *latro, latronem* eine Opposition von *lerre : larron* für Nominativ vs. Akkusativ (Obliquus) ergibt, vgl. Schøsler (1983, 325; 331 Anm. 3). Die im Deutschen und Französischen erfaßten unterschiedlichen Designata zeigen wie schon die slavische Animatheitshierarchie, daß die Virilia den eigentlichen Kern solcher morphologischer Differenzierungen bilden, während feminine Personenbezeichnungen sowie Tiere in ihrer Zuordnung schwanken können. In den beiden aufgeführten nichtslavischen Sprachen bleiben diese Besonderheiten allerdings auf die Kategorie DEKLINATION beschränkt; ein zusätzliches Genus wäre nur entstanden, wenn Kasusopposition bei den Substantiven auch eine entsprechende syntaktische Kongruenz hervorgerufen hätte<sup>18</sup>.

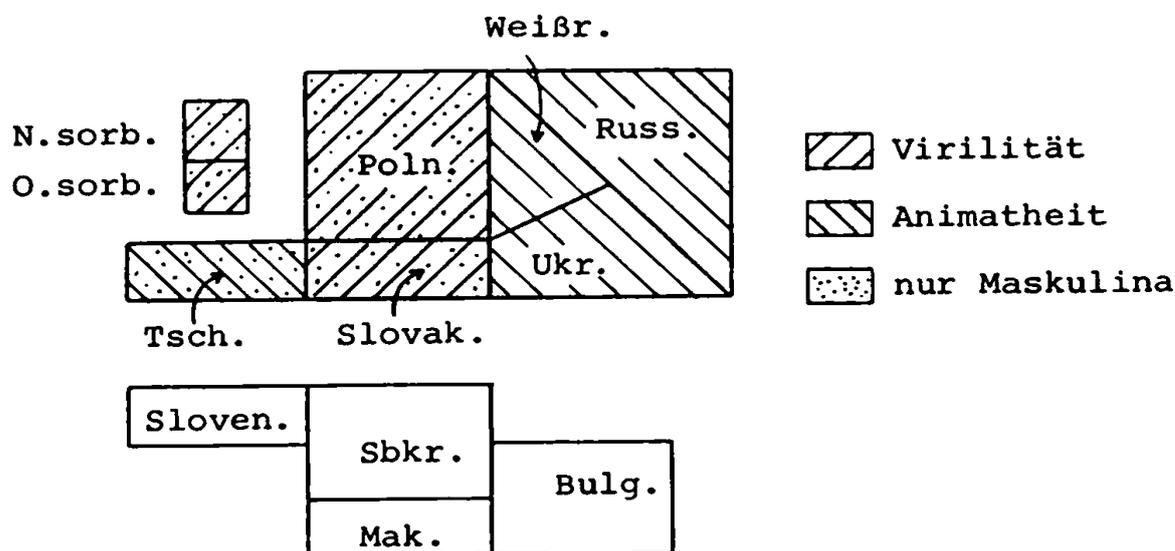
#### 4. Genustypologie

Im Slavischen können – wie gesagt – alle im vorigen Abschnitt genannten Parameter für eine Klassifizierung der einzelnen Sprachen im Sinne einer Genustypologie herangezogen werden. Beispielsweise könnte die Frage gestellt werden, welche Wortarten jeweils erfaßt werden, oder in welchem Ausmaß die anaphorischen Pronomina Animatheitsopposition aufweisen. Ich beschränke mich hier aber auf die Morphologie des Substantivs. In den beiden folgenden sprachgeographischen Schemata ist eine vereinfachte Auswertung diesbezüglicher Kriterien für die slavischen Schriftsprachen gegeben. Schema (9) zeigt, welche Position auf der Animatheitsskala im Plural erfaßt wird und welche alten Genera betroffen sind:

<sup>17</sup> Vgl. hierzu etwa Paul (1968, 33; 38; 78 f.). Auf die Parallelität Slavisch/Deutsch verweist in diesem Zusammenhang übrigens schon Jacob Grimm 1824 in seiner Vorrede zu Vuk Karadžićs serbischer Grammatik, vgl. Mojašević (1974, XXXIX).

<sup>18</sup> Allgemein gilt, daß auch bereits etablierte Genusunterschiede durch Verlust der (anaphorischen und attributiven) Kongruenz zu bloßen Deklinationsunterschieden absinken können. Zum Verhältnis von Deklinations- und Genusklassen allgemein s. Wurzel (1986).

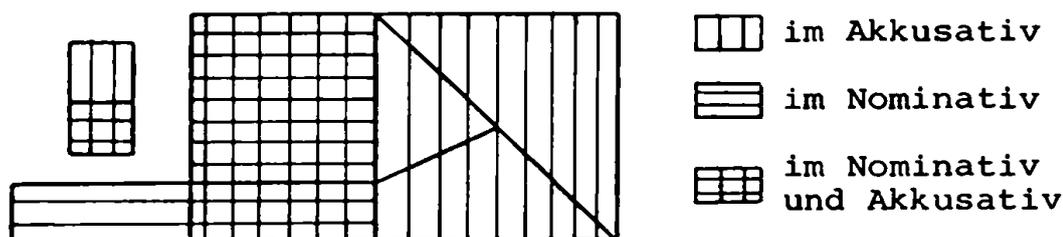
(9)



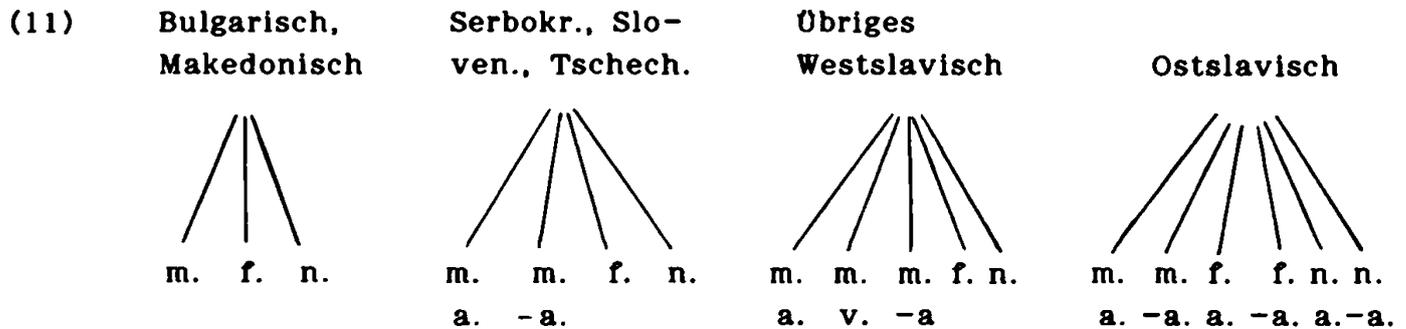
So liegt also im ganzen Ostslavischen Animatheit bei allen alten Genera vor, im Tschechischen nur bei den Maskulina, im Polnischen überhaupt nur Virilität. Die südslavischen Schriftsprachen bleiben ganz ohne eine Opposition neuer Genera im Plural.

In (10) ist nur noch das Nordslavische angeführt. Nach dem Kasusparameter wird bestimmt, ob der Akkusativ, der Nominativ oder beide Kasus des Plurals die Entwicklung von (9) zeigen. Es ergeben sich zwei Blöcke mit dem Ostslavischen einerseits und dem Polnischen, Slovakischen und Obersorbischen andererseits. Tschechisch zeigt mit seiner Beschränkung auf den Nominativ eine völlig eigenständige Entwicklung, Niedersorbisch geht mit dem Ostslavischen:

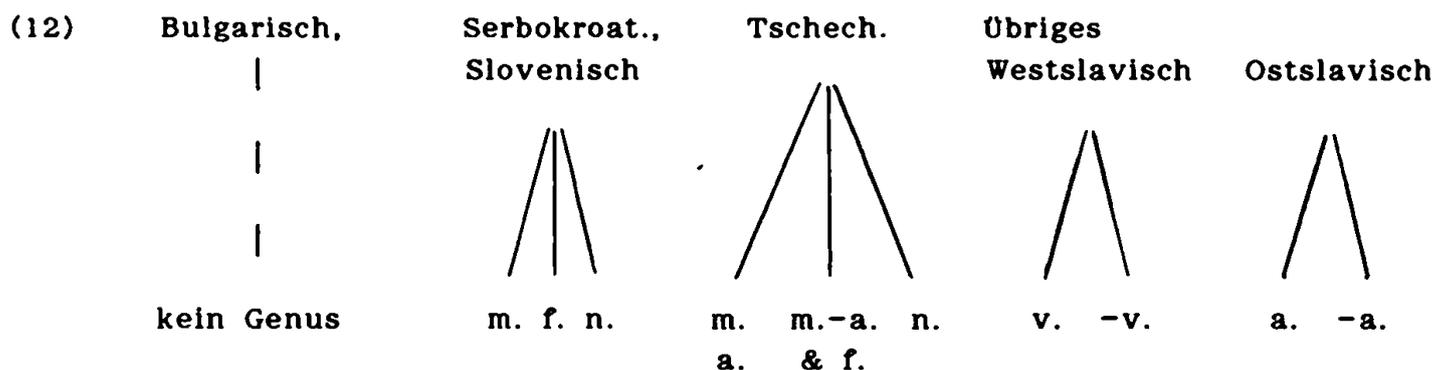
(10)



In welcher Weise hat sich nun als Folge der Entstehung neuer Genera die Genuskategorie in den einzelnen Sprachen insgesamt umstrukturiert? Ich habe das in (11) dargestellt:



Im Bulgarischen und Makedonischen spielt die Animatheit infolge des Verlusts der Kasusflexion auch im Singular praktisch keine Rolle mehr. Hier bestehen nur die drei alten Genera m., f., n. Im Serbokroatischen, Slovenischen und Tschechischen ergeben sich durch Aufteilung der alten Maskulina vier Genera, im übrigen Westslavischen infolge von Animatheit im Sg. und Virilität im Pl. fünf, schließlich im Ostslavischen infolge der Erfassung aller alten Genera von der Animatheitsopposition sogar sechs. Diese Genusklassifikation bezieht sich auf das lexikalische Genus, abstrahiert aus dem Gesamtparadigma. Bezogen auf den Plural allein ergeben sich aufgrund verminderter Kongruenz reduzierte Systeme. In (12) sind die Sprachen auch nach dem pluralischen Teilsystem aufgegliedert. Keine Genusunterschiede weisen Bulgarisch und Makedonisch auf, Serbokroatisch und Slovenisch zeigen die alten drei Genera, im Tschechischen finden wir ebenfalls drei Genera, wobei Altes und Neues in der Weise durchmischt sind, daß maskuline Nonanimata und alle Feminina ein Genus bilden. Im übrigen Westslavischen spielt nur noch der Unterschied viril zu nichtviril eine Rolle, im Ostslavischen verläuft die Zweiteilung zwischen Animata und Nonanimata:



Die Kasusategorie spielte als Parameter bei der Entwicklung der Animatheitsopposition bisher nur hinsichtlich der besonderen Verhältnisse im Akkusativ und eingeschränkt im Nominativ eine Rolle, doch sind in der Geschichte der einzelnen Sprachen auch andere Kasus relevant. Vor allem im Westslavischen zeigt sich eine weitere Expansion des neuen Genus. So besteht im Slovakischen bei Animata im Dativ und Lokativ Singular ausschließlich die Endung *ovi*, während Nonanimata im Dativ die Endung *u*, im Lokativ *u* oder *e* aufweisen. Im Genitiv haben maskuline Animata der alten *o*-Deklination die Endung *a*, niemals *u*, Nonanimata bevorzugt *u*, während in der alten *a*-Deklination in diesem Kasus Virilia gerade *u* (*hrdinu*) aufweisen, im Gegensatz zu sonstigem, d. h. femininem, *e*. Eine Kongruenz mit den Attributen hat sich bei diesen anderen Kasus allerdings nicht eingestellt, so daß die Zuordnung dieser Formenunterschiede zur neuen Genusopposition nur über das je-

weilige Gesamtlexem mit entsprechender Kongruenz im Akkusativ Singular usw. möglich ist. Ansonsten würde es sich bei den obigen deutschen und französischen Beispielen einfach nur um Deklinationsunterschiede handeln.

. . .

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß sich die Animatheitsopposition in allen Bereichen der Grammatik slavischer Sprachen eingenistet hat, in unterschiedlichem, klassifikatorisch verwertbarem Ausmaß. Schon die sehr geraffte Darstellung in dem vorliegenden Beitrag zeigt, daß über die dabei auftretenden Parameter die Flexionssysteme reicher, d.h. komplizierter werden. Doch ist eine solche Verkomplizierung ein generelles Merkmal von Genus- und Deklinationskategorien, und es stellt sich immer die Frage, warum sich Sprachsysteme solche funktional gesehen leere Differenzierungen leisten. Im gegebenen Fall sind die passiven Innovationen ein Zwischenprodukt einer anderen Entwicklung. Die aktiven Innovationen müssen als vom System her gewollt angesehen werden.

Die slavische Animatheitsopposition ist ein Paradebeispiel für Möglichkeiten, die sich aus einer im Ansatz nur minimalen Besonderheit entwickeln können. Die von dem Unterschied von  $N. \neq A.$  beim Fragepronomen *кто* gegenüber  $N. = A.$  bei *кто* ausgehende Differenzierung hat über alle Maßen gewuchert. Wenn man andererseits bedenkt, daß die Opposition zwischen ‚was‘ und ‚wer‘ den Rest einer urindogermanischen Differenzierung zwischen animat und inanimat darstellt<sup>19</sup>, dann ist der älteste Genusunterschied dieser Sprachfamilie wieder der Urgrund für die junge Differenzierung im Slavischen. Und im Plural etwa des Russischen hat dieses junge und zugleich uralte Genus die dazwischenliegende, auf dem Sexus basierende Differenzierung nach maskulin, feminin und neutral wieder beseitigt. Der Kreis hat sich geschlossen<sup>20</sup>.

#### Literaturverzeichnis

- Andersen, H. 1980: Morphological Change: Towards a Typology. In: Fisiak, J. (Hg.): Historical Morphology. The Hague, 1-50.
- Bechert, J. 1982: Grammatical Gender in Europe: An Aerial Study of a Linguistic Category. In: Papiere zur Linguistik 26, 23-34.
- Bondarko, A. V. 1976: Teorija morfoložičeskich kategorij. Leningrad.
- Breu, W. 1987: Quantitative Beziehungen zwischen Form und Inhalt in der Flexionsmorphologie. In: Freidhof, G., Kosta, P. (Hrsg.): Slavistische Linguistik 1986, 95-124.
- Breu, W. 1988: Elemente einer synchron-diachronischen Beschreibung von Flexionsystemen. Erscheint in: Zeitschrift für slavische Philologie (Beiträge zum X. Internationalen Slavistenkongreß in Sofia), 19 S.
- Dobrovský, J. 1822: Institutiones linguae slavicae dialecti veteris. Wien.

<sup>19</sup> Zum sekundären Charakter der Differenzierung von maskulin : feminin im Verhältnis zur Animatheitsopposition des Urindogermanischen vgl. Kuryłowicz (1964, 207 ff.).

<sup>20</sup> Auch wissenschaftsgeschichtlich besteht in gewisser Hinsicht ein Kreis, insofern als die Beobachtung der Kategoriebildung im Slavischen die Genustheorie für das Urindogermanische maßgeblich angeregt hat, vgl. Wissemann (1956, 133).

- Faßke, H. 1927: Wuwiće ak./gen. jako wuraz kategorije žiwosće resp. kategorije racionalnosće w serbšćinje. In: Lětopis Instituta za serbski ludospyt, Rjad A, 19/1 a 2, 18-51.
- Grannes, A. 1984: Impersonal Animacy in 18<sup>th</sup> Century Russian. In: Russian Linguistics 8, 295-311.
- Herrity, P. 1983: Agreement with Epicoena and Masculine Nouns in -a in the Slavonic languages. In: The Slavonic and East European Review 61, 41-54.
- Ivić, P. 1959: O deklinacionim oblicima u srpskohrvatskim dialektima. In: Godišnjak Filozofskog Fakulteta u Novom Sadu 4, 189-215.
- Janaš, P. 1984: Niedersorbische Grammatik. Bautzen.
- Kuryłowicz, J. 1964: The Inflectional Categories of Indo-European. Heidelberg.
- Lifanov, K. V. 1983: Charakter kategorii oduševlennosti v slovackom jazyke (v so-postavlenii s ruskim). In: Vestnik Moskovskogo unversiteta 3, 41-49.
- Meillet, A. 1897: Recherches sur l'emploi du génitif-accusatif en vieux slave. Paris.
- Mojašević, M., Rehder, P. (Hgg.) 1974: Vuk Stefanović Karadžić. Kleine serbische Grammatik. München.
- Müller, K. 1965: Die Beseeltheit in der Grammatik der russischen Sprache der Gegenwart und ihre historische Entwicklung. In: Sitzungsberichte der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst 2, 3-15.
- Panzer, B. 1975: Strukturen des Russischen. München.
- Paul, H. 1968: Deutsche Grammatik. Band II. Teil III: Flexionslehre. (Nachdruck von 1917). Tübingen.
- Reiter, N. 1979: Der semiotische Status der Beseeltheitskategorie im Slavischen. In: Bergerfurth, W. et al. (Hgg.): Festschrift für Rupprecht Rohr zum 60. Geburtstag. Heidelberg, 403-432.
- Schøsler, L. 1983: La distinction animé: inanimé en ancien français. In: Spore, P. et al. (Hgg.): Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès des Romanistes Scandinaves. Odense, 325-333.
- Stankiewicz, E. 1955: The Distribution of Morphemic Variants in the Declension of Polish Substantives. In: Word 11, 554-574.
- Steindorff, L. 1986: Declinatio - Genus - Animus - Sexus. Zur Klassifizierung der Substantive im Russischen. In: Zeitschrift für slavische Philologie XLV, 298-326.
- Steinhauer, H. 1973: Čakavian Studies. The Hague.
- Tentor, M. 1909: Der čakavische Dialekt der Stadt Cres. In: Archiv für slavische Philologie 30, 146-204.
- Trubetzkoy, N. S. 1968: Altkirchenslavische Grammatik. Graz.
- Wisseman, H. 1956: Die Scheidung zwischen Belebtem und Leblosem. In: Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung (KZ) 73, 3/4, 129-150.
- Wurzel, W. U. 1986: Die wiederholte Klassifikation von Substantiven. Zur Entstehung von Deklinationenklassen. In: Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung 39, 76-96.

Bayreuth

Walter Breu

## INTERTEXTUALITÄT IM WERK VĚRA LINHARTOVÁS

Věra Linhartová hat 1958 in einem ihrer ersten Texte „Erklärung eines Unterschieds“ geschrieben: „Unter diesem Gesichtspunkt hat Flaubert meines Erachtens zwei Typen von Dichtern unterschieden: zum einen die großen, wirklichen Sammler des Menschlichen, die ihren eigenen Schmerz hintangestellt und statt dessen den anderer Menschen auf sich genommen haben; daher sind ihre Werke Besitz und Trost eines jeden Menschen. Nach meinem Verständnis sind das diejenigen, die sich der Außenwelt zuwenden. Die andere Gruppe ist nach Flaubert die der introvertierten Dichter, die allein durch ihre eigene Person zur Allgemeinheit vorstoßen, die nur durch den Aufschrei zum Wohlklang gelangen. Dies sind für mich diejenigen, die den Raum nur mit der eigenen Person füllen.“<sup>1</sup>

Kein Zweifel, daß Věra Linhartová selbst zu jener Kategorie introvertierter Dichter gehört, die nicht zu den Sprechern der Allgemeinheit zählen und keine allgemeine Popularität genießen und die doch, indem sie die eigene Haltung gegenüber der Welt radikal durchdenken, die Folgerungen hieraus gestalten und Schmerz und Vereinsamung der eigenen Person artikulieren, bestimmte wesentliche Probleme des Menschen und der Zeit erhellen können. Zweifelsohne ist dies der Fall bei Franz Kafka und einigen anderen Autoren.

In dem erwähnten Text schreibt Věra Linhartová des weiteren: „Was bin ich, wenn ich nicht gerade schreibe: Nichts, weniger als nichts, ein formloses Wölkchen, das jedem Windstoß ausgeliefert ist. Wie eine nichtgeschriebene Musik, die niemand spielt.“<sup>2</sup> – Selten ist die Unterordnung des eigenen Lebens unter das Werk, die Tragik der Opferung des persönlichen Glücks den Verpflichtungen des Schaffens so suggestiv und dabei zugleich so anmutig formuliert worden. Ihre Worte können aber auch leicht in die Irre führen – nichts wäre törichter, als das erzählerische Subjekt der Prosatexte Věra Linhartovás unmittelbar mit der Person der Autorin gleichzusetzen. Sylvie Richterová hat in ihrer Studie „Die Veränderungen des Subjekts in der Prosa Věra Linhartovás“<sup>3</sup> darauf hingewiesen, wie prononziert Konzeption und Funktion des erzählerischen Subjekts in der ersten Phase der literarischen Arbeiten Linhartovás sich verändern. Auch das Werk des „introvertierten“ Dichters ist kein unmittelbarer „Ausdruck der eigenen Person“, sondern primär bewußtes und beabsichtigtes Schaffen, das natürlich auch unterbewußte Quellen und Momente des nicht Zielgerichteten enthält, wie bereits Mukařovský nachgewiesen hat<sup>4</sup>. Selbst der subjektivste Dichter realisiert im Werk nicht nur sich selbst; zwischen Werk und (privatem) Tagebuch fließt eine schwerwiegende Grenze der Gattungen, die häufig, wie im Fall Máchas, zu irritierenden Gegensätzen führt.

Věra Linhartová wurde am 22.3.1938 in Brno geboren, studierte Kunstgeschichte und Ästhetik und arbeitete u. a. in der Galerie Aleš in Hluboká. Dort organisierte

<sup>1</sup> V. Linhartová, *Prostor k rozlišení*. Prag 1964, 85.

<sup>2</sup> A. a. O., 84.

<sup>3</sup> S. Richterová, *Slova a ticho*. München 1986, 11–32.

<sup>4</sup> J. Mukařovský, *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In: ders., *Studie z estetiky*. Prag 1966, 89–108.

sie 1964 zusammen mit F. Smejkal die Ausstellung „Imaginative Malerei 1930–1950“, auf der erstmals nach dem Krieg die surrealistischen Tendenzen in der tschechischen bildenden Kunst präsentiert wurden. Im Winter 1966–1967 schließt sich eine Retrospektive des Werks von Štyrský und Toyen in Brno und im Prager Mánes an. Obwohl Věra Linhartová von Anfang an eine sehr eigenständige, singuläre und originelle Erscheinung in der tschechischen Prosa war, hat sie in den sechziger Jahren mit der Prager Surrealistischen Gruppe um Vratislav Effenberger zusammengearbeitet; am Ende der sechziger Jahre arbeitete sie gemeinsam mit Milan Nápravník und der Gruppe „Tvář“ an den Sammelbänden „Podoby I“ und „Podoby II“. 1967 bereitete sie Richard Weiners Roman „Hra doopravdy“, in dessen Werk sie einen Prosatyp erblickte, der dem eigenen Werk verwandt war, zum Druck vor. – Ihre fünf Bücher, mit denen sie zwischen 1964 und 1968 so nachdrücklich in die Entwicklung der tschechischen intellektuellen Prosa eingriff, schrieb sie in dem unglaublich kurzen Zeitraum zwischen 1957 und 1965; man ist versucht zu sagen, sie habe in dem Moment zu schreiben aufgehört, wo sie zu publizieren begann<sup>5</sup>.

Seit 1968 lebt Linhartová in Paris; sie schreibt Französisch, veröffentlicht Fachaufsätze zur bildenden Kunst und widmet sich dem Studium der Japanologie und der japanischen Kunst. Sie hat einen Sammelband von Dichtungen des tschechischen Surrealisten Jindřich Heisler ediert<sup>6</sup>, Bücher über den spanischen Maler Antoni Tàpiese, sie hat weiterhin das Buch „Joseph Šima, ses amis, ses contemporains“ sowie einen Band über Dada und Surrealismus in Japan 1920–1945 (1986) veröffentlicht. Nach einer Reihe kleinerer Prosaarbeiten in französischer Sprache (Twor, 1974; Intervalles, 1981) erschien 1986 ein neuer Band ihrer Prosaarbeiten (Portraits carnivores) in Zürich, den Susanne Roth ins Deutsche übertragen hat<sup>7</sup>.

In der ersten Phase ihres literarischen Werks, das die bereits erwähnten fünf Prosatexte umfaßt, die sie auf Tschechisch schrieb und die teilweise ins Deutsche übersetzt worden sind<sup>8</sup>, spätestens aber seit dem programmatischen Text „Erklärung eines Unterschieds“ (1958)<sup>9</sup>, bildet der Prozeß des Schreibens selbst – die sprachliche Konstruktion der literarischen Fiktion – das zentrale Thema der Prosa Linhar-

<sup>5</sup> V. Linhartová, Meziprůzkum nejbliž uplynulého. České Budějovice 1964; Prostor k rozlišení. Prag 1964; Rozprava o zdviží. Prag 1965; Přestořeč. Prag 1966; Dům daleko. Prag 1968. In dem Sammelband Podoby II, 1969, veröffentlichte Linhartová die Dichtung „Ianus tři tváří“: im übrigen besitzt bereits der Text „Ubývání hlásky M“ (zuerst in Podoby I, 1967, erneut in Dům daleko) eine ganz andere emotionale und rhythmische Struktur und ist eigentlich ein Prosagedicht.

<sup>6</sup> J. Heisler, Aniž by nastal viditelný pohyb. Edice a doslov V. Linhartová. Toronto 1977.

<sup>7</sup> V. Linhartová, Zehrbilder. Aus dem Französischen von Susanne Roth. Zürich 1986.

<sup>8</sup> V. Linhartová, Geschichte ohne Zusammenhang. Frankfurt/Main 1965; Diskurs über den Lift. Frankfurt/Main 1967; Mehrstimmige Zerstreung. Frankfurt/Main 1967; Haus weit. Frankfurt/Main 1970. – Leider sind diese Übersetzungen unvollständig und ungenau, besonders der Band „Geschichten ohne Zusammenhang“ stellt lediglich eine Auswahl aus den beiden ersten Büchern Linhartová's dar, wobei der bedeutendste Text aus dieser Zeit „Erklärung eines Unterschieds“ (1985) unvollständig und unter anderem Titel übersetzt worden ist. Gerade die zentralen Passagen über die Intertextualität, für deren Verständnis damals offenkundig die entsprechenden theoretischen Voraussetzungen fehlten, sind ausgelassen.

<sup>9</sup> V. Linhartová, Prostor k rozlišení. A. a. O., 84–109.

továs<sup>10</sup>. Nur mit dem Unterschied, daß das, was die Literaturtheorie trocken beschreibt und rational zu analysieren versucht, hier mit hinreißender Leichtigkeit, Konkrettheit und Eindringlichkeit der dichterischen Bilder mitgeteilt wird: „Das Seltsamste, das, was uns zu Beginn jeglichen Erzählens aufs höchste befremdet, ist die völlige Leere, die sich vor uns ausbreitet. Noch in dem Moment, bevor wir zu schreiben begonnen haben, war nichts da. Die Ereignisse haben sich zugetragen und lagern in einer zusammenhängenden, formlosen Masse um uns herum, ohne Anfang und Ende, sie bieten uns keinen Anhaltspunkt, den wir ergreifen könnten, um von hier auszugehen. Wir können beginnen, wo wir wollen, alles ist gleich wichtig. Wir können den Ereignissen jeden beliebigen Sinn geben, indem wir die einen mit Still-schweigen übergehen und die anderen ausschalten und den einen Umstand zur Ursache des folgenden machen. Vor uns liegt kein Weg, höchstens dort, wo wir gerade einen für einen kurzen Schritt aufgeschüttet haben, den zu machen wir uns anschicken, wobei wir fest darauf vertrauen, nicht ins Leere abzustürzen... Und ausgeschlossen ist nicht, daß wir ein paar leblose Marionetten vor allzu schreiender Dekoration auf die Bühne gebracht haben und daß die dicken Drähte, an denen wir sie führen, auch die Zuschauer in den letzten Reihen sehen.

Das erste, was uns entgegentritt, indem es aus dem undurchdringlichen Dunkel heraufscheint, sind ihre Gestalten. Es ist wie im Traum: Schatten, die wir kaum für einen Moment festhalten können... Erst viel später, wenn es uns gelungen ist, sie bewegungslos werden zu lassen und zur Erstarrung zu bringen, kommen auch die Namen...“<sup>11</sup>

An anderer Stelle heißt es: „Wir werden ständig von der Frage getrieben: ‚Wie geht es weiter?‘ – ‚Nun gut, für den Augenblick verstehe ich; aber wie geht es weiter?‘ – Und diese Frage, diese scheinbar so kindliche Frage, steht bei jeder unserer so ganz entschiedenen Bewegungen im Hintergrund, bis wir schließlich an ihr sterben. Nur aus ihr kommt eben die Kraft, die uns über die letzten Grenzen hinwegtragen kann; andernfalls könnte es uns leicht passieren, daß wir friedlich irgendwo auf halbem Wege stehenbleiben. Aber man muß ja nicht gleich an die letzten Dinge des Menschen denken... Es kann mir passieren, wenn ich mich wieder einmal so frage ‚So weit, so gut, aber wie geht es weiter?‘ – daß ich auf einmal auf einer hohen Mauer sitze, mit den Beinen auf der anderen Seite, und mein Schatten vor mich hinfällt, breiter wird, über mich hinauswächst und mit dem Umkreis, in den er hineingeraten ist, verschmilzt, so daß er nicht mehr zu erkennen sein wird. Das Nächste, was ich gleich darauf feststellen werde, ist, daß dort weiter nichts mehr ist, absolut nichts...“<sup>12</sup>

„Ich denke mir nämlich, daß all diese Aufzeichnungen, diese Experimente mit Wortgebilden nicht mehr als farblose Abdrucke des leeren Inneren der Schädelhöhle sind, die in der Form etwa ihrer Vorlage entsprechen, jedoch nicht mehr imstande sind, deren wundersames Leuchten und Funkeln mitzuteilen, die aber gerade das sind, was mich bei ihrer Wahrnehmung am meisten fesselt. Wann immer ich eine Bemerkung mache, ist es, als ob ich eine tote Hülse aus meinem Kopf hervorziehen

<sup>10</sup> Zur ersten Phase des Werks von Věra Linhartová vgl. H. Kunstmann, Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert. Köln-Wien 1974.

<sup>11</sup> V. Linhartová, Prostor k rozlišení. A. a. O., 32-33.

<sup>12</sup> V. Linhartová, Mezipřízkum nejbliž uplynulého. A. a. O., 5-6.

würde, die bereits in diesem Augenblick mich nicht mehr interessiert und die ich beiseite werfe.“<sup>13</sup>

Linhartová, die so bewußt und tief über die Möglichkeiten der sprachlichen Mitteilung der subjektiven Welterfahrung nachdenkt, hat vermutlich in ihren fünf Büchern alle Nuancen der erzählerischen Möglichkeiten, alle Varianten der Beziehung zwischen Subjekt und Gegenstand der sprachlichen Aussage, alle Formen des Sprechens in der Prosa durchgespielt. Sie ist an die Grenze sprachlicher Innovationen, des durch Sprache Mittelbaren – besonders in dem Prosatext „Der Schwund des Lautes M“ aus dem August 1964<sup>14</sup> – und des Schweigens gestoßen; sie hat gleichsam die Möglichkeiten des Materials, das die tschechische Sprache bietet, und des gestalterischen Potentials der tschechischen Prosa ausgeschöpft.

Wollte man einen Dichter unserer Zeit im buchstäblichen Sinne als „Strukturalist“ bezeichnen, so träfe dies zweifellos am ehesten auf Věra Linhartová zu. Nicht nur deshalb, weil sie als Theoretikerin die Lehren Jakobsons und Mukařovskýs in ihren Texten am gründlichsten durchdacht hat, sondern weil sie als Prosaschriftstellerin durch eine einzigartige schöpferische Leistung in nuce die gesamte Entwicklung der modernen Prosa von Flaubert und Dostoevskij bis zu Franz Kafka in ihren äußersten Konsequenzen durchlaufen hat – bis hin zur Aufhebung des Sujets und grammatischen Deformation der Struktur der Sprache. Mit einzigartiger Sensibilität und Unerbittlichkeit, mit der Unbestechlichkeit und Selbstbeschränkung des Laboratoriumsversuchs gelangte sie an die künstlerischen Grenzen der tschechischen Prosa. In ihren Texten hat sie vor allem die Funktion des Erzählers bis zum Äußersten bloßgelegt, in diesem Sinne sind ihre Texte eigentlich Metatexte, ein Erzählen über das Erzählen, über dessen Schwierigkeiten, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten. Des weiteren verwendet sie in ihren Texten in weitestgehendem Maße bereits vorhandenes literarisches Material – sie hat einmal geschrieben, daß sie ihre Erzählungen aus fertigem, lediglich zusammengetragenem Material errichte, das weiter führe, als ursprünglich in seiner Absicht lag. Bei kaum einem anderen tschechischen Schriftsteller der Gegenwart werden wir so viele Zitate, Paraphrasen, Allusionen, Transformationen und Entwicklungen „fremder Texte“, also die bedeutungsschaffende Energie der Intertextualität, eine derartige Spannung zwischen alten und neuen Texten wie bei Věra Linhartová finden<sup>15</sup>. Nie handelt es sich dabei um Nachahmung aus Bequemlichkeit oder gar um Plagiat; sie hält ihre Quellen nicht geheim, gebraucht sie lediglich als „Sprungbrett“ für ihre eigenen Inventionen und kombiniert sie in vielfältiger Weise. Von Anfang an waren Flaubert, Dostoevskij und Kafka deutlich in ihren Werken präsent; die Anzahl der offen oder versteckt gegenwärtigen Autoren geht in die Dutzende, und ihre Dechiffrierung wäre oftmals eine dankbare Aufgabe für ein komparatistisches Seminar, da die Kenntnisse der Autorin in der Weltliteratur, der bildenden Kunst und in der Musik geradezu unerschöpflich sind. Im übrigen hat sie selbst dieses „Einbeziehen“ von Texten in einer Reihe von Arbeiten deutlich ausgesprochen, am deutlichsten wohl in der mittlerweile klassischen „Erklärung eines Unterschieds“:

<sup>13</sup> A. a. O., 64–65.

<sup>14</sup> V. Linhartová, *Dům daleko*. A. a. O., 39–65.

<sup>15</sup> Zur theoretischen Problematik der Intertextualität vgl. M. M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von Rainer Grübel. Frankfurt/Main 1979 sowie R. Lachmann (Hrsg.), *Dialogizität*. München 1983.

„Es gibt fernerabliegende Bücher, die erst in dem Moment zu mir kommen, wo ich sie selbst schreiben kann, genauer gesagt, wo ich in der Lage bin, eben das aus ihnen zu schreiben, was mich am tiefsten berührt, wenn ich sie lesen werde. Bis dahin warten sie, ruhen irgendwie abgeschieden, und nur wenige Bücher kamen in einem ungelegenen Augenblick...Kaum aber rufe ich sie herbei, kommen sie auch sogleich dann, wo ich ihrer am meisten bedarf, nicht anders als ein einziger Satz, obwohl nur unbewußt ausgesprochen, einen ganzen Schwarm weiterer Sätze nach sich zieht, Sätze, die sich so mühelos ergeben, so kluge und eindringliche Sätze, die meinen eingeschnürten Aufschrei leicht und ohne Hast hervorbrechen lassen, woraufhin ich sogleich verstumme, verwundert über dieses vielfältige Echo. Als ob sich erst durch mein Wort seine Quellen, die bis dahin unzugänglich waren, öffnen würden, so kommen die fremden Worte immer zur rechten Zeit: im Moment, wo ich sie angerufen habe.“<sup>16</sup>

Spannung und wechselseitige Anziehung zwischen „fremden“ und „eigenem“ Wort hat Linhartová derart suggestiv beschrieben, daß man kaum glauben mag, sie habe die zu dieser Zeit noch nicht veröffentlichten Texte M. M. Bachtins nicht gekannt:

„Ich würde mir wünschen, daß es sich mit meinen Worten folgendermaßen verhielte: daß dasjenige, was ich schreiben will, schon einmal vor sehr langer Zeit aufgeschrieben worden wäre; jedoch ist diese Handschrift nicht erhalten geblieben; nur die Erinnerung daran, daß es diese Handschrift einmal gegeben hat und noch geben muß, hat mich dazu bewogen, seine wahrscheinliche Gestalt festzustellen: daher ist sie nicht gänzlich verschwunden. Ihre eigentlichen Worte sind zwar unwiederbringlich verloren, geblieben aber sind Erwägungen, und die Fragmente aus ihr, die mündlich überliefert wurden, so daß das Bewußtsein der Quelle nach und nach verlorengegangen ist, bilden durchweg eine Spur, die sich verfolgen läßt und die ich noch überblicken kann. Und gerade die Stellen, wo der Zusammenhang zerstört ist und eine direkte Vermittlung zwischen den vorhandenen Handschriften ausgeschlossen ist, sind die Stellen, an denen die verlorene Quelle, die sich im Bewußtsein erhalten hat, wieder auftaucht. (Möge ich doch eine ihrer glücklichen Verkleidungen sein, durch die sie sich ihrer eigenen, nichtvorhandenen Gestalt erinnert...).“<sup>17</sup>

Schließlich bleibt hervorzuheben, daß Linhartovás Prosaarbeiten auch nach fast fünfundzwanzig Jahren die bewundernswürdige Frische, stilistische Leichtigkeit und persönliche Eindringlichkeit eines vertraulichen Gesprächs bewahren; man liest sie mit Vergnügen, und damit sind sie das genaue Gegenteil jener langweiligen, anstrengenden Gelehrtheit und unbeholfenen, wirren Modeerscheinungen, denen wir so oft bei bestimmten sog. „Experimenten“ des französischen Nouveau roman begegnen.

. . .

Das Buch „Zehrbilder“ ist für die neue Phase im Werk Věra Linhartovás kennzeichnend: nicht nur, daß sie ihre neuen Arbeiten auf französisch schreibt, wir begegnen auch neuen ästhetischen Akzentsetzungen. Der französische Titel „Portraits carnivores“ ließe sich als „Fleischfressende Bilder“ – mit dem Anklang „Fleischfressende Pflanzen“ – oder als „Bilder, die unter die Haut gehen“, umschreiben;

<sup>16</sup> V. Linhartová, Prostor k rozlišení. A. a. O., 42–84.

<sup>17</sup> A. a. O., 104.

allein all dies gibt nur eine annähernde Vorstellung und wirkt allzu schwerfällig. Denn das Hauptmerkmal des neuen Stils ist eine geradezu klassische Leichtigkeit: ein zusammenhängendes und festgefügtes Sujet rückt neuerdings in den Mittelpunkt des Erzählens und gewinnt beinahe die symbolische Gestalt einer Legende oder eines – natürlich modernen und personalen – Mythos. Das Buch enthält die drei Texte „Die Alte vom Berg“, „Meister Sagiro“ und „Eine gefangene Barbarin“, die 1980–1981 entstanden. Der erste und der letzte Text geben subtile Auskunft über eine leidenschaftliche, extreme, „überspannte“ Liebe, an der die liebende Frau zugrunde geht. (Übrigens gehörte bereits in der ersten Phase ihres Werks „Kleopatra“<sup>18</sup> zu den geistvollsten tschechischen Prosatexten über die Liebe und zugleich zu den künstlerisch gelungensten Arbeiten von Věra Linhartová). – Die beiden ersten Texte werden „objektiv“, d.h. in der dritten Person, erzählt; der dritte Text stellt „verschwundene Aufzeichnungen“ dar, die der Erzähler am Schluß nur kurz kommentiert.

Der mittlere Text, „Meister Sagiro“, ist die Beschreibung einer autistischen Lebenshaltung, der Loslösung von der äußeren Welt, der Einübung des Verzichts auf Kommunikation mit der Umgebung in jeder möglichen Hinsicht, des Verzichts auf alle Formen der Bewertung und endlich der Benennung der Gegenstände; es ist die Beschreibung eines Weges, der bis zur Negation des Individuums und des individuellen Bewußtseins führt. Eine bestimmte Begegnung droht, diese sorgfältig aufgebaute Haltung aus dem Gleichgewicht zu bringen, allein der Wille des Meisters trägt den Sieg davon: „Die Ereignisse glitten nur noch über ihn hinweg, er war außer Reichweite. Es gab nichts zu verstehen. Ein Wort, ein Name, eine Beschwörung erklangen leise in seinem Inneren. Ein über die ganze Ewigkeit sich ausbreitender Ton. Der nichts sagte. Nichts ausdrückte. Sich an niemand wandte.“<sup>19</sup>

Der Endpunkt der Kommunikation, die zielbewußt verfolgte Zerstörung aller Kontakte zur äußeren Welt, die in der Beschreibung der Lebenshaltung des Meisters Sagiro so künstlerisch eindrucksvoll gestaltet wird, ist weder eine Kuriosität noch die Analyse eines krankhaften Narzißmus, sondern die Beschreibung der Verteidigungsmechanismen eines beschädigten Individuums; es geht um die Erfahrung der Fremdheit in einer Welt, die dem Menschen entrückt und ihm gegenüber teilnahmslos ist. Kurz gesagt – es geht um die Erfahrung des Exils. – So abstrakt, so bewußt außerhalb von konkretem Raum und konkreter Zeit Linhartovás Texte auch angelegt zu sein scheinen, sind sie gleichwohl das eindringliche Zeugnis des Lebens im Exil, ein Zeugnis äußerster Isolation: „Wenn du bloß wüßtest, in welchem Ausmaß von Teilnahmslosigkeit alles, was ich sehe, sich einschreibt, alle meine dringlichen Beschäftigungen, alles, woran ich mich zu beteiligen vorgebe: Das ist Exil: dieser unermeßliche Hintergrund an Teilnahmslosigkeit...“<sup>20</sup>

Vergeblich verlagert Linhartová ihre Legenden in vergangene Zeiten und fremde Länder, denn auch diese müssen, wiewohl barbarisch, vor allem sehr verfeinert sein („Natürlich ist das alles vor ungefähr tausend Jahren am anderen Ende der Welt geschehen. In jener barbarischen, doch sehr verfeinerten Epoche, die so fortgeschritten war, daß unsere erbärmlichen Zivilisationen vor dem Widerschein einer

<sup>18</sup> V. Linhartová, Přestořeč. A. a. O., 42–84.

<sup>19</sup> V. Linhartová, Zehrbilder. A. a. O., 29.

<sup>20</sup> A. a. O., 36.

solchen Pracht verblassen...“)<sup>21</sup>. Das grundlegende Problem bleibt nämlich auch in der zweiten Phase ihres Werks die „Spätzeit“, das Problem der glanzvollen, aber überreifen, verfeinerten Kultur und der Spannungen, denen sich der Mensch in einer solchen Welt gegenüber sieht. In ihren Prosatexten von den ersten Erzählungen an über die Text-Essays in der ersten Person bis hin zu den heutigen Text-Legenden (die wieder in der dritten Person erzählt werden) wird die Entwicklung der klassischen Moderne in nuce rekapituliert und zu den äußersten Konsequenzen vorgetrieben.

Věra Linhartová's Platz in der Geschichte der tschechischen und französischen Prosa läßt sich folgendermaßen bestimmen: Ihr Werk ist der Kreuzungspunkt von klassischer Moderne, die in ihrem Werk gipfelt, und Rückentwicklung zur traditionellen Prosa bzw. weitergefaßt zur Postmoderne. Věra Linhartová bleibt der klassischen Moderne treu; vor Preziosität, extremer Artistik und Ästhetizismus bewahren sie ihr brillanter Intellekt und scharfer Blick, die sie noch einmal die Probleme der klassischen Moderne in ihrem Glanz und Elend vorführen lassen. Weiter läßt sich nicht mehr gehen; der Zenit der Beseitigung des Individuums und des Subjekts ist erreicht. Die extreme Isolation des „Sprechenden“ führt zur Negation des Kommunikationsbedürfnisses, zu Stille und Schweigen, zum Kult des absolut Leeren: „Er bemühte sich vor allem, das Sprechen zu vergessen. Da in seinen Augen alles Übel der Welt seinen Ursprung im Wort hatte, glaubte er, diesem mit unbestimmtem Schweigen beikommen zu können. Dann schien es ihm, der ganze unausgesprochene, dumpfe Schmerz um ihn herum laste einzig auf seinen Schultern, und er versuchte, ihn aufzusaugen, um ihn zunichte zu machen.“<sup>22</sup> Anders gesagt: Die Integrität dieses „Meisters der Desinkarnation aller Kategorien“ ist nur möglich in der absoluten Isolation, im Verzicht auf eigenen Standpunkt und eigene Bewertung, in der reinen Negativität der Abkehr von der Welt.

Wenn irgendein Prager Prosaautor der Generation der sechziger Jahre in einen Zusammenhang mit Franz Kafka gerückt werden kann, dann ist dies zweifellos Věra Linhartová. Natürlich ist sie aus einem anderen kulturellen Kontext hervorgegangen und stellt sich auch andere – vor allem von der modernen Linguistik beeinflusste – Fragen; jedoch gehen ihre Texte, zumal die letztgenannten, über die Darstellung der Alltäglichkeit und des banalen Daseins des Menschen hinaus und zielen auf einen Mythos, auf die Frage des letzten Sinns der menschlichen Existenz<sup>23</sup>. Was aber ihr Werk mit dem des berühmten Prager Landsmanns am stärksten verbindet, sind leidenschaftliche intellektuelle Kompromißlosigkeit, äußerste Konsequenz und eine seltene Reinheit des künstlerischen Sehens, die zum Verzicht auf alles mühelos Erreichbare und zur künstlerischen Askese führen, sich häufig aber auch gegen sie selbst wenden.

<sup>21</sup> A. a. O., 7.

<sup>22</sup> A. a. O., 19.

<sup>23</sup> Linhartová's singuläres Werk fand seine Fortsetzung in den Büchern Sylvie Richterová, *Návraty a jiné ztráty* (Toronto 1970) und *Místopis* (Köln 1984); zu Affinitäten und Divergenzen beider Autorinnen vgl. mein Nachwort zu Sylvie Richterová, *Slova a ticho* (München 1986).

## Literaturverzeichnis

- Bachtin, M. M. 1979: Die Ästhetik des Wortes. Herausgegeben von Rainer Grübel. Frankfurt/Main.
- Heisler, J. 1977: Aniž by nastal viditeľný pohyb. Edice a doslov V. Linhartová. Toronto.
- Kunstmann, H. 1974: Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert. Köln-Wien.
- Lachmann, R. (Hg.) 1983: Dialogizität. München.
- Linhartová, V. 1964 (a): Mezipřůzkum nejbliž uplynulého. Prag.
- Linhartová, V. 1964 (b): Prostor k rozlišení. Prag.
- Linhartová, V. 1965: Rozprava o zdviží. Prag.
- Linhartová, V. 1965: Geschichten ohne Zusammenhang. Frankfurt/Main.
- Linhartová, V. 1966: Přestořeč. Prag.
- Linhartová, V. 1967 (a): Diskurs über den Lift. Frankfurt/Main.
- Linhartová, V. 1967 (b): Mehrstimmige Zerstreung. Frankfurt/Main.
- Linhartová, V. 1967 (c): Ubývání hlásky M. In: Podoby I. Prag.
- Linhartová, V. 1968: Dům daleko. Prag.
- Linhartová, V. 1969: Ianus tři tváří. In: Podoby II. Prag.
- Linhartová, V. 1970: Haus weit. Frankfurt/Main.
- Linhartová, V. 1986: Zehrbilder. Zürich.
- Mukařovský, J. 1966: Studie z estetiky. Praha.
- Richterová, S. 1970: Návraty a jiné ztráty. Toronto.
- Richterová, S. 1984: Místopis. Köln.
- Richterová, S. 1986: Slova a ticho. München.

Konstanz

Květoslav Chvatík

(Übersetzt von Holger Siegel, Skopje)

EVDOKIJA NAGRODSKAJAS BEZIEHUNGEN  
ZUM RUSSISCHEN SYMBOLISMUS:  
LIEBE, MYSTIK UND FEMINISMUS

In historischer Perspektive gesehen, waren die zwei Jahrzehnte, die der russischen Revolution von 1917 vorangingen, gewiß die am wenigsten „gehemmte“ Periode der russischen Literatur überhaupt. Die russischen Schriftsteller und Dichter genossen damals (besonders nach 1905) eine Freiheit, die sie vorher nie gehabt hatten und die sie niemals wieder auch nur annähernd erlangen sollten. Diese Freiheit, neue religionsphilosophische Ideen (z.B. das berühmte «богоискательство») zu verkünden, neue „gewagte“ (meist sexuelle) Thematik zu behandeln und sich auf verbale und formale Experimente einzulassen, läßt diese Periode noch immer zu einem dankbaren Forschungsgebiet, besonders für Literaturkritiker im Westen, werden. Von der sowjetischen Literaturkritik werden aus naheliegenden Gründen nur die hervorragendsten Gestalten des „Silbernen Zeitalters“ anerkannt, während die geringeren Dichter als „dekadent“ und bedeutungslos stets abgelehnt werden. Doch gab es neben so großen Namen wie Valerij Brjusov, Fedor Sologub, Andrej Belyj, Aleksandr Blok viele weniger bekannte Dichter, die in mancher Hinsicht genau so charakteristisch für jene Zeit gewesen sind, die aber in den gängigen Literaturgeschichten – wenn überhaupt – nur am Rande erwähnt werden. Zu diesen Dichtern gehört Evdokija Apollonovna Nagrodskaja (1866–1930).

Nagrodskaja erschien auf der literarischen Bühne im Jahre 1910. Die Zeit ihrer Erfolge – und wirklich außerordentlicher Erfolge beim Lesepublikum – dauerte ungefähr sechs/sieben Jahre bis zur Revolution. Danach emigrierte sie und ließ sich in Paris nieder, wo sie 1930 verstarb<sup>1</sup>.

Nagrodskaja wurde des öfteren als Verfasserin billiger Unterhaltungsliteratur für anspruchslose Leser bezeichnet und damit abgetan<sup>2</sup>. Es ist dies ein unverdienter kritischer Gemeinplatz, der der Nachprüfung und der Korrektur bedarf. Im Unterschied zu ihrer berühmten Mutter, Avdot'ja Jakovlevna Panaeva<sup>3</sup>, war Nagrodskaja eine gebildete Frau, sowohl in der russischen und zeitgenössischen europäischen Literatur als auch in der bildenden Kunst, Musik und Philosophie wohl bewandert. Aus ihren Schriften spricht ein Intellekt, der sich viel mit den „ewigen“ Problemen befaßte. Ihr Stil ist klar, prägnant und flüssig. Einer der Rezensenten ihres ersten Romans «Гнев Диониса» sagte, daß er «сразу захватывает тонким, почти не-русским искусством своего рисунка...»<sup>4</sup> Der Handlungsknoten ist stets sehr geschickt ge-

<sup>1</sup> Weitere Information zur Biographie und den Schriften Nagrodskajas siehe: M. Dalton, *Istoričeskij roman E. A. Nagrodskoj „Reka vremen“*, in: *Novyj žurnal*, Nr. 165, Dezember 1986, S. 186–206.

<sup>2</sup> Gleb Struve, *Russkaja literatura v izgnanii*, New York, 1956, S. 131. Georgij Ivanov, *Peterburgskie zimy*, New York, 1952, S. 134. Aleksandr Bachrach, *Vozvrščennyj Kuzmin*, in: *Novoe russkoe slovo*, 8. Juli 1984.

<sup>3</sup> Sogar Kornej Čukovskij, der es versuchte, Panaevas persönlichen und literarischen Ruf nach der Revolution von 1917 zu rehabilitieren, muß zugeben, daß sie zweifellos «самой безграмотной из русских писательниц» war.

<sup>4</sup> Kr. VI. (V. P. Kranichfel'd), *Evdokija Apollonovna Nagrodskaja: „Gnev Dionisa“*, in: *Sovremennyj mir*, 1910, Nr. 11.

knüpft, seine Lösung ist nicht vorauszusagen. Die handelnden Personen – insbesondere die Frauen – sind in psychologischer Hinsicht überzeugend.

Als Zeitgenossin der älteren Symbolistengruppe war Nagrodskaja von diesen „neuen“ Dichtern ideologisch stark beeinflusst. Obwohl sich ihr eigenes poetisches Schaffen auf ein dünnes Gedichtbändchen beschränkt<sup>5</sup>, ist es in seiner Thematik, seinem Stil und seiner Bildersprache typisch für die Dichtung des Symbolismus. Ablehnung der „Wirklichkeit“, Preis der Dichterpersönlichkeit, Verherrlichung des Eros sind einige der Motive ihrer Dichtung. Gehobene Sprache und vage Symbolik tragen zu dem Geheimnisvollen ihres dichterischen Stils bei. Um nur einige Beispiele zu geben: Das Gedicht «Панихида» (mit dem Untertitel «Из неизданного романа») beschreibt den «ритуал религии безумной», ausgeübt durch einen Mann und eine Frau vor einem Götzen um Mitternacht in einer nördlichen Hauptstadt:

Начинай мистерию, служитель  
С бледным и измученным лицом!  
Я войду с тобой в твою обитель,  
Как с кадилом мальчик пред жрецом.  
Я несущу куренья, ты несешь цветы. –  
Трое нас:  
Кумир наш,  
Я и ты.<sup>6</sup>

Nach einer verschleierte Darstellung orgiastischer Erfahrungen schließt das Gedicht mit der Wiederholung der letzten drei Zeilen der vorangehenden Strophe und den bedeutungsschweren Worten:

Жертвы: разум мой  
И жизнь твоя.<sup>7</sup>

Stillschweigend angedeutet wird, ohne Zweifel, daß die Teilnehmer am Ritus, der jede Woche wiederholt wird, in Wahnsinn und Tod enden werden<sup>8</sup>. In einem anderen Gedicht mit dem Titel «Из неизданного романа» wendet sich der fiktive Verfasser in seiner erotischen Erregung offenbar an einen Geliebten gleichen Geschlechts<sup>9</sup>. Er sieht den Rest der Menschheit gefangen, in Ketten lebend, unglücklich im Dunkel irrend. Er jedoch hat die Fesseln zerrissen und das Rätsel seines wahren Ich gelöst:

О приди!...Куренья душно сладки...  
Ждут цветы, когда ты их сомнешь...  
*Торжество разгаданной загадки!*  
Приходи...Я жду...И ты придешь...<sup>10</sup>

Nagrodskajas Vertrautheit mit Dichtung – alter und neuer – beweist das lange Gedicht «Шкаф грёз», eine Art Katalog ihrer Lektüre. Der Vorwand dafür ist die

<sup>5</sup> Stichi, St. Peterburg, 1911.

<sup>6</sup> Ibid., S. 36.

<sup>7</sup> Ibid., S. 40.

<sup>8</sup> Man denkt sofort an Parallelen in der symbolistischen Dichtung, wie z. B. Valerij Brjusovs Zyklus erotischer Dichtung «Алтарь страсти» oder die Ballade «О любви и смерти».

<sup>9</sup> Dies entspricht der Behandlung homosexueller Liebe in «Гнев Диониса» und «Бронзовая дверь».

<sup>10</sup> Stichi, S. 48. Meine Hervorhebung.

Notwendigkeit, nicht nur der Realität, sondern auch dem eigenen Selbst zu entfliehen:

..... Ведь надо ж человеку  
От самого себя куда-нибудь уйти!<sup>11</sup>

Ihr Bücherschrank kommt ihr wie ein «причудливый сад» vor, in welchem

С Никитиным Шекспир стоит на полке рядом,  
Дант, Брюсов, Лермонтов, Апухтин и Верлен.  
Владимир Соловьев меж книжек Ламартина.  
Вот Пушкин – где моя святыня каждый лист.  
Жуковский и Кузмин, и Гейне и Щербина,  
Причудливый Рембо – ребенок анархист....<sup>12</sup>

Sie erwähnt weiter Bal'mont, Baudelaire, Polonskij, Gorodeckij, Nadson, Fet, Aleksej Tolstoj.

Das Interesse der Symbolisten an Dostoevskij findet ebenfalls in Nagrodsckajas Werk seinen Niederschlag. Sie steigt gern in die „Tiefen“ der menschlichen Psyche, wo Wahnsinn, Wut, Leidenschaft ihren Ursprung haben; dramatische Dialoge dominieren in ihren Erzählungen, und ein phantastisches, geheimnisvolles Petersburg gibt den Hintergrund zu vielen ihrer Novellen ab<sup>13</sup>. Zuweilen entnimmt Nagrodsckaja offensichtlich Motive Dostoevskijs Werken, doch stets gibt sie ihnen ihre eigene, besondere, zuweilen ironische Wendung. Sonja Marmeladovas Aufopferung für ihre Familie wird in «Аня» wiederholt, wenn auch in einem anderen sozialen Milieu; aber die Heldin vergleicht sich ausdrücklich mit Dostoevskijs Romangestalt<sup>14</sup>. Ein konkreter Teufel, der in das Leben eines gebildeten Petersburger Mädchens tritt, stammt ohne Zweifel aus «Братья Карамазовы». Die Heldin berichtet dem Teufel über ihre Lektüre:

«Ведь перед тем, как заболеть, я читала...да, да, читала „Братьев Карамазовых“... Ведь это оттуда – это разговор Ивана Федоровича с чертом...тот тоже уверял, что существует...»<sup>15</sup>

Doch in Nagrodsckajas phantastischer Welt wird des Mädchens „Krankheit“ als mystischer Einblick in ein Gebiet dargestellt, das für andere Menschen unzugänglich ist; der Teufel aber gesteht, daß er Dostoevskijs Namen nicht kenne und „phantastische Romane“ nicht liebe. «Записки Романа Васильева» (1922), leider ein Fragment, nehmen zum Teil ein Thema aus Dostoevskijs «Подросток» auf: die Suche eines psychologisch unausgeglichenen Jünglings nach seinem Vater. In Nagrodsckajas Roman hat die Suche deutlich einen ironischen Aspekt: Der Held findet heraus, daß es vier mögliche Väter sein könnten, da seine Mutter, eine Schauspielerin, es mit den Männern nicht zu genau genommen hat.

Wenn sich Nagrodsckaja auch nicht alle vom Symbolismus propagierten Ideen zu eigen machte (den übertriebenen Ästhetizismus Vjačeslav Ivanovs und anderer Mitglieder der «башня» lehnte sie ab), so gab es doch solche, die sie mit voller Überzeugung annahm und die sie in ihren Schriften entwickelte. Die wichtigste darunter war die neue Einstellung zur Liebe in ihren vielfältig möglichen Variationen, die alte Tabus zerbrach.

<sup>11</sup> Ibid., S. 52.

<sup>12</sup> Ibid., S. 50–61.

<sup>13</sup> Am auffälligsten in «Невеста Анатоля», «Он», «Клуб настоящих», «Кошмар».

<sup>14</sup> Vgl. den Sammelband «Аня» (1911, 2. Aufl.).

<sup>15</sup> Ibid., S. 48.

Das gesamte Werk Nagrodskajas, angefangen mit «Гнев Диониса», und beendet mit «Тайна сонетов», ihrem letzten Roman, wird vom Liebesthema beherrscht. Ihr Interesse für Erotik und die Probleme der modernen Frau (insbesondere in Werken, die sie vor der Revolution schrieb) scheint sie Brjusov besonders nahe zu bringen. In seiner Einleitung zu dem Novellenband «Ночи и дни» (1913) sagt Brjusov: «Кроме времени и места действия (наши дни, современное русское общество) эти повествования объединены еще и общей задачей: всмотреться в особенности психологии женской души.» Diese Feststellung könnte ebensogut auf die meisten von Nagrodskajas Erzählungen angewandt werden. Ihr Sammelband «День и ночь» (1913) (Tag und Nacht der Frauenseele) ist ein seltsamer Wiederhall von Brjusovs Buch, das zur gleichen Zeit veröffentlicht wurde<sup>16</sup>. Brjusovs Erzählung «Последние страницы из дневника женщины», die eine starke Frau zwei schwächeren Männern gegenüberstellt, die Andeutung lesbischer Liebe und der Tagebuchstil könnten wohl das Vorbild für Nagrodskajas «Гнев Диониса» abgegeben haben. – Was andere „moderne“ Dichter betrifft, hat offenbar Nagrodskajas persönliche Freundschaft mit Michail Kuzmin Spuren in ihrem Werk hinterlassen. Kuzmins Neigung zur Mystik und der Einfluß der Gestalten seiner «вожатые»<sup>17</sup>, die andere zur geistigen Erneuerung führen, sind deutlich in «Белая колоннада» und später in «Река времен» fühlbar. Allerdings muß hervorgehoben werden, daß Kuzmins Figuren die Tendenz zum Alten Glauben (старообрядчество) haben, während Nagrodskajas Romangestalten Freimaurer sind.

Abgesehen von den Themen der Liebe, der modernen Frau und des Unterbewußten hatte Nagrodskaja mit den Symbolisten die Ablehnung der Wirklichkeit zugunsten von Träumen, ihren Glauben an Magie, ihre Enttäuschung von der Welt und ihre Suche nach Erlösung gemeinsam. In der Erzählung «Сны»<sup>18</sup> findet die Witwe eines Händlers in der Provinz eine Möglichkeit zur Flucht aus der häßlichen Wirklichkeit in der Erfindung schöner Träume, die sie mit ihrem jugendlichen Neffen Vanja teilt. Auch er wird von diesem Ausweg angesteckt und verbringt immer mehr Zeit mit ihr. Aber die rohen und prosaischen Menschen ihrer Umgebung mißverstehen ihre Beziehungen und mißbilligen sie. Vanja nimmt eine Überdosis Opium und stirbt. – Im Roman «Злые духи» (1915) beeinflußt der Held, der magische Kräfte besitzt, seine Mitmenschen, er lähmt ihren Willen und zerstört ihr mögliches Glück – nur aus Spielerei. – Nagrodskajas früh auftretender Pessimismus zeigt sich am besten in dem Gedicht «Истина», das in Form eines Gesprächs zwischen einer Frau und einem alten Priester in einem antiken dunklen Tempel abgefaßt ist. Die namenlose Frau, die auf der Suche nach der letzten Wahrheit auf alle Freuden des Lebens verzichtet hat, glaubt, daß es ihm möglich sein könnte, ihr die begehrte Antwort zu geben. Der Priester weist auf eine verhüllte Nische, die die Wahrheit enthält. Er warnt sie jedoch, daß die Enthüllung des Geheimnisses den sofortigen Tod bedeute. Die Frau beharrt auf ihrem Wunsch, und der Priester gibt schließlich nach:

Тебе скажу...скажу...Знать, то богов веленье!  
Открою тайну я, хоть свято поколенья

<sup>16</sup> Brjusovs Erzählungen wurden einzeln viel früher in verschiedenen Zeitschriften gedruckt.

<sup>17</sup> Z. B. Andrej Fonvizin in «Нежный Иосиф», Andrej Tolstoj in «Мечтатели», Pavel Pavlov in «Тихий страж». Dieser letztgenannte Roman ist Nagrodskaja gewidmet.

<sup>18</sup> Aus dem Sammelband «Сны» (1916), Kuzmin gewidmet.

Жрецов ее хранят уж много тысяч лет!  
 (Взбегает на ступени и открывает покрывало)  
 Смотри! Здесь ничего под покрывалом нет!<sup>19</sup>

Doch dieser intellektuelle Nihilismus wird bald von dem Glauben an eine mögliche Erlösung durch Liebe abgelöst. In Nagrodsckajas zweitem Roman «Бронзовая дверь», (der erste Teil einer Trilogie, bezeichnenderweise mit dem Titel «Усталый мир») be- geht die eine von drei männlichen Hauptpersonen Selbstmord, die zweite wird wahnsinnig, der dritten gelingt, gerade noch, die Flucht in die Kunst. Der Grund für all diese durchlebten Tragödien liegt darin, daß die Menschen noch nicht die Ebene erreicht haben, auf der wahre Liebe, welcher Art sie auch sein mag, als veredelnde Erfahrung anerkannt wird. Nagrodsckaja entwickelt bald eine Hierarchie von moralischen Werten (dies wird besonders in «Пека времен» deutlich); in dieser Hierarchie wird geschlechtliche, sinnliche Liebe stets der Mutterliebe und der Liebe von Freunden untergeordnet, die ihrerseits tiefer stehen als die Liebe zur Mensch- heit im Geist des Freimaurertums. Nagrodsckajas Ausweg aus der geistigen und see- lischen „Ausweglosigkeit“, die so typisch für die Dichter und Schriftsteller jener Jahre war, ist der Glaube an die Liebe und das Gute, an die Möglichkeit der Er- leuchtung der Menschheit und ihrer geistigen Vervollkommnung. Es ist bekannt, daß Nagrodsckaja und ihr Gatte Vladimir aktive Mitglieder von Freimaurerlogen in Frank- reich gewesen sind. Ob Nagrodsckaja in Rußland den Freimaurern angehörte, kann nicht festgestellt werden. Doch ihre Sympathien gingen ganz in dieser Richtung.

Es waren insbesondere die drei Themen des Titels dieser Studie, die Nagrodska- jas Werk beherrschten: Liebe, Mystik und Feminismus. Zwei ihrer frühen Romane zeigen dies besonders deutlich und können als Beispiel für ihr gesamtes Werk die- nen: Es sind ihr erster Roman «Гнев Диониса» (1910), der sie berühmt machte, weil er zu einem succès de scandal wurde, und «Белая колоннада» (1914).

Am Vorabend der Revolution hatte «Гнев Диониса» einen außerordentlichen Pu- blikumserfolg, wahrscheinlich wegen der (wenn auch verschleierten) Anspielungen auf „gefährliche“ Themen wie homosexuelle Liebe. Er wurde zum „best-seller“. Zehn Auflagen erschienen zwischen 1910 und 1916. Im Gegensatz zum Lesepublikum war die Mehrzahl der Kritiken abfällig – dem Autor wurde extremer Feminismus und Unsittlichkeit vorgeworfen<sup>20</sup>. Jetzt könnte «Гнев Диониса» kaum so leidenschaftliche Kontroversen entfachen. Jedoch ist es ein Roman, der viel komplizierter ist, als auf den ersten Blick erscheinen mag, und er stellt Probleme dar, die bis heute nicht als gelöst betrachtet werden können.

Der feministische Aspekt tritt, besonders am Anfang, gewiß stark hervor. Die Heldin, Tat'jana Kuznecova, die in Ichform berichtet, ist eine moderne Frau. Erfolg- reiche Malerin in Petersburg, ist sie eine starke Persönlichkeit, frei von aller Kon- vention, finanziell unabhängig. Ihr Hauptinteresse im Leben ist die Kunst. Ihr jah- relanges Verhältnis mit dem jungen Naturwissenschaftler Il'ja Tolč'in ist eine Quasi- ehe, in der jeder seiner eigenen Berufung nachgehen kann. Bezeichnend, daß es der Mann, nicht die Frau ist, der dieses Verhältnis zu legalisieren wünscht. Überhaupt

<sup>19</sup> Stichi, S. 67.

<sup>20</sup> Vgl. B. G. (B. B. Glinskij), Evdokija Apollonovna Nagrodsckaja: „Gnev Dionisa“, in: Istoričeskij vestnik, 1911, Nr. 9; auch Kr. VI. (V. P. Kranichfel'd), Evdokija Apollo- novna Nagrodsckaja: „Gnev Dionisa“, in: Sovremennyj mir, 1910, Nr. 11.

sind die Männer, mit denen Tatjana ein Liebesverhältnis eingeht, schwächer als sie, abhängiger und ihrer bedürftig. Doch am Schluß des Romans steht diese scheinbar ideale Feministin geschlagen da, und wir finden sie in der traditionellen Rolle als Mutter und Ehefrau: Ihr Leben als Künstlerin ist ganz zu Ende. Nagrodskaja gestaltet hier das Dilemma der modernen Frau – entweder an ihren Beruf hingegeben oder eine Mutter zu sein.

Doch Liebe ist das Hauptproblem in «Гнев Диониса»: leidenschaftliche physische Anziehung, Liebe als Freundschaft und Mutterliebe. Die Handlung dreht sich um ein verhängnisvolles Dreieck à la Anna Karenina, einschließlich einer Eisenbahnfahrt, die den Anstoß zu einem leidenschaftlichen Liebesverhältnis gibt; ein uneheliches Kind wird zum Anlaß schwerer psychologischer Komplikationen, doch alles ohne die moralische Problematik Tolstojs. Das Problem, das wirklich aufgestellt wird, ist das der Ehrlichkeit gegen das eigene wahre Ich, so wie es sich entwickelt und verändert, keineswegs aber Pflichttreue unveränderlichen, überlieferten Sittengesetzen gegenüber – gewiß ein „modernes“ Problem.

Gerade als Tat'jana der „Legalisierung“ des Verhältnisses mit Tolč'in zustimmt, trifft sie im Zug von Petersburg nach Moskau den „anderen“ Mann, Edgar Stark, einen hochgebildeten Geschäftsmann aus Paris, halb englischer, halb russischer Abstammung. Es ist Liebe auf den ersten Blick für beide Teile, doch bedeutender für Tat'jana, die trotz einer früheren Ehe und trotz mancher „Affairen“ niemals eine starke, physische Anziehung empfunden hatte. Einige Monate lang bekämpft sie ihr Gefühl aus Loyalität zu Tolč'in, aber schließlich unterliegt sie Stark in Rom, wo sie sich aufhält, um ihr großangelegtes Gemälde „Der Zorn des Dionysos“ zu beenden. Starks Anziehungskraft für Tat'jana ist nicht nur sinnlich, sondern auch ästhetisch: Er ist sehr schön, und da sie in ihm das ideale Modell für ihren Dionysos zu finden meint, macht sie sich mit Begeisterung an die Arbeit. Es entbehrt gewiß nicht der Ironie, daß das Gemälde, obwohl erfolgreich vollendet, zu Tat'janas künstlerischem Untergang entscheidend beiträgt. Dionysos als Mensch gelingt es schließlich, psychologische Rache an der so starken Heldin zu nehmen. Gerade als Tat'janas Leidenschaft für Stark abzukühlen beginnt (hauptsächlich weil er, auf ihre Kunst eifersüchtig, viel von ihrer Zeit beansprucht), erkennt sie, daß sie schwanger ist. Starks heftigem Widerspruch und all seiner Seelenqual zum Trotz kehrt Tat'jana nach Petersburg zurück, um mit Tolč'in ins Reine zu kommen. Doch wieder daheim, wird es ihr klar, daß sie ihre künstlerische Freiheit und Freundschaft zu Tolč'in dem quälenden Verhältnis zu Stark vorzieht, und sie heiraten, wie geplant<sup>21</sup>. Stark erklärt sich einverstanden, von allen Gewalttaten abzusehen, aber nur unter der Bedingung, daß das Kind ihm abgetreten wird. Tat'jana stimmt dem widerstrebend zu. Allmählich jedoch, mit fortschreitender Zeit, ziehen mütterliche Instinkte Tat'jana immer stärker zu ihrem Sohn Loulou (Louis?), der bei Stark in Paris aufwächst. Sie hat „Besuchsrechte“, die ihr erlauben, das Kind jedes Jahr zu sehen, eine Freude, die durch die Schwierigkeit, ihres Exliebhabers andauernde verliebte Annäherungsversuche in Zaum zu halten, sehr gedämpft wird. Da Tolč'in mittlerweile an einem ernsten Herzleiden erkrankt, will Tat'jana ihm erst recht treu

<sup>21</sup> Alexandra Kollontaj, eine Feministin par excellence, meint, der Roman sollte hier enden. Die Heirat mit Tolč'in sieht sie als einen unnötigen Kompromiß an. Siehe Alexandra Kollontaj, *Novaja ženščina*, in: *Sovremennyj mir*, 1913, Nr. 9.

bleiben. Doch Starks besessene, quälende Liebe führt ihn an den Rand eines physischen Zusammenbruchs und auch zur Drohung, ihr das Kind zu entziehen. Angesichts dieser Entwicklung macht ein gemeinsamer Freund namens Latčinov (wichtig für das psychologische dénouement des Romans) Tat'jana den Vorschlag, weniger ehrlich zu sein und von einer „kleinen Lüge“ Gebrauch zu machen: Sie solle ihre Zeit und Liebe zwischen beiden Männern teilen; so würden beide glücklich sein, natürlich ohne von dieser „Doppelverpflichtung“ zu wissen. Tat'jana erklärt sich damit einverstanden, besonders weil sie fürchtet, ihren Sohn zu verlieren. Als Tolčín einige Jahre später stirbt, heiratet sie Stark. Ganz am Ende des Romans ist Loulou fast erwachsen und nimmt alle Zuneigung Tat'janas in Anspruch. Ihr Leben als Künstlerin war jedoch schon sehr lange vorher zu Ende.

Das Interesse und die Meinungsverschiedenheiten, die «Гнев Диониса» hervorrief, waren weniger durch diesen Aspekt der Liebesgeschichte bedingt, als durch die Beziehung Tat'janas zu Stark (die auf Tat'janas Seite einen Beigeschmack des Lesbischen an sich hatte) und die homosexuelle Liebe, die am Ende des Romans enthüllt wurde. Es muß betont werden, daß Nagrodsckaja sehr vorsichtig mit diesem „gefährlichen“ Thema umgeht. Wenn auch Anspielungen von Anfang an da sind, so bleiben sie doch nur Anspielungen. Wohl noch bedeutsamer: Die Heldin versteht und erkennt sich selbst erst bei sehr fortgeschrittener Handlung. Doch wenn endlich enthüllt, ist Homosexualität in einem Fall nur als mögliche Theorie, im anderen jedoch als echte Tragödie dargestellt.

Latčinov, ein reicher Kunstsammler, führt ein letztes Gespräch mit Tat'jana vor ihrer Trennung. Tat'jana ist tief unglücklich, hin und her gerissen zwischen zwei Männern und dem Kind. Latčinov bemüht sich, ihr zu helfen, indem er sie zu veranlassen sucht, sich in einem weniger konventionellen und psychologisch realistischen Licht zu sehen. Dies würde gleichzeitig die starke Anziehungskraft erklären, die Tat'jana und Stark füreinander von dem Moment ihres Zusammentreffens im Zuge fühlten. Latčinov sieht Tat'jana als eine maskuline Frau, eine potentielle Lesbierin, die von Stark als einem Mann mit weiblichen Charakterzügen (ohne selbst homosexuell zu sein) angezogen wurde, der eine starke Frau brauchte, um glücklich zu sein. Nur im Lichte dieser „Theorie“ (denn Latčinov besteht darauf, daß dies nur Theorie ist) können die beiden Charaktere im Roman Überzeugungskraft gewinnen. Tat'jana erscheint von Anfang an als scharfsichtig und entschlußfähig, mit männlichen Angewohnheiten in ihrem Leben und ihrer Kunst. Ihre Gemälde sind grandios und schwungvoll. Sie liebt Frauenschönheit und empfindet besonderes Vergnügen bei Aktmalerei. Sie raucht und flucht öffentlich (gewiß nicht das Übliche am Anfang des 20. Jahrhunderts), sie ist geradezu und ungehemmt. Es ist bezeichnend, daß ihre erste Verliebtheit als Mädchen einer jungen Frau, nicht einem Knaben oder Mann galt. Von Anbeginn zieht Stark sie durch seine feminine, sogar kindliche Schönheit an. Daß Tat'jana ihn für das ideale Modell ihres Dionysos hält, der in der Malerei oft als eine verweichlichte Gestalt dargestellt wurde, ist eben darauf zurückzuführen. Starks Charakter im Gegensatz zu Tat'jana ist ebenfalls das, was man unter feminin versteht: Er ist emotional, neigt zur Hysterie, ist abergläubisch, und das vernünftige Gleichgewicht fehlt ihm. Er ist es, der ein Kind von ihr haben will, und er gesteht, daß er darum betet. Das Kind, das er vergöttert, wird der Hauptgrund für seine Existenz.

Latčinov meint, daß Tat'janas Lage unter diesen Umständen doch beneidenswert sei. «Вы счастливая женщина» wiederholt er mehrmals. Denn hätte sie Stark nicht getroffen, könnte sie ihre wahre Anlage erkannt haben und wäre vermutlich tief unglücklich. Um diesen Punkt klar zu machen, entdeckt er sein eigenes Geheimnis – seine Liebe zu Stark, die weder Tat'jana noch der Leser hätten vermuten können. Latčinov stellt seine homosexuelle Anlage als die Tragödie dar, die sein Leben zerstörte. Er versuchte, sie so lange als möglich zu unterdrücken, er heiratete sogar eine „verständige Frau“, in der Hoffnung, ein Kind zu haben, das er lieben könnte. Doch das Kind starb, und die Ehe wurde zu einer Formalität. Latčinovs nachfolgende Liebhaber waren zu roh und skrupellos, um seine Sehnsucht nach Schönheit und Intellekt zu befriedigen. Das Zusammentreffen mit Stark in Tat'janas Atelier in Rom wurde für Latčinov schicksalhaft. Da Stark seine Anziehungskraft für ihn nie vermutete (erkannt, würde sie ihn abstoßen), blieb es eine einseitige, quälende Leidenschaft. Latčinov glaubt nun, daß, wenn es ihm gelingt, Tat'jana und Stark (gerade weil er Stark liebt) zusammenzuführen, seine Lebensaufgabe erfüllt sein werde.

Die Gründe, warum Nagrodskaja das Thema der homosexuellen Liebe für ihren ersten Roman wählte, können natürlich nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Es könnte ein Tribut an jene Epoche und an das lebhaftere Interesse der Symbolisten für alle Abweichungen von der sexuellen Norm sein. Es könnte auch, mehr spezifisch, ein weibliches Gegenstück zu Kuzmins «Крылья» sein, vielleicht sogar eine getarnte Darstellung persönlicher Erfahrung. Kuzmin, der den Roman im «Аполлон» besprach, sagte vorsichtig, daß er [der Roman] «производит впечатление большой неужитости»<sup>22</sup>. Vielleicht wußte er mehr, als er zu sagen für gut hielt. – Jedenfalls geht die Lehre, die man aus dem Roman ziehen könnte, falls eine solche gewollt war, dahin, daß die Mutterliebe über echte Hingebung an die Kunst und über die Leidenschaft für einen Mann siegen sollte – gewiß etwas merkwürdig für einen angeblich unanständigen, ja skandalösen Roman.

Wie die meisten von Nagrodskaja vor der Revolution geschriebenen Romane und Erzählungen hatte «Белая колоннада» (der chronologisch vierte Roman) beim Lesepublikum Erfolg (drei Auflagen zwischen 1914–1917), wenn er auch von der Kritik nicht beachtet wurde, weil er keinerlei Sensationen enthielt. Doch ist der Roman durchaus nicht konventionell, da der Feminismus sehr betont wird und da er ausgesprochene Züge mystischer Philosophie enthält (die in Nagrodskajas nachrevolutionärer Trilogie «Пека времен» noch klarer hervortreten). Kurz vor ihrem Tode nannte Nagrodskaja ihn ihr Credo und forderte ihre freimaurerischen „Schwestern“ dringend auf, ihn aufmerksam zu studieren<sup>23</sup>.

Im ganzen gesehen besteht eine gewisse Parallele zwischen dem Handlungsablauf von «Гнев Диониса» und «Белая колоннада»: Eine starke, emanzipierte Frau erfährt Liebe und Leidenschaft zum ersten Mal in ihrem Leben, sie wird schwanger und sieht sich dem Problem eines unehelichen Kindes gegenübergestellt. Die Frage nach dem wahren Ich der Heldin, das sie noch nicht erkannt hat, rückt auch in diesem Roman in den Vordergrund. Doch im Unterschied zu «Гнев Диониса» liegt das Schwergewicht in «Белая колоннада» auf dem mystischen, geistigen Erwachen, nicht auf der Psychologie (ein allwissender Erzähler führt die Personen in objektivem, Ab-

<sup>22</sup> Apollon, 1910, Nr. 10.

<sup>23</sup> Belaja kolonnada, Riga, Biblioteka novejšej literatury, 1931, S. 5.

stand haltendem Bericht vor). In diesem Roman gibt Nagrodskaja eine endgültige Lösung des Dilemmas, dem ihre Heldin gegenübersteht: Es ist das Erreichen des höchsten Grades der vergeistigten (freimaurerischen) Liebe zur Menschheit, nachdem die beengenden Grenzen der geschlechtlichen und sogar der Mutterliebe durchschritten und überwunden wurden.

Ekaterina Nakatova, Tat'janas Gegenbild, gehört der höheren Petersburger Gesellschaft an; sie ist eine junge Witwe, kühl vernunftbestimmt und intelligent. Sie schätzt ihre Unabhängigkeit und ihre gesellschaftliche Stellung und hat soweit jede ernstere Liebesbeziehung vermieden. Doch als sie Nikolaj Lopatov, einen sehr gut aussehenden jungen Offizier der Kaiserlichen Leibgarde, trifft, wird ihr seelisches Gleichgewicht gestört. Sie verliebt sich leidenschaftlich, und als er ihr einen Heiratsantrag macht, wird – wegen dazwischenliegender kirchlicher Fastenzeiten – ein zeitlich entfernter Hochzeitstermin festgelegt. Sie wird schwanger, doch die Hochzeit findet nicht statt. Im Unterschied zu Stark ist Lopatovs Charakter weit von Anstand und Ehrlichkeit entfernt. Er ist ein Musterbeispiel für die rein physische Anziehungskraft, stark und kerngesund, mit blitzenden weißen Zähnen (vielleicht eine Vronskij-Reminiszenz). Dabei wird allmählich klar, daß seine Ehrbegriffe sehr seltsam sind: Besessen vom Prestige seines Namens, stolz auf seine Vorfahren und seine Stellung bei Hofe, braucht er Geld und findet es völlig in Ordnung, gleichzeitig Beziehungen zu drei Frauen zu unterhalten: zu Nakatova, die er wegen ihres Geldes braucht, zu Zina, einer aufstrebenden jungen Schauspielerin, die ihn abgöttisch liebt, und zu Marquissette, einer französischen Schauspielerin, die von vielen Lebemännern begehrt wird und deren Besitz seinem Egoismus schmeichelt. Als dies alles Nakatova von der eifersüchtigen Zina verraten wird, löst sie die Verlobung auf und schickt Lopatov fort, bereit, die gesellschaftliche Verfemung (das uneheliche Kind!) auf sich zu nehmen, anstatt eine auf Unehrllichkeit gegründete Ehe einzugehen. Sie erweist sich als stärker und weniger konventionsgebunden als Tat'jana. Es ist ein sehr schmerzhafter Entschluß, doch mit der Hilfe eines geistigen „Führers“ findet Nakatova schließlich ein neues, besseres Leben.

Wie bereits erwähnt, ist mystische Erweckung das Hauptthema des Romans. Es wird dies durch ein Epigraph aus Kuzmins Dichtung betont:

Я видел свет, его я вспоминаю,  
И все редеет утренний туман.<sup>24</sup>

Geringschätzung des „Nebels“ menschlicher Konventionen und die Suche nach dem „Licht“ werden auch in ihrem Gedicht hervorgehoben, das von Vladimir Nagrodskij in die posthume Ausgabe von «Белая колоннада» aufgenommen wurde<sup>25</sup>. Die darin angesprochene Person, die unter dem Portal der „weißen Kolonnade“ steht, hat die letzte mögliche mystische Erkenntnis des Lebens erreicht. Die Schlußstrophe lautet:

Пред тобою – светлый клад Голконды,  
Пред людьми – мишурной жизни хлам...  
Ты жалеешь их... Улыбка Джиоконды  
Чуть скользит по розовым губам.

Es ist gewiß symbolisch, daß der Roman mit einem Begräbnis an einem grauen, nebligen Herbsttag anfängt und im Frühling bei strahlender Sonne und schmelzendem Schnee endet, als Nakatova Petersburg verläßt, um mit ihrem noch ungeborenen

<sup>24</sup> Vgl. M. Kuzmins «Сети»: «Двойная тень дней прошлых и грядущих...»

<sup>25</sup> Vgl. Belaja kolonnada, Riga, 1931, Anm. 23, S. 6.

Kind ein neues Leben in Paris zu beginnen. Doch das immer wiederkehrende Symbol ist das einer weißen Kolonnade, die plötzlich vor Nakatovas Augen erscheint, als sie vom Begräbnis ihres Onkels nach Hause fährt. Sie sucht nach dieser Kolonnade und erst nach einer Weile wird ihr klar, daß es nicht Wirklichkeit, sondern eine Vision war. Doch diese Erscheinung wird zum moralischen Maßstab, der den Personen angelegt wird: Manche haben ihre eigene, „weiße Kolonnade“ (d.h. ein Ideal), manche glauben daran, daß sie existieren könnte, manche kümmern sich überhaupt nicht darum. Zu dieser letzteren Kategorie gehört Lopatov. Mehrmals erzählt ihm Nakatova von der weißen Kolonnade, sie bittet ihn, sie zu finden, doch er ist nicht interessiert und vergißt es. Eine arme junge Studentin, Talja, die Nakatova auf der Straße trifft, als sie nach der Kolonnade sucht, ist jedoch sofort bereit, an ihre Existenz zu glauben, und wird nicht bloß zum Freund, sondern zum spirituellen Führer.

So jung sie ist, steht Talja auf einer höheren geistig-seelischen Ebene als Nakatova am Beginn des Romans, und ihr „zufälliges“ Treffen ist in mystischer Weise vorbestimmt. Auch Talja hatte physische Liebe erfahren, ihr Leben wurde von einem Mann, der sie verführte und verließ, zerstört, doch überlebte sie mit Hilfe eines alten weisen Mannes (wieder ein Führer – «вожатый»), der sie zu leben lehrte:

«Думай о том, что надо любить, как можно больше любить! Сначала полюби хоть тех, кто тебе симпатичен, не скрывая этого, подходи и говори прямо этим людям, что любишь их. Не думай, что ты можешь показаться смешной и нелепой. Будь как дитя в любви своей, и люди, может быть, и насмехаясь над тобой, дадут тебе частицу любви своей, и у них посветлеет на сердце...»<sup>26</sup>

Jetzt hat sie die Grenzen des reinen Egoismus überschritten und widmet ihr Leben der Liebe und dem Dienst an anderen, ob es nun ein armer gebrechlicher Knabe, Nakatovas verwitwete Tante oder die von ihrer unglücklichen Liebesaffäre gequälte Nakatova ist. Talja wird keineswegs als eine Asketin oder als eine Fanatikerin der Tugend dargestellt; sie ist sehr heiter, ein Mädchen, das die wenigen Freuden, die ihr das Leben bietet, genießt und immer versucht, die positive Seite der Menschen oder Situationen zu sehen. Was sie nun aber völlig ablehnt, ist die physische Liebe, weil sie ihrer Ansicht nach einen egozentrischen, auf sich selbst beschränkten Trieb voraussetzt. Sie gibt sogar der Hoffnung Ausdruck, daß eine Zeit kommen wird, wenn dieser Trieb als eine Krankheit behandelt werden wird: «От любви найдут лекарство и будут лечить тех, с кем такое горе приключится...»<sup>27</sup> Auch übertriebene Mutterliebe will Talja nicht gelten lassen. Sie sagt zu Nakatova:

«Детей нехорошо иметь только тем, которые их как любовников любят, т.е. пусть весь, мол, свет пропадает, только бы моему ребенку хорошо было. Таким матерям, конечно, и детей не следует иметь, это тоже – животная страсть!»<sup>28</sup>

Als Nakatova am Ende aus dem abfahrenden Zug Talja ansieht, kommt es ihr vor, als strömten Lichtstrahlen aus Taljas Brust – ein Hinweis darauf, daß sie einen hohen geistigen Grad erreicht hat (vgl. auch Paolo Catari in «Пека времен»).

Das mystische Element im Roman wird weiterhin durch ein anderes Paar von Suchenden und „Führern“ verstärkt. Der Suchende ist in diesem Fall Nakatovas Vet-

<sup>26</sup> Ibid., S. 46–7.

<sup>27</sup> Ibid., S. 44.

<sup>28</sup> Ibid., S. 144.

ter Zorž, ein nichtsnutziger Geck, der sie auch ihres Geldes wegen hatte heiraten wollen. Doch plötzlich erfährt er eine geistige Erleuchtung. Seine „weiße Kolonne“ ist weniger konkret als diejenige Nakatovas. Eher ist es ein unerwartetes Erscheinen von beunruhigenden Gedanken über den Zweck des Lebens und seine Bedeutung. Er sagt zu Nakatova:

«Я не хотел, не мог перенести мысли, что я – игрушка какой-то слепой силы-случая. Я разумное существо! Я хочу знать, что есть что-то и кто-то, к кому я могу обратиться, и кто может мне „дать“! И этот кто-то, это что-то так огромно, так бесконечно прекрасно и светло, что быть подобным ему, хотя бы в миниатюре, удовлетворило бы самую огромную гордость»<sup>29</sup>.

Diese Gedanken kamen ihm, fast wie im Fall Nakatovas, während einiger zufälliger Begegnungen mit einer Freundin seiner verstorbenen Mutter. Ksenija Nesterovna Rajner, eine ältere Dame mit den gleichen ruhigen Augen wie Talja, wird seine „Führerin“. Sie hilft ihm, seiner neu erfahrenen Erleuchtung zu folgen, sein Leben von Grund auf zu ändern und ehrliche, nützliche Arbeit zu tun.

Nagrodskaja führt in «Белая колоннада» verschiedene positive Menschen vor (manche zweitrangige Personen bleiben hier unerwähnt), die doch alle zwei Grundeigenschaften gemeinsam haben: die Ablehnung der geschlechtlichen Liebe und den Wunsch, ohne irgendwelche religiöse Beweggründe Gutes zu tun. Obwohl Talja und Ksenja Nesterovna an Gott glauben, sind sie mit religiösen Institutionen nur schwach verbunden. «Белая колоннада» ist Nagrodskajas erster Versuch, ihre freimaurerische Idee zu propagieren: eine Kettenreaktion des Guten, von Menschen, die guten Willens sind, geschaffen, die schließlich eine weltumfassende Brüder- und Schwesternschaft ins Leben rufen würde. Frauen sind, wie man sieht, bei der Verfolgung dieses Ziels sehr wichtig, wenn sie einmal die Fessel der physischen Liebe zerrissen haben. Nagrodskaja kehrt zur Idee des freimaurerischen Dienens und der Liebe viel ausführlicher in ihrem opus magnum «Пека времен» zurück. Die Brechung und Vertiefung symbolischer Gedanken, die ihr gesamtes Werk charakterisiert, verleiht ihm jedenfalls eine Eigenart, die es weit über den Durchschnitt hinaushebt.

Belmont, Mass.

Margaret Dalton

<sup>29</sup> Ibid., S. 57–58.

ZUR GLIEDERUNG DER ALTTSSCHECHISCHEN  
DALIMIL-CHRONIK

Die neue Ausgabe<sup>1</sup> des vom grauen Schicksal betroffenen Druckes aus dem Jahre 1620, in dem Pavel Ješín von Bezdězí die alttschechische Reimchronik des sogenannten Dalimil zum erstenmal im Druck erscheinen ließ, rief aufs neue die Frage wach, inwieweit die editorische Tat Ješíns die alte traditionelle Überlieferung des alttschechischen Literaturdenkmals ausgenutzt und sein Weiterleben beeinflusst hat. In dem Vorwort zu dieser Edition habe ich versucht, auch die alte Edition von Ješín in die Reihe der Textquellen einzureihen. Diesmal will ich meinen Blick auf die Tatsache konzentrieren, daß die Edition Ješíns eine neue Tradition der Gliederung der Dalimil-Chronik in 106 Kapitel begründet hat. Diese Feststellung hat die fast selbstverständliche Frage ausgelöst, wie die Chronik in ihrer handschriftlichen Überlieferung und besonders in ihrem vom Autor verfaßten Urtext gegliedert war und woher Ješín seine Gliederung nahm.

Es gibt keine andere Möglichkeit, diese Frage exakt zu lösen, als alle alten Textquellen ausführlich zu analysieren und wechselseitig zu vergleichen, die Tendenz der eventuellen Entwicklung in bezug auf die Gliederung der geschichtlichen Erzählung zu entdecken und dann diese festgestellte Tendenz in die unbelegte Vergangenheit hypothetisch bis zu dem vorausgesetzten Urtext zu verfolgen. Den Erfolg solch einer Analyse will ich hier erörtern.

Daß die Gliederung der Chronik in 106 Kapitel, wie sie die Ausgabe Ješíns anwendet, usuell und traditionell geworden ist, daran ist eigentlich J. Jireček<sup>2</sup> schuld. Seine Entscheidung, in der Einteilung des Werkes in Kapitel dem „Vorbild Ješíns zu folgen“, hat er mit der Behauptung begründet, daß „die Handschriften in dieser Hinsicht voneinander abweichen und man keiner von ihnen den Vorzug geben kann“<sup>3</sup>. Es ist unmöglich, diese leichtfertige Feststellung anzunehmen. Denn bei einer sorgfältigen Analyse bieten die Handschriften eine feste Grundlage für die verlässliche Erkenntnis, wie die Urform der Dalimil-Chronik in Kapitel gegliedert war. Es besteht eine Gruppe von Handschriften, die eine aussagekräftige Übereinstimmung darin aufweisen, wie in ihnen die Chronik in Kapitel aufgeteilt ist. Diese Gruppe bilden drei wichtige Handschriften, die auch für die Klassifizierung der Altertümlichkeit einzelner Lesarten entscheidend sind, und zwar die Wiener<sup>4</sup>, die Cambrider<sup>5</sup> und die Franziskaner<sup>6</sup> (mit Siglen ausgedrückt W, C, und F) Handschrift. Diese Haupthandschriften verteilen den Urtext der Chronik (abgesehen von späteren Zugaben und Ergänzungen) auf 103 Kapitel (die unvollständige C-Handschrift enthält

<sup>1</sup> Die alttschechische Reimchronik des sogenannten Dalimil. Herausgegeben im Jahre 1620 von Pavel Ješín von Bezdězí. Nachdruck mit einer Einleitung von Jiří Daňhelka. München 1981. (Sagners Slavistische Sammlung. 4.)

<sup>2</sup> Erster Teil des 3. Bandes der Fontes rerum Bohemicarum, 1877.

<sup>3</sup> Vorwort, S. XXVIII.

<sup>4</sup> Österreichische Nationalbibliothek in Wien, series nova Nr. 44.

<sup>5</sup> Trinity College in Cambridge, Ms O.7.38.

<sup>6</sup> Staatsbibliothek der ČSR in Prag, XXIII F 39.

nur 95 Kapitel, der Rest ist verloren gegangen). Von der vollkommenen Übereinstimmung dieser Handschriften gibt es nur vier Abweichungen. Erstens sind in der C-Handschrift zwei Kapitel in eines zusammengefügt, die in der V- und F-Handschrift selbständig erscheinen. Es sind die ursprünglichen Kapitel 29 und 30 (nach Ješins Verteilung Kapitel 27 und 28). Die Verbindung dieser Kapitel in der C-Handschrift ist individuell: Die C- und F-Handschrift gehen evident von einer gemeinsamen Vorlage aus, und wenn hier die F- mit der W-Handschrift übereinstimmt, muß man die C-Bearbeitung als eine individuelle Bearbeitung des Abschreibers beurteilen. Der Grund zu dieser Bearbeitung war inhaltlicher Art: Beide Kapitel schildern das Leben und die Taten des Fürsten Sankt Wenzel. Meine Annahme, daß die zwei Kapitel auch in der Urform getrennt waren, bestätigt auch die Tatsache, daß das ursprüngliche 30. Kapitel auch in allen jüngeren Manuskripten der Chronik selbständig ist. - Zweitens entbehrt das umfangreiche Kapitel 32 (in Ješins Ausgabe in zwei Kapitel verteilt, die die Nummern 30 und 31 tragen) in der C-Handschrift der üblichen Überschrift. Es handelt sich um eine Unterlassung des Rubrikators - die Selbständigkeit dieses Kapitels deutet hier die Initiale und der freie Platz für die Überschrift an. - Drittens haben die C- und die F-Handschrift (Schwesternhandschriften, die auf eine gemeinsame Vorlage weisen) das Kapitel 76 (nach Ješins Verteilung das Kapitel 80) ausgelassen. Es schildert den Einzug des Dominikanerordens in Böhmen und den Krieg Přemysl II. mit dem österreichischen Herzog Leopold VI. Da alle übrigen Textquellen dieses Kapitel bringen, unterliegt es keinem Zweifel, daß die Auslassung eine individuelle Sache der älteren Vorlage beider genannten Handschriften (also eines Hyparchetyps) ist, nicht des Urtextes (des Archetyps) der Chronik. - Viertens bringt die C-Handschrift keinen Nachweis von der Selbständigkeit des Kapitels 78 (bei Ješín 82), da das betreffende Blatt mit dem Anfang dieses Kapitels ausgeschnitten worden ist. Diese Abweichungen (von denen drei nur die C-Handschrift betreffen) können auf keinen Fall die Überzeugung erschüttern, daß die drei Haupthandschriften in der Gliederung der Schilderung die ursprüngliche Verteilung, die der Autor seinem Werk gegeben hat, widerspiegeln.

Als unterstützendes Argument kommt hier noch hinzu, daß sowohl die ältesten als auch die jüngeren Fragmente der Chronik, sofern in ihnen der Übergang von einem Kapitel zum anderen markiert ist, dies bestätigen. Da in kleineren Fragmenten dies nur selten der Fall ist, stellt die vereinzelte Übereinstimmung mit den Hauptmanuskripten ein wertvolles Zeugnis dar, aber sie darf nicht als Beweis für meine Annahme der ursprünglichen Verteilung der Chronik betrachtet werden. Was das Strahover Fragment (S)<sup>7</sup> betrifft, hat dieses in 15 eingetragenen Kapiteln drei interessante Abweichungen von der angenommenen alten Gliederung. Die ursprünglich selbständigen Kapitel 4 und 5 sind hier verbunden; dies erscheint in der Ausgabe von Ješín (als Kapitel 4), aber nicht in einem alten oder jüngeren Manuskript. Weiter erscheint hier eine weitere Verbindung, und zwar der Kapitel 6, 7 und 8 in ein umfangreiches Ganzes (36 + 6 + 54 Verse). An dieser Stelle bestätigt sich in verschiedenen Handschriften auch eine deutliche Tendenz zur Gestaltung eines umfangreichen Ganzen, aber die Gestaltung ist verschieden von einer Handschrift zur anderen - Ješins Ausgabe hat hier drei Kapitel (5 bis 7), aber in einer ganz individuellen Gestaltung (42 + 24 + 30 Verse). Ein größeres Ganzes bilden im S-Frag-

<sup>7</sup> Strahover Bibliothek (z. Zt. im Museum des nationalen Schrifttums), DG III 7.

ment auch die ursprünglich selbständigen Kapitel 13 und 14 (35 + 74 Verse); in der Ausgabe Ješins ist dieses Ganze in drei Kapitel verteilt; dabei ist das ursprüngliche Kapitel 13 (35 Verse) selbständig (bei Ješin als Kapitel 12), ein Teil des ursprünglichen Kapitels 14 (48 Verse) ist selbständig gemacht (mit der Kapitelnummer 13) und den Rest (26 Verse) hat Ješin mit dem nächsten Kapitel (ursprünglich mit Kapitel 15 – mit 12 Versen) verschmolzen. Man kann daraus nur den Schluß ziehen, daß der Schreiber und Ordner des S-Fragments die alten und in den Hauptmanuskripten belegten Anordnungen verließ und zur Schaffung größerer Motiveinheiten strebte.

Eine große Bedeutung für die Beurteilung der von mir aufgeworfenen Frage hat die Lobkowitzter Handschrift (L)<sup>8</sup>. Der Schreiber und Gestalter ihres Textaufbaus behält meistens die ursprüngliche Verteilung bei und stimmt daher mit den drei Haupthandschriften überein, bloß siebenmal greift er zur Vereinigung zweier oder mehrerer Kapitel, und fünfmal dagegen verteilt er größere Einheiten in selbständige Teile. In einem Fall ändert er die Reihenfolge zweier Kapitel. Das alles weist darauf hin, daß es sich in der L-Handschrift um eine individuelle Anordnung handelt, welche deutlich von der ursprünglichen Gliederung der Chronik ausgeht. Der Schöpfer dieser Handschriftenversion setzte sich für eine geschlosseneren Form des Werkes ein. Dadurch hat er die angesetzte Urform indirekt bestätigt.

Die Ursprünglichkeit der Gliederung der Dalimil-Chronik, wie sie die drei Grundmanuskripte einbringen, bestätigt schließlich auch die sog. Zeberer-Handschrift (Z)<sup>9</sup>. In dieser Handschrift ist der Text der Chronik im allgemeinen – auch was seine Gliederung betrifft – sehr eigentümlich bearbeitet. Der Schreiber ging von der in den drei Grundhandschriften belegten Urgliederung aus, bearbeitete sie aber. Als eine ausdrucksvolle Tendenz bestätigte sich das Bestreben, den Text eher in kleinere Absätze zu gliedern als in größere Einheiten zu verbinden, also eine entgegengesetzte Tendenz als in dem S-Fragment und in der L-Handschrift. An einigen Stellen sind auch zwischen die neu gebildeten Einheiten individuelle Überschriften eingefügt.

Wenn die Frage der Gliederung der Dalimil-Chronik im ganzen erörtert wird, muß man auch die Manuskripte ihrer späteren Bearbeitung, ihrer sog. zweiten Redaktion beachten. In den drei erhaltenen Handschriften dieser Redaktion aus dem 15. Jahrhundert (d.h. in der Pelzel-Handschrift (P)<sup>10</sup>, in der Cerroni-Handschrift (Cr)<sup>11</sup> und in der Fürstenberger Handschrift (Fs)<sup>12</sup>) herrschen ziemlich bunte Verhältnisse. Es gibt eine relativ große Zahl Kapitel, die den Umfang der Kapitel in der Urversion haben. Aber auch die Zahl solcher Fälle, wo die Gliederung des Textes eine andere als in der Urversion ist, ist keineswegs unbedeutend. In den Bearbeitungen sind zwei Tendenzen zu erfassen. Erstens bestätigt sich eher die Tendenz zur Schaffung größerer Einheiten als zum Zerstückeln umfangreicherer Abschnitte. Zweitens kann man nicht sagen, daß zwei beliebige von diesen Handschriften einander nahe stehen und daß der dritte sozusagen eine Opposition darstellt. Begreiflicherweise gibt es

<sup>8</sup> Staatsbibliothek der CSR in Prag, XXIII G 87.

<sup>9</sup> Bibliothek des Nationalmuseums in Prag, IIF 8.

<sup>10</sup> Staatsbibliothek der CSR in Prag, XIX B 9.

<sup>11</sup> Staatsarchiv in Brünn, Cerr. II.108.

<sup>12</sup> Bibliothek der Burg Křivoklát, Id 36.

Übereinstimmungen - aber einmal dieses Paares und einmal jenes; alle drei möglichen Kombinationen erscheinen hier, und keine von ihnen kann man als einzelstehend oder bemerkenswert bezeichnen. Man kann nur eine solche Schlußfolgerung ziehen: Während die alten Handschriften der Dalimil-Chronik in bezug auf die Gliederung des Werkes Übereinstimmung zeigen und in den Lesearten auffallender voneinander abweichen, sind im Gegenteil die Manuskripte der jüngeren, sog. zweiten Redaktion geschlossener, was den Text betrifft, und zeigen eine freiere Gliederung.

Die bisherige Tradition der Textgliederung in den Ausgaben der alttschechischen Dalimil-Chronik hat ihren Grund in der Gliederung Ješín aus dem Jahre 1620. Bei Ješín als Herausgeber gibt es ein interessantes Paradox. Was den Textaufbau betrifft, stützte sich Ješín auf die handschriftliche Überlieferung des Werks, die ihm zur Verfügung stand. Selbst gestand er (am Anfang seiner Vorrede - Bla), daß er über „sieben verschiedene teilweise zerrissene, verweste und vermorschte Exemplare und Fragmente“ verfüge. Er versuchte, einen kritisch reflektierten Text zu schaffen - selbstverständlich nach seinen Vorstellungen, Kenntnissen und Prinzipien. Man kann auch fragen, ob es Prinzipien waren - für uns sind sie oft nicht wahrnehmbar, und oft liegt es außerhalb des Bereichs unserer Möglichkeiten, sie zu bewerten. Auch wenn er kombiniert, auch wenn er schlecht liest, in einem jeden Fall stützt er sich auf eine Handschrift. Dies kann man nicht sagen, wenn es sich um die Gliederung des Textes handelt. Selbstverständlich stellt das die Grundlage für ihn dar, was die Handschriften überlieferten, aber die Verbindung oder Aufteilung der Kapitel, das ist allein sein Werk, wie auch die Numerierung der Kapitel und die Anfügung der Inhaltsangaben. Sollte Ješín von einem Prinzip, von einer Tendenz geleitet worden sein, dann war es nur das Bestreben, daß die Kapitel, was ihren Umfang betrifft, relativ ausgeglichene Einheiten bildeten, und zwar ausdrücksvoller, als es in den Handschriften der Fall war. Diese Feststellung hat zwei Folgen. Erstens macht sie eine wahrheitsgemäße und gerechte Würdigung der editorischen Tat Ješíns möglich, zweitens rechtfertigt sie die neue kritische Edition<sup>13</sup>, die den Weg zum Urtext der Chronik sucht, wenn sie auch in der Kapitel-Gliederung das Zeugnis der Handschriften kritisch achtet.

Olomouc/ČSSR

Jiří Daňhelka

<sup>13</sup> Staročeská kronika tak řečeného Dalimila. (1.) Vydání textu a veškerého textového materiálu. K vydání připravili Jiří Daňhelka, Karel Hádek, Bohuslav Havránek †, Naděžda Kvítková. Praha: Academia 1988, 612 S., 80 Abb.

„BEGINN DER LICHTUNG“: „FELDER - WÄLDER - SCHNEE“  
 Sechs Notizen am Rande der Gedichte des Tschuwaschen  
 Gennadij Ajgi

Die letzte Nachricht über den Lyriker Gennadij Ajgi kam zu mir aus Köln von Wolfgang Kasack, dem jener im Mai 1987 aus Moskau geschrieben hatte: „[...] Für mich bleiben die Türen hier nach wie vor verschlossen [...] Freunde haben einiges versucht [...] Die Ablehnungen folgten (im März-April) eine nach der anderen - von ‚Novyj mir‘, ‚Oktjabr‘, ‚Družba narodov‘; die Antwort war stets die gleiche: ‚Das ist nicht in unserem Geiste‘ (was durchaus wahr ist). Kurz: alle diese ‚neuen Tendenzen‘ gehen an mir vorüber [...] Alle guten Nachrichten, wie auch früher schon, sind die ‚europäischen‘. In diesen Tagen bekam ich die niederländische Ausgabe (‚Geormerke winter‘, Meulenhoff-Amsterdam) [...]“

Also waren „glasnost“ und „perestrojka“, die von Gorbačev beabsichtigte und versprochene „Öffentlichkeit“ und „Umgestaltung“, in den ersten Monaten des Jahres 1987 noch nicht bis in die Redaktionsstuben der führenden literarischen Zeitschriften und Verlage vor- oder durchgedrungen; sie waren jedenfalls noch nicht so ernst genommen, daß sie Lyrikern wie Ajgi, seit drei Jahrzehnten (außer in tschuwaschischer Sprache) fast nicht gedruckt, verschwiegen, zur Offenheit und zur Öffentlichkeit verhelfen konnten. Ajgis „Dunkel“ und „Mystik“ kamen zwar unbestritten aus der realen, gegenwärtigen Sprache und Vorstellungswelt eines der vielen Sowjetvölker, stießen aber aus Gründen des „Geistes“ auf beharrliche Ablehnung.

Diese Nachricht aus Köln und Moskau veranlaßte mich, in meinem Gedächtnis und in meinen Notizen nachzukramen, mich an Ajgi und sein „deutsches Schicksal“ zu erinnern. Denn, wie es scheint, ist Kasacks Ausgabe der Gedichte von Ajgi bis heute immer noch die einzige, und immer noch zu wenig beachtet.

Wer ist dieser Gennadij Ajgi, der so viel Schweigen um sich versammelt? Ich blättere in meinem Dossier und finde dort in der Krakauer Wochenschrift „Tygodnik Powszechny“ einen Beitrag von Zbigniew Podgórzec<sup>1</sup>, worin Ajgi zu den „hervorragendsten Dichtern der Gegenwart des russischen Sprachbereichs“ gezählt wird. Und in diesem Zusammenhang erwähnt der polnische Kritiker Wolfgang Kasacks wissenschaftliche Edition von Ajgis Gedichten in russischer Sprache, die er behutsam „die erste im Westen“ nennt, während es in Wirklichkeit die erste Buchausgabe der Originalgedichte in der Welt überhaupt ist, West und Ost, auch die Sowjetunion selbst, inbegriffen.

Die polnische Rezension schließt mit der Feststellung: „Kasacks Ausgabe ist ein bedeutender Beitrag zur Völkerfreundschaft und ein Beweis mehr dafür, daß wahre Schönheit weder Sprachbarrieren noch Staatsgrenzen kennt.“ Ich setze bei diesem polnischen Beitrag an, weil er, meines Wissens, die erste - wenn auch kurze, so doch richtige - Reaktion im slavischen Sprachraum auf den 1975 im Verlag Otto Sagner in München in Kommission erschienenen Band „Gennadij Ajgi, Stichi 1964-

<sup>1</sup> Zbigniew Podgórzec, Poezja polska w Związku Radzieckim. In: Tygodnik Powszechny Nr. 21 vom 23. Mai 1976, S. 5.

1971. Redakcija i vstupil'na ja stat'ja V. Kazaka. (Arbeiten und Texte zur Slavistik. 7.)“ darstellt. Die Edition, vom Verein der Freunde und Förderer der Universität zu Köln mitfinanziert, ist ebenso mutig wie würdig und verdienstvoll zugleich, darüber besteht kein Zweifel.

## 1.

Einige Auskunft von Ajgi und über Ajgi enthält eine erste deutsche Bekanntmachung in der Zeitschrift „Akzente“ Nr.4/1968 und die deutsche Buchauswahl seiner Gedichte von 1971<sup>2</sup>. Das Biographische sei kurz wiederholt: Gennadij (tschuwaschisch Hunnadi, „Sohn der Hunnen“) Ajgi (tschuwaschisch „Derselbe“) ist am 21. August 1934 im Dorf Sajmuržino, Kreis Batyrev an der mittleren Wolga als einer der 1,5 Millionen Bürger der Autonomen Tschuwaschenrepublik geboren. Zu publizieren fing Ajgi im Jahre 1949 an. Dank seiner Begabung kam er 1953 an das Moskauer Literarische Institut, wo er Vorlesungen von Šklovskij (Literaturtheorie), Asmus (Logik), Bondi (Geschichte der russischen Literatur) hörte und an den Seminaren von Svetlov teilnahm. Sein Gedichtmanuskript wurde als Diplomarbeit vom Wissenschaftlichen Rat des Instituts verworfen, worauf sein ihn hoch schätzender Lehrer, der Dichter Michail Svetlov, ostentativ das Institut verließ. „Diplom-Dichter“ wurde Ajgi dann mit einer Übersetzung von Aleksandr Tvardovskijs Erzählgedicht „Vasilij Terkin“.

1956 lernte Ajgi Pasternak kennen, der ihm moralisches Vorbild wurde und bis zum Tode Freundschaft bewahrte. 1958 erschien Ajgis erster Gedichtband auf Tschuwaschisch. Nach Absolvierung des Instituts bereiste Ajgi 1959 Sibirien und den Altai, Südrußland und 1962 Dagestan.

Seit 1960 schreibt Ajgi russisch, darf allerdings seine Gedichte in Rußland nicht publizieren. Er verlor auch, vorübergehend im Majakovskij-Museum beschäftigt, seinen Arbeitsplatz und lebt nun seit Jahren schon mehr schlecht als recht von Übersetzungen französischer, polnischer und italienischer Lyrik ins Tschuwaschische. Seine Anthologie französischer Lyrik „Die Dichter Frankreichs“ (vom XV. bis zum XX. Jahrhundert, Gedichte von 77 Dichtern von Villon bis Bonnefoy), Ende 1968 im Tschuwaschischen Staatsverlag erschienen<sup>3</sup>, fand ein breites, gutes bis begeistertes Echo sowohl in der sowjetischen als auch in der französischen Presse. Namhafte Poeten, Institute (Unesco, Sorbonne, die Französische Nationalbibliothek, Roger Caillois, René Char, Pierre Emmanuel u. v. a. m.)<sup>4</sup> lobten Ajgis ungewöhnliche übersetzerische und herausgeberische Leistung. „Le Monde“ nannte sie pathetisch „ein glückliches Wunder“, und die Académie Française zeichnete sie mit einem Preis aus. Nichtsdestoweniger blieben Ajgis eigene Gedichte, von seinen Lehrern (Svetlov)

<sup>2</sup> Gennadij Ajgi, Beginn der Lichtung. Gedichte. Herausgegeben und aus dem Russischen übertragen von Karl Dedecius. Frankfurt am Main 1971. (edition suhrkamp. 448.) 113 S.

<sup>3</sup> Franci poéčeesm... Poéty Francii. Stichi francuzskih poétov XV-XX vekov na čuvašskom jazyke. Sostavitel'-perevodčik: Gennadij Nikolaevič Ajgi. Čeboksary 1968. 296 S.

<sup>4</sup> Gennadij Jumart, Francuzy privetstvujut. In: Molodoj kommunist. Organ Čuvašsko-go Oblkoma VLKSM. Nr. 100 vom 23.8.1969.

und Kollegen (Achmadulina) mit höchstem Lob bedacht, im Lande unbekannt, weil aus Gründen des „common sense“ – von wenigen Ausnahmen abgesehen – ungedruckt. Erst das Ausland (Polen, Tschchoslowakei, Bundesrepublik Deutschland, Ungarn, Jugoslawien, Frankreich, Südamerika) nahm sich des jungen Lyrikers an und sorgte für eine teilnahmsvolle, wenn auch nur geringe Resonanz.

## 2.

*Um an die Quelle zu kommen, muß man gegen den Strom schwimmen.*

St. J. Lec

Die meisten Übersetzer, Förderer und Freunde hat Ajgi in Polen gefunden: E. Balcerzan, M. Grzeźczak, A. Międzyrzecki, S. Pollak, J. M. Rymkiewicz, B. Sadowska, A. Slucki, J. Waczków, W. Woroszyński. Lyriker verschiedener Couleur, scheinbar entgegengesetzter Auffassung, zeigten sich fasziniert von seiner „Magie“ und übersetzten und kommentierten ihn für ihre Zeitschriften und Anthologien: in Breslau, Krakau, Posen oder Warschau.

Der Posener Polonist, Linguist und Lyriker Edward Balcerzan<sup>5</sup> würdigte Ajgis Gedichte als originäre Ereignisse innerhalb der heutigen Poesie. Er spürte in dieser Lyrik mehrere „unterschiedliche Versuchsreihen sprachlicher Operation“ auf, die sich sowohl treffend ergänzen als auch gegenläufig, sich überschneidend, merkwürdige Satzformationen bilden. Ganz besonders augenfällig schienen ihm „vier Stile, vier Poesien, vier Weltbetrachtungsweisen“ hier zusammenzuwirken: die erste in der Wörtlichkeit, mit der Substantive und Verben, sich selbst bedeutend – und sonst nichts –, neu-alte Bindungen eingehen; die zweite besonders dann deutlich, wenn sich in der dargestellten Welt plötzlich ungewöhnliche Dinge ereignen, wenn durch syntaktische Urwüchsigkeit die Gleichnisse magische Kraft auszustrahlen beginnen; weiter – drittens – wenn das Wort-Spiel, die Wort-Wahl, die Wort-Erfindung bis auf den Ursprung des Sprechens zurückgreift („ooj“, „Aa“, „ju“) und Elementares oder Naives zu geradezu mythischen Figuren erhebt. Im vierten Glied schließlich kommt ein Ereignis zustande, das als Folge dieses Wort-Spiels oder vielmehr Wörtlichkeitsspiels, kindlich verspielt, aber auch ungewöhnlich reif, erfahren, ein Drittes schafft: die aus dem Bedeutenden und Bedeuteten gewonnene Über- oder Meta-Deutung. Die eigene und eigentliche dichterische Qualität. Oder anders: das metaphorische Befinden wird zum Befund:

und dort auf dem hügel im wind  
hinter dem weiten herz des goldenen regens  
spielt die tanne ohne die tanne  
das „ju“ ohne das „ju“<sup>6</sup>

Ajgis Dichtung ist aufgewachsen im Grenzland einiger Kulturen, mehrerer Sprachen, verschiedener Symbole. An seiner Poeten-Wlege standen Pate die Tschuwaschen V. Mitta und M. Sespel', die Russen V. Majakovskij, V. Chlebnikov, B. Pasternak, die – nur scheinbar – ferneren Franzosen Ch. Baudelaire, J. A. Rimbaud,

<sup>5</sup> Edward Balcerzan, Polski Ajgi. In: Nurt 1967, Nr. 5, 36–38.

<sup>6</sup> Siehe Anm. 2, „Mädchen in ihrer Kindheit“, S. 106.

G. Apollinaire, der Deutsche R. M. Rilke (der ihm von Anfang an aus Übersetzungen vertraut war) und der Grenzlanddichter P. Celan (den er nicht kannte). Aus diesem Grenzland der Poesie fließt Ajgi Unbegrenztes zu, sowohl in der Wahrnehmung des Lebens, der Landschaft, als auch in der Art, sie zu deuten. Seinen Versen wohnt eine Universalität des Raumgefühls inne, wie wir sie aus den frühesten Naturgesängen und aus der Bibel kennen – so sehr sie auch dem „Hier“, dem Heimischen, dem Heimatlichen verbunden sein mögen. Damit wahrscheinlich wäre das vielfache Interesse so divergierender Lyriker – wie der oben genannten Polen – an Ajgis Poesie zu begründen.

Am sachkundigsten, wohl auch intimsten, da er mit Ajgi in Moskau 1956 einige Zeit am gleichen Institut als „Aspirant“ studiert hatte und in Gesprächen ihm nähergekommen war, drang in Polen in die Lyrik des Tschuwaschen der Russist, Poet und Erzähler Wiktor Woroszylski vor, und zwar sowohl als Übersetzer<sup>7</sup> wie auch als Rezensent<sup>8</sup>. In seinem Beitrag finden sich interessante Details zum Verständnis von Ajgis Metaphorik, so zum Beispiel die Deutung des in verschiedenen Gedichten, Zusammenhängen und Funktionen ins Bild gebrachten Schnees. Woroszylski erschließt dieses Schneebild, Schneefeld, Schneetreiben nicht nur im multivalenten Kontext der Zyklen oder in Verbindung mit der ethnisch-magischen Tradition der Tschuwaschen; auch im Hinblick auf die archetypischen Elemente des russischen Symbolismus eines V. Solov'ev, eines V. Gofman oder eines A. Belyj – wo der Schnee das Chaos des Seins versinnbildlicht, die gegen die göttliche Harmonie rebellierende Seele bedeutet oder später – bei A. Blok – das blinde Schneetreiben der revolutionären Destruktion anschaulich macht. (Auf die Metapher „Feld“ – als den tschuwaschischen Bildbegriff für „Freiheit“, die zu meinen sei – habe ich bereits im Vorwort zur deutschen Ausgabe von Ajgis Gedichten hingewiesen.)<sup>9</sup> Woroszylski nennt seine Begegnung mit Ajgi ein „poetisches Abenteuer, halbsbrecherisch, kompliziert, aber zauberhaft“ und den Dichter selbst eine „intensive, reiche, schöne Gestalt... einen heroischen Künstler und ungewöhnlichen Menschen“.

Das von Woroszylski übersetzte und am 8. September 1962 in der Warschauer „Polityka“ veröffentlichte Gedicht „Schnee“ (1959) ist, soweit mir bekannt, Ajgis allererste Publikation in einer fremden Sprache.

### 3.

*Als Klang ist der Buchstabe eine Funktion der Zeit,  
als Darstellung eine Funktion des Raums.*

El' Lisickij

Die Galerie Gmurzyńska in Köln erinnerte 1976 mit Sonderausstellung und Katalog an den Maler und Architekten El' (Lazar' Markovič) Lisickij, den Ajgi in seinem Huldigungsgedicht an Malevič „wie eine Linie“ apostrophiert. Diese Linie führt geradenwegs nach Witebsk, wo El' neben Chagall und Malevič um 1919 an der Höheren

<sup>7</sup> Gennadij Ajgi, Noc pierwszego śniegu i inne wiersze. Wybrali Józef Waczków i Wiktor Woroszylski. Warszawa 1973. 81 S.

<sup>8</sup> Gennadij Ajgi, Syn Hunnów, Ten Sam, Poeta. In: Odra 1972, Nr. 2, 75–78.

<sup>9</sup> Siehe Anm. 2, S. 12.

Kunstwerkstätte, an der Schule des Suprematismus und Konstruktivismus Professor war. El's typographische Experimente und theoretische Arbeiten haben auf Ajgis An-Sichten nachweislich und nachdrücklich gewirkt.

Es drängt sich zunächst der als Kommentar zu El' geschriebene, auch für Ajgi gültige Versuch einer Erklärung der „konkreten Raumgestaltung“ des jungen Architekten Mart Stam, eines Freundes von Lisickij, auf:

„es sind Kompositionen  
von außergewöhnlich starker räumlicher Wirkung;  
der Eindruck steht nicht mehr fest, sondern  
er lagert schwebend im Raum.  
Es gibt weder Grundriß noch Aufriß,  
kein Oben und kein Unten.  
Der Raum breitet sich in drei Richtungen aus.  
Drei Dimensionen -  
aber alle Linien und Flächen  
führen in einen unendlich weiten Raum.“<sup>10</sup>

Wir glauben, Ajgis präzise gezeichnete Räume, „Orte“, schwebend, dennoch festgefügt, zart aber bestimmt, dreidimensional, isometrisch und streng tonal, wenn auch rau und spröde im Satzbau, wiederzuerkennen:

und hier verstummend beschämen wir die Wirklichkeit

.....

und abgerückt von uns  
wie das Spiegelbild eines Strauches im Wasser  
bleibt sie daneben  
um später unsere Plätze  
einzunehmen

damit die Räume der Menschen  
nur die Lebensräume ersetzen  
für ewig<sup>11</sup>

Als wäre es ein Blatt Papier aus der Mappe El'scher Lithographien, der „Kestnermappe“. Unser „Gefühl für Gleichgewicht“ wird wissentlich aufgelöst, um als nichts anderes denn Denkbequemlichkeit, um nicht zu sagen Trägheit oder gar Unfähigkeit, entlarvt zu werden. Der Fluß (dort der Linien, hier der Begriffe) ist unsicher. Die Flächen (dort der Figuren, hier der Sätze) unterbrochen. Es ist, als wohnen wir einer Übertragung der „Unlogik“ und des „Übersinns“ (aus Kljuns, Malevičs und Morgunovs Demonstration) aus der Malerei in die Literatur bei. Die gleichen „Synkopen“, ein artverwandtes „Auseinanderbrechen der gewohnten Formen“, dieselbe „Verschränkung der logischen Achse“.

Die Konvention hatte getäuscht, enttäuscht - also vertraut man sich der Konvention nicht mehr an.

Ajgis strenge, aber einfache und sparsame Asymmetrie ist von ungewöhnlicher Zartheit. Suprematistisch ist sein Interesse an typographischen Akzenten<sup>12</sup>, seine

<sup>10</sup> „Lissitzky in Köln“ von Sophie Lissitzky-Küppers, Novosibirsk, Dezember 1975. Im Katalog: „El Lissitzky, Ausstellung vom 9. April bis Ende Juni 1976. Galerie Gmurzyńska“, S. 20 (leicht redigiert).

<sup>11</sup> Siehe Anm. 2, S. 43, Russisch S. 24.

<sup>12</sup> Siehe das „reine rote Quadrat“ Malevičs (S. 116 russisch) und Kierkegaards Kreuz (S. 168 russisch), farbig gezeichnet in den Gedichttext aufgenommen.

Vorliebe für Gegenüberstellungen und Verlagerungen der Schwerpunkte, sein sensibler visueller Sinn. Sein Weg ist der von Lisickij: „Aus der Beschaulichkeit zur Wirklichkeit.“<sup>13</sup> Nicht umgekehrt. „Wir erklären, daß wir nicht mehr die Registratoren... sein wollen.“<sup>14</sup> „Das Universelle = Gerade + Senkrechte entspricht nicht dem Universum, das nur Krümmungen, keine Geraden kennt.“<sup>15</sup> Wenn wir an Ajgi (des „Sich-Treu-Gebliebenen“) Abwendung von den indifferenten „anderen“ denken, fällt uns der berühmte Streit zwischen den Konstruktivisten und den Expressionisten ein, zwischen Lisickij und Kandinskij. Der erste nannte die Arbeiten des zweiten „zusammenhanglos, unklar, ziellos“, der zweite setzte die Bilder des ersten „mit ihren beschränkten Ausdrucksmöglichkeiten... einer Sprache ohne Deklination“<sup>16</sup> gleich. Die Leistung beider hat ihre theoretischen Auslassungen überlebt.

Ajgi sind Wahrnehmungsvermögen und Zielsetzung Lisickijs und Malevičs verwandt: „den blauen Schatten der Farbbegrenzung zu durchbrechen und das Weiße dahinter zu betreten“<sup>17</sup>. Das Weiße – die Farbe der Unbegrenztheit, der Ewigkeit und des reinen Gewissens. Des „Schnees“.

In einigen grundsätzlichen Ansichten werden allerdings auch Divergenzen zwischen Ajgi und Lisickij sichtbar. El' (er war Architekt) bedient sich vor allem der Mathematik und Geometrie, der Berechnung. Er befürwortet das Kriterium der Zahl, noch mehr, das Prinzip der modernen Zahl mit der von ihr geschaffenen unpersönlichen und allgemeinen „Abhängigkeit“, „Funktionalität“. All das erklärterweise im Zusammenhang mit dem Sturz des „Bildes“, der Ikone; von Kirche und Gott. Bei Ajgi hat das suprematistische Experiment zwei deutliche Grenzen: die humane und die sakrale, die sein „Feld“ mitbestimmen und mitbestellen. Hier – am Primat des „Göttlichen“ und des „Menschlichen“ – scheitert jede Berechnung, stößt die Funktionalität gegen eine feste Schranke.

## 4.

*Die Subjektivität ist die Wahrheit.*

S. Kierkegaard

*Seit einigen Jahren lese ich mit Vorliebe,  
fast ausschließlich, Kierkegaard.*

G. Ajgi

An der Quelle der Existenzphilosophie, bei einem Sonderling und Einzelgänger, der zu Lebzeiten kaum ernst genommen wurde, findet Ajgi Halt. Kierkegaard wird ihm „ungewöhnlich teuer“ und zum Symbol für etwas „Endgültig-Wichtiges“. Der Umgang mit seinen Gedanken stärkt seine Beständigkeit in der Abwehr alles „Oberflächli-

<sup>13</sup> El Lissitzky, „Prounen (Überwindung der Kunst), Vortrag, gehalten auf der INCHUK-Sitzung vom 23. Oktober 1924“. Im Katalog (siehe Anm. 10), S. 60-72.

<sup>14</sup> Ebenda.

<sup>15</sup> El Lissitzky, Brief an Y. Y. P. Oud vom 30.6.1924. Im Katalog (siehe Anm. 10), S. 73.

<sup>16</sup> Im Katalog (siehe Anm. 10), S. 47.

<sup>17</sup> Ebenda. S. 48.

chen“, „Vulgären“. Dort findet er sein Gleichgewicht: zwischen der Bodenständigkeit – eines Nomaden freilich – und der „Jenseitigkeit“ des „hier“ gefährdeten, den Fluchtpunkt suchenden und diesen in metaphysischen Reflexionen findenden Außen-seiters. Die Existenzphilosophie wird Ajgi zu einem seiner hauptsächlichen Aufenthalts-„Orte“; bei Kierkegaard aufgespürt und in Richtung Jaspers und Marcel (nicht Heidegger und Sartre) weitergedacht. Nicht Sartres Atheismus ist es, sondern Jaspers' offener Ausblick auf eine jenseitige Wirklichkeit, die Ajgi als sein „reines Feld“ wiedererkennt. Jenseits des Todes, dessen Schrecken, Tragik oder auch nur Melancholie in seinen Gedichten anwesend sind. Und sei dieses Jenseits nur das des Fortlebens im Gedanken, im Bild, in der Kunst, die hilft, an der Wehrlosigkeit gegen den Tod nicht zu scheitern. Ein christlicher Existentialismus also, der die Spannweite zwischen Rublev und Oktoberrevolution zu verkraften hilft, der die un-wegbare Strecke von der heidnischen Beschwörung bis zum Selbst-losen Kollektivbewußtsein leichter zu durchmessen erlaubt. Auf dieser Strecke begegnen wir Ajgis „Hieroglyphen“, ganz im Einvernehmen mit Jaspers „Chiffren“: „Tatsachen sind all-gemeingültig für alle. Chiffren sind schwebend für eine geschichtliche Existenz und sprechen allein zu ihr. Tatsachen werden erforscht, Chiffren durch Phantasie und Spekulation entfaltet. Tatsachen sind unerschütterlich, Chiffren erhellen den Weg der Freiheit.“<sup>18</sup>

Kierkegaard ist für Ajgi in mehrfacher Hinsicht „wichtig“. Wichtig als Begründer des Rechts auf Subjektivität und der Überzeugung, die Wahrheit könne nicht objek-tiviert werden, sie werde sonst in Unwahrheit verfälscht. Wichtig als der Verfech-ter des ethischen Begriffs der „Wahl“ seiner Selbst und der Verantwortlichkeit die-ses Selbst, der Selbstverantwortlichkeit – im Gegensatz zur Kollektivverantwortung. Und wichtig schließlich als Präger des Begriffs vom „Wahrheitszeugen“, der bei ihm eins ist mit dem Begriff des „Märtyrers“.

Ajgi findet Stärke in Kierkegaards Einstellung zum „Einzelnen“ als einer sitt-lich-religiösen Grundkategorie, die der Philosoph für eine seiner wichtigsten Ent-deckungen hielt. In dem „Einzelnen“ sah Kierkegaard nämlich die einzige Möglich-keit, den nivellierenden und zerstörenden Tendenzen des Massenzeitalters entge-genzuwirken.

Kierkegaards Kritik richtet sich gegen die Irreführung des Menschen, er wäre seiner Gewissensentscheidung enthoben, sobald er als Glied einer Mehrheit denkt und handelt. Ajgi konnten Passagen wie die über das „Scheinchristentum“ und die „Unschuld der Unwissenheit“, die sokratische, die im „echten Heidentum“ steckte, nicht gleichgültig bleiben. „Ein Heide wie Sokrates, der die Scheinhaftigkeit aller natürlich-menschlichen Idealität durchschaut und sie ironisch in Frage stellt, steht hoch über dem in natürlicher Unmittelbarkeit dahinlebenden Namenchristen und be-findet sich ethisch-religiös unmittelbar vor der Schwelle der Wiedergeburt.“<sup>19</sup> Und dann die kierkegaardsche Diagnose, unsere Infektion mit der „Krankheit zum Tod“; sie drückt sich im „Begriff Angst“ aus, den Ajgi treffend, weil ihn selbst betref-fend erlebt, als Dichter wie als Bürger. „Poesie ist für mich – unverändert – eine

<sup>18</sup> Karl Jaspers, Kleine Schule des philosophischen Denkens. München 1965, 133-134.

<sup>19</sup> Sören Kierkegaard, Werkausgabe 2. Düsseldorf-Köln 1971, 594.

Art sakraler Handlung.“ Ohne diese Handlung wären für ihn Angst, Einsamkeit und Schweigen nicht zu ertragen.

Ajgi:

laßt mich in eurer mitte sein  
wie eine staubige münze  
zwischen raschelndes papiergeld verschlagen  
in der glatten seidenen tasche;

Kierkegaard:

O die Zeit / des Schweigens, wenn ein Mensch einsam und verlassen  
/ deine Stimme nicht hört / da ist es ihm, als sollte / die Trennung  
für immer sein./

...laß ihn nie vergessen, daß du / auch dann noch redest, wenn du  
schweigst; / schenke ihm diesen Trost, wenn er auf dich baut...

Ich weiß nicht, ob Ajgi über Camus und Kafka, die er beide zu seinen wichtigsten Leseerfahrungen zählt, zu Kierkegaard gekommen ist. Jedenfalls sieht er sich bei den beiden in seinem Verhältnis zu dem dänischen Philosophen bestätigt. Camus nannte Kierkegaard einen „Don Juan der Erkenntnis“, und Kafka fand dessen „Fall trotz wesentlicher Unterschiede“ dem seinen „sehr ähnlich“. „Zumindest liegt er auf der gleichen Seite der Welt. Er bestätigt mich wie ein Freund.“ (Tagebuch-Eintragung vom 21.8.1913).

## 5.

*„Ich schreibe“ ist für mich gleichedeutend  
mit „ich bin“ - „noch bin ich“.*

G. Ajgi

Eines von Ajgis Interviews<sup>20</sup> enthält Aufschlüsse über sein Verhältnis zur Poesie im allgemeinen und insbesondere zu der eigenen Lyrik. Für Ajgi ist Poesie der einzige Lebensbereich, in dem er sich frei fühlt. In allen anderen Bereichen fühlt er sich unfrei, ganz gleich, ob es sich um einen „Auftritt“, einen Brief oder eine Rezension handelt. Statt die Poesie zu definieren, beruft er sich auf einen Ausspruch von Innokentij Annenskij: „Es gibt Realitäten, die man besser undefiniert lassen sollte.“ Ajgi hält die Dichtung nicht für das Medium, das der „Widerspiegelung des Lebens“ zu dienen habe. Für ihn ist Kunst kein Abklatsch des Lebens, sondern Lebenserscheinung an sich. Damit hänge sein „konkretes“ Bestreben zusammen, im Gedicht auf keinen Fall – das am allerwenigsten – seine Ansichten oder Überzeugungen darzulegen. Ein Gedicht, wie er es versteht, ist Teilchen des Lebens selbst, muß also nach Kräften und Möglichkeiten „alles“ in „einem“ enthalten: die Geistigkeit wie die Gegenständlichkeit, das Werden genauso wie das Vergehen, da beides in einem Tropfen Leben jederzeit zugegen ist. „Wenn ich einen Baum beschreibe, dann möchte ich ihn nicht in einer klassisch gereinigten Zeichnung festhalten, sondern alles,

<sup>20</sup> O poezji i pisaniu wierszy. Rozmowa z Gennadijem Ajgim. Zbigniew Podgórzec. In: Tygodnik Powszechny Nr. 34 (1344) vom 27.10.1974. Aus diesem Interview und aus Gesprächen des Verfassers dieser Notizen mit dem Dichter stammen alle hier angeführten Ajgi-Zitate.

was ich über ihn weiß, einschließlich der Wirkung, die er auf mich ausübt, sagen ... das heißt seinen Lebensprozeß mitteilen.“

Im Handwerklichen ist die ständige Weiterentwicklung der eigenen Ausdrucksmittel das erklärte, konstante, besser: dynamische Ziel von Ajgis Poesie. „Man könnte auch sagen, die Poesie sei eine eigene Art des Denkens – ein Denken durch Rhythmus. Ich bin unfähig, etwas niederzuschreiben, dessen inneren Rhythmus ich nicht spüre. ‚Ich höre die Musik nicht‘, pflegte bei solchen Gelegenheiten Blok zu sagen. Was mich inspiriert, ist mehr der Rhythmus als die Musik. Ich höre nicht nur diesen Rhythmus, ich verspüre ihn geradezu physiologisch. Ist er nicht da, habe ich nichts, worauf ich mich stützen könnte... Für mich ‚wogt das Meer nicht metrisch, sondern rhythmisch‘, wie es A. Kručenych einmal im Gespräch mit mir gesagt hat.“

Ajgi reagiert also nicht unmittelbar auf die Wirklichkeit. Er beabsichtigt, er versucht im Gedicht die Entwicklungsgeschichte der Dinge und Gedanken einzufangen, sie mit Ursache und Wirkung, als Wellenbewegung, die sich auf freien Versfüßen selber folgt, ohne Reimzwang oder kunstvolle Metren, zu bezeugen. Auch wenn er im Gedicht sehr oft den „Ort“ herbeiruft, in vielfacher Form (den Wald-Ort, den Feld-Ort, den Mensch-Ort, den Ich-Ort), so hält uns dieser Ort niemals auf, da er selbst nicht statisch ist, nicht „festzunageln“; er reißt mit, läßt seine Bewegung mitvollziehen. „Infolgedessen ist der schöpferische Prozeß in mir adialogisch: ich beantworte im Gedicht keine Fragen, polemisiere nicht mit der vordergründigen Wirklichkeit, ich arbeite vielmehr im Gedicht fortwährend an meinem ‚Rechenschaftsbericht‘...“

Dennoch meint Ajgi, sei seine Poesie konkret, nicht abstrakt. Nur ist es ein Konkretum des Gedächtnisses, dem Wesen zugewandt, nicht der äußeren Schale oder den äußeren Umständen. Die Bedeutung der oben erwähnten „Orte“ in seinen Gedichten erklärt Ajgi folgendermaßen: Sie sind, scheinbar abstrakt, durch und durch konkret, sogar geographisch exakt bestimmbar. „Eins meiner Felder habe ich den Gott-Brennpunkt genannt. Dieser Ort befindet sich sieben Kilometer vom tschuwaschischen Dorf Sigaly entfernt. Ich erinnere mich stets tief bewegt an diesen meinen äußerst bestimmten Ort auf Erden.“

Ein weiteres Schlüsselwort, Bildwort ebenso wie Wortbild, als Summe aller Wortbilder und Oberbegriff aller Bildbegriffe, steht bei Ajgi (unzeitgemäß geheimnisvoll wie sein Ruf- und Familienname selbst) das Wort „Hieroglyphen“. „Es wäre unmöglich, die nicht sehr präzisen tschuwaschischen Begriffe mit Worten wiederzugeben.“ Also sucht Ajgi, kramt Ajgi im Erinnerungsvorrat seines Volkes nach Verständigungszeichen, die nicht „Schale und nicht Kleid sind, sondern Akt, Aktion.“

Nicht selten eine Aktion im Vorfeld des Traums. Den Traum erklärt Ajgi nämlich, eigenwillig, als den Zustand eines potenzierten Denkens, bei höchster Anspannung der geistigen Kräfte, des Denkens, das ein gestelgertes, intensives Sehen, Hören, Bilden, meinetwegen Ein-Bilden einbezieht. Dieser Traumzustand äußerster geistiger Wachsamkeit – Traumwachsamkeit – und Spannung ist natürlich mit dem Begriff „Denken“ allein nicht zu umschreiben. Traumdenken ist hier der Gegensatz von Zwangsdenken, also befreites Denken.

In meiner Jugend berief man sich gern auf die linguistischen Arbeiten Stalins und auf das Beispiel vom Taubstummen, der in Bildern denkt. Zweifelsohne haben wir es im dichterischen Schaffensprozeß mit jenem Denken eines Taubstummen zu

tun, wobei uns die Worte nur insofern zur Hilfe kommen, inwiefern sie bereits Begriffenes im nachhinein faßbar machen. Anschaubar und hörbar bewußt machen.

Folgerichtig waren Ajgis erste und treueste Leser und Zuhörer, die ihm Freunde wurden – die Musiker und die Maler: Andrej Volkonskij, Vladimir Jakovlev, Igor' Vorošilov.

## 6.

*Ich wollt', ich könnte überall  
Zum Kern gelangen...*

B. Pasternak

Die Frage, ob er sich für einen russischen Dichter halte, beantwortet Ajgi eindeutig: Er halte sich für einen tschuwaschischen Dichter, der russisch schreibt.

„Mein Schreiben wird oft in Beziehung zu den Futuristen gebracht. Ich persönlich halte mich seit langem für einen Antifuturisten, weil ich die Einstellung der Futuristen zum Menschen – als Mittel zum Zweck – ablehne. Als Mittel zu dem Zweck beispielsweise, diversen ‚erwählten‘ Führern dienstbar zu sein, was ich für verbrecherisch halte. Dagegen verdanke ich vieles den russischen Avantgardisten, vor allem denen, die der oben erwähnte Vorwurf nicht trifft; ich meine Chlebnikov und Malevič“.

Womit er diese Bewunderung für Malevič begründet? „Malevič ist ein Meister, ein Künstler-Vorbild vom Typus der Väter, dominant, ganz von der Idee der patriarchalen Verantwortung besessen. Nur solche Künstler sind imstande, der heutigen Zügellosigkeit der Söhne überzeugend entgegenzutreten. Schade, daß es gegenwärtig so wenige Väter jener Art für so viele Söhne dieser Art gibt. Ionesco wäre einer.“

Aber auch Pasternak ist für Ajgi einer gewesen. Das wiederholt er oft in seinen Erinnerungen, das bestätigen seine Gedichte.

Pasternak war es, neben Nazim Hikmet, der den scheuen, unscheinbaren, fremden jungen Mann aus dem Tschuwaschenland als erster ermutigt hatte, weiterzuschreiben, vor allem russisch zu schreiben; seine tschuwaschische urwüchsige und trotzdem äußerst modern sensibilisierte Vorstellungskraft in russischen Sätzen kundzutun.

Die „gängige“ Prosa von heute sieht Ajgi skeptisch. Seine Abneigung richtet sich insbesondere gegen die anmaßende, brutale, zynische, menschenfeindliche „Dichtung“, die das Bewußtsein mit ihrer Maßlosigkeit entmachtet und die seelische Umwelt mit den Abfallrequisiten der Zivilisation verschmutzt; die geistige Landschaft, von Meilenstein zu Meilenstein anders, in ein Einheitstrümmerfeld, in eine Müllhalde verwandelt. Sie weide sich an Horrorerlebnissen, die ihr Erfolgserlebnisse sind, an Rufmorddelikten und Greuelthaten des Gewissens, und schaffe so ihre eigene, menschenfeindliche „Kraft und Herrlichkeit“ nach Maßgabe rücksichtsloser „Ausnahmegesetze“ oder eigener, nicht antastbarer „Unwiederholbarkeit“.

„Mein Gott, wie weit entfernt das doch ist von der schlichten Liebe zum Menschen des tschuwaschischen Dichters V. Mitta, von der Nächstenliebe, die uns Generationen von Ahnen als Erbe hinterlassen haben und ohne die es keine Zukunft gibt!“

Ihm scheine, als hätten zu viele „Dichter und Denker“ heute zu leichtfertig, bewußt oder unbewußt, den Standpunkt des Henkers, nicht den des Opfers bezogen. So oder anders. Billige literarische Effekte, Blasphemie oder Heuchelei, locken in ihren Hinterhalt oder verbreiten Haltlosigkeit, und sei es nur die scheinbar harmlose, passive, hinter vorgehaltener Hand. Alles das zeitige verheerende Folgen in den zwischenmenschlichen Beziehungen – von den zwischenvölkischen ganz zu schweigen. Da helfen keine noch so gut gemeinten Exkursionen, Delegationen, Kommissionen oder Spekulationen.

„Es liegt mir daran, ein etwas anderes Bild von Rußland, von meinem Land zu vermitteln. Ich möchte im Gedicht, so gut ich kann, nicht davon erzählen, wie unsere Felder und Wälder sind, wie sie ihre Bewohner bereichern, sondern vielmehr etwas von ihrer „Substanz“ vermitteln und darauf hoffen, daß meine Wort„räume“ sich dem Leser öffnen mögen.“

Ajgi erinnert sich gern daran, was ihm Pasternak 1959 gesagt hatte: „Rußland ist für den Künstler ein glücklicher Mutterboden. Hier ist das Band zwischen Mensch und Natur noch nicht zerrissen.“ Der Umgang mit Pasternak drückt sich sehr stark in Ajgis Gedichten und in seinen Definitionen der Poesie aus, die bei ihm, wie bei Pasternak, im Wesen der „Natur“ und in der Vitalität des „Lebens“ gesucht und gefunden werden. (Was B. Zelinsky, im Sinne Pasternaks, auf folgende summarische Formel zu bringen gelingt: „Poesie ist reines Leben in seiner Übertragungsspannung.“)<sup>21</sup>

Das Verhältnis zu Natur und Mensch verdeutlicht Ajgi in der Bildreflexion. „Ein Mensch stirbt, aber mein Schmerz darüber ist keinesfalls meine ausschließliche Privatangelegenheit. Dieser Mensch setzt sein Leben in meinem Schmerz fort. Er lebt fort, bleibt Wirklichkeit, auch die Umstände seines Todes bleiben es; er bleibt Bestandteil des Lebens, des gegenwärtigen wie des künftigen.“

Die Obsession des Todes ist Ajgis Schicksalsthema. Ajgis Dorf, in dem er aufwuchs, zählte 200 Gehöfte. Von den wenigen Bewohnern waren aus dem letzten Krieg 300 nicht wieder heimgekehrt. Aber auch später, immer wieder, läßt das Erlebnis des Todes ihn nicht los. Der Tod ist in seinen Gedichten allgegenwärtig, von den ersten bis zu den letzten: Auf den Tod von „Baudelaire“ (S. 35 der deutschen Ausgabe, S. 18 der russischen), das Lied von der Verantwortung der Täter „Vorahnung des Requiems“ (S. 41 deutsch, S. 21 russisch),

ihr werdet keine ruhe finden  
in der klaren gegenwart seines grabes

Verse von der Vorbereitung auf den Tod „Zur Vorahnung des Requiems“ (S. 45 deutsch, S. 26 russisch), von einem anderen Abschied in „Blutsverwandte“ (S. 51 deutsch, S. 31 russisch):

sie überlassend  
den menschengeschlangen und verstecken  
der kleinen schrecklichen städte Sibiriens  
von ihr fahrend für immer  
in das gemetzel der menschen  
meines jahrhunderts,

<sup>21</sup> B. Zelinsky, Selbstdefinitionen der Poesie bei Pasternak. In: ZfslPh. XXXVIII, 1975, 268.

eine 1958 gemachte Erfahrung, oder eine um zwei Jahre spätere, „Zum Abschied“ eines Freundes (S. 69 deutsch, S. 46 russisch):

Und mir prägten sich, wie offene klappfenster,  
alle deine kosenamen ein,  
ich allein hatte sie gekannt, und nun blieben sie,  
wie der schnee jenseits  
der gefängnistore -

leiser als der Tod und leiser als du.

Im gleichen Jahre 1960 schließlich das Erlebnis des Todes der Mutter: „Wolken“ und „Tod“ (S. 60-61 deutsch, S. 37-38 russisch), 1961 das „Requiem für ein Mädchen“ (S. 88 deutsch, S. 60 russisch), „Vorwinterliches Requiem“ für B. Pasternak (S. 100 deutsch, S. 69 russisch), in memoriam O. V. Ivinskaja und andere. Bis auf jenes mich besonders erschütternde Gedicht „Wieder: Wiederkehr der Angst, für K. Bogatyrev“, seinen Freund, datiert 1971, nach dessen Rückkehr aus dem Straflager (S. 182-183 russisch). Das Lied von der wiederkehrenden Angst, das - wie die anderen auch - von einem flüchtigen Leser als Verfolgungswahn eines Überempfindlichen gedeutet werden könnte - bis man in einer Zeitungsmeldung<sup>22</sup> zu lesen bekommt: Konstantin Bogatyrev, der Rilke-Übersetzer, der Ajgi in die deutsche Lyrik eingeführt hatte, der meine Ajgi-Übersetzungen zusammen mit dem Dichter revidiert hatte, von dem ich eine Handvoll Briefe - die reine Freundschaftsbriefe sind und nur Übersetzungsfragen behandeln - besitze, ist am Donnerstag d. 17. Juni 1976 in der Intensivstation des Burdenko-Instituts der Akademie der Wissenschaften in Moskau seinen Verletzungen erlegen, heißt es in der Meldung lapidar. Am 28. April war er vor seinem Wohnhaus, mit einer Flasche niedergeschlagen, in einer Blutlache aufgefunden worden. Das Opfer kämpfte sechs Wochen lang, bewußtlos, gegen den Tod. Vergeblich. Die Ursachen der Gewalttat sind ungeklärt, die Täter unentdeckt geblieben. Bogatyrev stand außer Ajgi Pasternak, Kopelev, Böll, Sacharov nahe. Ich halte in der Hand einen von Ajgis Briefen, den vom 29. September 1969: „Lieber[...] ich bin einverstanden, daß Sie mein Buch herausgeben. Vor allem deshalb, weil ich zu meinen Sachen stehe, als wären sie gedruckt - eine andere Erklärung dazu wäre in unseren Verhältnissen unwirklich, man könnte sogar sagen unwürdig[...] Jedermann, der von Ihnen nach Moskau kommt, findet mich leicht durch K. Bogatyrev oder im Majakovskij-Museum.“

Heute - beides nicht mehr. Weder dort noch dort.

Ajgi wird nun zu seinen vielen Trauergesängen noch einen für K. B. hinzufügen müssen oder hinzuzufügen unterlassen:

ich hatte damals gekämpft um mich wiederzufinden  
in der amorphen masse von feinden genannt die zeit  
um raum zu haben

.....

mein platz hat sich  
als eine menschenleere wüste erwiesen<sup>23</sup>

<sup>22</sup> „Seinen Verletzungen erlegen: Konstantin Bogatyrjov.“ von Pzg in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung Nr. 131 vom 19. Juli 1976, S. 22.

<sup>23</sup> „Zur Vorahnung des Requiems“, 1958. S. 95 deutsch, S. 26 russisch.

. . .

Befragt nach seinem Verhältnis zur „europäischen Kunst“ antwortet der Lyriker: „Ich habe mir in letzter Zeit mehrere französische Filme angesehen. Ausstattung, Flitter, bedrückende Leere, Sadismus und andere Gewalttaten, die die Schöpfer dieser Filme wohl kaum selbst am eigenen Leibe erfahren möchten. Im Theater wiederum hat man den Eindruck, die Kunst rase auf ihr letztes Ziel zu: die wirkliche Tötung des Menschen auf der Bühne, keine nur gespielte mehr, sondern eine tatsächliche, in authentischer Happening-Aktion vollzogen. Etwa im Sinne Bretons - „Schießen Sie in die Manege!““

An der Gegenwartsdichtung, den vordergründigsten ihrer modischen Strömungen, befremdet Ajgi die Kälte, die Menschenfeindlichkeit, die Bösartigkeit, die Aggressivität, der Zynismus, die Maßlosigkeit, die Gossenhaftigkeit.

„Was bleibt zu tun in einer solchen Situation? Versuchen, nicht daran teilzunehmen, weder in der Vorstellung noch im geringsten Wort.“

Frankfurt am Main

Karl Dedecius

ZUR DEUTSCHEN LAUTGESTALT VON ORTSNAMEN  
SLAVISCHER HERKUNFT IN NORDOSTBAYERN

Unsere früheren Studien über die slavischen Ortsnamen in Nordostbayern, die auch das Interesse des verehrten Jubilars fanden, bezogen sich vor allem auf die Etymologie dieser Namen, die durch Integration ins Deutsche stark umgestaltet wurden, so daß die Zurückführung auf eine slavische Grundform – eine Prozedur, die wir als „Rekursion“ bezeichnen – manche Schwierigkeiten bereitet<sup>1</sup>. Die Integration ihrerseits kann als ein vielgestaltiger Prozeß angesehen werden, dessen genaue Kenntnis es wiederum ermöglicht, auch problematische Fälle besser zu erkennen. Bisher hat man vor allem den *Endelementen*, die auch als onymische Suffixe (Morpheme) bezeichnet werden (z. B. *-itz*, *-en* usw., s. unten), viel Aufmerksamkeit gewidmet; nun ist es an der Zeit, auch die *Basiselemente* näher ins Auge zu fassen, also bei einem ON wie *Göhr/en* nicht nur das Element *-en* unter Berücksichtigung der urkundlichen Überlieferung auf seine Herkunft (slav. *-n*-Suffixe) zu prüfen, sondern auch die Stellung des Basiselementes *Göhr-* näher zu untersuchen. Somit eröffnet sich ein neuer, gleichsam germanistisch-slavistischer Forschungsbereich.

Um diesen Bereich näher zu beleuchten, wählen wir hier die slavischen (wohl überwiegend aso.) Ortsnamen Nordostbayerns aus, für die wir früher auf Grund der Darlegungen von E. Schwarz<sup>2</sup> ein historisch-etymologisches, zugleich als eine Art Register gedachtes Verzeichnis angelegt hatten<sup>3</sup>, so daß man einen guten Überblick über die Problematik dieser offenbar früh (wohl vom 10.–12. Jahrhundert) einge-deutschten Integrate erhält. Unser Blick richtet sich von den heutigen schriftsprachlichen Formen auf die lautliche Struktur dieser Integrate und fragt nach ihrer Verankerung im onymischen System. Der historisch-etymologische Bezug zu den slavischen Grundformen ist dabei nur ein ergänzender Aspekt, der mehr methodologische Ziele verfolgt, in dem versucht wird, aus der sicheren Kenntnis der Entwicklung von Belegreihen auf die mögliche Entwicklung bisher nicht eindeutig bekannter Integrate zu schließen.

Grundsätzlich unterscheiden wir zwischen solchen Integraten, die im zweiten Teil ein sich wiederholendes Element haben (z. B. *-en*, *-ein*, *-itz* mit Varianten wie *-nitz*, *-litz*, *-enz*, *-a*, *-au*, *-es*, *-is* usw.), vgl. ON wie *Geuß/en*, *Göhr/en*;

<sup>1</sup> Vgl. E. Eichler, *Ergebnisse der Namenforschung im deutsch-slavisches Berührungsgebiet*. Berlin 1959; *Sammelband: Sprachkontakt im Wortschatz. Dargestellt an Eigennamen*. Hrsg. von E.-M. Christoph, E. Eichler, K. Hengst, R. Sramek. Karl-Marx-Universität Leipzig 1984 (mit Bibliographie): E. Eichler, *Perspektiven der slawischen Ortsnamenforschung im deutsch-slavisches Berührungsgebiet. Ein Beitrag zur Sprachkontaktforschung*. In: *Beiträge zur Namenforschung*. Beiheft 27, Heidelberg 1988.

<sup>2</sup> Vgl. E. Schwarz, *Sprache und Siedlung in Nordostbayern*. Erlangen 1960.

<sup>3</sup> Vgl. Verf., *Zur Etymologie der slawischen Orts- und Flußnamen in Nordostbayern*. In: *Wiss. Zs. d. KMU Leipzig. Gesellschafts- u. Sprachwiss. Reihe* 11 (1962), 365–395, erneut abgedruckt in: E. Eichler, *Beiträge zur deutsch-slavisches Namenforschung. 1958–1981*. Leipzig 1985, 269–299. Mit Ergänzungen zu den Erklärungen von E. Schwarz und Registern.

*Schlatt/ein; Girn/itz, Görsch/nitz* usw.; *Geml/enz; Nais/a, Ösl/au; Weid/es, Grad/is, Korb/ls*, und solchen, die dies nicht aufweisen. Die Differenzierung in Basis- und Ableitungselement ist - darauf muß besonders geachtet werden - nicht identisch mit den heutigen Silbengrenzen, wie man sich unschwer überzeugen kann (vgl. heutige Silbenteilungen wie *Göh/ren, Gir/nitz* usw.), sie kann aber mit Silben zusammenfallen (*Leip/zig*), besonders dann, wenn ein Konsonant die Silbe schließt. Es geht meist um zwei- und mehrsilbige Basiselemente, auf die ein Ableitungselement folgt. Der ganze Komplex des Integrates weist somit eine Strukturierung auf, die wir ermitteln können, wenn der gesamte Namenschatz einer Landschaft bekannt ist. Erforderlich ist jedoch auch die Kenntnis der volkssprachlichen, mundartlichen Namenformen, um eine Vorstellung von schrift- und volkssprachlichen Entwicklungsprozessen zu bekommen. Die meisten nichteinsilbigen Integrate setzen slavische Grundformen fort, doch beruht nicht unbedingt jedes deutsche Ableitungselement (z.B. *-en*) auf einem slavischen Suffix (z.B. dürften die beiden ON *Gosen* und *Gösen* auf slav. *jaseň, jeseň* ‚Esche‘ beruhen, wobei *-en* zur Wurzel des Appellativums gehört und kein toponymisches Suffix darstellt).

Beispiele für einsilbige Integrate aus Nordostbayern, die ihrerseits meist auf mehrsilbigen slavischen Grundformen beruhen, sind folgende: *Beidl, Benk, Döltsch, Falls, Feuln, Fuhrn, Köst, Creez, Culm, Kulz, Lam/Lahm, Lanz, Latsch, Lehm, Lein, Leups, Leus, Lopp, Luntz, Mugl, Frex, Reltsch, Rhan, Scheps, Schmölz, Schreez, Teunz, Trieb, Tschirn, Vonz, Waunz, Zelz, Zips* - ohne daß diese Aufzählung vollständig wäre. Im ganzen dürften diese einsilbigen Integrate nur etwa ein Sechstel des ganzen Namenbestandes ausmachen. Sie beruhen ihrerseits wiederum auf ein- oder mehrsilbigen, verschieden strukturierten slavischen Ausgangsformen, z.B. kann man den ON *Trieb* am besten direkt auf aso. *treb* ‚Rodung‘ zurückführen (einsilbiges Integrat aus einsilbiger Grundform), doch der heutige einsilbige ON *Vonz* geht auf Grund der historischen Zeugnisse (14. Jh. Foyntz) auf aso. *\*Bojanici*, also auf eine viersilbige Grundform, zurück. Überhaupt stellt die starke Reduktion der Silbenzahl eine der wichtigsten Gesetzmäßigkeiten beim Integrationsprozeß selbst (und wohl auch im postintegrativen Stadium) dar. Bei der Rekursionsprozedur kann also hier wiederum zwischen Rekursionen auf einsilbige und auf mehrsilbige Grundformen unterschieden werden. Die Kontraktionserscheinungen, die in engstem Zusammenhang mit dem deutschen Anfangsakzent zu sehen sind, vollzogen sich offenbar nach gewissen Gesetzmäßigkeiten. In Fällen wie *Laitsch* aus aso. *lovišče* ‚Ort, wo gejagt wurde‘ bzw. *Leus* (Kirchleus), 1148/51 *Liubisse*, zum PN *\*L'ub-š-* (am ehesten *\*L'ubiš*), wird der Ausfall des Labials vor *š* bzw. *tš* ganz deutlich, in den anderen Fällen fiel ein Dental aus, z.B. bei ON vom Typ *\*Radišovici* usw.: PN *\*Radiš*, dann *Rasch/witz*, so daß also hier *Rasch-* nicht auf einem PN *\*Raš*, der ebenfalls gut bezeugt ist, beruhen kann<sup>4</sup>.

Mehrsilbige, meist zweisilbige Integrate, die aus einem Basis- und einem Ableitungselement bestehen, also gegliedert sind, können in Reihen stehen oder außerhalb von ihnen. Auf die Reihenbildung in Fällen wie *Döl-*, *Laub-/Leub-*, *Lob-* usw. sei besonders hingewiesen. Außerhalb von Reihen stehen zweisilbige Integrate wie z.B. *Isaar, Isgier, Eschlipp, Leugas* (neben *Leugast!*), *Moggast, Mostrach, Nunkas*,

<sup>4</sup> Vgl. E. Eichler, E. Lea, H. Walther, Die Ortsnamen des Kreises Leipzig. Deutsch-Slaw. Forsch. z. Namenskunde u. Siedlungsgesch. Nr. 8. Halle/Saale 1960, 77.

*Roßdach* usw., mehrsilbige wie *Schirnaidel*, *Modschiedel*. Den ON auf *-gast* (wie *Kord-*, *Schor-*, *Treb-gast* usw.) und *-meisel/-meusel* (*Mehl-*, *Zettmeisel*, *Trainmeusel* usw.) wird man eine Sonderstellung einräumen müssen<sup>5</sup>.

Die Annahme von Reihenbildung bietet jedoch auch manche Problemstellungen. So entsteht die Frage, nach welchem Kriterium die Behauptung aufgestellt werden kann, daß der betreffende Ortsname Glied einer Reihe sei. Denkbar ist ein außersprachliches, siedlungsgeschichtliches Kriterium, das einer bestimmten, auch sich mundartlich heraushebenden Landschaft oder eines Mundartgebietes. So kann man zunächst für das nieder-, mittel- und oberdeutsche Sprachgebiet gewisse Besonderheiten bei der Herausbildung der Endelemente, die meist auf slavischen Suffixen beruhen, beobachten<sup>6</sup>. Neben diesen häufigen Elementen, die eine landschaftliche Staffelung aufweisen (z. B. nd. *-ow* gegenüber omd., oberdt. *-au*, in Anlehnung an dt. *Au*, *Aue*, aus slaw. *-ov-* bzw. *-ava*), treten landschaftlich deutlich begrenzte Entwicklungen auf, die auf Angleichungen an bestimmte deutsche Namentypen und entsprechende Entwicklungen zurückgehen. In dem hier betrachteten nordostbayerischen Raum betrifft dies die Angleichung an deutsche Ortsnamen auf *-ing* bzw. *-ingen*, die eine verschiedene Genesis aufweisen. Der ON *Schirnding*, 1370 *Schirntinge*, könnte eine Umgestaltung aus dem aso. patronymischen ON \**Cifnotici* : PN \**Cifnota* (mit unterbliebener Entpalatalisierung des weichen silbischen *-r-*) darstellen, indem das slav. patronymische Suffix *-ici* durch das gleichbedeutende dt. Suffix *-ing*, *-ingen* ersetzt wurde. Ähnlich könnten die Verhältnisse beim ON *Zimmering* (gegliedert *Zimmer/ing*), 1326 *Zidmaring* liegen, evtl. zu einem slav. PN wie \**Sdëmir* o. ä. Zum landschaftlichen „Namenkolorit“ der slavischen Ortsnamen in Nordostbayern gehören zweifellos auch slavische ON auf *-ach*, das in diesem Falle nicht in der slavischen Grundform begründet ist und somit auf morphologischer Angleichung an deutsche ON auf *-ach* beruht, die auf ahd. *-aha* ‚Bach‘ zurückgehen (Typ *Steinach* usw.), vgl. ON wie *Preisach*, 1235 *Priesen*, wohl aus einem slav. possessivischen ON \**Prišin-* : PN \**Priš*, der zu Vollnamen wie \**Pribyslav* o. ä. gehören wird, der aber nicht \**Preißen* ergab, sondern auf *-ach* auslautete; der ON *Schloppach* (1133 *Sloppan*) dürfte auf slav. \**Šlopāne* zu *šlop* ‚feuchte Stelle‘ usw. zurückgehen, er lautet heute ebenfalls auf *-ach*; eine ähnliche Umgestaltung zeigt auch *Kodach*, 1321 *Kadan*, evtl. zu dem noch nicht befriedigend erklärten slav. PN \**Kadan*, der auch im tsch. ON *Kadaň* vorliegt<sup>7</sup>. Auch sonst lassen sich landschaftliche Besonderheiten beobachten. In Sachsen und angrenzenden Gebieten sind es die bekannten ON auf *-itzsch/-itsch*<sup>8</sup>, für die es in Nordbayern nur vereinzelte Ver-

<sup>5</sup> Vgl. Verf., Studien zur Frühgeschichte slawischer Mundarten zwischen Saale und Neiße. Deutsch-Slaw. Forsch. (Anm. 4) Nr. 19. Berlin 1965, 173 ff.; ders., Probleme der Auswertung slawischer Orts- und Flußnamen in Nordostbayern. In: Arch. f. Gesch. v. Oberfranken 65 (1985), 291-297.

<sup>6</sup> Vgl. E. Eichler, Der slawische Anteil am deutschen Ortsnamenschatz. Zur toponymischen Integration. In: Onomastik Slavogermanica XI. Hrsg. von E. Eichler und H. Walther. Berlin 1976, 7-15, besonders Tabelle S. 15 sowie weitere Aufsätze von K. Hengst und dem Verf. in: Onomastica Slavogermanica XIII, XV und XVII.

<sup>7</sup> Zu diesem ON vgl. A. Profous, Místní jména v Čechách. Jejich vznik, původní význam a změny. Bd. III. Prag 1951, 178 f.; zu *Kaden* bei Luckau/Niederlausitz Verf., Slawische Ortsnamen zwischen Saale und Neiße. Bd. II. Bautzen 1987, 9.

<sup>8</sup> J. Schultheis, Zu den Ortsnamen auf *-itzsch/-itsch*. In: Leipziger namenkundliche Beiträge II. Berlin 1969, 29-39 sowie die Verbreitungskarte in: Beiträge zum Slawischen Onomastischen Atlas, hrsg. von R. Fischer und E. Eichler. Berlin 1979, 20.

äter gibt (so z. B. der ON *Feilitzsch*, 1353 *Veylec*, aus aso. \**Byl'č* oder \**Byl'c?*). Die Endelemente konnten in bestimmten Landschaften eine besondere Entwicklung nehmen, so neigen *-n*-Suffixe in Nordostbayern dazu, durch *-/-au* vertreten zu werden, mundartlich meist *-e*. Vgl. Fälle wie *Naisa* aus slav. \**Nižane* ‚Bewohner einer Niederung‘; *Voita*, um 1280 *Veitein*, am ehesten aus aso. \**Boj-tin-* : PN \**Boj-ta* und eine Reihe anderer Beispiele. Dies führt zu der Feststellung, daß die possessivischen Suffixe *-ov-* und *-in-* hier eine landschaftlich gebundene Entwicklung nahmen; in manchen Fällen ergab *-in-* erst *-ein*, dann *-a* (so bei *Voita*, um 1280 *Veitein*), dann wieder *-ing* (z. B. ON *Döbersing*, wohl aus slav. \**Dobrošin-*) gegenüber ON *Döberein* aus slav. \**Dobrin-* o. ä. In vieler Hinsicht bestehen hier Parallelen mit jenen slavischen Ortsnamen, die aus dem Alpenslavischen in Österreich ins Deutsche gelangten<sup>9</sup>. Im lautlichen Bereich ist der Ersatz von slav. *b* durch oberdt. *f* (*Friesen* aus slav. \**Brez-n-* zu *breza* ‚Birke‘ und viele andere Beispiele) für Bayern und Österreich gemeinsam.

Unsere Ausführungen können nur einen ersten Umriß der Integrationsentwicklung in den slavischen Ortsnamen Nordostbayerns bedeuten. Eine genaue Kenntnis dieser durchaus gewissen Gesetzmäßigkeiten unterworfenen Entwicklung kann dazu führen, die Erkenntnisse über den Lautersatz, die wir vor allem E. Schwarz verdanken<sup>10</sup>, zu ergänzen. Dies kann zur „Entschlüsselung“ bisher nicht sicher etymologischer Integrate beitragen. In diesem Zusammenhang sind nicht nur Beobachtungen zur lautlichen Entwicklung, z. B. über die Entwicklung der Endelemente *-itzsch* und *-enz* vornehmlich nach Sonor, sondern auch zur Gestaltung der Basiselemente und ihrer Reihenbildungen und -bindungen von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Sie sollten daher neben die bisher üblichen Darstellungen der lautlichen Entwicklung in den großlandschaftlichen Namenbüchern treten. Wir halten fest, daß die binäre Struktur von Basis- und Endelement eines der wichtigsten Ergebnisse der Entwicklung des integrativen und postintegrativen Stadiums darstellt (einsilbige Integrate vom Typ *Leus*, *Luntz* usw. können als Basen mit Endelement „Null“ betrachtet werden; daneben stehen zweisilbige wie *Isaar*, *Rosias* usw.).

Leipzig

Ernst Eichler

## Abkürzungen

aso.	altsorbisch	omd.	ostmitteldeutsch
dt.	deutsch	ON	Ortsname
nd.	niederdeutsch	PN	Personenname
oberdt.	oberdeutsch	slav.	slavisch

<sup>9</sup> Vgl. Verf., Zur Typologie der slawischen Ortsnamen Niederösterreichs. In: *Onomastica Slavogermanica* XV (1986), 83–102.

<sup>10</sup> Vgl. Anm. 2.

ZUR KONZEPTION DES LYRISCHEN  
BEI ROMAN INGARDEN<sup>1</sup>

1. Einführung

In den heute geläufigen Beiträgen zur Poesietheorie spielt Roman Ingardens „Literaturphilosophie“ keine allzu große Rolle. Die Leser von „Das literarische Kunstwerk“ hatten und haben den Eindruck, daß die Hauptlinien und Schlüsselbegriffe seiner ontologischen und epistemologischen Theorie des literarischen Kunstwerks eher von den erzählenden und dramatischen Gattungen inspiriert sind als von der Lyrik. So paßt etwa die Konzeption vom zweidimensionalen Bau des literarischen Kunstwerks - a) vier Schichten, unter denen der Schicht der „schematisierten Ansichten“ besondere künstlerische und ästhetische Bedeutung zukommt; b) die *quasi*-zeitliche Dimension - in besonderem Maße auf die epischen Gattungen. Dagegen erscheint ihre Anwendung auf die Lyrik problematischer. Das gilt einmal für die „*quasi*-zeitliche Dimension“, da doch gerade in der „reinen“ Poesie das Zeitmoment eine charakteristische Neutralisierung erfährt<sup>2</sup>. Zum anderen gilt es für Ingardens Schichtentheorie mit dem in ihr implizierten Ideal der Anschaulichkeit des optimal konkretisierten literarischen Kunstwerks („schematisierte Ansichten“). Sollte sich das Lyrische gerade mit dem Ideal der „Anschaulichkeit“ verbinden?

Eine weitere Schwierigkeit bereitet Ingardens Gegenüberstellung zwischen dem literarischen Kunstwerk als einem „Schema“ und seiner „Konkretisation“. Diese Konzeption ist zwar auf alle Gattungen anwendbar, doch scheint sie ursprünglich doch eher vom Gegensatz zwischen dem geschriebenen Drama und dessen Umwandlung zum Bühnenkunstwerk inspiriert zu sein. Aber bisher ist kaum jemand auf die Idee gekommen, Ingardens Konkretisations-Theorie etwa auf den Gegensatz zwischen dem „schematischen“ Bau der sprachlautlichen Schicht des lyrischen Werks und deren Transformation in der lebendigen Gedichtrezitation anzuwenden<sup>3</sup>. Jedenfalls konnte es scheinen, daß die Grundbehauptungen (das „System“<sup>4</sup>) der ontologischen Theorie des literarischen Kunstwerks eher den beiden „pragmatischen“ Grundgattungen entgegenkommen als der Lyrik und daß diese hier gleichsam eine schwache Systemstelle einnimmt. Es ist darum kein Zufall, daß Ideen und Terminologie des Krakauer

<sup>1</sup> Überarbeitete Fassung eines Vortrags vor der Internationalen Ingarden-Konferenz, Krakau 1985, und vor der Internationalen Konferenz über Theorie und Methode der Literaturwissenschaft, Bochum 1986, deren Diskussionen die Überarbeitung mit inspiriert haben. Die polnische Version des Beitrags erscheint im Sammelband zur Krakauer Konferenz.

<sup>2</sup> Davon handelt Ingarden selbst ausführlich in „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968); ich komme darauf zurück.

<sup>3</sup> Mit dieser Frage hat sich Sergej Bernštejn (1927) auseinandergesetzt, der ausdrücklich an die ästhetischen Überlegungen des russischen Phänomenologen Gustav Späth (Густав Шпэ) anknüpft. Bernštejn entwickelt hier übrigens Gedanken, die Ingardens etwas späterer Konfrontation zwischen dem literarischen Werk als einem „Schema“ und seinen verschiedenen „Konkretisationen“ sehr nahekommen.

<sup>4</sup> Ingarden selbst wollte kein „System“ schaffen. Darum steht der Ausdruck hier in Klammern und Anführungszeichen.

Philosophen im Umkreis von Theorie und Interpretation des Romans<sup>5</sup> und insbesondere des Dramas<sup>6</sup> faktisch wirkungsvoller waren als in der Lyrikforschung<sup>7</sup>.

Aus späteren Schriften Ingardens kann freilich entnommen werden, daß „Das literarische Kunstwerk“, trotz des Eindrucks von imponierender Geschlossenheit, den es macht, erst nur die Hauptzüge einer Ontologie des literarischen Kunstwerks entwarf und die Theorie noch keineswegs in allen ihren Teilen voll ausgearbeitet hatte. Die Grundgattung Lyrik war dort eher eine (noch auszufüllende) „Unbestimmtheitsstelle“ als eine schwache Systemstelle<sup>8</sup>.

## 2. Fragen des lyrischen Geschmacks und seines Wandels

Wenn „Das literarische Kunstwerk“ die zeitgenössische Lyriktheorie so wenig inspiriert hat, so liegt dies jedoch nicht nur an den Eigenschaften der ontologischen Konzeption des Philosophen oder an ihrer Darbietungsweise, sondern auch an Streitfragen im Bereich des lyrischen Geschmacks. Man machte sich keine Illusion über den abgibtlich rein wissenschaftlichen Charakter von Kontroversen zwischen verschiedenen Schulen in der Literatur-, Musik-, Theater- oder Kunstwissenschaft. Es spielen hier nicht nur Mißverständnisse über Grundbegriffe und Termini<sup>9</sup> hinein,

<sup>5</sup> Es geht dabei vor allem um polemisch-produktive Anknüpfungen an Ingardens Kategorie der „Unbestimmtheitsstellen“, ihrer „Konkretisation“ sowie ihrer künstlerischen Funktionen – vgl. u. a. W. Iser, 1972 und 1976; M. Głowiński, 1977; H. Markiewicz, 1984; K. Bartoszyński, 1985, etc.

<sup>6</sup> Die Präsenz Ingardens in den Diskussionen zu Drama und Theater bezeugt I. Sławińska, 1979; vgl. auch P. Pavis, 1983. – 1986 organisierten Jurij Striedter und Herta Schmid im Berliner Wissenschaftscolleg ein internationales Symposium über Drama und Theater, wo u. a. die Kontroverse über die Tauglichkeit von Ingardens Konkretisationsbegriff für die Bühnenrealisierung des Dramas die Debatten bestimmte.

<sup>7</sup> Das ungewöhnliche Beispiel einer produktiven Anwendung ausgewählter Kategorien Ingardens auf die Lyriktheorie ist Michał Głowiński, 1966 – W. Schmid, 1977, fühlt sich zwar von Ingardens Behandlung des Inhalts-Begriffs gestärkt, schöpft aber seine eigentlichen Inspirationen bei der Charakterisierung der „semantischen Funktion poetischer Verfahren“ aus anderen Quellen. – M. R. Mayenowa, 1974, referiert zwar ungewöhnlich kompetent, loyal und findig Ingardens Theorien zu den „Problemen der Sprache“, aber ich sehe nicht, welchen wesentlichen Nutzen sie daraus für ihre Problematik gezogen hätte (das ist keineswegs als Kritik gedacht!).

Noch seltener als in lyriktheoretischen Äußerungen sind Ingardenanknüpfungen in der Lyrik-Interpretation. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet hier W. Strózewski, 1979, der unter Verwendung von Ingardens Theorie von der Konkretisation der Unbestimmtheitsstellen und schematisierten Ansichten Norwids großes Gedicht „Chopins Fortepiano“ auf Bezüge zu Chopins Musik untersucht. Übrigens gibt es frappante Übereinstimmungen zwischen Ingardens Konzeption und Norwids „rezeptionstheoretischer“ Auffassung vom Lesen literarischer Texte (vgl. seine „Vorlesungen über Juliusz Słowacki“) sowie seiner Theorie der „Verschweigungen“ und „Lücken“ (vgl. seinen Essay „Das Schweigen“, dt. in C. Norwid, 1907, 145–182).

<sup>8</sup> Erst in den nachfolgenden Schriften befaßte Ingarden sich immer mehr auch mit der Lyrik, so in 1934 und in 1937, vor allem aber in den Nachkriegsarbeiten, angefangen von 1947 über die fundamentale Abhandlung „Form und Inhalt des literarischen Kunstwerks“ (1958) bis hin zur grundlegenden deutschen Neufassung des Buches „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“, 1968).

<sup>9</sup> Derartige Mißverständnisse geißelt Ingarden in so manchem Beitrag, und zwar in

sondern insbesondere auch tiefgreifende Unterschiede im literarischen Geschmack und in der ästhetischen Sensibilität der Kontrahenten. Die polemische Abfuhr, die Leon Chwistek dem Herrn Dr. Ingarden nach Erscheinen seines Buches „Das literarische Kunstwerk“ erteilte, hat den Vorzug besonderer Deutlichkeit gerade in dieser Hinsicht:

[...] ich gehe zu unserer lyrischen Poesie über und denke an Gedichte von Młodożeniec, Jasioński und Czyżewski, denen ich viele unvergeßliche Rührungen verdanke [...]. Ich wende mich nun dem Buch von Dr. Ingarden zu und suche darin wenigstens nach der Spur eines Verständnisses für den Zauber der gegenwärtigen Entfaltung neuer Ausdrücke und neuer Wortzusammenstellungen, aber ich suche vergeblich. Der Begriff einer Überwindung des landläufigen Wortinhalts, der für ein Verständnis der Entwicklungen in der heutigen Poesie ganz unabdingbar ist, bleibt ihm völlig fremd. In einem kleinen Gedicht wie Jasiońskis

Kwiat/Spadł/Kapnie/Na stopnie

[Die Blume/Fiel herunter/Tropft/Auf die Stufen]

geht es doch um Himmelswillen nicht darum, daß eine Blume heruntergefallen oder auf die Stufen getropft ist, denn das ist ein viel zu alltäglicher und geringfügiger Vorfall, der im weiteren Verlauf auch gar nicht aufgegriffen wird. Auch in Młodożeniec'

Czym tu/Czym tam

[Bin ich hier/Bin ich da<sup>10</sup>]

geht es wirklich nicht darum, wo er sich nun gerade befindet. Und doch sind dies bedeutende Werke, auch wenn Dr. Ingarden anderer Ansicht ist; jedenfalls muß er damit rechnen, daß mit Sicherheit all diejenigen so urteilen, die in der lyrischen Poesie etwas mehr als ästhetische Befriedigung oder Rührung suchen. Die Kunst im allgemeinen, und die Poesie im besonderen, kann zu einer mächtigen Droge werden, die manchmal stärker wirkt als Opium oder Kokain. Natürlich ist der Begriff der Droge relativ, und jeder berauscht sich an anderen Dingen [...]. Die Phänomenologen berauschen sich an der Vision von ganz unerhört vielen fiktiven Gegenständen. Die Welt, in der sie leben, ist so reich, daß man sie mit einem von Engeln übervölkerten Himmel vergleichen kann. Kein Wunder, daß sie in der Kunst nur das suchen, was ihr Gefühl für diese Welt stärkt [...]. (Chwistek, 1932)

In der Tat: Ingarden, der als junger Mensch Rilke-Gedichte übersetzte<sup>11</sup>, hatte Zeit seines Lebens wenig Sympathie für die „Wörtner“ („słowiarze“) und „Arbeiter im Wort“ des Expressionismus, Futurismus, des Konstruktivismus Peiperscher Prägung oder anderer Avantgarden bzw. der polnischen oder deutschen Nachkriegsmoderne<sup>12</sup>. Noch in der Abhandlung, in der er sich am ernsthaftesten mit Fragen der

---

reichlich belehrendem Ton, obwohl er nicht selten recht hat. Selbst ist er dabei übrigens auch nicht immer unfehlbar (vgl. seine Definition des Begriffs der „Fabel“ in Ingarden, 1958).

<sup>10</sup> Der Effekt, um den es in diesen beiden futuristischen Kurzzitaten geht – die Überwindung der Wort- und Satzsemantik durch die Lautwirkungen – ist durch eine wörtliche Übersetzung nicht annähernd wiederzugeben.

<sup>11</sup> Es hat sich ein unveröffentlichtes Heft mit Rilke-Übersetzungen erhalten, die offenbar vor dem 1. Weltkrieg entstanden sind.

<sup>12</sup> „Die oft auftretenden, gewissermaßen programmatischen Unverständlichkeiten erschweren aber oft – wenigstens dem Verfasser dieses Buches – das Erfassen des eigentlichen Sinnes des Gedichts in dem Maße, daß er nicht einmal schwankt, wie das betreffende Gedicht zu behandeln und zu beurteilen ist (1967)“ schreibt Ingarden zur deutschen Nachkriegslyrik (1968, 278, Anm.).

Lyrik auseinandersetzt (Ingarden, 1958), führt er am liebsten nichtavantgardistische Beispiele an, vor allem Gedichte von Leopold Staff<sup>13</sup>. Er hat sich auch expressis verbis dagegen ausgesprochen, aus der, wie er meinte, avantgardistischen Lyrik-Mode den Ausgangspunkt für eine Theoriebildung zu machen (1976, 109). Gerade diesen Weg sind aber die Theoretiker gegangen, die unsere Vorstellungen von der Sprache der Lyrik am nachhaltigsten inspiriert haben: die russischen Formalisten, Roman Jakobson, Jan Mukařovský und die Prager Strukturalisten oder schließlich die Tartuer und Moskauer Schule der Semiotik. Der Reiz ihrer Theorien lag gerade darin, daß sie unsere Sicht der älteren Poesie um Erfahrungen mit der damals neuesten Lyrik bereicherten – einer Poesie, die das Wesen des Lyrischen oft in einer Reinigung von den außerlyrischen, vor allem narrativen und „gegenständlichen“ Gattungselementen suchte. Die Vertreter dieser Richtungen können Ingarden durchaus eine einseitige Präferenz für die traditionelle „gegenständliche“ Lyrik vorwerfen.

Indessen beobachten wir in den letzten Jahren gewisse Verschiebungen im allgemeinen Bild von der Lyrik und ihren Werthierarchien, sowohl in Polen als auch im übrigen Europa. Die heute aktuelle Poesie spricht keineswegs nur mehr sich selbst oder ihren „Code“, sondern hat wieder etwas zu sagen. In der polnischen Poesie ist hier u. a. an Czesław Miłosz's späte Heimkehr als Lyriker zu erinnern, sowie an die politische Poesie der sog. „Neuen Welle“ mit Dichtern wie Stanisław Barańczak und Adam Zagajewski. In den programmatischen Äußerungen der „Neuen Welle“ kommt nicht von ungefähr ein auf die angebliche narzißtische Sterilität der Neoavantgarde gemünzter polemischer Begriff vor, der an Ingarden anknüpft – „die nicht dargestellte Welt“ (vgl. Kornhauser/Zagajewski 1972; Bolecki 1984).

Auch die Anschaulichkeit und das Sehen in der Lyrik ist nicht abgetan. In dem programmatischen Eingangsgedicht zu Czesław Miłosz's „Poetischem Traktat“ heißt es:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.  
Ażebym każdy, kto usłyszy słowo,  
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,  
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy.

Die Muttersprache sei einfach.  
Damit jeder, der das Wort hört,  
Die Apfelbäume, den Fluß, die Wegbiegung sieht,  
So, wie man sieht in sommerlichem Blitz.<sup>14</sup>

Kurz, es könnte sein, daß Ingardens „Versündigung“ gegen den Geist der modernen Lyrik – die Abhebung der gegenständlichen Schichten (Ansichten und Gegenstände) von der sprachlichen Doppelschicht und das Anschaulichkeitsideal<sup>15</sup> – allmählich zu einer „verlockenden Sünde“ wird.

### 3. Lyrik bei Ingarden – Konkretisierung einer „Unbestimmtheitsstelle“

Internationale Literaturwissenschaftler meinen oft fälschlich, Ingarden habe seine ontologische und epistemologische Theorie des literarischen Kunstwerks ohne Analyse konkreter lyrischer Texte und vor allem ohne Berücksichtigung der Probleme

<sup>13</sup> Außer Staff werden dort Gedichte von R. M. Rilke, J. W. Goethe, B. Obertyńska, P. Verlaine und Ch. Baudelaire („L'Albatros“) zitiert und besprochen.

<sup>14</sup> Meine Hervorhebungen.

<sup>15</sup> Vgl. J. Sławiński, 1967.

me einer Poetik aufgestellt. In Wahrheit legt er in „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968)<sup>16</sup> sowie vor allem in „O formie i treści dzieła sztuki literackiej“ [„Form und Inhalt des literarischen Kunstwerks“] (1958) durchaus Analysen einzelner Gedichte von Goethe, Rilke, Benn und anderen Gedichten vor. Und was die Poetik betrifft, so hat er dazu nicht weniger als fünf inhaltsreiche Arbeiten veröffentlicht, von denen drei auch bereits in deutscher Übersetzung erschienen sind<sup>17</sup>. Eine davon ist das ausführliche und detaillierte Programm eines (nie geschriebenen) Buches „Poetik. Theorie der künstlerischen Literatur“, das in seinem gattungstheoretischen Abschnitt „Die Gattungen der literarischen Kunst“ die traditionelle Einteilung in drei Grundgattungen reproduziert („Epische Poesie, lyrische Poesie, dramatische Poesie“). Unter dem Stichwort „Die lyrische Poesie“ figurieren die Paragraphen „Das Wesen des Lyrischen (verschiedene Konzeptionen und eine definitive Konzeption)“; „Abwandlungen des Lyrischen. Lyrische Formen“; „Lyrisch-epische Grenzgebilde“; „Die Technik der Lyrik“; „Künstlerische Probleme der Lyrik im allgemeinen und solche ihrer Abwandlungen“; „Der Bereich der künstlerischen und ästhetischen Werte der Lyrik“ (Ingarden 1976, 98).

Zwar fehlt hier ein eigener Paragraph „Die Sprache in der lyrischen Poesie“, doch sind für dieses Thema andere Abschnitte vorgesehen – das Kapitel XVII, § 4 „Die Fundamente der literarischen Gattungen im Aufbau des literarischen Kunstwerks“, sowie der dritte Teil „Die Analyse der Schichten des literarischen Kunstwerks“ mit den Kapiteln VI und VII zu den beiden sprachlichen Schichten. Besondere Relevanz für unseren Zusammenhang haben u. a. hier Themen wie „Rhythmus, Reim, Farbe, Melodie, Tempo, Vers, Strophe“ (VI, 1–3) bzw. „Die bildschöpferischen Faktoren der poetischen Sprache“ und „Der explizierte und der angedeutete Text“ (VII, 8 und 9) (SE I, 331 bzw. 326 f.; Ingarden 1976, 97 bzw. 92 f.).

Kann man aus alledem schließen, daß Ingarden eine eigene Auffassung vom „Wesen des Lyrischen“ hatte?

Dieser Frage soll im folgenden nachgegangen werden. Zu diesem Zweck werden wir uns vor allem an „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968) orientieren und hier insbesondere die Überlegungen zur Synthese der Schichten, zur Zeit sowie zu den gegenständlichen Schichten im Hinblick auf die Lyrik anschauen. Eine

<sup>16</sup> In der amerikanischen Ausgabe des Buches (Ingarden, 1973) gibt es einen Namen- und Sachindex, der die Orientierung in dem nicht sehr transparenten Werk erleichtert. Zu finden sind dort die Namen der Dichter Benn, Goethe, Rilke, Staff und Wierzyński mit Verweisen auf die Gedichte, die von Ingarden behandelt werden. Überdies gibt es das Stichwort „Lyric poem, poetry“. Der Index ist allerdings nicht ganz zuverlässig.

Erheblich mehr konkrete Gedichtanalysen enthält freilich Ingarden, 1958; vgl. oben Anm. 13.

<sup>17</sup> Gemeint sind die in SE I gesammelten Abhandlungen – „Dodatek. Przedmiot i zadania ‚wiedzy o literaturze‘“ [Anhang. Gegenstand und Aufgaben des „Wissens von der Literatur“] (243–270); „O poetyce“ [Über die Poetik] (271–325) sowie das Programm „Poetyka – teoria literatury artystycznej“ [Poetik – Theorie der künstlerischen Literatur] (325–336); ebendort sind auch Beiträge zu Aristoteles und Lessing (337–394) enthalten. Die drei erstgenannten sind in deutscher Übersetzung erschienen in Ingarden, 1976; die übrigen werden in der Ausgabe „Gesammelte Werke“ erscheinen, die in Freiburg/Schweiz vorbereitet wird.

systematische Auseinandersetzung mit anderen literaturwissenschaftlichen Interpretationen von Ingardens Theorien ist dabei nicht vorgesehen<sup>18</sup>.

### 3.1 Die Lyrik in Ingardens Konzeption von der Zusammenfassung der Schichten sowie der „Idee“ des literarischen Kunstwerks. „Kondensation“ in der Lyrik

Betrachten wir zunächst die Spuren des Lyrischen auf der obersten Ebene von Ingardens literaturästhetischen Überlegungen.

In „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968) definiert Ingarden u. a. die Funktion des ästhetischen Erlebnisses, das aufgrund eines konkreten literarischen Kunstwerks erzielt wird. Diese Funktion besteht in der „Realisierung“ ganz bestimmter und nur auf diesem Wege zur Konkretion zu bringender Werte und andererseits in der Realisierung einer emotionell-kontemplativen Erfahrung des Zusammenklanges ästhetisch wertvoller Qualitäten und damit auch der in ihr fundierten Werte“ (1968, 221). Das ästhetische Erlebnis ist dabei notwendig verbunden mit einem Moment der „Seinsanerkennung“ des ganzen ästhetischen Gegenstandes (1968, 223).

Sobald es aber auf diesem Wege zur vollendeten Konstitution diese Gegenstandes kommt, [...], taucht im ästhetischen Erlebnis ein spezifisches Seinsanerkennungsmoment auf, das in dem Überzeugtsein besteht, daß es einen solchen Zusammenklang ästhetisch wertvoller Qualitäten überhaupt gibt. Am konkretisierten ästhetischen Gegenstand wird seine **Möglichkeit** erwiesen. Es wird da eben etwas als möglich erschaut, dessen Vorhandensein man weder erwartet noch geahnt hat. Sobald wir uns aber beim konstituierten ästhetischen Gegenstand einem solchen Zusammenklang ästhetisch wertvoller Qualitäten gegenüber befinden, überwältigt uns eine gewisse Verwunderung, daß „so etwas“ überhaupt möglich ist – so etwas, d.h. eine derartige Harmonie, ein solcher Kontrast, ein derartiger Rhythmus, eine solche melodische Linie<sup>19</sup>, usw. Diese Möglichkeit wird, in einem ästhetischen Gegenstand „realisiert“, in einem schöpferisch-entdeckerischen Erlebnis *ad oculos* gezeigt. (1968, 224)

Wie man sieht, dienen spezifisch lyrische ästhetische Erlebnisse als idealtypisches Modell bei dieser Charakteristik des literaturästhetischen Erlebnisses und seiner Funktion.

Dagegen spielt das Lyrische, auf den ersten Blick, eine geringere Rolle bei der Besprechung der Synthese der ästhetisch valenten Qualitäten aller Schichten des Werks in seiner „Idee“.

Allgemein läßt sich sagen: die „Idee“ des literarischen Kunstwerks bildet ein in ihm oder durch es zur konkreten Erscheinung gebrachter, „gezeigter“, synthetischer, wesensmäßiger Zusammenhang aufeinander abgestimmter, ästhetisch valenter Qualitäten, die zur anschaulichen Konstituierung eines bestimmten ästhetischen Wertes führen [...]. (1968, 86)

Das Postulat, den Zusammenhang der ästhetisch valenten Qualitäten anschaulich zu „zeigen“, steht nun in einer offenkundigen Verbindung mit jener Privilegierung der „Schicht der schematisierten Ansichten“, die für Ingardens Theorie so charakteristisch ist und den Literaturwissenschaftlern zugleich so viel Schwierigkeiten

<sup>18</sup> Viel zutreffende Bemerkungen zu Ingardens Gattungskonzeptionen, darunter auch zur Lyrik, finden sich bei S. Skwarczyńska, 1972.

<sup>19</sup> Meine Hervorhebung.

bereitet hat, besonders im Bereich der Lyrik. Gerade die Herausstellung dieser Schicht schien ja die mimetischen literarischen Gattungen und Stile einseitig zu begünstigen und die reine, nichtbeschreibende Lyrik zu vernachlässigen.

Ingarden hat auf diese Schwierigkeiten reagiert. Er hat die Möglichkeit eingeräumt, daß das „Kristallisationszentrum des qualitativen Ganzen“ (1968, 86) bzw. der „werthafte Kern des einzelnen Kunstwerks“ (1968, 87) je nach Stil und Gattung in unterschiedlichen Schichten, oder sogar in der *quasi*-zeitlichen Dimension, fundiert sein kann:

Es gibt z.B. Werke, in denen eigenartig emotionale, ästhetisch wertvolle Qualitäten diesen werthafte Kern des qualitativen synthetischen Ganzen bilden, Qualitäten, die an gewissen zwischenmenschlichen Situationen in der dargestellten Welt zur Erscheinung gelangen oder einen in tragische Konflikte verwickelten Menschen charakterisieren oder endlich in der Gestalt einer metaphysischen Qualität auftreten<sup>20</sup>. Sie können dann dem Leser nicht nur durch die Darstellung gewisser zwischenmenschlicher Situationen unmittelbar anschaulich gemacht werden, sondern ihm auch durch die Weise der Darstellung, durch die Wahl entsprechender Qualitäten der Wortlaute und sprachlautlicher Erscheinungen höherer Stufe<sup>21</sup>, durch eine Dynamik des Satzbaues und der Aufeinanderfolge der Sätze, durch eine charakteristisch gewählte Ansichtenmannigfaltigkeit, in welcher die dargestellten Gegenständlichkeiten zur Erscheinung gebracht werden, aufgedrängt werden. Es gibt aber auch Werke, in denen die eigentümlichen Momente der Dynamik der Zeitperspektive der im Werk dargestellten Zeit oder der Zeitstruktur des Werkes selbst in der Aufeinanderfolge seiner Teile diesen ästhetisch wertvollen Kern bilden; und wieder andere, in welchen der ästhetisch werthafte Kern vor allem in den besonderen Qualitäten der Melodie des Verses fundiert ist.<sup>22</sup> (1968, 87)

Wie man sieht, wird in diesem Passus zuerst auf die „pragmatischen“ Gattungen Drama bzw. Tragödie und Roman Bezug genommen und erst am Schluß, als weitere Möglichkeit, auf ein für bestimmte Abwandlungen der lyrischen Poesie charakteristisches Phänomen. Ingarden behauptet hier übrigens keineswegs, daß der ästhetisch wertvolle Kern in der Lyrik immer oder in der Regel in der sprachlautlichen Schicht fundiert sein muß. Es wird noch zu zeigen sein, daß Ingarden vielmehr die Relevanz der gegenständlichen Schicht auch für die Lyrik verteidigt.

Jedenfalls hat Ingarden das Wesen des Lyrischen nicht in einer Aufwertung der sprachlichen Doppelschicht gesucht, sondern eher in einer spezifisch lyrischen Weise der „Zusammenfassung aller Schichten zur Ganzheit“. Ihm schwebt dabei eine besonders innige Synthese und Verschmelzung vor, bei der es zu einer gewissen Modifikation (oder sogar Beseitigung) der relativen Eigenständigkeit einer jeden der vier Schichten kommt, während diese Eigenständigkeit für andere Gattungen gerade charakteristisch ist. Im Sinne von Ingardens tentativen Überlegungen scheint je-

<sup>20</sup> In 1960<sup>2</sup> nennt Ingarden exemplarisch folgende „metaphysische Qualitäten“: „Das Erhabene, das Tragische, das Furchtbare, das Erschütternde, das Unbegreifliche, das Dämonische, das Heilige, das Sündhafte, das Traurige, die unbeschreibbare Helligkeit des Glückes, aber auch das Grotteske, das Reizende, das Traurige, die Ruhe usw.“ (310). Diese Qualitäten treten im menschlichen und zwischenmenschlichen Leben ausnahmsweise auf. Wenn sie in einem literarischen Kunstwerk in charakteristischer Abmilderung vorkommen, gewinnen sie durch die Konkretisation des Lesers einen bestimmten ästhetischen Wert (ibidem, § 49).

<sup>21</sup> Meine Hervorhebung. – Ingarden meint hier u. a. Rhythmus und Strophik.

<sup>22</sup> Meine Hervorhebung.

denfalls ein spezifisches Merkmal der Lyrik eine gewisse ‚Kondensierung‘ der Schichten<sup>23</sup> zu sein. Eine derartige Kondensierung betrifft übrigens auch die „waagrechte“, „quasi-zeitliche“ Dimension des lyrischen Werks. Ingarden schreibt über Werke dieser Gattung:

Derartige Gedichte weisen in doppeltem Sinn eine innige qualitative Einheit auf: in bezug auf den Zusammenklang der verschiedenen Schichten, insbesondere in ihren ästhetisch relevanten Qualitäten, und in bezug auf die in ihnen auftretenden Zeitphänomene: die Gestalt einer „kondensierten“ Gegenwart. (1968, 284)

Es scheint nun ein bestimmter – von Ingarden nicht eigens explizierter – Zusammenhang zwischen der „innigen“ Einheit der Schichten des lyrischen Gedichts und der sich in ihm zutragenden „Kondensierung“ der Zeitphänomene (man könnte übrigens auch von einer Neutralisierung des Tempussystems sprechen) zu bestehen. Dieser Zusammenhang liegt in den spezifischen Zeitphänomenen einer jeden der vier Schichten des konkreten Werks.

Bekanntlich schwebt Ingarden im Normalfall ein „polyphonischer“ Zusammenklang der ästhetisch valenten Qualitäten aller Schichten vor, wobei jede Schicht ihre charakteristischen Elemente und Faktoren einbringt. Zu den spezifischen Elementen und Faktoren einer jeden Schicht des konkretisierten literarischen Kunstwerks – und das wird selten gesehen – gehören aber auch die in ihr auftretenden eigenen Zeitphänomene. In der sprachlautlichen Schicht wachsen die Lautgebilde zu immer umfangreicheren Komplexen an (z.B. Wörter, Verszeilen, Strophen, etc. in Lyrik oder Versepiik oder andere höhere Lautgebilde im Versdrama). Dieser Prozeß enthält andere Zeitphänomene als sein Analogon in der Schicht der Bedeutungseinheiten, wo sich aus einzelnen Bedeutungseinheiten Sätze, Satzzusammenhänge und schließlich ganze Kapitel oder „Bücher“ bilden. Wieder andere Zeitphänomene treten in den gegenständlichen Schichten auf. Kurz, man kann von einer Polyphonie verschiedenartiger zeitlicher und *quasi*-zeitlicher Phänomene im konkretisierten vierschichtigen literarischen Kunstwerk sprechen.

Diese Verhältnisse werden nun in der reinen, nichtbeschreibenden Lyrik modifiziert. Wenn es im Gedicht zu der von Ingarden postulierten „Kondensierung“ oder Neutralisierung der Zeit kommt, so muß angenommen werden, daß diese Kondensierung und Neutralisierung auch die Zeitphänomene der einzelnen Schichten betrifft, damit es zu jener von Ingarden postulierten „innigen qualitativen Einheit“ in Gedichten einer bestimmten Art kommen kann<sup>24</sup>. Dieser Frage kann hier nicht mehr im einzelnen nachgegangen werden.

<sup>23</sup> Ingarden spricht nicht von der „Kondensierung“ der Schichten, wohl aber von der „Kondensierung“ der Zeitphänomene.

<sup>24</sup> Als Beispiel kann hier u.a. der rhythmische Bau des Gedichts und seine Reimstruktur angeführt werden. Ein gewisses Zeitphänomen liegt im Anwachsen der kleinsten Lauteinheiten zu immer höheren rhythmischen und Reimstrukturen vor (Zeilen, Strophen, Strophensequenzen). Diesem „diachronischen“ Zeitphänomen wirkt die Tendenz zur „synchronischen“ Gleichzeitigkeit und Äquivalenz entgegen (R. Jakobson).

### 3.2 Einige Bemerkungen zur „kondensierten Gegenwart“ im lyrischen Werk

Ingardens These von der „kondensierten Gegenwart“ im lyrischen Werk ist nicht besonders neu und setzt sich überdies möglichen Widersprüchen aus. Schließlich tritt in der Lyrik durchaus nicht immer nur das grammatische Präsens auf. Nehmen wir Czesław Miłoszs Gedicht

Okno

Wyrzależ przez okno o brzasku i zobaczyłem młodą jabłonekę przezrocystą w jasności.

A kiedy wyrzależ znowu o brzasku stała tam wielka jabłoń obciążona owocem.

Więc dużo lat pewnie minęło ale nic nie pamiętam co zdarzyło się we śnie.

Berkeley, 1965

Das Fenster

Ich schaute (Prät. pf.) zum Fenster hinaus im Frühlicht und sah (Prät. pf.) ein junges Apfelbäumchen, durchsichtig in der Helligkeit.

Doch als ich wieder hinausschaute (Prät. ipf.), stand im Frühlicht (Prät. ipf.) dort ein großer Apfelbaum fruchtbeschwert.

Es sind also wohl viele Jahre vergangen (Prät. pf.), aber ich erinnere mich an nichts, was im Schlaf geschehen ist (Prät. pf.).

Berkeley, 1965

Dieses zweifellos lyrische Gedicht enthält eine einzige (im Original negierte!) Präsensform („nic nie pamiętam“ – ich erinnere mich an nichts), dagegen stehen die übrigen Verbformen im Präteritum – fünf davon im perfektiven Aspekt (pf.), eine im imperfektiven (ipf.) Aspekt („stała“ – stand). Unterschiedlich sind die grammatischen Bedeutungen der perfektiven Präteritumsformen. Der erste Satz „Wyrzależ przez okno...“ (Ich schaute zum Fenster hinaus...) steht in der „absoluten“ Vergangenheit, ist vom Redemoment gelöst und hat demzufolge die Bedeutung eines „historischen Aorists“<sup>25</sup>. Ebenso verhält es sich im zweiten Satz „A kiedy wyrzależ znowu...“ (Doch als ich wieder hinausschaute...), obwohl hier die imperfektive Vergangenheitsform „stała“ (stand) eine relative Zeit in bezug auf die absolute Vergangenheit von „wyrzależ“ (hinausschaute) ausdrückt. Erst im dritten und letzten Satz ändert sich die Situation. Hier beziehen sich die perfektiven Vergangenheitsformen „minęło“ (sind vergangen) und „zdarzyło“ (geschehen ist) sehr wohl auf den präsentischen Redemoment („pamiętam“ – erinnere mich) und nehmen daher die grammatische Bedeutung des mit dem Präsens eng verwandten „Perfekts“ an. Fazit: Offenkundig kommt es auch hier zu einer Kondensierung des lyrischen Präsens, aber in Gestalt eines zu diesem Ergebnis führenden (und damit wieder selbst zeitlich ausgezeichneten) Prozesses. Das Beispiel bestätigt also letztlich Ingardens These.

Diese läßt sich sogar im Falle eines Gedichts halten, das eindeutig von Präteritumformen in der grammatischen Bedeutung des „historischen Aorists“ dominiert wird:

<sup>25</sup> Vgl. hierzu GWJP 1984, 122 f.; zu „Aorist“ und „Perfekt“ vgl. N. S. Pospelov, 1948, und Jan A. Czochralski, 1975, 183 f. – In dem zitierten Satz ist allerdings die Lokalisierung des „Ereignisses“ auf der Achse der absoluten Zeit nicht völlig realisiert, denn es heißt „Wyrzależ [...] o brzasku [...]“ [Ich sah hinaus im Frühlicht], statt z. B. „...im Jahre 1943“.

Dar

Dzień taki szczęśliwy.

Mgła opadła wczesnie, pracowałem w ogrodzie.

Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium.

Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.

Nie znałem nikogo, komu warto było zazdrościć.

Co przydarzyło się złego, zapomniałem.

Nie wstydziłem się myśleć, że byłem kim jestem.

Nie czułem w ciele żadnego bólu.

Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle.

Berkeley, 1971

Geschenk

So ein glücklicher Tag.

Der Nebel hatte sich früh verzogen, ich arbeitete im Garten.

Kolibris hielten an über der Blüte des Geißblatts.

Es gab auf der Erde kein Ding, das ich hätte haben wollen.

Ich kannte niemanden, den es zu beneiden lohnte.

Was Böses geschehen war, hatte ich vergessen.

Ich schämte mich nicht zu denken, daß ich war, der ich bin.

Ich spürte im Körper keinen Schmerz.

Wenn ich mich aufrichtete, sah ich das blaue Meer und die Segel.

Berkeley, 1971<sup>26</sup>

Auch ohne neuerliche grammatikalische Pedanterien kann hier summarisch festgehalten werden, daß das „Geschenk des glücklichen Tages“ der „absoluten“, „historischen“ Vergangenheit angehört. Die explizite Angabe eines präsentischen Redemoments fehlt, auch in der prädikatlosen ersten Zeile. Die „kondensierte lyrische Gegenwart“ tritt als vergangene, nachträglich erinnerte auf. Sie steht gleichsam in den Klammern absoluter Vergangenheit, verliert dabei aber dennoch nicht ihre Eigenschaft als *Gegenwart* eines Glücksmoments. Die absolut vergangene lyrische Gegenwart wird u. a. durch Verbformen im imperfektiven Präteritum evoziert: *pracowałem, przystawały, znałem, czułem, widziałem* (Ich arbeitete; hielten an; ich kannte; ich spürte; ich sah).

Die „absolute Vergangenheit“ des Gedichts bringt das Vorübergehende und Gebrechliche jeder lyrischen Gegenwart zum Ausdruck, stellt aber nicht schon dadurch ihren Wert und ihre Möglichkeit in Frage. Sie deutet möglicherweise aber auch den „historischen“, „heute fast nicht mehr möglichen“ Charakter jeder reinen Lyrik an. Damit wäre nicht Ingardens „kondensierte Gegenwart“ als bedeutsames Element für das „wesentlich Lyrische“ in Frage gestellt, wohl aber vielleicht der Sinn von reiner Lyrik in der heutigen Welt.

Nach diesen Erörterungen zur „kondensierten“ Zeit in der Lyrik gehen wir nun zur Frage der spezifisch lyrischen Synthese der Schichten über, die sich an Ingardens Definition der „dargestellten Welt“ in der Lyrik besonders gut verfolgen läßt.

<sup>26</sup> Meine Übertragung mit ihrer vereindeutigenden Wiedergabe von Miłoszs Spiel mit der grammatischen Vieldeutigkeit gleicher Präteritalformen durch unterschiedliche deutsche Vergangenheitsformen (vor allem durch den Irrealis der Vergangenheit in Zeile 4 sowie das Plusquamperfekt in Zeile 2 und 6) gerät platt narrativ und geschwätzig, macht aber die besagte Vieldeutigkeit am Original deutlich. In der lyrischeren Übertragung von Karl Dedecius ist der Text nachzulesen in: Czesław Miłosz, 1982, S. 169 f.

### 3.3 Die gegenständliche Schicht in der Lyrik

Laut Ingarden umfaßt die „dargestellte Welt“ im lyrischen Gedicht

a) die vom lyrischen Ich ausgesprochenen Sätze bzw. Worte, welche das Gedicht ausmachen, bzw. genauer gesagt, in ihm bloß „angeführt“ werden, b) das lyrische Subjekt (Ich), c) das, wovon in den Sätzen des Gedichts die Rede ist und d) alles, was diese Sätze vom seelischen und geistigen Leben und von der psychischen Struktur des lyrischen Ich ausdrücken. (1968, 275)

Als weitere Komponente der „dargestellten Welt“ kommen in bestimmten Gedichten noch „die nur symbolisch enthüllte, sozusagen zweite ›Wirklichkeit‹ oder jene mittelbar zur Erscheinung gebrachte metaphysische Qualität, bzw. die notwendigen Seinszusammenhänge zwischen ästhetisch relevanten Qualitäten“ (1968, 275 f.) hinzu.<sup>27</sup>

Diese Charakteristik der „dargestellten Welt“ im lyrischen Gedicht zeigt sehr deutlich, wie das dort „Dargestellte“ auf einer Synthese von Elementen aller Schichten des Werks beruht. Hierin ist ein wesentlicher Unterschied in der Bestimmung der „dargestellten Welt“ in den pragmatischen Gattungen festzustellen.

Das spezifisch Lyrische an der im Gedicht dargestellten Welt hängt aber weiterhin auch mit der Rolle zusammen, die die Unbestimmtheits- und Leerstellen dort spielen, und ferner die Eigenschaften des lyrischen Ich.

#### 3.3.1 Die Unbestimmtheits- und Leerstellen in der gegenständlichen Schicht des lyrischen Gedichts

Laut Ingarden ist die gegenständliche Schicht durch Unbestimmtheits- und Leerstellen charakterisiert. Ihr Auftreten entspringt zwar einer ontologisch begründeten Notwendigkeit, doch üben sie im literarischen Kunstwerk zugleich auch bestimmte künstlerische Funktionen aus. Er sieht sie nicht nur als einzelne, voneinander isolierte Erscheinungen, sondern spricht explizit auch von aufeinander abgestimmten „Mannigfaltigkeiten“ und „Typen“ solcher Stellen, die mit weiteren Forschungen zu den unterschiedlichen literarischen Gattungen und Stilen in Zusammenhang zu bringen seien (1968, 303). In der Lyrik kommt ihnen nun eine besondere Bedeutung zu. In bestimmten Arten von lyrischen Gedichten würde eine zu weit gehende Konkretisierung und Beseitigung der Unbestimmtheitsstellen in der Konkretisation sogar ihrer künstlerische Funktion unterdrücken (1968, 303). An anderer Stelle schreibt er „[...] je ›reiner‹ lyrisch das betreffende Gedicht ist, desto weniger – roh gesprochen – ist das, was im Text positiv gesagt wird, effektiv bestimmt; das meiste bleibt ungesagt“ (1968, 51). Offenbar sind also die Unbestimmtheitsstellen und ihr Zusammenwirken im ganzen lyrischen Gedicht vergleichsweise wichtiger als in anderen literarischen Gattungen.

Es scheint nun, daß die Folge der Unbestimmtheits- und Leerstellen bei Ingarden mit einem ausgeprägt „syntagmatischen“ Zug in seinem Denken in Zusammenhang gebracht werden kann. In „Das literarische Kunstwerk“ und in „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968) sehe ich eine Neigung, die für die Schicht der

<sup>27</sup> Vgl. hierzu auch Ingardens Unterscheidung zwischen „expliziertem“ und „angedeutetem“ Text in seinem Programm „Poetik. Theorie der künstlerischen Literatur“ (Ingarden 1976, 93).

Bedeutungseinheiten einschlägige Satz- bzw. Textsyntax<sup>20</sup> zum Modell für die Betrachtung auch anderer Schichten zu machen. Das gilt für die sprachlautliche Schicht (Ingarden, 1960<sup>2</sup>, Kap. IV), wo sich aus den einzelnen Sprach- und Wortlauten „sprachlautliche Gebilde höherer Ordnung“ bilden – also z. B. Strophen, Strophenfolgen und schließlich die Gesamtheit der lautlichen, rhythmischen und strophischen Eigenschaften eines größeren Werks in gebundener Rede, wie z. B. Ingardens besonderes Lieblingswerk, der „Pan Tadeusz“ von Adam Mickiewicz. Natürlich haben auch Prosawerke ihre sprachlautliche Gesamtcharakteristik.

Analog verhält es sich mit der Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten und ihrer Schicksale, wo sich die „Gegenstände“ und die „Sach- und Geschehensverhalte“ ebenfalls gleichsam syntaktisch zu immer höheren, räumlich und zeitlich charakteristischen Gefügen verbinden.

Keine streng „syntaktische“, wohl aber eine „syntagmatische“ Betrachtungsweise sehe ich sowohl bei der Schicht der schematisierten Ansichten als auch bei den Unbestimmtheits- und Leerstellen, die in der gegenständlichen Schicht auftreten (Ingarden, 1960<sup>2</sup>, § 11). Die Ansichten können wie die Unbestimmtheits- und Leerstellen in wohlgewählten und geplanten „Mannigfaltigkeiten“ und Typen auftreten und damit für verschiedene literarische Gattungen und Stile charakteristisch sein. Sie bilden freilich kein *continuum*. Ihre Syntagmatik hängt stark von der Syntax der Sätze und Satzzusammenhänge ab, aus denen das betreffende Werk besteht, bzw. aus den syntagmatischen Komplexionen der darin dargestellten Welt. Es ist nun anzunehmen, daß die Syntagmatik der in der gegenständlichen Schicht auftretenden Unbestimmtheits- und Leerstellen im lyrischen Gedicht eine vergleichsweise größere künstlerische Rolle spielen soll als in anderen Gattungen.

### 3.3.2 Der Charakter des lyrischen Ich

Im Zusammenhang mit seiner Erörterung der gegenständlichen Schicht in der Lyrik legt Ingarden besonderes Gewicht auf den eigentümlichen Charakter des „dargestellten“ lyrischen Ich. Er spricht von der passiven, perzeptiven Weise seines dargestellten Welterlebens, Fühlens und Verhaltens (im Unterschied zur Dynamik und der Aktivität des dramatischen Ich) sowie von dem „subjektiven Bild“ der Wirklichkeit, das uns durch es vermittelt wird (1968, 277 f.). In dieser Charakteristik ist übrigens wohl auch ein besonderes Verhältnis des lyrischen Ich zur Zeit impliziert. Seinen Visionen und „emotionalen“ Erlebnissen fehlt anscheinend das Element der zeitlichen Ausdehnung, das das Tun und Erleben der in den pragmatischen Gattungen dargestellten Personen an sich hat.

Im allgemeinen ist Ingardens Charakteristik des lyrischen Ich ziemlich elegisch und stimmungslirisch geraten. Außer „echten Gefühlen“ und „Rührungen“ wie „Sehnsucht, Begierde, Wunsch, Wehmut, Klage“ (1968, 280) kann das lyrische Ich sicher auch noch ganz andere Gefühlserlebnisse haben, wie z. B. Freude und Qual und Scham des Dichtens, aber auch Verachtung, Spott und Ironie. Auch gibt es ja ein „lyrisches Wir“ – nicht nur in der Agitationslyrik, sondern z. B. in Rilkes „Schlußstück“, das Ingarden mehrfach interpretiert. Überdies gibt es auch eine Poesie des zerfallenden lyrischen Ich – z. B. in Cyprian Norwids „Der letzte Despo-

• Fragen der Satz- und Textsyntax werden in 1960<sup>2</sup> für die Schicht der Bedeutungseinheiten in Kapitel V und VI auf eine noch heute interessante und fruchtbare Weise abgehandelt.

potismus“, wo nur noch einzelne (recht unlyrische) Stimmen durcheinandersprechen, die sich nicht mehr zur Vorstellung von vollen und ganzen Individuen und Personen zusammenfügen.

Aber vielleicht hatte Ingarden so unrecht nicht, wenn er in einer Charakteristik des lyrischen Subjekts nach dem Wesen nicht nur der lyrischen dargestellten Welt, sondern der Lyrik überhaupt suchte. Hier, wie nirgendwo anders, könnte sich nämlich zeigen, daß es „das“ Lyrische womöglich gar nicht gibt. Dieser Erkenntnis kommt Ingarden schon in „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968), aber auch in späteren Schriften sehr nahe.

### 3.3.3 Die gegenständliche Schicht und die Funktionsbelastung der sprachlichen Gebilde in der Lyrik

Es gibt aber noch etwas, was an Ingardens Definition der „dargestellten Welt“ auffällt: die hohe Funktionsbelastung der „Worte, die das Gedicht ausmachen“. Es ist gewiß in allen Gattungen so, daß die Worte des Werks jeweils sowohl die sprachliche Doppelschicht als auch die „dargestellte Welt“ ausmachen. In dieser Hinsicht gibt es aber in den pragmatischen Gattungen entlastende Hierarchisierungen. Im Erzählwerk gehören die dargestellten Figurenreden und die Erzählerrede immerhin zu zwei voneinander mehr oder weniger abgehobenen Niveaus der dargestellten Welt. Noch stärker ist die Differenzierung im Drama. Die Worte des „Nebentextes“ benennen und entwerfen zwar einen Teil der Komponenten der dargestellten Welt, sind aber keineswegs „dargestellte Rede“ und gehören daher selbst nicht zur „gegenständlichen Schicht“. In der Lyrik nun fällt das Element einer entsprechenden Hierarchisierung und Differenzierung weitgehend fort. Nur hier werden die Gebilde der sprachlichen Doppelschicht voll und ganz und ohne Differenzierung für die „dargestellte Welt“ als „dargestellte Rede“ in Anspruch genommen.

Dazu kommt eine weitere ungewöhnliche Belastung. Es scheint nämlich, daß in der reinen, nichtbeschreibenden Lyrik die sprachliche Schicht auch noch einen großen Teil der Veranschaulichungsfunktion übernimmt, die in anderen Gattungen die Schicht der schematisierten Ansichten ausübt.

### 3.4 Die sprachliche Doppelschicht und die Schicht der schematisierten Ansichten in der Lyrik

Noch in seinem Aufsatz „Der zweidimensionale Bau des literarischen Kunstwerks“ (1947, 15–32) hatte Ingarden sich vergleichsweise optimistisch über das Vorhandensein der Schicht der schematisierten Ansichten auch in der Lyrik geäußert. Als Beispiel führte er dort ein Gedicht von Rilke an:

Schlußstück

Der Tod ist groß.  
Wir sind die Seinen  
lachenden Munds.

Wenn wir uns mitten im Leben meinen,  
wagt er zu weinen  
mitten in uns.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Ich zitiere dieses Gedicht gleich mit einer Markierung seiner metrischen Ikten (unregelmäßigen Daktylen); vgl. dazu die späteren Erläuterungen.

In dem zitierten Aufsatz schreibt Ingarden,

daß es überhaupt schwierig ist, hier Ansichten dieser Art<sup>30</sup> zu entdecken. Und dennoch läßt sich nicht bestreiten, daß das Gedicht eine bestimmte Anschaulichkeit an sich hat. Allerdings ist diese Anschaulichkeit vor allem eine bestimmte Qualität des Gefühlszustandes, der in dem Gedicht ausgedrückt wird. Diese Qualität drängt sich dem Leser unmittelbar auf. Dagegen „sieht“ [...] er vergleichsweise sehr wenig. Vielleicht leuchtet für einen Augenblick das Lächeln [sic!] eines Mundes auf, das gleich in die Verzerrung eines Weins übergeht, das ist alles.<sup>31</sup> [...] Und es ist natürlich kein Zufall, [...] daß sie flüchtig, verschwindend, flimmernd und undeutlich sind, soweit es um sinnlich-vorstellungsmäßige Ansichten geht, daß sich aber die Gefühlsqualität stark und „ergreifend“ aufdrängt. [...] Das gehört zum Wesen dieser Art von Lyrik und ist durch eine Reihe von Eigenschaften des untersuchten Werks bedingt. (1947, 30 f.)

Bedeutend zurückhaltender äußert er sich in seinen späteren Stellungnahmen zur Lyrik über die Schicht der schematisierten Ansichten. In Arbeiten wie „O formie i treści dzieła sztuki literackiej“ [„Form und Inhalt des literarischen Kunstwerks“] (1958) und „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968), die für die Entwicklung seiner Anschauungen zu dieser Grundgattung so wesentlich sind, habe ich überhaupt keine Bemerkungen zur lyrischen Spezifik in der genannten Schicht mehr gefunden. Völlig übergangen wird die Frage etwa in § 12 „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968). Dort wird lediglich erwähnt, daß die Ansichten, die theoretisch den dargestellten Gegenständen durch die Sachverhalte zugeordnet werden, dem Leser in der Regel bis zu einem gewissen Grad durch „gewisse Eigentümlichkeiten der sprachlautlichen Schicht“ aufgedrängt werden – und zwar offenbar in allen Gattungen (1968, 56). In den speziell der Lyrik gewidmeten Passagen des Buches ist nur eine implizite Anknüpfung an diesen Gedanken zu finden. Es ist dort lediglich von spezifisch lyrischen Eigenschaften der sprachlautlichen Schicht selbst die Rede – ihrer „besonderen Gestaltung“ (1968, 279), der von ihr ausgeübten „Ausdrucksfunktion“ (Ausdruck der Emotionen des lyrischen Ich) und ihrer „Funktion des emotionalen Einwirkens auf den Leser“ (1968, 281).

In Rilkes Gedicht nun bringt die „besondere Gestaltung“ der Lautschicht, vor allem ihre rhythmische Formung, in der Tat ein „neues, spezifisch qualitativ bestimmtes Element in das Ganze des Kunstwerks hinein“ (1968, 280), das gar nicht explizit benannte „sinnlich-wahrnehmungsmäßige“ Element einer weiter nicht ausgeführten dargestellten Situation – nämlich das Element des Tanzes, genauer gesagt des Walzers. Außer der ersten Zeile ist das ganze Gedicht in unregelmäßigen Daktylen gehalten, die als Imitation des Dreivierteltakts wahrgenommen werden können. Ein in seiner bloßen Formulierung recht abstrakter Satz wie „Wenn wir uns mitten im Leben meinen“ gewinnt als metrisch-rhythmische Orientierungszentrum des ganzen Texts<sup>32</sup>, als rein lautliche Anspielung auf die Situation des Tanzes eine durchaus sinnlich-vorstellungsmäßige Anschaulichkeit, die sich den anderen Zeilen mitteilt.

<sup>30</sup> Ansichten der Art, wie sie im „Pan Tadeusz“ auftreten.

<sup>31</sup> Wir werden gleich noch sehen, daß dies keineswegs „alles“ ist.

<sup>32</sup> In ihm prägt sich der daktylische Charakter des Gedichts am deutlichsten aus; damit wirkt er auf die metrisch-rhythmische Wahrnehmung auch der übrigen Zeilen ein.

Zugleich wird auf diese Weise implizit das Motiv des „Totentanzes“ aufgegriffen und damit im „expliziten Text“ der symbolisch „angedeutete Text“ erzeugt.

Die hier vorgeschlagene metrisch-rhythmische Leseart des Gedichtstexts als unregelmäßige Daktylen beruht nun freilich auf der Konkretisierung einer Unbestimmtheitsstelle, die in diesem Fall in der Lautschicht auftritt. Sicherlich kann man den Rhythmus des Gedichts auch anders, weniger metrisch, konkretisieren. Es scheint aber, daß der Text die vorgeschlagene Leseart durchaus nahelegt.

Wenn nun in der „reinen, nichtbeschreibenden“ Lyrik derartige Veranschaulichungseffekte möglich sind, dann braucht die Schicht der schematisierten Ansichten auch für diese Grundgattung nicht auf „innere Ansichten“ konzentriert bzw. gleichsam versteckt zu werden. Es bedarf lediglich der Klarstellung, daß sie hier in besonderer Weise von der sprachlautlichen Schicht getragen wird. Solche von der Lautschicht getragenen schematisierten Ansichten zu konkretisieren, würde im übrigen nicht heißen, die materiale Ausstattung der durch sie zur Anschauung gebrachten Gegenständlichkeiten vorstellungsmäßig einfach zu ergänzen (wie das wohl bei den pragmatischen Gattungen gedacht ist). Es würde genügen, sie überhaupt zu „sehen“.

#### 4. Schlußbetrachtung

Wir haben aus Ingardens Schriften, besonders aus „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968), eine ganze Reihe von Hinweisen auf eine „Konzeption vom Wesen des Lyrischen“ zusammengelesen. Diese scheint recht deutliche Konturen zu zeigen: Unter allen literarischen Grundgattungen zeichnen die lyrischen Werke sich dadurch aus, daß ihre ästhetisch valenten Qualitäten sowie ihr „ästhetisch wertvoller Kern“ (sogar „vor allem“) in der sprachlautlichen Schicht fundiert sein können. Die *quasi*-zeitliche Dimension dieser Werke, und im Zusammenhang damit auch ihr Schichtenaufbau, unterliegt einer Kondensierung bzw. einer besonders „innigen“ Synthese. Die „Kondensierung“ der Schichten impliziert eine charakteristisch hohe Funktionsbelastung der sprachlichen Doppelschicht, insbesondere der Sprachlaute. Die künstlerischen Funktionen der Schicht der schematisierten Ansichten werden in höherem Maße als in anderen Grundgattungen von der Lautschicht mitausgeübt. Sie vor allem stützt das rein lyrische Werk mit seiner „Anschaulichkeit“ aus. Diese ist laut Ingarden wichtig nicht nur im Sinne eines vorstellungsmäßigen „Sehens“ dargestellter Gegenständlichkeiten, sondern auch im Sinne eines „inneren Sehens“ von Gefühlszuständen, wie sie in der „dargestellten Rede“ des lyrischen Ich zum Ausdruck gelangen. Vor allem aber soll sie den ästhetisch wertvollen „Kern“ des betreffenden Gedichts anschaulich „zeigen“. In der gegenständlichen Schicht des lyrischen Werks wiederum ist die sprachliche Doppelschicht unmittelbarer und vollständiger enthalten als in den pragmatischen Gattungen. Die dargestellte Welt des Gedichts ist gänzlich von der „dargestellten Rede“ des lyrischen Ich bestimmt, dessen Fühlen und Verhalten sich charakteristisch vom dramatischen Ich unterscheidet. Eine besondere künstlerische Funktion üben im Gedicht die Unbestimmtheits- und Leerstellen aus, die in seiner „dargestellten Welt“, aber, wie wir gesehen haben, auch in der Lautschicht (z. B. in Rhythmus und Metrum) auftreten können<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Unbestimmtheitsstellen treten zusätzlich auch in der Schicht der Bedeutungseinheiten auf (vor allem im Bereich der Satzanknüpfungen, wie an den hier ange-

Täuschen wir uns jedoch nicht über den „definitiven“ Charakter dieser Konzeption. Ingarden selbst hat sie in seiner Abhandlung „Künstlerische Funktionen der Sprache“ (1970)<sup>34</sup> in Frage gestellt. Er schreibt hier, er habe den Eindruck gewonnen, die „künstlerischen Funktionen der sprachlichen Gebilde in der reinen, nicht beschreibenden Lyrik“ seien „sehr verschieden von den Funktionen, die die Sprache in der Epik oder im Drama ausübt“, und daß es „ein erneutes Durchdenken des Wesens des Lyrischen“ erfordern würde, wenn man sie bestimmen wollte. (Ingarden 1970b, 378)

Diese Schwankungen sind kein Zufall, und zwar aus zwei Gründen<sup>35</sup>. Der erste führt auf die Schwierigkeiten, die mit den Grundvoraussetzungen der ontologischen Theorie des literarischen Kunstwerks zusammenhängen, die ganz bewußt sozusagen vorgattungsmäßig konzipiert wurde. Der zweite Grund liegt an den Zweifeln, die die traditionelle Lehre von den drei Grundgattungen allenthalben, und wohl auch bei Ingarden, erweckt.

Was den ersten Grund betrifft, so hat die reine, nicht beschreibende Lyrik in Ingardens theoretischen Überlegungen wohl immer die Rolle eines produktiven, aber nie ganz bewältigten Ferments gespielt. Sie hat ihn zu recht gravierenden Modifikationen seiner Schichtentheorie veranlaßt. In „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968) ist er so weit gegangen, daß er im Zusammenhang mit der Lyrik die Schicht der schematisierten Ansichten trotz ihrer besonderen Relevanz für seine gesamte Konzeption gar nicht mehr explizit diskutiert. Und wenn er die Möglichkeit zugesteht, daß das lyrische Werk in seinem „ästhetisch wertvollen Kern“ auch in der Lautschicht fundiert sein kann, so steht dies in klarem Widerspruch zu seiner vielfach geäußerten Überzeugung, daß die Sprache im literarischen Kunstwerk eine zwar wesentliche konstitutive, aber ästhetisch eher untergeordnete Rolle spielt.

Im Zusammenhang damit hat sich ihm wohl die noch immer offene Frage gestellt, ob das Wesen des Lyrischen letztlich in den spezifisch lyrischen Eigenschaften und Funktionen der gegenständlichen Schicht, d.h. der „dargestellten Rede“ des lyrischen Ich zu suchen wäre – oder vielleicht eher in der spezifisch lyrischen Synthese der Schichten und Dimensionen? Von der Entscheidung dieser Frage hätte eine nähere Bestimmung der künstlerischen Funktionen der Sprache in der Lyrik abgehungen.

Was den zweiten Grund anlangt, so führen Ingardens Zweifel letztlich auf die von ihm nicht entschiedene Frage, ob das Wesen des Lyrischen wirklich in der reinen, nichtbeschreibenden Lyrik zu suchen wäre oder vielleicht in anderen „Abwandlungen“ dieser Grundgattung? Gibt es überhaupt eine lyrische Grundgattung,

---

fürten Gedichten leicht zu zeigen wäre). – Auf die Unbestimmtheitsstellen in der sprachlichen Doppelschicht und ihre Relevanz für konkrete literaturwissenschaftliche Analysen wurde bereits von H. Markiewicz, 1967 und von M. Głowiński, 1977, 102 hingewiesen.

<sup>34</sup> Dt. Ingarden 1970a; poln. beträchtlich erweitert in 1970b. – Sie ist wohl gemerkt nach Ingarden 1958 und nach der deutschen Neufassung „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968) entstanden, also nach vielen und gründlichen Überlegungen zur Lyrik.

<sup>35</sup> Ich lasse hier einmal die Möglichkeit außer acht, daß der alte Herr damals einfach keine Lust mehr hatte, dieses Thema wieder anzugehen.

oder gibt es nur eine Varietät lyrischer Einzelgattungen oder sogar nur einzelner lyrischer Werke, die sich einer ganzheitlichen Kategorisierung widersetzt?

Wenn er sich einer „definitiven“ Entscheidung dieser Fragen entzogen hat, so ließ er sich vielleicht von der Intuition (oder sogar der bewußten Überzeugung) leiten, daß seine ontologische Theorie des literarischen Kunstwerks größere Möglichkeiten bietet als die historisch ja verhältnismäßig junge Lehre von den drei literarischen Grundgattungen. Diese Lehre befindet sich gegenwärtig auch wieder in einem recht angegriffenen Zustand. Schon seit vielen Jahren bestreiten die Theaterwissenschaftler die Zugehörigkeit des Dramas zur hergebrachten literarischen Gattungstrias. Gehören ferner Fontanes „Stechlin“ und das homerische Epos wirklich zu einer einzigen Grundgattung? Aus einer etwas weiteren literarhistorischen Sicht ist besonders auch die Frage der Existenz einer lyrischen Grundgattung keineswegs unangefochten. Stand und steht wirklich die („reine“) Lyrik im hergebrachten Sinn immer neben Epik und Drama und ist sie immer gleich „legitim“? Im Vorwort zu seinem Gedichtzyklus „Vade-mecum“ schreibt Cyprian Norwid hierzu: „Die Lyrik als Kraft hält jegliche Zeitbedingungen aus, aber sie hält sie nicht gleichermaßen als Kunst aus.“ (Norwid 1981, 74, 75) Und der von Witold Gombrowicz heftigen Feldzügen „gegen die Dichter“<sup>36</sup> bedrängte Czesław Miłosz äußert sich in der Fortsetzung des Eingangsgedichts zum „Poetischen Traktat“ nicht ganz ohne Selbstzweifel zu dieser Frage:

Mancher fragt sich heute, was das bedeutet,  
Diese Scham, wenn er einen Gedichtband liest,  
Als wendete sich der Autor in unklarer Absicht  
An die schlechtere Natur in ihm,  
Gedanken verscheuchend, Gedanken betrübend.

Gewürzt mit Scherz, Narretei und Satire,  
Vermag die Poesie noch zu gefallen.  
Dann werden ihre Vorzüge geschätzt.  
Aber die Kämpfe, bei denen das Leben der Preis ist,  
Trägt man in Prosa aus. So war es nicht immer.

Und uneingestanden ist bisher die Reue.  
Es dienen, ohne zu dauern, Romane, Traktate.  
Denn mehr wiegt eine einzige gute Strophe  
Als die Last vieler Seiten.<sup>37</sup>

Bei alledem scheint mir, daß Ingardens Theorie vom Schichtenaufbau und von der *quasi*-zeitlichen Struktur des literarischen Kunstwerks gerade wegen ihrer offenkundigen Sperrigkeit durchaus fruchtbar sein kann – für lyriktheoretische Überlegungen, aber auch für die konkrete Analyse von traditionellen und nichttraditionellen Gedichten<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Gombrowicz und Miłoszs Kontroverse über die „reine Poesie“ liegt jetzt deutsch vor in W. Gombrowicz, 1987, 231–264.

<sup>37</sup> Übersetzt von Jeannine Luczak Wild, aus Czesław Miłosz, 1982, 83.

<sup>38</sup> Daß man Ingardens Begriff der „dargestellten Welt“ sogar bei Velimir Chlebnikov fruchtbar machen kann, versuche ich u. a. in Fieguth, 1989, zu zeigen.

## Literaturverzeichnis

- Bartoszyński, K. (1985): *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*. Warszawa.
- Bernštejn, S. (1927): *Estetičeskie predposylki teorii deklamacji* [Ästhetische Voraussetzungen einer Theorie der Deklamation], in: *Poëtika III*, Leningrad 1927, 26-44 (russ. u. dt. auch in: *Texte der russischen Formalisten II*. München 1972, 338-385).
- Bolecki, W. (1984): *Die Sprache als dargestellte Welt. Zur Lyrik von Stanisław Barańczak*, in: *Russian Literature. Polish Issue II*, XVI-II, 1984, 127-160.
- Chwistek, L. (1932): *Tragedia werbalnej metafizyki. (Z powodu książki dra Ingardena Das literarische Kunstwerk)* [1932], in idem, *Pisma filozoficzne i logiczne*. Warszawa 1961, 134f.
- Czochralski, J.A. (1975): *Verbalaspekt und Tempussystem im Deutschen und Polnischen. Eine konfrontative Darstellung*. Warszawa.
- Fieguth, R. (1989): *Der Hafer und der Wortzauber (Ovës i volchvovanie slovom). Bemerkungen zur „kryptischen Metrik“ bei Velimir Chlebnikov*, in R. Lachmann (Hg.), *Kryptogramme, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband (im Druck)*.
- Głowiński, M. (1966): *Der virtuelle Empfänger in der Struktur des poetischen Werks* (1966), dt. in R. Fieguth (Hg.), *Literarische Kommunikation. Sechs Aufsätze zum sozialen und kommunikativen Charakter des literarischen Werks und des literarischen Prozesses [...]*. Kronberg/Ts., 93-126.
- Głowiński, M. (1977): *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków.
- Gombrowicz, W. (1987): *Trans-Atlantik*. München.
- GWJP (1984): *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*. Warszawa.
- Ingarden, R. (1934): *Jeszcze o „attuli mirohłady“* (1934); neuer Titel: *Graniczny przypadek dzieła literackiego*, SE III.
- Ingarden, R. (1937): *O poznawaniu dzieła literackiego*. Łwów.
- Ingarden, R. (1947): *Szkice z filozofii literatury*. Łódź.
- Ingarden, R. (1958): *O formie i treści dzieła sztuki literackiej* [Form und Inhalt des literarischen Kunstwerks], SE II.
- Ingarden, R. (1960<sup>2</sup>): *Das literarische Kunstwerk* [1931]. Tübingen.
- Ingarden, R. (1968): *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen [dt. Neufassung von Ingarden 1937].
- Ingarden, R. (1970a): *Künstlerische Funktionen der Sprache*, in: *Sprachkunst* (Wien), Jg. 1/2, 20-31.
- Ingarden, R. (1970b): *Funkcje artystyczne języka*, in: SE III.
- Ingarden, R. (1973): *The Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston.
- Ingarden, R. (1976): *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft*. Tübingen.
- Iser, W. (1972): *Der implizite Leser*. München.
- Iser, W. (1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München.
- Kornhauser, J., Zagajewski, A. (1972): *Świat nie przedstawiony*. Kraków.
- Markiewicz, H. (1967): *Roman Ingarden o dziele literackim*, in idem, *Zbliżenia i przekroje*. Warszawa.
- Markiewicz, H. (1984): *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków.
- Mayenowa, M. R. (1974): *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław etc.
- Miłosz, Czesław (1982): *Gedichte 1933-1981*. Frankfurt.
- Norwid, C. (1907): *Eine Auswahl aus seinen Werken*. Minden in Westfalen.
- Norwid, C. (1981): *Vade-mecum. Gedichtzyklus (1866)*. Polnisch und deutsch. München.
- Pavis, P. (1983): *Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire*, in: *Revue des Sciences Humaines*, t. LX, nr. 189, Janvier-Mars, 51-88.
- Pospelov, N. S. (1948): *O značenii form prošedšego vremeni na -l v sovremennom russkom jazyke. Učenyje zapiski MGU, vyp. 128. Trudy Kafedry russkogo jazyka, kn. 1*. Moskva.
- Schmid, W. (1977): *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Lissa.
- SE I, II, III: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, Bde. 1-3. Warszawa 1966<sup>2</sup>-1970.

- Skwarczyńska, S. (1979): Rodzaje literackie wśród podstawowych pojęć teoretyczno-literackich Romana Ingardena, in: *Fenomenologia Romana Ingardena*. Wydanie specjalne „Studiów Filozoficznych”. Warszawa, 323-358.
- Sławińska, I. (1979): Współczesna refleksja o teatrze. Kraków [frz. Übersetzung Le théâtre dans la pensée contemporaine. *Anthropologie et théâtre*. Louvain 1985 (Cahiers théâtre Louvain 54)].
- Sławiński, J. (1967): Semantyka wypowiedzi narracyjnej (1967), in idem, *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa; dt. u.d.T. *Semantik der narrativen Äußerung*, in idem, *Literatur als System und Prozeß*. München 1975, 81-109.
- Stróżewski, W. (1979): Doskonałe - wypełnienie. O „Fortepianie Szopena” Cypriana Norwida, in: *Pamiętnik Literacki LXX*, 1979, Nr. 4, 43-72.

Freiburg/Schweiz

Rolf Fieguth

## POLABISCHE NACHLESE IV: PARUM SCHULTZES GLOSSAR

Lieber Herr Kunstmann,

daß ich mit diesem kleinen Beitrag zu Ihrer Festschrift nur einzulösen versuche, was ich an „Polabischer Nachlese“ offen gelassen habe, mindert hoffentlich in Ihren Augen die Aufrichtigkeit meines Glückwunsches zu Ihrem Fünfundsechzigsten nicht allzusehr. Sie haben solche Selbstverpflichtungen nicht nötig gehabt, sondern haben ohne Vorverweise in ruhiger Konsequenz Arbeiten Ihrer Interessengebiete so aufeinander folgen lassen, daß nun, etwa bei den ältesten Eigennamen der Slaven, ein „Cumulus“ entstanden ist, den keine Projektplanung besser hätte organisieren können. Nehmen Sie dennoch freundlich an, was ich biete, und sei es aus keinem anderen Grunde, als weil es mir in dem Überschwang der Feiern um Johann Parum Schultze und der Gefahr, daß er in dem ohnehin populär gewordenen Wendland so etwas wird wie eine Touristenattraktion, angezeigt erscheint, etwas slavistisches Wasser in den wendländischen Wein zu schütten; denn eine exzeptionelle Figur ist Parum Schultze allenfalls für uns Slavisten, aber im übrigen und unter den wirklich „gelehrten“ Landleuten seiner Zeit gehört er doch zu dem „einfältigen Bauernvolck“, von dem der Pastor Hennig spricht, nur daß der die schwindende Kenntnis des alten Wendischen Anderen mit einer Mäeutik abgewinnen mußte, die Parum Schultze nicht erst benötigte, um tätig zu werden. Das sei und bleibe ihm gutgeschrieben. Ihnen noch einmal einen Glückwunsch zurück und voraus von Ihrem

Dietrich Gerhardt

## I

Außer gelegentlichen Nebenbemerkungen über die slavische Altsprache seines Landes (Rost 1907, 79) und außer dem Flurnamenverzeichnis von *Des Landes Namen* (Olesch 1967, 130–32, Schulz 1971)<sup>1</sup>, verdanken wir dem wendländischen Chronisten Johann P[arum] S[chultze] aus Süthen (1677–1740, Olesch 1962, 299–309, 1967, 317–22, 1968, 629–32, Gerhardt 1977, Gerhardt-Schulz 1978) ein Testimonium des Polabischen, nämlich ein Glossar mit inbegriffenem Gesprächsteil, das, verständlicher Weise, vor allem die Aufmerksamkeit der Slavisten auf sich gezogen hat. Nach Jugler (Olesch 1962, 22, vgl. 305) nahm es p. 133–46 des Originals ein. In der einzig erhaltenen Abschrift des Oss[olineums] umfaßt es 14 Seiten vierspaltigen Textes (Bl. 45<sup>r</sup> – 51<sup>v</sup>, Olesch 1967, 166–83), ist also ein verhältnismäßig ansehnliches Corpus einer Sprache, von der jedes Wort kostbar ist, und das man besonders ungern verschollen geben möchte. Einstweilen ist es das aber<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> In Oleschs eigenem „Verzeichnis polabischer Orts-, Flur- und Flußnamen“ (1967, 354) fehlen übrigens die Belege: *Cideleist* 166 und 209 (vgl. seinen eigenen Aufsatz: *Cideleist*, in: FS f. W. Schlesinger I. Mdt. Forschungen 74, Köln, Wien 1973, 78–86), *güstneiz* 217, *schriba(a)n* 207 und 209, *Soolst Jey* S. 141, *stejück* S. 210; auch *Klangsey* ist im Index S. 213 belegt (zu den beiden letzteren vgl. Friedrich Lorentz, Polabisches 8. In: ZsfsIph 3 [1926] 317 f., und Ernst Westerlund Selmer, Zur Mundart des Lüneburger Wendlandes. In: Nddt. Jb. 50 [1954] 20 s. v. *Schück*, 22 s. v. *Schuck*, und 14).

<sup>2</sup> Die Chronologie ergibt folgendes: 1740 starb PS. 1782 haben sich noch im Original spätere Leser eingetragen (Olesch 1967, 198 f. m. Anm. 40). 1786 hat Hintz in Lüchow seine Abschrift genommen, 1794 der Herausgeber des Teildrucks die seine (Olesch 1967, 322 ff.), im gleichen Jahr ließ Potocki die Kopie herstellen, die als Oss. 26 bis heute erhalten ist. 1809 exzerpierte Jugler das damals vollständige

Auffallend bleibt, daß es im Index ebenso wenig irgendeinen Reflex gefunden hat wie Kapitelüberschrift und Text der pp. 131ff. Die letzten sicheren Stichwörter gibt der Index (Olesch 1967, 213) zu p. 126f. (ib. 163f. = 327), dann – nach den in Oss. fehlenden paginae 128f. – ein unsicheres, weil die Thematik von p. 24 (ib. 118, dazu Index 208) von der biblischen Siebenzahl wiederholendes, zu p. 130; dann meldet sich der Index, obwohl p. 131f. mit Text und pp. 133–46 mit dem Glossar in Oss. vorhanden sind, erst wieder zu p. 149, auf die als von Trachten handelnd auch im Text von p. 68 aus (ib. 141) verwiesen wird. Auch weiter finden sich aus den in Oss. fehlenden Seiten 150–56 im Index Sach-Stichwörter angeführt. Nach dem Glossar, das im Original p. 146, in Oss. fol. 51<sup>v</sup> endet, nimmt diese auf Bl. 52<sup>r</sup> PSs Text in und mit Nennung von p. 157 wieder auf, wozu auch die Stichwörter des Index (ib. 213) stimmen.

Diesem Glossar nun hat der Herausgeber, Reinhold Olesch, besondere editorische Fürsorge angedeihen lassen<sup>3</sup> und durch alle hier möglichen Gegenproben den Wortlaut zu sichern gesucht: Er nimmt erstens aus dem Alphabet von Juglers zuverlässigerem Wörterbuch, das noch nach dem Original gearbeitet ist, die polabischen Vokabelbelege heraus, die dort mitverzeichnet stehen, übrigens mit Akzenten, die Jugler seinerseits (Olesch 1967, 320) „in der Regel“ aus den Aufzeichnungen des Pastors Hennig bezieht, setzt sie wieder zu ihrem Text zusammen, dessen Reihenfolge Oss. erhalten hat, und bringt deren Abweichungen dabei im Apparat zur Geltung. Er berücksichtigt in diesem Fall auch die Varianten des Teildruckes von 1794, der auf den Seiten 278–80 einen geschlossenen Teil der Gesprächspartien des Glossars exzerpiert hat (Olesch 1962, 302f. Anm. 2), und nutzt schließlich auch noch eine Seitenüberlieferung des Glossars allein, von dem 1786 der Amtsschreiber J. A. Hintz in Lüchow<sup>4</sup> einige Spalten abgeschrieben hat, die Hilferding, der letzte Benutzer des Originals, 1855/56 nach seiner Ausgabe des verbliebenen Restes abdruckt. Sie ist in einer weiteren Kopie durch Hintzens Sohn Wilhelm erhalten geblieben und heute im Lüneburger Museum zugänglich (Olesch 1966, dort 137–39 auch ein neuer Abdruck von Hintzens Auszug nach der Abschrift seines Sohnes). Die Fehler von Oss. werden so kontrollierbar, z. B. Zeilenverschiebungen und Abbrüche, wie sie sich bereits im Index fanden (Olesch 1962, 308). Daß das Material trotz dieser Sorgfalt nicht ganz ohne Schwierigkeiten zu verwenden ist und daß es mit diesem Vokabular den-

---

Original, das dann noch immer weiter in Süthen lag. Bevor 1855/56 A. Hilferding und G. v. d. Decken ihre Teilkopien niederschrieben, müssen „elf Halbbogen“ entfremdet worden sein. Hilferding erhielt durch den „Halbhufner Johann Heinrich Parum Schulz Haus Nr. 5 in Süthen“ (Olesch 149) das Original nach Lüneburg, u. U. hat der Amtmann v. d. Decken es ihm dann nach Petersburg nachgeschickt. Von da an fehlt jede Spur. Daß und wie das Original in Hilferdings Nachlaß geraten und also in der Sowjetunion zu suchen sein könnte, bespricht Olesch 1966, 145f. und 151.

- <sup>3</sup> Allerdings weniger nach textkritischen als nach sprachwissenschaftlichen Prinzipien, die er (1967, 320) so formuliert: „Als echte Variante galt jede Abweichung, die für die Findung der ursprünglichen Wortform eine zusätzliche Möglichkeit enthielt“, d. h., es geht nicht nur um die „echte“, sondern gleich um die „richtige“ Form.
- <sup>4</sup> Vgl. über ihn und den ihm fälschlich zugelegten Titel eines Kreissekretärs Paul Kühnel (zu Mucke) in: ZVHN 1908, 194 Nr. 10.

noch manches schwer Erklärliche auf sich hat, sei im folgenden darzulegen versucht.

Allein aus der Vorbemerkung a. 1725 geht hervor, daß es keine ganz selbständige, sondern eine in vielfacher Abhängigkeit entstandene Arbeit ist (Olesch 1967, 165). PS betont hier, wie es schon seine Vorgänger taten, die Schwierigkeiten der Schreibung, wobei er, seltsamerweise, auf ein dänisches Buch verweist, das er bekommen habe, und in dem - gleichfalls, so soll man wohl hinzudenken - *die Buchstaben weit mehr auf ein Wort als in Deutsch Bücher stünden und vor sich ein Buchstabe auszusprechen, als wenn ich Brodt sage Stjeyb oder ein Pferd Tjühn*. Brot ist als Lehnwort aus (hochdeutsch?) *Scheibe* und bei Rost (1907, 52 Anm. 17) mit osb. *skiba* ‚Streifen, Schnitte‘ verglichen. In den Quellen wird es sonst geschrieben:

$$\begin{array}{c} i \\ k \quad je \quad i \\ s \quad (i) \quad yba \\ t \quad ya \\ g \quad ü \end{array}$$

In PSs Vokabular kommt noch (durch alle Lesearten gesichert) vor:

(we) *stijeibe* (Olesch 1967, 180 und Anm. 59), also eine andere Schreibung als der Chronist sie selbst verwendet<sup>5</sup>. (Männliches) Pferd ist dagegen echt slavisch und wird in den Quellen geschrieben:

$$\begin{array}{c} i \\ Tyün = k'ün = koňb \\ g \end{array}$$

PSs Vokabular hat den Plural:

*Pferde tjühnne* (Olesch 1967, 171) entspricht hier demnach der Schreibung des Autors mit dem Dehnungs-*h*. PS empfand also selber, daß der einfachen und einheitlichen polabischen Lautung in seiner synthetischen Schriftwiedergabe der Muttersprache eine Mehrheit von Zeichen gegenüberstehe - wie, seiner Meinung nach, auch im Dänischen. Wichtiger aber ist der nächste Satz: *denn ich habe ofters Läute etwas nennen müssen, das sie das aufgezeichnete nicht*

<sup>5</sup> Vgl. Fürst N. Troubetzkoy, Zur Quellenkunde des Polabischen. In: ZsfsIph 3 (1926) 342 (dazu E. W. Selmer 1918, 104, § 87, 4 Anm. 2, und 53 f. § 37). Troubetzkoy weist nach, daß die offenbar homophonen Grapheme *tsch/tch/ky/z* für altes *h* Pfeffinger eigentümlich sind, während Hennig *ty/tj/tg* verwendet und nur gelegentlich Pfeffingers Schreibungen übernimmt. Hennig selbst sagt ja dazu genug in der (nicht vor 1708 vollendeten) Einleitung zu seinem Vocabularium Venedicum: *y bedeutet mehrentheils so viel, als ij, so daß das letzte j, zu einem Jota wird und wie ein g ausgesprochen wird; dahero wenn man ein Wort im Anfang mit Dj. oder Tj. oder Ty. mit einem drauf folgenden Laut-Buchstaben antrifft, muß es jedesmal wie Dg. oder Tg. gelesen werden, gleich wie auch einige Wörter so geschrieben werden* (Olesch 1959, 37, vgl. 403 f.). Mit *g* ist hier das „*g molle*“ der lateinischen Schultradition gemeint, das bis in die ältere tschechische Orthographie hineingewirkt hat und das Hennig auch im Deutschen setzt, vgl. z. B. *gäten* (Olesch 1959, 175, Rost 101 Anm. 21). PS hält also in der Palatalisierungsfrage deutlich zu Hennigs System.

<sup>6</sup> Vgl. *tjübahl* für ‚Mutterpferd‘ im Vokabular (Olesch 1967, 171) = *Tjübólja* (Hennig) und *Tschübóglia* (Pfeffinger), dazu Troubetzkoy 335. Für *Un cheval entier* hat Pfeffinger bereits die nddt. Lehnwörter *Engst* ou *Klipper* (Olesch 1967, 40).

*haben selber lesen kunt.* Wer waren diese „Leute“, denen er Notiertes, und zwar doch sicherlich nicht nur sein Notiertes, phonetisch rückinterpretieren mußte, und wie kam er selber zu seiner Schreibweise? Hat er sie nicht etwa von Hennig, dessen Gewährsmann Janieschge aus Klennow ihm doch sicher bekannt war? Jedenfalls nennt er *Jani(e)sch in Klennau* (Olesch 1967, 114, vgl. 119). Hennig seinerseits hatte seine Schreibweise u. a. Zacharias Bierlings Verfahren nachgeahmt, der das Sorbische mit den graphischen Mitteln des Deutschen wiederzugeben suchte (Olesch 1968, 36). Und gehörte zu den „Leuten“ etwa der Amtmann Mithoff, den PS ja gleichfalls kennt und erwähnt; denn der Index zu der (nicht erhaltenen) p. 220 (Olesch 1967, 215) sagt: *Amptmann mieth hof gestorben.* Hat er ihnen oder seinen Landsleuten nur seine Aufzeichnungen vorgelesen, oder hat er ihnen nicht vielmehr auch ihre Niederschriften gelautet, aus denen sie selbst nicht mehr recht klug wurden? Alle diese Annahmen ließen sich mit dem angeführten Wortlaut wohl decken.

Eine weitere bemerkenswerte Tatsache scheint mir zu sein, daß das Glossar eine längere Passage zweimal enthält. Dies ist zwar nur in Oss. der Fall, aber die entsprechenden Partien zeigen dort so viele Abweichungen untereinander, daß man kaum an eine bloße versehentliche Dittographie des Kopisten denken kann, sondern an die alte Verwirrung einer eigenen Handschrift, sei diese nun von PS vor der Chronik angelegt, sei sie von anderer Hand geschrieben gewesen.

Ich stelle die beiden Abschnitte zunächst einmal en regard. Freilich muß ich gestehen, aus Oleschs Angaben (1967, 171 Anm. 1) nicht ganz klug zu werden: Es ist dort gesagt, die wiederholten voces, also unsere rechte Spalte, seien hier in der Schreibung von Oss. gegeben, und die Fußnoten bezögen sich „auf Varianten, die auf der zweimaligen Abschrift dieses Chroniktheiles beruhen“. Man erwartet also in den Varianten abweichende Lesarten der ersten Abschrift der Passage in Oss. An dieser ersten Stelle folgt Oleschs Text ja der Abschrift des Originals in Juglers Auszügen (1967, 320), so daß aus 171 Anm. 2 ff. nur gelegentlich die Lesarten des ersten Vorkommens in Oss. zu gewinnen sind, die hier gerade für uns wichtig wären. Ich setze sie an erste Stelle, Juglers Lesarten nach Oleschs Haupttext in Klammern. Einige Lesarten von Oss. lassen sich rekonstruieren, wenn man den Prozeß wieder rückgängig macht, durch den Olesch seinen Text gewonnen hat, und die Varianten der Kopie, die er in seiner Ausgabe von Juglers Wörterbuch im Apparat bringt, wieder hervorholt, wobei nicht immer zu unterscheiden ist, ob es sich um die erste Stelle oder die Reprise handelt, da das „auch“ bei manchen Angaben wohl nicht konsequent steht (vgl. Olesch 1962, 321). Ich habe die so abgedeckten Varianten hervorgehoben. Umgekehrt bringt Olesch an der zweiten Stelle als Haupttext den von Oss. Da Jugler alphabetisiert, also die Wiederholung leicht bemerken und ausgleichen konnte, ist nicht sicher auszumachen, ob auch das Original die Stelle bereits zweimal hatte. Ich lasse die hier wiederholten Belege aber deswegen so unsicher stehen, weil die Tatsache einer Wiederholung das Wesentliche ist und weil sich so die Grenzen der Ausgabe zeigen lassen. <Zusätze>, [Auslassungen] und (Varianten) sind in dieser Weise gekennzeichnet:

46<sup>r</sup> Kolonne b

Mutter	mahmach, mahmmoch
Bruder	brodt
Schwester	sestra

46<sup>v</sup> Kolonne a

Mutterbruder	wäujah <sup>7</sup>
Vatersbruder	streujah
Lahmer	lohme
Krüppel	Krahpahl
er hinkt	Wan klangze
Schatten	püsteen
Licht	schwetza
Lichter	schwetschar
der Hut	Klubick (klübicke)
Mütze	breitkung
kleine Mütze	klitzca
Halstuch	Kuzey (kützey)
Rock	Saucknatz (säucknah)
Futterhemd	Piejah

47<sup>r</sup> Kolonne a

Mutter	Mohty mamu
--------	------------

Mutterbruder	VäuJah <sup>7</sup>
Lahmer	löhme
Krüppel	Krahbale
Er hinckt	Van Klangza
Schatten	püstern
Licht	Schwetza
Lichter	Schwetzar
Huth	Klübick
Mütze	Breitkung
kleine Mütze	Klitzca
HalsTuch	Kuhzey
Rock	Sauckna
Futterhempt	Pyjah

47<sup>r</sup> Kolonne b

Brusttuch	lieffcung	Brust Tuch	Lieflung
Hemd	kortahl	Hempt	Korthal
Hosen	brückhose	Hosen	Brückhose
Strümpffe	nednohss	Strumpfe	Nednohs
leinener Rock	Ta Ja dahl (tejadahl)	Linnen Rock	Jejadahl
Handschuh	Runckaweiz (runcaweitz)	Handschuh	runglaweitz
Stiefeln	Stjöhirmi (stjöhirmi)	Stiefeln	Tjörny <sup>8</sup>
Sattel	Seedelich	Sattel	Sedelich
reiten	jehssde	reiten	Jehsde
fahren	wiese	fahren	wiese
schuhen	teidste	Schuhen	Teidste
heben	dweyse	bähret	Dweyse <sup>8</sup>
ziehen	tangne	ziehen	Täugne
liegen	liese (llse), langne	liegen	liesen oder langne
geklemmt	eiklastehn	geklemmet	Eyklasthan

<sup>7</sup> Olesch 1962, 181 Anm. 19: *vänjah*, *väujah*.

<sup>8</sup> Die beiden Glossen sind in der Reprise vertauscht, Olesch 1962, 51 Anm. 9 hat: *dweyse*.

zugeschlossen	<i>somat zehn</i>	zugeschlossene	<i>Sowa tsche</i>
Thüre	<i>dwarrey</i>	Thür	<i>Twarney</i>
mache die Thür zu	<i>prey töhr</i>	mach die Thür an	<i>Preythör</i>
mache die Thür auf	<i>wittöhr</i>	mach die Thür auf	<i>Wittöhr</i>

46<sup>v</sup> Kolonne b

komm hierher	<i>Pützehm (püht zehm aar)</i>	kom hier her	<i>Püttzehm<sup>9</sup></i>
Bücher	<i>bückwa</i>	Bücher	<i>Bückwa</i>
Brieff	<i>leist</i>	Brief	<i>Leist</i>
Priester	<i>püp</i>	Priester	<i>Püp</i>
Kirche	<i>zartjüw</i>	Kirche	<i>Zart Jüw</i>
Predigtstuhl	<i>prach od. stäuhl</i> <i>(prahgdstäuhl)</i>	Predigtstuhl	<i>Pragod(t)-</i> <i>stäuhl<sup>10</sup></i>
Glocke	<i>klattjöhl</i>	Glock	<i>KlattiJöhl</i>
läuten	<i>sühne</i>	läuten	<i>sühne</i>
nach der Kirche	<i>heidd im Kammeiss (hei-</i>	nach die Kirche	<i>Heidim</i>
gehen	<i>diem kann [kam?]</i> <i>meiss)</i>	gehn	<i>kammeiss</i>
Küster	<i>tjäster</i>	Küster	<i>Tjäster</i>
der Schulze im	<i>stohrüst</i>	Schultze	<i>Storüst</i>
Dorffe			
Bauern	<i>bäurey</i>	Bauren	<i>Bäurey</i>
Dorff	<i>wahss</i>	Dorf	<i>Wahss</i>
Stadt	<i>weick</i>	Stadt	<i>Weick</i>
Holz	<i>Drant (draw)</i>	Holz	<i>Draw</i>
Eichenbaum	<i>dumbe</i>	Eichen	<i>Dumbe</i>
Baum	<i>dumb</i>	Baum	<i>Dumb</i>
Berbaum (Birn-	<i>gräuck, gräuk</i>	Birnbaum	<i>Chräuck</i>
baum)			

47<sup>v</sup> Kolonne a

Birkenbaum	<i>brese</i>	Berckenbaum	<i>Brese</i>
Ellern	<i>wilse</i>	Ellern	<i>Wilse</i>
Weidenbaum, Weide	<i>warbaa</i>	Wiede <sup>11</sup>	<i>Warbaa</i>
Warffen, <Würffel-	<i>Rühjeitna (rührtjeitna)</i>	Warffen	<i>rührtjeitna</i>
busch>			
Hainbüchen	<i>grobaa</i>	Eybüche	<i>Grobaa</i>
Linden	<i>läup</i>	Linden	<i>Läup</i>
Apffelbaum	<i>Jopiedemb (jopjeedumb)</i>	Apfelbaum	<i>Jopjiedumb</i>
Aepffeldorn	<i>Johwahraa (jowahraa)</i>	Appeldorn	<i>Johwaraa</i>
Büchenholz	<i>Klöniwaa (klönüwaa)</i>	Bächeholz	<i>Klönüwaa</i>
usw.		usw. p. 139	

<sup>9</sup> Olesch 1962, 120 Anm. 16: *pühtzehm, puttzehm*.

<sup>10</sup> Olesch 1962, 118 Anm. 1 nur mit *d*.

<sup>11</sup> Nach Olesch 1967, 172 Anm. 21, steht in margine: *Weyden-Baum*.

Die Asymmetrien und Abweichungen der beiden Spalten mögen nicht sehr wesentlich sein, doch sind sie zahlreich genug, um eine uneinheitliche Textüberlieferung erkennen zu lassen.

Oss. hat nun aber auch umgekehrt eine kleine Passage von Adjektiven ausgelassen, die Juglers und Hilferdings Abdrucke beide bringen und die ich wiederum mit ihrer Reprise konfrontiere:

		49 <sup>v</sup> Kol. b	
		im Sommer	wa leeht
49 <sup>v</sup> Kol. a		Sommer	leeht
		heiß	teplüh
[dürre (Oss. drüge)	zäu e]	naß	mückra
naß	mückra	trocken	zäucha
welk	wangjohl	welk	wangjola
grau	zeywe	weiß	bjohl
weiß	bjohl	schwarz	zohrne

So unbefriedigend diese Aufstellungen in vieler Hinsicht sind, so lassen sie dennoch wohl erkennen, daß auch das Original von PSs Chronik dies Vokabular vermutlich als Abschrift eingefügt haben wird, und dies bestätigt sich vielleicht auch durch folgende Beobachtungen:

Wiederholungen fehlen im Glossar auch sonst nicht. Ich beschränke mich auf einige Beispiele:

(*du,)* *komm (hier)her* findet sich außer an der besprochenen Stelle (Olesch 1967, 170 l./171 r.) noch zwei Mal (173 r. und 177 l.): *püht zehm aar / Püttzehm, teu. pud zehn har, püd har; essen* (168 r. und 183 r.) als *jede*; *Ochse(n)* (170 r. und 175 r.) als *Wahl/walla*; *sterben* als *mahre* einmal in der Folge der Lebensfeste nach Taufe, Verlöbniß und Hochzeit (173 r.), aber vorher bereits als Antonym zu *leben* in einer Reihe solcher Gegensatzpaare (169 l.): *lieben/wehe thun, leben/sterben, Kluge(r)/einfältig, alt/Junge* (das wiederum 169 l. und 176 r. doppelt verzeichnet und erklärt ist), *Kleine/Große, Kurze/lange*. Doch schon in der Fortsetzung ist dies nur gelegentlich wieder auftauchende Prinzip (*Schatten/Licht* 169 r. usw.) in einer Weise durchkreuzt, die einen auf die Vermutung kommen läßt, es könne eine rein alphabetische Reihe von Lemmata vorgelegen haben: *Blinde/Taube* mag noch sozusagen antonymisch gepaart sein, aber *Taube-Tauffe* scheint nur der Buchstabenfolge wegen hintereinander zu stehen, und in diesem Verdacht könnte man auch eine Gruppe wie: *liegen, lügen, loben* (168 r.) haben. Oft finden sich auch gleiche Lemmata, aber verschiedene Interpretamente, z. B.: *Beutel = meesack* (167 r.) = *püssweitz* (176 r.), das erstere also ‚Säckchen‘, in einer Umgebung, die es als Übersetzung für *scrotum* ausweist, das zweite (173 l.) als Interpretament des Lemmas ‚Küssenbühre‘ gesetzt, hier in der Umgebung anderer Behältnisse, also etwa so, wie Oss. hat, ‚Bäutelsack‘ (zur Etymologie Olesch 1984, 844), ferner *Patermon(ien)* und *das männliche Glied* (167 l. und 170 r.) einmal als *Mungdah* erklärt, was schon Schleicher (1871, 210) als Neutr. Plur. *mōda* gedeutet hat (Olesch 1985, 625), einmal als *patt-ehe? pattehn?* (die Fragezeichen hat Jugler zu seiner Lesung gesetzt), wofür Rost (1908, 65 f. Anm. 35) das entlehnte *pattcha* ← *pattcah* ‚weibliches Glied‘ konjiziert (zur unklaren Etymologie Olesch 1984, 805), usw.

Fast könnte man meinen, die vorliegende Fassung des Glossars könnte dadurch entstanden sein, daß PS eine nach einem Prinzip vorbereitete Reihe rein assoziativ

erweitert habe, wo ihm zu den Stichwörtern weiteres einfiel (Troubetzkoy 1926, 340), etwa Marginalien, die dann in den Text eingegangen sind. Manche voces stehen jedenfalls in dem Sachglossar (Troubetzkoy 344 Anm. 1, 345 Anm. 1, 352 Anm. 1), von dem PS selbst angibt, es behandle *den Menschen von Haupt zu fuss* (Olesch 1967, 166) und dann *was um und an demselben ist* (168), an ganz uneinsichtiger Stelle. Was soll z. B. ‚weinen‘ (*plotze*) zwischen ‚Nisse in den Haaren‘ und ‚Flöhe‘ (168 l.), was ‚Taufe und H. Abendmahl‘ (169 l.) zwischen ‚taub‘ und ‚er kann nicht reden‘, wenn man nicht die eben geäußerte Vermutung anerkennen will, was ‚das männliche Glied‘ (170 r.) zwischen den Baumarten und Hirt und Herde, usw.? Die reine Wortliste PSs bringt ja auch nicht sehr viel Neues gegenüber den anderen Sammlern einschließlich Hennig, und auch im Detail ist Vieles zumindest vergleichbar.

An zwei Stellen zeigt die Abfolge der Begriffe bei PS z. B. eine so genaue Kenntnis landwirtschaftlicher Arbeitsgänge<sup>12</sup>, daß man hier den Bauern aus eigener Praxis sprechen zu hören meint. Ich konfrontiere sie mit den entsprechenden voces in Hennigs alphabetisiertem Wörterbuch mit ihren Interpretamenten:

PS 48<sup>v</sup> kol. a–b (OF S. 175 f., 181 f.):

1 <i>Haake</i>	<i>radla[a]</i>	Hennig (OH passim) <i>Der Hake, damit mann die Arbeit statt eines Pfluges verlichtet, Radeli. (S. 187)</i>
<i>Haakeisen</i> <sup>13</sup>	<i>radleitzjaa</i>	<i>Haken-Schissel, daran der eiserne Haken befestiget, Radeleizeiß. (S. 186)</i>
<i>Joch</i>	<i>jeito</i>	<i>Joch, Geidigi. (S. 212)</i>
<i>Haakenstöker</i> <sup>14</sup>	<i>wistjan</i>	
3 <i>Peitsche</i>	<i>gräud (Chr–)</i>	<i>Peitsche, Chraud. Chriaud. (S. 274)</i>
<i>[Leine, das]</i>	<i>leidssjaar</i>	<i>Leine, dergleichen mann bey Pferden und sonst braucht, Leiziar. (S. 238 f.)</i>
<i>Leit&lt;e&gt; [bey den Pferden]</i>	<i>(–ssjaar)</i>	
<i>Ochsen</i>	<i>Walla</i>	<i>Ochse, Woal. (S. 270)</i>
<i>Haaker</i>	<i>rato</i>	<i>Ackermann, Ratoy. Eigentlich ein Haaker, der da haket. (S. 70)</i>
<i>Land</i>	<i>lijuhn[g]do</i>	<i>Land, Lyundó. Lgundi. Lyuntí. (S. 235)</i>
10 <i>Stück</i> <sup>15</sup>	<i>neyw</i>	<i>(Unter Stück bei H S. 332 nur ein Theil von einem Dinge und Kriegs-Stücke)</i>
<i>haaken&lt;t&gt;</i>	<i>wahre</i>	<i>Haken<sup>16</sup>, Wirre. Er lernet haken, Wáykene wóarat. (S. 187)</i>
<i>gehaaktes Land</i>	<i>rühljaa</i>	
<i>eggen (Egden)</i>	<i>borsaa (ba–)</i>	<i>Ege, Pôrne. (S. 129)</i>
<i>eggen&lt;d&gt;</i>	<i>wlatze</i>	<i>Egen, Wlátzet. (S. 129)</i>

<sup>12</sup> Hierauf hat mich der verstorbene Willi Schulz in Lüneburg aufmerksam gemacht, selbst ein trefflicher Kenner der „Realien“.

<sup>13</sup> Vgl. Troubetzkoy 1926, 342 Anm. 1.

<sup>14</sup> Mit dem Zusatz: (*ad rem agrar. pert.*).

<sup>15</sup> Mit dem Zusatz: (*neml. wenn von Acker die Rede ist*). Zu *lijungdo* vgl. Troubetzkoy 1926, 334 Anm. 1.

<sup>16</sup> Mit dem Zusatz: (*:Eine Art dieses Orts das Land ümzuackern, welches ein Kerl mit 2. Ochsen verrichten kann:*).

15 <i>geegget</i>	<i>eywlatzon</i>	<i>Geeget, wlatzéne.</i> (S. 129)
<i>säen (seyent)</i>	<i>cjohn (ei john)</i> <sup>17</sup>	<i>Säen, Ssye.</i> (mit weiteren Verbformen) (S. 291)
<i>schneiden&lt;d&gt;</i>	<i>rose</i>	<i>Schneiden, Rese.</i> (mit Kompositen) (S. 305)
<i>mähen (meyent)</i>	<i>ceze (leze)</i>	<i>Mehen, Sêzt.</i> (S. 244)
<i>bindent</i>	<i>wjungse</i> <sup>18</sup>	<i>Binden, Wyûngsa.</i> (mit Verbformen u. Kompositen) (S. 104 f.)
20 <i>Garben</i>	<i>schnüp</i>	<i>Garbe, Snîp.</i> (S. 164)
<i>Schwadt</i>	<i>Schwodung</i>	
<i>aufsetzen</i> <sup>19</sup>	<i>stowe</i>	(nur: <i>Sezen, Pistówe.</i> usw. S. 313 f.)
<i>ein Hauffen</i> <sup>20</sup>	<i>tjüpfelitz</i>	(nur: <i>Hauffen, Greip.</i> (m. Adv.) (S. 192)
<i>Stiegen</i>	<i>stüjey (stlp-)</i>	<i>Eine Stiege (ist so viel als Zwanzig)</i> <i>Stig, plur. Stisáy.</i> (S. 326)
25 <i>beschleppet</i>	<i>eysaggohn</i>	
<i>einfahren</i>	<i>dannen wiest</i>	<i>Hinein führen. Dannâf wisse.</i> (m. Partiz.) (S. 201)
<i>Fuhrland</i>	<i>bohrss</i>	
<i>säen</i> <sup>21</sup>	<i>zijohn</i>	(vgl. 16)
<i>Mehl</i>	<i>muka[a]</i>	<i>Mehl, Munka.</i> (S. 248)
30 <i>Mehlbrey</i>	<i>muhnkung (must-)</i>	<i>Brey, Munka.</i> (S. 112)
<i>Grütze (allerhand)</i>	<i>tjösöhr</i>	<i>Grütze, Tgesêr.</i> (S. 185)
<i>Buchweizengrütze</i>	<i>abeukweitna (bück-)</i> <i>tjösö&lt;h&gt;r</i>	<i>Buchweizen-grütze, Bükweitene tye-sargo.</i> (S. 185)
<i>Habergrütze</i>	<i>wühwassnehn (wi-)</i> <i>tjösör</i>	<i>Haber-grütze, Wiwâsna tyesargo.</i> (S. 185)
<i>Gerstengrütze</i>	<i>jangsminn tjösör</i>	<i>Gersten-grütze, gangsan tyesargo.</i> (S. 185)
35 <i>Malz</i>	<i>fladse</i>	<i>Maltz, Slade.</i> (S. 245)
		usw.
PS 51 <sup>R</sup> kol. a-b (OF S. 181 f.)		<i>Hennig (OH passim)</i>
<i>[wolllt ihr?</i>	<i>zlette jey]</i>	
<i>dreschen (dröschen) beit</i>		<i>Dreschen, beit.</i> (m. nomen ag.) (S. 126)
<i>Garben aufiesen</i>	<i>rehsen</i>	
<i>(-lösen)</i>		
<i>Garben kehren</i>	<i>vortat</i> (vgl. 41)	(nur: <i>Garbe,</i> vgl. 20)
40 <i>aufbinden</i> <sup>22</sup>	<i>wjungsat</i> (vgl. 19)	<i>Aufbinden, wâswyûngsat.</i> (m. Pass) (S. 81)
<i>&lt;auch&gt; kehren</i> <sup>20</sup>	<i>wibbortat</i>	
	usw.	

Man sieht: Das meiste ist bei beiden vorhanden, und auch Hennigs „linke Seite“ ist fachmännisch beschaffen oder kommentiert, so daß in diesem wichtigen landwirtschaftlichen Bereich beide unabhängig von einander auf Ähnliches hinausgekommen

<sup>17</sup> Vgl. 28.

<sup>18</sup> Fehlt bei Jugler.

<sup>19</sup> Mit dem Zusatz: (*Garben aufbinden?*).

<sup>20</sup> Mit dem Zusatz: (*gemäheten Korn?*).

<sup>21</sup> Vgl. 16.

<sup>22</sup> Mit dem Zusatz: (*nem. Garben?*).

sein könnten, zumal ja auch Hennigs Gewährsmann ein Bauer war. Doch sind sie wirklich so unabhängig, auch in weniger naheliegenden Themenbereichen, wie etwa Rost es annahm? Sollten nicht Hennig im besonderen oder die vereinten bisherigen Bemühungen der anderen Sammler um das Polabische doch auch bei PS mit im Spiel sein? Eine Eigenheit des Textes könnte darauf hinweisen: Der gelehrte Hennig pflegte da, wo sich unter den deutschen Lemmata Homonyme einstellen, einen erklärenden Zusatz im Lateinischen als „Metasprache“ hinzuzufügen. Man vgl. nach Olesch (1967):

Allein, (*solus, a, um*) 71 - Arm, (*pauper*) 78 - Biß, (*morsus*) 104 - Brandt, (*torris*) 108 - Brust, (*pectus*) 115 - Dehnen, (*tendere*) 123 - Eher, (*prius*) 129 - Einander, (*invicem*) 131 - Elbe, (*fluvius*) 134 - Empfahen, (*accipere*) 136 - Erschrecken, (*terrere*) 145 - Faul, (*putridum*) 150 - Fest, (*firmus*) 152 - Ganz, (*totus*) 164 - Graben, (*fossa*) 182 - Gülden, (*fiorenus*) 185 - Heh, von einem Thiere, (*mascius*) 196 - Jetze (*fluvius*) 211 - Küchlin, (*pulius*) 232 - Legen, (*ponere*) 237 - Mahlen, (*pingere*) 245 - Mauß...Im Fleische, (*Muscuius*) 248 - Rath, (*Consilium*) 281 - Rath, (*senatus*) ib. - Räthe, (*consilarij*) 282 - Reif, (*pruina*) 286 - Schuld (*debitum*) 306 - Setzen, legen, (*ponere*) 314 - Die Sie von einem Thiere, (*foemella*) 314 - Hat also zweyerley Bedeutung, *salire* und *rumpere*. (sc. skókat, skôtze) 323 - Ni und nôts sind *Adverbia negandi*, beysammen stehend machen eine Verneinung desto stärker, wie bey den Teutschen und Griechen 363 - Weise, (*Sapiens*) 364 - Wieder, (*rursum, vicissim*) 367.

Solche lateinischen Diacritica finden sich nun auch in PSs Text, und wiederum bin ich mir nicht ganz klar darüber, ob sie nicht wenigstens teilweise im Original gestanden haben<sup>23</sup>.

Olesch sagt dazu (322): „In der Oss.Hs. geklammerte Stellen wurden durch ( ) gekennzeichnet“, und (167 Anm. 52): „Runde Klammern enthalten Zusätze und Erläuterungen Juglers bzw. des Schreibers von Oss.“ Woher weiß man aber, bei verlorenem Original, daß die Zusätze vom Schreiber von Oss. und Jugler stammen? Vielleicht doch nur daher, daß ein Bauer wie PS kein Latein kennen darf? Nun will ich dem gar nicht ernstlich widersprechen: Schon mit den Fremdwörtern stand PS nicht immer auf bestem Fuß<sup>24</sup>, und wie wirkliches bäuerliches Latein aussieht, das zeigt etwa Schwebes Material (1960): *Petfia janum legathurt asias*, so schreibt eine Handschrift von etwa 1800 aus Prießek als Zauberformel vor (182, 267 Nr. 204)<sup>25</sup>, und schon das (*ut sol currit*) im plattdeutschen Text einer Bäuerin aus Bösel (186

<sup>23</sup> Selbst zum Französischen greift Hennig noch eher (z.B. Abdecker: *Caviller*, Olesch 1967, 67), als daß er nur auf deutsch erklärt, wie etwa: *Küßen/Küßen, darauf man sitzt* (233).

<sup>24</sup> Vgl. mit den Seitenzahlen von Olesch (1967): *camppabel* (162), *capetal* (162), *Consestoren* (218), *Corde Garven, Corde Garv, Cartogae* (Corps de garde, 137 Teildr. 1833, 330), *cummission* (189), *Cumsar(en), Cumsarij* (in marg. *Commissarius*, 184f.), *Comsarii* (153), *Dragauners* (112, 188, -*gou*- 211), *Gallan Gabilan* (162), *Die Geneeser* (163), *Karjol* (190), *Karthun* (Teildr. 1794, *Kattuh* 141), *losiret* (190), *einen Lieutenant miniür* (185), *Landmelitz* (186), *Ein Hofzir knecht* (138 und Anm. 66), *Palisaden* (137), *Pastol* (195), *Patrinen* (137), *Pestelentz* (218), *Husz pistille* (133), *der wuste die Wendische Sprache auch profect* (165), *Saldaten* (153, vgl. Schwebes 1960, 252 Nr. 636: *Ssadoat*, 173 Nr. 31 *Zadoadn*), *Seremonyen* (211), *Stakkit* (213), *Visetater* (217) usw.

<sup>25</sup> Oder das Fieberrezept in Tönnies Konerdingks Chronik (Hannoverland 1908, 182): *Calendant calend calende caluny callcay calium calude*.

Nr. 135, 250 Nr. 617, vgl. 263) scheint mir eine ähnliche herrenlose Parenthese, doch wohl des Herausgebers<sup>26</sup>, wie die Zusätze unserer Handschrift. Immerhin könnte PS aber solche Zusätze doch genau so korrekt kopiert haben, wie er in seinem Chroniktext (Olesch 1967, 193) die Inschrift der alten Küstener Glocke kopiert (und übersetzt) hat: *Verbum domini manet in Externum*, oder wie seine Fortsetzer (204f.) ihr *Pilum magnum* ihr *Probatum* u.ä. gesetzt haben. Sollten im übrigen folgende lateinische Glossen wirklich den späteren Bearbeitern zufallen:

Patermon (*penis*), in marg.: *Putenta*<sup>27</sup> 167 l. - sie (das *foemin.* von *wan*) 167 r. - lange (*dlu*) 169 l. - Taube (*surdi*) ib<sup>28</sup>. - Haakenstöcker (*ad rem agrag. pert.*) 175 r. - morgen (*cras*) 178 l. - wiege (*imperat.*) 179 r. - die Rose (*erysipelas?*)<sup>29</sup> 180 l.,

so bleibt doch immer noch auf S. 167 r.: der Hinterste; *podex*, wo die lateinische Erklärung nicht in Klammern steht, also auch, nach Olesch, vom Vf. herrühren müßte.

Was liegt näher als anzunehmen, daß ein bereits „enthomonymisiertes“ Glossar PSs Muster war, daß er also vielleicht nur als Gewährsmann fungiert hat, nicht anders als und in Konkurrenz mit Hennigs Janieschge? Für einen bloßen Kopisten setzte die Entflechtung der Homonyme wohl zu viel Einsicht in die Sprache voraus<sup>30</sup>, die zumindest der Kopist Potockis, nach dem, was wir von ihm gehört haben, schwerlich besessen hat. Lateinische Zusätze zur Differenzierung deutscher Homonyme sind nun bei Pastoren und Amtspersonen des 17. Jahrhunderts sicherlich kein Kriterium, das einem einzelnen zukäme, und allein daraus, daß sie bei Hennig und in PSs Glossar vorkommen, auf den ersteren als Urheber zu schließen, ist wohl nicht gut angängig, denn das Latein lag nahe, näher vielleicht als das Französische einiger der polabischen Aufzeichnungen, das sich wohl mehr aus individuellen Gegebenheiten des jeweiligen Adressaten erklärt<sup>31</sup>. Mindestens das aber wird man aus allem über das Glossar Berichtete wohl entnehmen dürfen: Es ist kaum anzunehmen, daß der Chronist PS diese Sammlung als Ergebnis reiner Introspektion selbst und eigens für seine Chronik angelegt hätte. Er hat ihrem Text sicherlich

<sup>26</sup> Bei PS heißt es jedenfalls p. 30 (Olesch 1967, 122) entsprechend: *mit der Sonnen*.

<sup>27</sup> Sollte es ein Sachse vermerkt haben, als den sich Hennig des öfteren dekuviert (vgl. Olesch 1962, 19 Anm. h)? *Pudenda ratio* steht, neben anderem Lateinischen, auch im Hildebrands *Relatio* (Olesch 1967, 226).

<sup>28</sup> Vorhin hatten wir aus den Lemmata Antonymenpaare abgelesen, zu denen die hintereinander und in einer ganzen Gruppe solcher Paare stehenden *Kurze/lange*, *Blinde/Taube* zu gehören schienen. Für *Taube* steht ein polabisches Äquivalent (gläuchje = \**gluchъjъ*), das, der Bedeutung, wenn auch nicht der Form nach, im Lateinischen richtig als *Surdi* erscheint. *Kurze* lautet slavisch *Wangse*, *kortje*, das heißt ‚enger‘ (\**ože*), ‚kürzer‘ (\**kortъkъjъ*). Dem *lange* entspricht polabisch *dudje* (Nom. Sg. Masc. \**dlъgъjъ?*), das lateinisch wiederum adverbial, als *dlu*, aufgefaßt ist. Damit fällt das Antonymenpaar freilich schon stark auseinander, das doch sicherlich als *longus/brevis* angesetzt war.

<sup>29</sup> Zu dem Französischen gab das Interpretament, ein eindeutiger Krankheitsname zu *boléti*, keinen Grund.

<sup>30</sup> Über die Homonymenexplikation bei Hennig vgl. Troubetzkoy 1926, 346, 361.

<sup>31</sup> Vgl. Lampe 149. Allerdings ist es wieder paradox, daß die Wendischen Vokabeln an Herrn von Boucoeur (Olesch 1967, 78 ff.) nun gerade deutsche Entsprechungen haben, die von dem Elsässer Pfeffinger an den Deutschen Leibniz berichteten (Olesch 35 ff.) französische. Vgl. auch hier Anm. 23.

eine bereits fertige Sammlung einverleibt, und daß er für diese Sammlung Muster hatte, ja daß ihr Kern vielleicht gar von einem älteren Muster stammte, ist immerhin wahrscheinlich, jedenfalls was das Glossar im engeren Sinne angeht, die reine Vokabelsammlung mit Substantiven als Grundbestandteilen, Verben und anderen Wortarten als gelegentlicher Bereicherung und die Anordnung als Realglossar.

Anders mag es mit den Gesprächen stehen, die ja als der originellste Teil von PSs Verzeichnis gelten und das Mehr bilden, das er selbst vor dem fleißigen Hennig voraushat, denn so typische Szenen aus dem Bauernmilieu des Wendlandes in so schlüssigem Zusammenhang fand man sonst nirgends. Hier schien denn auch der Schwerpunkt von PSs Bedeutung zu ruhen.

Zwar enthielten alle polabischen Aufzeichnungen, von der kurzen *Designatio* für Leibniz (Olesch 1967, 58–61), mehr oder weniger zusammenhängende ganze Sätze, und die Sammlung des „Urdannenbergers“, auf die Pfeffinger, Bortfeldt und Domeiers Gewährsmann zurückgehen, wird vermutlich sogar einen geschlossenen Gesprächsteil enthalten haben (Troubetzkoy, 1926, 331, 340f.), denn Vokabular und Colloquia waren bei sprachlichen Enquêtes, in Gesprächsbüchlein und Sprachproben das Übliche. Es ist daher besonders wichtig, daß Domeier, der das gemeinsame „urdannenbergische“ Material ja gerade aus seiner sachlichen Anordnung gelöst und alphabetisiert hat, einen Anhang von verschiedenen wendischen Redensarten nachschiebt (Olesch 1957, 34), was deutlich auf einen ehemaligen kolloquialen Kern hindeutet. Auch bei Pfeffinger (Olesch 1968) stehen Gesprächssätze, quantitativ sogar mehr als bei Domeier, und wiederum leidlich geschlossen von Bl. 5<sup>v</sup> an (Olesch 46–49). Bleibt Bortfeldts Liste in der Kopenhagener Handschrift, die ihre Reste von Gesprächssätzen unregelmäßig über die Spalten verteilt, sie aber auch noch enthält<sup>32</sup>. Schließlich hat auch Hennig manches von diesem alten Material in sein alphabetisches Vocabularium aufgenommen, was bei seinen Beziehungen zu dem Komplex der „urdannenbergischen“ Überlieferung<sup>33</sup> ja auch durchaus verständlich ist, und in jenem Schwellprozeß, der die gesamte lexikalische Überlieferung des Polabischen kennzeichnet, auch Neues angefügt, vor allem Phrasen aus dem geistlichen Bereich, über dessen Umfang in der dritten Folge dieser Nachlese schon die Rede war (Gerhardt 1978, 162 ff.).

Gerade um der besseren Würdigung PSs willen möchte ich im folgenden eine Synopse dieser „urdannenbergischen“ Gesprächssätze und die Richtung ihrer späteren Erweiterung wagen, wobei ich mich, der Kürze, der typographischen Sparsamkeit und des ursprünglichen Hergangs halber, auf die deutschen oder französischen Interpretamente beschränke, die den polabischen Sprechern ja nach irgendeinem nomenclator oder einfach dem schriftlich gar nicht erst fixierten Herkommen nach abgefragt wurden, also das *primus movens* gewesen sein werden. Für die mutmaßliche Ordnung könnte ich mich auf eine weltweite Überlieferung berufen, von der *Cottidiana conversatio* der Hermeneumata Pseudo-Dositheana des 3. Jahrhunderts an, die allerdings zur Gattung der Schulgespräche gehört; aber auch praktische Sprachführer, von den „Altdeutschen Gesprächen“ ums Jahr 1000 an bis zu den *Specimina huma-*

<sup>32</sup> Hier finden wir (Olesch 1967, 58–61): *Gebt mir einen Krug bier, Gehe Hin, Gib mir das Morgen brodt, S<alva> v<enia>. Leck mir im H.. (Junge) Ich will dir wa etc., Komm Her, Er tanzet, dazu die Grußformel Guthen Tag.*

<sup>33</sup> Vgl. Olesch 1963, 112 ff.

nistischer und späterer Reisender – oft kostbaren Erstbelegen einer Sprache – zeigen zumindest gewisse feste Themengruppen, die sich auch in unserem Material noch abheben, ohne daß über ihren Zusammenhang untereinander hier Bindendes behauptet werden soll, und sie entsprachen ihrerseits wieder z.T. den Umgangsformen der Gesprächseröffnung und -führung, die bis ins Brauchtümliche hin geregelt waren.

Denn nach dem der Tageszeit gemäßen oder allgemein gehaltenen Angruß oder den allgemeinen Grußformeln für Willkommen und Abschied einschließlich des Minnetrunkes (I) folgten da die Fragen nach dem Woher und Wohin<sup>34</sup>, dem Zweck der Reise, nach Technischem zum Transport (z. B. den Pferden) usw. (II). Vielleicht hat sich dann schon hier, wie vielfach noch heute, eine Erörterung des Wetters angeschlossen, sonst wird sie am Morgen stattgefunden haben (III). Dann folgen die Muster meist dem Tagesablauf, etwa durch die Fragen nach dem Wohl- oder Übelbefinden, mit dem Aufstehen, der ersten Mahlzeit, mit der Kleidung einschließlich der Waffen, mit Essen und Trinken, sie befehlen Knechten, deren Qualitäten bewertet werden und die dabei auch selbst zu Worte kommen (IV), wobei sogar Schimpfwörter und Obscoena festgehalten werden, und sie enden beim Nachtmahl (V).

Das erste Themenbündel hat der von Hennig abhängige Boucoeur geschlossen erhalten und bringt den entsprechenden Abschnitt seines sachlich angeordneten Glossars *Wie man ein ander grüset und dancket, willkommen heiset und zutrincket*, gleich zweimal (Olesch 1967, 86 und 94). Von diesem Text gehe ich hier deshalb aus und füge hier und im folgenden die zum Leittext mutmaßlich hinzugekommenen Beifügungen der anderen Sammler entsprechend gekennzeichnet an. So geschlossen findet sich in den anderen Abschnitten dann allerdings nichts mehr. Vielleicht hat die Frage nach der Sprachkenntnis noch voran- oder unabhängig dargestanden, die sich allein bei Pfeffinger in den Sätzen niederschlägt: *Scavez Vous parler Vandale? J'ay appris à parler Vandale* (46). Ein Anhang stelle dann noch zusammen, was anders nicht unterzubringen ist (VI), wobei ich über jede Position und ihren Platz gern mit mir handeln lasse. Denn man verstehe diesen ganz unpräntösen Versuch recht: Es soll hier nicht die *Polabian Phraseology* wiederholt werden, die Polański und Sehnert, nach Texten geordnet, bereits ausgesiebt haben (1967, 190–220). Vor allem sind die Fälle nicht berücksichtigt, in denen ein polabischer Gewährsmann aus Unkenntnis und sprachlicher Ungewandtheit oder weil das abgefragte Lexem tatsächlich nicht als solches vorhanden war, ein Substantiv durch ein Syntagma wiedergegeben hat o. ä. (z. B. die Handwerkernamen bei Pfeffinger, Polański-Sehnert 190, vgl. Troubetzkoy 1926, 339). Es geht vielmehr um den gemeinsamen kolloquialen Grundstock der Sammlungen, der, wenn es ihn anders gibt, auf gleiche Schultradition oder sogar auf ein gemeinsam verwendetes Abfrageschema hindeuten könnte. Es geht hier also einmal um die „linke“, die lemmatische Seite, nicht um die interpretamentale, die sonst mit Recht vorzuziehen pflegt<sup>35</sup>. Man kann im übrigen das Grundschema mit Hilfe von Polański-Sehnert leicht anreichern. Dem-

<sup>34</sup> Die aber auch mit Tabus belegt waren, z. B. die Wohin-Frage durch das sog. *zakudykat'*, oder Lohengrins „Nie sollst du mich befragen...“

<sup>35</sup> Ich weiß nicht, ob man schon gebührend bemerkt hat, daß in diesem Teildruck das Polabische links als Lemma, das Deutsche rechts steht, während die Oss. Hs. (und O.) die umgekehrte Reihenfolge haben.

gemäß stellt sich die polabische Konversation der Sammlungen außer PS so dar (wobei die Seitenzahlen nach Olesch 1967 und 1962 in Klammern folgt und orthographisch normalisiert wird):

## I

*Guten Morgen* (Bouc. 86, 94. H 265)

*Es ist Tag* (H 324)

*Guten Tag, Bon jour* (Bouc. 86, 94, Des. 59, Dom. 34, Pfeff. 48, Bortf. 22, 35, H 334)

*Guten Abend, Bon soir* (Bouc. 86, 94, Pfeff. 49)

*Gute Nacht* (Bouc. 86, 94)

*Schlaff wol* (Bouc. 86, 94)

*Großen Danck, Grand mercy* (Bouc. 86, 94, Dom. 34, Pfeff. 48, Bortf. 22, H 121)

*Willkommen* (Bouc. 86, 94)

*(Willkommen heißen H 368)*

*Eure Gesundheit, A votre santé* (Pfeff. 48, Bortf. 22, Dom. 34)

*(Nous avons bu à votre santé* (Pfeff. 47)

*Es gilt ein(s)* (Bouc. 86, 94)

*Gott behüte euch, Dieu Vous benisse, Es seegne Gott* (Bouc. 94, Pfeff. 48, H 181)

*Gott helffe euch* (Bouc. 84, 94, Dom. 34, Bortf. 27, H 181)

*Es gehe (Gehabe) dich wol, Gehabt euch wol* (H 169)

*Je suis votre serviteur* (Pfeff. 47, in den archaischen, oft schon antiken Formeln ein höfischer Einschub)

## II

*Sage mir* (H 291)

*Wer bist du* (H 314)

*Kennst du mich* (H 219)

*Was machet ihr? Que faites vous?* (Dom. 34, Pfeff. 48, Bortf. 22, 25, H 244)

*Wo gehet ihr hin? où allez vous* (Dom. 34, Pfeff. 46, 38, Bortf. 22)

*Gehe hin* (Des. 59)

*Woher? D'ou* (Bortf. 25, Pfeff. 46 mit einer slavischen Entsprechung, die „Wo kommst du her“ bedeutet) (Komm her, Des. 59)

*Wollen wir in den Garten gehen? Voulons nous aller au jardin* (Bortf. 27, Pfeff. 48)

*Ich gehe im Garten* H 165)

*Je veux me pourmener à cheval* (Pfeff. 47)

*Das Pferd hincket, Il boite* (Bortf. 26, Pfeff. 47)

*(Hincken H 202)*

*Es ist blind, Il est aveugle* (Bortf. 25, Pfeff. 47)

*(Blind H 106)*

*L'Etallon couvre* (Pfeff. 49)

*(Hengst H 198)*

*Zäume ihn auf* (H 374)

*Fahre zu* (H 148)

*Le Chien est galeux* (Pfeff. 49)

*Ein schäblicher Hund* (H 180)

*Er ist ein beißiger Hund* (H 95 f)

*Hast du Geld?*

*Nein, ich habe kein Geld* (H 171)

*Ich habe nichts auszugeben* (H 84)

*Es ist bezahlt*

*Bezahle mir* (H 102)

*Was gibt er für* (H 162)

## III

*Es ist schön Wetter, Il fait beau* (Dom. 34, Pfeff. 49, Bortf. 23)

*(Helle Wetter H 367)*

*Die Sonne scheint* (Dom. 29)

*Es ist heslich Wetter, Il fait mauvais temp* (Dom. 32, Pfeff. 48)

*(Schlimme Wetter H 367)*

*Le temp est bien changeant* (Pfeff. 49)

*Es ist warm, Il fait chaud* (Dom 32, Pfeff. 48, Bortf. 23)

(Warm H 360)  
*Es ist kalt* (Dom. 32, Bortf. 23)  
 (Kalt H 215)  
*Es frieret, Il gesle* (Dom. 31, Pfeff. 49, Bortf. 23, H 160)  
*Wir frieren, Nous avons froid* (Dom. 34, Pfeff. 47, Bortf. 26)  
*Es will regnen, Il veut pleuvoir* (Dom. 34, Pfeff. 49, Bortf. 23, H 284)  
*Es regnet, Il pleut* (Dom. 34, Pfeff. 49, Bortf. 23, H 284)  
*Es blitzet, Il éclaire* (Dom. 34, Pfeff. 49, Bortf. 23, H 106)  
*Es donnert, Il tonne, Es hat gedon- nert* (Dom. 30, Pfeff. 49, Bortf. 23, H 125)  
*Es wil schneien, Il veut neiger* (Dom. 34, Pfeff. 49, Bortf. 23, H 304)  
*Es schneyet* (H 304)

## IV

*Ist jemand da* (H 211)  
*Habt ihr wol geschlafen? Avez vous bien dormi?* (Dom. 34, Pfeff. 48, Bortf. 22, H 300)  
*Ja, ich habe wol geschlafen.*  
*Ich habe nicht wol geschlafen* (H 300)  
*Es gibt viele Flöhe hier, Il y a beaucoup des puces icy* (Bortf. 25, Pfeff. 47)  
 (Flöh H 157)  
*Das linnen tauget nicht* (Bortf. 26)  
*Qu'avez Vous songé* (Pfeff. 42)  
 (Träumen H 341)  
*Er hat das Fieber, Il a la fièvre, Der Frost, das Fieber schüttelt ihn* (Dom. 32, Pfeff. 48, Bortf. 27, H 153)  
*Il est malade* (Pfeff. 49)  
 (Kranck H 229)  
*Wo thuts weh?* (H 362)  
*Es thut mir ganz nichts weh* (H 363)  
*Ich fühle nichts* (H 136)  
*Wie gehet es euch, Comment Vous va-il* (Dom. 34, Pfeff. 47, Bortf. 25, H 147)

*Besser, Mieux* (Dom. 32, Pfeff. 46, Voc. 27)  
*Ziemlich wol, Assez bien* (Dom. 33, Pfeff. 46, Bortf. 25)  
*Je me porte bien* (Pfeff. 49)  
*Ziehe dich an, Sie ziehen sich an* (H 76)  
*Hast dich nicht gekemmet* (H 217)  
*Mouchez le nez* (Pfeff. 46)  
*Woit ihr essen, Vouler vous manger* (Bortf. 27, Pfeff. 48)  
 (Eßen H 146)  
*Gib mir das Morgen brodt* (Des. 59)  
 (Morgen=Brodt H 256)  
*Ich wii zum Nachtmahl gehen, Nous irons à ia Cene* (Dom. 34, Pfeff. 48, Bortf. 28)  
 (Abend-Mahlzeit H 67)  
 (Ich will zum Tisch des Herrn gehen H 67)  
*Je viens de manger* (Pfeff. 48)  
*Schmeckt das wol, Trouvez vous cela bon?* (Bort. 26, Pfeff. 47)  
 (Schmecken H 303)  
*Es stincket, Il put* (Dom. 32, Pfeff. 47, Bortf. 26)  
 (Stincken H 329)  
*Du gönnest mirs nicht* (H 182)  
*Es riechet wohl, Il sent bon* (Bortf. 26, Pfeff. 47)  
 (Riechen H 287)  
*Bring Salz her, Apportez du sel icy* (H 292, Pfeff. 48)  
*Habt ihr getrunken?* (Dom. 34, Bortf. 27)  
*Gebt mir einen Krug Bier* (Des. 58)  
 (Bier H 103, Krug H 231)  
*Trinck das Glas (den Krug) aus, Du soit die Kanne Bier austrinken* (H 343)  
*Das Bier ist gut, La bierre est bonne* (Bortf. 28, Pfeff. 48, H. 103)  
*Das Bier taugt nicht, La bierre ne vaut rien* (H 103, Pfeff. 47)  
*Ziehe (dich) aus, Voulez vous deshabiller* (H 88, Pfeff. 47)  
*Voulez vous vous baigner* (Pfeff. 48)

(Baden H 90)

*Je veux pisser* (Pfeff. 47)

*Je veux aller à la selle* (Pfeff. 47)

*Lösche das Licht aus* (H 85)

*Wolt ihr bey mir schlafen? Voulez vous coucher avec moy?* (Bortf. 24, Pfeff. 49, H 300)

*Ich will nicht bey euch schlafen* (H 300)

*Wollen wir Hochzeit machen? Voulons nous nous marier ensemble* (Dom. 34, Pfeff. 47, Bortf. 26, H 203)

*Gib mir einen Kuß, Küsse mich, Sie küssen sich* (H 233)

*Sie streiten* (H 331)

### V

*Du lieber Schatz, Mon coeur, maniere de parler, quand on s'aime* (Bortf. 26, Pfeff. 47)

*Du läugst, Tu ment* (H 243, Pfeff. 48)

*Tu ne vaut rien* (Pfeff. 47)

(*Er taugt nichts* Pfeff. 335)

*Tu es mon ennemy* (Pfeff. 49)

(*Feind* H 151)

(*Junge,)* *ich will dir was etc.* (Des. 59)

(*Junge* H 213)

*Siehe für dich* (H 163)

*Wie heißt er? Er heißt Hans* (H 197)

*Greif ihn. Habt ihr ihn?* (H 183)

*Was hast du für einen Streit?* (H 331)

*Du hast Schuld* (H 386)

*Ich wills (nicht) lassen* (H 235)

*S.v. Leck mir im H.* (Des. 59)

*Alter Lumpe* (H 72)

*Fauler Hund* (H 150)

*Ich habe ihm befohlen* (H 94)

*Bewege dich* (H 101)

*Hörst du?* (H 206)

*Kannst du? Ja, ich kann* (H 227)

*Kans seyn?* (H 314)

### VI

*Ich lache, Le ry, Er hat gelacht* (Dom. 30, Pfeff. 47, Bortf. 26, H 254)

*Habt ihr geweinet? Il pleurts, Ich weine, Er hat geweinet* (Dom. 34, Pfeff. 48, Bortf. 27, H 364)

*Ihr habt gesungen, Vous avez chanté, Ich singe, Ich habe gesungen, Ich will Lieder singen, Da singen sie* (Bortf. 27, Pfeff. 48, H 316)

*Er tanzet, J'ay dansé, Du hast getanzet* (Des. 61, Pfeff. 48, Bortf. 27)

(*Tanzen* H 335)

*Wir haben geflötet, Nous avons sifflé, Ich flöte, Ich habe geflötet* (Bortf. 27, Pfeff. 48, H 158)

*Einer der da stehet, Tu es à pied, Du stehest* (Dom. 32, Pfeff. 47, Bortf. 26)

(*stehen* H 326)

*Ich wills thun, Je feray cela* (H 338, Pfeff. 49)

*Hast du gethan, Was (hast du) gethan, Was thust du?* (H 330)

*Ich wills (nicht) lassen* (H 235)

*Je suis avare* (Pfeff. 49)

(*geitzig* H 170)

*Il est paresseux* (Pfeff. 49)

(*Faul* H 150)

Durch Sätze, die Hennig allein hat, könnte man diesen Bestand noch wesentlich vermehren, aber mit einigem Risiko, denn bei ihm scheinen sie mir nicht so sehr aus einer Gesprächsvoriage, wie vielmehr durch Erweiterungsfragen zu einmal abgefragten Begriffen entstanden zu sein, wie folgendes Beispiel andeuten mag:

*Hauen, mit einer Peitschen, Spiß=Ruthen, Karabatschen, u. d. g. Swikkene, Haue, Schwikkin. Haue ihn, Swikneime. Er hat ihn gehauen, wan swizi. Hauen, Seze. In Stücken zerhauen, Wißetze wa kungsáy. Abhauen, Eysetze. Abgehauen, eysatzena. Wenn einem andern was abgehauen oder zu nahe gehauen wird, eyBikleyma* (Olesch 1959, 192, Troubetzkoy 1926, 341, 360).

Stellen wir nun PSs Gespräche vor diesen Hintergrund, so finden wir gewiß auch bei ihm Bestandteile des älteren Corpus wieder, aber das versteht sich bei der Gleichheit der Lebenssituationen fast von selbst und bedeutet nicht gleich eine Quellenabhängigkeit.

Außerhalb der geschlossenen Gesprächskomplexe (Olesch 1967, 173-76, 177, 178, 182f.) finden sich zwar auch ganze Sätze, aber wohl mehr in der Art von Hennigs Ergänzungsfragen, nur im Zusammenhang mit der einen oder anderen Vokabel. Das sieht man z. B. daraus, daß der Satz *er kann nicht reden* (vor: *lobreden*) als Synonym mit dem einfachen Adjektiv *stumm* steht, das in Oss. tatsächlich dafür eingetreten ist (169 Anm. 78). Solcher Art sind wohl auch die Verbalformen oder Sätze: *er hinkt* [nach: Krüppel (169)], *mache die Thür zu, ~ auf* [nach: *zugeschlossen Thür*], *komm hierher* (170 und 171, vgl. II), *es friert, (er) ist verfroren, (der) Wind wehet, es will regnen* (vgl. III), *(er) ist nicht, er ist weggegangen* (178), *er drückt mich* [wohl vom Schuh, nach: *Schuhe auf barfuß* (180)], *ich sage dir* (181), *(er) geht viel zur Kirche* [nach: *(ein) sehr frommer Mensch*], *du mußt dich anziehen, (du) bist angezogen* (vgl. IV), *heraus nimm, (das) Licht brennt, (er) geht stark, geht <h>er* (182), vgl. II), *ich habe gesehn* [vor: *sehen* (183)]. Manchmal sind die assoziativen Reihen da ganz deutlich, z. B. in: *(das) kind quarret, (das) Kind schreit, (das) Kind weint* (182), *stoße dich nicht, stoßet mich* (182f.), sowie die Schlußzeilen nach *essen* (vgl. IV): *er hat gegessen, (er) will nicht essen, (er) hat ausgegessen, (er) kann nicht essen, (er) kann nicht kauen, ist nicht weich* (183).

Schon ein Satz wie: *willst du nicht nach Lüneburg fahren = nitzis ka Chlein wiest* (182) zeigt aber an, daß wir es hier nicht mehr nur mit den üblichen, mehr oder weniger abstrakten Allerwelts-Situationen zu tun haben, sondern daß PS seine Gespräche auf dem Schauplatz des Wendlandes spielen läßt, dessen typisches Kolorit auch da durchschlägt, wo nicht, wie hier, geradezu Namen genannt sind (die Rost 251 s. v. Lüchow übrigens als bewußte Geheimnamen anzusehen scheint). So sind es wirklich „ganz unaffektierte Gespräche“, die er bringt und die schon der Anonymus von 1796 (Olesch 1967, 278) wiederholt. Sie sind so deutlich zusammenhängende Szenen, daß der ihnen sogar die Überschriften hat geben können: „1) Treuerherziger Antrag, 2) Verblühte Antwort, 3) Höfliche Einladung, 4) Philosophisches Selbstgespräch“.

Wie es wohl natürlich ist, finden sich auch hier noch Übereinstimmungen mit dem früheren Gesprächsmaterial, z. B. der Satz: *Dies Bier taugt nicht* (vgl. IV, Pfeff. und H) oder die Invectiven von p. 143, doch sind diese Dubletten bei PS in einen Zusammenhang eingebettet, der sie völlig rechtfertigt, so daß, wie nochmals betont sei, an keinen Kausalzusammenhang gedacht zu werden braucht. Zum Beleg des hier Behaupteten gestatte man mir, nun auch PSs Colloquia familiaria im vollen Wortlaut wenigstens ihrer deutschen Spalte zu wiederholen (Olesch 1967, 173):

47<sup>v</sup> Kol. b<sup>36</sup>:

*du, komm hierher / gehe sitzen by mir / ich will dir was sagen*

48<sup>r</sup> Kol a

*ich meine / ich wollte dich gern haben / mein Vater und Mutter sind auch in den Gedanken / wir haben Alles in unserm Hause als Vögel, Milch (Olesch 174) eine gute Frau, die haben wir nicht / ich sehe allzeit auf dich in der Kirche / nun du kömmt nach (zu) mir / in diesem Lande ist nicht Eine Dir-*

<sup>36</sup> Vorweg gehen zwei Sätze, die aber mit der folgenden Szene offenbar nichts zu tun haben: *ist gestorben* und *der Hund bellt* (vgl. II).

*ne, die du nicht gefraget / nun du von allen den Korb gekriegt hast / nun soll ich deine Braut seyn / du [nicht] meinst gute Mädchen / du willst nur viel Geld haben / darum will ich dich nicht haben /*

48<sup>r</sup> Kol. b

*du bist nun (zu) alt zu heirathen / komm mit bey unsern Tisch / du sollst mit essen / da ist ein Stuhl / gehe sitzen / [Dirne,] hohle Teller herein / hier ist ein Löffel / der Kohl ist noch heiß / daß du deinen Mund nicht verbrennest / siehe da, nimm Schweinefleisch / da ist auch (noch) Kuhkäse [und] Butter/ (Olesch 175) da stehet Bier, trinke / laß dir (es) wohl schmecken / ich will nach (der) Stadt gehen / ich habe noch vier Groschen /*

48<sup>v</sup> Kol. a

*ich will mich ganz duhn trinken (mich betrinken) / denn die Frauen wollen mir keiffen (mich auskeiffen) / du hast einen großen Bart mit vielen Haaren / habe ich [Haare], so habe ich (so) wie andere Leute / auf deinem Bart kann wohl Dorn wachsen / dahinter / wer da will hofiren, der gehet /<sup>37</sup>*

(Olesch 177): p. 143, 49<sup>r</sup> Kol. a

*komm her / lecke mich im ... / besiehe mir in das Loch / hörst du? /<sup>38</sup>*

49<sup>r</sup> Kol. b

*dir sage ich das / du bist (ein) Dieb / du hast gestohlen / (du stiehlt / du willst nur aufgehenkt seyn / was du redest, willst du das stehen? / wem habe ich gestohlen (einen) Ochsen oder (ein) Pferd? / ich, du, alle zusammen sollt kommen / wir wollen Hochzeit zusammen verzehren /*

(Olesch 178): 49<sup>v</sup> Kol. b

*einzapffen / austrinken / gieb mir zu trinken / (du) hast ausgetrunken / mich durstet / in eurer /<sup>39</sup>*

50<sup>r</sup> Kol. a

*Stube ist(s) / warm*

(Olesch 179): 50<sup>r</sup> Kol. b

*[Frau] lege das Kind in die Wiege / du sollst tanzen / [Dirne] gehe wiege (imperat.) / du sollst Lohn dafür kriegen / [Frau] gehe nach Hause / koche Grütze / dies Bier taugt nicht / mich drückt der Hunger / ich muß heim gehen, zu sehen, was der Knecht macht / morgen wollen wir Holz fahren zu brennen<sup>40</sup>*

(Olesch 180): 50<sup>v</sup> Kol. b

*komm sitzen bey dem Kachelofen / du wärme<sup>41</sup>*

Das sind andere Töne, als der „Urdannenberger“ sie anschlug, doch so interessant der Inhalt und Stil dieser Gespräche auch sein mag, und obwohl PSs Wert als Gewährsmann vor diesem Hintergrund sicherlich steigt, so scheint mir wiederum die Sprachform, um die es doch auch ihm hier geht, den Wert seiner Auskünfte einzugrenzen: Gerade an den zusammenhängenden Texten erweist sich, wie stark das Sia-

<sup>37</sup> Es folgen mit *Haake* usw. wieder Vokabeln für Hausgeräte usw.

<sup>38</sup> Vorher stehen neutrale Vokabeln. Es folgt noch *verkauffen, kauffen, (du) hast verkaufft*, die aber wohl keinen Zusammenhang mehr mit dem Vorangehenden haben.

<sup>39</sup> Während die ersten Sätze an die hier mitgedruckten Vokabelzeilen *einzapffen* und *austrinken* angeschlossen sein könnten, scheint der letzte Satz eher in eine der Haus- und Familienszenen zu passen. Es folgen die Nacht- und die Tagesmahlzeiten.

<sup>40</sup> Es folgt, auf einer neuen Kolumne, *brennen*, aber anders übersetzt, denn *saasse* ist 3. Ps. Sg. Prs. zu *zazat*, aksl. *žešti*; das steht in dem vorangehenden Satz aber nur als Alternative: *kaw widjin* (d. h. *vig'en*, aksl. *ognь*) oder *ka sessien* (d. h. *zeziñe*, Verbalsubst.).

<sup>41</sup> Wieder zusammenhanglos eingebettet und wohl wieder am ehesten zu der „Höflichen Einladung“ der Hauptgespräche gehörig.

vische bei ihm bereits durch das Deutsche zersetzt ist. Vor allem die Idiomatik, die eigentliche und stets am meisten gefährdete Kostbarkeit eines Dia- oder Idiolekts, ist dadurch beeinträchtigt, auch wenn ihre Bestandteile noch vokabelhaft vorhanden sind.

So trägt, um ein Beispiel für viele zu setzen,

*ninna teu wid wissiem tung tjutzehr kriejohl*  
*nun du von allen den Korb gekriegt hast (174 l.)*

seine Herkunft aus dem Deutschen allzu deutlich an der Stirn, und auch *leis minne wap peisde* dürfte wohl in der einschlägigen deutschen Formel sein Muster haben. Im ganzen kann man fast sagen, daß Deutsche des Vokabulars sei hier echter als das Slavische, denn die linken Spalten zeigen alle Kennzeichen des wendländischen Missingsch, wie es PSs Text zunächst zugrunde liegt. Die Germanismen des Slavischen genüge es mit folgenden Proben zu belegen:

*johss sarang hille noh tiebe waa zartje*  
*ich sehe allzeit auf dich in der Kirche oder:*

*ninna täu kummas kam mahn*  
*nun du kömmst nach (zu) mir;*

und steht einmal ein Satz ohne deutsches Lehnzeug, wie der folgende, so ist sicher das Slavische nicht mehr grammatisch:

*was zehm ljungdo nie jaddahn (!) deffca tung teu nie prosal*  
*in diesem Lande ist nicht Eine Dirne, die du nicht gefraget.<sup>42</sup>*

Und weiter dann wieder:

*ninna johs mohm tüh brüdt bät*  
*nun soll ich deine Braut seyn*

*theu nie mehmas dibbre deffca*  
*du nicht meinst gute Mädchen*

*teu sies bas viel jeldt meht*  
*du willst nur viel Geld haben, usw.*

Das gibt Anlaß zu fragen, welcher Art denn das Deutsche war, das sich hier mit dem Slavischen zu amalgamieren beginnt, doch damit kann ich hier nur ein Thema andeuten, nicht ausführen, und PSs Chronik als eine hierfür authentische und wertvolle Quelle empfehlen. Sie belegt, daß alle Züge der entstandenen „kreolischen“ Mischsprache zwischen Slavisch, Hoch- und Niederdeutsch seit den ältesten Zeugnissen und im Grunde bis heute festliegen und von den Wendländern selbst als artspezifisch angesehen worden sind (Wesche 1969).

<sup>42</sup> Über PSs mangelhafte slavische Sprachkompetenz hat bereits A. Brückner sich mehrfach pointiert geäußert, vgl. ZfslPh 6 (1929), 516 f. (zu Lehr-Splawiński), 7 (1930) 512-14 (über Troubetzkoy), z. B.: „Vieles schwebte ihm dunkel vor; Jan-nischege wußte unendlich mehr, aber auch er war ein Deutscher, der nur zu oft deutschen Begriffen und Lautneigungen den dravenischen Mantel umhing“ (1929, 513 f.). Vgl. Olesch 1980.

## Literaturverzeichnis

- Gerhardt, Dietrich. Polabische Nachlese I-II, in: WdSl. 22-23 (1977-78).
- Gerhardt, Dietrich, Schulz, Willi. Johann Parum Schultze 1677-1710: Schr. d. heimatkd. Arbeitskr. Lüchow-Dannenberg I, Ülzen 1978.
- Hennig von Jessen, Christian. Vocabularium Venedicum. Nachdr. bes. v. Reinhold Olesch, Köln-Graz 1969.
- Kühnel, Paul, zu Ernst Mucke, in: ZHVN 1908.
- Lampe, J. Hofadel und Staatspatriziat in Kurhannover. Die Lebenskreise der höheren Beamten an den kurhannoverschen Zentral- und Hofbehörden 1714-1760 I. Unters. z. Ständegesch. Ndsachsens 2. Veröff. d. Hist. Komm. f. Ndsachsen 24, Göttingen 1963.
- Lorentz, Friedrich. Polabisches 8, in: ZfslPh 3 (1926) 317 f.
- Olesch, Reinhold. Juglers Lüneburgisch-Wendisches Wörterbuch. Slavist. Fschgn. 1, Köln-Graz 1962.
- Olesch, Reinhold. Quellenkritisches zum Dravänopolabischen, in: Opera slav. IV, Göttingen 1963.
- Olesch, Reinhold. Zur Forschungsgeschichte des Dravänopolabischen, in: ZfslPh 33 (1966), 145 ff.
- Olesch, Reinhold. Fontes linguae dravaeno-polabicae minores et Chronica Venedica J. F. Schvltzii. Slavist. Fschgn. 7, Köln-Graz 1967.
- Olesch, Reinhold. Finis linguae Dravaenopolabicae, in: FS f. Fr. v. Zahn. Mdt. Fschgn. 50, Köln-Graz 1968, 629-32.
- Olesch, Reinhold. Pfeffingers Vocabulaire Vandale, in: Slav. Stud. z. VI. Intern. Slavistenkongr. in Prag 1968, 75-89.
- Olesch, Reinhold. Cideleist, in: FS f. W. Schlesinger I. Mdt. Fschgn. 74, Köln-Graz 1973, 78-86.
- Olesch, Reinhold. Zur deutsch-dravänischen interlingualen Interferenz, in: Wege zur Universalien-Forschung. (FS f. H. J. Seiler). Tübinger Btge. z. Ling. 145 (1980), 281-86.
- Polański, Kazimierz. J. A. Sehnert, Polabian-English Dictionary. Sl. Pr. & Repr. (1967) 190-220: Polabian Phraseology.
- Rost, Paul. Die Sprachreste des Draväno-Polabischen im Hannoverschen, Leipzig 1907.
- Schulz, Willi. J. P. Schultzes Sammlung polabischer Flurnamen aus Süthen im Hannoverschen Wendland, in: BZN 6 (1971), 45-68.
- Selmer, Ernst Westerlund. Sprachstudien im Lüneburger Wendland, Kristiana 1918.
- Selmer, Ernst Westerlund. Zur Mundart des Lüneburger Wendlandes, in: Nddt. Jb. 50 (1924).
- Troubetzkoy, Fürst N. S. Zur Quellenkunde des Polabischen, in: ZfslPh 3 (1926).
- Wesche, H. „Wendisches“ im Wendland, in: Slaw.-dt. Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur. VIS 44, Berlin 1969, 262-71.

Hamburg

Dietrich Gerhardt

## LITERATURA WOBEC NOWOMOWY

## 1.

## Uwagi wstępne

Literatura, szukając swojej odrębności i osobowości, siłą rzeczy postawiona zostaje wobec problemu wyborów językowych, mowa jest bowiem czymś więcej niż tylko materiałem, z którego dzieło powstaje, jest także zagadnieniem. Zagadnieniem tym silnie zarysowującym się, im w danej epoce wyraźniej ujawniają się zróżnicowania językowe, zróżnicowania rozmaitego rodzaju – regionalne, stylistyczne, estetyczne, przede wszystkim zaś – społeczne. Dokonywane w tym zakresie wybory są na ogół czymś więcej niż tylko decyzjami odnoszącymi się do języka, często dotyczą one socjalnego statusu literatury i jej funkcjonowania, jej historycznego sposobu bycia. Rozpatrywana jako całość rozległa i złożona z wielu różnorodnych elementów, ma ona bowiem przywilej szczególny: nie musi ograniczać się do danego stylu funkcjonalnego, może odwoływać się do wszystkich pokładów języka, może sięgać do jego złóż historycznych, wykorzystywać wszelkie jego zróżnicowania. Pod tym względem nie zna granic, które musiałaby sama sobie narzucać, jej granice są granicami języka. Granicami zresztą traktowanymi liberalnie, z dużą swobodą, bo przecież jednym z jej uznanych – przynajmniej w niektórych epokach – praw jest wychodzenie w miarę możliwości poza to, co przynosi język, a więc usiłowanie zmierzające do poszerzenia narzuconych przez niego granic. Pisarstwo naszego wieku dostarcza aż zbyt wielu przykładów w tej materii.

Tak się jednak rzeczy mają, gdy mówimy o literaturze jako o pewnej całości; inaczej układają się one wówczas, gdy rozpatruje się tę kwestię, mając na myśli utwór poszczególny, dzieło jednego pisarza czy też – pewien zespół wyodrębnionych według jakichś wyraziście sformułowanych kryteriów, np. kryterium gatunku literackiego. W takich przypadkach granice języka nie są oczywiście, bo być nie mogą, granicami utworu czy zespołu utworów. Tutaj więc kwestie wyboru krystalizują się z dużą siłą i przejrzystością. Wyboru będącego aktem świadomej decyzji bądź też wyboru nieświadomego, wynikającego z faktu, że pewien typ języka przyjmuje się w danej sytuacji historycznej jako oczywisty czy wręcz naturalny. Różnica to doniosła, nie poświęcimy jej jednak osobnych rozważań. Znaczenie zasadnicze ma tu bowiem rozróżnienie inne, a mianowicie pomiędzy tymi wyborami językowymi, które nie wymagają żadnych uzasadnień, i takimi, które bez specjalnych motywacji nie mogą być praktykowane, stają się bowiem prawomocne i zrozumiałe dopiero wtedy, gdy czytelnik jest świadom, według jakich zasad i – często – dla jakich celów zostały dokonane.

Wybór nie wymaga szczególnych uzasadnień wówczas, gdy wypowiedź literacka mieści się w standardach literackich danego języka, przyjmuje je za swoje i nie wchodzi z nimi w konflikt, opiera się na pełnej akceptacji obowiązujących w nim konwencji. Działa tu podobny mechanizm socjo-lingwistyczny jak w potocznym mówieniu. Kiedy operujemy językiem uznanym i aprobowanym w tej grupie społecznej, do której należymy, nie musimy się tłumaczyć z naszej mowy; tłumaczenia zaś – mniej lub bardziej pośrednie, mniej lub bardziej wyraziste – stają się konieczne

wówczas, gdy poza ten styl grupowy wykraczamy, gdy zaczynamy korzystać z innego socjolektu, wprawdzie zrozumiałego, ale odczuwanego jako obcy, dziwny, nie na miejscu itp. Rozpatrywane z tego punktu widzenia dzieło literackie jest swoistym mikrokosmosem socjo-lingwistycznym. I w jego obrębie motywacji nie wymaga to, co nie jest z punktu widzenia danego socjolektu nacechowane.

Jednakże dzieło literackie czy też - w perspektywie ogólnej - literatura jako całość ma szczególne dane po temu, by poza obręb danego socjolektu wykraczać, by korzystać z rozmaitych pokładów języka. I zawsze jest tutaj kwestia, co motywacji nie wymaga, co zaś bez niej obyć się nie może. Dla ujęcia społecznej natury dzieła literackiego jest to zagadnienie podstawowe i dotyczy tego, co bywa w danym czasie odczuwane jako język oczywisty, co zaś funkcjonuje jako jego naruszenie czy zakwestionowanie. Ważny problem stanowi to także, jakiego typu motywacje się pojawiają. Wyróżnia się tu motywacja mimetyczna. Jakież elementy językowe przywołuje się tylko dlatego, że działają one w świecie, o którym w utworze się mówi, są więc swego rodzaju cytatem. Nie mają zaś wstępu do tych części utworu, które na mocy obowiązującej konwencji muszą się mieścić w powszechnie akceptowanych standardach językowych. Nieustanne oscylowanie między niemotywowanymi i motywowanymi elementami języka to dla dzieła literackiego sprawa o dużej wadze.

Jest to także kwestia zasadnicza wówczas, gdy podejmuje się problem stosunku literatury do nowomowy - z tej racji, że pozwoli zdać sprawę, jak ona przenika w obręb utworów i jak w nich funkcjonuje. Motywowanie bądź niemotywowanie jej występowania to nie tylko sprawa koncepcji literatury, także - sprawa jej społecznego istnienia. Czy nowomowa może być oczywistym językiem utworu literackiego, tak jak jest nim współczesna polszczyzna literacka, czy też nim być nie może, a więc wymaga jakichś specjalnych uzasadnień, które czyniłyby jej wprowadzenie faktem umotywowanym? Jest to jedno z tych pytań, które wyłoniły się przed literaturą polską ostatnich dziesięcioleci, pytań, na które rozmaicie odpowiadano. W charakterze i sposobie odpowiedzi zaznacza się ewolucja, którą literatura przeszła od socrealizmu pierwszej połowy lat pięćdziesiątych po dzień dzisiejszy.

## 2.

### Próba podporządkowania

Socrealizm, gdy spojrzę się z pewnej perspektywy, to sprawa nowomowy, a może nawet - jej przede wszystkim. Decydują o tym względy natury ogólnej, głównie zaś zrównanie wypowiedzi literackiej z wypowiedzią propagandową, wszelka zaś wypowiedź propagandowa musiała być wówczas pisana nowomową; można zresztą stwierdzenie to zaostrzyć: wszelkie mówienie publiczne musiałoby być wówczas mówieniem nowomową. Określało to oczywiście pozycje literatury, a jej język - podporządkowywało nowomowie. Zasadniczym dążeniem stało się takie jej traktowanie, jakby była oczywistym językiem wypowiedzi literackiej, z którego użycia nie trzeba się tłumaczyć. Innymi słowy, socrealizm stanowił próbę uchylenia motywacji, zmierzał do tego, by nowomowa zyskała status mowy niemotywowanej - w tym sensie, w jakim w tym szkicu się ją rozumie. Mowy niemotywowanej, która może się zasadnie znaleźć w każdym fragmencie utworu literackiego, przeniknąć w każdą jego warstwę. U podstaw znajdowało się przeto założenie, iż jest to język tej grupy społecznej, z którą

autor się identyfikuje, jego obowiązkiem jest mówić tak jak ona. Sprawa nie ograniczała się więc do przytoczeń; gdyby tak było, socrealizm nie odznaczałby się w tej materii niczym szczególnym, gdyż przytoczenie – zawsze wymagające motywacji – może się oczywiście znaleźć w tekście jakimkolwiek. To właśnie nowomowa miała się uplasować ponad wszystkimi innymi typami języka, jakie mogły się w dziele literackim pojawić, miała nad nimi zapanować, a w pewnych przypadkach – pełnić rolę swego rodzaju metajęzyka, którym mówi się o innych językach, z natury rzeczy pozbawionych ideologicznej słuszności. Miała stać się językiem obowiązującym – także w literaturze.

Na następstwa nie trzeba było długo czekać. Nowomowa mogła, jeśli o powieść chodzi, pojawić się nie tylko w dialogach, także – w narracji. Na ogół, ze względu tak na tradycje gatunku, jak i ograniczenia samej nowomowy, trudno jej było ogarnąć całość powieściowego tekstu, mogła jednak nasycać go w stopniu wysokim, upodobiwszy do tych postaci publicystyki, jakie ówczesnie były praktykowane. Tym bardziej że w powieści socrealistycznej, a w każdym razie – w jej najbardziej reprezentatywnych realizacjach, opowiadać znaczyło tyle co komentować, a więc obwieszczać, co jest słuszne, a co niesłuszne, co dobre, a co złe, postępowe lub niepostępowe itd. Wyrażało się to w czymś więcej jeszcze: w przejściu jednej z podstawowych właściwości nowomowy, a mianowicie zacierania granic między tym, co jest, a tym, co być powinno, między opisowością a postulatowością. Zacieranie to jest zjawiskiem charakterystycznym dla sloganu, stanowi ono jedną z jego podstawowych właściwości semantycznych, niewykluczone, że najistotniejszą. Otóż sloganowość literatury socrealistycznej polega nie tylko na tym, że pojawiają się w niej formuły-haśła, związki mają charakter głębszy: powieść socrealistyczna, zamazując granice między tym, co rzeczywiste, a tym, co pożądane, budowana była na tej samej co slogan zasadzie. Mówiąc o pożądanym, miała – tak jak formuła propagandowa – tworzyć iluzję, że odnosi się do tego, co rzeczywiste. Na tym właśnie polegała idea tzw. typowości, stanowiąca jeden z fundamentów socrealistycznej estetyki. Dochodziła tu też do głosu tak ważna dla nowomowy językowa magia: mówiąc o pożądanym czy postulowanym jako o rzeczywistym, to rzeczywiste właśnie się – fikcyjnie – tworzyło i podsuwało maluczkiemu do wierzenia.

Nowomowa miała wyeliminować inne ukształtowania języka, nie dopuścić ich tam, gdzie mogłyby one w sposób naturalny wystąpić – choćby dlatego, że tego wymagała fabuła. Najwyrazistsze jest to wówczas, gdy zaczyna przemawiać wróg. Jak wiadomo, wróg to jedna z podstawowych postaci literatury socrealistycznej, tak samo niezbędny jak Herod w szopce. O wrogu dużo się mówi (swoimi nowomownymi słowami), ale – zwłaszcza w większych utworach fabularnych – nie może on być istotą ciągle milczącą. Jak więc się wypowiada, kiedy już pozwolono mu się odezwać? Obowiązywała zasada, że ów wróg klasowy nie mógł formułować swych kwestii tak, by burzyły one te o nim wyobrażenia, które miały obowiązywać. Mówił więc albo frazesami, którymi go określano w ówczesnej publicystyce, albo tak, by nie podawać w wątpliwość idei głoszonych pozytywnie. I w jednym, i w drugim przypadku rzecz się sprowadzała do nowomowy. Artur Sandauer zacytował w jednym ze swych polemicznych szkiców z początku lat pięćdziesiątych fragment pewnego socrealistycznego dramatu. Dwaj francuscy policjanci, specjalizujący się w zwalczaniu komunizmu i przedstawiani jako faszyci, taką wiodą rozmowę:



I grzmiał  
                   i płonął  
                           teren  
 burzą  
           swojej  
                   specyfiki.

Nie zawsze nowomowa uzyskiwała w tej poezji postać tak krystalicznie czystą, niekiedy występowała w postaci lekko zatuszowanej, aczkolwiek i tu można dostrzec podstawowe jej schematy:

O kraju. Ojczyźnie. Że nic nie trwa wiecznie  
 I tylko lud nie przeminie.  
 Że trzeba walczyć o czas swój i przestrzeń.  
 Budować, budować! z kształtu, co zginie,  
 Nowe kiedyś powstanie naczynie.<sup>2</sup>

Przytoczone fragmenty wierszy można potraktować jako wzorcową wersję języka propagandowego okresu stalinowskiego, jako wypowiedzi powtarzające jego najbardziej stereotypowe właściwości, z żołdackim imperializmem, walką o..., nowym zwyciężającym stare itp. Jednakże są one świetną demonstracją ówczesnego języka poetyckiego, bo taki właśnie miał on być, utożsamiając się z językiem propagandy. Właśnie języka poetyckiego - mimo że wchodzi on w konflikt z tym, co się normalnie przezeń rozumie. Poezja socrealistyczna stanowi bowiem swoisty koncentrat nowomowy, wolny od wszelkiego rodzaju elementów inności.

Ow stan stężony przejawiał się nie tylko w słownictwie i we frazeologii, obejmował także retorykę, przypominającą tę, jaka występowała w oficjalnych przemówieniach i w programowych artykułach. Powiada się, iż poezja zawsze stanowi stężenie języka, że należy to niejako do jej natury, w tym jednak wypadku była stężeniem języka przeniesionego, nie - swojego. I będąc takim stężeniem, powtarza ona obiegowe stereotypy, a także - jak się zdaje - ma wyrugować ten język czy raczej te języki, które dotychczas w poezji funkcjonowały. Inwazja nowomowy na teksty poetyckie ujawnia jedną z jej podstawowych cech i celów w latach socrealizmu: ma się ona stać mową zagarniającą wszystko, także rejony, które - jakby się wydawało - mogłyby się przed nią uchronić, ma się stać mową totalną. Rozpatrywany z tego punktu widzenia przypadek poezji jest szczególnie drastyczny, jest przykładem szczególnie dobitnym. A zarazem przykładem jedynym, bo - w każdym razie w polskiej literaturze - stanowi zjawisko odosobnione. Nigdy już nowomowie nie dane było zagarnąć pod swe panowanie obszarów tak szerokich. Literatura socrealistyczna, w pełni jej podporządkowana, była - z pewnego punktu widzenia - mało znaczącym epizodem, przerwą w normalnym procesie rozwojowym i nie upamiętniła się żadnym dziełem, które zachowałoby jakieś wartości. To prawda, ale tenże socrealizm, gdy się nań patrzy z innej perspektywy, jest faktem o wielkim znaczeniu, faktem, który w ten czy inny sposób określił - choćby przez negację - ewolucję literatury polskiej, w tym - jej języka. Doświadczenia literatury, która tworzyłem swym uczyniła nowo-

<sup>2</sup> Nie przytaczam nazwisk autorów tych trzech wierszy, nie chodzi bowiem o to, by przypominać ten wstydlivy okres ich twórczości - tym bardziej że losy literackie przynajmniej dwóch z nich daleko od tych punktów wyjścia odbiegły. Teksty te, wyzbyte cech własnych, są po prostu klinicznym przykładem socrealistycznej poezji.

nowomowę, rezygnując z wszelkiego wobec niej dystansu, z wszelkiego krytycyzmu, były doświadczeniem zbyt ważkim i – zarazem – zbyt żalnym, by można było nad nim przejść do porządku i złożyć wśród zakurzonych szpargałów historii, do których nigdy się nie zagląda; były zbyt radykalną i zbyt brutalną próbą uczynienia z nowomowy języka literatury. Socrealizm stał się negatywnym punktem odniesienia.

## 3.

## Parodia jako wyzwolenie

Historycy literatury poddadzą z pewnością analizie różne formy reakcji na socrealizm w połowie lat pięćdziesiątych i w latach późniejszych. Nie ulega wątpliwości, że sprawy nowomowy nie stanowią epifenomenu w tym procesie, znajdują się w samym jego centrum. W latach postalinowskiej odwilży wartości szczególnej nabierało to wszystko, co wychodziło poza nowomowę, tę oficjalną „pustkę wielkich słów” (formuła z Poematu dla dorosłych Ważyka). Niekiedy mógł być to po prostu powrót do zwykłej mowy potocznej – o czym świadczą opowiadania Marka Hłaski, składające się na Pierwszy krok w chmurach (1956). Ich niebywały sukces u szerokiej publiczności wynikał z tego między innymi, że pisarz przeszedł obok doświadczenia socrealistycznego, nie zważając w ogóle na ową „pustkę wielkich słów”. Doświadczenie to było jednak czymś zbyt ciężącym, by taka reakcja mogła być powszechna. Toteż ukształtowały się inne sposoby reakcji. Zwrócę uwagę na dwa tylko: refutację i parodię.

Przez refutację rozumiem podejmowanie pewnych stereotypów, charakterystycznych dla nowomowy – i sprowadzanie ich do absurdu. Technika tą posłużył się np. Adam Ważyk w jednym z fragmentów Poematu dla dorosłych:

Wyłowiono z Wisły topielca,  
Znaleziono kartkę w kieszeni.  
„Mój rękaw jest słuszny,  
mój guzik niesłuszny,  
mój kołnierz niesłuszny,  
ale patka słuszna“.  
Pochowano go pod wierzwą.

Przeciwstawienie „słuszny – niesłuszny” szczególnie często pojawiało się w nowomowie okresu stalinowskiego. U jej podstaw zawsze znajdowały się wartościowania, wyrażające się w podziałach dychotomicznych, często jednak jakby one nie wystarczały, odwoływano się więc do bezpośrednich ocen i obwieszczano, co słuszne, co zaś – słuszności pozbawione. Ważyk bezpośrednio nawiązuje do tej praktyki językowej – i poddaje ją refutacji przez sprowadzenie do absurdu. To, co miało być przejawem socrealistycznej normalności, stało się elementem wypowiedzi szalonej. Refutacja obejmuje przede wszystkim poszczególne formuły, nadużywane i uschematyzowane, te, w których wyrażała się epoka. Nie ogarnia ona jednak całości tego języka – i nie zgłasza takich ambicji.

Jest to domena parodii. Wydaje się, że – jako jedna z reakcji na nowomowę – była ona w drugiej połowie lat pięćdziesiątych zjawiskiem ważnym, gdyż w sposób sobie właściwy zmierzała do odwojowania języka, wyzwolenia go spod dominacji nowomowy. Zjawiskiem ważnym, mimo że na ogół nie wiąże się ono z wybitniejszymi utworami literackimi, zjawiskiem o dużym zasięgu społecznym, bo charakterystycz-

nym dla tych dziedzin sztuki, które – jak twórczość satyryczna i teatry studenckie – miały szeroki zakres oddziaływania. Parodia wchodzi w ścisły związek z tymi wzorcami mowy, do których się odwołuje, stanowi swoistą krytykę języka. Nie zawsze musi kompromitować parodiowany wzorzec, czasem zmierza do tego, by ujawnić jego właściwości i mechanizmy działania. W tym wypadku miała ona przed sobą obydwie te cele – co zresztą łatwo przychodziło, gdyż wzorzec ów był w świeżej społecznej pamięci. Nadmienmy, że studium o parodiach oficjalnego języka stalinizmu (głównie na przykładzie Mrożka) było bodaj pierwszą w Polsce pracą w nowomowie. Myślę tu o pionierskiej rozprawie Aleksandra Berezy z początku lat sześćdziesiątych pt. W kręgu „walki“ (autor zresztą nie posługuje się jeszcze Orwellowskim terminem)<sup>3</sup>. Bereza pokazał, w jaki sposób Mroźek parodiuje schematy języka oficjalnego tamtych lat. I kiedy tutaj podejmuję tę kwestię, idę szlakiem wyznaczonym przez Berezę.

Najpierw przykład. Opowiadanie Mrożka pt. Życie współczesne<sup>4</sup> tak się zaczyna:

„Jako lojalista postanowiłem jeden dzień przeżyć w duchu języka oficjalnych wypowiedzi.

#### Dzień pierwszy

Obudziłem się potężnym ciosem w czaszkę, tym sposobem bijąc się o ukończenie snodoby przed terminem. Mimo lekkiego oporu, jaki próbowałem sobie jeszcze stawiać, kilka następnych uderzeń zrzuciło mnie z posłania na podłogę, gdzie przytrzymałem się „nelsonem“. Proces ubrania się przeszedł już gładko, nie licząc kilku pomniejszych potyczek. W ten sposób wygrałem bitwę o wstanie“.

Część pierwsza tego miniaturowego opowiadania rozgrywa się wokół metafor militarnych, bodaj najbardziej charakterystycznych dla okresu stalinowskiego i używanych z zapalem, który nie da się porównać z czymkolwiek późniejszym. Część druga zaś opiera się na reifikacji cliché „stawiać zagadnienie“:

„Dziś rano, wyjrawszy przez okno, zobaczyłem, że na podwórku, przed bramą, stoi zagadnienie. Kiedy potem wychodziłem z domu, stało ciągle, nie zmieniawszy pozycji“.

W istocie tekst Mrożka nie tłumaczy się w planie fabuły, stanowi przede wszystkim wypowiedź metajęzykową, odwołuje się do języka, nie do świata. Parodia osiąga tu jakby stan czysty. Jest tak wyrazista, że uchwycenie jej mechanizmów nie sprawia trudności. Pierwsza część opowiadania budowana jest na zasadzie, którą można określić jako rozszerzenie. Mroźek stosuje metafory z zakresu wojskowości w tych kontekstach, w których nie mogłyby wystąpić nawet w okresie maksymalnego zmilitaryzowania języka. Część druga zaś budowana jest na dobrze znanej, wielokrotnie opisywanej zasadzie udostępniania wypowiedzi metaforycznych. Skoro ktoś „zagadnienie stawia“ (charakterystyczny to idiom dla języka zebrań), to ono spokojnie sobie stoi, jakby było przedmiotem – choćby na podwórku. Mówiąc o parodiowaniu nowomowy, wybrałem przykład szczególnie dobitny, taki, który dzisiaj może się wydawać nadmiernie łatwy, tak łatwy, że aż przypomina uczniowskie dowcipy. Z pewnością jednakże nie tak był on odbierany w roku 1957, kiedy tom Mrożka się ukazał. Wówczas stanowił spontaniczną – i cenną – odpowiedź na te praktyki językowe, które wchodziły w obręb bezpośredniego doświadczenia. Opowiadanie to parodiowało

<sup>3</sup> A. Bereza, W kręgu „walki“ (O problemach stylizacji), w tomie zbiorowym Z teorii i historii literatury pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963.

<sup>4</sup> Opowiadanie z tomu Słon, Kraków 1957.

stereotyp budowany wokół „walki o“ (co świetnie pokazał Bereza), ale samo stanowiło – pozostańmy w tym kręgu metaforycznym – jakąś potyczkę w walce o język. W innych opowiadaniach parodia Mrożka ma zresztą postać bardziej subtelnej, nie jest aż tak grubymi nićmi szyta.

Parodia, przede wszystkim w omawianej tu postaci, to reakcja na szczególną formę nowomowy z czasów stalinowskich, zmierzającą do podporządkowania sobie także literatury, bo cel główny stanowiło ogarnięcie wszelkich typów wypowiedzi. Po roku 1956 aspiracje nowomowy nie były już tak dalekosiężne, z pewnych terenów w tym również z literatury, wycofała się ona – jak się zdaje – na zawsze, wegetując tylko na jej mało znaczących marginesach. I ona podlega ewolucjom, co z kolei wpłynęło na sposób reagowania literatury na nią, sposób, który nie da się już sprowadzić tylko do bezpośrednich parodii. Z wielu względów. Nowomowa wyzbyła się pewnych właściwości najbardziej spektakularnych, bardziej wrosła – przez lata praktykowania – w język potoczny, co z natury rzeczy musiało inaczej wobec niej sytuować literaturę. Ale o stosunku do niej zdecydowały także procesy zachodzące w samej literaturze, jej szczególne zainteresowanie językiem, nie tylko jako tworzywem, ale także – problemem.

#### 4.

#### Krytyka języka w literaturze a nowomowa

I właśnie w związku z tą szerszą problematyką winny być rozpatrywane relacje zachodzące między literaturą a nowomową. Kwestia ta bowiem w żadnym razie nie da się sprowadzić do okolicznościowych czy przygodnych parodii, gdyż łączy się z podstawowymi kwestiami współczesnej kultury literackiej, a mianowicie z tą rolą literatury, która sporadycznie ujawniała się w epokach poprzednich, postać wyrazistą zyskała zaś dopiero w naszym stuleciu. Literatura stała się swoistą krytyką języka, języka, nadużywanego przez takie czy inne totalitarne ideologie, języka, wprzęgniętego w tryby masowej komunikacji, w której to, co schematyczne, w wyższej jest cenie od tego, co oryginalne, w której doraźna skuteczność – o nią przecież zabiega w równym stopniu reklama, co propaganda – zajmuje miejsce dążenia do tego, co nowe, twórcze, niepowtarzalne, w której zamierzona manipulacja jest czymś istotniejszym niż swobodna ekspresja i służenie prawdzie. Literatura stała się krytyką języka, tego języka, który wtargnął z mniejszą lub większą brutalnością także w rejony codziennego komunikowania. Krytyką oczywiście nie tylko za sprawą bezpośrednich refleksji metajęzykowych, w których kwestie mowy podległy tematyzacji, stały się przedmiotem dygresji i pisarskich wyznań. Refleksji takich nie należy lekceważyć, są one jednak fragmentem szerszego zjawiska, najbardziej zresztą wyrazistym i najłatwiej uchwytnym. W większości przypadków dzieła literackie są krytyką języka nie z powodu takiego czy innego metajęzykowego epizodu, ale jakby – całym sobą, całą swą strukturą, całym swym językowym wyposażeniem.

Dzieje się tak dlatego, że budowane są w opozycji do usankcjonowanych społecznie stylów mówienia, takich przede wszystkim, które wiążą się ze współczesnymi zjawiskami masowymi. Literatura naszego stulecia rodziła się w pewnym sensie pod znakiem krytyki języka, to przecież patronem wielu jej nurtów był Bergson, a więc filozof, który podkreślał jego niewystarczalność i ustatyczniające właściwości, tak iż

nie jest on w stanie sprostać dynamice świata i ogranicza nasze zdolności poznawcze. Historycy literatury wszechstronnie pokazali związki z myślą Bergsona, właściwe tak symbolistom, jak przedstawicielom późniejszych kierunków, formułujących programy awangardowe, nie ma więc powodu, by się nad tym zjawiskiem dłużej zatrzymywać. Wydaje się wszakże, iż w tej dziedzinie zaszedł proces bardzo charakterystyczny: w literackiej krytyce języka wątki filozoficzne, choć nie zanikły całkowicie, zeszyły zdecydowanie na plan dalszy. Przedmiotem krytyki stał się nie język w ogóle, ale język taki, jaki ukształtował się tu i teraz, język jako komponent współczesnej kultury masowej.

I wyraża się to w bezpośredniej praktyce pisarskiej, świadczącej o tym, że język jako literackie tworzywo nie jest traktowany jako czynnik niewinny, nie wnoszący pewnych wartości, nie narzucający z góry pewnych wyborów, w tym - intelektualnych i moralnych opcji. Dzieło literackie stać się może zamierzoną kompromitacją języka - i krystalizuje się w opozycji do niego, w toku polemiki. Tak dzieje się w wielu dramatach, reprezentujących teatr absurdu, przede wszystkim z lat pięćdziesiątych, by wymienić tylko utwory Ionesco. Zjawisko to właśnie na przykładzie europejskiego dramatu pokazał w sposób gruntowny Grzegorz Sinko w swej ciekawej i oryginalnej książce<sup>5</sup>. Mamy tu jednak do czynienia z czymś więcej niż z tym typem parodii, jaki obserwować mogliśmy we wczesnym opowiadaniu Mrożka. Chodzi bowiem nie tylko o bezpośrednią karykaturę takich czy innych uschematyzowanych procedur językowych, cały utwór - niekiedy rozbudowany i skomplikowany - staje się jedną wielką grą językową; zadaniem czytelnika jest uczestniczenie w niej - jeśli się na to nie zdecyduje, dostęp do dzieła jest dla niego zamknięty.

Ową grę językową w wielu wypadkach należy rozumieć bardzo szeroko, obejmuje ona całą wypowiedź, całe dzieło, staje się jego podstawową zasadą konstrukcyjną. I należy ją sprowadzić do zjawiska jeszcze szerszego, a mianowicie - do swoistej widoczności języka, który nie ma prawa być przezroczysty, nie ma prawa udawać, że stanowi tylko okno, poprzez które postrzega się świat przedstawiony, że jest tylko jego przekaźnikiem. Oczywiście, język w żadnej wypowiedzi - zwłaszcza literackiej - nigdy nie jest w pełni przezroczysty. Ale dążenie do przezroczystości stanowić może ważny postulat estetyczny - przykładem ubiegłowieczna proza realistyczna. To, co się dzieje obecnie w literaturze, znajduje się na jej antypodach. Miejsce przezroczystości zajęła właśnie widoczność, przybierająca rozmaite postacie i ujawniająca się w rozmaitym nasileniu. Jej punktem odniesienia mogą się stać różne odmiany języka, różne jego style społeczne - od mowy skrajnie potocznej, niedbałej, kalekiej jak w twórczości Białoszewskiego do wyrafinowanego idiomu literackiego, jak w twórczości wielu poetów współczesnych. Wypowiedź literacka traktowana jest jako inne mówienie, nawet wówczas, gdy odwołuje się do potoczności, do różnych odmian języka mówionego czy ustabilizowanych stylów społecznych. Nie stanowi bowiem ich prostego powtórzenia. Mamy tu do czynienia z językiem sproblematyzowanym, często kwestionującym samego siebie. I dzieje się tak właśnie z tej racji, że literatura reaguje na uschematyzowane style językowe funkcjonujące we współczesnym społeczeństwie. Nawet gdy ich bezpośrednio nie przywołuje, traktuje jako ważny teren odniesienia.

<sup>5</sup> G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław 1977.

Dotyczy to również nowomowy. Jest ona tak ważnym składnikiem współczesnej sytuacji językowej, że nie można jej po prostu nie zauważyć czy przechodzić obok niej, nie biorąc pod uwagę, iż wpływa w stopniu tak wysokim na społeczny kształt języka. Nie sposób jej nie zauważać i wtedy, gdy się nie robi bezpośrednich do niej aluzji. Nie sposób choćby z tego względu, że pisarz nie może założyć, iż jego dzieło będzie czytane poza sferą jej oddziaływania. W wielu wypadkach chodzi o świadome bądź nieświadome zaznaczenie odrębności – i to właśnie byłoby jednym z tych czynników, które decydują o różnego rodzaju językowych dziwnościach, tak ważną grającą rolę we współczesnej literaturze, czynników, które sprawiają, że widoczność mowy staje się wartością szczególnie pielęgnowaną. Nowomowa jest jednak w wielu przypadkach czymś więcej niż tylko negatywną płaszczyzną odniesienia, przenika do literatury, przede wszystkim zaś – poezji, w inny sposób. Jest traktowana jako materiał, po który sięga się w tym celu, by go poddać zanegowaniu.

## 5.

## Nowomowa – zanegowany budulec poezji

W przypadku tym mamy do czynienia z czymś całkowicie przeciwnym poezji socrealistycznej. W jej obrębie chodziło o to, by nowomowa traktowana była jako mowa własna i jedyna, wobec której pisarz nie zaznacza dystansu, z którą w pełni się identyfikuje. Tutaj zaś nowomowa funkcjonuje jako mowa cudza, taka, z którą pisarz nie może się utożsamiać, musi zaś demonstrować rezerwę – i nieustannie wskazywać, że operuje słowem pożyczonym. Znak wartości z plusowego w poezji socrealistycznej zmienia się jednoznacznie na minusowy. Jednakże gdy zestawiam poezję operującą w sposób polemiczny nowomową z socrealizmem, to nie po to, by wskazywać na pokrewieństwa (choćby w tym, co przeciwstawne), by ją z niego wywodzić – różnice mają inny charakter, a zjawiska te plasują się na pozycjach biegunowych. Socrealizm przestał już być punktem odniesienia, tak jak był nim jeszcze np. w parodiach Mrożka z drugiej połowy lat pięćdziesiątych, przestał choćby dlatego, że nie utrwalił się głębiej w społecznej pamięci. Nowomowa jednak, choć występuje w innej postaci niż w okresie stalinowskim, nie przestała być nowomową – i stanowi dla poety problem. Problem tym istotniejszy, że w istocie dopiero niedawno zdano sobie w pełni sprawę z jej społecznej roli. Nie jest ona jednak przedmiotem tematyzacji, mimo że często mówi się o niej bezpośrednio, nie jest też tylko tym społecznym stylem funkcjonalnym, jednym spośród wielu, po który sięga się jak po każdy inny. Jest po trosze wszystkim – i tematem poezji, w której do głosu dochodzą z dużą wyrazistością wątki metajęzyka, i jej budulcem, jest problemem i przedmiotem ujęcia satyrycznego, parodystycznego, groteskowego.

Zeby jednak uświadomić sobie, jak to się dzieje, trzeba zastanowić się nad procesem, który wyraźnie zarysował się we współczesnej polskiej poezji<sup>6</sup>. Do powszechnie aprobowanych komunałów krytycznych należy wyróżnianie wśród jej rozmaitych kie-

<sup>6</sup> Szkic ten nie jest historią stosunku literatury polskiej do nowomowy, z tej racji materiał, jaki poddaję analizie, ma charakter przykładowy. Nie uwzględniam więc prozy, choć i w jej obrębie znaleźć można zjawiska ciekawe z tego punktu widzenia (np. twórczość Janusza Głowackiego).

runków tzw. poezji lingwistycznej. Jest niewątpliwe, że stanowi ona - wraz ze swymi świetnymi tradycjami - jedno ze zjawisk najdonioślejszych we współczesnej literaturze. Nie jest jednak kierunkiem jednorodnym, każdy bowiem z wybitniejszych poetów, którego twórczość da się w ten sposób scharakteryzować, wniósł w obręb poezji tego typu nowe elementy i inaczej rozłożył akcenty, podejmując grę językową w sposób sobie właściwy. Przyboś - jak wiadomo - jest konsekwentnym konstruktywistą, nie jest nim np. Białoszewski, którego fascynuje bezład mowy potocznej. Tymoteusza Karpowicza zajmowały przede wszystkim igraszki językowe, Zbigniew Bieńkowski zaś w Trzech poematach z gier mowy wydobywał wielkie wizje metafizyczne. Rozmaitość ogromna, dająca się sprowadzić do wspólnego mianownika tylko wówczas, gdy twórczość tych poetów rozpatruje się pod pewnym kątem widzenia. Taki wspólny mianownik bez wątplenia istnieje; nie tylko za sprawą samej widoczności języka (skoro charakteryzuje ona ogromną część współczesnej produkcji poetyckiej, a być może nawet - jej całość), ale dzięki temu przede wszystkim, że język jest nie tylko tworzywem, ale także poetyckim problemem, że gry językowe stają się w utworze poetyckim wyznacznikiem świata przedstawionego. Gry językowe, pojmowane szeroko, przyjmujące rozmaite postacie, równają się niekiedy czemuś w rodzaju gry słów. I właśnie tak pojmowana poezja lingwistyczna jest tą domeną liryki, w której obrębie nowomowa stała się tworzywem zanegowanym, poezja owa była do tego szczególnie przygotowana, choć do pewnego momentu unikała jakichkolwiek związków z językiem propagandy, nie zauważając jakby jego istnienia (mimo że odwoływała się do różnych odmian współczesnej polszczyzny). Występujące w niej ujęcia poetyckie okazały się szczególnie przydatne wówczas, gdy poeta zaczął przemawiać językiem nie swoim nie po to, by go oswoić czy przyswoić, ale - przeciwnie - by ukazać jego obcość, polemizować z nim, kwestionować jego zasady.

Powtórzmy: „poezja lingwistyczna“, tak jak zwykle rozumie ją krytyka, stanowi tradycję zasadniczą, ale nie - jedyną. Zjawisko ma zasięg szerszy. Po zakwestionowaną nowomowę sięgają poeci, którzy z całą pewnością nie stanowią przedstawicieli tego kierunku, by wspomnieć choćby Wisławę Szymborską. Więcej, zjawisko to jest charakterystyczne także dla poetów działających poza - jakby się wydawało - bezpośrednim zasięgiem nowomowy, by wymienić cykl Wierzyńskiego Czarny polonez, czy niektóre wiersze Miłosza. Rzecz inna, że właśnie w tych ich utworach dochodzą do głosu te ujęcia poetyckie, które dla tzw. poezji lingwistycznej są charakterystyczne - m.in. jawność i warazistość gry językowej, a także bezpośrednia bądź pośrednia jej problematyzacja. Jednakże wprzęgnięcie nowomowy w orbitę zainteresowań poezji, koncentrującej się na języku, to nie tylko poszerzenie rejonów poszukiwań czy sfer odwołań, to zasadnicza jej reorientacja. To przejście od poetyckiej „lingwistyki“ do poetyckiej moralistyki, przejście, które bynajmniej nie odrzuca tego, co się na ową „lingwistykę“ składało. Proces ten polega przede wszystkim na nowym wykorzystaniu jej doświadczeń.

Czesław Miłosz z pewnością poetą lingwistycznym nie jest, jednakże w wierszu-antyutopii pod długim tytułem Wyższe argumenty na rzecz dyscypliny zaczerpnięte z przemówienia na radzie powszechnego państwa w roku 2068 dokonuje środkami poetyckimi krytyki nowomowy:

Wzywamy do dyscypliny, nie spodziewając się braw.  
 Ich brawa bowiem są nam niepotrzebne.  
 Lojalnym obywatelom zapewnimy opiekę  
 Nie żądając wzamian nic, prócz posłuszeństwa.

Jednakowoż, zważywszy na wielość doświadczeń  
 Wyrazimy nadzieję się, że ludzie ocenią  
 Jak bardzo różni się słusność linii przez nas obranej  
 Od ich nierozumnych supozycji i pragnień.<sup>7</sup>

W wierszu tym (przytoczyłem tylko fragment początkowy) ujawniają się z dużą wyrazistością te mechanizmy semantyczne, które charakteryzują poezję posługującą się nowomową jako budulcem zanegowanym. Jej charakterystyczne właściwości są zarazem powielane i kwestionowane, np. dominacja ocen („słusność“, „nierozumne“). Pojawiają się typowe dla niej frazelogizmy (np. „wielość doświadczeń“, „słusność linii przez nas obranej“, „lojalni obywatele“), a także sytuacja retoryczna, która umożliwia posługiwanie się pierwszą osobą liczby mnogiej, owym tak znamionym fałszywym „my“. W wierszu tym Miłosz zaznacza wyraźnie dystans – służy temu przede wszystkim tytuł, wskazujący na formę wiersza, będącego stylizacją przemówienia. Przemówienia, w którym mówi się więcej niż to tylko, co mógłby powiedzieć retor ze świata antyutopii. Nie chodzi tu bowiem o odwzorowanie formy politycznej oracji, ale – o sprowadzenie jej do absurdu, ujawnienie jej mechanizmów, a także – wydobycie znaczeń, które znajdowałyby się nie tyle w niej, ile ponad nią. Poeta, operując elementami nowomowy, programowo znajduje się powyżej, nie chce jej reprodukcować. Przywołuje je po to, by od krytyki języka przejść do krytyki świata, w którym jest on mową obowiązującą. Refleksja metajęzykowa, niezależnie od tego, czy występuje w formie pośredniej, czy bezpośredniej, staje się jedną z postaci moralistyki.

To, co w poezji Miłosza pojawiło się sporadycznie, stało się w ostatnim dziesięcioleciu elementem pewnego stylu poetyckiego, charakterystycznego przede wszystkim dla tej grupy utalentowanych poetów, którzy debiutowali na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, by wymienić Ryszarda Krynickiego, Adama Zagajewskiego, Juliana Kornhausera, Adama Ziemianina, przede wszystkim zaś – Stanisława Barańczaka, który jest najbardziej charakterystycznym i zarazem najbardziej konsekwentnym przedstawicielem tej tendencji. Jego właśnie utworami posłużę się jako przykładem. Barańczak stosuje ujęcia ukształtowane w poezji lingwistycznej, czyniąc materialem poezji takie czy inne elementy nowomowy:

Ponieważ zależy nam na szczerej i spontanicznej  
 wymianie zdań z naszymi czytelnikami,  
 pragniemy poddać publicznej dyskusji  
 następującą kwestię, która stanowi drażliwą  
 bolączkę codziennego życia i domaga  
 się zdecydowanej odpowiedzi:  
 czy Ziemia kręci się wokół Słońca,  
 czy Słońce wokół Ziemi, a jeśli tak  
 lub nie, to dlaczego?  
 Najbardziej spontaniczne i szczere opinie  
 zostaną nagrodzone bonami towarowymi;  
 anonimów nie drukujemy.

Napiszcie do nas, co o tym sądzicie.  
 (Napiszcie nam, co o tym sądzicie)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Wiersz z tomu *Miasto bez imienia*, Paryż 1969.

<sup>8</sup> Wiersz z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*, dostępnego mi w wersji maszynopisowej (Poznań 1976).

Wskazać tu można na ujęcia, które występowały w wierszu Miłosza, przede wszystkim na to, że ujawniony zostaje wzorzec oficjalnej mowy, do którego wiersz nawiązuje. W tym wypadku jest to apel środków masowego przekazu do odbiorców. Wskazanie wzorca służy zarysowaniu wyrazistej sytuacji retorycznej, która umożliwia mówienie w pierwszej osobie liczby mnogiej („zależy nam“), a także motywuje przywołanie wielu stereotypów frazeologicznych, funkcjonujących w nowomowie: poddać publicznej dyskusji, drażliwa bolączka codziennego życia, zdecydowana odpowiedź, bony towarowe itd. Poeta bezpośrednio ich nie dezawuuje, jednakże kwestionuje je cała struktura wiersza. Jest on tak pomyślany, że neguje to, z czego się składa – różnymi sposobami. Przede wszystkim za sprawą faktu, że przedmiot wypowiedzi zostaje sprowadzony do absurdu. Następnie przez to, że reproduktowane w wierszu, mówienie, odznaczające się zaawansowanymi redundancjami, jest w swej istocie mówieniem o niczym. Nie znaczy to jednak, że wiersz, którego przedmiotem jest mowa o niczym, sam jest o niczym. Przeciwnie, jest to wiersz o języku sfalszowanym, języku, któremu odebrano to, czemu on winien służyć niejako ze swej natury, jest to więc wiersz o języku jako szumie, złożonym ze słów tracących znaczenie.

Pod pewnym względem jest on jednak dla Barańczaka niezbyt charakterystyczny. Choć cały sprowadza się do gry negowanym językiem, stosunkowo niewiele w nim wyrazistych gier językowych, jakie występują w innych jego wierszach. Wiele z nich zbudowanych jest – w sposób dla tzw. poezji lingwistycznej charakterystyczny – na grze słów, często słów pochodzących właśnie z nowomowy. Wymieńmy choćby takie utwory z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*, jak: *Co jest grane*, *Przysłowiowa bawełna* czy *Stan skupienia*. Te gry językowe nie służą jednak prostej parodii, nie są też zwykłym wskaźnikiem postawy ironicznej, choć i parodia, i ironia są ważnymi komponentami tych wierszy. Traktowanie nowomowy jako zanegowanego budulca poezji jest w sens dużo bogatsze. Mówienie o tym języku jest mówieniem o świecie, w którym on funkcjonuje, którego jest wytworem, a także – w jakiejś przynajmniej mierze – symbolem. I tu właśnie ujawnia się ważny moment: nowomowa jest językiem tak związanym z sytuacją, w której powstała i działa, z rzeczywistością społeczną, której jest składnikiem, że żadną miarą nie można jej od tego kontekstu oddzielić. I poezja, czyniąc ją swym zakwestionowanym tworzywem, bynajmniej do takiej separacji nie zmierza. Przeciwnie, związki tego rodzaju podkreśla, a także – na swój sposób je reprodukuje. Dzięki temu poezja metajęzykowa staje się czymś dużo więcej, staje się poezją, mówiącą o świecie, który język ten nieustannie wytwarza. Dzięki temu można przechodzić od poezji lingwistycznej do społecznej, od gry językowej – do moralistyki.

Twórczość poetów, którzy uczynili język propagandy zanegowanym budulcem swych wierszy, świadczy o zjawiskach, jakich nie można pominąć, gdy omawia się relacje zachodzące między literaturą a nowomową. Świadczy mianowicie o jej wielkim ciśnieniu, ujawniającym się w różnych dziedzinach. Ciśnieniu, które sprawia, że przenika ona do wszelkich praktyk językowych. Poezja ciśnieniu temu podlega, ale mu się nie poddaje. Przeciwnie, obnażając mechanizmy nowomowy, jest nie tylko obroną, ale również – kontratakami. Jest obroną poezji przed skażeniem tego, co dla niej najistotniejsze – tworzywa. Jest jednakże również obroną samego tworzywa, obroną języka. I w tym właśnie wyraża się jej społeczna rola. Bo jednym z niewątpliwych zadań społecznych literatury jest odrzucanie języka sfalszowanego, nieautentycznego,

uschematyzowanego, jego krytyka. I zadanie to literatura, przede wszystkim zaś poezja, niewątpliwie podjęła.

Relacje między literaturą a nowomową zarysowały się w ostatnich dziesięcioleciach rozmaicie: od próby podporządkowania poprzez parodie i różnego rodzaju reakcje pośrednie do poezji, która ją czyni swym zanegowanym twórcą. W żadnym z tych przypadków literatura nie wyrzuca nowomowy poza orbitę swych zainteresowań; traktowana tak czy inaczej, jest ona zawsze w jakiś sposób jej współczynnikiem. Jak zwykle, gdy opisuje się proces w toku trwania, nie sposób wskazać, jak sprawy potoczą się dalej. Trudno byłoby jednak założyć, że nowomowa zniknie z horyzontu językowego literatury, że przestanie być jednym z tych czynników, które go zarysowują. W jaki sposób kształtować się będą relacje między literaturą a nowomową, pokaże przyszłość. W tej materii słowo ostateczne bez wątpienia nie padło.

Warszawa

Michał Głowiński

## MYSTIFIKATION ALS TEXTSTRATEGIE

## Zum Dadaismus von Hašeks „Svejk“

„Mystifikation: die aktive Art und Weise,  
die Welt nicht ernst zu nehmen.“

Milan Kundera

Normensysteme erschließen sich am leichtesten dort, wo sie zum Massengebrauch in Umlauf gebracht werden. Für das Svejk-Bild der 50er Jahre sind J. Ladas illustrierte „Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ eine in dieser Hinsicht besonders ergiebige Quelle. Das in Ladas früheren Zeichnungen merkmallose Watschengesicht Svejks verwandelt sich hier zur strahlenden Heldenikone. Die graphische Botschaft „Mens sana in corpore sano“ wird im Nachwort des Herausgebers noch einmal diskursiv entfaltet: „Die Literaturhistoriker beschäftigt besonders die Frage, wie sich in der Vorstellungswelt seines Autors Jaroslav Hašek der Urschwejk [...] im Laufe von zehn Jahren in eine heroische Gestalt verwandelte: in den volkstümlichen Humoristen, der [...] voll grenzenlosem Optimismus und urwüchsigem, realistischem Verstand [...] dem Krieg den Kampf ansagt. Der Weg vom Einfall zum klassischen literarischen Kunstwerk und großen Zeitsymbol [...] bis zur wahrheitsgetreuen, fortschrittlichen und künstlerisch neuen Sicht der gesellschaftlichen Wirklichkeit, bis zur überzeugenden Darstellung des Vertrauens in den Sieg der positiven Kräfte in der Entwicklung der Menschheit – dieser Prozeß steht in engem Zusammenhang mit der zunehmenden Lebenserfahrung und gedanklichen Reife Jaroslav Hašeks.“ (Lada 1973, 315)<sup>1</sup>

Die 60er Jahre führten zu einem Kurswechsel in Sachen „Svejk“. K. Kosík kritisiert die Einseitigkeit von Ladas Illustrationen. Die groteske Dimension des Textes werde hier durch graphische „Idyllisierung“ aufgehoben (1963, 98, Anm. 1). Als Alternative zu Ladas „Comic strip“ (Riff 1983, 73) ruft Kosík die Illustrationen von George Grosz für Piscators „Svejk“-Inszenierung von 1929 in Erinnerung. Obwohl nicht weniger einseitig als Ladas Graphiken, brächten diese doch Aspekte des Hašek-Textes visuell zur Geltung, „které český umělec neviděl: hrůzu, děsivost, grotesknost, grimasu“ (1963, 98).<sup>2</sup> Rezeptionssteuernd wirkte sich hier die Entdeckung Kafkas durch die tschechischen Intellektuellen aus, hinter der das Bedürfnis nach einer Diskussion von Entfremdungserscheinungen in sozialistischen Gesellschaften stand. Dem nach Kosík auch von anderen Forschern (Frynta 1965, 102; Ripellino 1978, 307 ff.; Svobodová 1983, 39) angestellten Vergleich zwischen Hašek und Kafka

<sup>1</sup> Das westliche Svejk-Bild der Nachkriegs-Ära unterschied sich hiervon weniger, als die ideologischen Differenzen vermuten lassen. A. v. Ambessers Verfilmung tilgt, wie W. Haas kritisch vermerkt, alle Obszönitäten und deftigen Pointen des Originals (Haas 1960, 44). In der solchermaßen gereinigten Version steht Heinz Rühmann für den Kritiker der NZZ als Symbol „jenes kindlich aufrichtigen Herzens, durch das alles Böse in der Welt getilgt wird“ (NZZ vom 24.12.1960, Blatt 7).

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch Piscator 1929, 192 f., 199 ff.

mag angesichts der Unterschiede des Temperaments, des literarischen Selbstverständnisses, der Schreibweise und der kulturellen Identität beider Autoren mehr als nur die letzte Überzeugungskraft fehlen. Dennoch hat er das Bewußtsein dafür geschärft, daß die „Osudy dobrého vojáka Švejka“ nicht dem realistischen Roman, sondern historisch den antimimetischen Tendenzen der literarischen und künstlerischen Moderne vor und nach dem I. Weltkrieg zuzuordnen sind.

Unter diesem Aspekt wurde Hašek in die Nähe von Brecht (Knust 1973, 74 ff.; Streller 1980, 427 ff.; Bernštejn 1983, 79), Chaplin (Frynta 1965, 111; Ripellino 1978, 301, 306; Kudelka 1983), Joyce und Eliot (Pytlík 1973, 146 f.) gerückt. Geltend gemacht wurden ferner Gemeinsamkeiten mit der „literatura fakta“ (Bernštejn 1979, 89, 92 f.), der „Neuen Sachlichkeit“ (Bernštejn 1983, 76) sowie – und dies am häufigsten – mit dem Dadaismus (Frynta 1965, 14, 87, 127; Pytlík 1970, 77; 1983, 270 ff.; Brousek 1975, 23; Müller 1978, 24 f.; Ripellino 1978, 295; Chalupecký 1983, 143, 152; Just 1983, 41 ff.; Riff 1983, 68; Svobodová 1983, 43). Letzteres allerdings geschah meist nur beiläufig, zudem mit begrifflichen Einschränkungen wie „práda-daistisch“ (Brousek 1975, 23) oder „avantgardistisch avant la lettre“ (Frynta 1965, 127) und bezog sich im übrigen vornehmlich auf Hašeks exzentrische Auftritte in der Prager Bohème<sup>3</sup>. Hašeks „Dadaismus“ blieb somit aus wissenschaftlicher Sicht ein im wesentlichen soziologisches Faktum. Pytlík indes hat überzeugend dargelegt, daß schon Hašeks „Geschichte der Partei des maßvollen Fortschritts in den Grenzen des Gesetzes“ (Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona, 1911/12), deren authentischer Ereignishintergrund auffallende Ähnlichkeiten hat mit den späteren Polithappenings der Berliner Dadaisten um Raoul Hausmann und Johannes Baader, geformt sei durch eine „specifická energie, jejíž zdroem je bohémský mýtus“ (1971, 212). Damit ist eine Brücke geschlagen vom Milieufaktum zum literarischen Faktum. Wesentliche Verfahren der Bohème-Kommunikation sind auch an der Texterzeugung beteiligt: so die improvisierende Art des Erzählens, verbunden mit langen Assoziations- und Digressionsketten; die Verwendung stereotyper Rollen und Situationen, die dem „Nummernschema“ (Korthes 1977, 51) der kabarettistischen Revue entsprechen; die lockere Verknüpfung der einzelnen Nummern bzw. Episoden durch einen dünnen „leitmotivischen Handlungsfaden“ (Just 1983, 48); die Tendenz zum selbstironischen Geniekult („Největší spisovatel český Jaroslav Hašek“); die Parodie bestimmter Rede- und Textklischees u. a. m. Der massierte Einsatz all dieser Verfahren setzt ein Verhältnis zwischen Text und Leser voraus, das sich auf den Begriff der Mystifikation oder, in der Sprache der Dadaisten, des „Bluffs“ bringen läßt.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Als Anzeichen allerdings für eine behutsame Revision der nach 1968 neuerlich verordneten antimodernistischen Hašek-Rezeption in der ČSSR wird man die Tatsache zu bewerten haben, daß R. Pytlík, der renommierteste Hašekologe, in seiner zum Jubiläumsjahr 1983 erschienenen Švejk-Monographie (121 ff.) gewisse Parallelen sowohl zwischen Hašek und Kafka als auch, obschon noch immer mit Vorbehalt (122), zwischen Hašek und den Dadaisten einräumt.

<sup>4</sup> Vgl. Hausmann 1977, 3/51: „[...] der dadaistische Mensch überspringt im Bluff seine eigene Sensationsgier und Schwere. Der Bluff ist kein ethisches Prinzip, sondern praktische Selbstentgiftung; da DADA und Bluff miteinander gleichzusetzen sind, so ist der Bluff Wahrheit – denn DADA ist die exakte Wahrheit.“ – In diesem Zusammenhang sei auch auf Nikol'skij 1983 verwiesen, der die komischen Mystifikationen im „Švejk“ als Konsequenz eines allgemeinen Konstruktionsprinzips des Romans deutet, das er auf den Begriff «поэтика розыгрыша» (Poetik des

Im Dezemer 1920, nach seiner Rückkehr aus Rußland, setzt Hašek sein exzentrisches Rollenspiel dort fort, wo er es 1915 kriegsbedingt hatte abbrechen müssen, nämlich in den Kneipen der Prager Bohème. Berühmt werden seine Auftritte in der „Cervená sedma“, wo er im Januar 1921 mit einer Vortragsreihe über die Sowjetunion gastiert<sup>5</sup>. In diese dritte Phase der kabarettistischen Tätigkeit Hašeks (Just 1983, 44 f.) fällt die Arbeit an der endgültigen Švejk-Version. Nicht zuletzt hieraus erklärt sich denn auch die enge Gattungsverwandtschaft zwischen den „Dějiny strany mirného pokroku“ und den „Osudy“. Die genannten Merkmale kabarettistisch-bohemischer Kommunikation lassen sich hier in gleicher Häufigkeit nachweisen wie dort. Insbesondere gilt diese für die alle Einzelverfahren überwölbende und lenkende Strategie der Mystifikation.

Am deutlichsten manifestiert sich die Poetik des Bluffs in den „Osudy“ auf der Ebene der fiktiven Handlung, nämlich immer dort, wo Švejk und sein intellektuelles Alter ego, der Einjährigfreiwillige Marek, gesellschaftliche Einrichtungen verunsichern, die sich durch besondere Regeldichte auszeichnen: die Welt der Polizei, des Militärs, der Haftanstalt, des Spitals, der Kirche, der Justiz, der Wissenschaft oder des Eisenbahnverkehrs. In all diesen Fällen werden Miniaturkomödien inszeniert, deren Ziel es ist, vorgegebene Rangordnungen und Machtverhältnisse umzustülpen, aus gesellschaftlichen Opfern Täter und umgekehrt aus Tätern Opfer zu machen. Blicke dabei, so unterschiede sich Hašeks Roman allerdings grundsätzlich kaum von anderen satirischen Werken, in denen die Mächtigen der Welt genasführt und gesellschaftliche Zustände eulengespiegelt werden. Die eigentliche Besonderheit der „Osudy“ besteht darin, daß der Bluff, die Mystifikation, über die Grenze der fiktiven Welt hinaustritt und in den Bereich der Text-Leser-Kommunikation vordringt, d. h. dem Rezipienten die Rolle eines Opfers zuweist.

Ein Beispiel dafür liefert die „Budweiser Anabasis“. Švejk tritt hier in einer Position auf, die gegen die von Fučík festgestellte Regel verstößt, daß Hašeks Held in einer Solorolle nicht vorstellbar sei<sup>6</sup>. Eine Zeitlang steht Švejk hier allein auf der Textbühne:

„[...] ranní slunce uvítalo ho v zasněžených stráních nad Protlvinem. ‚Stále kupředu‘, řekl si dobrý voják Švejk, ‚povinnost volá. Do Budějovice se dostat musím.‘“ (II, 41)

Bluffens/Verulkens) bringt (320 und passim).

- <sup>5</sup> Vgl. Ripellino 1978, 284: „V lednu 1921 přednesl Hašek v ‚Cervené sedmé‘ pokec ‚O čínských a mongolských zvycích a oblékání‘. Během svého vystoupení předstíral, že hledá slovíčka ve slovníku a zatím prohraboval jízdním řádem, aby pak s vážností bakaláře tvrdil, že ‚čo‘ znamená v mongolštině kůň. Pár koní se prý řekne ‚čočo‘ a ‚čočočočočočo‘ je výrazem pro celé stádo koní. Byl to naprostý, neomezený dadaismus. A zbývá dodat, že v září téhož roku uspořádali v Praze Kurt Schwitters a Raoul Hausmann večer s námětem ‚Merz und Antidada‘.“ – Zu ergänzen ist, daß die Berliner Dadaisten schon anderthalb Jahre zuvor, im Februar 1920, in der Prager Produktenbörse aufgetreten waren. Vgl. Hausmann 1980, 65 f.: „Das Publikum, das sich gut des Skandals vom Februar 1920 erinnerte [...], war durch Neuheit und Vollkommenheit unseres Programms überrascht und gleich gewonnen.“
- <sup>6</sup> Vgl. Fučík 1951, 93 f.: „Švejk na pustém ostrově je nepředstavitelný [...] Figura Švejka není myslitelná bez lidí.“

Für sich genommen erweckt diese Stelle den Eindruck, als sei Svejek ein loyaler und leicht debiler k. u. k. Infanterist, der, anstatt die Möglichkeit zur Desertion zu nutzen, verzweifelt den Anschluß an sein Regiment sucht. Der Kontext indes gibt genügend Hinweise darauf, daß bei Svejek von Loyalität keine Rede sein kann. Das Pflichtbewußtsein (*povinnost volá*) ist folglich vorgetäuscht, und der einzige, dem dieses Täuschungsmanöver gelten kann, ist der Leser. Dieser rückt gleichsam automatisch in die Position des fiktionalen Gesprächspartners ein, wo der obligatorische Partnerkontakt des Helden einmal unterbrochen wird. Läßt sich der Bluff hier allerdings noch relativ einfach durchschauen, so fällt dies erheblich schwerer im 8. Kapitel des I. Buches („Svejek simulantem“), das Svejeks Aufenthalt im Garnisonsspital schildert. Der erzählerische Trick dieses Kapitels besteht darin, daß an keiner Stelle klar wird, ob die Spitalinsassen simulieren oder ob sie wirklich krank sind, ob sie Agenten oder Patienten, Täter oder Opfer sind. Svejeks Antwort auf die Frage seiner Zimmergefährten, woran er leide, lautet: „*Já mám revma*“ (I, 73). Diese Auskunft deckt sich mit der Erzählerinformation am Beginn des Romans „*[Svejek] byl stížen revmatismem*“ (I, 11). Leitet der Leser aus der Aussageübereinstimmung von Erzähler- und Figurentext die Glaubwürdigkeit des letzteren ab, so muß er die Kapitelüberschrift „Svejek als Simulant“ gegen ihren Wortsinn deuten, d. h. sie als Ironie interpretieren. In diesem Fall wird er die Versuche der Militärärzte, die Patienten durch Roßkuren zum Eingeständnis ihrer Gesundheit bzw. ihrer Simulation zu zwingen, für eine der Absurditäten des k. u. k. Militarismus halten. Dieser Schlüssel, der sich als satirischer Normalkode bezeichnen ließe, versagt allerdings dort, wo Svejeks Leidensgenossen in einen munteren Erfahrungsaustausch darüber eintreten, welche Art der Simulation die meisten Erfolgchancen habe:

„*Nechte husí škvarky být,*“ řekl muž se ‚žaludeční rakovinou‘, „*nad husí škvarky není.*“ (I, 82)

Schon die Kombination von „Magenkrebs“ (*žaludeční rakovina*) und „Gänsegrießen“ (*husí škvarky*), mehr aber noch die Anführungszeichen im Erzählertext deuten darauf hin, daß es sich um eine Mystifikation handelt. Der Leser könnte folgerichtig den Patienten das Vertrauen entziehen und sie als unzuverlässige Informanten einschätzen. Damit freilich hätte er noch immer keinen zuverlässigen Schlüssel zu ihren Motiven. Denn an anderer Stelle heißt es:

„*Smál se i umírající souchotinář simulující tuberkulózu.*“ (I, 73).

Nicht nur die Figuren sind demnach unzuverlässige Informanten, sondern auch der Erzähler, der im Gegensatz zum normalepisch erwartbaren mehr- oder allwissenden Erzähler hier auf einer Ebene mit den handelnden Figuren einzustufen ist. Dabei handelt es sich nicht, wie etwa im Kriminalroman, um zurückgehaltenes Wissen bzw. um die Vergabe von Teilinformationen, deren logisch richtiges Arrangement den Leser auf die Spur wahrer Bedeutungen bringt, sondern im Gegenteil um die Verweigerung des logischen Geltungskriteriums von Aussagen *tertium non datur*. Das Bedürfnis des Lesers nach stimmiger Einordnung der widersprüchlichen Informationen in ein Entweder-Oder-Schema wird auf diese Weise frustriert. An die Stelle der dualen 0/1-Logik tritt eine karnevalistisch-dadaistische 0/2-Logik<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Vgl. Kristeva 1978, 398 und Rothers 1977, 3/8: „Die Logik Dadas ist nicht einfach die Logik des Widerspruchs, sondern diejenige der Gleichsetzung des Satzes vom Widerspruch mit dem Satz der Identität.  $A = A = \text{nicht } A$ , denn weil  $A = A$  ist, kann  $A$  unmöglich =  $A$  sein.“

Ein kongenialer Adressat, in dem der Roman des 18./19. Jahrhunderts und das traditionelle Kabarett, aus dem sich der Dadaismus und Hašeks Bohème-Eskapaden herleiten lassen, einen gemeinsamen Rezeptionsästhetischen Fluchtpunkt hatten<sup>9</sup>, ist hier nicht gefragt. Damit läuft auch die Instanz des souveränen, verantwortlichen und für den Text letztlich haftenden Autors als regulative Idee des Werkganzen gegen Null. Insofern haben wir es in den „Osudy“ nicht nur mit einem „unzuverlässigen Erzähler“ (Chatman 1978, 149), sondern auch mit einem „unzuverlässigen Autor“ bzw. allgemeiner mit einer „unzuverlässigen Struktur“ zu tun. Mit dieser These läßt sich anknüpfen an N. Georgiev, der auf den „ungewöhnlich hohen Koeffizienten ‚enttäuschter Erwartung‘“ (nezvykle vysoký koeficient „zklamaneho očekávání“, Georgiev 1966, 333) hinweist und dies mit der gattungsparodistischen Intention des Textes erklärt, der eine komplexe Transformation des traditionellen „hohen Epos“ darstelle (331). Diese Auffassung ließe sich zusätzlich stützen durch die eigentümliche metrische Organisation des Romantitels (-vv -vv -vv -vv -vv -v), in dem - eigentlich unüberhörbar, von der Forschung m. W. jedoch bisher nicht wahrgenommen - der klassische epische Hexameter anklingt. Bereits an der Schwelle des Textes wird durch das damit indirekt zitierte „Andra moi ennepe, Musa, polytropon, hos mala polla“ die Visitenkarte des gehobenen Bildungsbürgers abgegeben und zugleich auf die heroische Legionärliteratur eines Rudolf Medek oder Adolf Zeman (Československá Odysea, 1920) angespielt. Wenn, wie Georgiev meint, die „Osudy“ jedoch ein „Antiroman“ sind, so mehr als nur im Sinne der Gattungsparodie. „Antiromanhaft“ ist Hašeks Text insofern, als er gegen elementare Regeln nicht nur des Epos, sondern des Epischen schlechthin, d. h. gegen das „Prinzip Erzählkunst“ verstößt.

So fehlt dem Text eine episodенübergreifende Basisopposition, die das Ereignismaterial auf einer „ideellen Linie“ semantisch organisiert (vgl. Stierle 1975, 51). Es entfallen die für einen Kriegsroman generell in Betracht kommenden Oppositionen Heimat-Fremde, Sicherheit-Gefahr, Geborgenheit-Ausgeliefertsein, Genuß-Entbehrung etc. Es entfällt selbst der nächstliegende aller Gegensätze, nämlich der von Krieg und Frieden. Entgegen der Ankündigung des Titels findet eine wirkliche Feindberührung und findet mithin auch der Krieg im Text nicht statt. Ausgespart bleibt aber auch der Bedeutungsbereich Frieden. Fast alle zivilen Bereiche der k. u. k. Monarchie, ob Gasthaus oder Bordell, Kirche oder Spital, erweisen sich als problematische, ständig gestörte Ruhezonen. Rückblenden in das Leben vor dem Kriege sprengen das sentimentale Erinnerungsschema der „guten alten Zeit“ und vergegenwärtigen stets nur getrübte Idyllen (vgl. I, 113, 198; II, 211).

Das Genre des Schelmenromans, das den „Osudy“ zugrundeliegt (Kovach 1983), verlangt eine leicht nachvollziehbare Abfolge der räumlichen Stationen, die sein Held durchläuft. Dem wird hier Rechnung getragen durch die Fülle authentischer Ortsnamen. Švejk's Weg von Prag an die Front ist auf der Landkarte rekonstruierbar. Auffallend ist jedoch, daß im Text fast nie Landschaften entworfen oder irgendwelche Räume detaillierter beschrieben werden (Kopelev 1958, 28). Zudem wird

<sup>9</sup> Vgl. den Satz des „Brettli-Barons“ E. v. Wolzogen: „Wir wollen versuchen, uns auf den freien, ironischen Standpunkt des erfahrenen Weltmannes zu stellen.“ Zitiert nach Kühn 1984, 19.

die lineare Bewegung der Hauptfigur immer wieder gestört durch Umwege und Zirkel (Doležel 1981, 26 f.). Die „Ebene des konkreten Handelns“ legt sich auf diese Weise quer zur „Ebene der typisierten Aktion innerhalb der gegebenen Struktur“ (Lotman 1973, 359 f.). Umwege, Abweichungen, Zirkelbewegungen heben den topographisch eindeutigen, generalstabsmäßig berechenbaren Raum auf und ersetzen ihn durch ein gigantisches „Labyrinth“ (Ripellino 1978, 315). In dieser Figur, dem Urbild der Täuschung und vorprogrammierten Fehlleistungen, wiederholt sich die Anlage der Svejkschen Anekdoten, die ja in ähnlicher Weise ein Abweichen von den Verlaufsformen des richtigen Geschichtenerzählens darstellen.

Ebensowenig wie im Raum haben die „Osudy“ definitive Ziele in der Zeit, d. h. auf den Ebenen der Biographie und der Geschichte. Weder Svejk noch irgendeine andere Figur wird durch Erfahrung verändert, entwickelt, geläutert. An die Stelle von Evolution und Wandel tritt das achronische Prinzip der Verwandlung durch Maskerade (vgl. Svejks Kleidertausch mit dem russischen Kriegsgefangenen) und Trunkenheit. Aus dieser achronischen Struktur erklären sich z. T. auch die zahlreichen Motivdubletten (Beschenkung von Kriegern durch patriotische Greisinnen, Verzehr von Exkrementen, Widerlegung von Vaterschaft durch Nachweis von Impotenz u. v. a. m.). Solche Wiederholungen mögen entstehungsgeschichtlich dem Umstand zuzuschreiben sein, daß der Roman zunächst in Fortsetzungsheften erschien, d. h. ohne fertiges Konzept jeweils nummernweise fortgeschrieben und die Mehrfachverwendung eines Motivs somit einfach übersehen wurde. Andererseits haben sie eine tieferliegende Ursache darin, daß, wo Zeit als Prozeß und Progreß außer Kraft gesetzt ist, einzelne Motive nicht positionsgebunden, nicht nach einmaligem oder durch Äquivalenzstiftung geregelterm Durchlauf verbraucht sind und redundant werden, sondern relativ beliebig wiederverwendet werden können.

Die Figurenkonstellation des Textes beruht auf dem nationalen und sozialen Gegensatz von tschechischen Underdogs und österreichischen Herrenmenschen. Grundsätzlich veranlaßt dieses Schema den Leser zur Parteinahme für die Sache der Underdogs. Auf Dauer jedoch läßt sich dieses Engagement pro und contra nur bei Strafe der ästhetischen Enttäuschung durch Langeweile aufrechterhalten. Auch in diesem Fall wird frustriert, was oben als satirischer Normalkode bezeichnet wurde. Die Hierarchie von Patienten und Agenten nämlich ist beweglich und umkehrbar. Svejk ist als Diener vieler Herren zugleich Herr vieler Diener. Andererseits tauchen die Vertreter von Macht, Gesetz und Ordnung in alkoholischen Exzessen oft genug in Tiefen primitiven, infantilen, keiner kulturellen Zensur unterworfenen Lustgewinns ab, die eigentlich den Underdogs reserviert sind. Dieser permanente fröhliche Platzwechsel setzt gegen das ideologische Trennschema des nationalen und sozialen Antagonismus einen farcenhafte Synagogismus von semantisch nicht fixierten, amphibolischen Elementen mit entsprechend hoher Ankoppelungsmöglichkeit, die den vergleichsweise geringen Repertoirebestand des Textes an typischen Situationen und Handlungen durch immer neue Kombinationen ausgleicht.

Hält der Leser am Trennschema Underdogs vs. Herrenmenschen fest, so muß er die Figur Svejks den Underdogs zuordnen. Alle ontologisierenden Deutungen Svejks als „Figur des kleinen Mannes“ (Pytlík 1973, 149), als „einfacher, humaner Mensch“ (Hrzalová 1983, 4), als „volkstümlich“ (Kopelev 1958, 31), „optimistisch“ (Bernštejn 1979, 67) etc. gehen von dieser Konstellation aus. Dabei bleibt unberücksichtigt, daß sich Svejks Mystifikationen nicht nur gegen die Obrigkeit (und

den Leser), sondern auch gegen das eigene Lager richten. Vordergründig der Typ des „kleinen, nichtrevolutionären Menschen, des halbproletarisierten Kleinbürgers“ (Fučík 1951, 122), provoziert und entlarvt er mit Vorliebe gerade typisch „kleinbürgerliche Ängste“ (Haug 1973, 28 f.) und löst sich in dieser Funktion bezeichnenderweise mit dem Bohemien-Anarchisten Marek ab, der nichts anderes darstellt als eine kombinatorische Variante Svejks. Svejk ist überhaupt keinem Lager zuzurechnen. Er fügt sich, wie der Joker im Kartenspiel, in jeden Kontext und ist wie dieser generell neutral in dem Sinne, daß sich sein Wert nach Maßgabe jeder neuen Serie (Situation) verändert. Bereits Šajda hat geltend gemacht, Svejk sei „přliš beztvarý, aby stačil na reka, byt' pasivného“ (1935, 127). Ihm fehlt alles, was einer literarischen Figur Individualität, Charakter oder gar Typizität geben könnte: Familie, Vergangenheit, Besitz, Heimat, Seele, Konfession oder äußerlich irgendwelche „besonderen Merkmale“ (II, 73). Sein Gesicht ist eine physiognomische Schwundstufe, sein ewiges Lächeln Maske, die nicht nur seine fiktiven Partner, sondern auch den Leser täuschen soll. Wie wenig Svejk als Held konzipiert ist, zeigt auch die Tatsache, daß Hašek in den „Osudy“ im Gegensatz zu früheren Svejk-Versionen auf „Innenweltdarstellungen“ (Stanzel 1982, 172) konsequent verzichtet. Svejk ist „nicht Substanz, sondern reine Funktion“ (Bachtin 1971, 114). Seine Aufgabe ist die permanente Provokation des gesellschaftlichen Mechanismus (vgl. Kosík 1963, 100). Zu diesem Zweck muß er unablässig in Bewegung sein. Ausgestattet mit einer immensen kinetischen Energie, gleicht er dem Melonenmännchen Charlie Chaplins, der Kultfigur der europäischen, speziell der dadaistischen Avantgarde in West- und Osteuropa (vgl. Eisenstein 1978; Erenburg 1922, 118 ff.; Teige 1966, 452 ff.). Dieser Vergleich läßt sich fortsetzen. Wie Svejk ist auch Charlie „einer, der gar nichts repräsentiert“ (Kracauer 1978, 57). Beide führen im wörtlichen wie im übertragenen Sinne ein „Hundeleben“<sup>9</sup>. Beide stecken in überdimensionalen Uniformröcken, die für sich schon wehrzersetzend wirken<sup>10</sup>. Beide schließlich sind, abgesehen von ihrer historisch offenbar unbegrenzten Wirkungsdauer, auch in dem Sinne nicht tot zu kriegen, daß sich ihre märchenhafte Überlebensfähigkeit in den schier ausweglosesten Situationen keinem unerschütterlichen Optimismus, sondern dem manipulierten Schwerpunkt eines Stehaufmännchens verdankt<sup>11</sup>.

Daß Svejk keine literarische Figur, keinen Charakter, keinen Typus darstellt, zeigen seine sog. „Anekdoten“, die den mit Abstand größten Teil seiner sprachlichen Aktivitäten ausmachen. M. Jankovlč hat darauf hingewiesen, wie weit sich diese in syntaktischer und semantischer Hinsicht von der Genrenorm der Anekdote entfernen und sich zu einem spontanen, paradoxen „Bedeutungsspiel“ (významová hra) verselbständigen (1966, 183). Auch die Komposition von Svejks „Monolog-Histörchen“ (Kunstmann 1970, 376) weicht vom Schema der Anekdote insofern ab, als sie i. d. R. jener narrativen Bündigkeit und Zielstrebigkeit entbehren, die diesem Genre als einem „Pointetyp“ der erzählerischen Kurzform (Grothe 1984, 37) eigent-

<sup>9</sup> Vgl. Chaplin als Tramp in „A Dog's Life“ (1918).

<sup>10</sup> Vgl. I, 102 und dazu Chaplin als Frontsoldat in „Shoulder Arms“ (1918). Ausführlicher hierzu Robinson 1985, 228 ff.

<sup>11</sup> Piscator hat eben diese Mechanik im Blick, wenn er (1929, 194) notiert: „Mir schwebte für das Ganze ja auch so etwas wie ein Knock-about-Stil vor, etwas, das an Varieté und Chaplin erinnerte.“

lich zukäme. „So etwas von Pointenlosigkeit soll noch mal geboren werden“, notiert Tucholsky (1975, 457). Wenn nun Švejks Geschichten nichts anderes sind als eine artistische „Umwandlung von Wirklichkeit in eine Form des Erzählens“ (proměna skutečnosti v tvar vyprávění, Jankovič 1966, 197), so wäre schon damit widerlegt, was für die illokutionäre Seite dieser Erzählungen oft behauptet wird: daß diese nämlich als „Beispiele“ (Haug 1973, 16) oder als „Verhaltensvorschläge“ (Richter 1983, 667) eine lehrhafte Absicht verfolgten. Ebensowenig entsprechen sie in pragmatischer Hinsicht den Normen der „Kneipengeschichte“ (hospodská historka, Frynta 1965, 98 ff.; Jirsak 1983, 156; Parrot 1982, 156) und einem dieser zugeschriebenen Idealtypus volkstümlich-demokratischer Kommunikation und Geselligkeit. Wie gegenüber der Anekdote fehlt ihnen hierzu eine „Erzählsituation [...], in der der Erzähler und die Hörer sich auf einen gemeinsamen Horizont von bekanntem und vorausgesetztem Wissen beziehen können“ (Schäfer 1977, 13). Charakteristisch für Švejks Erzählungen ist gerade das Nichtgegebensein eines Sprecher und Hörer verbindenden gemeinsamen Bezugssystems, mit Hilfe dessen der Wahrheitsgehalt des Erzählten überprüfbar wäre. Ihnen fehlt darüber hinaus die für eine „ideale Sprechsituation“ (Habermas 1971, 136 ff.) erforderliche prinzipielle Umkehrbarkeit der Sprecher-Hörer-Beziehung. Der Hörer wird hinsichtlich der Erzählmotive im unklaren gelassen. Das Erzählte löst sich fast immer vom Erzählanlaß. Typische Elemente der Kneipengeschichte und der Anekdote wie das Erzählen à propos und der damit suggerierte gemeinsame Erfahrungsansatz, die Lokalisierung des Erzählgeschehens im Alltäglichen und Privaten, die exemplarische Anlage des Erzähldiskurses usw., all dies wird lediglich eingespielt, um beim Rezipienten die Erwartung bestimmter Erzählkonventionen umso nachhaltiger zu frustrieren. Auf der Ebene der Figureninteraktion findet somit das gleiche Spiel statt wie auf der Text-Leser-Ebene. Wenn also Švejk „storytelling personified“ ist (Chalupecký 1983, 147), so gilt dies mit der gleichen Einschränkung wie für die „Osudy“ insgesamt: So wie diese ein Antiroman sind, sind auch Švejks Erzählungen Antigeschichten.

Die bisher geltend gemachten Besonderheiten des Textes lassen sich unschwer zu einem Katalog einschlägiger Programm vokabeln moderner Erzählkunst zusammenstellen wie Entfabelung (Preisgabe einer episodенübergreifenden „ideellen Linie“), Enträumlichung (Absage an die determinierende, dekorative oder symbolische Funktion von Milieu und Landschaft), Entzeitlichung (Verzicht auf Kontinuität, Evolution, Progression), Dehierarchisierung (Mehrwertigkeit der Rollen und Rollenbeziehungen, erschwerte Durchschaubarkeit ihrer Funktionsregeln, Schwächung der paradigmatischen zugunsten der syntagmatischen Achse des Textes), Entpsychologisierung (Ersatz eines Substanzhelden durch einen Funktionshelden). Für die hier behauptete Nähe der „Osudy“ zur (Anti-)Ästhetik des Dadaismus ist nun nicht die Nachweisbarkeit dieser Elemente als solche, sondern vielmehr die Tatsache von Bedeutung, daß sie alle nur gleichsam taktische Teiloperationen der übergeordneten Strategie der Mystifikation darstellen. Ein gemeinsamer Nenner ergibt sich erst hier, auf dem (doppelten) Boden der universellen Täuschung des Publikums. Als Spielart der „Konvention der Publikumsverachtung“ (Kreuzer 1968, 244 ff.) hat diese ihre Wurzeln im frühen 19. Jahrhundert. Erst im Zeichen des Dadaismus jedoch kommt es zur radikalen Absage an das Ideal einer Verständigung mit kongenialen Partnern<sup>12</sup>. Das dadaistische „Narrenspiel aus dem

<sup>12</sup> Deutlich wird dies im Finale von Schwitters „Auguste Bolte“: „Vielleicht denkt

Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind“, in dem „jede Art Maske“, „jedes Verdrehen, dem eine düpierende Kraft innewohnt“, willkommen sind (Ball 1946, 91), richtet sich zugleich gegen das individualistische Prinzip der Texturheberschaft<sup>13</sup>. Dies wiederum hat seinen Niederschlag in den wohl charakteristischsten Merkmalen des dadaistischen Textes: der Parodie und der Collage. Beide Verfahren lassen sich auch in den „Osudy“ in so hohem Maße nachweisen, daß Svejks „Odyssee“ (I, 109) eher als eine Reise durch Textlandschaften denn als Bewegung durch geographisch-historische Räume definiert werden kann. Das Spektrum parodierter Texte umfaßt literarische Genres wie Epopöe (II, 79), Roman (III/IV, 28 f., 104), Romanze (I, 43) und Lied (III, 25), seriöse Gebrauchsformen wie Predigt (I, 90 ff.), Epitaph (I, 137), Kirchenlied (I, 95), Reportage (I, 68), Wissenschaftsprosa (II, 84 ff., 120 ff.), Geschichtsschreibung (III/IV, 146, ff.), aber auch triviale Textsorten wie Graffiti (I, 46) oder chauvinistische Warenaufschriften (I, 83). Im Erzählertext finden sich parodistische Effekte wie die folgenden, die Verfahren der billigen Schauerromantik bzw. den prophetisch-philosophischen Erzählgestus à la Tolstoj (Vojna i mir) imitieren, vergleichsweise selten:

„Ozval se smích, příšerný smích v tichu chodby, a kroky se opět vzdálily.“  
(I, 47)

„A kdesi v dálných dálavách historie snášela se k Evropě pravda, že zítřek rozboří i plány přítomnosti.“ (I, 52)

Häufiger ist die indirekte, nicht unmittelbar vom Erzähler ausgehende Parodie durch die Zitation von Fremdtexten bei gleichzeitiger Verschiebung des für diese charakteristischen Textverwendungsrahmens. Am drastischsten geschieht dies durch die Kontextversetzung von Romanliteratur (Ganghofer, Jesenská) in Gefechtsstäbe oder Regimentslatrinen, wo sie zu militärischen Kode-Material verstümmelt oder noch profaner zu Klopapier degradiert werden (III/IV, 28, 104).

In engem Zusammenhang damit steht die eigentümliche Technik der Collage bei Hašek. Schon bei der Auswahl des Materials läßt sich ein Abheben auf größtmögliche Heterogenität zur Herstellung eines Maximums an Collagepotential beobachten (Frynta 1965, 90). Dies beginnt mit Räumen wie dem Vielvölkerstaat der k. u. k. Monarchie und der Stadt Prag als einer gewaltigen „Collage“ aus Tschechen-, Juden- und Deutschtum (Frynta 1965, 120) und setzt sich fort in gleichsam kombinierten Figuren wie dem als „Amphibie“ (obojživelník) bezeichneten Oberleutnant Lukáš (I, 179), im noch bunteren Charakterbild des Feldkuraten Katz (Tscheche, Jude, katholischer Priester usw.) oder in der Marotte des Obersten Kraus von Zil-

---

der Leser, Frl. Dr. Leb würde nach Hause finden wie eine Katze; aber sie findet nicht. Jedenfalls glaubt der Leser, hier würde es Frl. Dr. Leb erfahren, wer oder was los wäre, aber sie erfährt es nicht. Der Leser glaubt ein Recht darauf zu haben, es zu erfahren, aber der Leser hat kein Recht, jedenfalls nicht das Recht, im Kunstwerk irgend etwas zu erfahren.“ (Schwitters 1974, 93)

<sup>13</sup> Die parodistische Figur des Priesters (Hugo Ball im Züricher „Cabaret Voltaire“), eine sakrale Variante der profanen Rolle des Bankräubers und Boxers (A. Cravan), polemisiert gegen den wiederauflebenden Geniekult der Vorkriegs-Ära und das bildungsbürgerliche Geniepublikum als sensible Einfühlungs- und elitäre Verständigungsgemeinschaft.

lergut, endlos lange Gespräche zu führen „o samoletách, slunci, teploměrech, kobliháč, oknech a poštovních známkách“ (I, 217).

Das Wesen der Collage, insbesondere der dadaistischen, besteht allerdings noch nicht in der Kombination heterogener Wirklichkeitselemente selbst, sondern vor allem darin, daß diese Elemente als bereits ausgelegte, vertextete Wirklichkeit „aus zweiter Hand“ in Erscheinung treten (Kemper 1974, 210). Als Vorstufe hierzu können in den „Osudy“ die Beschreibungen all jener texthaften Gegenstände wie Streichholzschachteln, Schokoladenverpackungen, Frontphotographien, Plakate, Feldaltäre, Militärkalender etc. angesehen werden, mit denen die Welt des Romans überreich ausgestattet ist. Der Erfolg der solchen Textobjekten buchstäblich eingeschriebenen Information ist in besonderem Maße von einer spezifischen Situation abhängig, deren sie bei Hašek jeweils beraubt werden, so daß sie in ihrer Summe nichts anderes darstellen als eine gigantische Anhäufung von Textmüll. Ein Stück näher an der eigentlichen Collage steht der zensierte Brief der Frau Müller, Svejks Haushaltshilfe, aus dem Konzentrationslager Steinhof (I, 135f.), in dem durch Schwärzungen der Militärzensur syntaktische und logische Lücken entstehen, die den ohnehin schon sehr sprunghaften Briefftext zusätzlich auflockern und zum Nonsens-Text machen. Vollends im Bereich der Dada-Collage wähen wir uns dann, wie das abschließende Huelsenbeck-Zitat verdeutlichen mag, bei Textstellen wie den folgenden:

„Sache - mit - uns - das - wir - aufsehen - in - die - versprochen - die - Martha - dich - das - ängstlich - dann - wir - Martha - wir - den - wir - Dank - wohl - Regiekollegium [...]“ (III/IV, 28)

„...dejším penzionátě bohužel dámy  
em neurčité, skutečné snad více  
ré většinou v sebe uzavřeny ztrát  
h menu do svých komnat, aneb se [...]“ (III/IV, 104)

„Mnohokrát prošel jsem touto vesnicí a neměl jsem ani potuchy o tom, že je na světě. In einem halben Jahr habe ich meine Staatsprüfung hinter mir und meinen Doktor gemacht. Stal se ze mne starý mrzák, děkuji vám, Lucie. Erscheinen Sie in schön ausgestatteten Bänden - snad je tu někdo mezi vámi, jenž se na to pamatuje.“ (II, 214)

„Wer kann sagen ich bin seit er bin und du seid dulce et decorum est pro patria mori oder üb immer treu und Redlichkeit oder da schlag einer lang hin oder ein Tritt und du stehst im Hemd wer wagt es Rittersmann oder Knapp und es wallet und siedet und brauset und zischt Concordia soll ihr Name sein.“ (Sheppard 1982, 58)

Stellt man die „Osudy“ typischen Prosatexten des Dadaismus wie Richard Huelsenbecks „Doctor Billig am Ende“ (1920) oder Kurt Schwitters „Anti-Novelle“ (Mon 1963, 239) „Auguste Bolte“ (1922) gegenüber, so zeigen sich allerdings auch die Grenzen des Vergleichs. Bei den Dadaisten besteht die Tendenz zur völligen Loslösung des Textes von hergebrachten inner- wie außersprachlichen Ordnungsprinzipien (Kausalität, Kohärenz, Vollständigkeit, Klarheit usw.) - weshalb denn auch die erzählende Prosa im Rahmen des dadaistischen Schaffens eher eine Randerscheinung darstellt (Füllner 1983, 211). Bei Hašek dagegen wird der Nonsens narrativ motiviert als defekter Gegenstand oder als unangemessene Handlung. Generell ließe sich dies mit der formalistischen Theorie der doppelten Projektion erklären: Gewisse Bestände der Erzählkonvention müssen unangetastet bleiben, damit das Maß des Konventionsbruchs umso deutlicher wahrzunehmen sei. Indes lassen sich hierfür auch

weniger allgemeine Gründe geltend machen. Das alte Bauprinzip des picarischen Romans mit seiner geringen Verknüpfungsdichte der einzelnen Episoden entspricht in idealer Weise der gleichsam kabarettistischen Nummernregie des Textes. Ohne diesen Rahmen, der allerdings semantisch unbesetzt bleibt, würden die vielen Spiele der Mystifikation auseinanderfallen, wäre darüber hinaus aber auch jene ständige Rückkehr in bestimmte epische Normalzustände unmöglich, die zur Entlastung des Lesers ebenso erforderlich ist wie zur Vorbereitung stets neuer Mystifikationen. Im Wechsel unterschiedlicher Höhen des grotesken Erzählprofils und einer entsprechend unterschiedlichen Inanspruchnahme des Lesers macht Hašek's Werk also Zugeständnisse an den Rezipienten, die der dadaistische Text verweigert.

Der Blick auf den Leser liefert ein weiteres Argument für das teilweise Festhalten an herkömmlichen erzählerischen Mitteln. Die stark auditive Stilisierung des Romans, auf die Daneš (1954, 136 f.) und Kunstmann (1970, 374 ff.) hinweisen, ist nicht nur ein typisches Element moderner Erzählpoetik, sondern hat, als Gegenstück zur „Intellektualisierung der Literatur“ (Kunstmann 1970, 363), im gegebenen Fall auch eine besondere pragmatische Funktion. Werkstatt und Ort der ersten Publikumserprobung des Romans waren bekanntlich die Kneipe und das Gasthaus:

„Nebylo kapitoly, nebylo jediného příběhu, který by byl předem nevypravoval. Nikoli snad ve společnosti uhlazených literátů či mezi svými žárlivými literárními přáteli, nýbrž v hospůdkách mezi malíři pokojů, zedníky, truhláři, nádeníky, zloději a nevěstkami. A jeho malinká očka těkala přitom z jednoho dělníka na druhého, pozorující, jaký dojem jeho vyprávění vyvolá.“ (Suk, I., Sauer, F.: In memoriam Jaroslava Haška, Prag 1924; zitiert nach Pytlík 1979, 219.)

Selbst wenn man die etwas verklärende Villon-Romantik dieses Nachrufs abzieht, ist doch auch von anderer Seite belegt, daß Hašek wenn schon nicht nur, so doch auch für einen (lumpen-)proletarischen Leser schrieb und den Erfolg seiner Aufzeichnungen zunächst mündlich an diesem Publikum testete. Die Orientierung an einem solchen Adressaten erklärt die Wahl des ebenso simplen wie stabilen picarischen Erzählmusters, aber auch die gleichsam populistische Verwendung moderner, avantgardistischer Techniken wie Montage und Collage. Darin, daß diese bei Hašek narrativ vermittelt werden, gleichen sie dem Verfahren der realisierten Metapher, die immer einen naiveren, stärker hinweisenden Charakter hat als die reine Metapher, aus der sich die Collage herleiten läßt.

Aus dieser Sicht mag Hašek denn mit einigem Recht als „volkstümlicher Dadaist“ eingestuft werden (Václavěk 1946, 247). Will man den Begriff „volkstümlich“ dabei vor jener bodenständigen Semantik schützen, gegen die sich Kosík begründet zur Wehr setzt, so muß hinter demselben Hašek, der angeblich vor Glück strahlte, wenn er in einer Kneipe einen Zecher fand, der sich über einem neuen Heft des „Švejk“ vor Lachen krümmte (vgl. Pytlík 1979, 219), jener andere Hašek mitwahrgenommen werden, der seinen Roman in Dreigroschenheften vertrieb, nicht nur weil ihm Geld und Verleger für eine aufwendigere Publikationsform fehlten, sondern auch, weil ihm dies eine willkommene Möglichkeit bot, die Romankultur des kleinen Mannes zu persiflieren.

## Literaturverzeichnis

- Bachtin, M. 1971: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München.
- Ball, H. 1946: Flucht aus der Zeit. Luzern.
- Bernštejn, I. A. 1979: Češskij roman XX veka i puti realizma v evropejskich literaturach. Moskva.
- Bernštejn, I. A. 1983: Švejk v světové literaturě. In: Česká literatura 31, 76-84.
- Brousek, M. 1975: Der Poetismus. München.
- Chalupecký, J. 1983: The Tragic Comedy of Jaroslav Hašek. In: Cross Currents 1983 (Michigan Slavic Materials. 23.), 137-153.
- Chatman, S. 1978: Story and Discourse. Ithaca, London.
- Daneš, F. 1954: Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových „Osudů dobrého vojáka Švejka“. In: Naše řeč 37, 124-139.
- Doležel, L. 1981: Circular Patterns: Hašek and The Good Soldier Švejk. In: Clayton, J. D., Schaarschmidt, G. (Hrsg.): Poetica slavica. Ottawa, 21-28.
- Eisenstein, S. 1978: Charlie the Kid. In: Wiegand, W. (Hg.): Über Chaplin. Zürich, 79-123.
- Èrenburg, I. 1922: I vse-taki ona vertitsja. Moskva, Berlin.
- Frynta, E. 1965: Hašek, The Creator of Schweik. Praha.
- Fučík, J. 1951: Stati o literaturě. Praha.
- Füllner, K. 1983: Richard Huelsenbeck. Texte und Aktionen eines Dadaisten. Heidelberg. (Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft. Reihe Siegen. 48.)
- Georgiev, N. 1966: Parodie obsahu a parodie struktury. In: Česká literatura 14, 328-334.
- Grothe, H. 1984: Die Anekdote. Stuttgart<sup>2</sup>.
- Haas, W. 1960: Rühmann ist ein guter Schwejk. In: Die Welt vom 24.9.1960, 44.
- Habermas 1971: Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz. In: Habermas, J., Luhmann, N. (Hgg.): Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie - Was leistet die Systemforschung? Frankfurt/M., 101-141.
- Hašek, J. 1971: Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. 3. Bde. Praha. (Die im Text in Klammern gesetzten römischen und arabischen Ziffern beziehen sich auf diese Ausgabe)
- Hašek, J. 1977: Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona. Praha.
- Haug, W. F. 1973: Bestimmte Negation. „Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk“ und andere Aufsätze. Frankfurt/M.
- Hausmann, R. 1977: Dada in Europa. In: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung (Katalog). Berlin, 3/51.
- Hausmann, R. 1980: Am Anfang war Dada. Gießen<sup>2</sup>.
- Hrzalová, H. 1983: Současný význam Jaroslava Haška. In: Česká literatura 31, 3-4.
- Jankovič, M. 1966: Hra s vyprávěním. In: Struktura a smysl literárního díla. Praha, 180-197.
- Jirsak, P. 1983: Talking the World Down. According to Hašek. In: Cross Currents 1983 (Michigan Slavic Materials. 23.), 154-158.
- Just, V. 1983: Kabaretní činnost Jaroslava Haška. In: Česká literatura 31, 41-50.
- Kemper, H.-G. 1974: Vom Expressionismus zum Dadaismus. Kronberg/T.
- Knust, H. 1973: Švejk und kein Ende. In: Germano-Slavica I, 1, 65-85.
- Kopelev, L. 1958: Jaroslav Hašek i ego Bravij soldat Švejk. Moskva.
- Korthes, F.-P. 1977: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938. Wilhelmshaven.
- Kosík, K. 1963: Hašek a Kafka neboli groteskní svět. In: Píamen 6, 95-101.
- Kovach, T. 1983: Hašek's „Good Soldier Švejk“ as a Picaresque Novel. In: Germano-Slavica IV, 5, 251-264.
- Kracauer, S. 1978: Chaplins Triumph. In: Wiegand, W. (Hg.): Über Chaplin. Zürich, 56-60.
- Kreuzer, H. 1968: Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart.
- Kristeva, J. 1978: Bachtin, das Wort und der Roman. In: Hillebrand, B. (Hg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt, 388-407.

- Kudelka, V. 1983: Haškův Svejek a Chaplinův Charlie. In: Česká literatura 31, 242-251.
- Kühn, V. 1984: Das Kabarett der frühen Jahre. Berlin.
- Kunstmann, H. 1970: Zur auditiven Stilisierung in der modernen tschechischen Prosa. In: WdSl XV, 363-387.
- Lada, J. 1973: Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk in Bildern nach dem Roman von Jaroslav Hašek. Prag, Berlin<sup>4</sup>.
- Lotman, Ju. 1973: Die Struktur des künstlerischen Textes. München.
- Mon, F. 1963: Zur Auguste Bolte von Kurt Schwitters. In: Akzente 2/1963, 238-240.
- Müller, V. 1978: Der Poetismus. München. (Slavistische Beiträge. 121.)
- Nikol'skij, S. V. 1983: Nekotorye novatorskie čerty chudožestvennoj sistemy Ja. Gaška. In: Slavjanskije literatury. IX Meždunarodnyj s-ezd slavistov. Doklady so-vetskoj delegacii. Moskva, 315-329.
- Parrot, C. 1982: Jaroslav Hašek. A Study of Svejek and the Short Stories. Cambridge.
- Petr, P. 1963: Hašeks „Schwejk“ in Deutschland. Berlin (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. 19.)
- Piscator, E. 1929: Das politische Theater. Berlin.
- Pytlík, R. 1970: Osobnost a dílo. In: K interpretaci uměleckého literárního díla. Praha, 72-90.
- Pytlík, R. 1971: Toulavé house. Zpráva o Jaroslavu Haškovi. Praha.
- Pytlík, R. 1973: Švejek jako literární typ. In: Česká literatura 21, 131-153.
- Pytlík, R. (Hg.) 1979: Lidský profil Jaroslava Haška. Praha.
- Pytlík, R. 1983: Kniha o Svejekovi. Praha.
- Richter, L. 1983: Jaroslav Hašeks „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“. In: Weimarer Beiträge 4/1983, 657-672.
- Riff, G. 1983: Besondere Merkmale: keine. In: Neue Rundschau 1/1983, 65-82.
- Ripellino, A. 1978: Magická Praha. Praha.
- Robinson, D. R. 1985: Chaplin. His Life and Art. London.
- Rothers, E. 1977: Mouvement Dada. In: Tendenzen der Zwanziger Jahre (Katalog). Berlin, 3/1-11.
- Sajda, F. (1935): Nejnovější krásná próza česká. In: Saldův zápisník VII. Praha o. J., 115-127.
- Schäfer, W. E. 1977: Anekdote-Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form der Gegenwart. Stuttgart.
- Schwitters, K. 1974: Das literarische Werk, Bd. 2. Köln.
- Sheppard, R. (Hrsg.) 1982: Richard Huelsenbeck. Hamburg.
- Stanzel, F. 1982: Theorie des Erzählens. Göttingen<sup>2</sup>.
- Stierle, K. 1975: Text als Handlung. München.
- Streller, S. 1980: Hašeks „Svejek“ und Brechts „Schweyk im zweiten Weltkrieg“. In: ZfSl 25, 422-430.
- Svobodová, H. 1983: Jaroslav Hašek (1883-1923). In: Proměny 1/1983, 33-45.
- Teige, K. 1966: Výbor z díla. Praha.
- Tucholsky, K. 1975: Herr Schweyk. In: GW, Bd. 4. Reinbek, 456-462.
- Václavek, B. 1946: Deset týdnů. Praha.

Bochum

Andreas Guski

ZU DEN SLAVISCHEN BEZEICHNUNGEN  
FÜR DIE WOCHENTAGE

Die hier aufgeworfene Frage ist fast so alt wie die wissenschaftliche Beschäftigung mit der slavischen Philologie, zumal Miklosich bereits dem Problem der Zeitbezeichnungen im Slavischen eine Untersuchung gewidmet hat<sup>1</sup>. Das wiederholte Aufrollen des gleichen Materials<sup>2</sup> zeigt aber, daß die bisher vorgetragenen Erklärungen immer wieder auf Ablehnung stoßen und daher allgemein als unbefriedigend gelten. Vielleicht hängt – wie im Falle der Deutung der Herkunft der Glagolica – die Vielfalt der Versuche bei der Erklärung der Bezeichnungen für die Wochentage von den verschiedenen Gesichtspunkten ab, die die Komplexität der geistesgeschichtlichen Aspekte der damit verbundenen Fragen veranschaulichen.

Die folgenden Ausführungen gehen von zwei Prämissen aus: Zum ersten ist es müßig, Überlegungen über etwaige Wochentagsbezeichnungen bei den Slaven vor der Christianisierung anzustellen, zumal die ersten Zeugnisse aus dem Bereich des altkirchenslavischen religiösen Schrifttums stammen. Zum zweiten: Da die ältesten Bezeugungen der Bezeichnungen der Wochentage in kirchlichen Denkmälern zu finden sind, ist es naheliegend, sie innerhalb des damaligen kirchlichen Kontextes zu deuten.

Die Bezeichnungen der Wochentage im Altbulgarischen/Altkirchenslavischen sowie entsprechend im Altrussischen und Altserbischen lauten: nedělja, poneděl'nikъ, vъtorъkъ/vъtorъnikъ<sup>3</sup>, srěda, četvrъtkъ, pętkъ, sъbota<sup>4</sup>. Daraus folgt – wie bekannt –, daß die Bezeichnungen für Samstag und Sonntag eine besondere Stellung haben, während die anderen Tage der Zählordnung unterworfen sind, wobei poneděl'nikъ eine doppelte Funktion einnimmt: Die Bezeichnung für Montag ist mit derjenigen für Sonntag verbunden, andererseits kommt dem Montag der Zahlwert des ersten Tagen im Vergleich zu vъtorъnikъ/Dienstag zu.

Über die Herkunft der Bezeichnung für Samstag/sъbota besteht kein Zweifel. Wie allgemein anerkannt, entspricht das slavische Wort dem mittelgriechischen *σάββατον*. Ebenfalls unstrittig ist, daß die Zählung der Wochentage im Slavischen nicht der griechischen entspricht, wie z. B. aus dem unter dem Namen des Feodosij Pečerskij bekannten Sendschreiben des Feodosij Grek an Fürst Izjaslav Mstislavič (1146–1156)<sup>5</sup> hervorgeht, das in der älteren Fassung im Paisievskij sbornik (Leningrad

<sup>1</sup> F. Miklosich, Die christliche Terminologie der slavischen Sprachen. Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, phil. hist. Klasse 24 (1876), 1–58; vgl. dazu St. Hafner, Franz Miklosich. Stellung und Leistung in der europäischen Wissenschaft. In: Die Welt der Slaven 8 (1973), 309.

<sup>2</sup> Vgl. die Literaturangaben bei M. Vasmer, Russisches etymologisches Wörterbuch II, Heidelberg 1955, 208, s. v. nedělja.

<sup>3</sup> Zur Suffigierung vgl. R. M. Cejtlin, Leksika drevnebolgarskich rukopisej X–XI vv., Sofija 1986, 145.

<sup>4</sup> A. S. L'vov, Vyraženija ponatija vremeni v „Povesti vremennyh let“, in: Russkaja istoričeskaja leksikologija, Moskva 1968, 20–39, bes. 28 ff.

<sup>5</sup> G. Podskalsky, Christentum und theologische Literatur in der Kiever Rus' (988–1237), München 1982, 180.

GPB, Kirillo-Beloz. 410) erhalten ist: Nedělja ubo ne narečety sja, jako že vy glagolete, no 1 denъ, 2 - ponedělnikъ, 3 - vtornikъ, 4 - sereda, 5 - četvergъ, 6 - pjatnica, 7 - subota bzw. in der zweiten Redaktion nach einer Sammelhandschrift des 15. Jh.: ibo nedělja ne naričet sja nedělja, jako že vy glagolete, nъ pьrvyj denъ vseja neděle naričetsja<sup>6</sup>.

Nedělja als Deverbativum von děti ‚machen, tun‘ gilt als Lehnprägung zu ἀπρακτος scil. ἡμέρα<sup>7</sup> im Gegensatz zu ἔμπρακτος ‚dies juridicus‘<sup>8</sup>; hier setzt die Deutung aus dem kirchlich-liturgischen Umfeld ein. Aus der Vita Constantini XIV 14<sup>9</sup> geht deutlich hervor, daß die Slavenlehrer am Beginn ihrer Tätigkeit das Evangelium-Lektionar der kurzen Redaktion, d. h. jenes Perikopenbuch übertragen haben, das die Lesungen für Samstag und Sonntag enthält und das bei den Slaven - entgegen dem griechischen Gebrauch - aprakos genannt wird<sup>10</sup>. Aprakos im Slavischen steht daher seit dem Beginn des altslavischen Schrifttums für griechisch σαββατοκυριαχή<sup>11</sup>.

Neben dem kurzen Aprakos oder Evangelium-Lektionar mit Perikopen für Samstag und Sonntag sowie für alle Tage der sieben Wochen in der Zeit zwischen Ostern und Pfingsten besteht die erweiterte Form des langen Aprakos mit Lesungen für alle Tage des Kirchenjahres. Fügen wir gleich hinzu, daß die Zählung der Wochen der Osterzeit, die nach den sie eröffnenden jeweiligen Sonntagen (nedělja) vorgenommen wird, im Griechischen und im Slavischen verschieden ausfällt, je nachdem, ob die Osterwoche als erste Woche oder der Thomas-Sonntag als erster Sonntag gezählt wird<sup>12</sup>.

Sondert man jene zwei Wochentage aus, die dem Bereich des ursprünglichen Aprakos zufallen, also sobota und nedělja, bleiben fünf Wochentage, von Montag bis Freitag, deren Mitte mit dem Mittwoch = sreda zusammenfällt. Diese Tage werden von zwei bis fünf gezählt. Der erste Tag dieses Komplexes, der den Zahlwert eins erhalten sollte, trägt die Bezeichnung ponědělnikъ, da er liturgisch gesehen als Nachklang des Sonntags gilt. Im liturgischen System der Oktoechos, wonach das gesamte Kirchenjahr geordnet wird<sup>13</sup>, ist der Sonntag der Thematik der Auferstehung (въскрєsenije) gewidmet. Als hymnographische Klammer des diesem Mysterium gewidmeten Offizium gelten 80 Stichera Anastasima (ἕτερα στιχηρὰ τὰ ὀγδοήκοντα), die

<sup>6</sup> I. P. Erěmin, Literaturnoe nasledie Feodosija Pečerskogo. Trudy otdela drevnerusskoj literatury 5 (1947), 168.

<sup>7</sup> Verbessere in diesem Sinne die grammatikalisch irrige Angabe bei V. Vachek, Etymologický slovník jazyka českého, Praha 1968<sup>2</sup>, 393 s. v. neděle.

<sup>8</sup> Belege bei Du Cange, Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis, Lyon 1688, 382 f.

<sup>9</sup> F. Grivec, F. Tomšič, Constantinus et Methodius Thessalonicenses. Fontes (Radovi staroslavenskog instituta 4), Zagreb 1960, 129.

<sup>10</sup> Allgemein dazu K. Horálek, Evangeliáře a čtveroevangelia. Příspěvky k textové kritice a k dějinám staroslověnského překladu evangelia, Praha 1954; L. P. Zuckovskaja, Tekstologija i jazyk drevnejšich slavjanskich pamjatnikov, Moskva 1976, 9-21.

<sup>11</sup> Du Cange, Glossarium 1314 mit Hinweis auf das Kanonarion des Ioannes Nestutes.

<sup>12</sup> Übersicht bei A. Stoelen, L'année liturgique byzantine, Irénikon 4 (1928), 322 f.

<sup>13</sup> Zur Entstehung und Inhalt dieses Zyklus vgl. Ch. Hannick, Le texte de l'Oktoechos, in: Dimanche - Office selon les huit tons (La prière des églises de rite byzantin 3), Chevetogne 1972, 37-60.

nach den acht Tönen gesungen werden, also zehn Stichera für jeden Ton: für den Hesperinos von Samstag abend (= Beginn des Sonntagsoffiziums), für den Orthros von Sonntag früh sowie für den Hesperinos von Sonntag abend (= Beginn des Montagsoffiziums, d. h. ponedělnikъ). Letztere Gruppe kam im 14. Jh. außer Gebrauch<sup>14</sup>.

Bereits im Altkirchenslavischen begegnet die Bezeichnung nedělja neben ihrer ursprünglichen Bedeutung ‚Sonntag‘ auch für ‚Woche‘ – ἑβδομάς<sup>15</sup>. Desgleichen bezeichnen im altpolnischen niedziela, im alttschechischen neděle und im altserbischen nedělja sowohl Sonntag als auch die ganze Woche. Die Begriffe polnisch tydzień, tschechisch týden, kroatisch tjedan<sup>16</sup>, ukrainisch tyžden' verdeutlichen, daß sie einem anderen Zeitbegriff als griechisch ἑβδομάς entstammen. Vier Belege aus dem Hexaameron des altbulgarischen Homiletikers Ioan Exarch weisen auf die Verbindung der Bezeichnungen Sonntag-Woche hin:

a) sedmoricъ, rekъše sedmъ dъni nedělnyichъ isprbnějetъ jedinъ dъnъ als Wiedergabe des Wortlautes des Johannes Chrysostomos τὴν ἑβδομάδα δὲ πάλιν ἐκπληροῦν τὴν ἡμέραν μίαν<sup>17</sup>, wobei die Erklärung rekъše sedmъ dъni nedělnyichъ (d. h. die sieben Tage der Woche) das Numerale sedmorica ἐπτάς-ἑβδομάς verdeutlicht;

b) bei svętoјо nedělјо rekъše gospodъnъ dъnъ, iže vъskrъsenijemъ gospodъnjemъ ѓbstъ prijętъ – τὴν ἀγίαν κυριαχὴν τὴν τῆ ἀναστάσει τοῦ κυρίου τετιμημένην<sup>18</sup> wird klar, daß der Begriff svętaja nedělja sich sowohl auf einen Sonntag als auch auf eine ganze Woche, nämlich die Osterwoche<sup>19</sup>, beziehen kann;

c) bei i znamenija vъzdušnyichъ i dъnevъnychъ že i nedělnyichъ i mēsęčnychъ i lętnyichъ načętky i konъčanija (ohne griechische Entsprechung)<sup>20</sup> haben wir die vier Zeitbegriffe Tag (dъnъ), Woche (nedělja), Monat (mēsęcъ), Jahr (lęto)<sup>21</sup>;

d) schließlich verweist der vierte Beleg pъvosъtvorenyi sъ inęchъ vъsęchъ dъnъ, iže sę zovetъ osmyi, javě že jestъ svętaja nedělja (ohne griechische Entsprechung)<sup>22</sup> auf die Vollendung der Zeiten, in der der Sonntag als ersterschaffener Tag der vollkommene achte Tag ist. Vgl. auch die Belege im Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv., Bd. 11, Moskva 1986, 74 s. v. nedělja und 72 s. v. nedělnyi sowie im Slovnyk staroukrajins'koji movy XIV-XV st., Bd. II, Kiev 1978, 35 s. v. nedělja sowie Slovar' staro-slavjanskogo jazyka vostočno-slavjanskoj redakcii XI-XIII vv. Prospekt, Kiev 1987, 126 f. s. v. nedělja, 79 s. v. vъtorъnikъ, 144 s. v. pętъnicę, pętъkъ.

<sup>14</sup> Hannick, Le texte de l'Oktoechos 46; D. Petrović, Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena I (SANU, Muzikološki institut Posebna izdanja 16/1), Beograd 1982, 26 f.

<sup>15</sup> Belege in Slovník jazyka staroslověnského II, Praha 1973, 353.

<sup>16</sup> Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika XVIII, Zagreb 1966, 362 f.

<sup>17</sup> R. Aitzetmüller, Das Hexaameron des Exarchen Johannes I, Graz 1958, 263 (33 d 22).

<sup>18</sup> Aitzetmüller, Das Hexaameron I, 269 (34 c 12).

<sup>19</sup> Vgl. P. Alekseev, Cerkovnyj slovar'. III. SPb 1818, 88.

<sup>20</sup> Aitzetmüller, Das Hexaameron IV (Graz 1966), 259 (142 b 18).

<sup>21</sup> Vgl. L. V. Vjalkina, Iz istorii slov-terminov vremeni (na materiale pis'mennych pamjatnikov XI-XIV vv.), in: Drevnerusskij jazyk. Leksikologija i slovoobrazovanie, Moskva 1975, 70.

<sup>22</sup> Aitzetmüller, Das Hexaameron VI (Graz 1971), 271 (239 b 14).

Bereits Jagić wies auf die ältere Wiedergabe von εβδομάς durch nedělja im Vergleich zu sedmina hin, ohne jedoch eine Erklärung des semantischen Bezugs zu liefern<sup>23</sup>. Auch hier kann das liturgische Umfeld weiterhelfen. Im kurzen Aprakos, d. h. im Perikopenbuch, das Lesungen für Samstag und Sonntag bietet, werden die Wochen ab bestimmten Festen wie Kreuzerhöhung oder Pfingsten, an denen es einen Wechsel in der Lesung der Evangelien gibt, nach den Sonntagen (nedělja) gezählt. Im liturgischen Gebrauch der Osterzeit werden die Wochentage der jeweiligen Wochen, für die der kurze Aprakos Lesungen bietet, mit Bezug auf den vorangehenden Sonntag gezählt, z. B. v ponedělnik 4-ja nedělja po pascě. Von solchen Ausdrücken ausgehend war es ein leichtes, den Begriff nedělja, der mit ne-děti ‚nichts tun‘ nicht mehr eng verbunden aufgefaßt war, auf die Woche auszuweiten, sozusagen im Sinne von Sonntag zu Sonntag<sup>24</sup>, um so mehr als in der Osterzeit die ganze Woche, wie alle Sonntage des Kirchenjahres, fastenfrei ist.

Was die bereits um die Mitte des 17. Jh. belegte<sup>25</sup> neurussische Bezeichnung für Sonntag - voskresen'e anbelangt, so beweist sie mit genügender Deutlichkeit, daß das System der slavischen Bezeichnungen der Wochentage seine Herkunft aus dem liturgischen Geschehen ableitet. Wie aus dem zweiten Beispiel aus Ioan Exarch ersichtlich, ist jeder Sonntag ein Fest der Auferstehung voskresnyj den'. Man wird wahrscheinlich in der Annahme nicht fehl gehen, daß die Bezeichnung voskresen'e aus dem Incipit des im Sonntagsoffizium zentralen Hymnus Voskresenie Christovo viděvše entnommen wurde, der nach dem Auferstehungsevangelium in der Utrenja gesungen wird.

Trier

Christian Hannick

<sup>23</sup> V. Jagić, Entstehungsgeschichte der kirchenslavischen Sprache, Berlin 1913, 437.

<sup>24</sup> So deutet auch N. Gerov, Rečnik na bālgarskija ezik III, Plovdiv 1899 (ND Sofija 1977), 59, die Bezeichnung nedělja - Woche: sieben Tage von Sonntag zu Sonntag.

<sup>25</sup> Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv., Bd. 3, Moskva 1976, 42.

ZWISCHEN NATUR- UND KULTURMYTHOS  
Zur Mythopoesie des russischen Symbolismus  
zu Beginn des Jahrhunderts

Anders als in der „orthodoxen“ Mythopoesie<sup>1</sup> Vj. Ivanovs sind in der frühen Dichtung Bloks und vor allem Belyjs die (jedenfalls für die europäische Kultur) universellen Symbole und Mythologeme zwar auch an den hellenischen Götterhimmel gebunden, dieser wird aber äußerst selektiv behandelt und mit heterogenen Mythologemen der slavischen und germanischen (v.a. folkloristischen) Symbolwelt kontaminiert und im Rahmen eines sehr spezifischen Gruppen- oder Individualmythos aktualisiert. Sie werden damit Bestandteil einer eigentümlichen mythopoetischen Pragmatik (man denke etwa an den «аргументивизм» Belyjs und seines Kreises Anfang des Jahrhunderts oder an den „Sophia“-Kult Belyjs, Bloks, S. Solov'evs oder an die „kynologischen“ Mythologeme bei Solbub etc.)<sup>2</sup>. Dieser pragmatische Aspekt der symbolistischen Mythopoesie (d.h. die Transformation des «мифотворчество» in «жизнетворчество» und vice versa; die „Automythologisierung“ des Mythopoeten und seines «кружок») kann im Rahmen einer primär paradigmatischen Analyse der symbolistischen Mythopoesie (also ausgehend vom Material der poetischen Texte) hier nicht berücksichtigt werden<sup>3</sup>.

Es muß zuerst versucht werden, eine Symbolparadigmatik und damit jene semantische Welt zu entwerfen, die dann sekundär im Rahmen des symbolischen «словотворчество» vertextet wird: Der Ausgangspunkt dieser (syntagmatischen) Vertextung (also das paradigmatische Symbollexikon) steht im Zentrum der vorliegenden Darstellung; das Produkt der Vertextung im konkreten Wortkunstwerk (also die lokale Semantik der paradigmatischen Einheiten im Text- oder Werk-Kode des Künstlers bzw. der „Gruppe“) würde eine Analyse der Textsymbolik erforderlich machen, die nicht nur alle syntagmatischen, textgenerativen Verfahren der symbolistischen Poetologie in Betracht ziehen müßte (Textpoetik, „Werkästhetik“), sondern auch die Textpragmatik, d.h. die performative Intentionalität des Gedichts oder Wortkunsttextes im Rahmen der autoreflexiven (theoretischen) Schriften der Symbolisten (philosophische, wissenschaftliche, autobiographische, epistolographische,

<sup>1</sup> Zur Periodisierung des russischen Symbolismus in drei Modelle – die dekadente Frühphase (etwa 1890–1900), die mythopoetische Phase („zweite Symbolistengeneration“ von 1900 bis etwa 1907) und das Modell des grotesk-karnevalesken Symbolismus (nach 1907) vgl. meine Darstellung A. H.-L. 1984a, 1984b (zum Ff ihsymbolismus). Zur Mythopoesie in der (russischen) Moderne vgl. den Sammelband *Mythos in der slawischen Moderne*. Hg. von W. Schmid, Wien 1987. Alle Kursivstellen in den Zitaten sind von mir.

<sup>2</sup> Dieses Hundemotiv (im Rahmen der Mythopoetik der russischen Moderne) behandelt beispielhaft I. P. Smirnov 1977a (vgl. allgemein I. P. Smirnov 1977).

<sup>3</sup> Die Rekonstruktion der Symbol-Paradigmatik umfaßt sowohl die Analyse der semantischen Welt (des Symbolismus) als auch ihrer axiologischen Dimension, d.h. jenes Wertsystems, das die semiotische Rolle der Motive hierarchisiert und dynamisiert, in einen Spannungszustand versetzt. Zur axiologischen Seite der Semiotik vgl. die Studie von R. Grübel 1988.

literaturkritische u.a. Genres) heranzuziehen hätte. Beide Sphären – eine jede konkreter als die Paradigmatik des Symbolkosmos – setzten aber eine möglichst geschlossene und in ihrer metasprachlichen Formulierung auch abstraktere Beschreibung des „Kode“ voraus, die freilich keinen Anspruch darauf erhebt, spezifische Aussagen über das textuelle poetische Funktionieren und die pragmatische Sinngebung dieser poetischen Texte als Bestandteile eines „Lebenstextes“, des ästhetischen Verhaltenskodex oder künstlerischen Denkens («художественное мышление» als autonom ästhetische Form der Erkenntnis) zu machen. Es ist einer der Hauptfehler der traditionellen mythologischen Kunstinterpretation, diese Sphären nicht klar voneinander abzugrenzen und die Symbolparadigmatik mit der Textsemantik und – was noch gefährlicher ist – mit der pragmatischen Sinngebung des Kunstwerkes (oder gar „Lebenswerkes“) gleichzusetzen.

In der symbolistischen Mythopoesie treten Apoll und Dionysos nicht als konkrete mythische Figuren (als Bestandteile oder Aktanten eines narrativisierten Mythos) oder Sujets auf, sondern als das mythologische Prinzip des «ДИОНИСИЙСТВО» oder als das „Weibliche Prinzip“, als Objekt mythopoetischer Projektionen. Eine bloße Katalogisierung der Mythologeme als thematisch-motivische Einheiten der Text-(und Text-Korpus-)Semantik mag zwar den Vorteil der Vollständigkeit beanspruchen, erkaufte diesen jedoch um den Nachteil mangelnder funktionaler Transparenz und hierarchisierender Wertung der mythologischen Modellbildung. Für die symbolistischen Mythopoeten (allen voran für Belyj und Blok) war aber die klassische Mythologie als Modell eines archaisch-unbewußten Denkens und ganz allgemein der Individuation des Künstlermenschen paradigmatisch wesentlich und nicht in Gestalt konkreter Texte (also narrativisierter Mythen und Epen bzw. Dramen): Worum es ihnen ging, war nicht (so sehr) die „religio“ (also „Rückbindung“, „Re-duktion“ „Re-konstruktion“) eines mythologischen Welttextes (am ehesten noch strebte Ivanov nach diesem Ziel), sondern um ein System von Korrelationen und Korrespondenzen einer Weltordnung, deren substantielle Träger („Namensträger“) nur Personalifizierungen bzw. Hypostasierungen modellhafter Prinzipien und Funktionen darstellen konnten. Daher ist auch – aus mythofunktioneller Sicht – Dionysos mit Christus austauschbar, Apollon mit „Sol-Rex“, „Aurora“ mit Maria, Sophia mit Anima, Tantalos mit Luzifer, Demeter mit «Мать-Земля» etc.<sup>4</sup>

Wegen dieser analytisch-funktionalistischen Einstellung zum vorkünstlerischen, vor- oder unterbewußten mythologischen Paradigma, dessen semiotische und noetische Energetik dem kulturell vermittelten „Ergon“, d. h. dem Textwissen, vorgezogen wurde, können die symbolistischen „Mythopoeten“ (am wenigsten Ivanov, am ehesten Blok und Belyj) in zahlreichen Gedichttexten weitgehend ohne (klassisches) mythologisches Personal bzw. Inventar auskommen, ohne daß dadurch am mythopoetischen Charakter ihrer Werke gezweifelt werden kann. Gerade beim jungen Blok ist eine durchaus skeptische Einstellung gegenüber einer klassizistischen „Hellenisierung“ der Gedichtfiguren und des lyrischen Ich zu erkennen, während

<sup>4</sup> Dobroljubovs Из книги НЕВИДИМОЙ dokumentiert eindrucksvoll den im Symbolismus herrschenden mythologisch-religiösen Pluralismus: Das höchste Wesen erscheint gleichzeitig in allen möglichen religiösen Personalifizierungen als „Jehova“, „Brahma“, „Vater“, „Christus“, „Buddha“, „Mutter“, „Braut und Bräutigam“ etc. (Dobroljubov III, 169).

Belyj (aus derselben „Reserve“ heraus denkend) die narrative *Syntagmatik* des antiken Mythos, Epos oder Dramas weitestgehend auflöste und damit den mythischen Text innerhalb seiner eigenen Dichtung gleichzeitig paradigmatisierte (d.h. auf Symbolprinzipien reduzierte) und neu (häufig katachretisch) synthetisierte, ja „montierte“. Freilich war diese Neukombination nur im Rahmen eines klar erkennbaren Modells der Mythologik möglich, in dem das Textkorpus der mythologischen „narrationes“ wieder eingefaltet ist in die archaische, vorkulturelle, kollektive Ausgangsstruktur des mythologischen Denkens überhaupt.

Während aber schon für den jungen Belyj die kulturellen Transformationen (also die umfunktionierenden „Entfaltungen“ dieser primären Funktionen) die Möglichkeiten einer diachronen Montage und Kontamination von Mythologemen bot, richtete sich Bloks kritische (d.h. deformative) Einstellung gegenüber dem rein kulturellen (konventionellen) Mythen-Kult gegen das Mythenwesen des gebildeten „Zivilisten“ (analog zur Kritik Nietzsches am „Philologismus“): Belyj thematisiert den Prozeß der Metamorphose von Natur (d.h. -archaisch-unbewußten, kollektiven Denkstrukturen) zur Kultur und darüber hinaus zur Kunst (rezent-bewußte Individualisierung) als den Mythos der Kultur selbst, während Blok an die Stelle des Kultur-Mythos jenen der Natur setzt, deren Auftreten im Rahmen der Kultur (und Kunst) selbst schon einen mythisch-kultischen Charakter hat<sup>5</sup>.

Solov'ev (»Красота в природе«, 1989, VI, 35ff.) macht – im Gegensatz zur idealistischen Ästhetik Schopenhauers – die „Naturästhetik“ zur Grundlage der „Kunstästhetik“ insoferne, als „Natur“ verstanden wird als Sphäre der im Materiellen verborgenen „Anima“, die durch die „Verkörperung“ („Inkarnation“) des Urlichtes erlöst und dematerialisiert wird. Das „Naturschöne“ ist der umfassendere, übergeordnete Begriff, welcher das „Kunstschöne“ enthält und begründet. Solov'ev beharrt auf der Annahme von objektiv gegebener Schönheit in der Natur, d.h. von Dingen, die über reale Schönheit bzw. Nichtschönheit verfügen – unabhängig von einer (wandelbaren) Qualifikation durch den Menschen bzw. eine Kultur: »Куча песка или булыжника, обнаженная почва, безформенные серые облака, изливающая мелкий дождь..« (ibid., 42). Wäre die Schönheit nur ein „Schein“ (»призрак«), nur eine Funktion oder Wertung, die vom Betrachter stammt, dann könnte theoretisch jedes Ding „schön“ sein (eine Auffassung, die im Spätsymbolismus wie in der futuristischen und konstruktivistischen Avantgarde vehement vertreten wurde!). Solov'ev kritisiert sowohl die Ästhetik des utilitären Realismus (ibid., 33) als auch jene des psychologischen Subjektivismus (43), indem er auf eine extreme „Material-

<sup>5</sup> Zum Naturmythos bei Tjutčev vgl. Solov'ev, „Poëzija F.I. Tjutčeva“, 1895, VII, 118ff. „Natur“ und „Weltseele“ sind bei Tjutčev eins, die Dichtung ist „Sprache“ der „Natur“ ebenso wie der „Seele“. Das Verbindende zwischen Natur und Poesie ist das Prinzip des »одушевление«, d.h. der „Beseelung“ und des »воплощение« (Solov'ev bezieht sich hier auf die Naturauffassung Goethes und der Romantik, ibid., 125).

Zur »природа«-Symbolik bei Vl. Solov'ev vgl. Knigge 1973, 32ff. („Das Ideal in der Natur“).

Belyj verwandelt in seiner Mythopoesie die „Natur“ in das „Kleid“ des Menschen, daher seine Vorliebe für Stoff-Metaphern (vgl. Z. Jur'eva 1980, 118ff.). Nach Belyj ist »природа – стихийное тело душевности«. Dies gilt v.a. für die Gestalt des Ritters und der Riesen in Belyjs »1-ая симфония« (ibid., 120).

Zum Verhältnis von Natur und Kunst vgl. Florenskij, 1914, 740f.

ästhetik“ rekurriert, die freilich nur insoferne sinnvoll ist, als sie in eine theurgische Ästhetik des „Heilsgeschehens“ (also der „Erlösung“ des Stoffes durch die Verstofflichung des „Erlösers“) eingebettet wird. Nur innerhalb dieses theurgischen und apokalyptischen Geschehens hat Solov'evs Naturbegriff (bzw. der Begriff des Stoffes, «вещество») einen Sinn. Die Naturdinge sind insoferne „schön“, als sie im Prozeß ihrer „Erlösung“ (aus dem rein Stofflichen) ihrer Idealität nähergerückt sind (und umgekehrt).

Die Kunst befreit die Natur, genauer: die Scheinwelt des Phänomenalen, ihrer Scheinhaftigkeit, d.h. ihres „Loreleischleiers“ (vgl. Belyj, «Символизм», 1908, LZ, 21 f.). Die phänomenale Natur («видимая природа», *ibid.*, 23) ist „mein Traum“; erst die Befreiung vom „Traum“, von den «призраки», erlöst die Weltseele, die Tiefe des eigentlichen, naturhaften „Lebens“. Belyj unterscheidet zwei „Kunstmythen“, die zwischen Natur und Kultur vermitteln: Der erste Kunsttyp ist der solare, personifiziert in der Gestalt des „Helios“ (*ibid.* 24). Der zweite Kunsttyp wird verkörpert von „Orpheus“, der – im Gegensatz zum apollinischen „Helios“ – die Natur rhythmisiert und eine „Scheinwirklichkeit“ erzeugt, die eine Realität darstellt, welche unabhängig von der Natur existiert. Im ersten Fall bedient sich die Kunst nur jener Naturdinge, die schon – aufgrund ihrer Erhellung durch „Helios“ – vorgegeben sind; im zweiten Fall wird eine (imaginative) Kunstwelt hinzugeschaffen. Der erste Typ stellt eine „Naturkunst“ dar, an welcher der Künstler bloß partizipiert, indem er die in der Natur geschaffene „Leiter der Symbole“ besteigt (= der Symbolismus Goethes, der „Klassik“). Als paradoxe Umkehrung dieses Typs entsteht die „Phantasiekunst“, ausgehend von der inneren Erfahrung des persönlichen „Ich“ (*ibid.*, 25): Das Kunstwerk dieses Typs wird als «плоть», d.h. als Naturgegebenheit aus dem „Wort“ abgeleitet; aus der Kunst entfaltet sich das „Leben“, das mit der außerkünstlerischen Wirklichkeit (die als „Chaos“ erscheint) in tragischen Konflikt gerät. Belyj beschreibt die imaginative „Phantasiekunst“ mit den Merkmalen des diabolischen Mythos des „Künstler-Demiurgen“, der von der „Natur“ (als der «природа его сознания» = Projektion seines Bewußtseins, *ibid.*) dazu verführt wird, sich als «царь мира» zu fühlen. Beiden Typen – in der Terminologie Vj. Ivanovs der „realistische“ wie der „idealistische“, „individualistische“ Symbolismus – ist der solare, projektive Charakter gemeinsam. Ihnen steht die wahre „Imaginationskunst“ gegenüber, die unmittelbar aus dem „Chaos der Seele“ (d.h. aus dem Unbewußten) schöpft: «Из глубины *безсознательного* закрывается он от природы завесой фантазии». Diese echte „Phantasiekunst“ gipfelt in der Romantik (*ibid.*, 26). Ihre Tragödie besteht darin, daß auch sie den Widerspruch zwischen imaginativer und Naturwelt nicht aufzuheben vermag: Der romantische «царь фантазии» verknechtet sich der Natur, wenn er zu ihr (und damit zu seinem weiblichen Komplement, seiner Anima) zurückkehren will. Belyj beschreibt diese Tragödie des Romantikers zweifellos in Hinblick auf die Inversion des mythopoetischen zum grotesk-karnevalesken Symbolismus (Aufspaltung des Ich in «сознание» und «природа», *ibid.*, 27).

Am schärfsten formuliert Blok seine Einschätzung des Verhältnisses von „(hellenischer) Kultur“ und „(archaischer) Natur“ in einem frühen Gedicht aus dem Jahr 1900: «В седую древность я ушел, мудрец. / Эллада холодна. Безмолвствует певец. / Эллада умерла, стяжав златой венец / И мудрости, и силы, и свободы..» (Blok, 1900, I, 457). Dieses für die Auseinandersetzung Bloks mit der (griechischen, klassischen) Antike im allgemeinen und der Mythopoesie im besonderen programmatische

Gedicht geht von der Prämisse aus, daß eine „restitutio ad integrum“ des von Gott ausgegangenen (menschlichen) Geistes (bzw. der Selbstentäußerung Gottes in die Welt des Humanen) via Regression in die klassische „Archaik“ („древность“) versperret ist. Blok verleiht diesem Altertum die Farbqualität „grau“, welche nicht sosehr das Alter der Vorzeit symbolisiert als ihre Entwertung, eine Deflation, die sich am (solaren) „Goldkranz“ („золотой венец“) des Rex bzw. des „goldenen Zeitalters“ mißt. Dieses wird vorgestellt als vorhistorischer Zustand der absoluten Unmittelbarkeit der menschlichen „Natur“ im Hinblick auf ihre Erkenntnisfähigkeit („мудрость древняя“ auch als Terminus im vorhergehenden Gedicht mit dem griechisch geschriebenen Titel „Σοφία“, Blok, 1900, I, *ibid.*), ihre „Energetik“ („сила“) und existentielle „Freiheit“ („свобода“).

Doch dieses „goldene Zeitalter“ (verkörpert im Hellenentum) ist ebenso gestorben und unwiederbringlich wie das solare „aurum“: «Ты мудрость я передаю уму. / Ты силу я провижу и пойму. / Но жизнь души свободной не уйму – / Затем, что я – певец природы. /...» (*ibid.*). Was den «мудрец» anlangt (also den „Weisen“, den „Philosophen“), so mag der im goldenen Hellas «мудрость» und «сила» finden, die existentielle Freiheit der Seele («жизнь души свободной») wird nicht er finden, sondern nur der „Natur-Sänger“ («певец-природы», wobei der Genetiv ein *objectivus* oder *subjectivus* sein kann!). Die „Rückkehr“ der Seele in den Schoß ihres Schöpfers (oder hermetisch-gnostisch: die Rückkehr des Schöpfers zu sich selbst) wird nicht dem intellektuellen, bewußten Erkennen zugetraut, sondern nur dem „Animus“ bzw. der „Anima“ («дух»-«душа»-«сердце»), nachdem sie „Natur“ geworden sind, d. h. durch das „Feuer“ aus Geistigem zu Erdhaftem verwandelt wurden, dessen Sänger der wahre Dichter (romantischer Topos des „Natur-Dichters“) zu sein hätte. Dieser konfrontiert die kalte Abgestorbenheit des alten Hellas mit dem „Erd-Feuer“, die Geist-Religion (der „Illumination“, des „Licht-Mythos“) mit dem Mythos des «огонь сердца»<sup>6</sup>: «...В холодном мраке эллинских могил / Я ум блуждающий напрасно укрепил. / Но пролил в сердце жар глубокий. / И первый зов души мне будет приговор. / Седеющих веков меня покинет взор, / И в мир вернусь один – для песни одинокой». (*ibid.*, I, 458). Die Ausgangsformel dieser Metarmophosen von «ум» (als kalte, nackte Vernunft, Intellekt) zu «дух» über «сердце» und «душа»<sup>7</sup> bildet das lateinische Präskript: „*Revertitur in terram* [Erde als tellurischer Bereich und „Territorium“ als Topos] *suam unde erat, Et spiritus redit ad Deum, qui dedit illum.*“ Die noch ganz der Diabolik verpflichtete Endformel des Gedichts, die dem „Natur-Dichter“ (als Oppositum zum „Kultur-Dichter“) die Vereinzelnung und Isolation (im Rahmen des «мир», welcher der «природа» polar entgegengesetzt ist) androht, verweist auf die schon mehrfach beobachtete Produktivität diabolischer Haltungen auch innerhalb des mythopoetischen Modells, das solchermaßen (gerade bei Blok) von innen

<sup>6</sup> Im mythopoetischen Symbolismus ist diese geradezu archetypische Symbolik des „Herz-Feuers“ (vgl. auch V. Ivanovs Gedichtband „Cor ardens“) immer mit dem Dionysos- und Erdmythos assoziiert, wogegen die Lichtsymbolik der sublimeren apollinischen Sphäre der Vision, der geistigen Schau, des Pneumatischen verbunden ist (vgl. ausführlich dazu A. H.-L. 1984a, 312–380).

<sup>7</sup> Vgl. A. H.-L. 1984a, 343 ff. Diese Unterscheidung von Seele bzw. „anima“ und Geist bzw. „pneuma“ geht u. a. auf das analoge Modell der Gnosis und des Neoplatonismus zurück (vgl. H. Jonas 1934, 181 ff., K. Rudolph 1980, 98 ff.).

her zunächst latent, zunehmend aber auch manifest in Frage gestellt wird<sup>8</sup>. Bei Blok korrespondieren also die Werte von «ум», «холодный», «мрак», «смерть», «молчание» (vgl.: «безмолвствует певец» in Vers 2 des Gedichts), «видеть» (vgl.: «и силу я провижу», Vers 6: gemeint ist die visuell-visionäre Licht-Erfahrung) untereinander und stehen einzeln und insgesamt dem «природа-сердце-огонь»-Mythos gegenüber: «жизнь души», «свобода», «певец», «природа», «лить» (spiritualistischer Terminus des „Eingießens“ des Geist-Feuers in das Herz!), «глубокий» (aus der tellurischen Tiefe stammender Gegenpol zu «высокий» im Sinne von „meta-physisch“, abstrakt, transzendent).

Auf eben dieser Oppositionskette ist auch das schon erwähnte Gedicht „Sofia“ aufgebaut (I, 457), das sich auf die „Weisheit“ (bzw. „Weissagung“) des delphischen Orakels – also auch einer tellurisch-dionysischen Institution – bezieht, auf eine „Sophia“ der Natur (oder «Земля») im Gegensatz zur himmlischen Lichtgestalt der „Sophia“ und der aus ihr stammenden visionären Erleuchtung. An ihre Stelle tritt auch hier die „Entflammung“: «В Делфийском храме новый бог / Над камнем Пифии священной / Возвысил голос, – и не мог / Развеять пламень сокровенный. /.../ И мудрость древняя легла / На незапятнанном пороге. /.../ Но древний пламень не погас, / Хранимый мудростью поныне. / Века прошли – и не могла / Повергнуть в прах чужая сила / Того, что мудрость создала / И седиными убелила». (Blok, 1900, I, 457).

Etwa ab 1901 tritt «мудрец» (als Oppositum zum romantischen „Natur-Sänger“ «певец природы») in der nunmehr positiven Wertung als «пропок», als Licht-Visionär dem Feuer-Kult der Naturreligion und der dionysischen Ekstase entgegen: Der Verkünder einer „oberen Sophia“ (also der weiblichen „Lichtgestalt“) stellt der „bakkhantischen Ekstase“ das Pathos der visionären Erwartung (einer erotisch-mystischen Verliebtheit, ja „Minne“) entgegen<sup>9</sup>. Dabei kommt es zu einer mehr oder weniger verhüllten Ironisierung des Ivanovschen «дионисийство» und von Belyjs «апронавтизм», eine Ironisierung, die sich ab 1904/5 zur Parodie und im Spätsymbolismus zur grotesken Umwertung steigern sollte: Bloks Gedicht «Аллегория» (Blok, 1901, I, 479–480) bezieht sich auf die (selbst schon ansatzweise ironisch-verfremdete) Allegorisierung der Götter- und Sagenwelt bei Vl. Solov'ev (konkret sein Gedicht «Эфиопы и бревно») und wohl auch auf Belyjs «сказка»-Welt, wie sie Blok aus dessen «1-ая симфония» bekannt sein mochte: «Бежали сны – сиял рассвет, / И пламенеющие росы / В исходе полуночных лет / Покрыли медного колосса. / Кумир вставал в лучах зари /.../ Звучали рабские моления, / Колена всех преклонены... / Один – мудрец – подымлет очи, / И в них рабы, поражены, / Узрели знак прошедшей ночи... /...» (Blok, I, 479–480).

Der tellurische Götzenkult (also das «дионисийство», der Demeter-Kult etc.) macht die Menschen zu „Sklaven“, die sich „niederkniend“ der Erde zuneigen, wogegen der «мудрец», also der Visionär (der φιλόσοφος als Liebhaber der „Sophia“) die „Au-

<sup>8</sup> Die Karnevalisierung und Ironisierung der mythopoetischen Welt setzt in der Prosa der Symbolisten schon sehr früh ein (man denke etwa an A. Belyjs Roman «Вторая симфония»), in der Lyrik erfolgt dieser Bruch signifikant später (etwa um 1904), den ersten Höhepunkt erreichte er in Bloks «Балаганчик».

<sup>9</sup> Zur Ambivalenz von Mystik und Erotik im Symbolismus vgl. A. H.-L. 1984a, 146 ff., 1989.

gen“ (also seinen „Animus“) zum Himmel emporrichtet («подъемлет очи»), der Lichtgestalt und dem unblutigen Opfer (des Apoll) entgegen: «..Он - в исступлении жреца, / И вот, измученный и важный, / Коснулся влажного венца, /..» (ibid.).

Wie kompliziert dieses labile Verhältnis von «мудрец» und «певец природы» im Frühwerk Bloks war, zeigt auch seine durchaus ironische Stilisierung des (dionysischen, „argonautischen“) Ritters der Liebe, der auf die Ebene von Ovids „Amores“ herabgeholt wird (als Präskript dient auch Ovids Formel: „Militat omnis amans): «..И тирсоносцу глянул в очи / Один вакхический экстаз, / Дохнул навстречу шорох ночи, / И дрогнул тирс в последний раз... /..» (Blok, 1901, I, 480-481).

Die Inkongruenz zwischen Mythopragmatik (d.h. bei den Symbolisten im wesentlichen „Existentialisierung“ der Mythologeme) und Mythopoetik bzw. dem System der „Mythologik“ tritt nirgends deutlicher zutage als in Belyjs «аргонавтизм», dessen gruppensymbolische Intensität und Produktivität der Selbststilisierung (als „symbolische Gestik“ einer Selbstmythisierung) des Freundeskreises um den jungen Belyj der Jahre 1900-1904/5 in keinem irgendwie nur entsprechenden Verhältnis zur konkreten Thematisierung der „Argonautenfahrt“<sup>10</sup> (abgekürzte Formel für die «кружковая семантика» Belyjs und seiner Freunde: «Апро!»), des «Золотое руно» in der Dichtung Belyjs (vgl. die gleichnamige Gedichtgruppe in «Золото в лазури», Belyj, 1903, 73-75) oder Ivanovs (I, 686) steht. Aus der Sicht des mythopoetischen Symbolkosmos löst sich der Mythos des «Золотое руно» bzw. der „Argonauten“ auf in der Symbolik des „Sol-Rex“ und in den Mythos der „Seelenreise“, des „Psychopompos“, der im Zusammenhang mit der Symbolik des „Lebensweges“ zu sehen ist<sup>11</sup>. Der weitaus naheliegendere Griff nach der Odyssee als „Modell“ für die Reise bzw. Irrfahrt als äußeres Zeichen der psychischen Metamorphosen (basierend auf den universellen „rites de passage“, die allen Initiations- und Individuationskulten zugrunde liegen) wurde zugunsten des Argonauten-Mythos vermieden, der den Vorzug besitzt, den „Psychopompos“ als kollektive Reise, als Gruppen-Initiation darzustellen.

<sup>10</sup> Der Freundeskreis um A. Belyj bezeichnete sich als „Argonauten“ nach dem Vorbild der klassischen Argonautenfahrt auf der Suche nach dem goldenen Vließ («Золотое руно» hieß schließlich auch eine symbolistische Zeitschrift). Der symbolistische Diskurs entfaltete sich im Rahmen von Zirkeln und Freundeskreisen als spezifischer poetischer Soziolekt mit einer eigenen «кружковая семантика», die von A. Belyj als symbolistischer „Argot“ bezeichnet wurde (eine ironische Homophonie mit der Bezeichnung «apro» für den Argonautenkreis bzw. für das Schiff des Odysseus ist nicht zu übersehen. Vgl. A. Belyjs Erinnerungsbuch «Начало века», 1933, 107 ff.).

In dem Gedicht «Золотое руно» verbindet Belyj Bal'monts „Sonnenkinder“-Mythos mit jenem der „Argonauten“: «..Дети солнца, вновь холод бесстрастья..» (Belyj, 1903, 73-75); «..И вот аргонавты там в рот отлетаний / трубят... /.../ На горных вершинах / наш Арго; /.../ готовясь лететь, золотыми крылами [= positive Deutung des diabolischen Ikaros-Mythos] /..» (74-75). - Vgl. dazu Ivanov: «..Не пел Нерейд сонм / Аргонавтам полунощным, / Не пел им Орфей сладкогласный..» (Ivanov, I, 686).

<sup>11</sup> Während im diabolischen Frühsymbolismus das Motiv der „Dekadenz“, d.h. des Absinkens, Fallens, Untergehens dominiert, realisiert der mythopoetische, religiöse Symbolismus das komplette Modell von „descensus“ und „ascensus“, Abstieg als Materialisierung und Inkarnation bzw. Fleischwerdung mit anschließender Wiedergeburt, d.h. Rückkehr ins Ur-Reine (ausführlich dazu A. H.-L. 1984a, 687-697, speziell zu A. Blok vgl. D. E. Maksimov 1972; allgemein zu den „rites de passage“ siehe die klassische Darstellung bei J. Campbell 1978).

len: Die thematischen Einzelheiten der ereignisreichen Argonautenfahrt, wie wir sie aus den griechischen Mythen kennen, spielen bei dieser mythopragmatischen Aneignung so gut wie keine Rolle; ebenso sind die ganz explizit auf die „Argonauten“ referierenden Gedichttexte außerordentlich selten und bieten wenig Anknüpfungspunkte für eine *mythologische* Kategorisierung.

Ähnliches gilt für Belyjs Vorliebe für griechische, slavische oder germanisch-skandinavische „Riesen“, „Titanen“, „Zwerge“, „Kentauren“, „Einhörner“ und „Jungfrauen“<sup>12</sup>, deren detaillierte Darstellung im Kontext ihrer jeweiligen mythologischen Herkunft hier ebenso wenig interessiert wie ihre konkrete Funktion innerhalb des einzelnen Wortkunstwerkes (als Figur einer „narratio“): Wesentlich ist vielmehr die ihnen allen gemeinsame hybride Struktur als gottmenschliche (bzw. menschgöttliche) Heroen<sup>13</sup> oder als animalisch-humane Doppelwesen (z. B. die „Kentauren“ oder andere dionysische Pan-Hypostasen), deren innere Widersprüchlichkeit den metamorphotischen Weg vom irdischen «Здесь» zum überirdischen «Там» begründet: Eingebettet sind alle diese Wander- und Wunder-Wesen in eine «сказка»-Welt, die zwischen archaischem Mythos und der bewußten „narratio“ der Epik und Dramatik des erwachenden Kunst-Mythos vermittelt. Die schon andernorts beobachtete Transformation vom Mythos zum Märchen<sup>14</sup> (und von da zur „Sage“, zum halb historisierenden Erzähltext), führte bei Belyj unweigerlich zu einer latenten Ironisierung, ja Komisierung der «сказка»-Figuren, die also weder mythische noch rezente Heroen verkörpern, sondern beides gleichzeitig. Eine vergleichbare Widersprüchlichkeit prägt auch die erotisch-mystische Ritter-Minne, deren hermetisch-magischer Ursprung („Kampf des Heros mit dem Drachen um die Jungfrau“, „Suchfahrten des Helden nach seiner Herz-Dame“ oder allgemeiner die „Trennung und Vereinigung der Königskinder“ etc.) mit seinen säkularisierten und literarisierten „Folgen“ konfrontiert wird (Paradigma des „Ritterromans“ und seiner romantischen Transformationen im 19. Jahrhundert). Dabei fällt Belyjs Bemühen auf, die dionysischen Ursprünge dieses mittelalterlichen und im weiteren romantischen erotisch-

<sup>12</sup> Belyj selbst bestätigt in einem Brief an E. K. Metner (Belyj, 1966, Kommentar, 582), das das Motiv der Riesen unter dem Einfluß Nietzsches und weniger der Bilder Böcklins in seine Mythopoesie Eingang gefunden hätte.

<sup>13</sup> Während im Frühsymbolismus bzw. in der Ästhetik des «декадентство» die Doppelgestalt des Hermaphroditen eine Neutralisierung der (geschlechtlichen) Polarität symbolisiert (analog dazu entwickelt sich das Inzest-Motiv als Neutralisierung von verwandtschaftlicher und geschlechtlicher Liebe), dominieren im mythopoetischen Symbolismus jene Doppelgestalten, die auf der „Vertikalen“ die Seinssphären verbinden: So der Kentaure, der Gott-Mensch (Dionysos-Christus) bzw. der Heros als Mensch-Gott (vgl. A. H.-L. 1984a, 475 f., 1032 ff.).

<sup>14</sup> Auch bei Vl. Solov'ev beruht der „bezaubernde“ Reiz der «сказки» auf ihrer ästhetisch wirksamen Historizität: «Старую песню мне сердце поет, / Старые сны предо мной воскресают. / Где-то далеко цветы расцветают, / Голос волшебный звучит и зовет. / Чудная сказка жива предо мной, / В сказку ту снова я верю невольно... / Сердцу так сладко и сердцу так больно.. / На душу веет нездешней весной.» (Solov'ev, 1892, 241) und «..И целый мир волшебной сказки / С душой так внятно говорит; /..» (1878, 69).

Zahlreiche Beispiele für eine Märchen-Stilisierung finden sich in der Lyrik Bal'monts dieser Periode: «..Звенья растут Мирового Кольца, / Неумирающей сказки. / ..» (Bal'mont, 1903, 203, vgl. auch «Фейные сказки», 1905, 238-239, «..Безсмертная сказка жива..», 1909, 312).

mystischen Dualismus (in der Sophia-Minne) immer wieder in Erinnerung zu rufen, was einerseits zu Archaisierungen im Rahmen etwa der «сказка»-Welt seiner «1-ая симфония» führt oder zu Anachronismen in den dionysischen Gedichten seiner Sammlung «Золото в лазури».

So begegnet in Belyjs Gedicht «Утро» (Belyj, 1902, 121-122) das Horn («рог») als dionysisch-faunisches «Bockshorn», dessen „minderwertiger“ (teilurischer), ja komischer Qualität die mystisch-erotische Symbolik des «едино-рог»<sup>15</sup> („Einhorn“, „unicorn“) gegenübersteht, welches besonders im späteren Prosaschaffen Belyjs eine leitmotivische Rolle spielen wird: «Грядой пурпурной / проходят облачка всё той же сменой. /.../ Из чаши вышедший погреться, фавн лесной, / смешной [die Komik der dionysischen Figuren entfaltet sich im späten Symbolismus komplementär zur immanenten Tragik der fiktional-reflexiven Natur des „Apollinischen“, so v.a. in Belyjs «Петербург!»] / и бородатый [der „Bart“ der männlichen dionysischen Figuren entspricht dem „Zopf“ – «коса» – der weiblichen; der phallische Charakter des „Bartes“ ebenso wie des (Ein-)Hornes steht außer Zweifel] / копытом бьет [= „Bocksfuß“ des Fauns als parodistische Minderstufe des „Pferdefußes“ der Kentauren] / на валуне. / Поет / в волынку гимн весне [dionysischen Frühlingskult], / наморщив лоб рогатый. /...».

Das «Einhorn» ebenso wie der dionysische «коза»-Mythos wurden in der Folge (vor allem im Spätsymbolismus) wesentliche Bestandteile der „Selbstmythisierung“ Belyjs und seiner Selbststilisierung als Faun, als erotisch-mystischer Troubadour<sup>16</sup> oder «рыцарь любви». Das Einhorn wird im Mythos von der „Jungfrau“ gebändigt oder verwandelt sich gar in diese (etwa in eine „weiße Taube“), womit die „coniunctio“ metamorphotisch geschlossen wäre. Die hermetisch-alchemische Symbolik des „unicorn“ (Vereinigung der chthonisch-triebhaften Erotik mit der mystisch-himmlischen) entfaltet sich aus ihren verborgenen Anfängen im Frühwerk Belyjs schließlich zur vollen Blüte in seinem Roman «Петербург».

Die „Komik“ («смех», «смешный») der «сказка»-Figuren erwächst aus ihrer «смежность», d.h. der Kontiguität ihrer heterogenen Merkmale (Prinzip der „Metonymik“ im Kunstmythos) sowie aus ihrem «смешение» («смешанность»), also ihrem „gemischten“ Wesen (Prinzip der „Promiskuität“ im hyperbolisch-grotesken Symbolismus nach etwa 1907)<sup>17</sup>. Diese Tendenz zur Hyperbolisierung zeichnet alle «сказка»-Wesen aus: Sie

<sup>15</sup> V. Brjusov, «Дневники», 1903, 134, behandelt in einer kurzen Eintragung Belyjs halb ernstgemeinten, halb ironischen „Kentauren“- und „Einhorn“-Kult: «..Рассказывал, как ходил искать кентавров за Девичий монастырь /.../ Как единорог ходил по его комнате /.../ Потом А. Белый разослал знакомым карточки (визитные), будто бы от единорогов, силенов etc. /.../ Сам Белый смутился и стал уверять, что это «шутка». Но прежде для него это не было шуткой, а желанием создать «атмосферу», – делать все так, как если бы эти единороги существовали».

<sup>16</sup> Während in der stark psychologisierten, individualisierten Mystik des lateinischen (Spät-)Mittelalters (im Gegensatz zum orthodoxen Hesychasmus etwa) die religiösen Qualitäten immer wieder in erotisch-sexuelle umkippen, ist in der Minne- und Troubadour-Dichtung der umgekehrte Vorgang zu beobachten, nämlich die Inversion des Erotischen in das Religiös-Mystische. Der zweite Typus dominierte im mythopoetischen Symbolismus, der erste im karnevalesken Spätsymbolismus.

<sup>17</sup> Der Dionysos-Mythos vermittelt zwischen mythopoetischem und grotesk-karnevaleskem Symbolismus, da er in das festgefügte religionsmythische Konzept der er-

umfaßt die „Untertreibung“ ebenso („Zwerge“, „Verkleinerung von Gegenständen“, „understatement“) wie die quantitative und qualitative Verzerrung und Hybridisierung vorgegebener mythopoetischer Motive und Merkmale: «Поставил вина изумрудного кубки. / Накрыл я приборы. Мой стол разукрашен. / Табачный угар из *гигантовой трубки* / на небе застыл в виде облачных башен. / ...» (Belyj, «Пир», 1902, 122-123). Hier wird also die quantitative Vergrößerung («гигантовой трубки») von einer qualitativen Herabminderung («снижение») kompensiert (kosmisch-apokalyptische «трубы»<sup>18</sup>, werden zu „Tabakspfeifen“); analog dazu entpuppen sich die Riesen („Giganten“, „Kolosse“, „Titanen“) – in ihrem lächerlichen Aufstand gegen die kosmischen Götter – zwar als „turmhoch“ (vgl. die Analogie von «труба» und «башня!») aber „hohl“ und machtlos: «..Я чую поблизости поступь гиганта. /.../ На пир пригласил *горбуна-музыканта*. /...» (ibid.).

Die „Riesen“ («великаны») der «сказка»-Welt entstammen dem Geschlecht der „Titanen“, deren Abfall vom (olympischen) Götterhimmel diabolisch den irreversiblen „Sturz“ des Luzifer darstellt, wogegen aus mythopoetischer Sicht der Feuerraub der Titanen und prometheischen Heroen (ihr demiurgischer Anspruch auf die Position des «Sol-Rex») durch die Inkarnation in irdisch-menschlicher Gestalt und den tellurischen Feuer-Kult kathartisch gesühnt wird<sup>19</sup>. Man könnte hier fast von einer mythopoetischen Bewältigung des diabolischen Demiurgen, seiner „Individualisierung“ und Partikularisierung («целлюлярность», Ivanov, II, 671) sprechen, die bei Ivanov eingebaut ist in die Versöhnung der Erd- und Naturreligion (der Demeter, Gaia, des Dionysos) mit der kosmischen Licht- und Offenbarungsreligion: Der im Mythos der Titanen und Feuerheroen als Urschuld gedeutete Abfall vom „Ganzen“ der göttlichen Ur-Einheit (bzw. der Olympischen Götterfamilie in Ivanovs „Tantalos“-Tragödie) schafft überhaupt erst die Voraussetzung für die „Ent-Außerung“ des Ur-Einen in das geschaffene „Viele“; der diabolische Charakter der „Emanzipation“ des autonomen Ich aus dem Urkollektiv wird späterhin positiv symbolisch gewertet und damit als Bestandteil einer zirkulären, ja spiralschen Metamorphose des Göttlichen über die Schöpfung zurück in die Ur-Einheit: Aus dem „Abfall“ der Titanen wird so das „Opfer“ («жертва») des «страдающий бог», aus der „Theomachie“ (dem «богоборчество») entwickelt sich das heroische Werk der Rückbringung des (geraubten) solaren Feuers aus dem Erdfeuer.

---

sten Jahre unseres Jahrhunderts ein starkes Element der Ironisierung, der grotesken Verkörperlichung und Devaluierung einführt. Nicht zufällig beschäftigte sich A. Blok gerade zur Zeit der Arbeit an seinem «Балаганчик» mit Nietzsches Dionysos-Konzeption (A. Blok, ZK, 1906, 86 ff.), ja er plante auch ein Stück mit dem Titel «Дионис гиперборейский» (ibid., 87-91). Vgl. zum «дионисийство» bei Blok in dieser Phase: Z. G. Minc, A. P. Julova 1983, 99 ff., 102 f.

<sup>18</sup> Eine vergleichbare Darstellung der «труба»-Symbolik im Futurismus (v.a. Chlebnikovs) und im Symbolismus bietet A. H.-L. 1986b.

<sup>19</sup> Die Verbindung des Feuer-Motivs mit dem des Titanismus gestaltet V. Ivanov in seinen Tragödien «Тантал» und v.a. «Прометей». Während im diabolischen Frühsymbolismus das Feuer (vornehmlich einer negativen, destruktiv gewerteten Sonne, des „Sonnen-Drachens“ bei Sologub) die Erde und den Menschen „verbrennt“, ist das mythisch-mystische Feuer des mythopoetischen Symbolismus ein „nicht-verbrennendes“, konstruktives, metamorphotisches Medium mit dem Ziel der Wiedergeburt (vgl. A. H.-L. 1984a, 564 ff.).

Die Titanen stehen im Mittelpunkt des frühen dramatischen Schaffens von Vj. Ivanov: „Tantal“ stirbt als «Человекобор» den Opfertod des vom Vatergott abgefallenen Titanen, der über die Erde zum „Sol-Rex“ zurückkehren möchte, dessen „Spiegelbild“ er darstellt: «..и слав моих стань зеркалом в поднёбесьи, / мой образ-Солнце! /..» (Ivanov, «Тантал», II, 25). Tantal tritt als männliche Lichtgestalt auf, die – analog zur Sophia – auch über den „Rosenkranz“ verfügt: «Слава Солнцу высокому, слава!.. / Мы сплели тебе Тантал-царь, венец / из росистых роз, .. /..» (25). Tantal verkörpert jedoch nicht den Fremderlöser, sondern den prometheischen Selbsterlöser, der aus sich heraus wiedergeboren wird: «..Один в себе, несу я мир божественно. / Но тесен мир моим алканиям. /.../ Нет, девы! Из себя – себя творит, собой / обоготать и умножать себя, воззвать / из недр своих себя иного – волю я. /.../ Я есмь; в себе я. Мне – мое; мое ж – я сам, / я, сущий. /..» (28).

Im Gegensatz zur diabolischen Deutung des „selbsterlösenden“ Übermenschen und seinem «бороборенье» (ibid., 29) geht es Ivanov aus mythopoetischer Sicht um die Tragödie dieses Titanenkampfes, der durch das „Spiegelstadium“ und die diabolische Selbst-Spaltung zur Wiedergeburt führen soll: «..игрою дивной мне явился, мир: /.../ Я зеркалом сиял недвижимым, и в меня гляделся мир (по зеркалом моим был мир воистину). /..» (28); «..Себя, иного, я рождаю. Встань, възграй, / из солнца – солнце!.. /..» (52). Tantal präformiert im Rahmen des heidnischen Kosmos die Gestalt des Messias und Lichtbringers: «Я нисхожу, о люди! Пейте все мой дар! /..» (58); «..О, страдальный Свет!» (66); «..Священный луч! Непостижимый, правый луч! / Меч голубой!... Лазурь-Сирена! Сфинкс-лазурь!... /..» (67); «(Тантал:) Чу, свет! / Отзвук – луч! Луч – ответ!..» (67). Die Tragik des Lichtbringers besteht darin, daß er selbst nur als Gebender, nie aber als Empfangender auftritt: «Ах, кто свет, тому – чуждый не светит свет! / Солнце осветит кто? – Отзвука солнцу нет.» (69); «Светись, страдальный! Ах, твой свет – тебе тюрьма! /..» (69). Die Tragödie endet mit dem Erlöschen Tantals (73).

Prometheus verkörpert – neben dem Licht-Träger Tantalos – den Feuer-Träger, der mit dem «святой огонь» die Eisenkultur (als Schmied von Schwertern und Pflugscharen) einleitet (Ivanov, «Прометей», II, 109 ff.): «Огнем владели боги. Я принес / Перун земле. /.../ Не я жажду его: моей рукой / Пусть пламенный победный человека / Его зажжет... /..» (122). Pandora erzählt ihre Geschichte und die Herkunft der Kroniden bzw. Titanen und des Dionysos (145–147). Dieser Mythos, der weitgehend den antiken Vorlagen folgt, behandelt – wie jener des «Тантал» – den Übergang vom diabolischen zum symbolischen Zustand der Halbgötter (vom demiurgischen zum messianischen Luzifer). Dieselbe Wandlung betrifft auch die Erd-Göttin («Мать-Земля», „Themis“): «..Она в земле – что в небе Зевс: лишь призрак / Извечной Девы, матери Младенца. / Кронид премудр; Фемида больше знает, / Зане богиня-Дева в ней самой.» (146).

Die Menschen wurden durch die Titanen des Feuers ebenso wie der Sünde teilhaftig, die Titanen aber kennen nur die „Schuld“, die Ursünde ihres Abfalls von Zeus (147). Zugleich entstammt Prometheus dem «искры Дионисовой пожар», er ist mit dem „Herz“ des Dionysos ebenso verbunden wie mit dem Licht-Geist des Zeus. Ivanovs Tragödie handelt aber auch die Disparität von Vater- und Muttergottheit ab, die Herabminderung der Himmelsgöttin zur Erdgöttin (Themis), die – in Umkehrung des Sophia-Mythos – Pandora auf die Erde schickt – freilich beschnitten um

ihre Weiblichkeit: «..Я тело дам, и выну из тебя / Все женское душевного состава. / Отныне ты всецело мужем станешь / И без жены, что камень без огнива, / Животворящих не разбрызнешь искр.» (147). Nach dem Ebenbild der Pandora wurden dann die Frauen geschaffen (148): «Я женщиной сотворена. Странно / Привычно женщине. Ей в радость жертва. /.../ Сам Дионис освободить меня / К вам низойдет. Сменит он огненосца / На троне человеческом. /...» (152-153).

Dieser titanische Erlösungsmythos<sup>20</sup> ist in den «Великан»-Gedichten Belyjs (1901-1903, 109-114) ebenso wie in seiner «1-ая симфония» auf die allegorische Ebene der Märchen-Welt herabgemindert, um in der „Verzauberung“ und „Täuschung“ («волшебство», «обман», «измена») die lächerliche, ja bemitleidenswerte Natur „anachronistischer“ Kinder des Kronos im Rahmen einer mittelalterlichen Szenerie zu entblößen: «Поздно уж, милая, поздно...усни: / это обман... /.../ Ветер холодный призывно шумит, / Холодно нам... / Кто-то, огромный, в тумане бежит... / Тихо смеется.. /.../ Шел за рекою. Седой бородой [verweist auf den archaischen Charakter der „Riesen“] / нам закивал /.../ Ах, это, верно, был призрак ночной... / Вот он пропал. /.../ Кто-то, бездомный, поет вдалеке, / сонный поет. /...» (Belyj, «Великан», 1901, 109-110). Während im Titanenmythos (bei Ivanov) die Autonomiesetzung des «замкнутый Я» und sein «самодержавие» (vor dem Hintergrund der diabolisch-satanischen «замкнутость» der totalen Vereinzelung<sup>21</sup> und Entfremdung) noch die Züge einer „Innergöttlichen Empörung“ und kreativen „Entzweiung“ trägt (vgl. Ivanov: «Вне дышащего бытия / Полнощный лед он выбрал в долю: / Мятежный, замкнутого Я / Самодержавную неволю», «Человек», II, 671), erscheinen die „Riesen“ in Belyjs «сказка»-Welt auf durchaus menschliche Weise „vereinsamt“ und getrieben von der Sehnsucht nach Rückkehr in den Schoß des Götterhimmels: «..Там [in der „Traum“-Welt] великан одинокий, / низко согнувшись, / шествовал к цели далекой: /.../ Как он, блуждая, смеялся / в эти минуты...» (1902, 110). Wie in der «1-ая симфония» treten die Riesen häufig im feuchten „Nebel“ («туман») und an Bächen und Seen auf, wo sie mit den Fabelwesen der „Sumpf- und Schilfwelt“<sup>22</sup> zu verwechseln sind: «Средь туманного дня, / созерцая минувшие грезы, / близ лесного ручья / великан отдыхал у березы. /.../ Он кричал, что один /.../ Ах, он только велик... / Ах, он видит туманные сказки. /...» (111); «..И пройдет, грозя, / меж лесных вершин / великан седой: /.../ Надо спать... Все спит... / Я во сне... / ...Вон там / великан

<sup>20</sup> «Спасение» und «перерождение» stehen im Mittelpunkt des religiös-mythischen Symbolismus, in dem es vorübergehend zu einem Gleichgewicht zwischen den (häretisch-agnostischen) Tendenzen zur „Selbsterlösung“ (man denke an den Übermensch-Mythos Nietzsches) und dem Streben nach bzw. der Erwartung von „Fremderlösung“ durch den Messias kommt (A. H.-L. 1984a, 470 ff.).

<sup>21</sup> Der diabolische Mensch (des Frühsymbolismus) ist der Gefangene seiner eigenen Vorstellungswelt, in der er zwar die Autonomie des Demiurgen genießt, zur Kommunikation mit den anderen „Monadern“ aber unfähig bleibt. Der mythopoetische Symbolismus lebt dagegen aus dem Pathos der Allkommunikation, genauer – der „communio“, dem «приобщение» aller an allen.

<sup>22</sup> «Болото» und «камыш» bilden – zusammen mit «дубрава», «ива» u. a. – jene Zwischenwelt, in der sich die Symbole des Unterbewußten (das Dunkel des Erdkörpers und jenes der Wasserwelt) vereinen. Diese diabolische Scheinwelt wird im Rahmen des mythopoetischen Symbolismus umgedeutet zur dionysischen Sphäre, die ihrerseits – v. a. in der Bocksgestalt des Pan – auf die Karnevalisierung der Mythopoesie und des Religionssymbolismus vorweist.

стоит / И кивает нам.» (1900, 113–114).

Ein wesentliches Merkmal der Riesen in Belyjs «1-ая симфония» ist ihre gleichzeitige Zugehörigkeit zur tellurischen (Unter-)Welt und zur atmosphärischen Überwelt (sie können aufgrund ihrer Größe die Wolken bewegen) einerseits und zur polar entgegengesetzten literarisierten „Märchen- und Sagenhaftigkeit“, deren anachronistische Verkörperung sie darstellen, andererseits: «Это был грохот великана. Над ручьем я увидел его огромную тень..» (Belyj, «1-aja simfonija», 13); «Впереди передо мной на туманном горизонте угрюмый гигант играл с синими тучами.» (15); «Но вот он поднял на могучия плечи свою синюю тучу и пошел с синей тучей вдоль широкого горизонта..» (ibid.); «У серебряного ручейка отдыхал сутулый колосс, одинокий в этом мире. Ведь он был только сказкой. /.../ Колос встал. Забродил по окрестностям. Одинокий! Непонятный!..» (36); «Иногда земля дрожала от тяжелой поступи прохожаго гиганта..» (37); «Бледным утром хаживал среди туч великан Риза.» (48); «И гиганты сидели на тучах, склонив безбородья лица. Вспоминали..» (56); «Вдоль всей страны протянулась тень неизвестного колосса. Гордо одиноко стоял колосс, заслоняя солнце. Высилась венчанная голова его, озаренная розовым блеском. /.../ Он хотел забыться, уснуть. Уходил из мира непонятным.» (64); «И громада вскочила. И кричала, что не сказка она, что и она великан, но рыцарь заткнул уши.» (83); «У серебряного ручейка отдыхал сутулый колосс. Он сидел, подперев рукой громадную голову. Горевал о годах... Он был одинок в этом мире. Ведь он был только сказкой.» (94, vgl. dasselbe über die «бездомные шатуны», ibid., 115). Das Ende der «1-ая симфония» bringt schließlich die Versöhnung der Titanen mit den Göttern: «..Это все старики великаны. /.../ Они смирились. Идут к Богу просить покоя и снисхождения. Еще давно великан поднял перед Господом свое гордое, бледно-каменное лицо, увенчанное зарей [dieses Attribut der „Sonnenkrone“ ist das einzige Unterpfand ihrer solaren Herkunft] /.../ И суждено им было шагать долгие годы среди синих туч – обломков былого величия.» (115); «..С тех пор он ушел от людей. Они забыли его, и он стал для них сказкой. /.../ Уже прошли старики великаны к своему Богу. Уже среди нас бродит Он, как блуждающий огонек...Настанет день нашего вознесения..» (117).

Die Märchen- und Traumwesen bewohnen die „Sumpf- und Schilfwelt“, das Reich des Unbewußten, das mit der „vergessenen“ Vor- und Urgeschichte, die es in allegorischen Schatten abbildet, in geheimnisvoller Verbindung steht («сон» – «воспоминание»<sup>23</sup> und «сказка» bilden verschiedene Aggregatzustände imaginativen und fiktionalen Vorstellens): «Они пришли в свое камышевое жилище. Замечтались в сонной сказке. Это была последняя ночь.» (120); «Мечтательные призраки всхолыхнулись над ручьем. Роптали и смеялись над безцельной старостью [гиганта].» (37). Die Sphäre des Auwaldes beherbergt alle möglichen Märchenwesen, deren tellurische Herkunft (aus der wässrigen Unterwelt) mit der papierenen Maskenhaftigkeit ihrer «сказка»-Natur ebenso kontrastiert wie die archaisch-dionysische Naturmythik (der Faun- und Pan-Welt) mit dem literarisierten und schablonisierten „Personal“ der Märchen und Sagen. Zur klassischen (dionysischen) Sphäre zählen vor allem die „bockfüßigen Faune“ und ihre „Bockstänze“ und „Bockskulte“ («козлования»)<sup>24</sup>:

<sup>23</sup> Ausführlich zu diesem Komplex vgl. A. H.-L. 1985.

<sup>24</sup> Zur Karnevalisierung des «аронавтизм» im grotesken «козловак» („Bockstanz“) bei den Solov'evs vgl. A. Blok, LN 92/1, 367 (dort zu Anmerkung 34). Nach A. Kovač 1976, 49 f. bilden die «козлования» einen Privatmythos A. Belyjs.

«Иногда из стволистой дали неслись звуки волынки... Это была игра *козлоногого фавна*...» (43); «Разсыпал зеленые порошки. Приводил из лесу знатоков *козлованья*. Не раз к молодому рыцарю заглядывали *козлы*...» (59).

Die groteske Komponente der Komisierung des Mythopoetischen entspringt bei Belyj der dionysischen Welt des Pan, der Faune, der Kentauren und anderer «сказка»-Gestalten: «...Я счастья не мог позабыть своего: / все слышал раскатистый *хохот* его.» (Belyj, «Кентавр», 1901, 118). Auf die „tragödische“ Funktion des «козлоногой Пан» wurde schon hingewiesen; die grotesk-karnevaleske Gestalt des „Ziegenbocks“ trägt tragikomische Züge. In Belyjs «1-ая симфония» verkörpert er den unglücklichen Liebenden, der das niedrige Gegenbild zur hohen Minne des erotisch-mystischen Einhorns darstellt: «Между стволов ковылял *козлоногой* лесник, пропадая где-то сбоку. Еще водились *козлоногие* в лесу.» (Belyj, «Первая симфония», 25); «В те времена можно было встретить мрачного всадника, *горбоногого* и с *козлиной бородой*. /.../ Сам был *козлородый* рыцарь. Сам обладал *козлиными* свойствами: водил проклятый хоровод и плясал с козлом в ночных чащах. И этот танец был *козловак* и колдовство это – *козлование*...» (48–49); «В пляске, равны, *танец* славный протанцуем среди мглы!...*Козлы!*» (67); «...и здесь плясало танец *козловак*...» (79); «Подавали *козлятину*. Грохотали пьяные рожи. Свиноподобные и овцеобразные. Щелкали зубами волковые люди. За столом совершалось полуночное *безобразие*...» (85).

Die anachronistische Mischung der archaisch-mythischen mit den mittelalterlichen, magisch-hermetischen (oder in die Folklore abgesunkenen) Symbolgestalten belegen eindrucksvoll jene Passagen, die an den Hexensabbath aus Goethes „Faust“ erinnern, deren neomythologische „Montage“ sie ironisieren: «..голос *волхва*, призывая серебрянотонких *колдуний* для кодовства. /.../ С жадой дня у огня среди мглы *фавны*, *колдуньи*, *козлы*, возликуем.» (67); «В те времена все было объято туманом *сатанизма*. Тысячи несчастных открывали сношения с царством ужаса. Над этими странами повис грех *шабаша* и *козла*...» (75).

Unvermittelt stößt die Symbolik der ägyptischen „Sphinx“ auf jene der alttestamentarischen Gestalten oder die klassisch-griechischen Kentauren; «А на ясном горизонте высился огромный *сфинкс*...» (103); «Адам вел за руку тысячелетнюю морщинистую *Еву*...» (104); «.. летел на меня *кентавр Буцентавр* /.../ Его вороное тело попирало уставшую землю, обмахиваясь *хвостом* [= chthonisches Gegenbild zur «коса» des himmlischen Weibes]. Глубоким лирным голосом *кентавр* кричал мне, что с холма увидел розовое небо [der Kentaure als Visionär] /.../ И понесся вдаль *безумный кентавр*, ..» (16–17, leitmotivisch auch 71, 90).

Die in der Metarmorphose aus der animalischen in die humane Gestalt gleichsam erstarrte Doppelnatur des Kentauren korrespondiert mit der aus der Lichtwelt herabsteigenden, sich (halb) materialisierenden himmlischen Geliebten; der Kentaure verkörpert die Leidenschaft des „Erdfeuers“ nach Sublimierung, wogegen die himmlische Geliebte als Vermittlerin des Urlichts auftritt; «..О где ты, *кентавр*, мой исчезнувший *брат* [das himmlische Weib redet den Kentaure als ihren „Bruder“ an] /.../ Напрасен призыв *одичалой души*: / Ведь ты не придешь из сосновой глуши...» /.../ Блеснуло *кровавое пламя* вдали. /...» (Belyj, «Кентавр», 1901, 118). Der „leidende Kentaure“ wird durch seine mythisch-archaische Bindung an die dunkle Stofflichkeit und die Last seiner in Vorzeiten zurückreichende Urschuld («бездны веков», *ibid.*)

an die Erde gefesselt, aus der er jedoch schon „zur Hälfte“ hervorragt – «в мир иной» (ibid.).

Diese Erdverbundenheit äußert sich auch in der Vorliebe der Kentauren für „Höhlen“, „Flüsse“ und „Wälder“ (vor allem die dionysischen „Eichenhaine“); die schon erwähnte „Doppelnatur“ zwingt auch sie (wie die Faun- und Pangestalten) zu einer grotesk-karnevalesken Spielhaltung, in der sich die Ambivalenz zwischen (visonärer) Fiktionalität und (materieller) Realität manifestiert: Im Gegensatz zu den steinalten „Titanen“ (und Riesen) und ihrer traurigen Vereinsamung bewegen sich die Kentauren in einer kindlichen Geselligkeit, deren mythopragmatische Entsprechung die symbolistischen «кружки» und «встречи» bilden: «..В пещере кентавриха кормит ребенка / пьянящим / своим молоком. / Шутливо трубят молодые кентавры над звонко / шумящим / ручьем. /...» (Belyj, «Игры кентавров», 1903, 118–119). Diese idyllische Seite ihres Wesens verbirgt freilich die destruktiven Triebkräfte der Erd- und Feuernatur, die sie zur gegenseitigen Vernichtung treibt (vgl. das anschließende Gedicht «Битва Кентавров», 1902, 119–121).

Die Sphäre der Sagenwesen eines mythisierten Mittelalters in Belyjs «1-ая симфония» entspricht der u. a. von Brjusov repräsentierten Diabolik (ja dem Satanismus) des „magischen Symbolismus“<sup>25</sup>, dessen Gestalten weitaus stärker „denaturiert“ und „literarisiert“ (allegorisiert) sind als die klassischen Heroen und Halbgötter: «..здесь обитали лесные жители всякого рода. У костра справлялись чудеса новолуния и красного колдовства. Не раз можно было видеть среди темноты рубиновые глазки старого гнома; не был он лесником, но выползал из норы покурить трубку [diese „Herabminderung“ des «труба»-Symbols hat immer wieder Signalcharakter für eine allgemeine Abflachung des Archaisch-Mythischen ins Allegorisch-Magische einer fiktionalen Episierung] с киркою в руке: он боролся под землей с притяжениями. /.../ Приходил и горбун лаврентьевской ночью.» (Belyj, «1-ая симфония», 47). Immer wieder wird die «сказочность» und damit die literarisierte „Phantastik“ diese Szenerie mit der „imaginären Realistik“ der mythopoetischen Passagen und ihrer grotesken Karnevalisierung konfrontiert: «Был у тихого мальчика чудный наставник в огненной мантии, окутанный сказочным сумраком. /.../ Но прошло детство. Улетели с детством туманные сказки.» (51); «Напевала бирюзовые сказки.» (57). Die archaische Urangst (verbunden mit der „Feuerangst“) reduziert sich in der magisch-allegorischen Szenerie zu einer z.T. illusionären „Zauberpanik“; der „Fall“ der Lichtengel und Titanen verwandelt sich zu einem mittelalterlich drapierten „Satanismus“, der prometheische Frevel gegen den „Sol-Rex“ kehrt in parodistischer Form als „schwarze Messe“ wieder, die den dionysischen „козловак« travestiert: «В рыцарском замке жил горбатый дворецкий. /.../ У него за спиной шептали, что вместе с черным покойником он творил богомерзкие ужасы.» (59); «В те времена все было объято туманом сатанизма. /.../ католик совершал черную мессу и ему прислуживали дьяволы Астарот и Богемот. Предлагал собравшимся богомольцам багро-

<sup>25</sup> Das Modell des russischen Frühsymbolismus zerfällt in zwei „Programme“, die ein und denselben Symbolkomplex in zwei einander widersprechende Wertssysteme polarisieren: Das 1. Programm des Frühsymbolismus läßt sich als „Ästhetismus“ bzw. Artifzialisismus rekonstruieren, während das 2. Programm als „Diabolismus“ bzw. als „magischer Symbolismus“ bezeichnet werden kann (vgl. A. H.-L. 1984b; 1989).

вую свеклу: это была пародия на обедню.» (75-76); «Все было полно мистического страха. /.../ Рыцарь знал, что это было предвестием несчастья.» (77). Diese in der Mythopoesie sekundären Motive und Wertungen sollten später die dominierende Rolle übernehmen, von der her alle mythopoetischen Motive und Funktionen deformiert und verfremdet wurden.

Zwei klar voneinander abgehobene Motivreihen verweisen in dieselbe Richtung einer Allegorisierung und Metaphorisierung der Mythopoesie: Einmal ist es die Tendenz zur Folklorisierung der archaisch-klassischen Mythologeme (womit auch schon Ansätze zur Mythologisierung des slavischen Volkstums, aber auch historischer Ereignisse der russischen Geschichte verbunden sind); zum anderen entsteht ein Kunst- und Kulturmythos, der Dichter, Maler, Komponisten aber auch Heerführer und Herrscher als Kulturheroen auf eine Ebene mit den fiktionalen Gestalten der Kunstwerke stellt: Für diese dehistorisierende und defktionalisierende Funktion der kulturellen Mythenbildung gibt es eine reiche Tradition in der europäischen Kultur. Wesentlich ist hier nur der Hinweis auf das Bestreben der Symbolisten, den Volks- und den Kultur-(und Kunst-)Mythos als zwei Seiten eines umfassenden Universalmythos zu sehen, dessen synthetischer (also unorganischer, künstlicher) Charakter von Anfang an bewußt war (so schon in der anachronistischen Mythenmontage bei Ivanov oder in Belyjs 1. Symphonie), was zu einem zunehmenden Auseinanderklaffen der theoretisch formulierten Programmatik (philosophischer, religiöser, politischer u.a. Thesen) und der symbolischen Realität der Wortkunst führte.

Die heidnisch-slavische bzw. russisch-folkloristische Mythologie bildet in der Spätphase des Symbolismus<sup>26</sup> ein relativ leicht überschaubares Feld, das freilich wenig Neues der hier beschriebenen Paradigmatik hinzufügt; eher schon haben wir es mit einer - relativ abrupt einsetzenden - Slavisierung und Nationalisierung der vorgegebenen Symbolkategorien zu tun, wobei oft nur die antik-griechischen Namen der einzelnen Symbolträger durch russische oder gemeinslavische ersetzt werden. Interessanterweise setzt diese Tendenz zur Slavisierung eben zu jenem Zeitpunkt (etwa um 1903 bei Blok) ein, als auch der Mythos des „Volkes“ konkrete historisch-soziale Gestalt annimmt und damit auf die urbane, politische Szene tritt. Ein zweiter Anstoß zur Folklorisierung der Mythopoesie stammt von Gorodeckij (etwa um 1905), dessen große Wirkung auch auf den nachsymbolistischen Neoprimitivismus<sup>27</sup> eben in der Loslösung der mythologisch-archaischen Strukturen von der griechisch- oder römisch-klassischen (oder hellenistisch-christlichen) Symbolwelt besteht: An die Stelle der klassischen Mythologeme treten die archaischen (urslavische, indogermanische, universelle). Der nächste, noch im Spätsymbolismus vollzogene Schritt bestand dann in der Mythisierung der modernen Lebenswelt selbst, in der Entdeckung der „Mythen des Alltags“ vor allem im spätsymbolistischen Urbanismus sowie in der Mythisierung des individuellen „Lebenstextes“ der Symbolisten. Eine wirklich

<sup>26</sup> Vgl. vor allem auch Bal'mont: «Поток» (Bal'mont, 1907, 244-246), «Славянское древо» (1907, 248-251), «Радуга» (1907, 253), «Триглав» (1907, 255), «Белбог и Чернобог» (1907, 256-258); «Колос Велеса» (1907, 259) u.a. Vgl. auch bei Gorodeckij: Gedichtgruppe «Яр» (1905, 82-86), «Барыбу ищут» (1907, 88-90); «Перун» (1907, 93-94); «Стрибог» (1907, 94-96) u.a.; Vološin, «Гроза», 1907, 75.

<sup>27</sup> Einen typologischen Vergleich zwischen symbolistischer und archaischer (futuristischer) Mythopoesie bietet A. H.-L. 1986.

produktive Rolle in der poetischen Welt sollten beide hier nur angedeuteten Tendenzen erst im Spätsymbolismus (nach etwa 1907) spielen; ein eigenständiges Motivparadigma haben sie im Rahmen des mythopoetischen Symbolismus der ersten Jahre unseres Jahrhunderts nicht entfalten können. Ähnliches gilt für den symbolistischen Kulturmythos, der erst im späten Symbolismus der Zehner- und Zwanzigerjahre zu einem der zentralen Motivkomplexe aufsteigt.

### Literaturverzeichnis

- K. D. Bal'mont  
Izbrannye stichotvorenija i poëmy. Hg. von Vl. Markov und eingel. von R. L. Patterson, München 1975.
- A. Belyj  
Stichotvorenija i poëmy. Biblioteka poëta. Bol'shaja serija. M.-L. 1966.
- A. Belyj „I-aja simfonija“  
Četyre simfonii. Nachdruck der Ausgaben Moskau 1907, 1905 und 1908 mit einer Einleitung von Dmitrij Tschizhevskij. München 1971.
- A. Belyj LZ  
Lug zelenyj. Kniga statej. M. 1910.
- A. Belyj 1933  
Načalo veka. M.-L. 1933.
- A. Belyj 1934  
Meždu dvuch revoljucij. L. 1934.
- A. Blok I-X  
Sobranie sočinenij. M.-L. 1960 ff.
- A. Blok ZK  
Zapisnye knižki 1901-1920. M. 1965.
- LN 92/1, 2, 3, Aleksandr Blok  
Literaturnoe nasledstvo. Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija. Tom 92. Kniga pervaja, M. 1980. Kniga vtoraja, M. 1981. Kniga tret'ja, M. 1982.
- V. Brjusov, „Dnevnik“  
Dnevnik 1891-1910. M. 1927.
- J. Campbell 1978  
Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt am M. 1978.
- B. Christa 1980  
Andrej Belyj Centenary Papers. Ed. by Boris Christa. Amsterdam 1980.
- A. Dobroljubov III  
Iz knigi nevidimoj. M. 1905.
- P. Florenskij 1914  
Stolp i utverždenie istiny. Opyt pravoslavnoj feodicej v dvenadcati pis'mach. M. 1914.
- S. Gorodeckij  
Stichotvorenija. Biblioteka poëta. Bol'shaja serija.
- R. Grübel 1988  
Expliziter und impliziter Wert im künstlerischen Diskurs. Ein Beitrag zur semiotischen Axiologie. In: Wiener Slawistischer Almanach, 21, 1988, 109-134.
- A. A. Hansen-Löve 1984a  
Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik. Wien [Habilitationsschrift im Druck]. 5 Bde. (Bd. 1 erscheint 1989)
- A. A. Hansen-Löve 1984b  
Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jg. XV, 2. Halbband 1984, 293-328.
- A. A. Hansen-Löve 1985a  
„Erinnern - Vergessen - Gedächtnis“ als Paradigma des russischen Symbolismus. - Teil I: Diabolisches Modell. In: Wiener Slawistischer Almanach, 16, 1985, 111-164.

- A. A. Hansen-Löve 1985b  
Metarmophosen der „truba“ in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs. In: Ve-  
limir Chlebnikov [Hg. J. Holthusen, J.R.Döring-Smirnov et al.], München, 71-105.
- A. A. Hansen-Löve 1986  
Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne. In: The Slavic Litera-  
tures and Modernism. A Nobel Symposium (1985) [Hg. N. A. Nilsson], 17-48.
- A. A. Hansen-Löve 1989  
Iskusstvo kak religija (im Druck, Berkeley).
- Vj. Ivanov I, II, III  
Sobranie sočinenij. I, Bruxelles 1971. II, 1974. III, 1979.
- H. Jonas 1934  
Die mythologische Gnosis. Göttingen.
- C. G. Jung Alchemie  
Psychologie und Alchemie. Traumsymbole des Individuationsprozesses. Die Erlö-  
servorstellungen in der Alchemie u.a. [Studienausgabe bei Walter] Olten und  
Freiburg 1975.
- A. Knigge 1973  
Die Lyrik Vl. Solov'evs und ihre Nachwirkungen bei A. Belyj und A. Blok. Am-  
sterdam 1973.
- A. Kovač 1976  
Andrej Belyj: The ‚Symphonies‘ (1899-1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-  
Philosophical Heritage. Bern-Frankfurt-München 1976.
- D. E. Maksimov 1972  
Ideja puti vo poëtičeskom soznanii Al. Bloka. In: Blokovskij sbornik, 2. Tartu  
1972, 25-121.
- K. Močul'skij 1955  
Andrej Belyj. Paris 1955.
- R. von Ranke-Graves I, II  
Griechische Mythologie. Quellen und Deutung I, II. Hamburg 1968<sup>5</sup>.
- K. Rudolph 1980  
Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion. Göttingen.
- I. P. Smirnov 1977  
Chudožestvennyj smysl i évoljucija poëtičeskich sistem. M. 1977.
- I. P. Smirnov 1977a  
Mesto „mifopoëtičeskogo“ podchoda k literaturnomu proizvedeniju sredi drugih  
tolkovanij teksta (o stichotvorenii Majakovskogo „Vot tak ja sdelalsja sobakoj“).  
In: Mif - fol'klor - literatura. L. 1978, 186-203.
- Vl. Solov'ev I-X  
Sobranie sočinenij Vladimira Sergeeviča Solov'eva. Pod red. S. M. Solov'eva i E. L.  
Radlova. 2-e izd. SPb. 1911-1914.
- M. Vološin  
Stichotvorenija. Tom pervyj. Paris 1982.

München

Aage A. Hansen-Löve

**DAS ENDE DER VÖLKERWANDERUNGSZEIT:  
SLAVISCHE WANDERUNGEN  
UND DIE GERMANISCH-SLAVISCHEN SIEDLUNGSGRENZEN  
IN MITTELEUROPA**

Der Beginn der Völkerwanderungszeit wird nach allgemeinem Konsens und nicht ohne Beachtung des geschichtlichen Hintergrundes mit dem Jahre 375 angesetzt. In der Tat begann seither der krisenhafte Zerfall des Römischen Reiches und der diesem Reich zugrunde liegenden Gesellschaft. Föderatenwesen und Stammesreiche begannen das Imperium zu zergliedern, auszuhöhlen und es schließlich am Ende des 5. Jh. zu beseitigen<sup>1</sup>. Die vielfältigen Wanderungen und Neuformierungen führten auch in Mitteleuropa zum Wandel der ethnischen und schließlich sozialökonomischen Verhältnisse<sup>2</sup>. Dieser Wandel war durch folgende hauptsächliche Merkmale gekennzeichnet:

1. Die Aufgabe großer Teile althergebrachter Siedlungsgebiete vor allem östlich der Elbe und des Böhmerwaldes durch germanische Stämme.

2. Die Einwanderung von slavischen Stammesteilen, Stämmen oder Gruppen von Stämmen.

3. Die Zerschlagung des Stammesreiches der Thüringer 531 und die politische Strukturierung eines Teils des ehemaligen Thüringergebietes innerhalb des Frankenreiches bzw. des sächsischen Stammesverbandes.

4. Die Anfänge slavischer militärisch-politischer Organisation vor den Grenzen des fränkischen Reiches seit der Wende des 6. und 7. Jh. bzw. seit den 20er Jahren des 7. Jh.

Die weiteren Folgen dieser Veränderungen und Entwicklungen werden in den Quellen der folgenden Jahrhunderte, insbesondere spätestens des 8. und 9. Jh., klarer erkennbar. Im 8./9. Jh. hatten sich nach den Umschichtungen und Veränderungen der Völkerwanderungszeit neue ethnische und sozialökonomische Strukturen und Abgrenzungen herausgebildet, die sich annähernd und hier und da im Detail erfassen lassen.

Von der Kieler Förde bis zur Enns und schließlich bis Pannonien verlief eine teils ethnische, teils politische Grenze zwischen Sachsen, Frankenreich und slavischen Stammesgruppen.

Es handelt sich um eine z. T. breite Grenzzone, deren einzelne Abschnitte eigene Merkmale und Prägungen aufwiesen. Folgende Grenzzonen lassen sich unterscheiden:

1. Die Obodriten-Sachsen-Grenze, ausgebildet im Limes Saxoniae und beiderseits durch karolingische bzw. obodritische Burgen markiert. Die wechselseitige Siedlungsdurchdringung vor dem 12. Jh. war gering, wenn überhaupt vorhanden<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Einige der hier behandelten Aspekte spielten eine Rolle auf dem Symposium in Zwettl. Vgl. Die Bayern und ihre Nachbarn, T. 1 und 2. Hrsg. von H. Wolfram, A. Schwarcz, H. Friesinger, E. Daim, Wien 1985.

<sup>2</sup> J. Herrmann, Germanen und Slawen in Mitteleuropa. In: J. Herrmann, Wege zur Geschichte. Hrsg. von B. Tesche, Berlin 1985, 310-336.

<sup>3</sup> K. W. Struve, Die Burgen in Schleswig-Holstein, Bd. 1: Die slawischen Burgen. Neumünster 1981; ders., Archäologische Ergebnisse der Burgenorganisation bei

2. Das hannoversche Wendland und die Altmark zwischen Bardowick und Magdeburg. Hier gab es seit dem 7./8. Jh. eine ausgedehnte Siedlung vorwiegend wilzischer Herkunft, die nach 531 in gentilpolitischer Selbständigkeit, unsprünglich wohl als Keil, in das thüringisch-sächsische Grenzgebiet, in die alte Siedlungslandschaft der Langobarden bis zur Jeetzel und Ilmenau vorgedrungen ist. Die Entdeckung einiger slavischer Burganlagen zeugt von dieser Eigenständigkeit, bevor nach der Eroberung Sachsens durch Karl den Großen die Grenze des Frankenreiches an der Elbe gezogen wurde. Eine wechselseitige Durchdringung germanisch-sächsisch-langobardisch-slavischer Siedlung kann, nach ersten oberflächlichen Erkenntnissen, nur sporadisch erfolgt sein und war zumindest nicht dauerhaft<sup>4</sup>.

3. Völlig anders verhielt es sich im Saalegebiet und in Thüringen. Hier gab es innerhalb der Grenzen des fränkischen Reiches eine mehrschichtige germanisch-slavische Kohabitation, die sowohl von der Archäologie und Sprachwissenschaft als auch durch Urkunden seit dem 8. Jh. erwiesen ist<sup>5</sup>. Die Merowinger bzw. die Thüringerherzöge im Merowingerreich hatten in den Auseinandersetzungen mit den Sorben offensichtlich seit dem 6. Jh. die Saale als politische Grenze zu behaupten vermocht und diese sowie das Hinterland durch ein dichtes Burgennetz gesichert<sup>6</sup>. In einem Streifen von teilweise mehr als 50 km Breite bis in die Gegend von Erfurt finden sich seit dem 7. Jh. drei Arten slavischer Siedlung:

- Eigenständige slavische Gemeinden, die in die sozialökonomische Struktur des fränkischen Thüringen als solche einbezogen waren.
- Siedlungsteile in thüringischen bzw. fränkischen Dörfern, in denen slavische Bauern in feudaladliger Abhängigkeit lebten.
- Slavische Bauern und Handwerker als Zubehör fränkisch-thüringischer Grundherrschaft, wie z. B. archäologisch in Tilleda für das 10. Jh. belegt, in der schriftlichen Überlieferung jedoch für frühere Zeiten bereits durchaus als Normalzustand behandelt<sup>7</sup>.

4. Die geographische und politische Grenzscheide zwischen Frankenreich und Slaven waren Böhmerwald und Bayerischer Wald. Jedoch gab es westlich dieser politisch-geographischen Grenzscheide mindestens seit dem 7./8. Jh. das Siedlungsgebiet der Main-Regnitz-Wenden in Nordostbayern. Deren Ursprung ist nicht völlig

---

Sachsen und Slaven in Holstein. In: Blätter für deutsche Landesgeschichte 106, Wiesbaden 1970, 47 ff.

<sup>4</sup> B. Wachter, Hannoversches Wendland. Stuttgart 1986.

<sup>5</sup> H. Walther, Namenkundliche Beiträge zur Siedlungsgeschichte des Saale- und Mittelbegebietes bis zum Ende des 9. Jahrhunderts. Berlin 1971; E. Gringmuth-Dallmer, Die Entwicklung der frühgeschichtlichen Kulturlandschaft auf dem Territorium der DDR unter besonderer Berücksichtigung der Siedlungsgebiete. Berlin 1983; J. Strzelczyk, Der slawische Faktor im Lichte schriftlicher Quellen der Geschichte Mitteldeutschlands vom 6. bis 8. Jahrhundert. In: Lëtöpis Reihe B 27/2, Bautzen 1980, 135-148.

<sup>6</sup> P. Grimm, Die vor- und frühgeschichtlichen Burgwälle der Bezirke Halle und Magdeburg. Berlin 1958; Die Slaven in Deutschland. Hrsg. v. J. Herrmann, Berlin 1985, 213, Abb. 102; J. Schneider, Die Funde der Magdeburger Domgrabung. In: Jahresschr. für mitteldt. Vorgeschich. 68, Berlin 1985, 297-338.

<sup>7</sup> J. Herrmann, Herausbildung und Dynamik der germanisch-slavischer Siedlungsgrenze in Mitteleuropa. In: Die Bayern und ihre Nachbarn, T. 1, wie Anm. 1, 269-280; J. Strzelczyk, Der slawische Faktor, wie Anm. 5.

geklärt. Sprachwissenschaftliche Forschungen deuten darauf hin, daß die slavischen Einwanderer aus dem Saalegebiet bzw. aus Böhmen gekommen sind<sup>8</sup>. Ausgrabungen in jüngster Zeit, die erstmals entsprechendes Fundmaterial aus Schichtenverbänden und in größerer Anzahl erbracht haben, wiesen frühslavische unverzierte Keramik, Kumpfgefäße und Gefäße vom Donautypus nach. Andererseits fanden sich auch Keramikreste, die an den Feldberger Typ im hannoverschen Wendland und in Mecklenburg anzuschließen sind<sup>9</sup>. Wollte man die vorliegenden Einzelbeobachtungen thesenartig werten, so ließe sich folgende Modellvorstellung entwickeln:

- Nach der Zerschlagung des Thüringerreiches entstand im 6. Jh. am oberen Main und an der Regnitz ein militärisch-politisches Machtvakuum zwischen fränkischen und thüringischen Kerngebieten. Von Fredegar erfahren wir, daß bereits im 6. Jh. Merowingerherrscher slavische Stammesgruppen oder Gemeinwesen im Frankenreich angesiedelt haben. Es ist nicht überliefert, aber auch nicht auszuschließen, daß eine solche Ansiedlung bald nach 568, nach dem Eindringen der Awaren in Mitteleuropa, auch im Main-Regnitz-Gebiet erfolgt ist. Da in der Namengebung gentil-hierarchische Prägungen wie Knjaz-Bildungen vorkommen, dürfte es sich um relativ geschlossene Gemeinwesen gehandelt haben, vergleichbar etwa der Ansiedlung von slavischen Gemeinden, über die zu 777 anlässlich der Gründung des Klosters Kremsmünster durch Tassilo III. berichtet wird. Der Grundherrschaft des Klosters wurde ein von Slaven besiedeltes Gebiet zugeordnet, das zwischen Ipfbach und Dietach lag. Vorsteher dieser Gruppen waren Taliup und Sparuna. Eine andere Gruppe mit 30 Leuten und entsprechenden Familien hatte den Iopan (Zupan) Physso zum Vorsteher und Sprecher<sup>10</sup>. Weitere Zusiedlung kann - folgt man den ersten Ergebnissen der Keramikbearbeitung - aus dem elbnahen Gebiet zwischen Sachsen und Thüringen, möglicherweise aus dem Wendland, erfolgt sein.

5. Auf die slavischen Ansiedlungen vor der bayerischen Ostgrenze wurde bereits hingewiesen. Diese erfolgte offenbar im zunächst mehr oder weniger umstrittenen Niemandsland zwischen Awaren und Bayern vor allem an der Enns und östlich davon<sup>11</sup>. Die Einbeziehung in das Frankenreich kam erst infolge der Awarenkriege und

<sup>8</sup> E. Schwarz, Sprache und Siedlung in Nordostbayern. Nürnberg 1960.

<sup>9</sup> H. Jacob, Die Wüstungen der Obermain-Regnitz-Furche und ihrer Randhöhe vom Staffelberg bis zur Ehrenburg. In: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters 12, 1984, Bonn 1986, 73, 129 (Schlammersdorf); K. Schwarz, Frühmittelalterlicher Landesausbau im östlichen Franken zwischen Steigerwald, Franken- und Oberpfälzer Wald. Mainz 1985, u. a. Burg Kuhnstedt, Schlammersdorf, Hallstatt. Wesentliche Anregungen verdanke ich W. Sage, Bamberg, der mir 1986 Einsichtnahme in das Fundmaterial ermöglichte sowie über Problemlage und Projekte an Ort und Stelle informierte. Karte der Spuren slawischer Siedlung In: Die Slawen in Deutschland, wie Anm. 6, S. 39.

<sup>10</sup> H. Wolfram, Überlegungen zur politischen Situation der Slawen im heutigen Oberösterreich (8. - 10 Jh.). In: Bayern und Slawen in Oberösterreich. Linz 1980, 17-24; H. Fichtenau, Die Urkunden Herzog Tassilos III. und der „Stiftbrlef“ von Kremsmünster. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 71, 1963, 31 f.

<sup>11</sup> Versuch einer zusammenfassenden Darstellung mit Karte und Lit. in: Die Slawen in Deutschland, wie Anm. 6, S. 44-47; Die Bayern und ihre Nachbarn, wie Anm. 1; Bayern und Slawen, wie Anm. 10.

der Ausschaltung der Awaren durch Karl den Großen gegen Ende des 8. Jh. zustande.

Der Sachverhalt der sich im 8. Jh. herausgebildet hatte, ist also nicht zuletzt dank schriftlicher Überlieferung verhältnismäßig gut überschaubar. Die siedlungsarchäologische Forschung hat die Differenzierbarkeit der Berührungen, der Grenzverhältnisse und der germanisch-slavisches Kohabitation erwiesen, von denen wir meinen, fünf regionale Typen erkennen zu können.

Das Problem, das bisher nicht ausreichend geklärt ist, betrifft die Ursprünge dieser Verhältnisse. Es handelt sich um folgende Fragen:

1. Um die Zeit und Differenziertheit slavischer Einwanderung.
2. Um die Art und Weise des germanisch-slavisches Kontaktes und die Neustrukturierung einer von slavischer Assimilation geprägten Besiedlung.
3. Um die archäologisch-kulturelle Gliederung, der mit der herkömmlichen, auf Fibeln und Schmuck ausgerichteten typologischen Analyse schwerlich beizukommen ist.

Zu den drei Fragen ist gegenwärtig folgender Stand erkennbar. Um 512, also zu Beginn des 6. Jh., gab es eine slavische Besiedlung nördlich der Karpaten und Sudeten und der Mährischen Pforte, also wohl in Schlesien. Die von Langobarden geschlagenen und von den Gepiden bedrückten Heruler verließen das Karpatenbecken und durchzogen „zunächst nacheinander sämtliche Gebiete der Slaven, wanderten dann durch viel unbesiedeltes Land und gelangten schließlich zu den sogenannten Warnen. Der Weg führte sie hierauf zu den Dänen...“<sup>12</sup>

Der Wanderweg und die Lage der „sämtlichen Gebiete“ der Slaven lassen sich in großen Zügen rekonstruieren<sup>13</sup>. Die archäologischen Kulturen, um die es sich handelt oder handeln kann, waren die vom Prešov-Typ, des Prager Typs, die Dobrodzien-Kultur, die Niederschlesische Gruppe usw. Für alle diese Gruppen gibt es nur sehr unzureichende chronologische Feststellungen, und die Herausarbeitung des Siedlungswesens liegt – bis auf die Gruppe vom Prager Typ – weitgehend im argen. Im Grunde ist es der archäologischen Forschung bisher nicht gelungen, durchweg und klar archäologisch-kulturelle Gruppen für das fragliche Gebiet und für die fragliche Zeit zu beschreiben, die jenen volkreichen, auch in die Politik der Langobarden gegenüber Italien einbezogenen Slaven zu Beginn des 6. Jh. zuzurechnen wären.

In der gleichen Zeit, also noch um 500 bzw. zu Beginn des 6. Jh., gab es mehrere Gebiete, in denen germanische Siedlungen mindestens zwischen Oder und Elbe bestanden haben. Solche Gebiete lagen an unterer Havel und Spree, an der Elbe um Riesa bis Torgau, um Schwerin, wo erst unlängst eine goldene Zellenemaillefibel aus der mehrschichtigen Siedlungsstelle Mueß geborgen wurde. Die Fibel gehört in die 1. Hälfte des 6. Jh. und ist möglicherweise in Norditalien hergestellt worden. Neben einem bereits bekannten völkerwanderungszeltlichen Wagengrab vom Anfang des 6. Jh. gibt dieses Fundstück einen weiteren Hinweis auf fortdauernde, nicht unbedeutende germanische Siedlung um Schwerin<sup>14</sup>. B. Krüger neigt in seiner Monographie über Waltersdorf bei Berlin dazu, die germanische Siedlung in der 2. Hälfte des

<sup>12</sup> Prokop, Gotenkrieg. Ed. von O. Veh, München 1966, II/14.

<sup>13</sup> J. Herrmann, Germanen und Slawen, wie Anm. 2, Karte S. 312.

<sup>14</sup> H. Keilling, In: Bodendenkmalpflege in Mecklenburg, Jahrbuch 1985, Berlin, 175–191.

5. Jh. enden zu lassen. Er stützt diesen Ansatz auf eine Niemberg-C-Fibel, die seiner Meinung nach nicht jünger datiert werden kann<sup>15</sup>. Die Huminsäuredatierung von Kulturresten ergab jedoch Bin 732:486 ± 80, führt also bis 566. Werden die Analysen in Ostholstein in Rechnung gestellt und wird die Kalibration beachtet, dann gab es in Waltersdorf wohl bis in die 2. Hälfte des 6. Jh. oder gar zu Beginn des 7. Jh. germanische Besiedlung. Die Pollenanalysen bei Waltersdorf weisen auf germanisch-slavisches Kontakte hin.

In Berlin-Marzahn hatte die frühslavische Siedlung eine völkerwanderungszeitliche Vorgängerin. So wie auch im Wendland bzw. in Ostholstein ist jedoch eine zuverlässige absolutchronologische Einordnung der Brunnen der germanischen und slavischen Siedlungen nicht mit Sicherheit möglich. Ein frühestes wahrscheinliches Datum für den Brunnenbau der slavischen Siedlung kann 620 u. Z. sein. Jedoch wird sich einige Verbindlichkeit erst nach der Erarbeitung einer eigenen Mittelkurve für das Havel-Spree-Gebiet erreichen lassen. Das Problem besteht darin, daß völkerwanderungszeitliche Siedlungskeramik nur sehr unzureichend und unspezifisch datierbar ist, ebenso wie die älteste slavische Keramik vom Sukow-Szeligi-Typ oder vom Prager Typ.

Über Keramiktypologie wird eine Absolutdatierung daher nicht möglich werden. Die Radiokarbondatierung weist Schwankungen von 100 - 200 Jahren auf, d. h., ihr fehlt die Verlässlichkeit historischer Chronologie. Die Dendrochronologie schließlich hat bisher für die entscheidende Zeit des 5.-7. Jh., obwohl Material ausreichend vorliegt, nur unzureichende Aussagen erbracht.

Im 6. Jh. vollzogen sich jedoch - folgen wir den archäologischen Daten - weitere Prozesse. Diese führten u. a. zur Verbreitung der Solidi Justinians bis zur Küste, zur allgemeinen Verbreitung von Siedlungen mit Keramik vom Sukower und Prager Typ, schließlich auch vom Donautyp<sup>16</sup>.

Trotz aller Vorbehalte und Unsicherheiten werden wir davon ausgehen müssen, daß im Verlaufe des 6. Jh. eine ausgedehnte slavische Landnahme über die Oder hinaus bis zur Elbe oder gar bis in das hannoversche Wendland erfolgt ist.

Ein Einschnitt lag möglicherweise in den 60er Jahren des 6. Jh., als awarischer Druck slavische Wanderungen erzwang und verstärkte und zugleich merowingische Präsenz in Böhmen, im Donaugebiet und an der Elbe begrenzte oder einschränkte. Die zur Zeit vorliegenden C14-Datierungen und Dendrodaten erlauben die Annahme slavischer Siedlung in Ostholstein und in Mecklenburg in dieser Zeit.

Aus den pollenanalytischen Untersuchungen geht hervor, daß es den zeitweise angenommenen Hiatus der Besiedlung so nicht gab, sondern häufig Kontinuität der Siedlungsgefülle (nicht unbedingt der einzelnen Siedlungen) nachweisbar ist, und zwar

<sup>15</sup> B. Krüger, Waltersdorf. Eine germanische Siedlung der Kaiser- und Völkerwanderungszeit im Dahme-Spree-Gebiet. Berlin 1987.

<sup>16</sup> Karte und Liste der Fundorte mit Solidi bei J. Herrmann, Byzanz und die Slawen „am äußersten Ende des westlichen Ozeans“. In: Klio 54, Berlin 1972, 309; ders., Germanen und Slawen, wie Anm. 2, Karten; Ralswiek und Rügen. Landschaftsentwicklung und Siedlungsgeschichte der Ostseeinsel. Hrsg. von J. Herrmann, Bd. 1: E. Lange, L. Jeschke, H. D. Knapp, Die Landschaftsgeschichte der Insel Rügen seit dem Spätglazial. Berlin 1986.

auf Rügen; in Tellen Mecklenburgs; im Spree-Havel-Gebiet; im hannoverschen Wendland; im Elbegebiet um Riesa. In Liebersee bei Torgau z. B. konnte ein Gräberfeld ausgegraben werden, in dem an germanische Körperbestattungen sieben slavische Brandbestattungen anschlossen.

In eben diesen Gebieten finden sich auch Kontinuitäten in der materiellen Kultur, vor allem der Keramik<sup>17</sup>. In Ostholstein konnte T. Kempke z. B. die sog. „polierte Ware“ im slavischen Milieu als Ergebnis slavisch-germanischer Berührung darstellen<sup>18</sup>, die nach Auffassung von K. W. Struve möglicherweise mit der Errichtung der ersten Befestigungen verbunden war<sup>19</sup>. Es gab also, davon darf heute ausgegangen werden, eine breitere germanisch-slavische Kohabitation, Tradition und Kontinuität, als ursprünglich angenommen. Das deckt sich mit Ergebnissen namenkundlicher Forschungen. Zugleich wird deutlich, daß diese Kontinuität nicht alle Regionen gleichmäßig betraf. Nach unserem Überblick gab es mehrere Zonen von Kohabitationen und Zusammentreffen, mit unterschiedlichen Wirkungen, aber auch unterschiedlichen Voraussetzungen:

1. Gentilizisch organisierte Stammesgruppen ließen sich in Ostholstein und Westmecklenburg nieder, als Obodriten seit dem 8. Jh. bekannt. Mecklenburg war obodritischer Hauptort, Oldenburg ein wesentliches Zentrum, dessen Anfangsdatierung noch nicht aufgeklärt ist. Ein weiterer bedeutender Verband waren die Wilzen, ebenfalls seit dem 8. Jh. schriftlich erwähnt.

2. Sorben sind seit 630/631 direkt, indirekt bereits für die 2. Hälfte des 6. Jh. schriftlich im Elbe-Saale-Gebiet überliefert.

3. Lusizi, Milzener u. a. Stämme der archäologischen Kultur vom Tornower Typ werden erst seit dem 9. Jh. überliefert, stellten jedoch ohne Zweifel bereits in früheren Jahrhunderten eine massive, politisch strukturierte Kraft dar.

4. Nicht unbeachtet sollte das Havel-Spree-Gebiet bleiben. Es ist der Raum mit Indizien für das Fortleben von Germanen in der Völkerwanderungszeit. In diesem Gebiet gibt es keine spezifische slavische archäologische Kultur der Frühzeit, sondern Einflüsse aus verschiedenen Nachbargebieten<sup>20</sup>.

. . .

Ziehen wir das Fazit aus dem heutigen Erkenntnisstand zur germanisch-slavischen Siedlungsgrenze und zu den germanisch-slavischen Berührungen, Kohabitationen und

<sup>17</sup> H.-U. Voß, Untersuchungen zur Geschichte der germanischen Besiedlung zwischen Elbe/Saale und Oder/Neiße im 3.-7. Jahrhundert. Diss. phil. (ungedr.) Berlin 1986; zu Liebersee vorerst K. Kroitzsch, in: Ausgrabungen und Funde 24, 1979, 14-18.

<sup>18</sup> T. Kempke, Keramik der slawischen Siedlungsschichten. In: Starigard/Oldenburg. Hauptburg der Slawen in Wagrien Bd. 1: I. Gabriel, Stratigraphie und Chronologie. Neumünster 1984, 79-101.

<sup>19</sup> K. W. Struve, Starigard-Oldenburg. In: 750 Jahre Stadtrecht Oldenburg in Holstein. Oldenburg 1985, 129-144.

<sup>20</sup> J. Herrmann, Siedlung, Wirtschaft und Gesellschaft der slawischen Stämme zwischen Oder/Neiße und Elbe. Berlin 1968. Das seinerzeit gewonnene Bild ist fortlaufend bestätigt worden - vgl. z. B. K. Grebe, Zur frühslawischen Keramik des Havelgebietes. In: Veröffentlichungen des Museums für Ur- und Frühgeschichte, Potsdam, Berlin 1976, 167-189.

Assimilationen in weiten Gebieten des östlichen Mitteleuropas, so läuft dieses auf folgendes hinaus:

1. Die germanisch-slavische Siedlungsgrenze ist im Verlaufe des 6. Jh. und zu Beginn des 7. Jh. unter unterschiedlichen Bedingungen, in Etappen und verschiedenen Ausprägungen entstanden.

2. Die slavische Einwanderung erfolgte in wenigstens zwei, wahrscheinlich drei Etappen und aus verschiedenen Gebieten. Dabei kam es zur Ausprägung unterschiedlicher Kohabitationen bzw. Berührungen. Unterschiedliche Herkunftsräume und Kontakte drückten der älteren slavischen archäologischen Kultur ihre jeweilige unterschiedliche Prägung auf.

Von diesen differenzierten Bedingungen ausgehend, wird, so steht für die nächsten Jahre zu erwarten, eine genaueres Bild vom Ende der Völkerwanderungszeit in Mitteleuropa und den sich daraus herleitenden Traditionen zu erarbeiten sein.

Berlin (DDR)

Joachim Herrmann

Andrzej Kuśniewicz' umfangreiches Prosaschaffen hat in Deutschland nicht die ihm gebührende Aufmerksamkeit gefunden, wie Lisaweta von Zitzewitz (1985) zu Recht bedauert; nur zwei seiner elf Romane wurden bisher ins Deutsche übersetzt (Kuśniewicz 1981, 1985 sowie 1987). Die mangelnde Beachtung dieses Autors, der inzwischen als einer der wichtigsten polnischen Prosaiker nach dem Zweiten Weltkrieg gilt<sup>1</sup>, ist umso verwunderlicher, als er sich intensiv mit dem deutschen Kulturkreis im weitesten Sinne auseinandergesetzt hat. Polnischerseits wurde mehrfach auf seine quantitative wie qualitative Ausnahmestellung bei der Behandlung des deutschen Themas verwiesen (vgl. insbesondere Honsza/Kuczyński/Dzikowska/Wengerek 1978, 247–251; Dzikowska/Wengerek 1980, 383–390; Koźniewski 1982, 13; 1986, 189–193). Im folgenden soll Kuśniewicz' um besondere Objektivität bemühte Darstellung der Deutschen (unter Einschluß der Österreicher und der deutschen Minderheit in Osteuropa) eingehender, als bisher geschehen, untersucht und – gestützt vor allem auf die zuletzt genannten Arbeiten – in den Kontext der polnischen Literatur zu diesem Thema gestellt werden.

Im Erstlingsroman „Korupcja“ („Korruption“; 1961), einem Spionagethriller, der im Frankreich der Okkupationszeit spielt, erscheinen die Deutschen in ihrer Masse, wie in der polnischen Literatur der ersten Nachkriegsjahrzehnte üblich, als autoritätsgläubiges „Herdenvieh“ und „Parvenüs“ (56)<sup>2</sup> oder als gesichtslose, etwas dümmliche Gestapoleute (100–106), doch werden solche Aussagen schon durch die Tatsache relativiert, daß sie dem Hochstapler January in den Mund gelegt sind; vor allem aber schränkt dieser seine Pauschalurteile selbst explizit ein (56). Andererseits zeichnet der (ebenfalls nicht immer „zuverlässige“) Ich-Erzähler Karol das Bild eines kultivierten bayerischen Majors, der „Hitler und die SS nicht ausstehen konnte“ (166). Auf jeden Fall hebt sich dieser positiv von der französischen Kollaborateurs-Familie Compans ab, die ihn bei sich beherbergt (24 f., 111–117, 165 f., 197–203).

Sehr viel differenzierter stellt Kuśniewicz das Problem der französischen Kollaboration im 1980 erschienenen „Witraż“ („Mosaikfenster“) dar. Auch hier gestaltet er die Figur eines Wehrmachtsoffiziers, des Freiherrn v. Glasenapp, der auf die Hauptfigur des Romans, den ebenfalls einer alten Adelsfamilie entstammenden Schriftsteller Maurice de Lioncourt, den besten Eindruck macht; umso größer ist die Überraschung, als Maurice erfährt, daß er als Angehöriger der Legion Condor an der Bombardierung von Guernica beteiligt war: „Sie können also auch so aussehen. Nie habe ich dies bedacht. Nie.“ (307) Später, im besetzten Frankreich, wird v. Glasenapp, der einen eventuellen Krieg mit der Sowjetunion für „blanken Irrsinn“ („istny obłęd“) hält, sehr zu seinem Vorteil mit einem französischen Antisemiten konfrontiert (385).

<sup>1</sup> Näheres hierzu wie zu anderen Aspekten des vorliegenden Aufsatzes in meiner vom Jubilar betreuten Dissertation, die einigen Grundzügen von Kuśniewicz' Romanpoetik gewidmet ist (Hoelscher-Obermaier 1988).

<sup>2</sup> Seitenangaben beziehen sich grundsätzlich auf die polnische Erstauflage des jeweiligen Romans.

Unter Maurice' Reflexionen über den europäischen Faschismus finden sich auch vereinzelte Überlegungen zur Genese des Nationalsozialismus. Eine zusammenhängende und hochinteressante Analyse dieses Phänomens hatte Kuśniewicz bereits 1963 mit seiner exemplarischen Fallstudie „Eroica“ unternommen. Zum erstenmal in der polnischen Literatur, sieht man von Kazimierz Brandys' knapper Erzählung „Wywiad z Ballmeyerem“ („Interview mit Ballmeyer“; 1960) ab, wurde hier einem SS-Offizier Gelegenheit geboten, die vielschichtigen Motive seines Handelns darzulegen; der Blickwinkel verschob sich von den Opfern auf die Henker. Anders als Stanisław Grochowiak im ebenfalls 1963 publizierten „Trismus“, den Tagebuchaufzeichnungen eines ehemaligen KZ-Kommandanten, gelang es Kuśniewicz, den Werdegang eines Kriegsverbrechers psychologisch überzeugend nachzuzeichnen und den Leser bei seiner Urteilsbildung nicht zu bevormunden.

Der aus Österreich stammende Sturmbannführer SS Graf Ottokar v. Valentin berichtet in der Ich-Form von vier Tagen, die er Anfang September 1944 nach der Einnahme von Paris durch alliierte Truppen in einem französischen Gefängnis verbracht hat. Der direkte Zugang zum Bewußtsein der Hauptfigur gestattet dem Autor nicht nur eine kommentarlose Darstellung von deren Denkmustern, er eröffnet auch viele Möglichkeiten der (subtileren) indirekten Personencharakterisierung. Dies zeigt sich besonders deutlich an den Verdrängungsmechanismen, die etwa dafür sorgen, daß die größte konkrete Schuld, die dem SS-Offizier anzulasten ist, der Befehl zur Erschießung sowjetischer Kriegsgefangener, nur ganz versteckt gegen Ende des Textes Erwähnung findet (243, 276-278). Daneben vermag die Bewußtseinsdarstellung gerade auch jene Eindrücke besonders gut herauszuarbeiten, die sich trotz gezielter Bemühungen letztlich nicht verdrängen lassen, wie das v. Valentin mehrfach zusetzende Motorengedröhn der Vergasungsautos (152 f., 201 f., 262).

Schließlich kann der gesamte Prozeß der Rekonstruktion seines Lebensweges in der Krisensituation des Gefängnisaufenthaltes als Rechtfertigungsversuch betrachtet werden: In oft schwer durchschaubarer assoziativer Weise erinnert sich der jetzt 35jährige an seine frühe Kindheit auf den angestammten Besitztümern in Mähren und in der Garnison Stockerau bei Wien, an die soziale Deklassierung nach dem Zusammenbruch Österreich-Ungarns, der ihn auch emotional tief berührt hat, und an seinen frühen Eintritt in die österreichische SS, an sein Studium in Graz und Göttingen, an seine Agententätigkeit unter den österreichischen Emigranten in Paris nach dem „Anschluß“ im Jahre 1938, an seine Teilnahme am Rußlandfeldzug im Rahmen der Waffen-SS und der Einsatzgruppe B, schließlich an seine erneute Tätigkeit in Paris bis zur Gefangennahme und Einlieferung in das Gefängnis, in dem er nun sitzt.

Den Angelpunkt seiner geistigen Entwicklung bildet Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes“ (1918-1922). Der junge Graf v. Valentin identifiziert den Niedergang seiner Klasse und das Ende seines Österreich-Ungarn mit dem von Spengler postulierten Verfallsprozeß, versucht sich selbst jedoch diesem zu entziehen. Spenglers Pessimismus setzt er eine „neue Vision des Menschen“ (59) im Sinne von Gottfried Benns aktuellem Aufsatz „Nach dem Nihilismus“ (1932) entgegen. Er will sich „verjüngen“ durch Abwerfen des gesamten „sentimentalen Gepäcks“ („sentymentalny багаż“; 55), das sich im Laufe der Jahrhunderte angesammelt hat, und durch Rückbesinnung auf die rein formalen Werte seiner Klasse, allem voran einen bedingungslosen „Heroismus“ und eine antimaterialistische „Uneigennützigkeit der Antriebe“

(241). In der Eliteorganisation der SS sieht er die Möglichkeit, seine Bestrebungen zu verwirklichen (254). Der junge Graf löst sich bewußt von allen Hemmnissen emotionaler und moralischer Art, um zum erstrebten „absoluten Ich“ (61, 78, 194) zu gelangen, das ohne jede Rücksichtnahme über sich und andere verfügen kann. Um den „nihilistischen“ Relativismus der von Spengler analysierten „Zivilisation“ überwinden zu können, bedarf es für v. Valentin also paradoxerweise eines absoluten ethischen Relativismus: Alles ist subjektiv, ein objektives Gutes gibt es nicht, Gesetze sind nur ein Schutz der Schwachen vor den Starken, das Gewissen ist lediglich ein Wiederhall solcher Traditionen (242f.). Auf dieser philosophischen Basis – zwar an den Geist der SS, doch an die konkreten politischen Programme des Nationalsozialismus und seines „Führers“ kaum gebunden (194f., 254) – geht er an die Verwirklichung seiner Vorstellung vom „Übermenschen“, dem gefühl- und bedenkenlosen Kämpfer, der auf den Trümmern, in die er die bestehende Welt legt, eine (verschwommene) Zukunftsvision in die Tat umsetzen will.

Gerade dieser optimistische Zukunftsglaube fehlt v. Valentins Freund und in vieler Hinsicht seinem „Gegenbild“ Christian Graf Rohna v. Laubitten, wie dieser der symbolische letzte Sproß eines alten – ostpreußischen – Adelsgeschlechtes. Er projiziert zwar ebenfalls Spenglers Diagnose auf die eigene Situation, bleibt dessen Geschichtspessimismus jedoch treu und glaubt nicht an eine Umkehrung der historischen Gesetzmäßigkeiten durch ein wie auch immer geartetes „Übermenschentum“ (54f., 58–60, 72, 181). Christian nimmt seine „Dekadenz“ an und lebt sie voll aus, im Inzest, in Homoerotik und Päderastie ebenso wie im – für ihn wohl sinnlosen – Kampf um des Kampfes willen in der Legion Condor und im Afrika-Korps Rommels als Luftwaffenoberst, bis er schließlich den überfälligen Tod sucht und dabei nur noch auf „die Wahrung seines Gesichts“ bedacht ist (70–73, 77, 85f.). Als Offizier aus Familien- und preußischer Standestradiation (73f.) wird er zwar in Hitlers Eroberungskrieg hineingezogen, doch steht er den damit verbundenen ideologischen Implikationen fern. Ottokar v. Valentins „alter ego“ wird zum traditionellen Wehrmachtsoffizier ohne Überzeugung; er selbst hingegen verfolgt zielstrebig seinen Weg in der SS bis hin zum Kriegsverbrecher und an der „Endlösung“ Beteiligten, obschon er sich – anders als der Rassenforscher und Theoretiker der Judenvernichtung Helmut Diebitsch – gerade mit dieser nicht eindeutig identifiziert (167f., 172, 246).

Bietet Christian – bei ähnlicher Ausgangslage – eine ideelle und praktische Alternative zu Ottokars Entwicklung, so zeigt Kuśniewicz in „Eroica“ auch umgekehrt die Möglichkeit einer Anbindung an den Nationalsozialismus aufgrund völlig verschiedener Werdegänge, versinnbildlicht durch die räumliche Gestaltung der erzählten Gegenwart des Werkes: Vier Männer, die kaum etwas miteinander gemein haben, sitzen als Helfershelfer des Faschismus in der Pariser Gefängniszelle und warten auf Verhör und Urteil. Neben dem Ich-Erzähler v. Valentin, dem französischen Zuhälter Zibou, der zum Eintritt in die SS-Division „Charlemagne“ gepreßt worden war, und (vermutlich) dem französischen Denunzianten Baron Stanislas de M. ist es Herr Anton K. aus Luxemburg: Einer Pastorenfamilie entstammend, wird er zum Bußprediger und schließlich Mitglied einer Sekte, die im Gefolge des Joachim a Floris nach den Zeitaltern des Vaters (Altes Testament) und des Sohnes (Neues Testament) nun den Anbruch einer dritten Phase der Menschheitsgeschichte, des „Goldenen Zeitalters“ des Heiligen Geistes erwartet (100, 214, 218). Auf dieselbe

Denktradition hatte sich bis zu einem gewissen Grade Arthur Moeller van den Bruck in seinem 1923 erschienenen Buch „Das Dritte Reich“ gestützt, das zum wichtigen Nährboden für den Nationalsozialismus wurde. So kann es nicht verwundern, daß der religiöse Fanatiker Anton K. die Expansion des nationalsozialistischen Dritten Reiches in engem Zusammenhang mit seiner Erwartung des „Goldenen Zeitalters“ sieht (214), zumal ihn auch deutscher Kulturchauvinismus und extremer Antisemitismus mit dieser Ideologie verbinden. Er repräsentiert, gerade wegen seines absonderlichen Werdeganges, jenes irrational-nationalistische Ideenkonglomerat, das zu einer wichtigen Quelle des Nationalsozialismus wurde, auch wenn er sich der geistesgeschichtlichen Zusammenhänge vermutlich gar nicht bewußt ist.

Kuśniewicz' Bestreben in „Eroica“ geht dahin, bestimmte Lebenswege und deren Ursachen differenziert aufzuzeigen; dem Leser bietet er allenfalls implizite Wertungsangebote. Eine eindeutig identifizierbare „moralische Instanz“, deren Urteile mit denen des impliziten Autors vollkommen übereinstimmen würden, ist nicht gestaltet. Der am ehesten als solche in Frage kommende Grazer Psychiatrie-Dozent v. Valentins, Professor Maurer, dessen bürgerlich-humanistisches Denken die schärfste Opposition zu dessen Ansichten bedeutet, kann diese weder logisch entkräften noch selbst ein widerspruchsfreies System anbieten. Doch immerhin bleibt es Professor Maurer vorbehalten, Ottokar zur Formulierung der letzten Konsequenz zu bringen, die in seiner Philosophie angelegt ist: Der angestrebte Nullpunkt der „vollkommensten Gleichgültigkeit“ gegenüber allen Autoritäten und Werten, seine Art von „Übermenschentum“ also, entkleide ihn zugleich aller sozialen Beziehungen – Professor Maurer spricht, in Ottokars Imagination, von völliger „Einsamkeit“ (265 f.). Er ist vollkommen auf sich selbst und letztlich eine rein vegetative Existenz zurückgeworfen, denn völlige Gleichgültigkeit und Bedürfnislosigkeit schließen geistige Auseinandersetzung von vorneherein aus. Die Verwirklichung seines „Übermenschentums“ führt ihn zum absoluten Nichts, wie die Schlußseiten des Buches deutlich machen.

In den auf „Eroica“ folgenden Romanen werden die Deutschen zwar typisiert, erscheinen aber als gewöhnliche Nation unter anderen Nationen. So stellt der Ich-Erzähler im 1964 erschienenen „W drodze do Koryntu“ („Unterwegs nach Korinth“) seiner väterlichen Herkunftswelt in Ostgalizien die mütterliche Traditionslinie, verkörpert durch Wien, die Stadt seiner Kindheit, gleichberechtigt zur Seite (30 f., 53, 61 f.). Das Wien der Zwischen- und unmittelbaren Nachkriegszeit, in dem ein Teil der Romanhandlung angesiedelt ist, wird als normale Großstadt mit allen Begleiterscheinungen gezeichnet. Hier versammeln sich neben dem Erzähler Gustaw-Adolf, dem Ukrainer Jewhen und dem jüdischen Paar Salo Grynszpan und Dora Jaskier auch die deutschen Geschwister Konrad und Gerda Richter (73 f.); die gemeinsame Heimat dieses Freundeskreises ist das ethnische Mischterritorium Ostgalizien. Der Kolonistensproß Konrad stellt sich im Unterschied zum Ich-Erzähler, einem deklassierten polnischen Adligen, der in einer Welt von Fiktionen lebt, als nüchterner „Kraftmensch“ dar (76); er weiß sich in der schweren Nachkriegszeit sofort als passionierter Automechaniker zu etablieren. Seiner Schwester gegenüber erweist er sich als wenig zartfühlend und ist lediglich stolz auf ihre burschikose Figur.

Noch eindeutiger als in Konrad scheint dem Erzähler der deutsche Typus in Gerda, dem „unverwechselbaren Töchterlein“ („nieodrodna córuchna“; 213) des taubstummen und verwachsenen Wagners Hans Richter, ausgeprägt; er bezeichnet sie

explizit als Verkörperung der „Deutschen“ und „Germanin“ (214f.). Doch sind es gerade ihr vernachlässigter Zustand und ihre maskulinen Züge, eine Mischung „ausschließlich für Feinschmecker“ (225), die Gustaw-Adolf so faszinieren, daß ihm Gerda zum zentralen erotischen Objekt wird, dem er einen Großteil seiner „Memoiren“ widmet. Sie ist für ihn das einzige vollgültige „Mädchen“ (315), wird den biblisch überhöhten Frauengestalten Eva (135, 247) und Sulamith (290) ebenso wie dem „Leben“ schlechthin äquivalent gesetzt (305) und erscheint Gustaw-Adolph in seinen lüsternen Beobachtungen wie in seiner üppigen Phantasiewelt als das Urbild des passiv-gefügigen, naschhaft-faulen, dümmlichen, leicht zu unterwerfenden und bedenkenlos mißhandelbaren, insgesamt stark erotisierenden Weibchens, kurz, als das verfügbare Sexualobjekt per se. Gerda wird im Roman zum Symbol mythisierter Weiblichkeit, zur Julia in der „Konstellation von Verona“ (208) ebenso wie zur Repräsentantin des Aphrodite geweihten und als Romantitel exponierten Korinth, unterstrichen schließlich durch ihre Identifizierung mit der Venus von Milo und der Diana von Ephesus (110, 142). Doch setzt sie der Erzähler ihrer maskulinen Züge wegen auch mit der burschikosen „Jägerin Diana“ in ein enges Bezugsgeflecht und stilisiert sie insgesamt zum androgynen Urwesen, das den „Quellen des Seins“ nahesteht. Die Deutsche Gerda Richter ist für den Erzähler nicht nur integraler Bestandteil seiner „Wanderung“ durch die erotische Erfahrungswelt („W drodze do Koryntu“!), sie markiert durch ihren Tod auch deren Ende. Die Ermordung dieser zentralen Symbolfigur wird der Überwindung aller mit ihr assoziierten Obsessionen durch den gereiften Gustaw-Adolf gleichgesetzt (337).

Auch in Kuśniewicz' 1971 veröffentlichten „Strefy“ („Zonen“, „Sphären“) fällt der Familie Richter eine wichtige Rolle zu. Die Hauptfigur, der polnische Historiker Olek Bogaczewicz, nimmt den im September 1939 (vermutlich) entstandenen Loyalitätskonflikt Konrads, der als Angehöriger der deutschen Minderheit in der polnischen Armee dient, zum Anlaß für grundsätzliche Erwägungen, die exemplarische Bedeutung für die Aussage des Romans gewinnen: Das Dilemma, ob Konrad seinem Fahneneid treu bleiben oder sich der vorrückenden deutschen Wehrmacht anschließen solle (208f.), erscheint ihm als Musterbeispiel für die Notwendigkeit, alle kontroversen Probleme möglichst objektiv zu beurteilen, d.h. die jeweiligen „subjektiven Argumentationen“ („racje subiektywne“; 285) aller Konfliktparteien zu verstehen und gerecht gegeneinander abzuwägen. Diese Einstellung erweist sich bei der Beschäftigung mit den sozialen und vor allem nationalen Widersprüchen Zwischenkriegspolens als fruchtbar, die im I. Romanteil anhand der ostgalizischen Verhältnisse plastisch vor Augen geführt werden; später erlaubt sie Olek eine unparteiische Auseinandersetzung mit den Denkmustern der sozialistisch inspirierten oder opportunistisch-angepaßten Kreise der Volksrepublik Polen im II. sowie den Motivationen und Traditionen der konservativ-nationalistischen Gegenseite im III. Teil der „Strefy“.

Am Beispiel von Konrads Schwester Gerda verweist Kuśniewicz in diesem Roman auch zum erstenmal – nach einer vagen Andeutung hinsichtlich Ostpreußens in „Eroica“ (72) – auf den Verlust deutschen Siedlungsraums in Osteuropa, hier im Gefolge des Hitler-Stalin-Paktes (208): Er schildert den ergreifenden Abschied der Bewohner Gelsendorfs, unter ihnen Gerdas, die einen symbolischen Tropfen Herzblut verliert (227), von ihrer angestammten Heimat im Winter 1939/40. In einer surrea-

listischen Szene wird die verlassene deutsche Siedlung von einem jungen Rotarmisten buchstäblich „verschlungen“ (227 f.).

Noch einen Schritt weiter geht der Autor in „Stan nieważkości“ („Zustand der Schwerelosigkeit“; 1973). Der Ich-Erzähler bemüht sich hier explizit um Verständnis für Frau Renate, die den Verlust ihrer pommerschen Heimat nach dem Zweiten Weltkrieg beklagt hatte. Der Pole aus Ostgalizien vergleicht das Schicksal der Deutschen mit seinem eigenen und gelangt zu dem Ergebnis, daß er sich bei aller rationalen Einsicht in die Richtigkeit und Unumkehrbarkeit des historischen Geschehens emotional doch nicht damit abfinden könne; und dieses Recht auf nostalgische Subjektivität gesteht er auch Frau Renate zu (21). Er beschließt nun, ihre beiden Familiengeschichten parallel bis ins 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen und gar spekulativ miteinander zu verknüpfen, wozu er sich der (fiktiven) Mithilfe jener Dame versichert, die er nun den ganzen Roman hindurch mit den verschiedensten deutschen und polnischen Formeln apostrophiert: „(liebe) Frau Renate“, „pani Renato miła (złota)“, „(łaskawa) (szanowna) pani“, etc. (35 ff.). Auf diese Weise entsteht ein Panorama preußischer und polnischer Geschichte, das sich um den friderizianischen Offizier Luitpold v. Benkendorf, den ostpolnischen Magnaten Adam Lodzia Poniński und den Juden Efraim kristallisiert und das nach Meinung Janusz Rohoziński die bisher „vollständigste Auslegung der gegenseitigen polnisch-deutschen Beziehungen“ darstellt (1980, 180).

Näher als mit Preußen fühlt sich der 1904 im habsburgischen Ostgalizien geborene Autor naturgemäß mit Österreich, dem anderen Zentrum der neueren deutschen Geschichte, verbunden, wie schon in den „frühen“ Werken „Eroica“, „W drodze do Koryntu“ und „Strefy“ deutlich wird. Den ersten historischen Roman<sup>3</sup> zu diesem Thema, „Król Obojga Sycylii“ („König beider Sizilien“), veröffentlichte Kuśniewicz noch vor den älteren, doch von der Zensur blockierten „Strefy“ im Jahre 1970. Er zeichnet hier reich facettiert und in einer Mischung von Sentiment und Ironie den Niedergang der Donaumonarchie nach, der mit den verlorenen Schlachten von Solferino und Montebello begonnen hatte und mit der Ermordung des Thronfolgers in Sarajevo, die den Ersten Weltkrieg auslöste, in die Katastrophe mündete. Am Ende dieses Krieges, das den Zerfall Österreich-Ungarns bedeutete, siedelte er die Handlung eines weiteren Romans, seiner 1977 erschienenen „Lekcja martwego języka“ („Lektion in einer toten Sprache“), an. War es dort der dekadente Leutnant Emil R., dessen Selbstmord zu Kriegsbeginn das nahe Ende der Habsburger Monarchie symbolisierte (268 f.), so ist es hier der nicht weniger morbide germanisierte Slovene Kiekeritz, der als Militärkommandant der galizischen Provinzstadt Turka am letzten Kriegstag symbolträchtig seiner Schwindsucht erliegt (180–182).

Ebenso wie die fünf zuletzt genannten Werke können die beiden 1985 veröffentlichten Romane „Mieszaniny obyczajowe“ („Vermischte Sittenbilder“) und „Nawrócenie“ („Umkehr“, „Bekehrung“; in Buchform 1987), die vor allem den Verhältnissen in Zwischenkriegspolen gewidmet sind, der „(ost)galizischen“ Strömung innerhalb der polnischen Literatur – und nicht nur dieser – zugerechnet werden. Deren Repräsentanten, neben Kuśniewicz insbesondere Bruno Schulz, Józef Wittlin, Leopold

<sup>3</sup> Hier verstanden als Darstellung einer vom Autor nicht mehr mit vollem Bewußtsein erlebten Epoche, die er vor allem mit Hilfe historischer Dokumente rekonstruieren muß.

Buczowski, Julian Strykowski, Włodzimierz Odojewski, Piotr Wojciechowski und Andrzej Stojowski, entwerfen in der Regel ein mythisiertes Bild des ethnischen Mischterritoriums Ostgalizien im Rahmen des Habsburger Vielvölkerreiches, dessen liberalen und übernationalen Geist sie im südöstlichen Zwischenkriegspolen zeitweilig fortleben sehen<sup>4</sup>.

Der aktuellsten Gegenwart galt hingegen Kuśniewicz' 1975 erschienener Roman „Trzecie królestwo“ („Das dritte Reich“), der schon im Titel an die oben erwähnte Konzeption des Joachim von Fiore anknüpft. Anders als in „Eroica“ bezieht sich diese dritte, goldene Ära der Menschheitsgeschichte hier jedoch auf die Heilserwartungen der westdeutschen Jugendprotestbewegung und des aufkeimenden Baader-Meinhof-Terrorismus Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre, wodurch diese (intertextuell) auch mit den totalitären Visionen der Nationalsozialisten in Zusammenhang gebracht werden. Darüber hinaus vergleicht der Ich-Erzähler des Romans – einst Mitglied der KPD, für die er lange Zeit im Konzentrationslager gesessen hat, heute wohlsitruierter Rechtsanwalt in Koblenz – die Bedenkenlosigkeit der jungen Rebellen, für die der Zweck jedes Mittel heilige, explizit mit dem ihm in seiner Jugend selbst nicht fremden Kult der Stärke, der viele Kommunisten schließlich sogar in die Reihen der SA geführt habe (78 f.).

Durch seinen biographischen und politischen Werdegang sowie durch seine Tätigkeit als Strafverteidiger, die es erfordert, von den eigenen Empfindungen und Überzeugungen abzusehen und sich in die Psyche der Mandanten zu versetzen, um deren Motive nachvollziehen zu können, ist der Erzähler – ähnlich wie der Historiker Olek Bogaczewicz in den „Strefy“ – geradezu prädestiniert, die Studentenbewegung, in der auch sein Sohn Ernest engagiert ist, und die bundesrepublikanische Realität dieser Zeit zwar kritisch, doch unvoreingenommen zu beobachten und zu reflektieren. Wie viele Rezensenten sofort nach Erscheinen des Romans unterstrichen haben (Krzemiński 1975; Rohoziński 1975; Nawrocki 1975; Misiorny 1975; Krzysztozek 1976), ist hier zum erstenmal in der polnischen Literatur vom Stereotyp des „Deutschen“ wirklich abgegangen und das differenzierte Bild einer vom Nationalsozialismus unbelasteten Hauptfigur gezeichnet worden, die ein glaubwürdiges Medium für die Darstellung deutscher Verhältnisse abgibt. Selbst so heikle Probleme wie die Verteidigung von Nazi-Verbrechern, die zu den Mandanten des Rechtsanwalts und ehemaligen KZ-Häftlings zählen, sowie deren Behandlung durch die deutsche Justiz können auf diese Weise emotionslos diskutiert werden.

War die „Eroica“ von 1963 eines der frühesten und gelungensten Beispiele für die Verlagerung des Interesses in der polnischen Literatur von den Opfern des Nationalsozialismus auf eine differenzierte Analyse der deutschen Täter, so bedeuteten die zehn Jahre später entstandenen Romane „Stan nieważkości“ und vor allem „Trzecie królestwo“ eine in ihrer Unvoreingenommenheit bisher nicht gekannte Hinwendung zu Vorstellungswelt und Lebensumständen des gewöhnlichen Bürgers der Bundesrepublik. Daß gerade Andrzej Kuśniewicz, selbst einst Häftling in den Konzentrationslagern Neue-Bremm bei Saarbrücken und Mauthausen bei Linz, zweimal so wichtige Impulse für eine Veränderung des polnischen Blickwinkels in Richtung

<sup>4</sup> Zum „galizischen“ Thema bei Kuśniewicz, auf das hier nicht näher eingegangen werden kann, vgl. u. a. Wiegandt 1979 sowie 1985, Woldan 1985 und Kaszyński 1987.

auf ein besseres, da vielschichtigeres Verständnis des deutschen Nachbarn gab, überrascht weniger, wenn man seine biographisch bedingten, durchaus emotionalen Bindungen an Österreich bedenkt (er verbrachte seine Kindheit in Wien und Graz), was in seinen galizischen Romanen deutlichen Niederschlag gefunden hat. Den eigenen Worten zufolge läßt er sich in seinem Verhältnis zu Deutschland und den Deutschen von der Erkenntnis leiten: „Es gibt keine schlechten Völker, es kann nur schlechte Menschen geben oder schlechte Systeme, die eine Entartung bewirken“ (Karkoszka 1977). Dabei darf nicht vergessen werden, daß der gebürtige Ostgalizier in ebenso versöhnlicher Weise um eine Bereinigung der polnisch-ukrainischen Konflikte bemüht war; schon sein erster Gedichtband aus dem Jahre 1956, „Słowa o nienawiści“ („Worte vom Haß“), aber auch manche Romanpartien, besonders in den „Strefy“, legen hiervon Zeugnis ab. Analoges gilt für das Verhältnis zwischen Polen und Juden, dem er sein letztes Buch mit dem vielsagenden Titel „Nawrócenie“ gewidmet hat.

### Literaturverzeichnis

- Dzikowska, E., B. Wengerek 1980: Das Bild des Deutschen in der polnischen Literatur nach 1945. In: Sinn und Form 2, 366-391.
- Hoelscher-Obermaier, H.-P. 1988: Andrzej Kuśniewicz' synkretistische Romanpoetik. München. (Slavistische Beiträge. 227.)
- Honsza, N., K. A. Kuczyński, E. Dzikowska, B. Wengerek 1978: Obraz Polaka w literaturze NRD i RFN oraz obraz Niemca w literaturze polskiej po 1945 roku. Próba typologii. In: Sobótka 2, 221-253.
- Karkoszka, J. 1977: Potrzeba mitu. Rozmowa z pisarzem Andrzejem Kuśniewiczem. In: Trybuna Robotnicza 292, 6.
- Kaszyński, S. H. 1987: „Am Abend tönen die herbstlichen Wälder“. (Galizien in Poesie und Prosa). Innsbruck. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe.)
- Koźniewski, K. 1982: Niemiec w naszej literaturze powojennej. In: Polityka 31, 6-13.
- Koźniewski, K. 1986: Niemiec w polskim lustrze. W zwierciadle polskiej prozy współczesnej - powieściowej i dramaturgicznej. In: W cieniu przeszłości. O stosunkach polsko-niemieckich. Warszawa, 162-193.
- Krzemiński, A. 1975: Adwokat z Koblenzji. In: Polityka 49, 8.
- Krzysztozek, W. 1976: Miazga świadomości. In: Fakty 76 3, 9.
- Kuśniewicz, A. 1981: König beider Sizilien. Roman. Deutsch von Klaus Staemmler. Hamburg, Luzern. [Dass.: Frankfurt/Main 1983. (Fischer-Taschenbuch. 5758.)]
- Kuśniewicz, A. 1985: König beider Sizilien. Übersetzt von Caesar Rymarowicz. Berlin [Ost].
- Kuśniewicz, A. 1987: Lektion In einer toten Sprache. Roman. Übersetzt von Klaus Staemmler. Frankfurt/Main. (Bibliothek Suhrkamp. 967.)
- Misiorny, M. 1975: Trzecie królestwo Ernesta. In: Trybuna Ludu 257, 7.
- Nawrocki, W. 1975: Kuśniewicz i Niemcy. In: Życie Literackie 51/52, 5.
- Rohoziński, J. 1975: Portret z pamięci. In: Życie Warszawy 250, 3.
- Rohoziński, J. 1980: Die wichtigsten Entwicklungstendenzen der polnischen Gegenwartsliteratur. In: R. Olesch, H. Rothe (Hrsg.): Fragen der polnischen Kultur im 20. Jahrhundert. Vorträge und Diskussionen der Tagung zum ehrenden Gedenken an Alexander Brückner, Bonn 1978. Bd. 2., Gießen, 172-182. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen. 14,2.)
- Wiegandt, E. 1979: Mit Galicji w polskiej prozie współczesnej (rekonesans tematologiczny). In: Teksty 5, 52-62.

- Wiegandt, E. 1985: *Austria felix, czyli o micie Galicji w prozie współczesnej*. In: *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*. Pod red. J. Święcha. Lublin, 113-142.
- Woldan, A. 1985: *Österreich-Bild und Österreich-Mythos bei Andrzej Kuśniewicz*. In: *Die Welt der Slaven* 30, N. F. 9, 364-386.
- Zitzewitz, L. v. 1985: *Das lebende und das tote Meer. Wenig bekannte Literatur aus Polen über Verfolgung, Krieg und Widerstand*. In: *Die Zeit* 39, 66.

Darmstadt

Hans-Peter Hoelscher-Obermaier

EIN RUSSISCHER DICHTER AUF ABWEGEN  
A. D. Kop'ev (1761-1846) und die finnischen Bauern

In den Annalen der russischen Literaturgeschichte wird man wohl vergeblich nach dem Namen Aleksej Danilovič Kop'evs suchen. Nur vorübergehend hatte der 1767 geborene Sohn des Vizegouverneurs von Penza, der im Izmailier Garderegiment diente, die St. Petersburger Hofgesellschaft mit gefälligen Komödien im Stile der Zeit amüsiert. Für die am 2. April 1796 im Taurischen Theater aufgeführte Persiflage «Лебедянская ярмонка или обращенный мизантроп» hatte er respektvollen Beifall geerntet. Die Zarin Katharina II. verehrte ihm als Zeichen ihrer Gunst eine goldene Tabakdose. Stärker in der Erinnerung der Zeitgenossen haften blieben wohl die in parodistischer Manier inszenierten öffentlichen Auftritte des angehenden Dichters, die gegen die von oben verordnete „preußische“ Kleiderordnung gerichtet waren. Sie erregten das Mißfallen des Zaren Paul I., der ihn zum einfachen Soldaten degradierte und zu den Garnisonstruppen im russischen Gebietsteil Finnlands abkommandieren ließ. Erst unter dem neuen Zaren Alexander I. wurde der Verbannte rehabilitiert und in den Rang eines Generalmajors erhoben<sup>1</sup>.

Auf dem Boden des sog. Altfinnlands, d. i. der Gebietserwerbungen Rußlands von 1721 bzw. 1743 auf der Karelischen Landenge um Wiborg und Kexholm, hatte das Schicksal Kop'evs inzwischen schon eine andere Wendung genommen. Durch die Eheirat in die Familie eines kleinen Gutsbesitzers, des Barons von Scott, wurde er zu einem Wortführer einer Grundbesitzerschicht meist baltendeutscher und russischer Herkunft, die auf doniertem Staatsland (sog. Donationsgüter, russ. жалованные имения, schwed. donationsjord, finn. lahjoitusmaa) saßen und um die Anerkennung der vollen Eigentumsrechte an ihren Besitzungen kämpften<sup>2</sup>.

Mit der Vergabe von Donationsländereien in Altfinnland, die noch in der sog. Okkupationszeit vor der völkerrechtlichen Abtretung der Gebietserwerbungen im Frieden von Nystad 1721 einsetzte, hatten sich die Zaren einer aus Schweden übernommenen rechtlichen Konstruktion bedient, die der Vorstellungswelt russischer Gutsbesitzer des 18. Jahrhunderts nur schwer zu vermitteln war<sup>3</sup>.

Den Besitzern waren ursprünglich nur Nutzungsrechte an den Gütern zugesprochen worden, von denen bisher die Staatskasse profitiert hatte. Dies bot sich in den Anfangsjahren als ein bequemes Mittel zur Dotierung des im Lande stationier-

<sup>1</sup> Eine kurze Notiz zum Lebenslauf findet sich immerhin im Russkij biografičeskij slovar' Band 9, 1903, S. 247-248 (mit weiteren Literaturverweisen) und in der Enzyklopädie von Brokgauz-Efron Band XVI (31), 1895.

<sup>2</sup> I. R. Danielson-Kalmari, Viipurin läänin palauttamisen muun Suomen yhteyteen. Porvoo 1911, S. 32 ff.

<sup>3</sup> Grundlegend zur Gesamtproblematik immer noch M. Akiander, Om Donationerna i Wiborgs Län. Historisk utredning om deras uppkomst och natur samt öfriga förhållanden under ryska tiden. Helsingfors 1864; vgl. auch O. Hannikainen, Vanhan Suomen eli Viipurin läänin oloista 1811a vuosisadalla. Helsinki 1888 und neuerdings die Sondernummer der Zeitschrift Historisk Tidskrift för Finland von 1982 mit mehreren Beiträgen.

ten Militärs an<sup>4</sup>. In der Folgezeit waren allerdings immer mehr auch Günstlinge der Zarinne mit derartigen Zuwendungen bedacht worden, und in die Schenkungsurkunden hatten Formulierungen Eingang gefunden, die Übereignungen von Land und Leuten anzeigten und mit dem Rechtsempfinden der betroffenen finnischen Bauern kaum zu vereinbaren waren<sup>5</sup>. An der russischen Nordwestgrenze, einer typischen Übergangszone von russischem Leibeigenschaftsrecht und nordischen freibäuerlichen Traditionen, hat sich so während des 18. Jahrhunderts ein erhebliches Konfliktpotential im gutsherrschaftlich-bäuerlichen Verhältnis angesammelt. Insbesondere nach dem Adelsprivileg Katharinas II. vom Jahre 1785 drängte der in Altfinnland ansässige Adel auf eine rechtliche Gleichstellung. Er forderte eigentumsrechtliche Garantien und die volle Verfügung über die bäuerliche Arbeitskraft, da mit den derzeitigen geringen Abgabeleistungen der Bauern keine nennenswerte Ertragssteigerung zu erwirtschaften war.

In der Tat waren die finnischen Bauern immer noch auf der niedrigen Bemessungsgrundlage des Grundbuches von 1728 belastet, da die von Katharina II. seit 1765 forciert betriebenen Landvermessungen noch nicht zum Abschluß gebracht worden waren und damit die rechtlichen Voraussetzungen für eine Neubewertung fehlten. In zunehmendem Maße hatten sich Personen nichtbäuerlichen Standes, Kaufleute und Handwerker, Militärs, Beamte und Pastoren, in günstige bäuerliche Besitzrechte eingekauft, die nun juristischen Sachverstand mobilisierten und sich gemeinsam mit den finnischen Bauern gegen die Eingriffe der Donatäre zur Wehr setzten. In mehreren Musterprozessen hatte sich das in St. Petersburg zuständige Justizkollegium für Liv-, Est- und Finnländische Angelegenheiten mit der verwickelten Rechtsmaterie zu befassen<sup>6</sup>. Mit seiner Zustimmung zum berühmt-berüchtigten sog. Taubila-Kontrakt vom 3. Mai 1801<sup>7</sup>, der auf der Grundlage freier Vereinbarungen höhere Leistungen der Bauern auf den Besitzungen des Barons von Frederiks sanktionierte, hatte der Senat schon eine adelsfreundlichere Einstellung signalisiert. Der neue Zar Alexander I. betraute eine Enquête-Kommission mit der Be-

<sup>4</sup> Vgl. die Liste der russischen Besitzer in: A. Cumikov, *Russkie zemlevladelcy v Staroj Finlandii*, in: *Russkij archiv* 31 (1893) kn.1, S. 99-114.

<sup>5</sup> Für die gravierenden Unterscheidungen fehlt auch der heutigen sowjetischen Forschung jegliches Verständnis, vgl. schon die Titelformulierung des Aufsatzes von E. I. Indova, *Polozenie krepostnych krest'jan v karel'skich vladenijach Voroncovyh v pervoj četverti XIX v.*, in: *Akademiku B. D. Grekovu ko dnju semidesjatiletija*. Moskva 1952, S. 322-330 und Dies.: *Krepostnoe chozjajstvo v načale XIX v. Po materialam votčinnogo archiva Voroncovyh*. Moskva 1955. Dazu jetzt unter Heranziehung der russischen Akten der Überblick von I. M. Bobovič, *Donationsgodsen i Gamia Finland fram till mitten av 1800-talet*, in: *Historisk Tidskrift för Finland* 67 (1982) S. 33-47.

<sup>6</sup> Interessante zeitgeschichtliche Informationen enthält der Bericht des Gouverneurs an Katharina II. in deutscher Sprache: N. K. Engelhardt, *Die Beschreibung des Russisch Käyserlichen Gouvernements von Wiburg (1767)*. Helsinki 1973 (=Suomen historian lähteitä VIII). Immer noch unentbehrlich ist die Gesamtbilanz von F. P. von Knorring, *Gamia Finland eller Det fordna Wiborgska Gouvernementet*. Abo 1833 (dazu jetzt die von A. Hikipää besorgte finnische Ausgabe: *Vanha Suomi*. Lappeenranta 1985). Die Wirtschaftsentwicklung Altfinnlands in der ersten Jahrhunderthälfte untersucht R. Ranta, *Vanhan Suomen talouselämä 1721-1743*. 2 Bde. Helsinki 1985 (=Historiallisia Tutkimuksia 130).

<sup>7</sup> Vgl. Akiander (Anm. 3) S. 265-275.

standsaufnahme der Grundbesitzverhältnisse vor Ort und mit der Erarbeitung einer Beschlußvorlage.

In die „Revisionskommission für finnländische Angelegenheiten“ (russ. Комиссия для рассмотрения Финляндских дел, finn. Tarkastuskomitea) vom 2. Mai 1801<sup>8</sup> ist unter dem Vorsitz von Senator Theil ein Gremium von Sachverständigen berufen worden, dem neben dem Oberprokurator Rezanov und den Staatsräten Emin und Bolgarskij auch Generalmajor Kop'ev angehörte.

A. D. Kop'ev hatte sich inzwischen als Donationsbesitzer in Hiitola eingekauft<sup>9</sup> und in der Wirtschaftsführung und im Umgang mit den finnischen Bauern hinreichende Erfahrungen gesammelt, die er in die Kommissionsarbeit einbringen konnte. Er verhehlte nicht, daß er ein völlig negatives Bild von der bäuerlichen Freiheit gewonnen hatte und nur in den russischen Gutsbesitzern die Garanten eines wirtschaftlichen Aufschwunges sehen konnte. In dieser allgemeinen Einschätzung der Sachlage sah er sich durch eine Inspektionsreise bestätigt, die er im Auftrage der Kommission gemeinsam mit Emin in den Kreisen Kexholm und Wiborg durchführte und deren Ergebnisse in einem Protokoll festgehalten wurden. Im abschließenden 20. Punkt heißt es, daß die Erkundungen vor Ort – auf dem Gut des Barons Andrej Frederiks – sowie die Anhörung bäuerlicher Beschwerden und die Auskünfte der Pastoren und der lokalen Instanzen „die wahre Lage der adeligen Besitzungen in Finnland“ enthüllt und gezeigt hätten, „wie all das, was die Natur für sie getan hat, was die übermäßig zum Nutzen der Bauern in diesem Kreise anerkannten schwedischen Gesetze brachten“, die Bauern selbst durch ihre Nachlässigkeit und Eigenwilligkeit verspielen und die Gutsbesitzer wegen der langen Vernachlässigung aller erwähnten Mißstände durch die Gouvernementsbehörden Schaden nehmen<sup>10</sup>. Kop'ev spielte sich bei den internen Beratungen in einer Weise als Verfechter der Standesinteressen des ansässigen russischen Adels in den Vordergrund, daß er sich bald mit den übrigen Mitgliedern überwarf. Auf Wunsch des Innenministers, des Grafen V. P. Kočubej, durfte er seine abweichenden Ansichten in einem Minderheitenvotum niederlegen und ausführlich begründen. Es enthält insgesamt 5 Denkschriften. Sie befassen sich mit den historischen Rechten Finnlands<sup>11</sup>, mit den staatlichen Einkünften<sup>12</sup>, mit den vorgeschlagenen wirtschaftlichen Reformmaßnahmen<sup>13</sup>, mit der finnischen Rechtssprechung<sup>14</sup> und mit der Geistlichkeit<sup>15</sup>. Der Verfas-

<sup>8</sup> PSZ T. XXVII, Nr. 20 272 (19.5.1802) und Nr. 20 274, vgl. Akiander S. 115 ff und Hannikainen (Anm. 3) Anhang S. 172–187.

<sup>9</sup> Ein Großteil Hiitolas, im Kirchspiel Kexholm gelegen, war schon 1720 bzw. 1726 als Donationsgut an den Oberstleutnant G. W. de Hennin bzw. an den Vizeadmiral Peter Sievers gegeben worden (vgl. Akiander S. 158–161). Kop'ev hatte sich bei den Nachfahren eingekauft. Zu den Erträgen seiner Besitzungen vgl. Hannikainen S. 148 und allgemein zu Hiitola die Ausführungen in der jüngsten Karelischen Enzyklopädie: Karjala, Band 3, Hämeenlinna 1982, S. 404–407.

<sup>10</sup> Valtionarkisto Helsinki, Tarkastuskomitea 24, Bl. 39–43, hier Bl. 43.

<sup>11</sup> „Mnenie Generalmajora Kopieva o pravach Finljandii“ (Valtionarkisto Helsinki, Tarkastuskomitea D 4: A. K. 187, Bl. 1–84 mit den anschließenden Stellungnahmen anderer Kommissionsmitglieder), vgl. auch Tarkastuskomitea 33, Bl. 106–151 den Rechenschaftsbericht Kop'evs über seine Tätigkeit und seine vorgelegten Schriftstücke.

<sup>12</sup> „O gosudarstvennych dochodach po Finljandii“ (Tarkastuskomitea 5: A. K. 442, insgesamt 63 Bl.)

<sup>13</sup> „Ob èkonomičeskom preobrazovanii Finljandii“ (Tarkastuskomitea 5: A. K. 443, insgesamt 165 Bl.)

<sup>14</sup> „O sudoproizvodstve po Finljandii“ (Tarkastuskomitea 5: A. K. 444, insgesamt 57 Bl.)

ser trat als Verfechter extremer russischer Forderungen auf. Er reklamierte historisch begründete Ansprüche Rußlands auf den finnischen Besitz und bestritt die Gültigkeit der schwedischen Rechtsordnung in der eroberten Provinz. Eine weitgehende Angleichung an russische Verhältnisse werde sich sowohl zum Segen Finnlands und seiner Bewohner auswirken wie zur dringend notwendigen Mehrung der staatlichen Einnahmen beitragen<sup>16</sup>.

Kop'ev verband seine minutiöse Auflistung der bestehenden Mißstände mit einer ungemein harschen Kritik an den finnischen Bauern und an den Landesbehörden, deren Beamtschaft aus der unklaren Rechtslage in erheblichem Maße bei Grundstücksgeschäften Profit ziehe. Von der bäuerlichen Armut in Finnland werde durch die Pastoren und Kanzleibedienten teilweise mit falschen Angaben ein düsteres Bild gezeichnet<sup>17</sup>. „Die Geschichte eines jeden Adelsgutes ist überall fast die gleiche, überall sind die Bauern unzufrieden, überall beklagen sie sich über Getreidemißernte, während der Ertrag überall besser ist als in Rußland; überall leeres Gerede von Kälte, Regenfällen, Elend und unnützer Arbeit, während überall die vorgelegten Belege beweisen, daß alle Bauern nur zu geringen Obrok-Zahlungen und zu wenig Arbeitstagen verpflichtet sind.“<sup>18</sup>

In den Schilderungen ausländischer Reisender galt Karelien zu Ende des 18. Jahrhunderts als ein elendes und rohes Land, dessen karge Böden und unwirtliche Natur der bäuerlichen Bevölkerung nur eine notdürftige Existenz sicherten<sup>19</sup>. Gouverneur Engelhardt sprach in seinem Bericht von 1767 von der „Armseeligkeit des Landmannes“ und von einem ersten Anblick des Landes, der „mehr fürchterlich als angenehm“ sei<sup>20</sup>, und A. L. Schlözer fühlte sich gar an taciteische Zustände erinnert: „Die foeda paupertas Fennorum war, Gott erbarme es! hier auf dem Lande noch nach 1700 Jahren da: ich glaube, weder vorhin noch nachher ein armseliges Bauernvolk (allenfalls die im Kirchenstate ausgenommen) mit Augen gesehen zu haben.“<sup>21</sup> Die Chancen, aus eigener Kraft dem Elend zu entrinnen, wurden von den ausländischen Beobachtern gering eingeschätzt. Der Abgabendruck erzwingt nach A. F. Büsching eine tägliche Anspannung der Kräfte. „Man sagt: die finnischen Bauern seien faul und nachlässig; es kann seyn, aber sie dürfen es nicht seyn.“<sup>22</sup> Derartige Entschuldigungen wollten der russische Gutsbesitzer Kop'ev und viele seiner Standesgenossen mit ihm nicht gelten lassen. Sie sahen überall nur Mißbrauch der bäuerlichen Freiheitsrechte, Müßiggang, Hang zur Trunksucht und selbstverschuldetes Elend, zu dessen Abhilfe den Gutsbesitzern allein die Lasten

<sup>15</sup> „O duchovenstve po Finljandii“ (Tarkastuskomitea 5: A. K. 445, insgesamt 37 Bl.).

<sup>16</sup> Vgl. auch die Zusammenfassung bei Hannikainen S. 182–186.

<sup>17</sup> Tarkastuskomitea 24, Bl. 42, Punkt 17.

<sup>18</sup> a. a. O. Bl. 40–40 v Punkt 13.

<sup>19</sup> Zur Genese und zu den Wandlungen des Karelien-Bildes vgl. Y. Kaukiainen, Vanha Suomi ulkomaalaisten matkailijoiden kuvauksissa, in: Historiallinen Arkisto 64 (1969) S. 184–207 und H. Sihvo, Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana. Helsinki 1973.

<sup>20</sup> N. H. Engelhardt a. a. O. (Anm. 6) S. 15.

<sup>21</sup> Vgl. E. Hösch, Schlözer und Finnland, in: Zeitschrift für Slawistik 30 (1985) S. 568–575, hier S. 571.

<sup>22</sup> Kurze Beschreibung der kymenegordischen Provinz im Wiburgischen Gouvernement des Rußischen Reichs. Aufgesetzt 1764, in: Magazin für neuere Historie und Geographie. Teil IV, Hamburg 1770, S. 477–496, hier S. 428.

aufgebürdet würden. Seine gutachterliche Stellungnahme zur rechtlichen Problematik des Taubila-Kontraktes und zu den Vorgängen auf den Besitzungen des Barons Frederiks gab Kop'ev in der Kommission einen weiteren willkommenen Anlaß, die Grundthesen seines Sanierungskonzeptes für Altfinnland vorzutragen<sup>23</sup>. Einen dauerhaften Erfolg versprach er sich nur von der Klasse der Gutsbesitzer, die allein über das notwendige Wissen, die Ausbildung und die erforderlichen Finanzmittel verfügten, während in den Händen der ungebildeten finnischen Bauern das hohe Gut der Freiheit (вольность) verkomme. Sie zeigten keinerlei „Aufklärung“, keine Arbeitsliebe, kein Verständnis für die Landwirtschaft und mißbrauchten ihre Freiheit zum Müßiggang, ohne die Schulden bezahlen zu können<sup>24</sup>. Nach seiner Überzeugung resultiert die Armut der Bauern „allein aus der Unmöglichkeit, sie zur Beachtung ihres eigenen Nutzens zu zwingen“<sup>25</sup>.

Die russischen Zaren sind in ihrer Finnland-Politik dem von Kop'ev gewiesenen Weg nur mit erheblichen Einschränkungen gefolgt. Wohl haben sie schließlich die vollen Eigentumsrechte der Donatare an ihren Besitzungen 1826 anerkannt<sup>26</sup>, doch sind die finnischen Bauern nicht unter das Joch des russischen Leibeigenschaftssystems gezwungen worden. Nach dem Erwerb des gesamten finnischen Territoriums im Frieden von Hamina (1809) hatte Alexander I. im Jahre 1811 die Rückgliederung Altfinnlands an das Großfürstentum Finnland verfügt und damit den Fortbestand der schwedischen Rechtstraditionen gesichert<sup>27</sup>. Auch mit seiner negativen Einschätzung der finnischen bäuerlichen Bevölkerung hat Kop'ev in Rußland keine Nachahmer gefunden. Gerade seine Dichterkollegen, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts das kulturelle Erbe der nordischen Länder zu entdecken begannen, haben dem russischen Leser ein verklärtes Bild von der Unberührtheit und Schönheit der finnischen Landschaft und der Offenheit und Gastfreundlichkeit der Bewohner nahezu bringen versucht<sup>28</sup>. Dem hohen Sympathiewert, den sie als loyale Untertanen in der breiten russischen Öffentlichkeit während des ganzen 19. Jahrhunderts genossen, haben es die Finnen zu verdanken, daß sie erst mit erheblicher Verspätung von den negativen Auswirkungen der russischen Nationalitätenpolitik erfaßt worden sind<sup>29</sup>.

München

Edgar Hösch

<sup>23</sup> „Zamečanii po Delu barona Fridrichsa“ (Tarkastuskomitea 30, Nr.96, A. K. 267, Bl. 14-27).

<sup>24</sup> a. a. O. Bl. 14-14 v.

<sup>25</sup> Tarkastuskomitea 33 H, A. K. 186 d „Zapiska o Finljandii“ Bl. 13 v.

<sup>26</sup> Akiander S. 156; J. R. Danielson-Kalmari, Tien varrelta. Kansalliseen ja valtioliiseen itsenäisyyteen. 4. Teil. Idän ja lännen taistelua Karjalassa. Porvoo 1931, hier Kap. 6: Lahjoitusmaa-asetus 25 p:itä marrask. 1826, S. 301-322.

<sup>27</sup> A. O. Kallio, Viipurin läänin järjestämisestä muun Suomen yhteyteen. Helsinki 1901, vgl. oben Anm. 2.

<sup>28</sup> V. Kiparsky, Suomi Venäjän kirjallisuudessa. Helsinki 1945; vgl. die Literaturhinweise in: E. Hösch, Helsingfors-St. Petersburg. Russisch-finnische Geistesbeziehungen 1840-1853, in: Trajekt 1 (1981) S. 163-174.

<sup>29</sup> Zu den Beweggründen der russischen Politik vgl. R. Schweitzer, Die „Baltische Parallele“: gemeinsame Konzeption oder zufällige Koinzidenz in der russischen Finnland- und Baltikumpolitik im 19. Jahrhundert?, in: Zeitschrift für Ostforschung 33 (1984) S. 551-577.

WAR DIE HEILIGE LUDMILA  
ERZIEHERIN DES HEILIGEN WENZEL?

In der ostslavischen Rezension der 1. kirchenslavischen Wenzelslegende heißt es, der Fürst habe als Kind auf Betreiben seiner Großmutter Ludmila kirchenslavische Bücher bei einem Priester „gelernt“ und „ein gutes Verständnis erreicht“: „*i vьda i baba svoę Ljudmina [!] oučiti knigamъ slovenъskimъ po slědu popovu i navyče razumъ dobrě*“<sup>1</sup>. Dann habe ihn sein Vater Fürst Vratislav nach Budeč geschickt, wo Wenzel auch lateinische Bücher gut „lernte“: „*otsadiž [i] Vorotislavъ v Budučь<sup>2</sup>. i nača otrokъ oučitise knigamъ latynъsklmъ. i naučise dobrě*“. Die zweite Mitteilung erscheint auch in gewissen lateinischen Quellen (ohne Nennung der Sprache) und in der 2. kirchenslavischen Wenzelslegende, die erste aber nur in der ostslavischen Rezension der 1. kirchenslavischen Legende. Beide Angaben findet man in der kroatisch-glagolitischen Rezension derselben Legende (Vajs 1929, 37) überhaupt nicht, wo es einfach heißt, daß Wenzel kirchenslavische und lateinische Bücher gut gelernt habe: „*Naviče že k'nigi slověn'skie i latin'skie dobrě*“ (Vajs 1939, 37). Entweder ist letzterer Wortlaut eine Verkürzung, oder die ostslavische Rezension hat den ursprünglichen Text erweitert.

Schon Miloš Weingart hielt die zwei Sätze – in Übereinstimmung mit Slavík (1929, 14) und entgegen der Meinung von Pastrnek (1904, 48) – für nicht original und ließ sie aus seiner Rekonstruktion der 1. kirchenslavischen Legende fort (1929, 975). Die Gründe dafür hat Weingart ausführlich und überzeugend dargelegt (986); doch haben nicht alle Forscher seine Meinung geteilt. Insbesondere glaubte Roman Jakobson, daß auch die erste wie die zweite Mitteilung über die Erziehung Wenzels dem Archetyp der 1. Legende angehörten, denn der Text der Vostokovschen (ostslavischen) Handschrift sei der am besten erhaltene (Jakobson 1944, 163; 1976, 46).

Entgegen der Meinung meines verehrten Lehrers Jakobson muß ich mit Weingart behaupten, man habe es hier mit zwei ostslavischen Interpolationen zu tun (vgl. Králík 1968, 107). Beide sind bedeutungsvolle „redaktionelle“ Veränderungen, die mit Absicht gemacht worden sind. Die zweite (die von Vratislav) wurde aus einem anderen in der Rus' vorhandenen Text übernommen; die erste (die von Ludmila) war eine Erfindung des ostslavischen Kompilators und als solche in irgendeiner böhmischen Quelle nicht zu finden. Weingarts Argumente kann man mit Rücksicht auf den Stil und den thematischen Zusammenhang ergänzen. Außerdem sollten wir uns nicht einfach mit dem Wegfall des Satzes über Ludmila zufrieden geben, sondern auch fragen, wie die Nachricht von ihrer Erziehung des Wenzel in den ostslavischen

<sup>1</sup> Vajs 1929, 14 (Vostokovsche Hs.; vgl. neue Ausgabe in Mareš 1979, 105). Mit geringer Änderung auch in der Menäen-Redaktion (Vajs 1929, 21). Beide Fassungen gehen vermutlich auf einen einzigen osl. Archetyp zurück.

<sup>2</sup> Weingart (1934, 986) hatte vielleicht recht, daß der osl. Kopist irrtümlich *Budučь* statt *Budečь* geschrieben hat, weil er an das osl. Participium *buduč-* dachte. Flajšhans (1934, 831) hielt *Budučь* für eine einfache Umschreibung von \**Budъčь*. Die Menäen-Redaktion hat *Boudičь* (Vajs 1929, 21), die 2. ksl. Legende aber *Budečь* (90).

Text der 1. kirchenslavischen Legende gekommen ist und welchen Zweck diese Einfügung gehabt hat.

## 1.

## Vratislav, Budeč und Latein

Zuerst müssen wir aber die zweite Mitteilung betrachten. Budeč war eine Burg westlich von Prag (siehe Guth 1934). Der Fürst Spytihněv (Spytigněvъ), Bruder des Vratislav, hatte auf Budeč eine Petruskirche gebaut, und man nimmt an, daß es dort lateinische Priester und vielleicht sogar eine lateinische Schule gab<sup>3</sup>.

Die Mitteilung, Vratislav habe seinen Sohn lateinische Bücher (gemeint ist vor allem das Psalterium, wie aus anderen Quellen deutlich wird) auf Budeč lernen lassen, stammte zweifellos aus den ältesten Quellen und könnte sogar historische Tatsache sein. Man findet diese Angabe auch in der Legende *Crescente fide christiana* (FRB 1, 183; Chaloupecký 1939, 495) und in der (ebenfalls lateinischen) *Christian-Legende* (Pekař 1906, 96; Chaloupecký 1939, 529), sowie in der 2. kirchenslavischen *Wenzelslegende* (anders genannt *Nikol'skij-Legende*) (Vajs 1929, 90), die alle wahrscheinlich noch im 10. Jahrhundert entstanden sind. *Crescente* nennt den Priester (*Ucenus, Uennus*), bei dem Wenzel gelernt habe. Der Name erscheint wieder in der 2. kirchenslavischen Legende (in der Form von *Oučenъ*), fehlt aber in ihrer Hauptquelle, nämlich der lateinischen Legende des mantuanischen Bischofs Gumpold (Vajs 1929, 126). Die 2. kirchenslavische Legende hat den Namen wahrscheinlich aus *Crescente* eingefügt (siehe Pekař 1906, 48; Chaloupecký 1939, 53)<sup>4</sup>.

Enthielt auch der Archetyp der 1. kirchenslavischen Legende den in der ostslavischen Rezension auftretenden Satz über Vratislav und Budeč? Das ist eine für uns wichtige Frage, denn stellt die kroatische Rezension in jener Hinsicht eine Kürzung dar, so könnte sie zu gleicher Zeit die Erwähnung von Ludmila ausgelassen haben. Möglich ist aber auch der umgekehrte Fall: Ist die Mitteilung über Ludmila eine Interpolation, so kann die von Vratislav ebensogut eine Ergänzung sein. Was den Wortlaut betrifft, so ist bemerkenswert, daß die ostslavische Rezension Vratislavs Absicht nicht eindeutig macht: Er schickt seinen Sohn nach Budeč, und das Kind fängt an, Latein zu lernen. Der kausale Zusammenhang kommt nicht klar heraus, und das könnte darauf hinweisen, daß der Satz sekundär ist.

Woher hat der ostslavische Kompilator die Angabe über Vratislav gehabt? Es ist möglich, daß er sie aus der 2. kirchenslavischen *Wenzelslegende* genommen und in

<sup>3</sup> Guth 1934, 753–755, 769. Nur die *Christian-Legende* nennt die Burg, wo Spytihněvs Kirche stand (Pekař 1906, 96; Chaloupecký 1939, 529). In historischer Zeit war die Kirche dem hl. Petrus und hl. Paulus geweiht (Guth 1934, 755).

<sup>4</sup> Es fragt sich, ob das wirklich der Personennamen des Priesters oder ein Mißverständnis war. *Ucenus* wäre ein sehr unerwarteter Name für einen lat. Priester. Ist nicht etwa slav. \**popъ učenъ* ‚ein gelehrter Priester‘ irrtümlichweise ‚ein Priester namens Učenъ‘ geworden? (Wenn es so ist, gilt das vielleicht als indirektes Argument dafür, daß *Crescente* eine ksl. Quelle gehabt hat!) Eine zweite Möglichkeit wäre, daß ein slav. Kopist einen anderen (vielleicht nichtslav.) Personennamen falsch interpretiert hat (*Crescente* hat „uenno“). Siehe auch Weingart (1934, 1028) und Chaloupecký (1939, 424), die geneigt waren, *Učen* als Beiname zu verstehen.

den Text der 1. Legende eingesetzt hat. Wir werden sehen, daß die ostslavische Rezension auch an anderen Stellen aus der 2. Legende (oder aus einer ihr nahestehenden Quelle) geschöpft hat. Die 2. Legende lag vor und enthielt eben den nötigen Satz. Warum hat der Kompilator den Namen des Priesters ausgelassen? Wenn das absichtlich und nicht rein zufällig geschehen ist, dann hat er vielleicht den Namen für unnötig oder für einen Irrtum gehalten. Soviel können wir nur vermuten. Sicherer ist, daß sein erfundener Satz über Ludmila nicht das volle Gegenstück des zweiten Satzes geworden wäre, denn der Kompilator kannte den Namen des Priesters nicht, der den jungen Wenzel Kirchenslavisch gelehrt hätte<sup>5</sup>.

## 2.

## Ludmila und Kirchenslavisch

Auch die Nachricht über Ludmila als Erzieherin des Wenzel gehörte nicht zum Original der 1. kirchenslavischen Legende, d. h. zu dem in Böhmen glagolitisch abgefaßten Archetyp<sup>6</sup>. Das wird erstens aus der schon erwähnten Tatsache deutlich, daß weder die Worte noch ihr Sinn in anderen Quellen zu finden sind. Nicht nur in der kroatischen Rezension der 1. kirchenslavischen Legende, sondern auch in allen übrigen slavischen sowie lateinischen Quellen über die heilige Ludmila und den heiligen Wenzel fehlt diese Nachricht gänzlich<sup>7</sup>. Zweitens steht sie selbst in der ostslavischen Rezension nicht in der zeitlichen Abfolge. Ludmila sollte Wenzel Kirchenslavisch lernen lassen, bevor ihn sein Vater nach Budeč geschickt hat! Wie

<sup>5</sup> Freilich hat er Burg Budeč erwähnt! Außer der zitierten Stelle taucht Budeč auch in dem osl. Prolog (Syntaxarion) auf, wo es heißt, daß Wenzel später seine Mutter Drahomir nach Budeč verbannt hat (Vajs 1929, 66). In jenem Falle ist der Ortsname offensichtlich eine osl. Interpolation. Der Kompilator hat „v Budočb“ zielbewußt an die Stelle von „bez viny“ gesetzt (siehe Ingham 1986). Die Vostokovsche Hs. der 1. ksl. Wenzelslegende hat noch an dieser Stelle „bez viny“ (Vajs 1929, 16).

<sup>6</sup> Meiner Meinung nach ist die 1. ksl. Wenzelslegende in Böhmen im 10. Jh. (wahrscheinlich vor 940) geschrieben worden. Das war die Überzeugung fast aller führenden Forscher: Weingart, Vajs, Vašica, Jakobson, in letzter Zeit auch Mareš (bes. 1972 und 1979). H. Kunstmann (1987, 28) hat darauf hingewiesen, daß einige Forscher Argumente für die Entstehung der 1. Legende auf südsl.-kroat. Raum vorgetragen haben. Ihre Beweisführung halte ich nicht für überzeugend; sie könnte auch auf bloßen Zufälligkeiten beruhen. Dagegen war der Verfasser der Legende über die böhm. Verhältnisse gut informiert und verwendete tsch. Rede-weise (bohemica) in seiner Sprache (Zusammenfassungen in Večerka 1961 und SLČP, 56; siehe auch Mareš 1976 und 1978). Die 1. ksl. Wenzelslegende erfüllte einen wichtigen, nationalen Zweck für die Tschechen, nicht aber für die Südslaven. Schließlich diente dieser Text als Quelle für spätere Wenzelslegenden, die ohne Zweifel in Böhmen geschrieben worden sind. Wären wir von ihrer südsl. Entstehung überzeugt, so müßten wir doch annehmen, daß die 1. Legende sehr bald in den tsch. Ländern bekannt wurde.

<sup>7</sup> Die wichtigsten Texte über Wenzel und Ludmila findet man in Vajs 1929, FRB 1873, Pekař 1906 und Chaloupecký 1939. Vgl. Mareš 1979. Allgemeines zur Kultliteratur der tsch. und russ. hl. Märtyrerfürsten habe ich besonders in Ingham 1973 und 1984 geboten. Die Quellen über Ludmila habe ich in zwei Studien (Ingham 1985 und 1986) behandelt; ein dritter Beitrag wird die Ludmila-Homilie Factum est und ihre vermutlichen „Anklänge“ in der osl. Literatur zum Gegenstand haben (vgl. Jakobson 1976).

könnte die Großmutter eine solche Rolle noch zu Lebzeiten des Vaters spielen? Wir werden sehen, daß einige lateinische Legenden logischerweise der Fürstin Ludmila einen Einfluß auf den jungen Wenzel (zwar ohne Erwähnung der Bücher) nur nach dem Tode Vratislavs zuschreiben<sup>8</sup>.

Drittens zeigt die Formel „*i vřda i baba svoę Ljudmi||ja oučiti knigamъ slovenъskimъ po slědu popovu*“ keinen Ort an, was besonders auffallend ist, weil die zweite Angabe Budeč nennt. Soll sich die heilige Ludmila gerade in Vratislavs Prag mit der Erziehung ihres Enkels beschäftigt haben? Wenn das aber auf ihrer eigenen Burg Tetín geschehen ist, warum nennt man die Burg nicht? Vielleicht hielt der Schreiber es für selbstverständlich, daß Wenzel Kirchenslavisch in Prag studiert haben muß. Doch bekommen wir leicht den Eindruck, daß der ostslavische Kompilator einen Parallel-Satz zum zweiten geschaffen hat, ohne genaue Kenntnis über die böhmischen Verhältnisse zu haben.

Viertens unterstützt auch die Struktur der Sätze unseren Verdacht einer sekundären Nachahmung. Weingart (1934, 986) hat darauf hingewiesen, daß die Sätze syntaktisch ungewöhnlich für die 1. Wenzelslegende seien. Zudem würde ich bemerken, daß die beinahe volle strukturelle Entsprechung zwischen ihnen auch ungewöhnlich ist und andeutet, daß der eine Satz nach dem Muster und als Ergänzung zum anderen geschaffen wurde: „*i vřda i baba svoę Ljudmi||ja oučiti knigamъ slovenъskimъ po slědu popovu i navyče razumъ dobrě. otsadiž [i] Vorotislavъ v Buduč i nača otrokъ oučitise knigamъ latynъskimъ. i naoučise dobrě*“. Zum Vergleich brauchen wir auch den Wortlaut der 2. Legende: „*i ego poslaniem vъ gradъ naricaemyi Budečъ, k' popinou imenem Oučenu, naoučiti k'nigamъ (oučiti) danъ byst*“ (Vajs 1929, 90).

Der erste Satz der ostslavischen Rezension ist offenbar nach dem Vorbild des zweiten mit einer Ergänzung aus der 2. Legende gebaut. „*Vřda*“ erinnert an „*danъ byst*“; „*oučiti knigamъ slovenъskimъ*“ gleicht „*oučitise knigamъ latynъskimъ*“; „*po sledu popovu*“ kommt „*k' popinou imenem Oučenu*“ nahe; „*navyče razumъ dobrě*“ ist Nachahmung von „*naoučise dobrě*“. Der ganze Satz über Ludmila ist also eine Wiederholung anderer Stellen. Nur die Worte „*baba svoę Ljudmi||ja*“, die zwar genau anstatt „*Vorotislavъ*“ stehen, finden keine Parallele in den Zitaten. Der Name war dem ostslavischen Kompilator zweifellos aus der verschollenen Ludmila-Legende bekannt<sup>9</sup>.

Schließlich fällt die Nennung der heiligen Ludmila besonders auf, weil Ludmila sonst in der 1. kirchenslavischen Wenzelslegende gar nicht erwähnt wird (vgl. Weingart 1929, 986). Wahrscheinlich hat der Verfasser der ursprünglichen Legende ihren Namen aus Gründen, die ich an anderer Stelle erörtert habe, absichtlich vermieden. Die unikale Nennung der heiligen Ludmila in der ostslavischen Rezension widerspricht dem Inhalt und dem Thema der 1. Wenzelslegende. (Siehe Ingham 1986.)

<sup>8</sup> Chaloupecký 1939, 530. Auch Crescente nimmt wahrscheinlich diesen Einfluß als Ursache der Ermordung Ludmilas an, macht das Verhältnis aber nicht eindeutig (Chaloupecký 1939, 497).

<sup>9</sup> Es steht „*Ljudmily. baby s(vja)t(a)go Vřč(e)slava*“ in der Überschrift zur späteren ksl. Prolog-Vita der Ludmila (Vajs 1929, 64). Die Interpolation über Ludmila in der 1. Wenzelslegende ist ein weiterer Beweis für das Vorhandensein der jetzt verschollenen ksl. Ludmila-Legende.

### 3. Griechisch

Ferner enthält die ostslavische Rezension die überraschende Mitteilung, Wenzel habe auch Griechisch lesen können (Vajs 1929, 15)! Nach einem kurzen Bericht über den Tod des Vratislav und die Thronbesteigung des jungen Wenzel unter der Regentschaft seiner Mutter Drahomir (ksl. *Dragomir* oder *Dragomira*) lesen wir (Vajs 1929, 15): „*i vzbložil b(o)gъ bl(a)g(o)d(a)ť taku na Večeslava kneze. i načal že ousměti knigi latynskija. jakože dobryi ep(i)s(ko)pъ ili popъ. da ašte ja vzbmeše ja grěčeskie knigi ili slovenskie pročitaše evně bezъ blazna. ne tokmo že knigy ousměše no věru sveršaja všemъ oubogimъ dobro tvorěše...*“ (Und Gott hat solche Gnade auf Wenzel den Fürsten gelegt, [daß] er anfang, lateinische Bücher wie ein guter Bischof oder Priester zu verstehen, und wenn er griechische oder slavische Bücher vornahm, so las er sie deutlich ohne Fehler durch. Nicht nur verstand er Bücher, sondern er tat allen Armen wohl, den Glauben ausübend...).

Dagegen hat die kroatische Rezension (Vajs 1929, 37) einfach: „*Blagodětiju že b(o)žieju vistinou Vešteslavъ k'nezb ne t(o)kmo knigi naviče dobrě n[o] věroju sьvršenъ bě*“ (Wahrlich hatte Fürst Wenzel durch Gottes Gnade nicht nur mit Büchern Umgang, sondern er war im Glauben vollkommen). Dies war ohne Zweifel der Wortlaut des Archetyps, während die ostslavische Rezension unnötige Ausdrücke etwas ungeschickt eingeschaltet hat. Sie ändert die Formel über die Gnade Gottes so, als ob dies etwas Neues wäre („*i vzbložil b(o)gъ*“). Das Original deutet dagegen eine Verbindung zwischen der früher erwähnten Gnade und dem Wohltun des Wenzel an (siehe unten). Der erweiterte Text unterbricht diese Gedankenfolge mit der verwirrenden Erwähnung vom Lateinischen, Slavischen und Griechischen. Wenzel las, so heißt es, Lateinisch wie ein guter Bischof oder Priester, als ob dies das Wichtigste wäre. Nur dann kommt der nachträgliche Einfall, daß er auch (Kirchen)slavisch und Griechisch ohne Fehler lesen konnte.

Man bemerkt hier auch eine Unausgewogenheit der Exposition, Griechisch war früher nämlich nicht erwähnt, und wir bekommen keinen Bericht, unter welchen Umständen Wenzel Griechisch gelernt haben soll. Die Erwähnung der griechischen Sprache ist wohl noch eine Interpolation auf Grund der 2. kirchenslavischen Wenzelslegende, wo gesagt ist (Vajs 1929, 94): „*... umъ čistyl... na čjudodiv'nyja razumy k'nigъ lzyde, tako latinъski jako i grěčeski*“ (...sein klarer Verstand führte ihn in die wunderbare Weisheit der Bücher, wie der lateinischen so auch der griechischen). Die letzten Worte („*tako latinъski jako i grěčeski*“ findet man nicht in der lateinischen Gumpold-Legende. Sie wurden entweder von dem ursprünglichen (wahrscheinlich böhmischen) Übersetzer oder möglicherweise von einem ostslavischen Kopisten interpoliert<sup>10</sup>.

Daß der Satz wahrscheinlich der 2. kirchenslavischen Legende entnommen war, bestätigt unseren Verdacht, auch die Nachricht über Vratislav und Budeč stamme aus derselben Quelle. Es gibt also eine Reihe von Entlehnungen aus der 2. Legende

<sup>10</sup> Ein orthodoxer Mönch würde annehmen, daß ein gelehrter Mann unbedingt das Griechische kennt. An eine osl. Interpolation dachte auch Weingart (1934, 952), doch offenbar in der 1. Legende, nicht etwa in der 2. Dagegen war Králík (1960, 451) geneigt, die Meinung Vašlcas zu teilen, daß die Interpolation aus dem Griechischen schon in Böhmen gemacht wurde. Mareš (1963) hat Argumente dafür angeführt, daß noch im 11. Jh. einige tsch. Gelehrte Griechisch konnten.

(oder aus einer ähnlichen Quelle) in der ostslavischen Rezension oder der 1. Legende. Wir sollten dieser Rezension als Zeugnis für den Archetyp nicht vertrauen.

## 4.

## Herkunft und Zweck der Mitteilung über Ludmila

Die Erwähnung der heiligen Ludmila war jedoch keine reine Erfindung des ostslavischen Verfassers. Obwohl ihm keine Quelle das genaue Motiv gab, diente ihm als Anregung wahrscheinlich die in gewissen Texten ausgesprochene Behauptung, Ludmila habe einen christlichen Einfluß auf ihren Enkel gehabt. Wo hat der ostslavische Schreiber das gelesen? In der verschollenen kirchenslavischen Ludmila-Legende gab es diese Mitteilung wahrscheinlich nicht (siehe Ingham 1986)<sup>11</sup>. Man konnte sie aber wiederum in der 2. kirchenslavischen Wenzelslegende finden, wo sie eine Ergänzung zur Gumpold-Legende aus Crescente (oder aus einer mit Crescente gemeinsamen Quelle) war: „*otvraštenъ estъ ot kllirikъ i ot s'vekrovi moeъ i estъ jako i mnichъ*“ ([Der Fürst] ist von Klerikern und von meiner Schwiegermutter verderbt und ist wie ein Mönch) (Vajs 1929, 100). Die 2. kirchenslavische Legende hat dem Kompilator der ostslavischen Rezension der 1. Legende also vermutlich den Gedanken von Ludmila als Erzieherin des jungen Wenzel eingegeben.

Er erklärte die unbestimmte Angabe über den Einfluß der heiligen Ludmila wenigstens teilweise als Erziehung anhand von kirchenslavischen Büchern. Warum hat er das geschrieben? Die lateinischen Quellen (Crescente, die Christian-Legende) nennen die Sprache nicht, denn die lateinischen Kleriker nahmen an, sakrale Texte seien lateinisch geschrieben. Auch die 2. kirchenslavische Wenzelslegende, dem Text Gumpolds folgend, sagt nicht, welche Sprache (von Sprachen in der Mehrzahl ist keine Rede) Wenzel zu lesen lernte. Nur die 1. kirchenslavische Wenzelslegende nennt (in allen Redaktionen) die zwei Sprachen (Kirchen)Slavisch und Lateinisch. (Wir haben gesehen, daß die ostslavische Rezension sowie die 2. kirchenslavische Legende im folgenden auch Griechisch erwähnt.) Der Verfasser der ostslavischen Rezension hat sich vermutlich gefragt, woher der heilige Wenzel Kenntnisse in zwei sakralen Sprachen hatte. Die Handschrift der 1. Legende sowie die 2. kirchenslavische Legende gab ihm darüber keine bestimmte Auskunft. Doch hat er wahrscheinlich aus der 2. Legende deduziert, daß Wenzel auf Budeč nur Lateinisch und Kirchenslavisch auf Betreiben seiner Großmutter gelernt haben muß! Höchst interessant ist es, daß er Ludmila mit der kirchenslavischen (orthodoxen) Kultur verband.

Es ist auch möglich, daß der ostslavische Verfasser Wenzel überhaupt an seine heilige Großmutter annähern wollte. (Man denkt an die bekannte Parallele zwischen Ludmila und der heiligen Ol'ga, der Großmutter des ostslavischen Fürsten Vladimir.) Warum hat denn der Kompilator nicht erwähnt, daß der Einfluß Ludmilas auf Wenzel ein Grund für ihre Ermordung war? Deswegen nicht, weil er Drahomiř nicht als Mörder darstellen wollte. Für sein Thema benötigte er die Unschuld Drahomiřs (Ingham 1986).

<sup>11</sup> Doch kommt sie in einer einzigen Kopie der lat. Übersetzung der Ludmila-Legende vor, wo sie aber zweifellos eine Hinzufügung aus einer späteren Quelle ist (siehe Ingham 1968, Anm. 13).

## 5.

## Thematischer Zusammenhang des Originals

Von entscheidender Bedeutung ist, daß der Wortlaut der kroatischen Rezension einen gewissen sinnvollen Zusammenhang bewahrt, der in dem erweiterten Text der ostslavischen Rezension verlorengeht. Wenzels Studium kirchlicher Bücher folgt nämlich auf den bischöflichen Segen und ist unbedingt mit ihm verbunden. Mit Gottes Segen und Gnade wächst das Kind auf und lernt, kirchenslavische und lateinische Bücher zu lesen. Der kausale Zusammenhang zwischen Segen und Lernkraft ist ein wohlbekanntes Motiv in der Hagiographie. Sobald der ostslavische Kompilator die Interpolationen über Ludmila und Vratislav einschaltete, hat er diesen Sinn kaum mehr spüren lassen.

Wir haben oben gesehen, daß die spätere Wiederholung sehr wahrscheinlich durch den Wunsch motiviert war, die unterbrochene Gedankenfolge wiederherzustellen. Auch die nachträgliche Erwähnung des Griechischen hat die logische Folge unterbrochen. Der Forscher muß also nicht nur die sprachlich-philologischen Details, sondern auch den sinnvollen Zusammenhang der Sätze und das allgemeine Verhältnis der Texte zueinander betrachten.

. . .

Weingart hat recht gehabt. Der Archetyp der 1. kirchenslavischen Wenzelslegende sagte einfach nur (genau so, wie es in der kroatisch-glagolitischen Rezension heißt), Wenzel habe lateinische und slavische Bücher lesen können<sup>12</sup>. Dagegen bietet die ostslavische Rezension zwei bedeutungsvolle Interpolationen. Die zweite (Vratislav habe ihn nach Budeč geschickt, um lateinische Bücher zu erlernen) war eine Ergänzung aus der 2. kirchenslavischen Wenzelslegende, die ihrerseits diese Nachricht wahrscheinlich aus der Legende Crescente geschöpft hatte. Die erste Interpolation (über Ludmila und Kirchenslavisch) war eine Erfindung des ostslavischen Schreibers, beruht jedoch anscheinend auf der Behauptung der Crescente und der 2. kirchenslavischen Legende, Ludmila habe einen christlichen Einfluß auf Wenzel gehabt<sup>13</sup>. Der ostslavische Kompilator hat die zwei Sätze interpoliert, weil er zu erklären suchte, auf welche Weise Wenzel Kenntnisse in beiden Sprachen erworben hatte. Vielleicht wollte er auch zwischen Wenzel und seiner heiligen Großmutter eine besonders enge Verbindung herstellen.

<sup>12</sup> Was die umstrittene Frage der ksl. Liturgie in Böhmen betrifft, so bleibt es also beim Beweis der 1. ksl. Wenzelslegende, ohne daß Ludmila eine bestimmte Rolle bei der Erziehung des Wenzel zugeschrieben wird.

<sup>13</sup> Eine wichtige Schlußfolgerung ist, daß die 2. ksl. Wenzelslegende in der Rus' schon früher als die 1. ksl. Wenzelslegende oder wenigstens früher als der Prototyp der überlieferten russ. Hss. der 1. Legende bekannt war, denn diese osl. Redaktion hat Stellen aus der 2. Legende übernommen. Freilich gibt es auch eine zweite Möglichkeit, auf die Ich oben verwiesen habe. Schon 1965 habe ich auf Grund der Gefangenenmirakel des hl. Boris und hl. Gleb die Vermutung ausgesprochen, es habe in der Rus' vielleicht noch eine ksl. abgefaßte oder übersetzte, der Crescente-Gruppe von Texten nahestehende Quelle über den hl. Wenzel gegeben (Ingham 1965, 181). Ich halte das immer noch für möglich. Für meine jetzigen Thesen genügen aber die 2. ksl. Wenzelslegende und die verschollene Ludmila-Legende als ergänzende Quellen.

## Literaturverzeichnis

- Chaloupecký, V. 1939: *Prameny X. století legendy Kristiánovy o svatém Václavu a svaté Ludmile*. Praha. (Sv. sb. 2.2.)
- Flajšhans, V. 1934: *Jména osob a míst v legendách svatováclavských*. In: Sv. sb. 1, 819-832.
- FRB 1873: *Fontes rerum bohemicarum (Prameny dějin českých)*. 1. Praha.
- Guth, K. 1934: *Praha, Budeč a Boleslav*. In: Sv. Sb. 1, 686-818.
- Ingham, N. 1965: *Czech Hagiography in Kiev: The Prisoner Miracles of Boris and Gleb*. In: *Die Welt der Slaven* 10, 166-82.
- Ingham, N. 1973: *The Sovereign as Martyr, East and West*. In: *Slavic and East European Journal* 17, 1-17.
- Ingham, N. 1984: *The Martyred Prince and the Question of Slavic Cultural Continuity in the Early Middle Ages*. In: Birnbaum, H., Flier, M. (Hg.): *Medieval Russian Culture*. Berkeley, 31-53. (California Slavic Studies. 12.)
- Ingham, N. 1985: *Sources on Saint Ludmila, II. The Translation of Her Relics*. In: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 31-32, 197-206.
- Ingham, N. 1986: *The Lost Church Slavonic Life of Saint Ludmila*. In: Colucci, M., Dell'Agata, G., Goldblatt, H. (Hg.): *Studia Slavica Mediaevalia et Humanistica Riccardo Picchio dicata*. Roma, 549-559.
- Jakobson, R. 1944: *Some Russian Echoes of the Czech Hagiography, I. The Translation of St. Venceslav's Relics*. In: *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves* 7, 155-168.
- Jakobson, R. 1976: *Russkie otgoloski drevnečešskich pamjatnikov o Ljudmile*. In: *Kul'turnoe nasledie Drevnej Rusi. Istoki, stanovlenie, tradicii*. Moskva, 46-50.
- Králík, O. 1960: *K historii textu 1. staroslověnské legendy václavské*. In: *Slavia* 29, 434-452.
- Králík, O. 1968: *Od Radima ke Kosmovi. K nejstarším dějinám české vzdělanosti*. Praha. (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. 48, Philologica. 26.)
- Kunstmann, H. 1987: *Waren die ersten Přemysliden Balkanslaven?* In: *Die Welt der Slaven* 32, 26-47.
- Mareš, F. V. 1963: *Grečeskij jazyk v slavjanskich kul'turnych centrach Čechii XI veka*. In: *Byzantinoslavica* 24, 247-250.
- Mareš, F. V. 1972: *Das Todesjahr des hl. Wenzel in der I. kirchenslavischen Wenzelslegende*. In: *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 17, 192-208.
- Mareš, F. V. 1976: *Ob odnom nejasnom meste v pervom staroslavjanskom žitii sv. Vjačeslava Češskogo*. In: *Kul'turnoe nasledie Drevnej Rusi. Istoki, stanovlenie, tradicii*. Moskva, 368-369.
- Mareš, F. V. 1978: *Textgeschichtliche Erwägungen zur I. kirchenslavischen Wenzelslegende im Lichte einer dunklen Stelle*. In: *Byzance et les Slaves. Etudes de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*. Paris, 253-257.
- Mareš, F. V. 1979: *An Anthology of Church Slavonic Texts of Western (Czech) Origin*. München. (Slavische Propyläen. 127.)
- Pastrnek, F. 1904: *Slovanská legenda o sv. Václavu*. In: *Věstník Králevské české společnosti nauk. Třída filosoficko-historicko-jazykozpytná, roč. 1903, č. vi*. Praha.
- Pekař, J. 1906: *Die Wenzels- und Ludmila-Legenden und die Echtheit Christians*. Prag.
- Slavík, J. 1929: *Svatý Václav a slovanské legendy*. In: *Sbornik statej, posvjaščených Pavlu Nikolaeviču Miljukovu, 1859-1929*. Praga, 137-154.
- SLČP: *Staroslověnské legendy českého původu. Nejstarší kapitoly z dějin česko-ruských kulturních vztahů. Spolupracovali A. I. Rogov, E. Bláhová a V. Konzal*. Praha. 1976.

- Sv. sb.: Svatováclavský sborník na památku 1000. výročí smrti knížete Václava svatého. Praha. 1934-1940.
- Vajs, J. 1929: (Hg.) Sborník staroslovanských literárních památek o sv. Václavu a sv. Lidmile. Praha.
- Večerka, R. 1961: Bohemismy v první stsl. legendě václavské. In: Slavia 30, 417-422.
- Weingart, M. 1934: První česko-církevněslovanská legenda o svatém Václavu. Rozbor filologický. In: Sv. sb. 1, 863-1088.

Chicago

Norman Ingham

BEITRÄGE ZUM PAGANISMUS  
DER MAIN- UND REGNITZWENDEN

In der Rezension über „The Gods of the Ancient Slavs. Tatishchev and the Beginnings of Slavic Mythology“ von Myroslava T. Znayenko stellte H. Kunstmann (1982, 452) fest:

„Es ist ermutigend zu beobachten, wie ein von der Forschung etwas stiefmütterlich behandeltes Gebiet, das des slavischen Paganismus, in letzter Zeit offenbar mehr an Interesse zu gewinnen scheint. Die Richtigkeit der Beobachtung bestätigt neben einer Reihe von publikatorischen Initiativen insbesondere das in seiner Art einmalige *Symposium international et pluridisciplinaire sur le Paganisme Slave*, das 1980 unter großem internationalen Aufgebot in Brüssel und Gent veranstaltet wurde.“

In diesen Aufwärtstrend des Interesses an slavischer Mythologie, Dämonologie und Idololatrie fügen sich zwei Studien ein, welche der Verfasser auf Anregung des Jubilars bereits 1979 und 1981 verfaßte, die aber hierzulande keine weitere Beachtung fanden. Lediglich J. Herrmann gedachte in seinem Handbuch „Die Slawen in Deutschland“ (1985, 624) der Slavica Oberfrankens und verwies auch 1987 auf dem UISPP-Kongreß in Mainz auf die Anregungen des Verfassers zur Erforschung der germanisch-slavischen Grenzzone in Mitteleuropa. Schließlich würdigte noch E. Eichler die Arbeit über „Moggast vulgo Mokoš“ (Jakob 1981) und erwähnte diese auch in seiner Studie zum „Götternamen Mokoš im Altsorbischen“ (1986, 22). Hierin werden auch die Theonyme Mobschatz - 1091 Mocozize - nordwestlich Dresden und Mokošin bei Preluč in Böhmen aufgeführt. Laut dessen Schreiben vom 2.12.1986 gibt es noch ein Moxa im Orlagau, wodurch eine neue Verbindung zu unserem 1313 erwähnten Mocos - Moggast hergestellt ist, ein Pseudogast-Name, der sich erst nach 1804 durch Anfügung eines -t an das bis dato geschriebene Mockas herausbildete. Wir werden weiter unten noch einmal auf den Kultort der slavischen Göttin Mokoš zurückkommen.

Um es gleich vorwegzunehmen: Direkte historische Zeugnisse über die Götterwelt der Main- und Regnitzwenden und ihren Kult gibt es nicht. Rückschlüsse hierüber lassen sich zum einen aus den kirchlichen und königlichen Dekreten über den Paganismus, zum anderen vor allem aber aus diesbezüglichen Orts- und Flurnamen sowie mit Hilfe der ethnischen Volkskunde und Sagenforschung gewinnen.

1.

Wichtige Hinweise auf heidnische Gepflogenheiten der Bevölkerung Ostbayerns finden wir in den Beschlüssen des unter Karlomann anno 742 zu Regensburg versammelten ersten Deutschen Nationalkonzils, gewöhnlich Concilium Germanicum genannt. Für unser Thema aufschlußreich ist der Indiculus Superstitionum et Paganarium, den J. H. v. Falckenstein kommentiert hat (1734, 269 ff.). Folgende Abschnitte seien herausgestellt:

De sacrilegio ad sepulchra mortuorum (Opfer an Grabstätten).  
De sacrilegio super defunctos, id est DADSISAS (Totenopfer).

De casulis, id est FANIS (Götzentempel).

De sacris silvarum, quae NIMIDAS vocant (Menschenopfer in heiligen Hainen).

De his, quae faciunt super petras (vota facere ad lapides, saxa venerari).

De phylacteriis et ligaturis (Zaubergegenstände und Besprechungen).

De fontibus sacrificiorum (Opfer an Quellen).

De divinis vel sortilegis (Wahrsager).

De incertis locis, quae colunt pro sacris (heilige, verborgene Orte).

De pagano cursu, quem YRIAS nominant, scissis pannis vel calceis (heidnischer Umzug mit zerrissenen Kleidern oder Schuhen).

De simulacris de pannis factis (Götzenbilder aus Lumpen).

De simulacro, quod per campos portant (Flurumgang mit Götzenbild).

Karl der Große wiederholte zu 769 diese Bestimmungen und bestätigte 789 die Beschlüsse der 785 in Paderborn versammelten Synode. In dem *Capitulare ecclesiasticum* von 789 (Jakob 1981, 192) lesen wir u. a.: *Item de arboribus, uel petris, ad fontibus, ubi aliqui stulti luminaria uel alias observationes faciunt, omnino mandamus, ut iste pessimus et deo excreabilis, ubicumque inuenitur, tollatur et destruat*. Hiermit werden Verbote wiederholt, die uns bereits in den *Canones* des Regensburger Konzils begegnet sind und auch im *Capitulare pro patribus Saxoniae* angesprochen werden:

„Wenn jemand an Quellen, Bäumen oder in Hainen einen Verspruch tut, oder dort etwas nach heidnischem Brauche opfert oder zu Ehren der Dämonen verzehrt, ist es einer vom Adel, so soll er 60 Solidi, ist es ein Freigelassener, so soll er 30, und ist es ein Höriger, so soll er 15 Solidi erlegen und büßen. Hat er aber nicht so viel Vermögen, das er sofort bezahlen kann, so soll er dem Dienst der Kirche solange übergeben werden, bis die Strafe abgebußt ist.“

Betrafen die bisherigen Synodaldekrete und *Praecepta* ganz allgemein die heidnische bzw. noch im Heidentum verhaftete, wenn auch wohl bereits getaufte Bevölkerung germanisch- und fremdstämmiger Herkunft, so befaßt sich der Befehl Kaiser Karls des Großen zum Bau von 14 Slavenkirchen ausschließlich mit dem Landstrich der Slaven... *qui sedent inter Moinum et Radantiam fluuios, qui vocantur Moinuunidi et Radanzuunidi...*

F. Geldner (1986, 192 ff.) hat das Problem der 14 Slavenkirchen erneut unter Einbeziehung der bisher nicht von der Forschung beachteten Dorsalvermerke in den Bestätigungsurkunden von 845 und 889 sehr verdienstlich abgehandelt und ist zu bemerkenswerten Schlüssen über deren Standort gelangt, weil eben nicht nur Pfarrkirchen, sondern auch ursprüngliche Kapellen Slavenkirchen gewesen sein können. Außerdem erkannte Geldner, daß man diese in denjenigen Kleinstlandschaften suchen müsse, in denen durch Orts-, Flur-, Berg- und Gewässernamen ein stärkerer slavischer Bevölkerungsanteil nachgewiesen wird. Mit vollem Recht zählt er u. a. Ützing im oberen Lautergrund östlich Staffelstein mit dem St. Johannispatrozinium zu den 14 Slavenkirchen, wo der Verfasser (Jakob 1982, 95 ff.) einen slavischen Kleingau mit rund 75 % slavischen Ortsnamen und Wüstungen feststellen konnte und wo auch in deutschen Orten slavische Flurnamen vorkommen. So ist in Ützing selbst ein slavischer Ortsteil namens Teisenort (vgl. *tis* = Eibe) archivalisch belegbar.

Wichtig ist auch die begründete Vermutung Geldners, daß Karl der Große anläßlich des Projekts über einen Verbindungskanal von Schwäbischer Rezat und Altmühl anno 793 von Forchheim aus Regnitz und Main befahren hat und dabei die slavi-

sche Bevölkerung aus eigener Anschauung kennenlernte, was wohl den Ausschlag für den Bau der 14 Slavenkirchen gab.

## 2.

Ein bedeutsames Dokument für das heidnische Brauchtum der Slaven im Umfeld von Main und Regnitz, ediert in MG. LL. III, 486, ist das laut Lexikon für Theologie und Kirche (1937, 634) bezeichnete Siavensendrecht; nach A. M. Koeniger

„ein Würzburger Synodalbeschuß Anfang des 10. Jahrhunderts, der, von Dove als Sendrecht der Main- und Regnitzwenden bezeichnet, die Anzeige der n. u. getauften Slaven vor dem Send einschärft. Riezlers Widerspruch, als handle es sich um einen Eichstätter Beschuß, ist unbegründet, die Anschauung E. Mayers, das Stück sei mit anderem Zusammengehörigen bayrischen Ursprungs, nicht durchschlagend bewiesen.“

Auch der Historiker A. Wendehorst teilte mit Schreiben vom 3.4.1987 dem Verfasser mit, daß er die Herkunft aus dem Bistum Eichstätt für ausgeschlossen hält. Der Äußerung Koenigers hätte er nichts hinzuzufügen.

Mit diesem Synodalbeschuß hat sich u. a. ausführlicher E. Herrmann (1968, 92) beschäftigt. Von Bedeutung ist die Präambel des Dekrets: *Statutum est qualiter sclaul vel ceterae nationes, qui nec pacto nec lege salica utuntur...* Hierdurch wird doch augenscheinlich für Slaven und die sonstigen Nationen eine vom germanischen Recht abweichende Rechtsgepflogenheit dokumentiert, somit auf ein andersartiges Rechtsbewußtsein verwiesen. Immerhin ist bemerkenswert, daß sich noch 1136 eine Frau namens Gothelindis (sic!) dem Altare des hl. Georg zu Babenberg verstiftet... *cum esset libera, sicut sclaii solent esse...* (Jakob 1982a, 13 ff.).

Daß es hier in unserer Region nicht wie in Mitteldeutschland zu kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Deutschen und Slaven gekommen ist, mag sicherlich darin begründet sein, daß die Reichsverwaltung den hierzulande neben und mit den Deutschen siedelnden Slaven weitgehend und bis ins 11. Jahrhundert hinein ihre gentilen Eigenheiten belassen hat. Diesen Sachverhalt dokumentiert auch das archäologisch bewiesene Nebeneinander von deutscher und slavischer Keramik bereits seit dem 7. Jahrhundert am gleichen Siedelplatz, worauf wir noch zurückkommen werden.

Im Kapitel 3 des Dekrets finden sich zwei Verbote, welche eindeutig auf noch praktiziertes heidnisches Brauchtum hinweisen, so der Passus: *aut quisquis idolothita quod trebo dicitur, vel obtulerit aut manducauerit*. Interessant ist das slavische Wort ‚trebo‘ = Götzenopfer, das man darbringt oder verzehrt. Am Rande sei noch erwähnt, daß im Codex Diplomaticus Fuldensis (1962, Nr. 88) zum Jahre 788 ein Höriger namens *Trebo* bezeugt ist, der aber laut freundlicher Mitteilung von E. Eichler kaum etwas mit ‚Opfer‘ zu tun haben dürfte, sondern zum Appellativ *treb* = roden gehört, somit als Personennamen ‚Roder‘ anzusehen ist.

Das zweite wichtige Verbot lautet: *aut qui mortuos non in atrio aeclesiae, sed ad tumulos quod dicimus more gentilium hougir sepelierit*. Somit muß es im 10. Jahrhundert noch die Bestattung in Hügelgräbern gegeben haben. Auffallend ist jedoch, daß man in den karolingisch-ottonischen Reihengräbern in Oberfranken selten Beigaben slavischer Provenienz findet. K. Schwarz (1984, 133) berichtet von kreisförmigen Ringgräben um Bestattungen im Gräberfeld von Weismain und denkt dabei

an eine grabhügelähnliche Bedeckung, die man vielleicht als Ausdruck heidnischen Brauchtums ansehen kann. Möglicherweise sind in den Berichten des 19. Jh. über die Öffnung von Grabhügeln mit zum Teil frühmittelalterlichem Inventar Hinweise auf Nachbestattungen slavischer Herkunft enthalten.

Beachtung verdienen zwei Grabhügelfelder im südlichen Hauptsmoorwald nördlich Strullendorf, worauf Dipl.-Ing. S. Schmidtner den Verfasser aufmerksam machte. Es handelt sich bei der ersten Gruppe um rund 35 Hügel mit einem Durchmesser von nur 3 bis 10 m, etwa 50 bis 100 cm hoch. Die zweite Gruppe umfaßt 25 solcher Hügel, die keine Dünen sein können, obwohl solche in anderer Form und Größe dort vorkommen. Wichtig ist auch, daß in der Nähe der 1460 bezeugte slavische Waldflurname *Gemnitzen* auftritt (Jakob 1959, 232) und auch in der Gemarkung von Strullendorf 1732 noch der wüstungsverdächtige Flurname *Im Prüschnitzer Anger* und die *Möstenbruckhen* - eine Tautologie - erwähnt werden (Staatsarchiv Bamberg, Standbuch Nr. 10921, f. 269', 301'). Eine Untersuchung dieser Grabhügel scheint dringend geboten.

### 3.

*...ut et paganismus sclavorum destrueretur et christiani nominis memoria perpetua-liter inibi celebris haberetur...*

Dieser Satz im Frankfurter Synodalprotokoll zur Gründung des Bistums Bamberg vom 1.11.1007 durch König Heinrich II. gehört hinsichtlich seiner Motivation wie die Slavenfrage im Obermaingebiet insgesamt nach R. Endres (1973, 161 ff.) zu den umstrittensten Problemen der fränkischen Landesgeschichte. Und 1986/87, 39 ff. schrieb derselbe:

„Noch immer scheidet die Frage nach der regio Sclavorum, nach dem Gebiet der ehemaligen Main- und Regnitzwenden, die Geister, oder die Frage nach den 14 Slawenkirchen Karls des Großen, nach dem Anteil der Slawen an der Besiedlung Nordbayerns oder auch nach dem sozialen und kulturellen Stand der Slawen.“

Leider wurden bisher die Spezialstudien des Verfassers zu allen Aspekten der Slavenfrage Oberfrankens von der Geschichtswissenschaft nicht gewürdigt, auch nicht die Erkenntnisse der Archäologie des Mittelalters (W. Sage 1986, 186 ff.), so daß man sich nicht zu wundern braucht, wenn die Zeugnisse über den Paganismus der Main- und Regnitzwenden negiert oder in ihrer Bedeutung abgewiegelt wurden. Abgesehen davon wurde bislang überhaupt nicht die Tatsache beachtet, daß auch in rein deutschen Orten Slaven wohnten, was mit Hilfe slavischer Flurnamen archivalisch belegt werden kann und wodurch sich bei der Schenkung solcher Orte an Fulda der Zusatz „in sclavis“ oder „in regione Sclavorum“ erklärt.

Der obige Satz war in der Tat keine machtpolitisch bedingte Phrase des zutiefst frommen Heinrich II., der nach K. Bosl (1980, 63) wie kein anderer deutscher König die deutsche Reichskirche so entschieden zum Dienst am Reiche herangezogen hat. Daß religiöse und herrschaftliche Motive hier Hand in Hand gingen, entspricht dem archaischen Charakter politischer Religiosität. Man muß sich fragen, warum in der Siebenhügelstadt Bamberg gerade der nachmalige Domberg als Sitz des Bistums und Dombaues auserwählt wurde. Neben der günstigen Wasserversorgung war aber entscheidend die archäologisch erhärtete Tatsache, daß auf diesem Bergsporn und an

seinem Fuße etwa 300 Jahre lang vor der Bistumsgründung Slaven ansässig waren, denen der spätere Kaiser Heinrich II. in seiner Kindheit auf der Babenburg begegnet sein muß oder von denen er zumindest gute Kunde hatte. Schon die Funde der in der ehemaligen Dompfisterei, Domplatz Nr. 4 (Jakob et alii 1956), wiesen auf ein höheres Alter des Castrum Babenbergs als seine erste urkundliche Erwähnung hin. Unter dem Fundgut befanden sich auch einige slavische Scherben, von denen sich eine Parallele bei der Ausgrabung der Wiprechtsburg Groitzsch fand (H.-J. Vogt, 1987, Abb. 25, seltene Verzierungsmuster). H. Losert hat die deutsche und slavische Keramik aus dem nur 1 qm messenden Wasserleitungsschacht abgezeichnet (1984, Abb. 1).

W. Sage (1986, 174), welcher 1969–1972 im südlichen Teil des Domes Ausgrabungen durchführte, stellte fest:

„Im Vergleich zu dem aus merowingischen Gräbern weiter mainabwärts stammenden Keramikfunden muß man annehmen, daß sowohl die Ansiedlung auf dem nachmaligen Domberg als auch die Niederlassung in der Ebene im Bereich des Königshofes Hallstadt spätestens im 7. Jahrhundert, möglicherweise sogar noch am Ende des 6. Jahrhunderts n. Chr. einsetzte.“

Diese Anschauung hat nun die 1987 begonnene Großgrabung in der Domgasse und vor allem in der Alten Hofhaltung nicht nur voll bestätigt, sondern darüber hinaus die erstaunliche Erkenntnis vermittelt, daß hier unter dem reichlich gehobenen Keramikmaterial bisher ca. 90 % slavischer Provenienz sind und nur 10 % germanisch, während es bei der Grabung von 1969–1972 genau umgekehrt war. Der Ordinarius für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit Prof. Dr. W. Sage hat liebenswürdigerweise dem Verfasser am 12.8.1987 die diversen Grabungen sowie das Fundmaterial vorgeführt und erläutert (siehe auch die Berichte im „Fränkischen Tag“ Bamberg vom 19. und 26.8.1987). Man muß auch aus siedlungsgeographischen Erwägungen hieraus den Schluß ziehen, daß es sich nun nicht mehr um Tributleistungen handeln kann, so etwa von der am Osthang einst gelegenen slavischen Kleinsiedlung \*L'ubochov, sondern das vielmehr auf dem Domberg selbst schon im frühen 7. Jh. lange vor den Babenbergern eine deutsch-slavische Doppelsiedlung existierte. Die weiteren Grabungen lassen hierüber noch nähere Aufschlüsse erwarten, auch bezüglich der Funktion einer sehr alten Befestigungsanlage unter der Alten Hofhaltung<sup>1</sup>. Darüber ausführlich neuerdings W. Sage 1988.

#### Der Stadtteil Lochau vulgo \*L'ubochov

Bis zum großen Brande am 29. und 30.7.1787 im Sandviertel führte einst vom Domberg hinter den Gärten der Häuser in der Oberen Sandstraße entlang zum Eisernen Tor das Lochey-Gäßchen zu der Lochey oder Lochau. H. Paschke (1958, 14 ff.) hat über diesen Bezirk, der sich vom Katzenberg bis zum Grünen Hund erstreckte und nicht der Stadtgerichtsbarkeit unterstand, sondern zur Domimmunität gehörte, umfangreiches archivalisches Material erarbeitet. Dabei ist wichtig, daß die einsti-

<sup>1</sup> Der Slaven-Tribut für die Basilika St. Salvator in Würzburg, den die Königshöfe entrichteten, wird letztmalig am 8.4.923 durch König Heinrich bestätigt, u. a. der Zehnt des Königshofes *halazzestadt* (Hallstadt), ein Pendant zu der Babenburg auf dem Domberg (Monumenta Boica 28, 161 f.).

gen Wohnstätten fast ausschließlich im Besitz der St. Georgs- oder Stuhlbrüder waren, deren Konstitution auf Kaiser Heinrich II. zurückgeht. Durch den Bau der Neuen Residenz und Erweiterung der Lochey-Gasse wie auch durch den oben erwähnten Brand wurde das Gebiet der Lochau total verändert, so daß archäologisch nichts zu erwarten ist; jedoch gibt der Name selbst Aufschluß über die etwaige Gründungszeit. Folgende Schreibungen sind von Bedeutung: 1357 Lubchawe - 1360 Lubichaw oder Lubthawe - 1364 Luechau - 1408 Lochau und weiter gleichbleibend. Laut freundlicher Mitteilung von E. Eichler liegt hierbei ein slavischer Personennamen L'uboch zugrunde, so daß daraus ein Ortsname 'L'ubochov erschlossen werden kann, der über Lubochova zu Lochau kontrahiert und eingedeutscht wurde. Die Struktur des Namens weist auf einen Siedlungsnamen hin, nicht auf einen ursprünglichen Flurnamen, wie Eichler ausdrücklich betonte. Gleicher Genese ist der Ortsname Lubachau, Krs. Bautzen, obersorbisch Lubochow (E. Eichler, H. Walther 1975, 176).

Wir halten die Kleinsiedlung 'L'ubochov-Lochau für eine Gründung des 8./9. Jahrhunderts, und deren Bewohner können durchaus im Dienste der Babenberger gestanden haben, woraus ein Teil der mittelslavischen Keramik von den oben genannten Grabungsstellen (siehe bei Abb. 1 die Kennzeichnungen auf dem Zweidler-Plan von 1602) resultieren dürfte. Und noch ein Gedanke drängt sich auf. Die zu 1136 erwähnte Slavin Gothelindis, die sich aus Liebe zu ihrem Gatten Berenger und für ihr Seelenheil dem hl. Georg im Dom verstitete, könnte sehr wohl in der Lochau gewohnt haben, wo ja die St. Georgs- und Stuhlbrüder ihre Besitzungen hatten.

Es gibt noch weitere Indizien für die Anwesenheit von Slaven im Weichbild der Stadt Bamberg. Da ist einmal die Wüstung auf der *Elmer Spitze* zwischen den beiden Regnitzarmen (Jakob 1984, 142), sodann slavische Waldflurnamen im jetzt bebauten Hauptmoorswald, wie z. B. 1550 die *Gemitz* bei der Spinseyer-Siedlung, am ehesten aus slav. Jamnica zu jama ‚Wildgrube‘ (E. Eichler, H. Jakob 1962, 286), oder 1466 auf dem *Motzen* hinter dem Heiligen Grab zu slav. moč ‚Nässe, Feuchtigkeit‘.

Aus all diesen Fakten ergibt sich, daß das Slavenmotiv König Heinrichs bei der Gründung des Bistums Bamberg als eine harte Realität anzusehen ist und nichts mit machiavellistischen Herrschaftspraktiken zu tun hatte. Auch muß man die Texte der Urkunden viel wörtlicher nehmen, als es manche Historiker zu tun pflegen. Ohne Arbeit im Archiv und Gelände lassen sich eben Probleme der germanisch-slavischen Kontaktzone in Oberfranken nicht lösen. Vor allem aber ist der Einsatz der Archäologie unabdingbar, und ihre Ergebnisse sollten besser gewürdigt werden, auch wenn man dann von manchen vorgefaßten Meinungen Abstand nehmen muß. W. Sage (1988) stellt immerhin die Frage, „ob die Babenburg womöglich zeitweilig gar kein germanisches, sondern ein Zentrum unabhängiger slavischer Machtausübung war.“

#### 4.

Mit Recht hat E. Herrmann (1968, 100) betont, daß das gentile Eigenleben der Main- und Regnitzwenden um 1007 noch stark und relativ ungebrochen und auffällig für jeden Fremden war. Die Assimilierung der Slaven, besonders derjenigen, die in der dritten Phase durch die Schweinfurter Grafen im 10. Jahrhundert ins Land gerufen wurden, kann also damals noch nicht sonderlich fortgeschritten gewesen sein. Dies kommt ganz klar in der Bamberger Synode von 1059 zum Ausdruck, wo Bischof Gunther feststellte:



Abb. 1: Ausschnitt aus P. Zweidler: Gründtlicher abriß der Statt Bamberg anno 1602 - Kreis 1 = Stadtteil Lochau - 'L'ubochov, 2 Grabung 1956, 3 Grabung 1969-1972, 4 Grabung 1987, 5 abgebrochene Aegidius-Kirche, 6 abgebrochene Leonhardi-Kapelle. Foto: H. Jakob.

„... *Erat enim plebs hulus episcopi utpote ex maxima parte sclauonica, ritibus gentilium dedita, abhorrens a religione christiana, tam in cognatarum conubiis quam in decimationum contradictione decretis patrum omnino contraria.*“

Mit diesem Satz findet doch das Slavenmotiv Kaiser Heinrichs II. die beste Bestätigung, und niemand kann behaupten, Bischof Gunther hätte rund 50 Jahre nach der Bistumsgründung Grund gehabt, die ethnischen und religiösen Probleme überzubetonen. Wenn man beachtet, daß auf und am Domberg direkt vor den Augen des Bischofs Slaven siedelten, daß in direkter Nähe Bambergs das Einzugsgebiet des Elernbachgrundes auf Grund der Ortsnamen inclusive Wüstungen mit dem Zentrum Scheßlitz 50 % slavische Siedlungen aufweist (Jakob 1988), daß ferner von den Wüstungen der Obermain-Regnitz-Furche mit ihren Randhöhen 30 % slavischer Genese sind (Jakob 1984, 101) und daß weiterhin auch in deutschen Orten Slaven ansässig waren, so darf man sich über die Formulierung ... *utpote ex maxima parte sclauonica*... nicht wundern. Die Besiedlung Oberfrankens durch Slaven war regional sehr unterschiedlich, aber eine Konzentration im Altsiedelraum des Bamberger Talkessels seit dem 7./8. Jh. läßt sich eben nicht abstreiten. Wenn dem nicht so gewesen wäre, würde Bamberg niemals Sitz eines Bistums geworden sein.

Und noch ein Gesichtspunkt verdient Beachtung, nämlich die Entfernung und Lage der im Capitulare zu 805 aufgeführten Waffen-Kontrollpunkte zueinander. Während die Entfernung von Erfurt nach Hallstadt rund 115 km Luftlinie beträgt, ebenfalls diejenige von Forchheim nach Regensburg, liegt der Abstand von Hallstadt nach Forchheim nur bei 25 km. Hierdurch kommt doch deutlich zum Ausdruck, daß in diesem schmalen Bereich der Schwerpunkt des West-Ost-Verkehrs und Handels lag, wodurch enge Kontrollstellen notwendig waren. In diese germanisch-slavische Kontakt-Region paßt ausgezeichnet die Lage der Königshöfe Hallstadt am Main, Forchheim an der Regnitz und als vorgeschobene Bastion das heutige Königsfeld - *Kunigeshofen in montanis contra Boemiam* auf dem Jura. F. Geldner identifizierte sogar das heutige Scheßlitz mit dem Schezla des Diedenhofener Capitulare, da, wie er schreibt (1973, 11), es geradezu widersinnig erscheint, daß dem Grafen Madalgaud, der die Übergänge in Hallstadt und Erfurt zu überwachen hatte, auch noch die Kontrolle an einem Ort übertragen war, der zwischen Magdeburg und Bardowick liegen mußte, während in Magdeburg selbst ein anderer Graf die Kontrolle ausübte. H. Kunstmann und der Verfasser haben sich in verschiedenen Schriften für die Lokalisierung von Wogastisburc mit Burk bei Forchheim stark gemacht, da die meisten im Capitulare genannten Kontrollorte schon seit alters Verkehrs- und Handelsfunktionen besaßen, so auch Altenforchheim links der Regnitz auf der Pilodes-Flur.

Noch eine Formulierung des Synodalprotokolls von 1059 gilt es zu analysieren... *ritibus gentilium dedita*... Worin bestanden diese heidnischen Gebräuche und wo sind bei uns solche Örtlichkeiten der Kulturausübung zu vermuten? Die erste Frage ist bereits in den Abschnitten 1 - 4 durch die vorgelegten historischen Zeugnisse beantwortet. Heidnische Gepflogenheiten an Gräbern, Bäumen, Quellen, Gewässern und Felsgebilden sowie Opferhandlungen vor Götzenbildern waren wohl allgemein auch bei den Main- und Regnitzwenden verbreitet. Als Kultorte hat der Verfasser ja bereits Moggast auf dem Fränkischen Jura als Sitz der Göttin Mokoš und die Bürg in der Maintalaue bei Kemmern als Platz der Verehrung einer Wassergottheit herausgestellt, wie überhaupt die Gestalten der niederen Mythologie viel zählebiger waren. Doch davon weiter unten mehr.

Einen ernst zu nehmenden Hinweis auf einen Kultplatz finden wir im Gründungsbericht für das von Bischof Otto I., dem Heiligen, gestifteten Aegidienspital mit Kirche, das zu Beginn des 19. Jh. ohne Grund abgerissen wurde. Ebbo, der Biograph Ottos schreibt darüber um 1112 folgendes (abgedruckt in MG. SS. 12, 835) in deutscher Übersetzung:

„Den unmittelbaren Umkreis der Burg durchwandernd und einen geeigneten Platz für eine Spitalgründung musternd, kam er zu einem am Fuße des Bergs des hl. Michael gelegenen Hügel, der im Volk Lügenbühl, d. h. Hügel der Lüge (Lügebühel, id est mendacii collis) genannt wurde, und dies aus zwei Gründen: Sei es deswegen, weil sich der Boden nicht in der natürlichen Lagerung der Erde, sondern eher infolge von Aufschüttungen gelegentlich der Fundamentierung der Burgmauern in die Höhe erhoben hatte, sei es deswegen, weil törichte Menschen dort häufige Zusammenkünfte (conventicula), voll der Lügen und Nichtigkeiten abhielten. Unser geistlicher Vater, der seine Aufgabe darin sah, Verschrobenes auszurotten (ut prava extirparet) und nur Gutes zu säen, wünschte dies zum Besseren zu wandeln. Er ließ deshalb den Hügel einebnen und hier eine Kirche des hl. Aegidius erbauen, auch für Arme und Pilger geeignete Heimstätten errichten, damit dort, wo früher die Unterwürfigkeit gegenüber dem bösen Feind wucherte (servitus inimici pullulabat), inskünftig durch Gottesdienst und durch Mildtätigkeit gegen die Armen den Seelen Gewinn erwachse.“

Wir können M. Hofmann (1952, 5) absolut nicht zustimmen, der den Lügenbühl einfach zu einem Treffpunkt geschwätziger alter Leute herabwürdigte. Dem steht die Formulierung ‚servitus inimici‘ konträr entgegen. Allerdings wußte man damals noch nichts von den slavischen Siedlungszeugnissen auf dem Domberg, woraus man nunmehr zweifelsohne folgern darf, daß die Slaven der Lochau oder vom Domberg selbst im Hinblick auf die Ausführungen der Synode von 1059 in der Tat auf dem Lügenbühl kultische Zusammenkünfte pflegten.

Zum Namen ‚Lügenbühel‘ gab dankenswerterweise der Germanist R. Bergmann mit Schreiben vom 27.8.1987 nachstehende sprachwissenschaftliche Stellungnahme ab:

- „1. Die von Ebbo gegebene Etymologie mendacii collis ist natürlich nicht relevant, auch nicht die von ihm genannten zwei Gründe für die Benennung.
2. Lügebühel ist im Grundwort eindeutig ahd. buhil, mhd. bühel ‚Hügel‘.
3. Bestimmungswort könnte ahd. lugi, mhd. lüge ‚Lüge‘ sein. Gegen diese Deutung spricht allenfalls, daß in Zusammensetzungen statt lugi, lüge öfter die längere Nebenform lugina, lügene auftritt. Im Mittelhochdeutschen sind im Lexer 10 Komposita mit lüge- belegt, dagegen 15 mit lügen-: im Grimmschen Wörterbuch werden zwei Komposita mit lüge- gegeben, dagegen über 50 mit lügen-. Eine Bildung im Sinne von mendacii collis sollte daher eher Lügenbühl lauten. Damit ist eine Erklärung von Lügebühel in diesem Sinne aber nicht ausgeschlossen.
4. Bestimmungswort könnte auch ahd. mdh. luogen ‚aufmerksam sehen, schauen‘ sein... Zu vergleichen wären die im Grimmschen Wörterbuch belegten Bildungen Wartburg und Wartebühel.“

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die von Ebbo gegebene Deutung des Namens aus sprachlichen Gründen weder sicher auszuschließen noch eindeutig zu bestätigen ist. Mehr kann der Sprachwissenschaftler hier leider nicht sagen.“

Die Erklärung von Lügebühel aus ahd., mhd. luogen im Sinne von Wartebühel ist gar nicht so abwegig, könnte doch ein in der Talwanne zwischen Domberg und Michelsberg errichteter Hügel eine Warte getragen haben, somit ein Turmhügel gewe-

sen sein, wie die Archäologen sagen. Solche müssen nicht immer auf Bergen gelegen sein, sondern je nach ihrer Funktion auch an Altstraßen. Eine solche scheint die ehemalige Hadergasse nach A. Schuster (1901, 315) – jetzt Aufseßstraße – gewesen zu sein, die vom Sand entlang der Domburg über das einstige Pöppelgäßchen – jetzt Franziskanerstaße (Schuster 1903, 44) – nach Stegaurach und weiter nach Würzburg führte. Darauf weist auch das Patrozinium des hl. Aegidius hin, den Straßenbenützer verehrten. Auch die Errichtung eines Spitals für Pilger ist beredtes Indiz. Zudem liefen am einstigen Lügenbühl die Gerichtsgrenzen der Stadt, des Domstifts und Klosters Michelsberg zusammen, wo Kontrollfunktionen ausgeübt werden mußten. Wichtig aber ist, daß eben in früheren Zeiten an diesem Platze Teufelsdienst, wie man *servitus inimici* besser übersetzen sollte, betrieben wurde und diese Örtlichkeit durch Erbauung der Aegidien-Kirche sacrificiert worden ist, eine gar nicht so seltene Erscheinung<sup>2</sup>.

Von großer volkskundlicher Bedeutung ist die Tatsache, daß man im Bambergischen unter Pöppel eine Schreckgestalt, ein Gespenst, eine bedrohliche Erscheinung versteht. So soll ja in der Pöppelgasse der sogenannte *Hullepöppel* sein Unwesen getrieben haben, was ein Nachklang auf die frühen Vorgänge am Platze des Lügenbühls gewesen sein könnte. Wie die weiter unten aufgeführten Beispiele zeigen, war der Dämonenkult an gewissen Pöppelplätzen gar nicht so selten. Was die Altstraßenfrage anbelangt, so sei noch auf das vor dem Westtor der Domburg gelegene Leonhardikirchlein verwiesen, das 1805 im Zuge der Säkularisation abgerissen wurde (L. J. Pfau, 1930, 56). Der hl. Leonard, dessen Kult bis ins 6. Jh. zurückgeht, war Schutzpatron von Roß und Reiter.

Für heidnisches Brauchtum noch ein Zeugnis von der *Eimer Spitze*. Hier wurde in einem leeren und gut erhaltenen Tongefäß des 11./12. Jh. ein 2 Zoll hohes weibliches Tonfigürchen gefunden, wie man solche in slavischen Gräbern der Burgwallperiode mitunter anzutreffen pflegt. Die Bedeutung solcher Beigaben ist religionsmythologisch noch ungeklärt (Jakob 1979, 259). Zum Namen ‚Elm‘ aus dem Slavischen *лѣмъ*, toponymisch in der Bedeutung Landzunge, Anhöhe, sei noch auf den bei Kleuckheim 1594 bezeugten Flurnamen „vf Windischen Elm“ verwiesen (STAB, Stb. Nr. 9130, 73').

Spukbehaftete Örtlichkeiten können mitunter Hinweise auf heidnisches Brauchtum geben. In den schönsten Bamberger Sagen und Legenden (G. C. Krischker 1984, 24, 33, 61) finden sich drei Überlieferungen:

„... Der Bürgermeister (Beyl) wohnte hinterm Domplatz, wo jedes Kind weiß, daß es nicht richtig ist... Ausführlicher wird vom Pöpelgäßchen beim einstigen Lügenbühl berichtet... Dort gehen Pöpel zu jeder Zeit, doch am liebsten zwölf Uhr mittags, und zwölf Uhr nachts. Oft sahen die Leute weißgraue Gestalten hin und her schweben, auf den Steinen sitzen und Geld zählen, oder Hasen und Hunde, gar seltsam anzuschauen, hin und her laufen. Die seltsamste darunter aber ist eine graue Gestalt, der es eingefallen, mit ihrem eigenen Kopf zu hadern. Da kommt sie das Berglein abwärts, ihren Kopf, der im-

<sup>2</sup> Auf weitere slavische Kultstätten weist die Sage hin, so bei Hallstadt, wo auf dem Kreuzberg – früher Altenberg – ein Götze gestanden haben soll. Der Pöppel soll aus Stein gewesen sein mit einem langen Bart. In Ober-Unterküps – 1065 Chübeze – wird von einem heidnischen Tempel berichtet. Den Wachtstein nordwestlich von Truppach sollen die Slaven ihrem Lieblingsgott Suantewitz durch einen Tempelbau geweiht haben.

mer bergauf will, gewaltsam mit den Füßen hinabstoßend... Im Dom zu Bamberg befindet sich ein Hahn, von dessen Bedeutung man sich folgendes erzählt: Die alten Pommern verehrten den Hahn. Dies benutzte der Bischof Otto, als er zu ihrer Bekehrung auszog. Denn indem er in einen silbernen Arm die Gebeine des heiligen Veit einfassen und daran zugleich das Bild eines Hahns anbringen ließ, bewirkte er, daß die heidnischen Pommern, weil sie vor dem Hahn niederfielen, zugleich den Reliquien des Heiligen Verehrung erwiesen...“

Spuk also dort, wo die Archäologie slavische Keramik ergraben hat oder wo vom Teufelsdienst die Rede ist, wobei noch bis zum heutigen Tage ein Haus in der Nähe paranormale Phänomene zeigt.

Wir wollen die Darlegungen über das Slaventum in Bamberg nicht abschließen, ohne auf ein bildliches Dokument der heidnischen Gebräuche aufmerksam zu machen. Nachdem sich gegen Ende des 11. Jh. bei den Slaven hierzulande die Christianisierung endgültig durchgesetzt zu haben scheint, konnte sich Bischof Otto I., der Heilige, ab 1124 der Pommernmission zuwenden. Seine Vita ist in Gemälden des frühen 17. Jh. in der St. Michaelskirche festgehalten. Auf einem dieser Bilder ist sein Aufenthalt anno 1127 in Stettin verewigt. Wir sehen darauf Kultplätze mit heiligen Bäumen und Quellen sowie Bilder von Götzen, welche Bischof Otto zerstören ließ (Abb. 2). Hierin zeigt sich auch das bereits von Karl dem Großen erlassene Verbot von Kulthandlungen an Bäumen oder Quellen. Im unteren Teil des Gemäldes wird die Szene dargestellt, wo heidnische Priester nach dem Leben des hl. Otto trachteten, aber von Gott mit Erstarrung ihrer Glieder bestraft wurden.

## 6.

J. Herrmann et alii (1985, 309 ff.) haben Religion und Kult der Slaven in Mitteleuropa an Hand historischer Nachrichten, der Missionierungsgeschichte, archäologischer Funde und Ausgrabungen von Tempeln relativ umfassend erhellen können; siehe dazu auch H.-J. Brachmann 1987, 48 ff. Jeder Stamm scheint hier zunächst seinen eigenen Gott inthronisiert und verehrt zu haben. Interessant dabei ist, daß von seiten der Überlieferung Hinweise auf Götter von den Stämmen der Lausitz und der Sorben fehlen. Von letzteren konnten solche nur aus Bach- und Ortsnamen erschlossen werden. Der gleiche Tatbestand ist auch im Gebiet der Main- und Regnitzwenden zu verzeichnen, die zufolge der sprachwissenschaftlichen Zeugnisse überwiegend sorbischen Stammes waren. Allerdings ist es trotzdem sehr verwunderlich, daß sich hier keiner der frühen Geschichtsschreiber näher über den Paganismus ausgelassen hat, der doch vier Jahrhunderte hindurch immer wieder angesprochen wurde.

Über die altslavische Religion und slavische Mythologie bringen S. A. Tokarew (1968) und P. Grimal (1977) gutes Vergleichsmaterial für die ethnische Orts-, Flurnamen- und Volkskunde. Die Existenz der Göttin Mokoš ist bei Ost- und Westslaven einwandfrei belegt. Wie oben erwähnt, wurde in Moggast, dem ehemaligen Mokoš, dieselbe als Schutzgöttin der Schafzucht und des Spinnens verehrt. Kultort dürfte die Moggaster Höhle gewesen sein. Nun liegt zwischen Amlingstadt und Strullendorf am Rande des Waldes Thiergarten der *Megschbrunnen*. Aus der leider noch ungedruckten Sagensammlung von Rektor i. R. Herrmann Mauer, Zell, dem der Verfasser viele Hinweise verdankt, ist folgendes zu entnehmen:



Abb. 2: Gemälde der Vita des hl. Otto in der St. Michaelskirche in Bamberg, 17. Jh. – Hier Darstellung slavischer Götzenkulte in Stettin 1127. Foto: H. Jakob

„Von unserem Dorf Strullendorf führt ein Weglein durch die Wiesen nach Amlingstadt. Daran liegt der Megschbrunnen; und bei dem hält sich der *Megschpöppel* auf. Leuten, die nachts den Pfad benutzen, erschien er als eine angsterregende dunkle Gestalt. Sie liefen davon. Er warf ihnen feurige Kugeln nach, daß sie sich verirrtten und erst nach langem Suchen sich zurechtfinden.“

Laut freundlicher Mitteilung von Altbürgermeister Wiesneth ist der Megschbrunnen eine sumpfige Quelle, deren Rinnsal in den Strullendorfer Bach fließt. Weiter unten heißt eine Untiefe, wo früher die Kinder badeten, *Megschtümpfel*; im Grundsteuerkataster von 1850 wird unter der Plan-Nummer 1840 der *Schwemmdimpfel* erwähnt.

Da für den Megschbrunnen ältere Belege nicht aufzutreiben sind, bleibt die Frage offen, ob in *Megsch* der Name Mokoš oder nur mokry, mokrica ‚Näße, feuchter Ort‘ enthalten ist. Auch auf den Ort *Möchs* - 1470 mechxs - bei Gräfenberg sei verwiesen. Von Bedeutung ist jedoch, daß es an diesem Ort spukt und der Megschpöppel umgeht. Dies läßt mindestens auf einen alten Quellkult schließen, so auch am Megschtümpfel.

Wie Procop von Caesarea (De Bellis VII, 14-29) berichtet, meinen die Slaven,

„daß ein einziger Gott, Schöpfer des Blitzes, der Herr der Welt sei, ihm bringen sie Rinder und andere Opfergaben dar... Auch den Flüssen widmen sie einen Kult und ebenso den Nymphen und anderen Geistern; allen bringen sie Opfergaben, und bei diesen Zeremonien legen sie Gelübde ab und betreiben Wahrsagungen...“

Als Refugium und Kultstätte der Mainwenden hat der Verfasser 1979 in interdisziplinärer Zusammenschau die „Bürg“ in einer alten Mainschlinge in der Talaue bei Kemmern herausgestellt, vor allem aber die *Pöppelecken*, bei der es spukt und umgeht und wo der *Mainpöppel* sein Unwesen treibt, was auf einen Flußkult hinweist. Interessant ist die Deutung dieses Flurnamens durch einen Ortsgeistlichen von Kemmern aus dem frühen 19. Jh. (K. Schrott 1986, 24):

„Der Name Pöppelecken - zwischen Hallstadt und Kemmern - deutet auf den Opferkultus an diesem Orth durch die slawischen Priester (Popen). Bekannt ist, daß die Slawen nicht allein auf Bergen opferten, sondern auch namentlich bei Opfern für ihren Finstergott (Zcernybozs) auch Schluchten und schauerliche Gegenden auswählten, wie solche zu dem finsternen dämonischen Opferkultus (Deo decos) recht gut paßten.“

So abwegig ist die Deutung und der Hinweis auf slavische Priester nicht, sind doch zu 1207 auf Rügen zwei Priester namens *Popel* und *Zlawos* bezeugt (Schlimpert 1978, 216). Im Kreis Florina (Griechenland) gibt es laut Vasmer (1941, 195) den Ortsnamen Πόπλαη. Der bulgarische Forscher schreibt dafür Ръпли. Inwieweit dies mit Pöppel zu tun hat, ist freilich die Frage. Allerdings hat der Jubilar seit 1982 verstärkt in speziellen Einzelstudien (Kunstmann 1987a) und vor allem 1987b mit seinen „Beiträgen zur Geschichte der Besiedlung Nord- und Mitteldeutschlands mit Balkanslawen“ die griechischen und römischen Sprachkontakte eindringlich und einleuchtend hervorgehoben. Auch in der slavischen Mythologie gibt es derartige Beziehungen. Für die slavischen Balkanvölker war Trojan ein nächtlicher Dämon mit wächsernen Flügeln wie Ikarus. Dieser Trojan ist ganz einfach als Divus Trajanus, als Kaiser Trajan anzusehen, dessen offizieller Kult die Slaven in Thrakien beeinflusste. Auch die bei allen Slaven bekannte Rusaika-Gestalt, die Reinkarnation von verstorbenen Jungfrauen als Nixen, ist von dem antiken Totenfest der Rosalien - *domenica rosarum* oder *pascha rosata* - abgeleitet. Hierüber mehr bei Kunstmann:

„Anfänge der russischen Geschichte in neuer Sicht“, besonders das Kapitel: „Beobachtungen auf dem Gebiet der slavischen Mythologie“ (in Druckvorbereitung). Die Bulgaren und Makedonier veranstalteten in der Woche vor Pfingsten Umzüge, wobei die Rusalka von einem Mädchen oder einer Strohpuppe dargestellt wurde. Hierfür gibt es überliefertes Brauchtum auch im Gebiet des Steigerwaldes. N. Haas (1819, 18) berichtet, daß erst noch vor hundert oder zweihundert Jahren Nachklänge slavischer Gebräuche und Feierlichkeiten im Lande tönten, z. B. das Hinaustragen und Verbrennen des Todes, d. h. eines Strohmannes, der ihn darstellen sollte. Über wendisches Brauchtum aus dem Fichtelgebirge schreibt L. Braunfels (19. Jh., 24):

„An den Dienst der (Todesgöttin) Marzana erinnern die weißen Tücher der Frauen bei Leichenzügen; der Wassertropfen, den man auf die Straße gießt, damit der Verstorbene nicht wiederkomme, sowie jene Strohpuppe, die das Bild des Todes darstellend, noch im vorigen Jahrhundert hier und da von den Kindern am Sonntag Lätare ins Wasser geworfen wurde.“

Möglicherweise sind auch gewisse Sagen über Wasserjungfrauen, die zu spät in den Brunnen zurückkehrten, worauf sich das Wasser blutig färbte, so die Sage von Graßmannsdorf und Heuchelheim (J. L. Klarmann, K. Spiegel 1912, 30, 86), Indiz für den Rusalka-Kult.

Wie P. Grimal berichtet (1977, 125), wurden bei den Slaven die Dämonenkulte unter freiem Himmel zelebriert, auf Lichtungen, gern unter Bäumen, die sich durch hohes Alter oder absonderlichen Wuchs auszeichneten, oder die Geister wurden im Gebüsch und am Fuß von auffälligen Felsen beschworen, wie z. B. am Kemitzenstein bei Kümmersreuth (Jakob 1982b, 105 f.). Meist gehörte ein rituelles Festgelage dazu, auch Prophezeiungen und Opferungen fehlten nicht. Nach S. A. Tokarew (1968, 276) lautet die Bezeichnung für ein übernatürliches Wesen bei allen Slaven ‚bes‘. Nach Annahme des Christentums wurde das Wort ‚bes‘ zum Synonym eines bösen Geistes, des Teufels oder Satans. Auch andere Heidengötter wurden verchristlicht, so der Blitzgott Perun mit dem Hl. Elias, Weles, der Viehgott mit dem hl. Wlassi (Blasius) und die Göttin Mokosch mit der hl. Paraskewa oder Pjatniza.

In der Gemarkung Hallstadt kommt 1732 der interessante Flurname *Peesen, peesen See, in der peesen bey der Hegnigsspitz* vor (STAB Stb. 10921, f. 18', 43, 64'). Das Flurstück liegt am heutigen Bösen-Graben. Hier soll es nicht geheuer sein. Unseres Erachtens liegt diesem Flurnamen das slavische Wort bes in der Bedeutung von Dämon zugrunde, weniger bez ‚Holunder‘, zumal F. Bank, Hallstadt in diesem Bereich sehr altertümliche und auch frühmittelalterliche Keramik nebst einer Bernsteinperle gefunden hat.

Am alten Weg von Hirscheid nach Amlingstadt liegt die Feld- und Waldflur *Mösten*, wo über den Möstenbach die Möstenbrücke führte (STAB Stb. Nr. 908/IIa. 1731, f. 1287 *in der mösten*, f. 1328 *in der Mösten Brucken*). H. Mauer berichtete folgendes:

„Der *Möstenpöppel* hielt sich in der Mösten auf. Wer in der Mitternacht dort vorbei mußte, dem tat er manchen Tort an. Er war eine riesengroße finstere Gestalt. Man hat geglaubt, daß er bei schlechter Laune sogar Menschen ermorden könnte.“

Im Wort Mösten ist die slavische Bezeichnung mostъ für ‚Brücke, Knüppeldamm‘ enthalten. Die Möstenbrücke, die über eine 7 m tiefe Schlucht führt, ist somit eine Tautologie und gleichzeitig Beweis für das hohe Alter dieses Verbindungsweges. Aber auch zwischen Geisfeld und Naisa gibt es eine Wald-Abt. *Mösten* (STAB Stb.

Nr. 3052 Pödelsdorfer Revier ca. 1550 II. *Mösten*, 3. *Möstenbrunnen*). Nach H. Mauer soll auch hier ein Pöppel sein Unwesen getrieben haben. Alte Leute erzählten, er habe die Gestalt eines feurigen Mannes gehabt.

Ein weiterer Flurname verdient Beachtung, nämlich die *Gammel* zwischen Pausdorf und Roschlaub. 1626 ist ein *Äckherlein hinnder denn Gomelen* und ein *ackher auff der Gomelln* erwähnt (STAB Stb. Nr. 1922, f. 112, 115). Altobersorbisch bedeutet gomola ‚Erhöhung, Hügel‘, artverwandt zufolge der Realprobe auch mit mogyla ‚Grabhügel‘. In der Tat liegen nach H. Mauer auf der Gammel noch zwei nicht datierte Grabhügel. Außerdem befindet sich auf der in der Nähe liegenden *Platte* am Hang eine halbrunde Befestigung, so daß der Name wohl von slav. ploty ‚durch Zaun geschützte Siedlung‘ herrühren dürfte. Archäologische Funde wurden durch H. Mauer und F. Bank gemacht. Wichtig ist aber, daß es auf der Gammel nicht geheuer ist. Man denkt hierbei unwillkürlich an das Verbot: *De sacrilegio ad sepulchra mortuorum* des Regensburger Konzils von 742. Der Flurname Gammel wiederholt sich bei Staffelstein: *auf der Gamellen* und bei Amlingstadt: 1486... *zwen Ecker am gemele gelegen...* (STAB Stb. Nr. 550, f. 231).

Bei den West- und Südlaven wurden kleine Familiendomänen, die Seelen der Vorfahren verehrt. Nach N. Haas (1819, 18) „bäckt man an der rauhen Ebrach Thierfiguren aus Teig unter dem Namen ‚Hauswolf‘, ohne Zweifel ein Gebrauch aus alter Zeit, wo man noch heimlich innerhalb seiner Wände einen Hausgötzen verehrte.“

Die vorstehenden Beiträge zum Paganismus der Main- und Regnitzwenden wollen sich als Anregung verstehen, mehr als bisher der ethnischen Volkskunde und Sagenforschung die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken; vor allem aber sollte die Motivation Kaiser Heinrichs II. bei der Bistumsgründung Bambergs ins rechte Licht gerückt werden.

#### Literaturverzeichnis

- Arneht, K., Geßner, H. Jakob, H., 1966: Das Alter des Castrum Babenberg. Geschichtliche, architektonisch-technische und archäologische Erkenntnisse über die älteste Besiedlung des Dombergs. In: Fränkisches Land 4, Nr. 5.
- Bosl, K., 1980: Bayerische Geschichte. München.
- Brachmann, H.-J., 1987: Zur religiösen Vorstellungswelt der sorbischen Stämme an Elbe und Saale. In: Studia Onomastica V, Beiheft 11, 48-59.
- Braunfels, L., o. J. (19 Jh.): Die Mainufer und ihre nähere Umgebung. München.
- Eichler, E., Jakob, H., 1962: Slawische Forst- und Flurnamen im Obermaingebiet. In: Leipziger Abhandlungen zur Namenforschung und Siedlungsgeschichte 2, 283-294.
- Eichler, E., Walther, H., 1975: Ortsnamenbuch der Oberlausitz I. Berlin.
- Eichler, E., 1986: Zum Götternamen Mokoš im Altsorbischen. In: Slavica Gandensia 13, 21-23.
- Endres, R., 1973: Das Slawenmotiv bei der Gründung des Bistums Bamberg. In: Bericht des historischen Vereins Bamberg 109, 161-182.
- Endres, R., 1986/87: Die Slawenfrage in Nordostbayern. In: Geschichte am Obermain 16, 39-48.
- Falckenstein v., J. H., 1734: Antiquitates et Memorabilia de Nordgaviae Veteris. Schwabach.

- Geldner, F., 1973: *Tatsachen und Probleme der Vor- und Frühgeschichte des Hochstifts Bamberg*. Bamberg.
- Geldner, F., 1986: *Das Problem der vierzehn Slavenkirchen Karls des Großen im Lichte der bisher unbeachteten Dorsalvermerke der Urkunden Ludwigs des Deutschen (845) und Arnolfs (889)*. In: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 42, 192-205.
- Grimal, P. (Hrsg.), 1977: *Mythen der Völker 3, Mythen der Slawen* 104-126. Frankfurt.
- Haas, N., 1819: *Geschichte des Slavenlandes an der Aisch und den Ebrach-Flüßchen*, I. Teil. Bamberg.
- Herrmann, E., 1968: *Zur Assimilierung der Slawen in Ostfranken im Hochmittelalter*. In: *Archiv für Geschichte von Oberfranken* 48, 87-110.
- Herrmann, J. et alii, 1985: *Die Slawen in Deutschland. Geschichte und Kultur der slawischen Stämme westlich von Oder und Neiße vom 6. bis 12. Jahrhundert*. Berlin.
- Hofmann, M., 1952: „Lügenbühl“ und „Lugbank“ in Bamberg und Hallstadt. In: *Fränkische Blätter* 4, Nr. 2, 5-8.
- Jakob, H., 1959: *Siedlungsarchäologie und Slawenfrage im Main-Regnitz-Gebiet*. In: *Bericht des Historischen Vereins Bamberg* 96, 209-248.
- Jakob, H., 1979: „Die Bürg“ in der Maintalaue bei Kemmern/Ofr. Refugium und Kultstätte der Mainwenden. In: *Die Welt der Slawen* 24, 248-269.
- Jakob, H., 1981: *Moggast vulgo Mokoš. Ein frühslavischer Kultort auf dem Fränkischen Jura*. In: *Archiv für Geschichte von Oberfranken* 61, 185-196.
- Jakob, H., 1982a: *Zur Gentilaristokratie der Main- und Regnitzwenden*. In: *Archiv für Geschichte von Oberfranken* 62, 13-20.
- Jakob, H., 1982b: *Der Klotzgau - ein slavischer Kleingau am Rande der Fränkischen Alb*. In: *Zeitschrift für Archäologie* 16, 95-112.
- Jakob, H., 1984: *Die Wüstungen der Obermain-Regnitz-Furche und ihrer Randhöhen vom Staffelberg bis zur Ehrenbürg*. In: *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters* 12, 73-144.
- Jakob, H., 1988: *Eine deutsch-slavisches Symbiose in der Ellernbach-Talschaft nordöstlich von Bamberg*. In: *Festschrift für H. Walther, Leipzig (im Druck)*.
- Klarmann, J. L., Spiegel, K., 1912: *Sagen und Skizzen aus dem Steigerwald*. Gerolzhofen.
- Krischker, G. L., 1984: *Die schönsten Bamberger Sagen und Legenden*. Bamberg.
- Kunstmann, H., 1982: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 30, *Besprechungen*.
- Kunstmann, H., 1987a: *Waren die ersten Přemisliden Balkanslawen?* In: *Die Welt der Slawen* 32, 25-45.
- Kunstmann, H., 1987b: *Beiträge zur Geschichte der Besiedlung Nord- und Mitteldeutschlands mit Balkanslawen*. München.
- Kunstmann, H.: *Anfänge der russischen Geschichte in neuer Sicht (in Druckvorbereitung)*.
- Losert, H., 1984: *Die früh- bis hochmittelalterliche Keramik von drei ausgewählten Fundplätzen im Bamberger Land (Bamberg-Dom, Hallstadt-Ortskern, Wüstung Schlammersdorf)*, ungedruckte Magisterarbeit, Universität Bamberg, Text- und Katalog-Band.
- Paschke, H., 1958: *Katzenberg und Lubichau im Sande zu Bamberg. Beiträge zur Bamberger Geschichte und Topographie* 15. Bamberg.
- Pfau, L. J., 1930: *Verschwundene und verlassene Bamberger Gotteshäuser*. In: *Bamberger Stadt- und Landkalender* 197, 56.
- Sage, W. (Hrsg.), Abels, B.-U., Züchner, Chr., 1986: *Oberfranken in vor- und frühgeschichtlicher Zeit*. Bamberg.
- Sage, W., 1988: *Zur Bedeutung des Bamberger Dombergs für die Geschichte des Obermaingebietes im frühen Mittelalter*. In: *Festschrift für H. Walther, Leipzig (im Druck)*.
- Schlimpert, G., 1987: *Slavische Personennamen in mittelalterlichen Quellen zur deutschen Geschichte*. Berlin.

- Schrott, K., 1986: Kemmern. Ortsgeschichte eines ehemaligen bambergisch-domkapitelischen Obeldorfes. Kemmern.
- Schuster, A., 1901: Altbamberg 4. Bamberg.
- Schuster, A., 1903: Altbamberg 6. Bamberg.
- Tokarew, S. A., 1986: Die Religion in der Geschichte der Völker. Die altslavische Religion, 267-284, Berlin.
- Vasmer, M., 1941: Die Slaven in Griechenland. Berlin.
- Vogt, H.-J., 1987: Die Wiprechtsburg Groitsch. Eine mittelalterliche Befestigung in Westsachsen. Berlin.

Litzendorf

Hans Jakob

## EINE ERFOLGREICHE NEUE THEORIE ÜBER DIE FRÜHGESCHICHTE DER SLAVEN

Er muß unter einem glücklichen Stern geboren sein, der in dieser Festschrift Gefeierte, denn es kommt nicht oft vor, daß ein Wissenschaftler, der in seinem Fach neue Wege geht, noch zu Lebzeiten die Bestätigung seiner Theorien findet. Sind es doch meist Leute, die ihrer Zeit voraus sind, in der Gesellschaft aber, in der sie leben, als Verfemte gelten. Abgelehnt werden sie allerdings von denen, die sie nicht verstehen wollen oder können.

Was an den Arbeiten des Historikers und Mediävisten Prof. Dr. Heinrich Kunstmann fasziniert, ist vor allen Dingen seine immense Kenntnis der slavistischen Probleme und Literaturen, die er treffend mit mediävistischen Themen zu verbinden versteht. Da er stets auch seine Quellen angibt, stellt er die unbedingt erforderlichen Verbindungen zwischen sich und den Historikern her. Gerade das war der gemeinsame Punkt, der auch mich schon 1984 mit den Arbeiten des Jubilars bekannt machte und von dem ich begeistert war<sup>1</sup>. Wenn wir in einigen unwesentlichen Kleinigkeiten voneinander abweichen oder uns nicht einig sind<sup>2</sup>, so ist das völlig normal, da jeder von uns beiden von seinem Standpunkt ausgeht, Kunstmann vom slavistischen, ich vom historischen.

Für mich war K. 1984 wirklich eine echte Entdeckung. Endlich wurde meine Theorie, nach welcher die Kroaten nicht aus dem polnischen Weißkroatien, sondern aus Karantanien kamen, auch von einem Slavisten bestätigt. Der Wert unserer Theorien ist umso größer, als wir 1984 noch nichts voneinander wußten.

Es ist an der Zeit zu erklären, welche außergewöhnliche Idee, die inzwischen zur gut abgesicherten Theorie geworden ist, Kunstmann 1981 in die wissenschaftliche Welt setzte<sup>3</sup>. Die Theorie nämlich, daß die slavische Landnahme nicht von Norden nach Süden ausgriff, so wie das bisher fast alle glaubten, sondern umgekehrt - von Süden nach Norden. Inzwischen - wir schreiben das Jahr 1988 - ist sich K. seiner Theorie so sicher, daß er diese durch neue Feststellungen weiter erhärtet und noch überzeugender macht: Keine jener slavischen Gruppen, die seit dem 5. Jhd. den Balkan bevölkerten, hatte einen eigenen Stammesnamen<sup>4</sup>. Demnach sind die Ursprünge der Namen der Balkanslaven, unter denen diese weiter durch Europa zo-

<sup>1</sup> Insbesondere denke ich an Kunstmanns Arbeit über die Weißkroaten, vgl. Wer waren die Weißkroaten des byzantinischen Kaisers Konstantinos Porphyrogenetos? In: Die Welt der Slaven 29, 1984, 111-122; im weiteren: WS. Zur gleichen Zeit wie diese Arbeit erschien meine Abhandlung O problemima stare domovine, dolaska i pokrštenja dalmatinskih Hrvata. In: Zgod. časopis 38, 1984, 255-270.

<sup>2</sup> Kunstmann geht nämlich davon aus, daß die Weißkroaten in Kärnten lebten, während ich behaupten möchte, daß die dalmatinischen Kroaten, die nach Kärnten übersiedelten, sich selbst Kroaten nannten und in Kärnten ihre politisch-territoriale Organisation erlangten (pagus Cruuati); in einigen ihrer Quellen heißen sie Karantanci, bekommen also einen allen Alpenslaven gemeinsamen Namen.

<sup>3</sup> WS 21, 1981, 395 ff.: Zwei Beiträge zur Geschichte der Ostseeslaven.

<sup>4</sup> WS 30, 1985, 253 f.

gen, im illyrischen, griechischen oder byzantinischen Kulturkreis zu suchen, was K. damals und auch später an sehr zahlreichen Beispielen zeigte.

Ich kannte, wie gesagt, Kunstmanns Arbeiten über die erwähnte Problematik vor 1984 nicht. Erst als er mir selbst alle seine bis dahin veröffentlichten Schriften sandte, wurde ich bei ihrer Lektüre sprachlos! Für mich war seine Antwort auf die Frage nach der Urheimat der *Abodriten* und *Redarier* oder der Bedeutung von *Arkona*<sup>5</sup> so überzeugend, daß ich sogleich begriff: Dies war aus slavistischer Sicht etwas völlig Neues, und im Vergleich damit hat die alte Theorie über die von Norden nach Süden gerichtete slavische Siedelbewegung keine Überlebenschance. Es ist ohne Belang, ob der eine oder andere Slavist oder Historiker schon früher vielleicht eine ähnliche Idee gehabt hat, da ja diese vereinzelt Hinweise in der allgemeinen Überzeugung, die Slaven seien nach Süden gezogen, einfach untergegangen sind.

Doch bevor K. seine außergewöhnliche Idee veröffentlichte, hatte er sich schon sehr erfolgreich in einigen Arbeiten mit der Frage nach der Herkunft Samos, seines Namens und Reiches befaßt<sup>6</sup>. Ich glaube, seine große Erudition und insbesondere seine vorzügliche Quellenkenntnis haben ihm auch in dieser Problematik dazu verholfen, das „letzte Wort“ zu haben. Nach meiner Überzeugung weist K. nämlich mit vollem Recht die Behauptung der slovenischen Historiographen zurück, nach welcher Samo der Herrscher der Alpenslaven gewesen sei. Die slovenischen Historiker verlassen sich dabei namentlich auf die *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*<sup>7</sup>, die allerdings 200 Jahre jünger ist als Fredegar und in der Samo erst zum Karantanen-Herrscher wird! Diese Tatsache freilich wollen die slovenischen Historiker nicht in Rechnung stellen. In besagten Arbeiten löst K. überdies die Frage der Lokalisierung der *Wogastisburc*, die er in Burk bei Forchheim an der Regnitz sieht, womit er, wenn ich als Laie urteile, ebenfalls recht behalten wird.

Zur Problematik um Samo paßt vortrefflich auch Kunstmanns Deutung der Namen jener von Fredegar genannten drei Slavenherrscher. Da Fredegars Chronik aus der Mitte des 7. Jhds. stammt, bringt die Klärung dieser Namen – Samo, Dervanus und Wallucus – zugleich Licht in die Frage der Herrschertitel dieser Zeit. K. geht dabei von dem Standpunkt aus, daß die Slaven im 7. Jhd. noch keine eigenen Namen für ihre Herrscher hatten, weshalb Fredegar, der keine slavische Sprache verstand, das den lateinischen Bezeichnungen *rex* oder *dux* vorangestellte Adjektiv für den Namen des jeweiligen Herrschers hielt. Für K. lösen sich somit die von Fredegar aufgegebenen Rätsel folgendermaßen:

Derevanus, dux gente Surbiorum	= dux aus Derba in Dalmatien,
Samo, rex Sclavinorum	= solus rex und
Wallucus, dux Windorum	= maior dux <sup>8</sup> .

Die Angabe über *Wallucus*, in welchem K. ebenfalls einen slovenischen Herrscher sieht, hängt mit dem Bericht über *Alciocus*, den Anführer besiegter Bulgaren, zusammen. Fredegar zufolge wurden diese, als sie 630 oder 631 in Baiern Zuflucht

<sup>5</sup> WS 26, 1981.

<sup>6</sup> WS 24, 1979, I ff. 225 ff.; 25, 1980, 293 ff.; 26, 1981, 67 ff.; 28, 1983, 354 ff.

<sup>7</sup> Diese Quelle ist um 870 entstanden.

<sup>8</sup> Es handelt sich um die Herkunftsbezeichnung *dervanus*, vgl. WS 30, 1985, Anm. 9, und die Adjektive *samъ* (rex) sowie *velikъ* (dux), vgl. WS 25, 1980, 172–7.

suchten, auf Geheiß König Dagoberts ermordet. Allein Alciocus gelang es, mit 700 seiner Leute „marca Winedorum“ zu entkommen. Fredegar fügt hinzu: „Post haec cum Wallucum ducem Winedorum annis plurimis vixit<sup>9</sup> cum suis.“<sup>10</sup>

Indes, ließe sich hinsichtlich Wallucus nicht auch an eine andere Lösung denken? K. hat nachgewiesen, daß Samos Herrschaftsgebiet an der äußersten Grenze des Frankenreiches, in der „terra Sclavorum“ lag<sup>11</sup>. Wenn nun jedoch Wallucus der „velikъ dux“ dieser Slaven war, könnte es möglich sein, daß sie eben Fredegars *Winidi* waren! Laut Fredegar erkannten diese Winidi die Vorteile, die ihnen der Kaufmann Samo brachte, weshalb sie ihn zu ihrem König wählten (Winidi cernentes utilitatem Samones, eum super se eligunt regem). Ein weiterer Nutzen von Samo bestand darin, daß er „suo consilio et utilitate Winidi semper Chunus superant“<sup>12</sup>. Diese Deutung, meine ich, festigt Kunstmanns These über Samo noch mehr! Wallucus, der Winidi „velikъ dux“, dessen Namen wir nicht kennen, konnte, wie K. sagt, zum dux einer kleinen Gruppe von Slaven unmittelbar an der fränkischen Grenze werden. Doch in dem Augenblick, da Samo auf den Plan trat, erwiesen die Winidi diesem verständlicherweise mehr Ehre als Wallucus, der zwar „velikъ dux“, also Großfürst blieb, während Samo um 630 zum „solus rex“ wurde.

Der hauptsächliche Beweis dafür, daß Wallucus als angeblicher Herrscher der Alpendslaven Alciocus nicht bei sich aufnehmen konnte, ist für mich die gesicherte Tatsache, daß die Carantani damals unter der Botmäßigkeit der Awaren standen! Noch 745 wurde einem namentlich nicht bekannten Sohn Boruts die Würde eines Khans zuteil, und Borut als dux der Awaren ließ diesen seinen Sohn, den Khan, in Baiern taufen. Laut Fredegar blieb Alciocus im übrigen noch lange bei den Winidi, da er zuzusammen mit Samo gegen Dagobert kämpfte. Insofern, glaube ich, hatte K. recht, Samos großes mythisches Reich in den Bereich des Legendären zu verweisen.

Ich bin überzeugt, daß K., als er 1982 seine Abhandlung „Über den Namen der Kroaten“ veröffentlichte<sup>13</sup>, selbst nicht ahnte, wie ausschlaggebend diese in der „Kroatenfrage“ sein wird. Nachdem er die riesige Literatur über die Frage besprochen und alle bisherigen Vorschläge verworfen hat, legt er seine eigene Ansicht dar und leitet den Kroatennamen von dem seltenen griechischen Wort *χωροβατεῖν* ab<sup>14</sup>. Das heißt, es ist von einem Volk die Rede, „das in ein Land oder eine Gegend gekommen ist“. K. zeigt sodann, wie dieses Kompositum<sup>15</sup> bis zum 10. Jhd. völlig slavisiert wurde. Da er zum Beweis dafür aber nur die Angaben über die karantini-schen Kroaten und die in DAI anführt, wäre es vielleicht nicht von Nachteil, diesen Punkt durch weitere Daten zu vervollständigen, was seine Theorie über die griechische Herkunft des Kroatennamens noch deutlicher machen würde.

Daher möchte ich kurz hinzufügen, was ich denke. Eine allseitige Analyse der in DAI enthaltenen Angaben über die Kroaten erlaubt mir nämlich folgende Schlüsse: 1. Die Urheimat von Konstantins Groß- oder Altkroaten war das awarische Banja-

<sup>9</sup> Scil. Alciocus.

<sup>10</sup> WS 25, 1980, 174.

<sup>11</sup> WS 26, 1981, 68.

<sup>12</sup> WS 28, 1983, 355.

<sup>13</sup> WS 27, 1982, 131-136.

<sup>14</sup> Ebda., 132.

<sup>15</sup> Aus *χωρα* ‚Land, Gebiet‘ und *βαίνω* bzw. *βατέω* ‚gehen, schreiten‘.

Land (Lika, Gacka und Krbava), 2. ein Teil dieser Altkroaten zog vor oder zusammen mit den Awaren in die Alpen und vielleicht noch weiter bis nach Sachsen. Beide Gruppen (zu denen wahrscheinlich auch die tschechischen und russischen Kroaten zu zählen sind) nannten sich in ihrer neuen Heimat nur Kroaten, weil sie ihr urgroßväterliches Groß- oder Altkroatien hinter sich gelassen hatten.

Erstmals während der awarisch-fränkischen Konflikte und danach zur Zeit des Aufstandes von Ljudevit Posavski nutzen karantanische, also schon getaufte Kroaten die Möglichkeit, gemeinsam mit fränkischen Truppen in ihre alte Heimat zurückzukehren, wo sie allerdings vor „verschlossenen Türen“ standen. 820 konnten diese Kroaten unter der Führung fränkischer Truppen, die außer dem Kreuz auch das Schwert brachten, das heidnische Altkroatien nicht betreten. Daher ließen sich die karantanischen Kroaten im awarischen Zupanat Kroatien (also in Konstantins getauftem Kroatien) nieder. Die Franken halfen ihnen, ihre Niederlassungen zu sichern, in denen sie dann auch blieben. Da sich kein kroatischer Herrscher vor Branimir Herrscher der Kroaten nennt, darf man annehmen, daß von 820 bis 879 ein Zweifronten-Kampf sowohl gegen die awarischen Aristokraten als auch gegen die Franken geführt wurde! Erst 879 wurde dieser Kampf erfolgreich beendet, als Branimir sich an Papst Johann VIII. wandte und diesen bat, seiner „irdischen Herrschaft“ den Segen zu erteilen. Aus diesem Grund nennt sich Branimir als erster kroatischer Herrscher (in einer Steininschrift!) DVX CRVATORUM! Was jedoch nicht besagt, daß dies sein einziger Herrschertitel gewesen wäre (auf einer Inschrift von Nin ist er DUX SCLAVORUM, und im Evangeliar von Cividale nennt ihn ein unbekannter Mönch *comes* und seine Frau *cometissa*).

Somit zeigt sich, daß K. recht hatte, als er den Namen der Kroaten aus dem byzantinischen Kulturkreis heraus erklärte, da ja die ursprüngliche Bezeichnung Kroaten gewiß mit Altkroatien zu tun hatte. Von Byzanz übernehmen dieses Altkroatien in der Folge die Awaren, denn zur Zeit ihres Eintreffens auf dem Balkan war Altkroatien eine vorzüglich organisierte politische Einheit. Die Awaren gaben, was normal ist, den Altkroaten ihre eigenen Beamten, insbesondere den *Ban* (Banus), später auch die *Zupane*.

Die ausschlaggebenden Beweise für seine Theorie liefert K. dann 1983, indem er die Frage danach beantwortet, wie die westslavischen *Daleminci* (Dalmatinci) an die Elbe gekommen sind<sup>16</sup>. K. nimmt an, daß diese sich hier im 6. und 7. Jhd. niedergelassen haben. Da Cosmas von Prag das Ethnonym der Daleminci auch *Zribia* (also *Sorbia*) nennt, sollte man beide Völkernamen gleichsetzen. Allerdings ist den Angaben Thietmars von Merseburg zufolge Daleminci die deutsche Bezeichnung für das Land, das die Slaven dagegen *Glomači* nennen<sup>17</sup>. K. meint, es handle sich um einen Irrtum des Chronisten, welche Behauptung mir jedoch nicht richtig zu sein scheint. Es besteht zwar nicht der geringste Zweifel, daß K. recht hat, wenn er den Namen der Daleminci von der slavischen Bezeichnung *Dalmatinci* ableitet, doch sollte man Thietmars Behauptung Glauben schenken, wonach die Slaven selber sich *Glomači* nannten, gab es doch für den Chronisten keinen Grund, dies aus eigenen Stücken zu erfinden. Außerdem löst Kunstmanns Ansicht, es handle sich hier um einen Irr-

<sup>16</sup> WS 28, 364-371.

<sup>17</sup> Ebda., 364: In seiner Chronik behauptet Thietmar folgendes: in provintiam, quam nos Teutonice Deleminci vocamus, Sciavi autem Glomaci appellant.

tum des Chronisten, nicht die Frage der Sorben! Schließlich sind doch auch sie Daimatinci! Aus diesem Grund würde ich die Lösung dieser Frage in einer anderen Vermutung sehen: *Daleminci/Dalmatinci* war der gemeinsame Name aller jener Stämme oder Gruppen, die zusammen in das ferne Deutschland zogen. Unter diesen Gruppen waren ohne Zweifel sowohl *Glamoči* und *Sorabi* (von der Una) als auch eine kleinere Schar ihrer Nachbarn, der *Kroaten*. Sie alle waren gewiß *Dalmatiner*!

Aus diesem Grund bestätigt das Ethnonym *Daleminci* Kunstmanns Theorie auf dreifache Weise: Unter dem gemeinsamen Namen Daleminci ziehen drei benachbarte „Stämme“ oder Gruppen weit nach Westen!

1984 befaßt sich K. mit dem Problem der Nachricht über die Weißkroaten bei Kaiser Konstantinos Porphyrogenetos<sup>18</sup>.

Wenn wir über diese Abhandlung Kunstmanns nachdenken, sollte man in Betracht ziehen, daß er sie zu einer Zeit schrieb, als in der Geschichtsforschung noch die Theorie von der Urheimat der Kroaten in Böhmen, Polen und Rußland vorherrschte. Insofern war seine Ansicht über Konstantins Weißkroaten in der Tat revolutionär! Durch Quellenanalyse kam K. zu dem Schluß, daß hier von Kärnten die Rede ist. Da ich selbst unanhängig von ihm<sup>19</sup>, aber zur gleichen Zeit zu nämlichen Ergebnissen kam, ist es nicht mehr erheblich, daß K. vom anonymen Verfasser des 30. Kapitels der DAI, der des Kaisers Angaben über die Weißkroaten völlig durcheinanderbrachte, sozusagen „verführt“ wurde. Denn die *Großkroaten* des Kaisers können nur die des heidnischen Kroatiens gewesen sein. Es ist indes das Verdienst Kunstmanns, unanfechtbar zwei Völker, *Franken* und *Madjaren*, lokalisiert zu haben, deren Beute laut Kaiser die ungetauften Kroaten und Serben geworden waren (*Φραγγίλα* = regnum italicum!)<sup>20</sup>. Doch am Ende seiner Abhandlung zieht K. selbst die Schlußfolgerung, die seine Theorie von der Übersiedlung voll und gnaz bestätigt, daß nämlich, selbst wenn Kroaten in die Alpen abwanderten, die wirkliche „Stammessubstanz“ der Kroaten auf dem alten dalmatinischen Boden verbleibt<sup>21</sup>. Wenn es mir unlängst gelungen ist, Kaiser Konstantins Altkroaten zu lokalisieren<sup>22</sup>, so ist dies mehr Kunstmanns Verdienst als meines.

Nun ja, auch meine Lösung der Frage nach den Sitzen der Altkroaten bringt eine Reihe neuer Probleme mit sich, an die man bislang einfach nicht gedacht hat: Da die *Rotkroaten* oder *Rotkroatien* des Presbyter Dukljanin keine Erfindungen sind – letzteres scheint bis in die 80er Jahre des 12. Jhds. eine historische Wirklichkeit gewesen zu sein –, sollte man zu lösen versuchen, in welchem Verhältnis Dukljanins Kroaten zu den Groß- oder Altkroaten des Kaisers standen. Sollte man vielleicht in Duklja nach den ältesten Sitzen der Kroaten suchen?

Noch im selben Jahr 1984 bestätigt K. seine Theorie erneut durch das Beispiel der *Dulěbi*<sup>23</sup>. Wenn man diese außerordentliche Untersuchung liest, scheinen ihre Resultate wirklich unwiderlegbar zu sein. K. leitet den Namen der Dulěbi nämlich

<sup>18</sup> WS 29, 1984, 111-112.

<sup>19</sup> Vgl. Anm. 1.

<sup>20</sup> WS 29, 1984, 119.

<sup>21</sup> Ebda., S. 120.

<sup>22</sup> Poganska Stara ili Vela Hrvatska cara Konstantina Profirogeneta. In: Starohrvatska prosvjeta III/16 (im Druck).

<sup>23</sup> WS 29, 1984, 44-61.

vom thessalischen Stamm der Dolopes ab. Es ist richtig, daß Drinov schon vor mehr als 100 Jahren eine ähnliche Idee hatte, doch das blieben leere Worte auf dem Papier – lebendig wurde sie erst unter Kunstmanns Feder. Denn er erfüllte sie mit wahren Leben, indem er Daten und Argumente aus seinen unerschöpflichen „wissenschaftlichen Dossiers“ hervorholte. Überzeugend löste er nach meiner Meinung auch das Problem der Glopeani des Geographus Bavarus, die er mit den Dulěbi identifiziert.

Kollege K. wird mir verzeihen, wenn ich versuche, den Resultaten seiner ungewöhnlichen Abhandlung einige neue Gedanken hinzuzufügen, die, das versteht sich, auch diese seine Theorie über die Dulěbi stützen werden. Möglicherweise ist es der Aufmerksamkeit des Jubilars entgangen, daß es auch in unserem Slavonien (im Zupanat Križevci) einen kleinen Fluß namens *Dulibska* (Dulypcha, Dulypchka) gibt, der sich an der „Großen Straße“ (auch *vojnička cesta* ‚Heerstraße‘ genannt) findet, die von Križevci nach Zagreb und weiter an die Adria führt. Quellenmäßig belegt sind die *Velika* und *Mala Dulypchka* zu 1244<sup>24</sup>. Der Flußname stand auch Pate bei der Benennung des „terra Dulypcha“ genannten Besitzes. Dies sind die einzigen Belege für den Fluß, an welchem, wie wir glauben, die *Dulěbi* saßen, von denen es allerdings schon im 13. Jhd. keine Spur mehr gibt.

Wenn wir sämtliche Angaben über die Dulěbi, die K. zusammentrug, in allen vier Fällen (den russisch-polnischen, südböhmischen und österreichischen) miteinander vergleichen, dann geht es letztlich um Toponyme, die an das ehemalige Ethnonym erinnern. Das aber besagt, daß die Dulěbi in allen genannten Fällen nach Erreichen ihrer neuen Heimat in dieser blieben, sich politisch organisierten und so zu einem territorial-politischen Begriff wurden. Lediglich an einer Stelle, in Slavonien, an der „Großen Heerstraße“ blieb weder eine Spur ihres Stammesnamens zurück noch bildeten sich davon Ortsnamen, allein der Name des Flusses, an dem sie sich der einst niedergelassen hatten, blieb erhalten! Mögen es mir die „slavistischen Götter“ verzeihen, wenn ich als Historikerin den vielleicht heidnischen Gedanken ausspreche: Saßen nicht gerade an diesem Fluß einstmals die Dulěbi, die sich wegen der Verfolgungen durch die Awaren (deren Zentrum ja Pannonien war!) entschlossen, für immer von hier fortzugehen? Denn für mich gibt es keinen Zweifel daran, daß an eben dieser „Großen Straße“, die Pannonien mit der Adria verband, auch *Altkroaten* und *Soraben* saßen und diese allem Anschein nach ebenfalls wegen der Awaren ihre Heimat verließen. Sollte ich mich darin täuschen – so sei es eine *felix culpa*!

Ich gebe zu, daß A. Kollautz 1982<sup>25</sup> die awarisch-dulěbischen Beziehungen (bei denen es sich um die russischen Dulěbi handelte) noch anders interpretierte. Er zi-

<sup>24</sup> Im Jahr 1244 bestätigt Béla IV. einem Ritter seines verstorbenen Bruders Koloman den Besitz von Vrbovec und Slanje (Cod. dipl. regni CDS IV, 224). Die Grenze der erwähnten Besitztümer beginnt „a fluvio nomine Dulebzka in magna via...“. Im gleichen Jahr schenkt auch der König einen Besitz, genannt „Dulypcha“, innerhalb dessen Grenzen sich ebenfalls die kleinen Flüsse *Velika* und *Mala Dulipska* befanden (apud radicem cuiusdam rivuli qui vulgariter *Welicha Dulypcha* nuncupatur... et descendit in fontem qui minus *Dulypchka Rodus* nomine“; Cod. diplom. regnis CDS IV, 241–242). Demnach befanden sich die *Velika* und *Mala Dulipcka* zwischen den zwei castra – *Rakovac* und *Kalnik* – die gleichfalls an der „Großen Straße“ (oder Heerstraße, *via exercitialis*) lagen.

<sup>25</sup> WS 27, 1982, 307–320.

tierte dabei auch andere Meinungen, wie zum Beispiel die von Váczy<sup>26</sup>, der vorschlug, in Nestors bekannter Erzählung eine wahre Tradition der am Unterlauf der Mur siedelnden Dulěbi zu sehen (308). Váczy war jedenfalls der Lösung nahe, nur stellte er nicht die Tatsache in Rechnung, die wir soeben hervorgehoben haben, daß nämlich die österreichischen Dulěbi sich innerhalb des awarischen Kaganats organisieren konnten, weshalb sie als „eigene Leute“ der Awaren von diesen nicht mehr ausgebeutet wurden. Daher waren Nestors „maltrahierte Frauen“ und „Opfer der Awaren“, wie wir meinen, eben aus jener Gruppe von Dulěbi, die in der Nähe der Drau lebten. Und wahrscheinlich rafften deshalb alle Dulěbi ihr Hab und Gut, ihre Frauen und Kinder zusammen und verließen samt und sonders für immer diese gefährliche Gegend. Und sie nahmen auch die Erinnerung an das awarische Martyrium mit sich.

In dem Bewußtsein, in der Frage der slavischen Wanderung von Süd nach Nord den richtigen Weg gegangen zu sein, fügt K. ab 1984 seiner Theorie eine ganze Reihe weiterer Beweise hinzu. Schon 1985 löst er Fragen ostslavischer Gruppen wie der *Derevljane*, *Poločane* und *Volynjane*<sup>27</sup>, deren Ursprung er gleichfalls auf den Balkan verlegt. In eben dieser Arbeit wagt er auch die mit Recht treffende (von uns schon oben erwähnte) Behauptung zu äußern, daß nämlich die auf den Balkan vorgestoßenen Slaven keine eigenen Namen hatten, sondern sich höchstens nach Gegenden und Orten nannten, die sie besiedelten oder bewohnten.

Um zu zeigen, wie sehr Kunstmanns Theorie in vielen von ihm angeführten Beispielen richtig ist, halten wir uns ein wenig bei unseren *Bužane* auf, die K. zufolge von Alt- oder Großkroatien an den Bug übersiedelten. Vor allen Dingen, meine ich, hat K. auch damit recht, den Ursprung des Ethnonyms *Bužane* im illyrischen toponomastischen Material zu suchen<sup>28</sup> (er leitet den Namen der *Bužane* von der illyrischen Bezeichnung des Berges *Bulsinius* ab).

Ich selber habe mich schon manchmal gefragt, warum Konstantins DAI keine Angaben über die *Bužane* macht, und dachte mir, daß der Anonymus wohl nicht gut informiert war über alle Landschaften jenseits des *Velebit*. Doch ich täuschte mich! Da das awarische *Zupanat* der *Bužane* am Oberlauf des *Lika-Flusses* lag, wurden die *Bužane* als Teil des awarischen *Banallandes* oder *Altkroatiens* betrachtet und deshalb vom Anonymus in DAI nicht eigens aufgeführt. Dafür, daß der größere Teil der *Bužane* nach dem Abzug einer Gruppe an den Bug in der Heimat verblieb, spricht die Tatsache, daß spätestens im 12. Jhd. das *Zupanat* der *Bužane* aus der *Lika* als früherer Einheit ausschied. V. Klaić, der die Topographie der *Bužane* sehr gut kannte, behauptet, daß es unweit *Smiljan* in der *Lika* noch heute (d. i. 1902) ein Dorf namens *Bužim* oder *Bužin* mit Resten einer alten Burg gegeben habe<sup>29</sup>. Die gesamte Historiographie, sofern sie bislang über die slavische Migration nachdachte, behauptete natürlich, die *Bužane* seien vom Bug gekommen, und fügte hinzu, eine der kroatischen Herrschergestalten sei die Fürstin *Buga* gewesen. Als die *Altkroaten*, aus ihrer Urheimat *Altkroatien* kommend, sich im awarischen *Kärnten* nieder-

<sup>26</sup> Ebda., 308.

<sup>27</sup> WS 30, 1985, 235-259.

<sup>28</sup> Ebda., 239.

<sup>29</sup> Vgl. Gradja za topografiju ličko-krbavske županije u srednjem vijeku. In: Vjesnik hrv. arheološkog društva, N. S. VI, 1902, 15.

ließen, trafen sie da auf eine außergewöhnliche politische Situation, das heißt, neben den *kosezi*, den höchsten awarischen Beamten, gab es nämlich auch noch *Ban*, *Khan* und *Herzöge*. So kehrten sie denn 820 getauft und im Gefolge des fränkischen Heeres in ihre alte Heimat zurück und brachten unter anderem die Sage von den sieben Brüdern (von denen zwei Schwestern sind - Tuga und Buga) mit. Es kann keinerlei Zweifel daran geben, daß diese Sage ebenfalls aus dem „Kulturschatz“ der nomadischen Awaren übernommen wurde, denn sie ist nur den nach Europa vorgezogenen Nomaden bekannt. Nun, den zurückgekehrten Kroaten gelingt es nicht, wie schon gesagt, in Altkroatien Einlaß zu finden, so daß sie sich mit dem awarischen Zupanat Kroatien begnügen mußten. Die *Bužane* - so nennen kroatische Quellen bisweilen das Zupanat - bleiben freie Leute, unter denen im besonderen eine Zupanatsaristokratie aufkommt, die genügend Voraussetzungen dafür bietet, bei der Ankunft Ludwigs I. die Nobilitation zu empfangen, während ihr Zupanat zum Komitat wird, das ein königlicher Vasall verwaltet. Es wäre keine Überraschung, wenn sich beweisen ließe, daß eben diese Bužane - oder jedenfalls ein kleiner Teil von ihnen - während der fränkisch-awarischen Kämpfe das Land verließen! Da das Zupanat der Bužane auch ein awarisches, also ein heidnisches Land war, hatte es natürlich nichts Gutes von den fränkischen Kriegern zu erwarten, die ja außer dem Kreuz auch das Schwert brachten.

Demnach stützen alle Beispiele, die ich der Problematik der kroatischen „Übersiedlung“ hinzugefügt habe, Kunstmanns unwiderlegbare Theorie über die Diaspora der Slaven vom Balkan in Richtung Norden.

Es wird ohne Zweifel noch viel Zeit vergehen, bis sich europäische Slavistik und Historiographie an Kunstmanns Theorie gewöhnt haben. Wenn ich mich nicht sehr täusche, gibt es nicht viele hervorragende Mediävisten, auch scheint man auf ausgetretenen Pfaden zu wandeln.

Daher ist dem Jubilar besonderer Dank dafür zu sagen, daß er seine anfängliche Idee zu einer festgefügtten Theorie ausgebaut hat, die niemand mehr zu umgehen vermag. Nach meiner Überzeugung bestätigt sich damit aber auch ein biologischer Prozeß: Nur in der Not vertauschen die Slaven ihren fruchtbaren und warmen Balkan mit dem kühlen Norden Europas!

Zagreb

Nada Klaić †

## DIE SORBISCHE MODERNE\*

Die sorbische Moderne ist für den mit Evolution befaßten Slavisten und Komparatisten ein bemerkenswertes Phänomen: Sie bildet innerhalb der sorbischen Literatur als einzige Stilformation (A. Flaker) sekundäre Stilmerkmale aus<sup>1</sup>. Dominieren in der sorbischen Literatur ansonsten primäre Stilformationen, die es nicht zu den üblichen Epochenwechsellern kommen lassen, wird die sorbische Moderne von der Konkurrenz der Stilmittel beider Typen geprägt. Sie nimmt damit eine Ausnahmestellung innerhalb der slavischen Literaturen ein.

Die Unterscheidung von einander ablösenden primären und sekundären Stilformationen wurde von polnischen (J. Krzyżanowski), deutschen (D. Tschizewskij) und russischen (D. S. Lichačev, I. P. Smirnov) Slavisten theoretisch begründet. Primäre Stilformationen (z. B. Klassizismus, Realismus) sind durch eine unmittelbare Beziehung zwischen Zeichen und bezeichneter Wirklichkeit charakterisiert. Sie betonen die Abgrenzung, behaupten das Eigene als Norm und schließen alles Fremde aus. Sekundäre Stilformationen (z. B. Barock, Romantik) bevorzugen dagegen indirekte Formen der Benennung, verbinden und amalgamieren Eigenes und Fremdes mit künstlerischen Mitteln. Der jederzeit verständlich dargebotenen Ideologie primärer Formationen setzen die sekundären die ästhetische Verfremdung der Objektwelt entgegen.

## Das konstruktive Zitat

Jakub Lorenc-Zaléski (18.7.1874-18.2.1939) und Jurij Chěžka (22.7.1917 - zwischen 13. und 17.10.1944) werden hier als die einzigen Vertreter der sorbischen Moderne vergleichend betrachtet. Beide verfremden die in der sorbischen Literatur fast ausschließlich dargestellte eigene Wirklichkeit in unterschiedlicher Weise und Intensität, verlagern den Schwerpunkt der Modellierung vom Bezeichneten auf das Bezeichnende.

Lorenc-Zaléski kommt freilich noch eine Mittlerrolle zum 19. Jahrhundert zu, da er die traditionell grundlegenden sorbischen Themenkomplexe Patriotismus, Religion und Folklore in ihrer positiven Wertung kontinuierlich weiterführt. Das Zitat des in Geistesgeschichte und Literatur Vorgefundenen wird ihm zum Baustein des neuen Textes, insbesondere seines epischen Poems „Kupa zabytych“ („Insel der Vergessenen“, 1931)

Neu für die sorbische Literatur ist dabei nicht nur der Aufbau eines Textes auf Zitaten. Innovativ wirkt vor allem die synthetische Form des Zitats: Folkloristische

\* Dieser Beitrag erscheint in veränderter Fassung in *Lětopis, rjad D - kultura a wuměłstwo* 1988, Budyšin.

<sup>1</sup> Diese Behauptung mag zunächst kühn erscheinen. Sie kann leider erst in einem weiteren Beitrag zur Spezifik der Evolution der sorbischen Literatur als These begründet werden. - Der Terminus der ‚Moderne‘ ist für die sorbische Literatur nicht eingeführt.

Rhythmen, Metren oder konkrete Figuren werden nicht länger lediglich adaptiert; die zitierten Parameter gewinnen vielmehr eine verfremdete synthetische Gestalt.

Sorbische Patrioten wie der „von Gott gesalbte Priester“ („wot boha žalbowany měšnik“, 105)<sup>2</sup> Michał Hórnik agieren gleichermaßen als nationale und religiöse Leitfiguren, die sorbische Bauersfrau als Priesterin (113). „Arbeit für das Volk“ gilt zwangsläufig als „Arbeit für Gott“ („Džěło za narod je džěło za boha“, 104). Das Ich, der suchende Geist Jakubs wird als sorbischer Messias gezeichnet. Ihren abschließenden Höhepunkt findet die Synthese in einem sorbisch-nationalen Glaubensbekenntnis (127).

Die Wanderung Jakubs durch die Insel der Vergessenen zur Quelle des Vergessens zitiert in Diktion und Motiven fortwährend das Alte und Neue Testament. Der vom Autor frei erfundene Ritter Mječislaw Daliborski führt sein armes Volk als sorbischer Moses aus der Knechtschaft (61 f., 108). Eine Mutter, deren Sünde darin besteht, daß ihr Sohn sein Volk verraten hat (61), erfleht als sorbische Maria Magdalena mit aufgelöstem Haar auf den Knien seine Verzeihung.

Lorenc-Zalěski erweitert – nach Jakob Bart-Cišinski – als erster Vertreter der sorbischen Literatur das Spektrum der bis dahin zitierten Texte grundlegend. Neben dem Alten und Neuen Testament und dem von Jurij Mjeń (1727–1785) schon früh ins Sorbische übertragenen „Messias“ von Friedrich G. Klopstock erwächst die „Insel der Vergessenen“ vor allem aus Zitaten der „Göttlichen Komödie“ Dante Alighieris. Auch Lorenc-Zalěskis Vergil, der bedeutendste sorbische Dichter Bart-Cišinski, fristet sein Dasein im Tal der Hoffnungslosen. Auf seiner Wanderung in diesem „Roman einer sorbischen suchenden Seele“ – so sein Untertitel – begegnet auch Jakob den Seelen Verstorbener, freilich ausschließlich sorbischer Patrioten. Schließlich gelangt er über den „Berg der Offenbarungen“ (72), bei Dante „Läuterungsberg“, ins Reich der Erkenntnis. Die Fülle der Zitate ist noch keineswegs erschlossen<sup>3</sup>. Die „Insel der Vergessenen“ schafft eine – bisweilen aufdringliche – enzyklopädische Synthese disparatester Texte. Mit der angestrebten Totalität der Zitate stellt sich der Autor in den Rahmen primärer Stilformationen.

Ihre synthetische Form begründet hingegen die Poetik sekundärer Stilformationen mit. Diese Form resultiert vor allem aus der Adaption des künstlerischen Prinzips der Metamorphose aus der sorbischen Folklore. Im sorbischen „poema sacro“ führt Jakob in der Rolle der Beatrice eine folkloristisch-synthetische Gestalt – die Todesgöttin Smjertnica, zugleich Alp („moranja“, „mórawa“) und Mittagsfrau („připoldnica“, 35). Wie sich Dantes Liebe zu Beatrice auf seinem Läuterungsweg von irdischen Begierden ab- und einer Idealen Verehrung zuwendet, so verwandelt sich die

<sup>2</sup> „Kupa zabytych“ wird nach der Ausgabe Budyšin 1983, „Einführende Gedanken“ von Benedikt Dyrlich (5–20), zitiert. – Zitate aus Essays, Tagebüchern und Gedichten werden dem von Kito Lorenc zusammengestellten Bändchen „Jakub Lorenc-Zalěski“ Budyšin 1974, der Reihe „Serbska poezija“ (Bd. 2) entnommen.

<sup>3</sup> Jan Malink (1986, 13, 20) nennt mit biblischen, griechischen Texten, mit Plotin und R. Steiner einige Quellen. Neben den bereits genannten Dante und Klopstock sind vor allem J. W. v. Goethes „Die Metamorphose der Pflanzen“ (1799; vgl. 84 f.), aber auch Wolfram v. Eschenbachs „Parzival“ sicher grundlegend. Aus dieser letzten Quelle erklärt sich auch die Schöpfung des Ritters (!) Daliborski. Zweifelsfrei zeigt Jakob die Züge eines sorbischen Parzival. Diese Liste von Texten müßte freilich fortgeführt werden. – Malink, J. 1986: „Kupa zabytych“ – pospyt interpretacije. In: Lětopis rjad D, 11–23.

Smjertnica in ein schwarzes Kreuz mit mystischem Rosenkranz, als Jakob seine vermeintliche Braut zu umarmen sucht.

Das weiße Kleid dieser Führerin und ihre Verwandlungen zeichnen auch die Móra-wa aus (Sieber 1925, 64), die als Seele in weißer Gestalt (Schulenburg 1880, 150f., 1985, 166) den Körper verlassen kann (Černý 1898, 417)<sup>4</sup>. Seele und Geist trennen sich aber auch vom Körper Jakubs. Die Seele vereinigt sich erst in einer mystisch-folkloristischen „Hochzeit“ (101) wieder mit dem Geist.

Die Osterkerze wird zum religiösen Symbol der Vereinigung. Die Kerze und Jakob gewinnen eine metamorphe Identität, die aus sorbischen Wassermann- und Werwolf-sagen vertraut ist (Sieber 1925, 74): Tropft das Wachs von der Kerze, rinnen Jakob die Schweißperlen übers Gesicht (56).

Folklore wird damit in der sorbischen Literatur in völlig neuer, für die slavi-sche Moderne freilich typischer Weise adaptiert: Ihre Parameter werden synthetisch umgestaltet. Diesem Ziel dient vor allem die Weiterführung und Betonung des Prin-zips der Metamorphose.

### Motivsimilarität als lyrische Variation

Zentrales Objekt der Verwandlung ist das Ich selbst, Jakob. Die Metamorphose er-faßt primär das Dreieck Ich-Sorbentum-Gott (Malink 1986, 14). Die wechselseitige Integration dieser Pole ist freilich als ideologisches Phänomen der sorbischen Lite-ratur des 19. Jahrhunderts bereits vertraut. Die spezifische Neuerung Lorenc-Za-lěskis und der Moderne liegt deshalb auch im Poetischen, in der künstlerischen Realisierung als Metamorphose<sup>5</sup>.

Durch die fortwährende Wiederholung phonetischer, lexikalischer und motivischer Parameter knüpft der Autor ein engmaschiges Netz von Parallelismen und Ähnlich-keitsbeziehungen, die den Helden erfassen. Sie schlagen die Brücke zu seinem ver-gangenen Leben (37), das sich auf der Insel der Vergessenen fragmentarisch (58f.) widerspiegelt. Das Netz verquickt die Insel aber auch mit dem utopischen Leben im Budyšin der Zukunft, das etwa die Quelle des Vergessens der Insel als Brunnen-denkmal (124) architektonisch konkret gestaltet.

Ein begrenztes Repertoire wiederkehrender Tropen setzt die Absicht Jakubs in die künstlerische Realität um, alle Geister der sorbischen Führer zu sammeln (54). Das Ich Jakubs integriert sich poetisch in diese geistesgeschichtliche Tradition. Es wird dadurch selbst zum Glied in der Kette der vorbeiziehenden Jahrhunderte (120),

<sup>4</sup> Vgl. Sieber, F. (Hrsg.) 1925: *Wendische Sagen*. Jena. – Černý, A. 1898: *Mythiske bytosće lužiskich Serbow*. Budyšin. – Schulenburg, W. v. 1880: *Wendische Volkssagen und Gebräuche aus dem Spreewald*. Leipzig. Ders. 1985: *Wendisches Volkstum in Sage, Brauch und Sitte*. (Neudruck) Bautzen (erstmalig Leipzig 1934).

<sup>5</sup> In den wenigen Forschungsbeiträgen zu „Kupa zabytych“ wurde diese zweifellos zentrale Dimension des Textes unberücksichtigt gelassen. Jan Malinks erster Versuch, dieses Dilemma zu überwinden, beschreibt den Text jedoch noch als eine in Stufen ablaufende ideologisch-thematische Integration von Ich, Sorbentum und Gott. Sie werde in unterschiedlichen Graden und vor allem im letzten Kapitel verwirklicht. Diese Integration setzt aber bereits mit dem ersten Kapitel ein und realisiert sich als fortwährende Variation ähnlicher Motive.

daß es den evozierten Bildern, die diese Tradition repräsentieren, zusehends similar wird. Das Motiv des „Mantels“ („płašć“) begründet die partielle Similarität Jakubs (21), der Smjertnica (33), Bart-Čišinskis (66), Gottes (94) und der toten Sorben, deren Gräber als Mäntel ausgebreitet liegen (126).

Eine Sujetlinie stellt sich über diese und ähnliche Bilder nicht her. Im Vordergrund steht allein die variative Amalgamierung, die Angleichung des Helden an jene Bilder, die andere Figuren repräsentieren – so besonders an das der Kerze.

Jakub, im Leben die „erlöschende Kerze“ („zhašowaca swěčka“, 37) die sich selbst leuchtet, wird durch dieses Bildsymbol mit dem Patrioten Mikławš Andricki ähnlich, der im „Buch des Vergessens“ als „sprühende Kerze“ („sapaca swěca“, 54) firmiert. Jakub trägt sich als „brennender Docht“ („palaty sužoh“, 54) – und damit als Teil der Kerze Andricki – ein. Selbst die Pappeln am Weg erinnern in ihrer schlanken Gestalt ebenso an Kerzen wie an die Smjertnica. An ihrer Identität hat Jakub schon über das Mantelmotiv teil (82). Der Patriot Michał Hórnik führt Jakub schließlich auf den Altar mit der Osterkerze (126), deren Docht (!) ihm gänzlich zu brennen scheint. Jakub stellt sich ihr als zweite Kerze (128) an die Seite, glühend für das Sorbentum. Die dargestellte Objektwelt erwächst so immer wieder aus der Realisierung ihrer Bildlichkeit. – Nicht sujetbildende Oppositionen auf der Basis von Ähnlichkeitsrelationen, sondern allein die lyrische Variation von Similaritätsbeziehungen wird modelliert. Darin liegt der wesentlich lyrische Charakter der „In-sei der Vergessenen“ begründet.

Vor allem der Held selbst wird „verwandelt“ (56). Durch seine Stimme gewinnt er die Identität des Ritters Daliborski (59 f.), des erwarteten Erlösers. Dieser zieht – wie später Jakub hinter den Hoffnungslosen (72) – hinter erschöpften Krieger einher. Daliborski selbst spricht Jakub die Rolle eines sorbischen Erlösers zu (104). War Jakub angesichts einer tropfenden Kerze der Schweiß von der Stirn geronnen (56), so rinnt dem Ritter Daliborski der Schweiß wie Blut über das Gesicht. Die Similarität von Daliborski und Jakub leitet so zu jener Jakubs zum Messias über. Das Motiv der Erlösung unterstreicht dies ebenso wie das Tragen des schwarzen Kreuzes, in das sich seine Führerin, die Smjertnica, verwandelt hat, durch Jakub (74 f.). Wie der Messias sieht Jakub in sich den Hirten, der die Sorben als seine Schafe weidet (90).

Das gemeinsame Motiv des Kreuzes läßt ihn auch an der Gestalt des unter dem Kreuz predigenden Mönchs partizipieren (51, 84). Gleichzeitig erwächst ihm seine Identität aus einer anderen episodischen Figur, die wie Jakub als „Wanderer“ („putnik“) durch das Leben der letzten Freiheit zustrebt (106), beladen mit dem schweren Sack der Schuld. Jakub muß dieselbe Last der neu gewonnenen höheren Erkenntnis auf seinem Weg in das freie Budyšin (120) tragen. Auch das sorbische Volk schleppt sie durch die Zeiten.

Das Prosapoem entfaltet sich somit als Variation bildlich gefaßter Ähnlichkeitsbeziehungen. Die Identität Jakubs ergibt sich aus der partiellen Interferenz mit den Identitäten Daliborskis, Hórniks und Andrickis, Gottes bzw. des Messias, eines Mönchs, der Smjertnica, eines Wanderers, einer sorbischen Bäuerin (113 f.), eines Engels und der Sorben.

## Der „schöne Gedanke“: zwischen Ideologie und Ästhetik

Die metamorphotische Amalgamierung aller Textparameter und die Destruktion ihrer Diskretheit läßt die „Insel der Vergessenen“ als Werk einer sekundären Stilformation erscheinen. Doch verlieren die diesen Prozeß konstituierenden Bilder ihre Autonomie: Sie werden konkretisiert. Aus den realisierten Metaphern entsteht eine neue Objektwelt mit festen Grenzen, eine ausschließlich eigene neue Welt der Sorben: Die künstlerische Amalgamierung wird in den Dienst konkreter Zwecke gestellt. Mit dieser praktischen Funktionalisierung verschaffen sich jedoch primäre Stilmerkmale nachhaltige Geltung.

Eine charakteristische Komponente letzterer stellt der – für den Autor so wichtige – „Weg“ („puć“) dar. Das Zurücklegen eines Wegs konstituiert die zentrale Kompositionslinie des Textes. In essayistischen Schriften aber propagiert Lorenc-Zalëski die Negation des Wegs: Wer auf dem Weg – des Lebens – stehenbleibe, andere vorüberziehen lasse und damit den Tod auf sich nehme, könne den „leichten Weg“ des Schönen und Guten, könne „ohne Weg“ (1974, 18f.) weitergehen. Der Weg in das Land ohne Wege sei der „richtige“ (1974, 53).

Doch geht dieses Land nicht in die „Insel der Vergessenen“ ein. Seine räumliche Struktur, die keiner Wege mehr bedarf, wäre jener sekundärer Stilformationen und mythischer Raummodellierung vergleichbar. Der Weg des Prosapoems ist von gänzlich anderer Art. Primäre Stilformationen stellen ebenso wie die „Insel der Vergessenen“ den einen Weg der Läuterung und „Mission“ (67), der Erkenntnis dar, der zwar zum „Scheideweg“ („rozpuć“, 37) führt, doch alle labyrinthisch-barocken Züge vermissen läßt: Die Richtung des einen Wegs bleibt exakt vorgegeben. Seine similitären Ziele heißen Gott (38), „Land der Vergessenen“ (45), Optimismus und Freude (47), eigenes Zuhause (57ff.): Es ist der Weg in das Eigene. An seiner positiven Wertung läßt nicht nur Daliborski keinen Zweifel (62).

Der Verlauf dieses „richtigen“ („prawy puć“, 100) und „hellen“ Wegs (79) ist „transparent“ (49). Jakub liebt nur die geraden, regelmäßigen Linien und Winkel (67), verabscheut hingegen die schiefen. Trotz dieser klaren Wegführung zeigen Wegweiser (57), die eigene Erinnerung und zahlreiche Führer (109) Jakub diesen einen Weg.

Zwar charakterisieren Verunsicherung, Dunkelheit, Zweifel und Unverständnis den Text als Leitmotive (42, 43, 54). Doch diese Komponenten sekundärer Stilformationen werden – ähnlich den Tropen – sogleich aufgelöst. Alles Fragwürdige wird umgehend erläutert. Versteht Jakub seine Führerin nicht, dann fährt sie in ihren Erklärungen fort, um ihn so aller Zweifel und Ängste zu entheben.

Als Beraterin versieht sie ihn mit konkreten Anweisungen, etwa mit dem Gebot, nicht aus der Quelle des Vergessens zu trinken. Sie ist es auch, die ihn zur Stadt der Erkenntnis führt (80), wo er selbst vom Suchenden zum Führenden reift. Nun ist er es, der mit seinem Buch allen – Sorben – die Angst zu nehmen sucht (90). Auf dem Weg in diese Stadt dienten ihm zahlreiche similitäre Figuren als Berater und Führer: Der Engel bei der Quelle (41f.), Daliborski, Hórník und Andricki, aber auch jener Wanderer mit dem schweren Sack, der die symbolische Bedeutung seiner Last sogleich enthüllt.

Der Autor sucht – aufgrund seiner didaktisch-appellativen Intention – dem – sorbischen – Leser vorwiegend in symbolische Bilder gekleidete Ideen in verständ-

licher Form zu vermitteln. Die Idee bewahrt bei Lorenc-Zalěski ihre in der Tradition des 19. Jahrhunderts begründete Priorität (Lorenc-Zalěski 1974, 22). Sie bedarf als „schöner Gedanke“ („rjana mysl“, 1974, 57) vor allem einer leicht verstehbaren Darlegung. Der schöne Gedanke fügt sich in den Rhythmus des Lebens ein, der sich im Werk – ähnlich den «Четыре симфонии» („Vier Symphonien“) Andrej Belyjs – als phonetische, lexikalische und motivische Wiederholungsstruktur poetisch niederschlägt. Der „schöne Gedanke“ verkörpert vor allem die Idee der Wahrheit, die in ihm lediglich ästhetisch geordnet erscheine.

Die ästhetische Komponente verkümmert somit zum Beiwerk, spiegelt nur Strukturen des Lebens und der Ideen wider. Sie darf das Textverständnis nicht beeinträchtigen. Sind der ästhetischen Verfremdung durch all diese Merkmale primärer Stilformationen auch enge Grenzen gesetzt, so ist doch die amalgamierende Textorganisation nur sekundären Stilformationen eigen.

### Das destruktive Zitat

In dem mit 27 Jahren im Krieg umgekommenen Jurij Chěžka, dessen dichterisches Schaffen sich im wesentlichen über zwei Jahre erstreckt (1937 und 1938), besitzt die sorbische Literatur einen Lyriker ersten Ranges. Allein in seinen Gedichten gelangt die sorbische Moderne zu ihrer Entfaltung.

In zahlreichen – und nicht nur in den traditionell sorbischen – Motiven dürfte Chěžka Lorenc-Zalěski bewußt zitieren, freilich mit der Absicht, sich von dessen primären Stilkomponenten abzusetzen: Die „Neubildung des sorbischen Volkes“ („nowotwar serbskeho naroda“, 106) der „Insel der Vergessenen“ bleibt Chěžka fremd. Schwärmt Jakub im Lied noch von seinem „lieben, süßen sorbischen Land“ („luba, slódka, serbska zemja“, 111), so zitiert Chěžka dies im Gedicht „Unsere süße Heimat“ („Naša slódka domowina“, 80), schließt sich selbst aber aus: „Gott, du weißt, sie ist nicht mein“ („Božo, wěš, zo moja njej“)⁶. Jakub sieht sich noch als blühender Baum, der dank seiner – dichterischen – Arbeit Früchte trägt. Im Gedicht „Kirschbaum“ („Wišeń“) äußert das lyrische Ich Chěžkas hingegen resignativ, es werde keine Früchte geben („To plodow njebudže“, 76).

Jurij Chěžka realisiert poetisch, was Lorenc-Zalěski programmatisch vorgibt, aber noch nicht in Dichtung umsetzt. Immer wieder zitiert er das Motivsymbol des Wegs: Das lyrische Ich Chěžkas sieht keinen begehbaren Weg mehr (46). Es benennt nur jene Wege, die nicht gegangen werden können. In „Silvesterabend 1936“ („Sylwestrowski wječor 1936“) verbrüdet sich das lyrische Ich mit jenen, die außerhalb der Ideale wandeln („Kiž nimo idealow džeće wšitcy“, 48). „Ohne Weg“ („Bjez puća“, 90) – so das lyrische Ich in „Am Grabe der Verzweiflung“ („Při rowje zadwělo-

⁶ Zitiert werden Jurij Chěžkas Gedichte nach der von Kito Lorenc besorgten und eingeleiteten zweisprachigen Ausgabe, Budyšin 1971: „Poezija malej komorki. Poezie der kleinen Kammer.“ Die lyrischen Übertragungen von Kito Lorenc stellen einen eigenen literarischen Wert dar. Deshalb werden möglichst wörtliche deutsche Übersetzungen beigelegt. Als weitere Textgrundlage findet der gleichfalls von Kito Lorenc zusammengestellte Band 22 der Reihe „Serbska poezija“ „Jurij Chěžka“ Budyšin 1987 Verwendung, der zusätzliche Gedichte und Übersetzungen enthält.

wanja“) - reise es in die Ferne. Chěžka verschafft mit dieser Negation des Wegs den Komponenten sekundärer Stilformationen Geltung.

Er gelangt zu dieser die sorbische Literatur revolutionierenden poetischen Konzeption durch das negative Zitat der in der sorbischen Kultur - vor allem auch bei Lorenc-Zalěski - so positiv zitierten Parameter Heimat (Folklore), Patriotismus und Religion (Gott). Der bei Lorenc-Zalěski allein dominierenden Struktur der Kontinuität schaffenden Ähnlichkeitsbeziehungen setzt Chěžka deutliche Oppositionen entgegen. Das Zitat dient ihm primär zur Deformation des traditionellen sorbischen Wertsystems.

In den als volksreligiöse Idylle gezeichneten „Herrlichen Abend“ („Překrasny wječor“, 38) sieht sich das lyrische Ich nicht länger integriert. Der Bruch wird auch lautlich und rhythmisch manifest: „a w myslach mojich/ čorna ćma“ („doch in meinen Gedanken/ schwarze Finsternis“)<sup>7</sup>. Gott wird zum Adressaten von Klagen und figuriert in der sorbischen Literatur erstmals als grausamer Gott: Er zerbricht in „Wann?“ („Hdy?“) „das kalte Herz“ („zymnu wutrobu“, 52) des lyrischen Ich.

Gottesklage und Heimat als „Quelle leiser Klagen“ („ćichich skóržbow žórleško“, 82) werden similar. Die folkloristischen Texte und Motive unterliegen schrecklichen symbolischen Transformationen: Das Schicksal spinnt die Sehnsüchte des Ich auf die „blutigen Spinnrocken“ („kudžele krawe“) des Rads.

Eine deformierende Thematisierung erfährt - erstmals in dieser Literatur - vor allem die sorbische Heimat. Das Eigene unterliegt einer negativen Wertung. Das - auch in der biographischen Wirklichkeit - fern der Heimat lebende Autoren-Ich begreift sich als ausgeschlossen und einsam neben der Heimat her existierend (46, 66). Heimat erstarrt zum bloßen Objekt von Erinnerung (48) und Traum (60).

Das Ich lebt nicht länger mit der Heimat, so wie auch sein Leben mit der Mutter ein Ende gefunden hat (82). Von Schmerzen geplagt sieht es sich in seinem „Unfrieden“ („k njeměrej“) im Widerspruch zum „Frieden“ („w měrje“) der Mutter.

Mutter und Heimat - und damit immer auch die literarische Darstellung dieser Parameter - können das Ich im „Sorbischen Lied“ („Serbowske hrono“, 64) nicht mehr erlösen. Zum Stolz auf die „Mutter Heimat“ bestehe keine Veranlassung mehr. Ihr Lied sei zu Ende gesungen, sie sei ein Nestchen ohne Kinder („hněžko hižo bjez džěći“) und stürbe. Angesichts der bitteren Wirklichkeit (60) - des Faschismus -, die das sorbische Volk verschlafe (62), sei von einer Hand aus sorbischen Gauen nichts Rechtes (90) mehr zu erwarten. Die Schuld heule in der Stille der Heimat (80). Die Heimat habe alles Eigene abgestreift („wšeho swojeho so sleče“, 82) und so ihre Identität ohne Not preisgegeben. Das lyrische Ich kann deshalb seine Identität nicht länger aus den traditionellen Werten der sorbischen Kultur schöpfen. Damit entfernt sich Jurij Chěžka von dieser so weit wie kein anderer Dichter. In der poetischen Kritik des Patriotismus, des Eigenen manifestiert sich aber seine herausragende Rolle in der sorbischen Literatur und ihrer Moderne.

<sup>7</sup> Der Gleichberechtigung der künstlerischen Form mit den Inhalten hat nach Jakub Bart-Cišinski vor allem Jakub Lorenc-Zalěski den Weg bereitet. Ihren Höhepunkt und ihr Ende findet diese Tendenz in der lautlich hoch organisierten Lyrik Jurij Chěžkas. In der primär inhaltlich bezogenen sorbischen Literatur harren alle drei Dichter ihrer gebührenden Anerkennung. Eine rühmliche Ausnahme stellt ihre Wertschätzung durch Kito Lorenc dar.

## Aufbau einer ästhetischen Heimat

An die Stelle der bereits beschriebenen Liebe zur Heimat (I) – wie sie die Dichtung des 19. Jahrhunderts charakterisiert – tritt bei Jurij Chěžka die Liebe zu ihrer Beschreibung, zum Schreiben schlechthin. Der Schwerpunkt der Modellierung verlagert sich von der Objektwelt auf die Metaebene der Sprache (II). Chěžkas dichterischem Weltmodell bleiben jedoch eindeutig positive Wertungen fremd: Die negative Sicht der beschriebenen, im Sterben liegenden Heimat, deren Sterben in seiner Ästhetisierung zum neuen zentralen Thema heranwächst (III), weckt schon bald die Distanz zum Dichten, zur dekadenten Poesie der kleinen Kammer (IV). In diesen vier Stufen scheitert der Aufbau einer neuen ästhetischen Heimat (vgl. Lorenc 1971, 16), entsteht aber auch ein Werk von bleibendem Wert.

Nach dem Verlust der Heimat – so das lyrische Ich (66) – besitze es nichts mehr, was ihm teuer sei „außer jener kleinen Kammer“ („chiba tu mału komorku“). Die Dichtung wird ihm zum Ersatz für die beschriebene Heimat. Objekt- und Metaebene verschränken sich. In dem programmatischen Gedicht „Das grüne Zet“ („Zełe-ne Zet“) wird das Phonem ‚z‘ Natur: Die Liebe zum grünen Zet erstreckt sich ebenso auf das durch den Inhalt bezeichnete Grün des Raumes wie auf den Klang des Phonems. Analog dieser Amalgamierung werden bevorzugt zeitliche Übergangsphasen thematisiert: der Morgen (90, 70) und vorwiegend der Abend (38, 44, 68 u. a.). Die gesicherten Realitäten lösen sich auf: Nacht, Schlaf, Traum, Fieber (48) und Phantasie prägen die Nachtseite einer schwindenden Heimat, wie sie in die kleine Kammer projiziert wird.

Der Dichter sucht eine neue Heimat in der Ästhetisierung des Verfalls seiner sorbischen Heimat. Doch flüstert ihm ein Amethyst zu, daß er nie daheim war und es nie sein werde („doma njeběch,/ njepóndu.“, 66). Die Poesie Chěžkas gründet auf der Ästhetisierung des Sterbens der Heimat. Doch bietet sie keinen Heimatersatz: Sie baut auf dem „Nichts“, wird Gegenstand des „Lachens“ (74).

Die vermeintliche neue ästhetische Heimat zeigt sich von der poetischen Struktur des Oxymorons geprägt: Sie ist eine Heimat, die kein Zuhause zu sein vermag, eine geschmückte Gruft (76), ein schmerzendes „liebes Nichts“, ein „lebendiges Grab“ („žiwý row“, 100). Ihre Schönheit erwächst aus ihrer poetischen Natur als Oxymoron: Sie ist schön, weil sie lebendiges Grab ist (102), weil die poetische Spannung unaufgelöst, ihre Dynamik ästhetisch wirksam bleibt. Jurij Chěžka findet über die Deformation des traditionell positiven Heimatbegriffs und der Identifikation der Dichter mit ihrer Heimat zu einer neuen Identifikation ex negativo. Die Ästhetisierung des todgeweihten Sorbenlandes erlaubt in der hoffnungslosen Poesie der kleinen Kammer eine erneute Identifikation des Autors mit seiner schönen, sterbenden Heimat. Das verbindet Chěžka wieder mit den in der sorbischen Literatur fast ausschließlich vorherrschenden Vertretern primärer Stilformationen.

Doch wird auch diese Sicht durch das Oxymoron transformiert: „Birken feixen von den Lindenstümpfen,/ ich bleibe dein“ („brězy z lipjanych pjeńkow šćěrja so, wostanu twój“, 102). Die Identifikation ist nur mehr unter der Bedingung gleichzeitiger Distanz zur leisen Poesie der kleinen Kammer möglich. Die dargestellte Welt erlaubt lediglich eine Existenz zwischen Leben und Tod: „du darfst nicht leben und hast kein Grab“ („žiwý być njesměš a nimaš row“, 104).

Das Resultat dieses Übergangs zeichnet sich in „Das Ende der kleinen Kammer Poesie“ („Kónc poezije malej komorki“, 108) schon ab. Der Dichter verläßt die ästhetisierte abgegrenzte Kammer, wie er einst der Insel der sorbischen Heimat den Rücken gekehrt hat (108). Auch sie verkümmert ihm zum bloßen Objekt seines Heimwehs. Wiederholung zeichnet sich ab: Der linearen, für primäre Stilformationen typischen Weg-Struktur Lorenc-Zalěskis setzt Jurij Chěžka die für sekundäre Stilformationen typische Kreisstruktur entgegen. Er bleibt damit eine Ausnahmeerscheinung in der sorbischen Literatur.

Diese Bedeutung erfährt dadurch eine poetische Relativierung, daß unter dem Eindruck des Faschismus der Appellcharakter der Gedichte, ihr unmittelbarer Wirklichkeitsbezug zunimmt und sich so eine Annäherung an primäre Stilformationen abzeichnet. Doch ließen sich über den weiteren Weg dieses vielversprechenden Lyrikers nur Mutmaßungen anstellen. Die im letzten Brief des 27jährigen Jurij Chěžka von der Front geäußerte Hoffnung, daß er im weiteren Leben Gelegenheit erhalte, irgendeine größere Arbeit zu vollbringen, erfüllte sich nicht. Für die sorbische Literatur aber hatte er sie bereits vollbracht.

München

Walter Koschmal

DIE REQUISITEN IN S. I. WITKIEWICZ'  
„WARIAT I ZAKONNICA“

Selbst bei flüchtiger Lektüre des 1923 beendeten Dreiaktors „Wariat i zakonnica, czyli Nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło“ (S. I. Witkiewicz 1972, 259–289) [= WIZ] machen die verwendeten Requisiten auf sich aufmerksam und regen an, ihrer Rolle im dramatischen Text nachzugehen. Es ist weniger ihre Anzahl, die verblüfft, obwohl sie im Verhältnis zum kargen Bühnenbild nicht unerheblich ist. Was auffällt, ist ihre starke Präsenz im dramatischen Sujet und ihre Relevanz für den Sinnzusammenhang des ganzen Dramas.

Diese kurze Charakterisierung macht deutlich, daß Requisiten nicht als Ausstattungsgegenstände verstanden werden, die, wie noch G. v. Wilpert meinte, „die optische Illusion beim Zuschauer“ verstärken, aber „für das Drama selbst nicht wesentlich“ sind (1964, 47). Der Terminus Requisite wird in diesem Beitrag nicht allein auf im Theater benutzte Objekte angewendet; er meint alle im literarischen Text in der Autoren- und/oder Figurenrede zur Sprache gebrachten Gegenstände, die man sich als auf der Bühne anwesend vorstellen soll und die überhaupt nicht oder nicht allein zum Kostüm oder zum Bühnenbild gehören<sup>1</sup>. Sie werden als Objekte betrachtet, die sowohl im sprachlich-literarischen als auch im (potentiellen) szenisch-theatralischen Text des dramatischen Werks dargestellt werden. Ein so verstandenes Requisite ist sehr wohl für das Drama 'wesentlich', es kann über alle sonstigen Funktionen hinaus Mitspieler und Handlungsbeweger (H.-G. Schwarz 1974, 5) sein<sup>2</sup>. Gerade diese beiden Funktionen werden von den Requisiten in WIZ besonders ausgiebig übernommen.

In WIZ spielen in der Reihenfolge ihres 'Auftretens' die folgenden Requisiten mit: Zwangsjacke, Brustkreuz, Bleistift, Taschenmesser, Papierbögen und eine lebensgroße Marionette<sup>3</sup>. Die zwei erstgenannten Requisiten werden bereits durch das Rollenverzeichnis als Teil des Kostüms der beiden Titelfiguren hervorgehoben. Es sind darüber hinaus, wie Bleistift und Papier, „Attributsrequisiten“ (H.-G. Schwarz 1974, 1): die Zwangsjacke kennzeichnet Mieczysław Walpurg als gemeingefährlichen Insassen einer Irrenanstalt, Bleistift und Papier charakterisieren ihn in seiner Dichterprofession; entsprechend ist das Brustkreuz der Schwester Anna äußerliches Merkmal ihrer Berufung als Nonne.

Die beiden übrigen Objekte realisieren je verschieden die gerade zitierten Merkmale, die P. Claudel Requisite zuweist. Witkacy verlangt im Nebentext, daß die Marionette mit größter Sorgfalt herzustellen sei, damit sie so stark wie möglich Walpurg ähnele und somit möglichst lange den Eindruck beim Zuschauer erwecke,

<sup>1</sup> Ob ein Gegenstand nicht mehr Element des Kostüms oder des Bühnenbilds ist, sondern sich zum Requisite wandelt, hängt nach M. Pfister davon ab, ob es „in das aktuelle Spiel der Figuren einbezogen“ wird (1977, 355).

<sup>2</sup> Vgl. die pointierte Aussage Paul Claudels in einem Brief an Jean-Louis Barrault: „Les accessoires sont des personnages passionnants et en même temps des instruments de l'action“ (zitiert bei T. Kowzan 1975, 196).

<sup>3</sup> Bei dieser Aufzählung wird von den (wenigen) Kostüm- und Bühnenbildelementen abgesehen, die nur vorübergehend die Rolle von Requisiten annehmen.

daß sie die Person ist und kein Requisit: Man kann hier also mit größter Berechtigung vom Requisit als *personnage passionant* sprechen. Das Taschenmesser ist dagegen auf das Merkmal *instrument de l'action* eingeengt. Es dient einmal als komisch winzige Waffe, mit der der Psychiater Dr. Grün Walpurg wieder in die Zwangsjacke zwingt, zum anderen benutzt es der Dichter, um seinen beim Mord am Anstaltsarzt Dr. Burdygiel abgestumpften Bleistift anzuspitzen, was ihn in Stand setzen soll, weitere Gedichte aufs Papier zu bringen.

Die in der kurzen Vorstellung angedeutete Rolle der Requisiten bei der Entwicklung des dramatischen Sujets soll nun etwas ausführlicher geschildert werden.

Die Zwangsjacke wird von Walpurg als Henkerswerkzeug der Psychiatrie bezeichnet, wodurch er physische und psychische Pein erfahre. Schwester Anna, die ihn auf Empfehlung der Anstaltsärzte von seinem Komplex befreien soll (S.I. Witkiewicz 1972, 261; „Jeśli siostra rozwiąże mu jego kompleks“), befreit ihn stattdessen aus der Zwangsjacke (S.I. Witkiewicz 1972, 268: „rozwiązuje mu kaftan“)<sup>4</sup>. Dadurch setzt sie, deutlicher als es ihre Worte tun, ein Zeichen, daß sie bereit ist, mit dem gefangenen Dichter ein Liebesverhältnis einzugehen<sup>5</sup>. Das Lösen der Zwangsjacke ist eine der zentralen nonverbalen körperlichen Aktivitäten in WIZ. Es wird dreimal praktiziert und hat jeweils einen anderen Handlungsverlauf zur Folge. Im 1. Akt, als Schwester Anna die Zwangsjacke aufbindet, wird dadurch das Liebeserlebnis ermöglicht. Als im 2. Akt Dr. Grün die Zwangsjacke abnehmen läßt, nutzt Walpurg seine Bewegungsfreiheit dazu, ein Gedicht zu schreiben und einen Augenblick später Dr. Burdygiel zu ermorden. Im 3. Akt wird die Befreiung aus der Zwangsjacke zum Austausch von Zärtlichkeiten und kurz darauf zum Selbstmord genutzt.

Ahnlich bedeutsam als Requisit ist das Brustkreuz der Schwester Anna. Es kommt gleich zu Beginn des 2. Aktes, nach der Liebesnacht, ins Spiel. Anna setzt sich als Zeichen ihrer formalen Rückkehr zum Status einer Nonne die Ordenskopfbedeckung auf<sup>6</sup>, legt aber als Zeichen des innerlichen Bruchs mit dem Orden ihr Brustkreuz ab:

„SIOSTRA ANNA wkładając zakonne nakrycie głowy

Teraz muszę cię zawiązać znowu. Jakie to okropne! Ale masz to. Daję ci to jako talizman. (*odpina z łańcuszka i daje mu żelazny krzyż, który miała na piersiach*) Nie mam już prawa tego nosić. Nosiłam za specjalnym pozwoleniem siostry przełożonej. Ten krzyż dostałam od mojej matki.“ (S.I. Witkiewicz 1972, 271)

Im Gegensatz zur Zwangsjacke ist das Kreuz kein Gebrauchsgegenstand, sondern besitzt seinen Wert im Immateriellen. Neben der impliziten christlichen Symbolik werden ihm explizit die Eigenschaften, Andenken und Glücksbringer zu sein, zugewiesen. Die Zweckentfremdung des Kreuzes in der Selbstmordszene als Handwerks-

<sup>4</sup> Die sprachliche Parallelisierung von psychologischem Komplex und Zwangsjacke kehrt später noch einmal wieder (S.I. Witkiewicz 1972, 272–273).

<sup>5</sup> Wenn Witkacy-Forscher von Verführung oder gar Vergewaltigung der Ordensschwester durch Walpurg sprechen (D.C. Gerould 1981, 287–288), dann lassen sie das nonverbale Verhalten Annas außer acht. Außerdem berücksichtigen sie nicht die eindeutig zweideutige auktoriale Charakterisierung dieser Figur im Rollenverzeichnis als „dość 'stosunkowo' uduchowiona“ (S.I. Witkiewicz 1972, 260).

<sup>6</sup> Ein gutes Beispiel, wie ein Kostümtell für einen Augenblick zu einem 'bedeutsamen' Requisit wird (vgl. Pfister-Zitat in Anm. 1).

zeug, mit dem die Fensterscheiben eingeschlagen werden, gibt diesem Requisit seine materielle Eigenschaft zurück und profanisiert es damit. Erst nach dem Selbstmord bekommt das Kreuz, das der Tote in seiner Hand hält und um das sich Dr. Grün und Schwester Anna streiten, seine früheren ideellen Werte zurück, die in der Figurenrede ausdrücklich benannt werden (S.I. Witkiewicz 1972, 286).

In die geschilderte Requisitenhandlung, in der die Zwangsjacke an- und das Kreuz abgelegt wird, werden noch weitere Requisiten verbal einbezogen. Walpurg versteckt das Brustkreuz Annas unter der Matratze, wo eigentlich Bleistifte und Papier liegen sollen (S.I. Witkiewicz 1972, 271: „Miały tam być ołówki i papier, ale nigdy nie mogłem tego dostać“). Der Bleistift wird zum erstenmal bereits im 1. Akt erwähnt, als Walpurg sich beklagt, er könne die seinen Kopf verstopfenden Gedichte mangels Schreibutensil nicht zu Papier bringen:

„Nie mogę pisać. Ołówkiem można się też zabić“ (S.I. Witkiewicz 1972, 268).

Die Lebensgefährlichkeit des Bleistifts ist an dieser Stelle vom Rezipienten leicht zu erklären, weil er aus der Vorgeschichte weiß, daß Walpurg durch das Verschreiben lebensmüde und verrückt geworden ist. Daß sich hier auch eine subtile Vorausdeutung auf künftiges Geschehen verbirgt, wird erst klar, als Walpurg mit einem gezielten Bleistiftstoß in die Schläfe Burdygiel tötet.

Die lebensgroße Marionette dient vor allem dazu, den abschließenden *coup de théâtre* vorzubereiten. Witkacy wendet dazu einen ausführlichen Nebentext auf, in dem er beschreibt, was sich hinter dem Zwischenvorhang tut:

„Przez ten czas, kiedy kurtyna jest zapuszczona (powinno to trwać jak najkrócej), aktor odwiązuje się i szybko wychodzi do garderoby, a funkcjonariusze teatralni zawiązują na rękawie kaftana manekina zupełnie podobnego do Walpurga (maskę musi wykonać dobry rzeźbiarz), ale w stanie powieszenia – i następnie uciekają czym prędzej. Kiedy kurtyna się podnosi, wszyscy na scenie powinni stać w tych samych pozycjach co w odświeżeniu I. Trwa to przez chwilę (1–2 sekund).“ (S.I. Witkiewicz 1972, 285)

Die theatralische Maschinerie enthüllt sich nur dem lesenden Rezipienten, beim Zuschauer darf möglichst lange nicht der Verdacht aufkommen, der am Boden liegende Körper sei nicht der Walpurgs. Als dann der Leichnam herausgetragen werden soll, kommt es zu der überraschenden Wende. In die Zelle tritt der geschniegelte und gebügelte Selbstmörder, um seine Geliebte in die Freiheit abzuholen. In diesem Augenblick ist die Perspektive des Zuschauers an die der in der Zelle befindlichen *dramatis personae* angenähert (S.I. Witkiewicz 1972, 298: „Wszyscy dębieją“). Deren Spannung und Angst entlädt sich in einem turbulenten Handgemenge jeder gegen jeden, in das auch die Marionette verwickelt wird. Der Zuschauer kann sich nun bei dem abschließenden theatralischen Spektakel von seinem Schrecken erholen.

Die Bedeutung, die Witkacy den Requisiten in WIZ zugesteht, zeigt sich auch daran, daß sie nicht unvermittelt auftauchen und nebeneinander stehenbleiben; sie sind verbal und/oder nonverbal miteinander verbunden. Ein Beispiel sei herausgegriffen.

Das Requisit des Bleistifts wird bereits im 1. Akt verbal eingeführt. Im 2. Akt erhält dann Walpurg das begehrte Schreibgerät, mit dem er sofort ein Gedicht niederschreibt und dann Burdygiel niedermacht. Zu Beginn des 3. Aktes wird das Gedicht von Schwester Anna vorgelesen. Dessen letzte Zeile greift thematisch den Bleistiftmord auf: „To tylko w cudze czaszki wbity mych mózgow farsz“ (S.I. Witkiewicz 1972, 283).

Man kann ferner beobachten, daß die Requisiten eine Art Stafette bilden. Besonders auffällig ist dies in der Szene, worin das Anlegen der Zwangsjacke Schwester Anna veranlaßt, Walpurg das Kreuz zu geben, das der dort versteckt, wo eigentlich Bleistift und Papier sein sollten.

Die benutzten Requisiten stehen in einem handlungslogischen Zusammenhang, ihr Anteil an der Kohärenzbildung der dramatischen Struktur ist deutlich und bleibt nicht nur, wie M. Pfister verallgemeinernd meint, auf die zeitliche Komponente beschränkt (1977, 359).

Die meisten der Requisiten stehen in enger Verbindung zu Bluttaten. In ihrer Fatalität erinnern sie an Schicksalsrequisiten (N. Greiner u.a. 1982, 118) in Schicksalstragödien:

„Die leidenschaftliche Bewegung des kreatürlichen Lebens im Menschen – mit einem Worte: die Leidenschaft selbst – setzt das fatale Requisite in die Aktion.“

Es genügt, diese Äußerung W. Benjamins zur Barocktragödie (1972, 142) mit dem Bleistiftmord zu vergleichen, um in WIZ die beabsichtigte groteske Wirkung zu erkennen, die entsteht durch den Kontrast der Ungeheuerlichkeit der Tat, der sie leitenden Leidenschaft der Eifersucht und der lächerlich einfachen Durchführung des Mordes mit einem ungewöhnlichen Instrument.

Die meisten Requisiten in WIZ kommen in ihrer eigentlichen und uneigentlichen praktischen Bestimmung zum Einsatz: der Bleistift als Schreibgerät und Mordwaffe; die Zwangsjacke als Sicherungsmittel und Strangulierungsinstrument; das Kreuz als ornamentaler Gegenstand und Handwerkszeug. Darüber hinaus bieten sie sich einer Interpretation ihrer symbolischen Bedeutung an. So wird die Marionette in die Tradition des Doppelgängermotivs gestellt und als Verfahren gedeutet, um die Spaltung des Dichters Walpurg „in statu nascendi“ vorzuführen (D. Gerould 1985, 160). Kreuz und Zwangsjacke lassen sich als Zeichen der kirchlichen und wissenschaftlichen Repression der individuellen Freiheit erklären, und den Bleistift könnte man als Symbol der schöpferischen und vernichtenden Kraft der menschlichen Rede begreifen.

Eine solche symbolische Aufschlüsselung liegt aber weder im Sinn des Textes noch in der Autorintention. Wie wir wissen, hat sich Witkacy gegen eine solche Konzeption und Rezeption von Theaterstücken gewendet (R. Fieguth 1987, 160). Die Requisiten in WIZ vermitteln vielmehr zwischen dem literarischen und theatralischen Aspekt des Dramas durch ihre Eigenschaft, theatralische nonverbale Mittel und zugleich literarische Elemente des dramatischen Aufbaus zu sein. Sie sind eingebunden in das „Universum der Zeichen“ (T. Kowzan 1975, 160 ff.), zu dem auch, und bei Witkacy vor allem, die Sprache gehört. Wie das geschieht, kann am überzeugendsten am Kreuz-Requisite verfolgt werden. In der Selbstmordszene (S. I. Witkiewicz 1972, 284–285) wird das schwere eiserne Brustkreuz von Walpurg dazu benutzt, zwei Scheiben des vergitterten Zellenfensters einzuschlagen, das als Element des Bühnenbildes das Kreuzmotiv in vervielfältigter Form repliziert<sup>7</sup> und beim Erhängen zum ephemeren Requisite wird, wie übrigens auch der Tisch, von dem sich der Selbstmörder stürzt. Bezeichnenderweise wird die Szene des Selbstmords durch

<sup>7</sup> Vgl. die Szenenanweisung zu Beginn des 1. Aktes: „Wprost okno złożone z dwudziestu pięciu małych, grubych szybek, przedzielonych metalowymi ramkami“ (S. I. Witkiewicz 1972, 261).

eine Geste des Delinquenten eingeleitet, die das Kreuzmotiv aufnimmt: [Walpurg] „Staje z rękami skrzyżowanymi na piersiach.“ Dies wird dann kurz vor dem Todessturz durch eine andere Körperhaltung wiederholt: „[...] staje na stole, zwrócony do widowni z rozkrzyżowanymi rękami.“ Die letzten Worte Walpurgs, „niech ta zbrodnia spada na was“, machen verbal die Anspielung des Selbstmordes auf den Kreuzestod Christi evident<sup>9</sup>.

Man könnte etwas überspitzt sagen, daß wir es hier mit dem von Witkacy angestrebten formistischen Theater *in nuce* zu tun haben, bei dem die literarischen und theatralischen Mittel in ausgewogener Weise einer Gesamtidee untergeordnet sind<sup>9</sup>.

Witkacy hat im Vorwort zu dem Drama „Metafizyka dwugłowego cielęcia“ (1921) über die Sprache im Theaterstück geschrieben: „Zdanie jako takie nie ma znaczenia na scenie; ma ono wartość jedynie w związku z działaniem“ (J. Degler 1985, 187). Das ließe sich ohne weiteres auch auf die Requisiten übertragen, insofern als sich bei ihnen literarische Bedeutung und theatralische Aktion einander bedingen. Durch die Einbindung eines Requisits in die theatralische Handlung kann es seine prätextlich vorhandene oder innertextlich erworbene symbolische Kapazität verlieren und Dingcharakter annehmen (Beispiel Kreuz und Zwangsjacke beim Selbstmord). Es kann aber auch ein Requisit, das zunächst nur Dingcharakter besitzt, durch seinen theatralischen Einsatz zu einem literarischen Symbol aufsteigen (Bleistift).

Schließlich werden in WIZ die Requisiten dazu verwendet, um die Opposition von Illusions- und Antillusionsdramatik zu gestalten. Dadurch, daß die Requisiten sich zu einer nichts dem Zufall überlassenden Ordnung zusammenfügen, tragen sie erheblich zur Schaffung einer möglichst hohen Illusion bei. In dieser Ordnung bricht dann im Finale des Stücks durch den mit Hilfe von eben diesen Requisiten gestalteten *coup de théâtre* das theatralisch geschaffene Chaos aus. Im pantomimischen, durch scharfes Licht akzentuierten Schlußbild wird die Marionette zum Mitspieler in der rotierenden Masse sich balgender Leiber, die keine Figuren mehr sind, sondern theatralische Gegenstände. Die über fast drei Akte hin aufgebaute und gepflegte illusionistische Guckkastenbühne wird durch die Orgie theatralischer Mittel gleichsam von innen her gesprengt. Auch hierin erwiese sich WIZ als ein Stück, das der Theorie Witkacys nahe käme<sup>10</sup>.

Das dem Realismus am meisten verpflichtete Stück Witkacys stellt sich unter Mitwirkung von Requisiten als Polemik gegen Realismus im Drama heraus.

<sup>9</sup> Vgl. Mt 27, 25–26: „A cały lud zawołał: ‚Krew Jego na nas i na dzieci nasze‘. Wówczas uwolnił im Barabasa a Jezusa kazał ubiczować i wydał na ukrzyżowanie.“

<sup>9</sup> Vgl. damit das Lob Witkacys für T. Miciński als Vorläufer des formistischen Theaters (S. I. Witkiewicz 1976, 33) und J. Degler 1987, 143, der das Postulat W.s. referriert, daß zu jedem Zeitpunkt einer Theateraufführung dessen Elemente miteinander verbunden sein müssen.

<sup>10</sup> Vgl. J. Degler 1987, 147.

## Literaturverzeichnis

- Benjamin, W. 1972: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt/Main. (suhrkamp taschenbuch. 69.)
- Degler, J. 1985: Nieznane fragmenty dramatów Witkacego. In: Pamiętnik Teatralny 34, 1-4 (133-136), 181-200.
- Degler, J. 1987: Witkacy's Theory of Theatre. In: Russian Literature 22, 139-155.
- Fieguth, R. 1987: Stanisław Ignacy Witkiewicz: Zum Wechselverhältnis von Theorie und dramatischer Praxis. In: Russian Literature 22, 157-172.
- Gerould, D.C. 1981: Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz. Przełożył Ignacy Siemradzki. Warszawa.
- Gerould, D. 1985: Witkacy i jego sobowtóry. In: Pamiętnik Teatralny 34, 1-4 (133-136), 149-161.
- Greiner, N. u. a. 1982: Einführung ins Drama. Handlung, Figur, Szene, Zuschauer. Band I. Handlung. München. (Hanser Literatur-Kommentare. 20/I.)
- Kowzan, T. 1975: Littérature et spectacle. Warszawa-La Haye-Paris. (Approaches to Semiotics. 58.)
- Pfister, M. 1977: Das Drama. Theorie und Analyse. München. (utb. 580.)
- Schwarz, H.-G. 1974: Das stumme Zeichen. Der symbolische Gebrauch von Requisiten. Bonn. (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. 24.)
- Wilpert, G. v. 1964: Sachwörterbuch der Literatur. 4., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart. (Kröners Taschenbuchausgabe. 231.)
- Witkiewicz, S.I. 1972: Dramaty: Tom 2. Wydanie II rozszerzone i poprawione. Opracował i wstępem poprzedził Konstanty Puzyna. Warszawa.
- Witkiewicz, S.I. 1976: Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne. Zebrał i opracował Janusz Degler. Warszawa.

Berlin

Witold Kośny

## ORTSNAMEN UND WOHNPLATZMOBILITÄT

Gebirge tragen feste Namen, Ströme und Flüsse nicht minder. Sie entstanden mitunter, bevor sich die alteuropäischen Einzelsprachen gebildet hatten, und sofern sie im deutschen Sprachraum aus dem Mittelalter überliefert sind, gehen sie bisweilen auf Keltisches, Germanisches und Slavisches zurück, auch dort, wo ethnische Überschichtung zeitgleiches Namengut ausgeräumt hat. Familien werden mit erblichen Namen erst seit dem hohen Mittelalter benannt, auf dem Lande beginnt man damit streckenweise noch viel später. Wie steht es bei Wohnplätzen, die nach Einzelpersonen oder Sippen, nach der Tätigkeit der Insassen oder nach der Eigenschaft der Lokalität bezeichnet wurden?

Seit die Wirtschaftsflächen ländlicher Siedlungen aufgeteilt und in fester Hand sind, als Rechtsobjekt vererbbar oder zu veräußern, seit Grundherrschaft den Siedelvorgang steuert und kirchliche Organisation den Zweckverband als sakrales Zentrum nutzt, darf von örtlicher Fixierung der Einwohner über Jahrhunderte die Rede sein. Namensstetigkeit ist dann die Regel, auch wenn das Bedeutungsfeld des Namens den Verhältnissen während der Ortsgründung gar nicht mehr entspricht. Bei günstiger Überlieferung stellt etymologische Untersuchung die anfängliche Wortbildung und deren Inhalt wieder her, ähnlich wie man durch Rückschreibung aus der neuzeitlichen Orts- und Flurform den ursprünglichen Zustand wiedergewinnen kann.

Alles was wir über Namengruppen und ihre zeitliche und räumliche Verteilung wissen oder von den Formtypen der Siedlungen und deren Geschichte zu rekonstruieren in der Lage sind, beruht also in erster Linie auf Beispielen mit Platzkonstanz bis zu dem Zeitpunkt, an dem der Name in der Überlieferung erscheint. Fehlt diese Konstanz, gibt es keine Gewähr, aus dem Alter des Siedlungsnamens die Entstehungszeit des Wohnplatzes zu erschließen, besonders wenn der Name einer Sprachschicht angehört, die der der ersten Einwohner vorausgeht oder sogar einer fremden Sprache entstammt wie in den römischen Provinzen, die nach dem Fall des Limes von germanischen Verbänden besiedelt wurden, oder ostwärts von Elbe und Saale, wo slavisch sprechende Bevölkerung während des 12. und 13. Jahrhunderts von deutschen Kolonisten durchsetzt und in deren Siedelkammern und Dörfer integriert worden ist.

## I.

Daß bei römischen Anlagen zentraler Funktion der anfängliche Name sich wurzelhaft erhielt, dafür sorgte die romanische Bevölkerung, die stellenweise bis in das 7. Jahrhundert ansässig blieb (*Basilia* - Basel; *Augustis* - Augsburg; *Regina* - Regensburg; *Batavis* - Passau usw.), selbst wenn Germanen in der Nähe waren, sei es im Zentrum, in Weichbild oder in Weilern des Umfeldes, und Familien von Rang die politische Führung innehatten (zu Basel M. Martin 1979, zu Kaiseraugst 1986). Auch bei weniger bedeutenden Plätzen ging der römische Name auf die Siedlungen der Germanen über (*Abodiacum* - Epfach; *Guntia(e)* - Günzburg; *Quint(i)anis* - Künzing). Doch war das keineswegs immer der Fall: *Sorvioduro* (Peutinger-Karte) er-

scheint im 9. Jahrhundert als *Strupinga* (Straubing), nach einem Personennamen germanischer Herkunft gebildet (*Strupo*); schon spätrömische Gräberfelder aus der Nachbarschaft enthalten etliches Germanische; im frühmittelalterlichen von Alburg am Westrand der Stadt, um die Mitte des 6. Jahrhunderts angelegt, ist es gänzlich dominant, doch weiß man nicht, ob *Strupinga* die Siedlung war, zu der der Friedhof gehörte (J. Prammer 1984/85, 1987; H. Geisler 1987).

Wie sich romanische und germanische Namengebung bei der Gründung ländlicher Siedlungen innerhalb der Provinzen während des frühen Mittelalters quantitativ verhalten, das wird sich nicht in jeder Region in gleicher Weise ermitteln lassen, schon deshalb nicht, weil wir nur selten entscheiden können, ob die merowingerzeitlichen Urdörfer an derselben Stelle lagen wie die römischen und heutigen, Platz-, Bevölkerungs- und Namenkontinuität also zusammenfallen, und wann der urkundlich zuerst genannte Name vergeben worden ist. Wo dörfliche Siedlungen großflächig aufgedeckt worden sind, liegen sie begreiflicherweise außerhalb bestehender Ortschaften, sind also aufgegeben und in der Regel an andere Plätze verlagert worden. Unter den wenigen Beispielen für topographische Bezüge, die wir derzeit kennen, fallen Großsiedlungen mit Mehrhausgehöften wie in Engelschalking (Stadtkr. München), Kirchhelm (Landkr. München) und Zolling-Angelberg (Landkr. Freising) aus, weil sie von den gegenwärtigen Kirchorten zu weit entfernt sind; alle drei sind auch darin miteinander verwandt, daß sie erst in spätmerowingischer Zeit entstanden sind und kleine Gräbergruppen enthielten, eine Sitte, die mit der Anlage von Kirchhöfen in ortsfesten Dörfern erloschen zu sein scheint (R. Chrstlein 1980; S. Winghart 1983; H. Dannheimer 1974, Beil. 4.5, 3). Geht man allein vom Lageverhältnis der Reihengräberfelder zum heutigen Ortskern aus, lassen sich auch nicht immer sichere Resultate erreichen. Das umfangreiche Gräberfeld von Klettham (Landkr. Erding, späte Namenbildung, 924 *Cheldheim*), schon während der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts begonnen und bis ins 7. Jahrhundert stetig belegt, bringt man gern mit Altenerding in Verbindung (W. Sage 1973, 214 mit Anm. 7; Dannheimer 1974, Beil. 6); vor 800 als *Ardeoingas* („bei den Leuten des Ardeo“) bezeugt, 891 als Königshof an Salzburg verschenkt, also vordem wohl Herzogsgut, schien der geeignete Ort zu sein. Doch ist seine Pfarrkirche 700 m von der Nekropole entfernt, so daß der Distanz wegen Zweifel an der Zusammengehörigkeit der Ursiedlung und des Gräberfeldes geäußert worden sind. In Schretzheim (Stadtkr. Dillingen, 1140 *Screzheim*, R. H. Seitz 1966, 149 Nr. 296) beträgt sie 1000 m, so daß man für die Nekropole, 150 Jahre lang belegt (um 530 bis 680), einen wüst gefallenen Wohnplatz fordert (U. Koch 1977). Dagegen scheint in Wittslingen (Landkr. Dillingen, 773 *Witegislinga*, Personennamen Witigisilo) das Urdorf an der Stelle des Kirchortes gelegen zu haben, wenn Reihengräber des späten 7. und Bestattungen des frühen 8. Jahrhunderts in dessen Zentrum auf einen nahen Wohnplatz deuten. Zahlreiche Grabgruppen außerhalb zeigen anfängliche Streusiedlung an (J. Werner 1950; Seitz 1960; Dannheimer 1974, Beil. 9). Deshalb fragt sich hier, auf welchen der vielen Weiler sich der überlieferte Siedlungsname beziehen ließe oder ob er erst nach Auflösung der meisten Wohnstätten des Umfelds mit dem Ortsadel in Verbindung zu bringen sei, der sich im Bereich der Kirche hat bestatten lassen.

Wenn man aus der räumlichen Verteilung und zeitlichen Stufung von merowingerzeitlichen Reihengräbern innerhalb mittelalterlicher Gemarkungsgrenzen den Siedel-

gang und das Alter heute noch bestehender Dörfer erschließen will, ohne die zeitgleichen Wohnplätze fixiert und untersucht zu haben, verkennt man den Charakter frühgeschichtlichen Siedlungswesens, das die Namenkunde, will sie zur Siedel- und Dorfgeschichte beitragen, ohnehin vor erhebliche Schwierigkeiten stellt. Die Frage nämlich, ob das Alter des Ortsnamens mit dem der Siedlung übereinstimme, läßt sich befriedigend nur beantworten, wenn der Platz, der den Namen trägt, korrekt lokalisiert ist und wenn er durch dingliche Zeugnisse sicher datiert erscheint. Da von Ortsfestigkeit vor dem hohen Mittelalter nur ausnahmsweise die Rede sein kann, wird man sich in noch viel höherem Maße als bisher den typischen Wechsel-siedlungen der Zeit zuwenden und fragen müssen, wie es bei kurzfristiger Dauer überhaupt zu tradierbarer Namensbildung hatte kommen können. Ich will das an Beispielen aus der slavisch-deutschen Kontaktzone zwischen Elbe und Oder erläutern, weil die Forschung hier schon vor mehr als 50 Jahren zu überraschenden Einsichten gelangte, die nach dem Krieg noch erweitert und gesichert worden sind.

## II.

Als sich der Kulturgeograph und Historiker Franz Engel in Westmecklenburg mit dem Verhältnis zwischen slavischer und deutscher Siedlung befaßte (F. Engel 1934, 1936; vgl. E. Gringmuth-Dallmer 1983, 137 ff.), begann er aus Mangel an schriftlich überliefertem Quellenstoff mit systematischer Scherbenlese auf wüsten Dorfstellen und in heutigen Dörfern. Er trennte Wüstungen mit slavischen Scherben allein (auch kombiniert mit wenig frühdeutscher Ware) in dörflicher Randlage oder verteilt innerhalb der Gemarkungsgrenzen von heute noch bestehenden Dörfern, in deren Gärten entweder beide Gattungen vorkommen oder Slavisches gänzlich fehlt. Ortsnamen slavischer Herkunft konnten erhalten bleiben oder verlorengehen, gleichviel ob die Eingeborenen unter Aufgabe ihres Wohnplatzes in die deutsche Ortschaft aufgenommen wurden, oder ob er unter leichter Verlagerung im angestammten Kleinareal verblieb: *Clodene* (1237) lag bis ins 13. Jahrhundert 800 m vom heutigen Ortskern entfernt, ehe die Siedlung in Kläden (Kr. Lübz) aufging; *Odewinsthorp* (1237) – Oldenstorf (Kr. Güstrow) entstand 900 m westlich eines slavischen Platzes, dessen Name mit ihm unterging; in Pampow (Kr. Schwerin), hier Slavisches in Ortrandlage, wurde er tradiert, in Wüstmark (ebendort, s. jetzt D. Nagel 1987) bei ähnlicher Topographie dagegen nicht. Viele Kolonisationsdörfer tragen Namen slavischer Herkunft, ohne daß ein slavischer Wohnplatz im Ortskern erweisbar wäre; sie entstanden aus „wilder Wurzel“.

Zu archäologischen Dorfkernuntersuchungen, von denen Engel bei der Frage nach dem Verhältnis zwischen Ortsbindung und Standortwechsel entscheidende Antworten erhoffte (noch skeptisch W. Vogel 1960, 45), kam es allerdings erst, als die Denkmalbehörden nach dem Krieg ein funktionierendes Pflegernetz aufgebaut hatten und sich planmäßigen Grabungen zuwenden konnten, insbesondere dort, wo Bodenreform und Braunkohleabbau ganze Dorfareale umzugestalten begannen. Paul Grimm (1956) hatte Wandlitz, Kr. Bernau, genauer beobachtet (1244: *Wandelize*), Hans-Jürgen Vogt (1960) Göttin (1378: *Gotyn*, Abb. 1,3) und Kanin, Kr. Potsdam (1450: *Cannyn*, Abb. 1,4), auch (1970) Stöntzsch, Kr. Borna (1150: *Stonse*), wo schon Gerhard Mildenerger (1956) in Geschwitz hervorragende Ergebnisse gewonnen hatte; Rolf und Edda Dunkel (1981) hielten schließlich in Dewitz, Kr. Leipzig, Nachschau. Überall stellten

sie Platzkonstanz und Stetigkeit des slavischen Namens fest. Anders in Wiedemar, Kr. Delitsch (H. Kaufmann 1968), dessen Ortsname trotz alt- und jungslavischer Vorgänger auf germanisch-deutsche Wurzel zurückgeht wie auch in Taucha, Kr. Leipzig (W. Baumann u. R. Dunkel 1965; R. u. E. Dunkel 1968. 1981. 1982; B. Schmid 1958), wo spätslavische Siedlungszeugnisse vor allem im Suburbium der deutschen Burg (979) verteilt sind, und in Niemeck, Kr. Bitterfeld, dessen slavische Siedlung (8.-11. Jahrhundert) 1089 durch eine Wettiner Klostergründung erweitert worden ist (B. Schmidt u. W. Nitschke 1981). Wiederholte Scherbenlese und Grabung gestatteten es in allen diesen Fällen, über die erste urkundlich fixierte Nennung zeitlich hinauszugreifen, einerlei ob der slavische Name erhalten, also an die Lokalität gebunden blieb, oder ob die Eingeborenen germanische oder deutsche Namen übernahmen.

Mit einer Dorfkernuntersuchung allein ist für unser Problem allerdings noch nicht allzuviel gewonnen; die einzelne Örtlichkeit bleibt isoliert, die Frage nach dem Verhältnis der beiden Ethnien noch unbeantwortet. Deshalb hatte schon Engel auf vergleichende Geländeforschung innerhalb naturräumlich gleichartig ausgestatteter Areale Wert gelegt. In ähnlicher Weise, nur systematischer und weitflächiger beschrieb die Kulturgeographin Anneliese Krenzlin (1952. 1956. 1980) den Siedelgang in der Mark Brandenburg. Trotz etlicher Abweichungen von Region zu Region scheint er übereinstimmend verlaufen zu sein. Außer gegründeten Kolonisationsdörfern sind die slavischen Vorgänger teils am angestammten Platz unter heimischer Flurordnung belassen, teils aus mehreren Weilern zusammengezogen worden. Man verlagerte sie von Talauen auf erhöhte, trockene Standorte, brachte sie in eine den modernen wirtschaftlichen Bedürfnissen angepaßte Ortsform und bezog sie in die deutsche Agrarverfassung ein. Die Namen folgten häufig noch slavischem Brauch. Es fragt sich freilich, welcher slavische Wohnplatz unter mehreren anderen aufgelassenen den in deutscher Zeit verwendeten Namen getragen hatte.

Wie verwickelt der archäologische Sachverhalt in den Zentren der deutschen Kolonisation zu interpretieren ist, zeigte kürzlich Günther Mangelsdorf (1983) in der Zauche südlich der mittleren Havel an mittelalterlichen Wüstungen. Auf vielen Plätzen sammelte er spätslavisches und frühdeutsches Scherbenmaterial. Es kam erst während des 12./13. Jahrhunderts, also während des Kolonisationsvorganges in den Boden. Etliche Wüstungen trugen deutsche Namen, obwohl slavische Bevölkerung wenigstens anteilig vermutet werden darf (1273: *Borsbruck* - Borsdorf; 1375: *Verch* - Nieder-Ferch; 1419/20: *heinrestorff* - Heinsdorf; Wendisch Buchholtz), während Stellen, die allein Frühdeutsches lieferten, auch nach slavischem Muster benannt worden sind (1219: *Bussowe* - Butzow; 1193: *Goriz* - Göritz).

Ein fast klassisches Beispiel für das zeitweilige Neben- und Miteinander beider Gruppen bot Willi Bastian in Camin, Kr. Hagenow (1956; zusammenfassend und vergleichend Kossack 1966, 67 f.). Außer vier mittelslavischen Wohnplätzen an Schilde und Motel (Abb. 1,5) fand er disloziert zwei bis ins 12. Jahrhundert begangene Stellen, von denen eine („Dörpstedt“) bis ins 9. Jahrhundert zurückreicht, also als ortsgebundene Siedlung gelten darf. Alle beide lieferten in wechselnden Anteilen auch frühdeutsche blaugraue Ware. 1194 wird das heutige Kirchdorf erwähnt, vor 1246 mit Motte und *curia* ausgestattet, wenn der als Lehnsmann des Ratzeburger Bischofs genannte *dominus Bernardus miles dictus de Camin* hier seinen Wohnsitz hatte. Das Sackgassendorf bestand aus zwei Zeilen; Bastian fand in den Gärten der

nördlichen Scherben in gleicher Zusammensetzung wie auf der wüsten „Dörpstedt“, aber mit Dominanz deutscher Ware, die in der südlichen Zeile allein vorkommt. Die Gründung erfolgte, schließt Bastian daraus, durch Zusammenlegung zweier spätslavischer Hofgruppen und Zuzug deutscher Kolonisten unter Separierung der Eingeborenen und Anlage einer *curia* der Herren von Camin. Der Orstname wird von der „Dörpstedt“ auf den Sitz des Ortsadels übertragen worden sein.

Der Siedelgang in der Gemarkung Gielow, Kr. Malchin (U. Schoknecht 1975), stellt sich im Prinzip ähnlich dar, doch weicht er in wesentlichen Einzelheiten ab. Einen Ansitz gibt es nicht, Ortsadel fehlt. Die Wohnplätze streuen innerhalb der Siedelkammer, wenngleich sie alle auf die Ost-Peene bezogen erscheinen. Man fand bei Feldbegehung allein sieben Stellen aus der Slavenzeit (Abb. 1,1), von denen eine, münzdatiert, in das 13. Jahrhundert fällt. Dem stehen drei mit frühdeutscher Keramik gegenüber, eine bei Hochackerbeeten gelegen („Die Benz“, Flur „Kirchensoll“), die zweite nördlich der heutigen Ortschaft, die dritte im Ortskern selbst. Mit Recht schloß man aus der räumlichen Streuung und aus der zeitlichen Verteilung, daß slavische Bevölkerung mit der deutschen zunächst auf getrennten Plätzen zusammenlebte und daß sie, nachdem die Slaven sie verlassen hatten, teilweise in das deutsche Dorf slavischen Namens aufgenommen wurden.

Es gibt auch Fälle, bei denen deutsche Herrschaft nur der äußere Anlaß gewesen zu sein scheint, slavische Verbände in einem gegründeten Ort heimischen Namens zusammenzuziehen. Karl Hohmann (1962.1968) schildert ein überzeugendes Beispiel in Töpchin (*Tupschin*), Kr. Königs Wusterhausen, auf der „wendischen Seite“ der Herrschaft Zossen (Abb. 1,2). Am Westufer einer typischen Rinnenseekette, deren Wasserspiegel während des 12. und 13. Jahrhunderts Mühlenstau hob, lag auf einem Sandhorst die Stammsiedlung; mittel- und spätslavische Scherben streuten auf schmalen Streifen von 200 m Länge, so daß die Höfe wie aufgereiht erscheinen. 600 m weiter nördlich fand man einen zweiten, viel kleineren Wohnplatz, der wie der erste außer spätslavischer Keramik auch frühdeutsche Ware lieferte, also bis in das 13. Jahrhundert bestanden hat. Damals hatte man wieder nördlich davon auf Sandinseln der „Wolwe“ und „Lieske“ eine dritte Siedlung angelegt, auf deren Areal allein frühdeutsche Scherben angetroffen werden. Während des 13. Jahrhunderts gab es demnach drei besiedelte Flächen abweichender Genese und zeitlich gestaffelt, aber kurzfristig nebeneinander, bis dann bald darauf auf dem westlich anschließenden, halbinselartigen Plateau („Woke“, „Pleske“ und „Kupe“) auf 800 m Länge ein Zeilendorf entstand, dessen Gehöfte später unter Verlagerung nach Norden beidseits eines Angers oder einer „Breitgasse“ Aufstellung fanden. Spätslavisches fehlt hier gänzlich, blaugraue Scherben machen das Gros der Funde aus. Hohmann bringt die Gründung des Ortes, dessen Slaventum für ihn der Besitzanteile der Einwohner wegen außer Frage steht, mit dem Landesausbau Heinrichs von Meißen in Zusammenhang; nach der „Mittenwalder Fehde“ (1240) begann Heinrich, die Herrschaften Beeskow, Storkow und Zossen als Grenzmarken gegen die Askanier auszubauen.

Fallstudien solcher Art gibt es nicht wenige; sie reichen aus, das vielschichtige und umfangreiche Material in drei große Gruppen zu teilen, wenn man Varianten beiseite läßt. Die Wohnplätze der einen hatten Slaven angelegt, sie blieben ortskonstant bis heute und tragen ihre ursprünglichen Namen, vorwiegend slavische (*Wandelice* - Wandlitz; *Gotyn* - Göttin; *Cannyn* - Kanin; *Stonse* - Stöntzsch), oder

hatten germanische (Wiedemar, Taucha, Niemeck) und später mitunter auch deutsche übernommen (Wüstmark). Deutsche Siedler gründeten eigene Dörfer und benannten sie muttersprachlich, auch wenn sie Slaven aufnahmen (*Borsbruck* - Borsdorf; *heinrestorff* - Heinsdorf), oder slavisch, selbst wenn Eingeborene am Vorgang nicht erkennbar beteiligt waren (*Buscove* - Butzow; *Göriz* - Göritz). Die dritte Gruppe umfaßt Siedlungen, die unter Zusammenschluß slavischer Weiler in deutscher Zeit entstanden, entweder mit slavischer Bevölkerung allein (*Tschupin* - Töpchin) oder mit Dominanz deutscher Einwohner, aber slavischem Substrat und dann slavisch oder deutsch bezeichnet (*Clodene* - Kläden; Camin; Gielow. *Odewinsthorp* - Oldentorf).

### III.

Unter welchen Umständen sich slavische und deutsche Namen bei der Ortsgründung während des hohen Mittelalters durchsetzten, lassen die Beispiele, die bisher zur Debatte standen, leider nicht erkennen. Können wir eine Antwort dort erwarten, wo herrschaftliche Verhältnisse unmittelbar in das Siedelgeschehen eingriffen und auch die Namengebung bestimmt haben können? Camin (*domus Bernardus* mit *curia*) läßt uns im Stich, auch Töpchin (Heinrich von Meißen). Aber wie die Lage von Töpchin geographisch vorgezeichnet erscheint und markgräfliche Weisung den Zusammenschluß älterer Wohnplätze und die Gründung des heutigen Ortes befördert hat, so reihten sich auch im Dossetal spätslavische Weiler wie Perlen auf die Schnur, um während des 12. Jahrhunderts im nahen Wusterhausen aufzugehen (1232: *Castrum Wstrehusen*; 1332: *Wusterowe*; J. Herrmann 1960, 154; L. Enders 1970, 299). Teilweise lassen sich diese Plätze bis in das 8. Jahrhundert zurückverfolgen, sie dürfen deshalb als vergleichsweise dauerhaft bezeichnet werden. Dennoch sind sie alle verödet, so Tornow und Tramnitz (1238: *Trampiz*, Enders 1970, 267) wohl schon im 11., Brunn und Bantikow („Horstberg“ und „Langwiese“) etwas später während des 12. Jahrhunderts, aber allemal bevor Mühlenstau in deutscher Zeit den Wasserspiegel hob und die Siedelflächen zu beinträchtigen begann. Die entscheidende Ursache für die Auflassung wird in einem Wandel der Herrschaftsverhältnisse in älterer Zeit gesehen: Bald nach 1000 entstand in Wusterhausen eine großräumige Burg, die eine kleinere, bis ins 7. Jahrhundert zurückreichende Befestigung ersetzte und ihrerseits nach 1200 den Ansitz der Edlen von Plotho aufnahm (Herrmann 1960, 54 f., 57, 64, 153 f.; Chr. Plate 1975, 1979). Hat der Ortsname eine slavische Wurzel, wird er schon mit dem slavischen Burgort in Verbindung zu bringen sein, der die Dorfbewohner vom Dossetal aufgenommen oder an sich gezogen hatte.

Ähnlich läßt sich das archäologische Quellenbild im Bereich des Tollensee-Sees bei Neubrandenburg interpretieren, nur ist es ungleich großflächiger angelegt und hat eine vielschichtigere Vergangenheit. Seit dem 11. Jahrhundert bis weit in die Kolonisationszeit hatten mehrere und ganz verschiedenartige Faktoren den Wandel in der Verteilung der Siedlungen gesteuert: Nachdem etliche mittelslavische Burgorte verlassen waren (Quadenschönfeld, Kr. Neustrelitz; Ravensburg und Nonnenhof, Kr. Neubrandenburg), entstand aus alter, bis in das 7. Jahrhundert, ja schon in die Völkerwanderungszeit zurückreichender Wurzel am Süden des Sees (Lieps) ein spätslavisches Zentrum mit Herrschaft, Markt und Kult (Fischer-Insel, Hanfwerder: V. Schmidt 1984). Als der Lutitzenbund, dem es angehörte, zerfiel, verleibte Pommern das Territorium ein. 1170 errichtete Herzog Kasimir I. Praemonstratenserkloster und

Markt Broda, ausgestattet mit 34 Ortschaften, darunter eine aus der *Lipiz* - Lieps (Meck. Urkundenb. Nr. 95), 1236 trat Wartislaw III. Land Stargard an Brandenburg ab. Die Markgrafen Johann und Otto erbauten dort, wo bereits eine slavische Höhengsiedlung stand, eine Burg und verliehen dem Ort 1259 unter slavischem Namen Stadtrecht; schon 1248 hatten sie zur Gründung von Neubrandenburg am Nordende des Sees aufgerufen. Bald darauf trafen die ersten Bauern deutscher Herkunft ein (M. Haman 1968, 127). 1298 legte der Johanniter-Orden eine Komturei im slavischen (Klein-)Nemerow an.

Wechselnde Herrschaftsverhältnisse blieben schon in slavischer Zeit und erst recht während der Kolonisation auf das Siedelgeschehen nicht ohne Einfluß. In der Tat zeigt der archäologische Befund, der von der zuständigen Denkmalbehörde nach dem letzten Krieg optimal erarbeitet worden ist, mehrmalige Veränderungen. Sieht man die Liste derjenigen Örtlichkeiten durch, bei denen spätslavische Scherben aufgelesen oder Wohnplätze durch langjährige Grabung erschlossen wurden, verteilen sie sich in Siedelkammern, die von der Natur vorgezeichnet sind, und zwar trotz abweichender Dichte insgesamt äußerst zahlreich, verglichen mit älteren Fundplätzen und deutschen Dörfern hochmittelalterlicher Entstehung (Abb. 2). Nimmt man die im „Corpus archäologischer Quellen zur Frühgeschichte“ verzeichneten Stellen als Basis (Herrmann u. Donat 1979a) und ergänzt sie um die von Ulrich Schoknecht (1975, 182 Abb. 10), Volker Schmidt (1983. 1984, 9 Abb. 1) und Eike Gringmuth-Dallmer (1981, 246 ff. mit Abb. 2) festdatierten, ergeben sich 124 Plätze; in altslavischer Zeit begangene (7./8. Jahrhundert) sind nur wenige Male vertreten, aber da sie in späteren Jahrhunderten wiederholt aufgesucht wurden, einerlei ob in stetiger Folge oder mit Intervallen, kommen sie mit je 24 % etwa gleich häufig vor wie mittelslavischer (9./10. Jahrhundert), die ihrerseits wieder rund zur Hälfte mit jüngeren Material belegt erscheinen. Spätslavisches allein (11./12. Jahrhundert) fand man doppelt so viel; zählt man die schon in alt- und mittelslavischer Zeit bewohnten Stellen hinzu, bestanden kurz vor und während der Kolonisation 97 Wohnplätze, also 78 % der Gesamtzahl, eine erstaunlich hohe Frequenz, die nach der Jahrtausendwende erreicht worden ist. Der Wiederaufstieg der Kleinregion am Südeinde des Sees und in der Lieps zu zentraler Bedeutung als herrschaftliches Territorium, Umschlagplatz und Kultstätte mag wie in Wusterhausen (s. o. S. 259) einer der Gründe dafür gewesen sein. Doch sind 76 Dörfer während des 12. Jahrhunderts (Pommernherrschaft) wieder verlassen worden, nur 24 erreichten das 13. Jahrhundert, kaum eines davon bestand noch in deutscher Zeit. Broda gehört dazu (Kloster, Markt), Klein Nemerow (Komturei), Burg Stargard (brandenburgische Feste) und Neubrandenburg, an rein ländlichen Siedlungen nur Wustrow, Wulkenzien und Küssow, wo Spätslavisches und Frühdeutsches zusammen im heutigen Ortskern oder am Ortsrand zum Vorschein kamen. So wird man denn auch hier zu fragen haben, wann Ortsnamen slavischer Herkunft vergeben worden seien und auf welche der zahlreichen, teilweise zeitgleichen Wohnplätze man sie beziehen könne. Die allermeisten, trugen sie denn je eigene Bezeichnungen, gingen mit der Auflassung ohnehin verloren, und die wenigen erhaltenen stammten von Siedlungen, die entweder erst in deutscher Zeit ortsfest wurden oder die damals an den heutigen Platz verlegt worden sind, wobei der heimische Name auf ihn überging. Deutsch benannte Dörfer (Bargensdorf, Holldorf, Godenswege, Neundorf) bleiben ohne slavische Funde, vereinzelt stellen sie sich benachbart ein.

Man sieht, wie gering der Einfluß deutscher Herrschaft auf die Namengebung der Ortsgründungen gewesen ist: Die askanische Burg Stargard übernahm den Namen der vorausgehenden slavischen Höhengründung, nicht einmal verdeutscht wie Oldenburg in Holstein; Kloster Broda behielt den seinen, die Komturei Klein-Nemerow den angestammten ebenfalls, nur die Stadt Neubrandenburg wurde nach dem Territorium benannt, das die Askanier beherrschten. In der Grafschaft Ruppin reichte es nicht einmal dazu, obwohl der Großteil deutscher Einwanderer den Ortsnamen nach aus dem Harzvorland kamen wie auch die Arnsteiner, die das weitgehend unabhängige Territorium eingerichtet hatten. Gebhard I., lange Zeit im Dienste Kaiser Friedrichs II. (zum Lebensgang und Wirken G. Heinrich 1961, 63 ff., 384 ff.), hatte in Alt-Ruppin am Einfluß des Rhins in den Ruppiner See nahe einer mehrteiligen Burg, die aus dem 10. Jahrhundert stammte, aber noch in frühdeutscher Zeit bestand (Herrmann 1960, 168 f.; B. Krüger 1962, 58 Abb. 20; 67 Abb. 23, a; 139 f.; K. Grebe 1978, 93 ff.), eine Feste erbauen lassen, auf die der angestammte slavische Name überging, und bald darauf westlich des Sees die Stadt Neuruppin gegründet (älteste Nennung 1238, *Rapin*, Enders 1970, 230), die er 1246 durch ein Dominikanerkloster auszeichnete. Im Stadtkern und an dessen Rand finden sich bisweilen Scherben aus Weilern der Autochthonen (8.-13. Jahrhundert). Sie wurden unter Einbeziehung weiter entfernter Wohnplätze (Stendenitz am Tetzensee, Keramik des 11./12. Jahrhunderts, als *Wendemark* in Stadtbesitz) zu einem bedeutenden Marktort in Angerform und mit vorwiegend deutscher Einwohnerschaft zusammengezogen (zu Bewohnern slavischer Herkunft Vogel 1960, 108; 1256: Vogt, Schulze, Rat, Handwerker wie Metzger, Bäcker und Tuchmacher, Kaufhaus für Fisch-, Wein- und Pelzhändler).

Das Dorf Bechlin im Weichbild der Stadt (1315: *villa Bechelin*) trägt genau so wie sie einen slavischen Namen (Enders 1970, 10), obwohl es unter der Herrschaft der Grafen stand (Heinrich 1961, 346 Anm. 1655); die Erinnerung an die slavische Vergangenheit war offenbar noch lebendig, zumal man zwei Burgwälle am Ortsrand erhalten sah, beide ins 8. Jahrhundert zurückreichend, einer mit Vorburgsiedlung und noch im 13. Jahrhundert bewohnt (Herrmann u. Donat 1979b, 117). Wildberg dagegen, wie Bechlin altes Siedelgebiet und mit Burgwällen ausgestattet, trägt bei gleichen Herrschaftsverhältnissen einen deutschen Namen, vielleicht deshalb, weil eines der Erdwerke noch im Mittelalter Adelsitz war (1315: *Beteke dictus de Wiltberg miles* 1326: *up den huse tho Wildberg*. Enders 1970, 287; Herrmann u. Donat 1979b, 136 ff.; Grebe 1970). Auch Storbeck (1319: *Storbeke*, Enders 1970, 261), ein Vorwerk der Arnsteiner mit jungslavischem Vorgänger, gehört zu den Orten mit Namenwechsel.

Es zeigt sich abermals, wie auf kleinen Siedelarealen mit angestammter slavischer Bevölkerung die Ortsnamen nach Zuwanderung deutscher Siedler und trotz wirksamer Herrschaft bedeutender Geschlechter entweder erhalten blieben und dies auch bei zentralen Orten wie Wusterhausen, Ruppin und Burg Stargard, oder ausgewechselt wurden, auch wenn der Ortsadel ein spätslavisches Erdwerk als Ansitz wählte wie in Wildberg; es zeigt sich ferner, daß mitunter eine Vielzahl slavischer Wohnplätze zu einem einzigen zusammengezogen wurde, der dann bis heute ortsfest blieb, sei es bereits in spätslavischer Zeit wie in Wusterhausen und in der Lieps, sei es während der deutschen Kolonisation (Ruppin), wobei veränderte Herrschaftsverhältnisse ausschlaggebend gewesen zu sein scheinen.

## IV.

Das slavische Siedelgefüge ist im Kolonisationsgebiet keineswegs überall so stark verändert worden wie an der Dosse, in Ruppín und am Tollense-See. Es scheint nur dort der Fall gewesen zu sein, wo deutsche Herrschaft vergleichsweise spät begann und Siedler deutscher Herkunft die Areale der Eingeborenen sogleich durchsetzten (Gringmuth-Dallmer 1981, 258 ff.). Vielfach ging diesem historischen Vorgang ein innerer Wandel voraus, wie man dem hohen Anstieg der Fundfrequenz während des 11. und 12. Jahrhunderts entnehmen kann. Im Dosseland, in Alt-Ruppín und in der Lieps mögen die Entstehung und Entfaltung bedeutender Kleinregionen mit herrschaftlichen Zügen als Ursache dafür gelten. Man wird aber genau so nach den Eigenschaften slavischer Siedelweise zu fragen haben, nach dem Grad der Ortsbindung, nach dem Umfang ländlicher Wohnplätze und nach deren Bauordnung. Wir wissen derzeit nur wenig Sicheres, weil vollständig ausgegrabene Siedlungen noch immer selten sind. Peter Donat hat kürzlich etliches Material zusammengetragen (1980, 124 ff., 137 ff., Sowjetunion: V. D. Baran 1965; I. P. Rusanova 1973; V. V. Sedov 1982), so daß man sich wenigstens einen Überblick verschaffen kann. Wo die Dörfer in der Nachbarschaft von Burgen lagen wie in Tornow, Kr. Calau (Herrmann 1973, 1985, 172 f. Abb. 74, 75; Donat 1980, 128 f. Abb. 43-46), Groß Raden, Kr. Sternberg (E. Schuldt 1961; Herrmann 1985, 176 Abb. 7) und Bosau, Kr. Plön (H. Hinz 1983), nahmen sie Jahrhunderte hindurch dasselbe Areal ein, freilich unter leichter Verlagerung der Hausplätze und in Gruppen oder Reihen angeordnet. Plätze agrarisch wirtschaftender Verbände auf dem flachen Lande waren in der Regel kurzlebiger. In Dessau-Mosigkau (7. Jahrhundert) wechselten die platzorientierten Hütten, immer nur einige wenige, innerhalb von 100 Jahren fünfmal ihren Standort (Krüger 1967; Donat 1980, 125 Abb. 40; Herrmann 1985, 161 Abb. 65), in Berlin-Mahlsdorf (9./10. Jahrhundert) wieder unter Verlagerung der Häuser nur zweimal (Herrmann u. Donat 1979b, 318 Abb. 74; Herrmann 1985, 165 Abb. 69). Die aus jungslavischer Zeit erschlossenen offenen Siedlungen scheinen in einem Zuge angelegt und etliche Zeit danach wieder verlassen worden zu sein, so in Zehdenick, Kr. Gransee (Herrmann u. Donat 1979b, 152 Abb. 30; Donat 1980, 130 Abb. 48; Herrmann 1985, 163 Abb. 68), Berlin-Kaulsdorf (H. Behm 1941/42; Herrmann u. Donat 1979b, 317 Abb. 73; Donat 1980, 130 Abb. 47) und wohl auch in Dobbin-Devstorf, Kr. Lüz (Engel 1943, 34; Herrmann u. Donat 1973, 111; Herrmann 1985, 166 Abb. 70), hier ein sackgassenähnliches Platzdorf noch mit frühdeutschen Scherben.

Auch wenn stetige Bebauung von der früh- bis in die spätslavische Zeit vorausgesetzt werden darf wie in Neubrandenburg-Fritscheshof (Schoknecht 1975; Herrmann 1985, 159 Abb. 64), kam es zu wiederholter Verschiebung der Hausplätze; einhegende Zäune fehlen, so daß persönliches Verfügungsrecht an Grund und Boden zweifelhaft erscheint und das Haus selbst als bewegliche Habe, als Fahrnis gelten darf. Die Zahl der Häuser bleibt stets bescheiden, einerlei ob die Siedlung nur von kurzer Dauer war oder längerfristig an den Ort gebunden blieb, obwohl bei normaler Wachstumsrate der Bevölkerung ein Mehrfaches an Häusern zu erwarten wäre und zwar von einer Generation zur anderen eine Zunahme in exponentieller Weise. Davon ist an keiner Stelle auch nur die Spur zu beobachten. Je nachdem ob man jedes einzelne Grubenhaus als wirtschaftliche Einheit nimmt oder deren mehrere zu Vielhausgehöften zusammenzieht, fällt die Einschätzung der Einwohnerzahl sehr

verschieden aus. Folgt man Peter Donat (1980, 125 ff., 145), der das erste Modell vorzieht, ergeben sich bei fünf bis sechs Personen pro Hütte zwischen 50 und 100 Bewohner insgesamt. Eine Differenzierung nach Rang und Ausstattung läßt sich in offenen Siedlungen ländlichen Charakters nirgends erkennen. Die Bauform bleibt gleich, auch die Hausgröße und die Bauordnung. Deshalb wird man weithin noch mit gleichartigen, verwandtschaftlich organisierten Verbänden geringer Kopfzahl zu rechnen haben, deren Nachgewachsene den elterlichen Hof verließen und auf benachbarten oder weiter entfernten Plätzen eine Bleibe fanden oder von Herrschaftszentren angezogen wurden, die sie zur Niederlassung in deren Umfeld bewogen. Vermutlich erklärt sich auf diese Weise der steile Anstieg der Siedelfrequenz während der spätslavischen Zeit. Mit dem familiären Gefüge der Siedlungen stimmt überein, daß bei der Ortsbezeichnung außer Eigenschaften der Lokalität und der Insassen Personennamen dominant vergeben wurden (vgl. H. Walther 1986, 135 f. für Sachsen), auch bei deutschen Dörfern war mitunter noch ein Slave namengebend (W. Prange 1974, 133 f.).

Zweckverbände, die sich vorwiegend aus Kleinfamilien zusammensetzen und alle diejenigen Einrichtungen vermissen lassen, die ihnen Gemeindecharakter verleihen, sind von Natur aus instabil. Instabilität scheint auch das germanische Siedelwesen bis ins hohe Mittelalter beeinflußt zu haben, obwohl die Besitzverhältnisse (konstante, umzäunte Hausplätze, abweichende Hausgrößen) und die agrarische Wirtschaftsart (zunehmend Wölbäckerfluren, Tierhaltung im Stall) von den slavischen grundverschieden waren. Kaum ein Dorf wuchs über 30 Betriebseinheiten hinaus, selbst wenn es über Jahrhunderte ortsfest blieb. Im Gegensatz zu den slavischen erreichten einzelne Höfe mit der Zeit in Leistung und Ausstattung auf Kosten anderer, allmählich verarmender ein besonders hohes Niveau. Dennoch wechselten die Plätze mitunter mehrfach Bauordnung und Standort innerhalb der Siedelkammer. Ein gutes Beispiel dafür bot Steen Hvass (1982, 1986) in der Gemarkung Vorbasse (Mitteljütland). Auf einer Grabungsfläche von 20 ha deckte er in sechs getrennten Arealen acht Dörfer vollständig auf. Sie setzten in der frühen römischen Kaiserzeit ein und endeten im 11. Jahrhundert n. Ch. Geb. Die Reihe darf als kontinuierlich bezeichnet werden. Ein Einzelhof entfaltete sich zu einem „Zeilen“- und „Angerdorf“. Es erweiterte sich zu einem mehrzelligen „Platzdorf“, das von blockartig zusammengestellten Großhöfen mit Vielhausgehöften der Wikingerzeit abgelöst wurde, um schließlich im Kirchhof des 12. Jahrhunderts aufzugehen, das heute noch besteht. Dessen Name, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts als *Worbass* überliefert (J. P. Trapp 1904, 772 ff.), drückt eine öde Strecke, eine unbeackerte Fläche aus (A. Houken 1967, 182 ff.), ist also aus einem Flurnamen gebildet worden und hängt also bemerkenswerterweise nicht mehr mit den wikingerzeitlichen Häuptlingshöfen zusammen, die das Endstadium der Reihe gebildet hatten und deren Bezeichnung, vielleicht mit einem Personennamen verbunden, mit dem ranghohen Geschlecht, das hier gesiedelt hatte, untergegangen ist.

Für unser Thema ist das Beispiel Vorbasse in doppelter Hinsicht lehrreich. Wie anderwärts (H. T. J. Waterbolk 1982 für Drenthe) gelang es bei großflächiger und vollständiger Grabung auch hier, den Siedelgang in gekammerter Landschaft über lange Zeit stetig zu verfolgen und ein „Mobilitätsdiagramm“ zu zeichnen, das aus überschneidenden und ablösenden Zeitstrecken (Dauer der einzelnen Wohnplätze)

zusammengesetzt ist. Der ursprüngliche Name, wenn er denn je derselbe blieb, ging mit dem Ende der Kette verloren, obgleich man in diesem Fall hätte erwarten dürfen, daß er von den fast grundherrschaftlich anmutenden Großhöfen der Wikingerzeit auf das zeitlich und räumlich anschließende Kirchdorf übertragen worden wäre; es wurde statt dessen nach der Eigenschaft der Örtlichkeit benannt. Hier zeigt sich einmal mehr, wie instabil ländliche Siedlungen in vor- und frühgeschichtlicher Zeit gewesen sein können, mißt man den Grad ihrer Fixierung an der Ortsbindung vieler unserer Dörfer seit dem Mittelalter. Bei Gemeinschaftsbildung auf verwandtschaftlicher Grundlage hingen Dorfgröße, Ortsform, Rang und Besitz der Höfe vom Schicksal der Kleinfamilien oder der Sippe ab. Bei derartiger personaler Bezogenheit und bei derart häufig wechselnden Standorten, zieht man die Zeitspanne in Betracht, die der Siedelgang innerhalb einer begrenzten Fläche einnahm, wird man schwerlich damit rechnen dürfen, daß einmal vergebene Namen, besonders wenn sie von ranghohen Personen stammten oder die Insassen gemeinsam kennzeichneten, über lange Zeit tradiert worden wären. Namenkonstanz geht wohl immer mit langfristiger Standortfixierung der Wohnstätten innerhalb der Siedelkammern zusammen und zwar nach besitzrechtlich gesicherter Aufteilung der Wirtschaftsflächen, die man vererben, übertragen oder veräußern konnte. Im Frankenreich kam dieser Prozeß früher in Gang als ostwärts der Elbe oder in Skandinavien, wo vor dem 12. Jahrhundert noch Wechselsiedlungen prähistorischen Zuschnitts üblich gewesen sind. Auch Familiennamen erscheinen ja bezeichnenderweise erst in der Überlieferung, als ständige, volkreiche, vor allem städtische Siedlungen mit differenzierter Sozial- und Wirtschaftsordnung entstanden waren.

### Literaturverzeichnis

- Baran, V. D. 1965: Rannelslavjanskije pamjatniki na zapadnom Buge. In: Slov. Arch. 13, 319-376.
- Bastian, W. 1956: Camin im Kreise Hagenow. Eine siedlungskundliche Untersuchung einer Gemarkung. In: Jahrb. Bodendenkmalpfl. Mecklenburg, 160-200.
- Baumann, W. u. Dunkel, R. 1965: Weitere Ausgrabungen im Stadtkern von Taucha, Kr. Leipzig. In: Ausgr. u. Funde 10, 80-84.
- Behm, G. 1941/42 (1942): Eine spätslawische Siedlung bei Berlin-Kaulsdorf. In: Prähist. Zeitschr. 32/33, 260-296.
- Christlein, R. 1980 (1981): Kirchheim, Oberbayern: Das Dorf des frühen Mittelalters u. Bajuwarischer Ohrschmuck aus Gräbern von Kirchheim bei München, Oberbayern. In: Das archäologische Jahr in Bayern 1980, 162-165.
- Dannheimer, H. 1974: Aus der Siedlungsarchäologie des frühen Mittelalters in Bayern. In: Kossack, G. u. Ulbert, G. (Hg.): Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie (Festschr. f. J. Werner). München. Bd. 2, 629-657.
- Donat, P. 1980: Haus, Hof und Dorf in Mitteleuropa vom 7.-12. Jahrhundert. Berlin. (Schr. z. Ur- u. Frühgesch. d. Zentralinst. f. Alte Gesch. u. Arch. d. Akad. d. Wiss. d. DDR 33.)
- Dunkel, R. u. E. 1981: Germanische Siedlungsfunde des 3. bis 5. Jahrhunderts u. Z. bei Dewitz, Ot. von Taucha, Lkr. Leipzig. In: Ausgr. u. Funde 26, 29-39.
- Dies. 1982: Siedlungsfunde bei Dewitz, OT von Taucha, Lkr. Leipzig. In: Arbeits- u. Forschungsber. z. sächs. Bodendenkmalpfl. Beih. 17: Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte (Festschr. f. W. Coblentz). Berlin. Teil 2, 69-77.
- Enders, L. 1970: Historisches Ortslexikon für Brandenburg. Teil 2: Ruppin. Weimar. (Veröff. Staatsarchiv Potsdam 7.)

- Engel, F. 1934: Deutsche und slawische Einflüsse in der Dobbertiner Kulturlandschaft. Siedlungsgeographie und wirtschaftliche Entwicklung eines mecklenburgischen Sandgebietes. Kiel. (Schr. d. geogr. Inst. d. Univ. Kiel 2, 3.)
- Ders. 1936: Archäologische Methoden in der mittelalterlichen Siedlungsforschung. Neue Wege zur Erforschung der Ostkolonisation. In: Mecklenbg. Jahrb. 100, 251-260.
- Geisler, H. 1987: Straubing im frühen Mittelalter. Archäologische Beiträge zur Siedlungstopographie zwischen Römerzeit und Mittelalter. In: Engelhardt, B. u. Schmotz, K. (Hg.), Vorträge des 5. niederbayerischen Archäologentages. Deggen-dorf, 143-157.
- Grebe, K. 1970: Die altslawische Vorburgsiedlung von Wildberg, Kr. Neuruppin. In: Ausgr. u. Funde 15, 150-156.
- Ders. 1978: Untersuchung auf dem „Amtswerder“ in Altruppin, Kr. Neuruppin. In: Ausgr. u. Funde 23, 93-99.
- Grimm, P. u. Schmidt, O. 1956: Erkenntnismöglichkeiten aus Oberflächenfunden bewohnter Siedlungen. In: Ausgr. u. Funde 1, 53-56.
- Gringmuth-Dallmer, E. 1981: Veränderungen der ländlichen Siedlungsstruktur im Zuge der vollen Durchsetzung feudaler Produktionsverhältnisse in den Gebieten westlich von Oder und Neiße. In: Zeitschr. f. Arch. 15, 243-263.
- Ders. 1983. Die Entwicklung der frühgeschichtlichen Kulturlandschaft auf dem Territorium der DDR unter besonderer Berücksichtigung der Siedlungsgebiete. Berlin (Schr. z. Ur- u. Frühgesch. d. Zentralinst. f. Alte Gesch. u. Arch. d. Akad. d. Wiss. d. DDR 35.)
- Hamann, M. 1968: Mecklenburgische Geschichte. Köln-Graz.
- Heinrich, G. 1961: Die Grafen von Arnstein. Köln-Graz. (Mittelalt. Forsch. 21.)
- Herrmann, J. 1960: Die vor- und frühgeschichtlichen Burgwälle Groß-Berlins und des Bezirks Potsdam. Berlin (Schr. d. Sektion f. Vor- und Frühgesch. d. Dt. Akad. d. Wiss. z. Berlin 9.)
- Ders. 1973: Die germanischen und slawischen Siedlungen und das mittelalterliche Dorf von Tornow, Kr. Calau. Berlin. (Schr. z. Ur- und Frühgesch. d. Zentralinst. f. Alte Gesch. u. Arch. d. Akad. d. Wiss. d. DDR 26.)
- Ders. (Hg.) 1985: Die Slawen in Deutschland. Geschichte und Kultur der slawischen Stämme westlich von Oder und Neiße vom 6. bis 12. Jahrhundert. Ein Handbuch. Neubearbeitung. Berlin.
- Herrmann, J. u. Donat, P. (Hg.) 1973. 1979: Corpus archäologischer Quellen zur Frühgeschichte auf dem Gebiet der deutschen Demokratischen Republik (7. bis 12. Jahrhundert). Berlin. 1. Lief.: Bezirke Rostock (Westteil), Schwerin und Magdeburg (1973). - 2. Lief.: Bezirke Rostock (Ostteil), Neubrandenburg (1979a). - 3. Lief.: Bezirke Frankfurt, Potsdam, Berlin (1979b).
- Hinz, H. 1983: Bosau. Untersuchung einer Siedlungskammer in Ostholstein 6: Die Grabungen auf dem Möhlenkamp von 1974-1979. Neumünster. (Offa-Bücher 51.)
- Hohmann, K. 1962: Eine siedlungsarchäologische Dorfstudie über Töpchin, Kr. Königs Wusterhausen, von der Steinzeit bis zu den Stadtgründungen Mittenwalde und Zossen. In: Veröff. Mus. f. Ur- u. Frühgesch. Potsdam 1, 72-103.
- Ders. 1968: Die Beteiligung der slawischen Bevölkerung am mittelalterlichen Landesausbau im südlichen Teltow. In: Zeitschr. f. Arch. 2, 109-116.
- Houken, A. 1976: Håndbog i danske Stednavne. 2. Aufl. Kopenhagen.
- Hvass, St. 1982. Ländliche Siedlungen der Kaiser- und Völkerwanderungszeit in Dänemark. In: Offa 39, 189-195.
- Ders. 1986 (1987): Vorbasse. Eine Dorfsiedlung während des 1. Jahrtausends n. Chr. in Mitteljütland, Dänemark. In: Ber. Röm. Germ. Komm. 67, 529-542.
- Kaufmann, H. 1968: S-Fibel im Tierstil II in der östlichen Peripherie des Stammesgebietes der Thüringer. In: Ausgr. u. Funde 13, 86-92.
- Koch, U. 1977: Das Reihengräberfeld bei Schretzheim. Berlin (Germ. Denkm. d. Völkerwanderungszt., Ser. A, 13.)
- Kossack, G. 1966: Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte Mecklenburgs. In: Offa 23, 7-72.

- Krenzlin, A. 1952: Dorf, Feld und Wirtschaft im Gebiet der großen Täler und Platten östlich der Elbe. Remagen. (Forsch. Dt. Landeskd. 70.)
- Dies. 1956: Deutsche und slawische Siedlungen im inneren Havelland. In: Ausgr. u. Funde 1, 174-185.
- Dies. 1980: Siedlungsformen und Siedlungsstrukturen in deutsch-slawischen Kontaktzonen (mit besonderer Berücksichtigung Brandenburgs und angrenzender Gebiete). In: Germania Slavica 1, 239-275.
- Krüger, B. 1962: Die Kietzsiedlungen im nördlichen Mitteleuropa. Berlin. (Schr. d. Sektion f. Vor- und Frühgesch. d. Dt. Akad. d. Wiss. z. Berlin 11.)
- Mangelsdorf, M. 1983: Mittelalterliche Wüstungen zwischen Havel und Flämingnordrand. In: Veröff. f. Ur- u. Frühgesch. Potsdam 17, 231-260.
- Martin, M. 1968: Das Fortleben der spätrömisch-romanischen Bevölkerung in Kaiseraugst und Umgebung im Frühmittelalter auf Grund der Orts- und Flurnamen. In: Provincialia (Festschr. f. R. Laur-Belart). Basel-Stuttgart, 133-150.
- Ders. 1979: Die alten Kastellstädte und die germanische Besiedlung. In: Ur- und frühgeschichtliche Archäologie der Schweiz. Bd. 6. Basel, 97-132.
- Mildenberger, G. 1956: Untersuchungen in Rötha-Geschwitz. In: Arbeits- u. Forschungsber. z. sächs. Bodendenkmalpfl. 5, 377-390.
- Nagel, D. 1987: Notbergung auf einem slawischen Siedlungsplatz bei Wüstmark, Kr. Schwerin. In: Inf. d. Bezirksarbeitskr. f. Ur- u. Frühgesch. Schwerin 27, 28-37.
- Plate, Chr. 1975: Beobachtungen am großen Burgwall von Wusterhausen, Kr. Kyritz. In: Ausgr. u. Funde 20, 154-158.
- Dies. 1979: Frühdeutsche Funde aus der Altstadt von Wusterhausen, Kr. Kyritz. In: Veröff. Mus. f. Ur- u. Frühgesch. Potsdam 12, 253-272.
- Plate, Chr. u. Fr. 1983: Die slawische Siedlung in Tornow-Sechzehneichen, Kr. Kyritz. In: Veröff. Mus. f. Ur- u. Frühgesch. Potsdam 17, 165-212.
- Prammer, J. 1984/85: Das spätrömische Gräberfeld Straubing-Elisabethstraße. In: Ausgrabungen und Funde in Altbayern 1983/1984. Ausstellung Gäubodenmuseum Straubing, 49-50.
- Ders. 1987: Neue Forschungen zum spätrömischen Straubing. Die Gräberfelder Aziburg I und Aziburg II. In: Engelhardt, B. u. Schmotz, K. (Hg.), Vorträge des 5. niederbayerischen Archäologentages. Deggendorf, 133-142.
- Prange, W. 1974: Siedlungsgeschichtliche Landesaufnahme im ehemaligen Amt Eutin. In: H. Hinz, Bosau, 1, 130-149. Neumünster. (Offa-Bücher 31.)
- Rusanova, I. P. 1973: Slavjanskije drevnosti VI-IX vv. meždu Dneprom i zapadnym Bugom. Moskau. (Arch. SSSR, Svod E 1-25.)
- Sage, W. 1973: Gräber der älteren Merowingerzeit aus Altenerding, Ldkr. Erding (Oberbayern). In: Ber. Röm. Germ. Komm. 54, 212-289.
- Schmidt, B. u. Nitzschke, W. 1981: Ortskernuntersuchung in Niemegek, Kr. Bitterfeld. In: Ausgr. u. Funde 26, 204-209.
- Schmidt, Br. 1958: Untersuchungen im Ortskern von Taucha, Kr. Leipzig. In: Ausgr. u. Funde 3, 30-34.
- Schmidt, V. 1983 (1984): Völkerwanderungszeitliche Fundstellen im Kreis Neubrandenburg. In: Jahrb. Bodendenkmalpfl. Mecklenburg 1983, 315-322.
- Ders. 1984: Lieps. Eine slawische Siedlungskammer am Südende des Tollensesees-Berlin. (Beitr. z. Ur- u. Frühgesch. d. Bez. Rostock, Schwerin u. Neubrandenburg 16.)
- Schoknecht, U. 1975a: Eine münzdatierte jungslawische Grube aus Gielow, Kr. Malchin. In: Ausgr. u. Funde 20, 209-215.
- Ders. 1975b: Rettungsgrabungen in der kaiserzeitlichen und slawischen Siedlung von Neubrandenburg-Fritscheshof. In: Jahrb. Bodendenkmalpfl. Mecklenburg 1975, 159-267.
- Schuldt, E. 1981: Gross Raden. Die Keramik einer slawischen Siedlung des 9./10. Jahrhunderts. Berlin. (Beitr. z. Ur- u. Frühgesch. d. Bez. Rostock, Schwerin u. Neubrandenburg 14.)
- Sedov, V. V. 1982: Vostočnye slavjane v VI-XIII vv. Moskau. (Archeologija SSSR.)
- Seitz, R. H. 1960: Zusammenstellung der Reihengräberfunde von Wittislingen (Stand 1959). In: Bayer. Vorgeschichtsbl. 25, 200-201.

- Ders. 1966: Historisches Ortsnamensbuch von Bayern. Schwaben Bd.4: Land- und Stadtkreis Dillingen a.d. Donau. München.
- Trapp, J. P. 1904: Kongeriget Danmark Bd. 5, 3. Aufl. Kopenhagen.
- Vogel, W. 1960: Der Verbleib der wendischen Bevölkerung in der Mark Brandenburg. Berlin.
- Vogt, H.-J. 1960: Slawische Siedlungsnamen und Bodenfunde. Ergebnisse einer Untersuchung im Potsdamer Raum. In: Märk. Heimat 4, Sonderh. 1 (Festschr. f. K. Hohmann), 68-74.
- Ders. 1970: Beobachtungen im Ortskern von Stöntzsch, Kr. Borna. In: Ausgr. u. Funde 15, 97-100.
- Walther, H. 1968: Zur Problematik der Chronologie slawischer Ortsnamentypen. In: Zeitschr. f. Arch. 2, 126-138.
- Waterbolk, H. T. 1982: Mobilität von Dorf, Ackerflur und Gräberfeld in Drenthe seit der Latènezeit. Archäologische Siedlungsforschungen auf der nordniederländischen Geest. In: Offa 39, 97-137.
- Werner, J. 1950: Das alamannische Fürstengrab von Wittislingen. München. (Münchener Beitr. f. Vor- und Frühgeschichte. 2.)
- Winghart, S. 1983/1984: Frühmittelalterliche Siedlungen von Eching und München-Englschalking. In: Das archäologische Jahr in Bayern 1983, 139-144

München

Georg Kossack

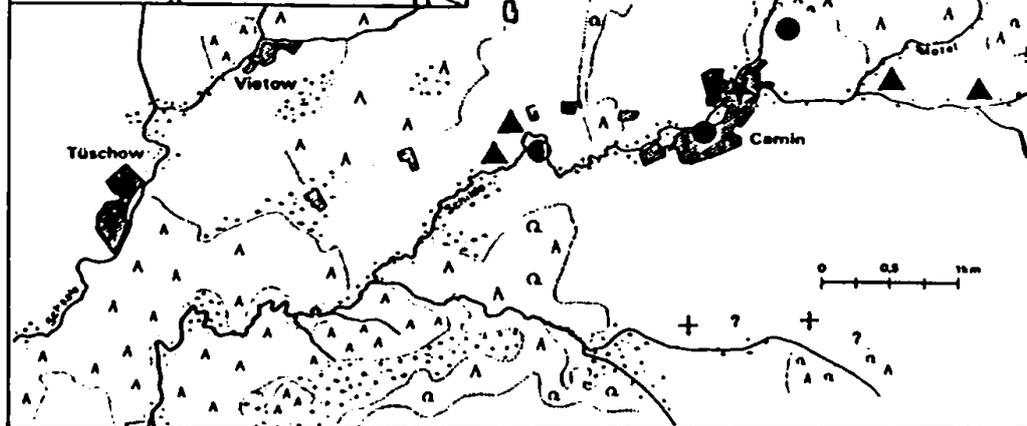
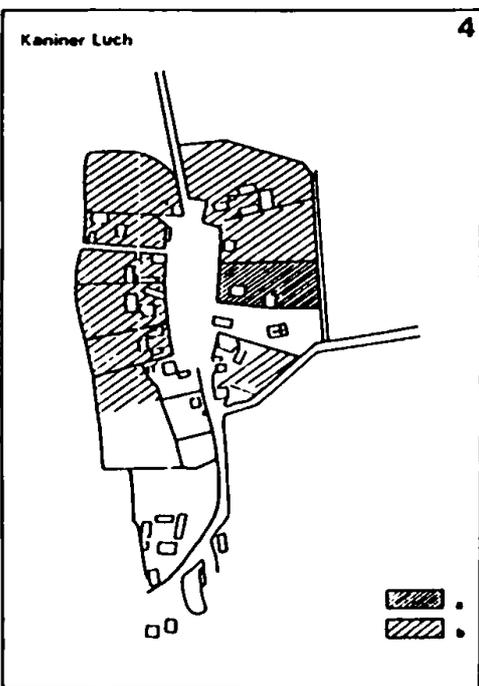
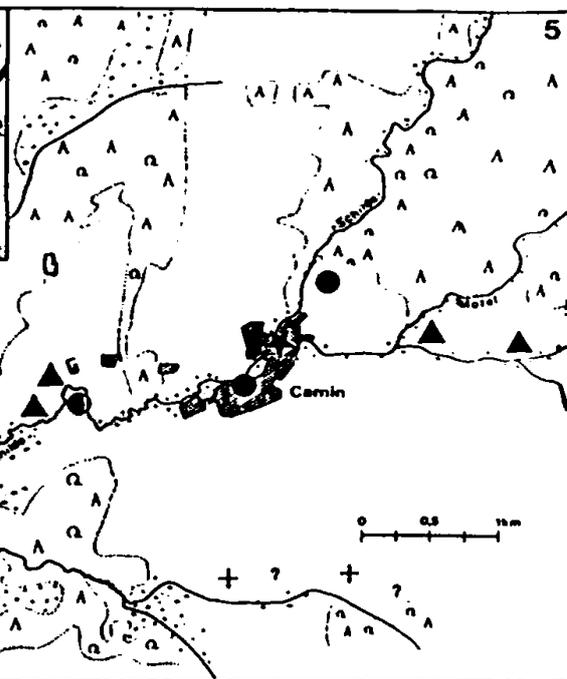
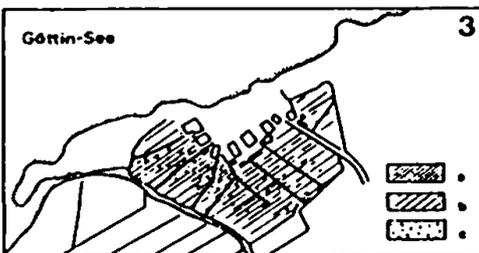
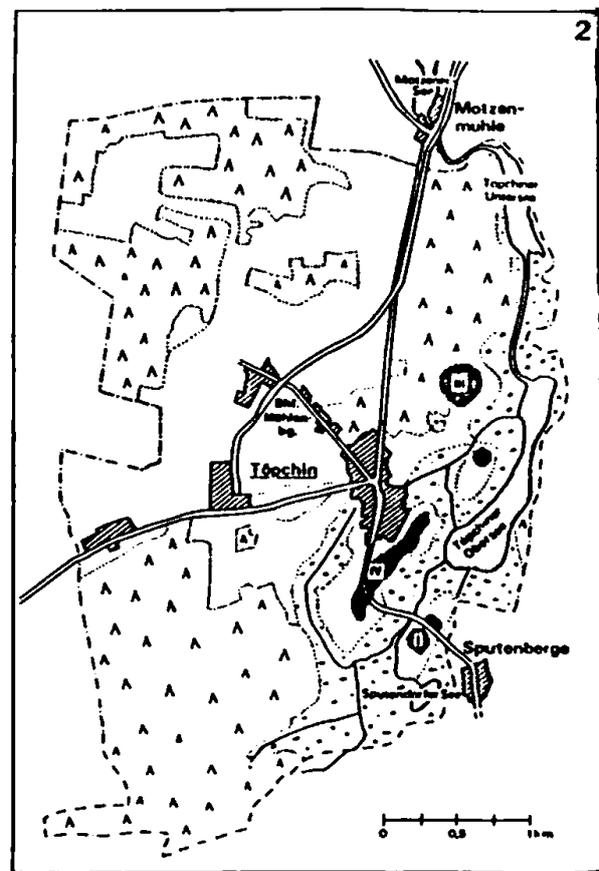
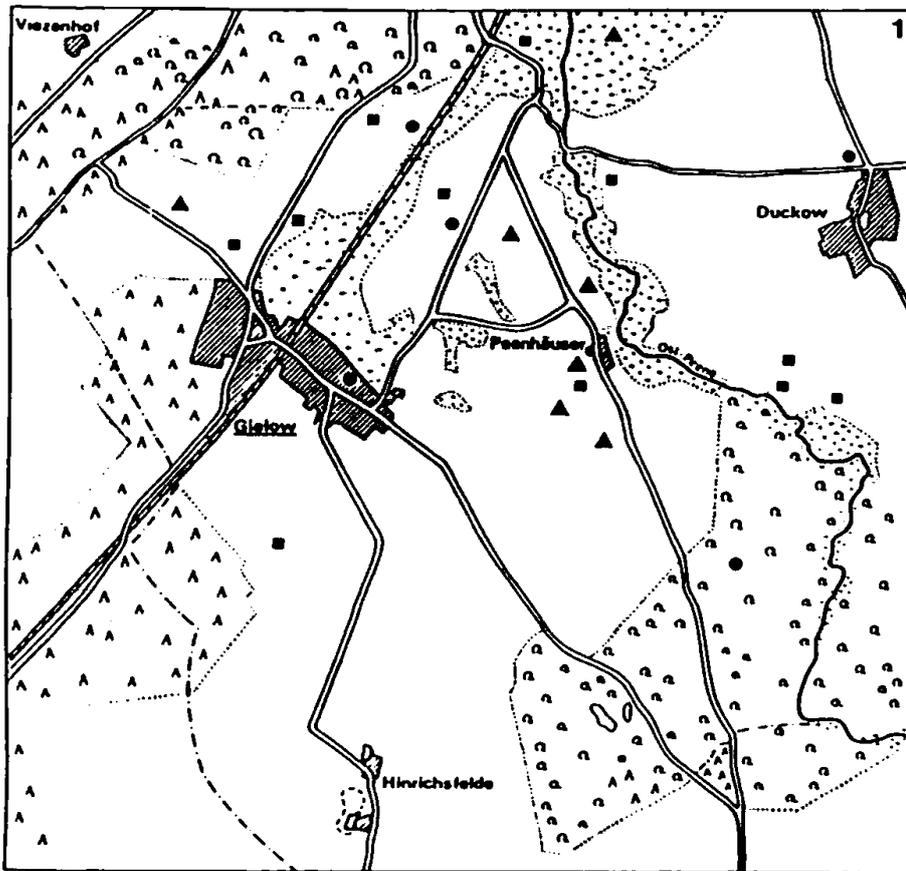


Abb. 1. Verteilung und Topographie slavischer und frühdeutscher Fundplätze in Mecklenburg (1.0) und in der Mark Brandenburg (2-4).  
1 Gielow, Kr. Malchin. Dreiecke: Fundplätze mit slavischer Keramik. Quadrate: Fundplätze mit spätelavischer Keramik. Kreise: Fundplätze mit blaugrauer Ware (frühdeutsche). - Nach U. Schönknecht 1978, 209 Abb. 1.

2 Tüschin, Kr. Königs Wusterhausen. I-IV Fundplätze mit slavischer und blaugrauer (frühdeutscher) Keramik. - Nach H. Rohmeke 1968, 111 Abb. 2.

3 Gütlin, Kr. Potsdam-Land. Grundlage: Separationskarte von 1947. a blaugraue Keramik (frühdeutsche), b Keramik aus der spätelavischen Zeit, c Keramik aus der mittel-slavischen Zeit. - Nach H.-J. Vogt 1960, 71 Abb. 1.

4 Camin, Kr. Potsdam-Land. Grundlage: Separationskarte von 1942. a blaugraue Keramik (frühdeutsche), b Keramik aus der spätelavischen Zeit. - Nach H.-J. Vogt 1960, 72 Abb. 2.

5 Camin, Kr. Negegow. Dreiecke: Fundplätze mit Keramik aus der mittel-slavischen Zeit. Punkte: Fundplätze mit Keramik aus der spätelavischen Zeit; Stern: Deutsche Burg. - Nach W. Bastille 1956, 100 Abb. 71; 102 Abb. 75, ferner G. Kossack, 69 Abb. 13, c.

Abb. 6. Verteilung von Fundplätzen mit jungslavischer Keramik (Kreis), desgleichen mit blaugrauer Ware (Kreuz) am Tollense-See, Kr. Neubrandenburg. - Nach F. Grigomath-Dellmer 1961, 248 Abb. 2; U. Schönknecht 1978, 102 Abb. 10; V. Schmidt 1994, 9 Abb. 1. - M. 1:200 000.

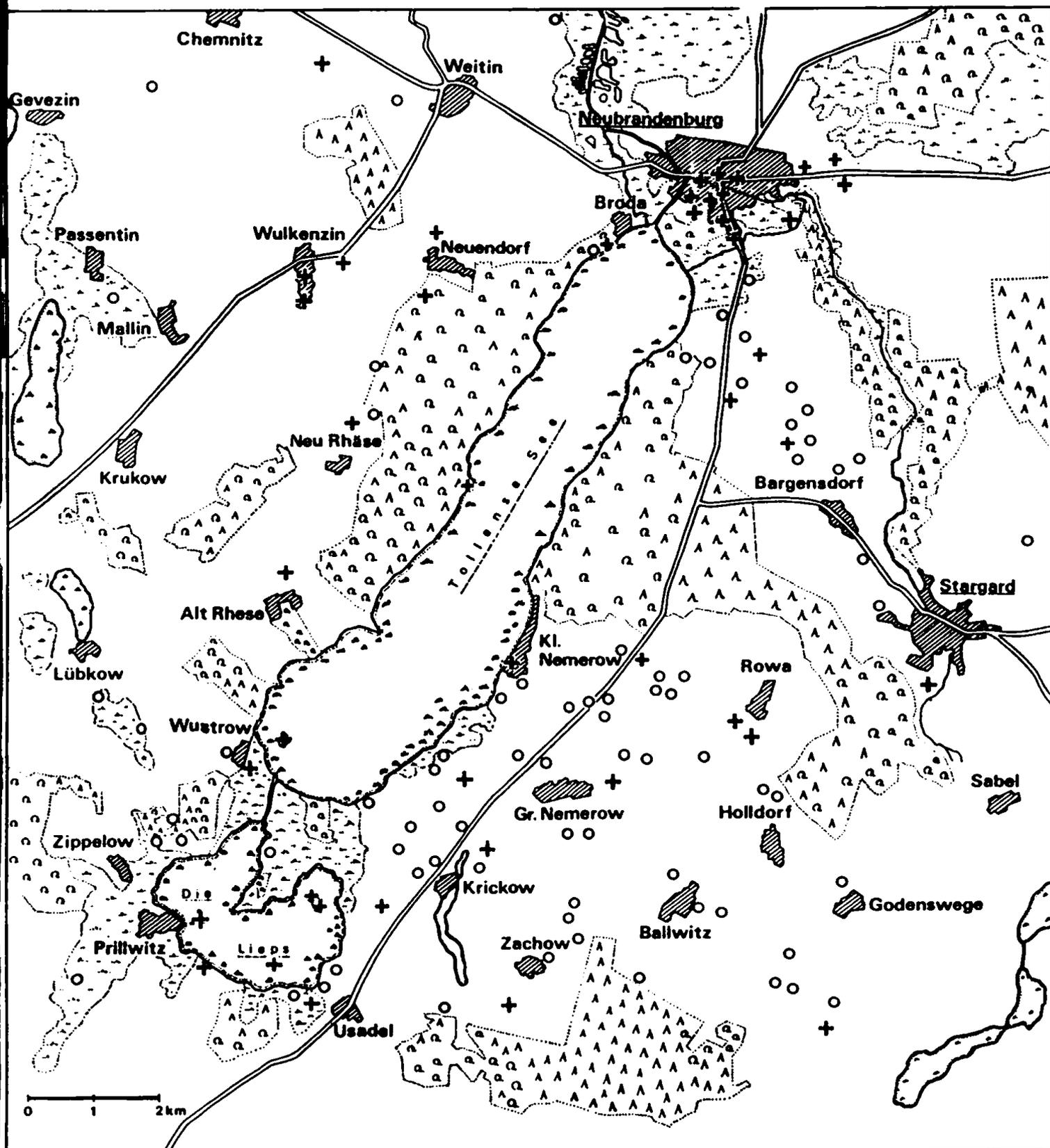


Abb. 2. Verteilung von Fundplätzen mit jungslavischer Keramik (Kreis), desgleichen mit blaugrauer Ware (Kreuz) am Tollense-See, Kr. Neubrandenburg. - Nach E. Gringmuth-Dallmer 1981, 248 Abb. 2; U. Schoknecht 1975, 182 Abb. 10; V. Schmidt 1984, 9 Abb. 1. - M. 1 : 200 000.

DER RUSSISCHE UND DER ENGLISCHE ASPEKT  
ALS REPRÄSENTANTEN  
ZWEIER TYPEN DER GRAMMATISCHEN KATEGORIE ASPEKT

1.

Der Aspekt wird heute als grammatische Kategorie in der Art traditioneller Kategorien wie Genus, Numerus, Kasus angesehen. Damit ist der übereinzelsprachliche („universale“<sup>1</sup>, „cross-linguistic“) Status der Kategorie Aspekt impliziert. Ich möchte über eine vergleichende Beschreibung der Grundfunktionen des Aspekts im Russischen und Englischen zu einer Definition des Aspekts als übereinzelsprachlicher Kategorie gelangen. Vor allem in dieser Zielrichtung unterscheidet sich der vorliegende Vergleich von dem Breus (1986), der eine mehr praktische Zielsetzung hat und in einem Übersetzungsalgorithmus gipfelt. In der Zuordnung der Grundfunktionen besteht dagegen eine weitgehende Übereinstimmung.

In den beiden Sprachen sind Formen(klassen) und Grundfunktionen verschieden verteilt (s. Lehmann 1986a, 142). Diese Verteilung der Grundfunktionen auf die jeweiligen Formen(klassen) ist repräsentativ für eine große Anzahl von Sprachen. In der umfangreichen, wenn auch nicht auf Vollständigkeit hin angelegten, empirischen Untersuchung von Dahl (1985) gehören der russische und der englische Aspekt jeweils einer der beiden zentralen aspektuellen Kategorientypen an. Diese Typen werden von Dahl „PERFECTIVE:IMPERFECTIVE (PFV:IPFV)“ und „PROGRESSIVE (PROG)“ genannt und sind jeweils in mehr als 30 Sprachen vertreten.

Die „grammatischen Bedeutungen“ der übereinzelsprachlichen Kategorie „Aspekt“ sollen bestimmt werden a) ausgehend von der Funktion der Aspekte im Text und b) mit Hilfe zweier Kriterien: dem Kriterium der maximalen Unabhängigkeit vom Kontext und dem Kriterium der Identität der analysierten Funktionen im Russischen und Englischen. Die beiden Kriterien bedingen einander: Die Funktionen, die nur in einer der beiden Sprachen bestehen und bei der Analyse ausgeschlossen werden, hängen von speziellen Kontexten ab. So gibt es die Aspektfunktion „Futur“ („Nachgegenwart“, vgl. das Minimalpaar читаю – прочитаю ‚ich lese‘ – ‚ich werde lesen‘) im Englischen nicht und wird bei der Analyse nicht berücksichtigt. Der Weg von den Funktionsbeschreibungen zur Definition der „grammatischen Bedeutung“ eines Aspekts führt notwendigerweise über die maximale Reduktion des Kontextes. Alle „Verunreinigungen“ der aspektuellen Bedeutung durch kontextuelle Bedeutungen müssen eliminiert sein, ehe von „der Bedeutung“ eines Aspekts gesprochen werden kann.

2.

Wenn in Bezug auf beide Sprachen heute von einer Kategorie „Aspekt“ gesprochen wird, dann nicht zuletzt deshalb, weil mit den jeweiligen Formen(klassen) im Text bestimmte aktional-chronologische Konstellationen ausgedrückt werden können.

---

<sup>1</sup> „Universale Kategorien“ sind hier im Sinne z. B. von Coseriu (1976, 12) zu verstehen als Kategorien, „die universelle Möglichkeiten der Sprache sind, die aber nicht in allen Sprachen vorzukommen brauchen“.

- (1) Inzidenz (Eintritt eines Ereignisses vor dem Hintergrund eines Verlaufs):  
 A. курил. И прочитал записку.  
 A. smoked. And he read a note.
- (2) Sequenz:  
 A. покурил. И прочитал записку.  
 A. smoked. And he read a note.
- (3) Parallelismus:  
 A. курил. И читал записку.  
 A. was smoking. And he was reading a note.

Gibt es in einer Sprache die Möglichkeit, Inzidenzen mit grammatischen Mitteln auszudrücken, so gibt es dort auch die Möglichkeit, Sequenzen und Parallelismen mit grammatischen Mitteln auszudrücken. Diese drei aktional-chronologischen Konstellationen beruhen auf der kontextuellen Verbindung von zwei aspektualisierten (d. h. aspektuell explizit markierten) Ausdrücken. Die Inzidenz ist eine chronologische Konstellation, die aus einem Hintergrund und einem Eintritt besteht. Der Hintergrund wird dargestellt durch einen Ausdruck mit ipf. Verb (im weiteren „ipf.“) bzw. mit der progressive form („prog.“), der Eintritt wird dargestellt durch einen Ausdruck mit pf. Verb („pf.“) bzw. mit der simple form („improg.“). Sequenz und Parallelismus werden jeweils durch zwei Ausdrücke mit gleichem Aspekt dargestellt.

Für viele Aspektologen, z. B. Pollak (1960, 205), Comrie (1986, 5), ist die Fähigkeit einer Sprache, mit grammatischen Mitteln das Inzidenzschema zu realisieren, das Kriterium, um dieser Sprache die Existenz des Aspekts als grammatische Kategorie zuzubilligen. Ju. S. Maslov hat dieses Kriterium in einem Gespräch einmal den aspektuellen Lackmus-Text genannt. Die analogen chronologischen Funktionen der Aspekte in beiden Sprachen sollen deshalb zum Ausgangspunkt unserer Analyse genommen werden. Da aber der Aspekt unabhängig vom Kontext definiert werden soll, wollen wir diese Funktionen zunächst auf ihre Verflechtung mit dem Kontext hin untersuchen.

Bei (1) – (3) handelt es sich um Minimalpaare. Die Identität des Kontextes macht deutlich, daß die Darstellung dieser drei chronologischen Konstellationen tatsächlich Funktionen des Aspekts sind: Die verschiedenen Konstellationen ergeben sich bei bloßer Kommutation (Substitution) der Aspekte. Andersherum gesagt: In (1) – (3) wird nicht dem jenseits des Aspekts bestehenden Kontext entnommen, daß es sich um eine Inzidenz, eine Sequenz oder einen Parallelismus handelt. Aber auch ein Kontext kann derartige chronologische Informationen liefern, wie z. B. im folgenden (gekürzten) Ausschnitt aus der Erzählung von Valentin Kataev «Отче наш»<sup>2</sup>:

На углу женщина повернулась (pf.) от ветра и почти побежала (pf.) по переулку. Впереди горел (ipf.) костер, возле которого грелся (ipf.) немецкий патруль.

<sup>2</sup> Dieses Textbeispiel soll nicht den Eindruck hervorrufen, als gäbe es eine durchgehende Übersetzungsäquivalenz bei den genannten aktional-chronologischen Konstellationen. Z. B. wird das ipf. Verb im Satz vor *Впереди – Ветер дул с моря по ледяным коридорам улиц.* – in einer Übersetzung («Рассказы...», 116 f.) mit einem englischen improg. Ausdruck wiedergegeben: *The wind swept in from the sea down the icy corridors of the streets.* Ein weiterer Text mit aspektäquivalenten englischen Übersetzungen bei Breu (1986, 28).

At the corner the woman turned (improg.) away from the wind and almost ran (improg.) along a side street. Ahead a fire was burning (prog.), a German patrol were warming (prog.) themselves at it.

Wegen des Kontextes ist eine Kommutation hier erschwert bzw. unmöglich. Kommutierbarkeit bei jedem Vorkommen im Text ist aber gar nicht die Voraussetzung dafür, daß einer Form(enklasse) eine bestimmte Funktion zugesprochen werden kann (so ist es auch in der Phonologie der Prager Schule). Daß hier Aspekt und Kontext zusammenwirken, um chronologische Konstellationen auszudrücken, ist kein Argument gegen die Behauptung, daß die Aspekte chronologische Funktionen haben können. Um aber die Funktionen einer Kategorie in Texten unabhängig von der Möglichkeit der Kommutierbarkeit zu beschreiben, müssen wir die Bedingungen nennen, unter denen bestimmte Formen(klassen) bestimmte Funktionen haben. Unsere Funktionsbeschreibungen folgen im weiteren dem allgemeinen Schema „Wenn Form(enklasse) X & Kontext Y, dann (wird verstanden/ist zu schließen auf) Funktion Z“.

Eine Bedingung für die Funktion „Inzidenz“ ist das Vorhandensein zweier aspektualisierter Ausdrücke, eines ipf. und eines pf. Aber es reicht nicht aus zu sagen: „Wenn ipf. & pf., dann Inzidenz“. Es gibt Kontexte, die diese aspektuelle Funktion, obwohl sie durch Kommutation in Minimalpaarkontexten nachweisbar ist, blockieren. Die folgenden Beispiele enthalten kontextuelle Indikatoren, die eine andere Chronologie ausdrücken als die Aspekte in (1):

A. покурил. Потом он долго читал записку.

A. smoked. Then he was reading a note for a long time.

Der Kontext *потом/then* blockiert hier die Funktion „Inzidenz“. In die folgenden Funktionsbeschreibungen soll deshalb die kontextuelle Bedingung „Abwesenheit von funktionsblockierendem Kontext“ aufgenommen werden (notiert durch KO, das je nach beschriebener Funktion verschiedene Werte annehmen kann). Diese pauschale Regelung ist insofern problemlos, als die Analyse ja sowieso eine maximale Reduktion des Kontextes anstrebt. Die Beschreibungen der aktional-chronologischen Funktionen der Aspekte lautet daher (mit „a → b für „wenn a, dann b“):

(4) Inzidenz:

Russisch: ipf. & pf. & KO → Inzidenz

Englisch: prog. & improg. & KO → Inzidenz

(5) Sequenz:

Russisch: pf. & pf. & KO → Sequenz

Englisch: improg. & improg. & KO → Sequenz

(6) Parallelismus:

Russisch: ipf. & ipf. & KO → Parallelismus

Englisch: prog. & prog. & KO → Parallelismus

### 3.

In (4) - (6) sind mit „& pf./...“ und „& KO“ links von „→“ die Kontexte beim Auftreten der drei aktional-chronologischen Funktionen formuliert. Unser Ziel ist es aber, links von „→“ nur einen Aspekt - entweder pf. oder ipf., prog. oder improg. - zu erhalten. Deshalb muß die kontextuelle Verflechtung der aspektualisierten Ausdrücke untereinander aufgelöst werden. Dies können wir dadurch erreichen, daß wir die Funktionsbegriffe „Inzidenz“, „Sequenz“, „Parallelismus“ ersetzen durch

Begriffe für die einzelnen Vorgänge, aus denen sich Inzidenz, Sequenz und Parallelismus zusammensetzen. Sie setzen sich zusammen aus Ereignissen und Verläufen, und zwar in der folgenden Weise:

- (7) Inzidenz: Verlauf & Ereignis  
 Sequenz: Ereignis & Ereignis  
 Parallelismus: Verlauf & Verlauf

Als „Ereignis“ und „Verlauf“ bezeichne ich auf zeitliche Intervalle bezogene Sachverhalte. Ereignisse sind Sachverhalte, die als zeitliche Ganzheiten dargestellt bzw. verstanden werden (und insofern auf abgeschlossene Intervalle bezogen sind). Verläufe sind Sachverhalte, die nicht als Ganzheiten, sondern in Phasen geteilt dargestellt bzw. verstanden werden (die insofern auf unabgeschlossene Intervalle bezogen sind).

Die Anwendung von (7) auf (4) - (6) ergibt:

- (4.1) ipf. & pf. & KO  $\rightarrow$  Verlauf & Ereignis  
 prog. & improg. & KO  $\rightarrow$  Verlauf & Ereignis  
 (5.1) pf. & pf. & KO  $\rightarrow$  Ereignis & Ereignis  
 improg. & improg. & KO  $\rightarrow$  Ereignis & Ereignis  
 (6.1) ipf. & ipf. & KO  $\rightarrow$  Verlauf & Verlauf  
 prog. & prog. & KO  $\rightarrow$  Verlauf & Verlauf

(Bei der Ersetzung wie der von „Inzidenz“ durch „Verlauf & Ereignis“ geht natürlich die chronologische Information „verloren“, die im Begriff „Inzidenz“ enthalten ist. Diese Chronologie war das Produkt der kontextuellen Verbindung mehrerer aspektualisierter Ausdrücke. Wenn wir einen aspektualisierten Ausdruck aus dieser kontextuellen Verflechtung mit einem anderen aspektualisierten Ausdruck herauslösen, dann bleibt das Produkt dieser Verbindung logischerweise nicht erhalten.) Da die Beschreibung „ipf. & pf. & KO  $\rightarrow$  Verlauf & Ereignis“ äquivalent ist mit der Beschreibung „(ipf. & KO  $\rightarrow$  Verlauf) & (pf. & KO  $\rightarrow$  Ereignis)“ und entsprechendes für die anderen Beschreibungen gilt, können wir für (4.1/5.1/6.1) schreiben:

- (8) Russisch: pf. & KO  $\rightarrow$  Ereignis  
 ipf. & KO  $\rightarrow$  Verlauf  
 Englisch: prog. & KO  $\rightarrow$  Verlauf  
 improg. & KO  $\rightarrow$  Ereignis

Wie erwähnt, wird mit „KO“ funktionsblockierender Kontext ausgeschlossen. Im Falle von pf. und prog. handelt es sich um relativ spezielle Kontexte, die durch „KO“ ausgeschlossen werden, vgl. z.B.: *Дорога кончилась около леса*. ‚Der Weg endete beim Wald‘ (pf., aber kein Ereignis); *We are hoping you will support us* (prog., aber kein Verlauf). Mit ipf. Ausdrücken erscheinen dagegen sehr häufig Kontexte, mit denen die Funktion „Verlauf“ und mit improg. Ausdrücken solche, mit denen die Funktion „Ereignis“ blockiert wird. In diesen Kontexten erscheint in beiden Sprachen eine andere Funktion. Um diese andere Funktion geht es im folgenden Abschnitt.

#### 4.

Neben den Funktionen „Ereignis“ - „Verlauf“ gibt es eine zweite Funktionsopposition, die sowohl im Russischen als auch im Englischen auftritt, nämlich „episodisch - nichtepisodisch“.

In den bisherigen Beispielen wurden episodische („aktuelle“, „konkrete“, „zeitlich lokalisierte“) Ereignisse und Verläufe dargestellt, d. h. solche, die auf ein unikales zeitliches Intervall bezogen sind. Nichtepisodische Sachverhalte sind nicht auf ein unikales zeitliches Intervall bezogen. Zu ihnen gehören stativ Sachverhalte, wie sie in den folgenden Äußerungen dargestellt werden:

- (9) Он любит ее. Это значит, ...  
He loves her. This means, ...

Nichtepisodisch sind auch iterative Sachverhalte, d. h. Wiederholungen, die nicht auf ein unikales zeitliches Intervall bezogen sind (die nicht Bestandteil einer Episode sind)<sup>3</sup>:

- (10) Он приходил. ‚Er kam wiederholt.‘  
He smokes. ‚Er ist Raucher.‘

Im Englischen ist „nichtepisodisch“ eine Funktion der simple form („improg.“), im Russischen eine Funktion von ipf. Ausdrücken. Die Verteilung der stativen und iterativen Funktion auf kontextuell sonst nicht erweiterte aspektualisierte Ausdrücke, wie es unsere Beispiele (9) und (10) sind, hängt vor allem von der kontextuellen lexikalischen Verbbedeutung ab. In (9) z. B. ist die stativ lexikalische Bedeutung „lieben“ bzw. „bedeuten“ Kontext des ipf. bzw. improg. Aspekts. (Eine lexikalische Bedeutung ist trivialerweise obligatorischer Kontext jeder Aspektverwendung.) Bei anderen lexikalischen Kontexten kann der ipf. bzw. improg. Ausdruck iterative Funktion haben. Anstatt die nicht ganz einfachen kontextuellen Bedingungen hier zu explizieren, verweise ich auf die Kommutation der Aspekte, die mit der entsprechenden Veränderung der Funktionen korreliert:

- |                       |   |                      |
|-----------------------|---|----------------------|
| (11) episodisch       | - | nichtepisodisch      |
| -----                 |   | -----                |
| Он пришел. (pf.)      | - | Он приходил. (ipf.)  |
| He is smoking (prog.) | - | He smokes. (improg.) |

Wir kommen zu folgender allgemeiner Funktionsbeschreibung:

- |               |   |                 |
|---------------|---|-----------------|
| (12) pf. & KO | → | episodisch      |
| ipf. & KO     | → | nichtepisodisch |
| prog. & KO    | → | episodisch      |
| improg. & KO  | → | nichtepisodisch |

Die Funktionsbeschreibung zu pf. bzw. prog. schließt mit „& KO“ u. a. Kontexte aus, die selbst die Funktion „nichtepisodisch“ haben. Denn die Funktion „nichtepisodisch“ kann auch in Sätzen mit pf. oder prog. Aspekt auftreten, und zwar im Russischen genauso wie im Englischen:

<sup>3</sup> Episodisch ist z. B. die Wiederholung in Ausdrücken wie *Он помахал рукой. He was nodding.* Iterative nichtepisodische Ereignisse oder Verläufe können Bestandteil stativer Sachverhalte, etwa einer Gewohnheit, einer Fähigkeit, einer Pflicht, eines Rechts, sein. Vgl.: *В институте приказывал он. He sings. He sits in front of the king.* „Nichtepisodisch“ deckt also „stativ und/oder iterativ“ ab. Zu den nichtepisodischen Sachverhalten gehören daneben auch „generische“, vgl. *Birds fly, fishes swim. (improg.) Птицы летают, рыбы плавают. (ipf.)* und „gnomische“ Sachverhalte; auf genauere Erörterungen der nichtepisodischen Sachverhalte muß hier verzichtet werden.

(13) Бывало, прибежит (pf.) ко мне, обхватит (pf.) ручонками и начнет (pf.) целовать и приговаривать (L. N. Tolstoj «Детство» XXVIII) ‚Manchmal kam er herbei, umarmte mich mit seinen Armchen und begann mich zu küssen und zu sprechen.‘

(14) Whenever I visited him the labourors were making (prog.) their way to work. (Breu 1986, 35).

„Nichtepisodisch“ kann also in Bedeutungen von Sätzen mit pf. und ipf., prog. und improg. Ausdrücken vorkommen. Soll man daraus den Schluß ziehen, daß „nicht-episodisch“ nichts mit dem Aspekt zu tun hat? Das wäre schwer zu halten angesichts der Tatsache, daß die Kommutation der Aspekte mit der Opposition „episodisch : nichtepisodisch“ korrelieren kann (vgl. [11]), daß andere Kontexte (stative Verben bei KO) nur mit einem Aspekt korrelieren (vgl. [9]). Die Lösung ist einfach: Wenden wir das Kommutationskriterium auf (13) und (14) an, dann stellen wir fest, daß hier unabhängig vom Austausch der Aspekte die Bedeutung „nichtepisodisch“ bestehen bleibt (bei Änderung der Chronologie in [14.1]):

(13.1) Бывало, прибегаёт (ipf.) ко мне, обхватывает (ipf.) ручонками и начинает (ipf.) целовать и приговаривать.

(14.1) Whenever I visited him the labourors made (improg.) their way to work.

Zu erklären ist dies dadurch, daß im Falle von (13./13.1) und (14./14.1) „nicht-episodisch“ motiviert ist durch Satzkomponenten jenseits des Aspekts (БЫВАЛО bzw. *whenever*). Anders gesagt: Die Funktion „nichtepisodisch“ besteht in (11) aus Aspektfunktionen, nicht aber in (13) und (14). Es gibt also keinen Anlaß, im Falle des pf. bzw. prog. Aspekts eine Aspektfunktion „nichtepisodisch“ anzusetzen, es bleibt bei der Funktionsbeschreibung (12), in der ja ein gegenläufiges kontextuelles „nichtepisodisch“ durch „KO“ ausgeschlossen wird.

## 5.

Mit (8) und (12) haben wir die Beschreibung der Aspektfunktionen in prinzipiell nicht weiter reduzierbaren Kontexten vorliegen. Die hier aufgeführten Funktionen sind grundlegend insofern, als sie maximal kontextunabhängig und darüber hinaus komplementär sind, eine oder mehrere dieser Funktionen erscheinen in allen Vorkommen der beiden jeweiligen aspektuellen Formen(klassen) mit minimalen Kontexten. Um zur „grammatischen Bedeutung“ des pf. und ipf., prog. und improg. Aspekts zu gelangen, fassen wir zunächst (8) und (12) zu einer Beschreibung zusammen und erhalten folgende vorläufige Beschreibung:

(15) FORMEN	FUNKTIONEN
pf. & KO	→ Ereignis ... episod.
ipf. & KO	→ Verlauf ... nichtepisod.
prog. & KO	→ Verlauf ... episod.
improg. & KO	→ Ereignis ... nichtepisod.

Diese Beschreibung ist vorläufig, weil sie die Frage nach dem Verhältnis der Funktionen einer aspektuellen Subkategorie untereinander offen läßt. Treten sie zugleich (kumuliert) auf oder alternativ (polysem)? Diese Frage wird in (15) mit „...“ zum Ausdruck gebracht. Die Antwort auf die Frage lautet, daß die Funktionen bei Verwendung des pf. bzw. prog. Aspekts kumuliert auftreten, d.h., der pf. Ausdruck hat zugleich die Funktion „episodisch“ und die Funktion „Ereignis“

(kurz: „episodisches Ereignis“; vgl. [1], [2]); der prog. Ausdruck hat zugleich die Funktion „episodisch“ und die Funktion „Verlauf“ („episodischer Verlauf“, vgl. [1], [3]). Dagegen treten die ipf. und improg. Ausdrücke funktional polysem auf:

(15.1) FORMEN		FUNKTIONEN	BEISPIELE
pf. & KO	→	episod. Ereignis	A. покурил.
ipf. & KO	→	Verlauf oder nichtepisod.	A. курил. A. знал/приходил.
prog. & KO	→	episod. Verlauf	A. was smoking.
improg. & KO	→	Ereignis oder nichtepisod.	A. smoked. A. knows/smokes.

Für die Definition der „grammatischen Bedeutung“ ist es nun notwendig, auch noch den übrig gebliebenen minimalen Kontext zu eliminieren. Daß in den Funktionsbeschreibungen von (15.1) noch kontextuelle Bedingungen enthalten sind, macht schon die Polysemie des ipf. und improg. Aspekts deutlich (ohne Kontext keine Monosemierung). Wenn wir also auch diesen letzten Kontext aus den aspektualisierten Ausdrücken herauslösen, indem wir diejenigen Bedeutungsanteile als „grammatische Bedeutung“ deklarieren, die allen Funktionen des pf., ipf., prog. und improg. Aspekts gemäß (15.1) zukommen, dann erhalten wir für (15.1) schließlich:

- (15.2) pf. Aspekt: „episod. Ereignis“  
 ipf. Aspekt: „nicht: episod. Ereignis“  
 prog. Aspekt: „episod. Verlauf“  
 improg. Aspekt: „nicht: episod. Verlauf“

Die Oppositionen in (15.2) sind nicht im traditionellen Sinne „markiert – unmarkiert“ – Oppositionen, wenn dabei verstanden wird, daß der unmarkierte Ausdruck auch die Funktion des markierten Ausdrucks haben kann. Zu diesem für den Aspekt m. E. inadäquaten Begriff der „Unmarkiertheit“<sup>4</sup> muß man nur dann Zuflucht nehmen, wenn die Aspektbedeutung aus der Satzbedeutung gewonnen wird (wie oben gezeigt, ergäbe sich z. B. bei (13) und (14) aus „nichtepisodisch“ als Teil der Satzbedeutung auch „nichtepisodisch“ als eine Funktion des pf./prog. Aspekts). Da wir den Kontext bei der Bestimmung der Kategorie „Aspekt“ ausgegrenzt haben, sind wir zu einer Definition des ipf. bzw. improg. Aspekts gekommen, die nicht eine Bedeutung und zugleich deren Gegenteil umfaßt. Die Bedeutung dieser beiden Aspekte ist die Negation der Bedeutung des pf. bzw. prog. Aspekts – „kein Ereignis und/oder nichtepisodisch“ (ipf.) bzw. „kein Verlauf und/oder nichtepisodisch“ (improg.). Die negative Definition der „grammatischen Bedeutung“ des ipf. bzw. improg. Aspekts verweist also zurück auf die funktionale Polysemie in (15.1).

<sup>4</sup> Diesen bei Aspektologen üblichen Markierungsbegriff – vgl. z. B. Coseriu (1976), ein slavistisch orientierter Überblick bei Rathmayr (im Druck) – vermeidet in ähnlicher Weise auch Breu (1986, Anm. 11); ausführlich zu der hiermit zusammenhängenden Problematik s. Lehmann (1986b).

## 6.

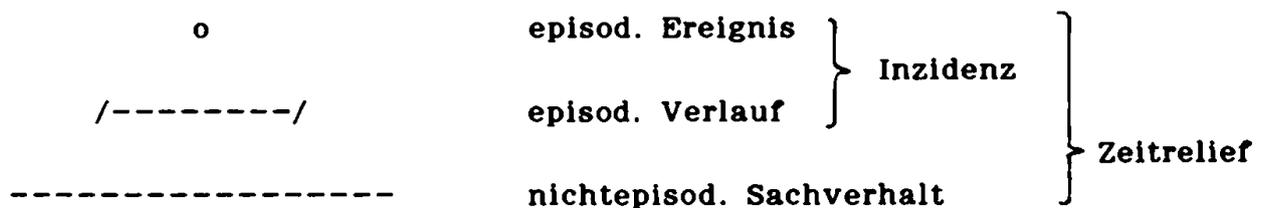
Insofern nun unsere beiden Sprachen nach Dahls Untersuchungen repräsentativ für die beiden Haupttypen von Aspektkategorien sind, dürfen die 1grammatischen Bedeutungen<sup>2</sup>, die ihnen zugrundeliegen, als die Bedeutungen der übereinzelsprachlichen Kategorie Aspekt angesehen werden, nämlich:

Aspekt: 1episod. Ereignis<sup>2</sup>, 1episod. Verlauf<sup>2</sup>, 1nichtepisodisch<sup>2</sup>

Mit diesen Aspektbedeutungen wird festgelegt, wie man den mit Hilfe des Verbs ausgedrückten Sachverhalt beim Verstehen zu vergegenwärtigen (vorzustellen) hat. Die Aspekte wirken als zeitliche Schablonen, in die der jeweilige Sachverhalt eingepaßt ist. Man könnte hier von 1aktionaler Zeit<sup>2</sup> - im Unterschied zur relationalen Zeit, der Chronologie - sprechen. Werden mehrere aktionale Zeiten in einen entsprechenden kontextuellen Zusammenhang gebracht, dann ergeben sich verschiedene wahrscheinliche oder notwendige aktional-chronologische Konstellationen. Mit Notwendigkeit ergeben sich die folgenden figure-ground-Beziehungen (es handelt sich um analytische Urteile):

- Ein episod. Ereignis ist immer Vordergrund und ein episod. Verlauf ist immer Hintergrund einer Inzidenz.
- Ein episod. Ereignis und ein episod. Verlauf (und eine episod. Inzidenz) sind immer Vordergrund und ein nicht episodischer Sachverhalt immer Hintergrund in einem entsprechenden Zeitrelief.

In einem räumlichen Bild können die 1Schablonen<sup>2</sup> der aktionalen Zeit und die darauf beruhenden chronologischen Relationen so dargestellt werden:



Abschließend sei angemerkt, daß die Definition der 1grammatischen Bedeutungen<sup>2</sup> noch wenig über das Wesen des Aspekts aussagt, ähnlich wenig, wie die Definition der 1grammatischen Bedeutungen<sup>2</sup> der Genera über die Kategorie Genus oder die 1kategoriale Bedeutung<sup>2</sup> über eine Wortart wie das 1Substantiv<sup>2</sup>. Einen im engeren Sinne semantischen Inhalt haben solche Bestimmungen nur für einen Teil der Instanzen dieser Kategorie, freilich - und das ist bedeutsam - sind das 1fokale<sup>2</sup> Instanzen dieser Kategorie (Lyons 1983, 69f.; ein Beispiel für den pf. Aspekt wären die sogen. Momentanverben wie *лопнуть* ‚platzen‘). Die eigentlichen Funktionen der Aspekte sind im morphosemantischen, syntaktischen und textuellen Bereich zu suchen (was wäre das russische Futur z.B. ohne den Aspekt?), so wie die eigentlichen Funktionen der Kategorien Genus und Substantiv vor allem in der Syntax (beim Genus in der Kongruenz). Aber das ist eine andere Geschichte.

#### Literaturverzeichnis

Breu, W. 1986: Zum kontrastiven Vergleich des Verbalaspekts im Englischen und Russischen. In: Wedel, E. u. a. (Hrsg.): Probleme der russischen Gegenwartssprache und Literatur in Forschung und Lehre. Hamburg, 25-46.

- Comrie, B. 1976: Aspect. Cambridge usw.
- Coseriu, E. 1976: Das romanische Verbalsystem. Tübingen.
- Dahl, Ö. 1985: Tense and Aspect Systems. Oxford.
- Lehman, V. 1986a: Understanding in Translation and in Foreign Language Teaching: Inferencing Based on Verbal and Aspectual Meaning. In: House, J., Blum-Kulka, Sh. (Hrsg.): Interlingual and Intercultural Communication. Tübingen, 139-149.
- Lehmann, V. 1986b: Satzsemantische oder verarbeitungssemantische Aspektbeschreibung. In: Rathmayer, R. (Hrsg.): Slavistische Linguistik 1985. München, 147-175.
- Lyons, J. 1983: Semantik. Bd. 2. München.
- Poliak, W. 1960: Studien zum Verbalaspekt im Französischen. Wien.
- Rasskazy sovetskich pisatelej/Short stories. Moskva (Progress) o.D.
- Rathmayer, R. (im Druck): Sprachbeherrschung und Fachwissenschaft: Versuch einer Integration unter Einbeziehung fachdidaktischer Überlegungen am Beispiel der Verbalaspekte. In: Kosta, P., Starke, F. (Hrsg.), Festschrift für Werner Thomas.
- Tolstoj, L. N. 1972: Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach. T. 1. Moskva.

Wedel

Volkmar Lehmann

## DER ROMANTIKBEGRIFF BEI STANISŁAW BRZozowski

Die Romantik war eine der zentralen Kategorien, mit deren Hilfe Brzozowski die Kulturerscheinungen erfaßte. In seinen Schriften tritt sie jedoch in variablen und schillernden Bedeutungen auf. Versuchen wir, diese Veränderungen kurz zu verfolgen und die damit verbundenen Unklarheiten zu entwirren.

Man muß mit der Abhandlung „Filozofia romantyzmu polskiego“ (Die Philosophie der polnischen Romantik) beginnen. Geschrieben Ende Oktober und Anfang November 1905, wurde sie wahrscheinlich zur Grundlage für seine Vorträge, die er in Krakau und Lemberg gegen Ende desselben Jahres hielt. Gedruckt wurde sie zu seinen Lebzeiten jedoch nicht. Sowohl durch ihren Inhalt als auch durch ihre Sprache hebt sie sich deutlich von seinen anderen Äußerungen ab. Brzozowski indentifizierte sich hier zum ersten und einzigen Mal völlig mit den Ideen des polnischen Messianismus und der sog. nationalen Philosophie. Den Messianismus akzeptierte er als einen Akt der geistigen Selbstbestätigung der Nation, der ihre Existenz rettete:

„Das, was sein soll, was das Gute ist und sich selbst sieht, kann nicht verloren gehen. Wenn Polen für uns zum Synonym für alles Gute und Reine wird, geht es nicht verloren.“ (K 387)<sup>1</sup>

Für Mickiewicz sei dieses das Nationalleben garantierende Prinzip mit dem Streben nach geistiger Reinheit identisch; bei Słowacki gebe es schon die Freude über die wiedergewonnene Reinheit – er habe die „begeisterte Vision des lebendigen und im Wort lebenden Polens“ geschildert, das durch den Glanz der Schönheit erhellt wird (K 388). Einer der Helden des Dialogs „Wstęp do filozofii“ (Einführung in die Philosophie) aus dem Jahre 1906 sagt:

„Durch die Kunst retteten bei uns die prophetischen Dichter die Nation. [...] Die Kunst hat sie begeistert und in das Land geführt, wo die nationale Zukunft lebt; darum sprachen sie zur Nation mit dem noch von den höchsten Blitzen geblendeten Augenstern, und wir können noch diesen Glanz auf ihren Gesichtern sehen, wir lesen ihn von ihren Lippen ab“ (K 602).

Besonders nah muß für Brzozowski die von der Nationalphilosophie verkündete These über den praktischen und aktiven Charakter der Erkenntnis gewesen sein, die Überzeugung, daß man zur Wahrheit durch ihre ununterbrochene Verwirklichung kommt, daß man erkennt, was Freiheit ist, indem man sie durch die Tat schafft. Diesen Gedanken fand er nicht nur bei August Cieszkowski, sondern auch bei Andrzej Towiański. Cyprian Norwid dagegen – so schrieb über ihn Brzozowski in einem Essay aus dem Jahre 1905 – habe die „Ruhe des in sich versunkenen und auf sich

<sup>1</sup> Bei den Zitaten aus den Werken von Brzozowski werden folgende Abkürzungen verwendet: GN = „Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej“. Z teki pośmiertnej wydał i przedmową poprzedził O. Ortwin (Lwów 1912); I = „Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej“ (Lwów 1910); K = „Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd“ (Warszawa 1973); L = „Listy“. Oprac. M. Sroka (Kraków 1970); LM = „Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej“. (Warszawa 1937); P = „Pamiętnik“ (Lwów 1912); W = „Współczesna powieść i krytyka“ (Kraków-Wrocław 1984).

selbst gestützten Wortes“ erlangt (K 158, 160), worin die Schwäche seiner geistigen Haltung liege. Viel schärfer war in „Filozofia romantyzmu polskiego“ die Kritik an Zygmunt Krasiński, der sein Ideal so erhöht, so „seraphisch gemacht“ und vergeistigt habe, um durch seine Unerreichbarkeit den Verzicht auf die Tat zu rechtfertigen.

In späteren Arbeiten Brzozowskis erhält die Romantik eine soziologische Auslegung und erscheint zugleich in einer kritischen Beleuchtung. Unter dem Begriff der Romantik im typologischen (also in einem weiteren als dem historischen) Sinne versteht er in „Legenda Młodej Polski“ (Die Legende des Jungen Polens 1910) die Psyche der in einzelne Individuen zersplitterten Intelligenz, die sich an der Arbeit nicht beteiligt, also dem konkreten Leben fremd ist. („Die Welt ihrer Erfahrungen“, schrieb Brzozowski später, „beschränkt sich nur auf die Sphäre des gesellschaftlichen Lebens, der erotischen Werbungen und der Kämpfe um die Macht und politischen Einflüsse“ – I 367). Solch ein Bewußtsein kann die Wirklichkeit nicht erfolgreich gestalten, obwohl es sich ihr in der trügerischen Überzeugung seiner Unabhängigkeit entgegensetzt. Es ist also ein mystifiziertes Bewußtsein, das seine Beziehung zum Leben verkehrt auffaßt. In ihrer historischen Gestalt erschien die Romantik meistens als Auflehnung, die sich auf den Glauben an die Allmacht des Bewußtseins gründet, es war aber nur eine „Auflehnung der Blume gegen ihre Wurzeln“ (LM 20). Später – in der Phase der Neuromantik – dominieren statt der Auflehnung die Täuschung der Zulänglichkeit der inneren Siege, die Täuschung, daß man auch ohne den Glauben an sich selbst sein geistiges Inneres konstruieren kann (Dekadenz), skeptische Distanz zu verschiedenen Weltanschauungen als gleichwertigen Illusionen, Kult des Schönen als Selbsttrost und Verzicht, Verabsolutierung der Werte der ursprünglichen Rührung, Hegemonie des „des Lebens beraubten Wortes“, die im Symbolismus sichtbar ist.

Indem er den Sinn der Romantik auf verschiedene Formen des falschen Bewußtseins ausdehnte, das sich aus dem psychischen Zustand der unproduktiven Schicht ergab, die die Welt als fertig, vorgegeben begriff, bezeichnete Brzozowski als ihre Variante auch den positivistischen Determinismus: Die Kapitulation des Bewußtseins, seine passive Anpassung an die Gesetze des gesellschaftlichen Lebens und die damit erfolgende ästhetische Abwertung dieses Lebens betrachtete er als „eine schwere und langweilige Welle der Alltäglichkeit“ (LM 229). „In der [romantisch-voluntaristischen] Haltung a“, schrieb später Brzozowski, „haben wir es mit der Annahme zu tun, daß *jede Form des Gedankens zur Grundlage des Lebens werden kann*, für die [positivistische] Haltung b kann von dem Gedanken jede Form des Lebens für die Grundlage anerkannt werden“ (I 330).

Schon am Anfang seiner Ausführungen weist Brzozowski darauf hin, daß „fast die ganze wertvolle Literatur, die von den heutigen Gesellschaften produziert wird, romantisch ist“ (LM 19). Weiter kommt er zu der Schlußfolgerung, daß nicht nur die Gegenwart, sondern auch das ganze geistige Drama des 19. Jahrhunderts seinen romantischen Charakter hat.

„Schematisch kann es in folgenden drei Phasen dargestellt werden: 1) das kulturelle Bewußtsein glaubte, daß es die Welt beherrschen kann, daß es eine von seinem Willen abhängige oder wenigstens seinem Willen entsprechende, von ihm anerkannte kollektive Existenz schaffen kann; 2) das Bewußtsein erkennt, daß das Leben von vielen, seinem Willen nicht untergeordneten Faktoren abhängig ist, es überzeugt sich von der Existenz einer nicht-

idealistischen Wirklichkeit und tritt in die eine oder andere Beziehung zu ihr, es ergibt sich ihr oder schmuggelt auch unter ihrem Deckmantel seine früheren Ansprüche, Gesichtspunkte, Werte, es glaubt jedoch immer, daß es auf der Grundlage der so oder anders von ihm *anerkannten* Wirklichkeit möglich ist, das menschliche Leben zu konstituieren; 3) diese anerkannte, unabhängige Wirklichkeit geht bankrott, es stellt sich heraus, daß sie nicht so beständig ist, wie man dachte, es wird sichtbar, daß immer nur eine gewisse, schon idealistisch gefärbte und verwandelte Wirklichkeit erkannt wird, und daraus zieht man den Schluß, daß es keine sichere, objektive Grundlage in den Handlungen der Menschen gibt, weder in ihrem Bewußtsein noch in ihrer „unabhängigen Wirklichkeit“, es bleibt nur die absolute Willkür als einziges Ergebnis des ganzen Prozesses. Und dieses Ergebnis wird wiederum auf äußerst verschiedene Weise empfunden: als Vereinsamung und endgültiger Bankrott, als Befreiung und fröhliches Wissen um die Zukunft u.d.ä.“ (LM 277).

Eine etwas andere, aber auch sehr breit angelegte Typologie der Romantik gab Brzozowski in seiner späteren Arbeit „*Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej*“ (Einige Bemerkungen über den allgemeinen Zustand der europäischen Literatur) in „*Głosy wśród nocy*“ (Stimmen in der Nacht): Neben der Romantik der Auflehnung und Verneinung und der daraus erwachsenden Romantik der absoluten Selbstkreierung bemerkt er einerseits die etwas irreführend bezeichnete „Romantik der Loyalität“, d. h. den Traum von der Gemütlichkeit und Geborgenheit im eingegrenzten Lebenskreis, und andererseits die Romantik der Expansion, die den Willen zur Beherrschung des Lebens ausdrückt, die also im Grunde schon eine Überwindung der Romantik in dem hier skizzierten typologischen Sinne bildet.

Brzozowski neigt schließlich zu der Ansicht, daß die Romantik so lange wie das kulturelle Leben in Westeuropa selbst existierte, jedenfalls seit dem Beginn des Christentums: Damals erfolgte die „Absonderung des erkennenden Subjekts von der Gemeinschaft der lebendigen, durch ihre eigene Arbeit ihre kollektive Existenz schaffenden Menschen, sein Herausreißen aus der großen Gemeinschaft, die ihre Existenz schuf, und aus dem sie schützenden Volk“ (GN 41). Die Romantik wurde also zum Bewußtsein der Intelligenz erklärt. Romantisch in diesem Sinne war auch der Klassizismus, weil er auch nicht in unmittelbarer Beziehung zu der „sittlich-historischen Basis“ stand (I 241), der Rationalismus, der keine Macht über die Welt besitzt und „in der Gedankenwelt den seinen Normen untergeordneten Bereich bildet“ (I 448), der Sentimentalismus, spezifisch verstanden als das „Bewußtsein, das nicht spürt, daß es ein wertvolles Leben schafft und auf die eine oder andere Weise diesen Sachverhalt aufnimmt“ (I 408), der Katholizismus, der die Kultur als „Besitz der vom Produktionsprozeß, vom biologischen und ökonomischen Kampf losgerissenen Menschen“ schuf (LM 89), sowie der Sozialismus der Zweiten Internationale als „systematisierte Seelenzustände der nicht produzierenden Intelligenz“ (I 267; eine Ansicht von Georges Sorel, die Brzozowski akzeptierte).

Für ein besonderes Kennzeichen der eigentlichen Romantik hielt Brzozowski, wie es scheint, die ihr fehlende „Typisierung“, d. h. das Fehlen eines herauskristallisierten, im Leben realisierten Personalmusters, das beispielsweise dem Klassizismus oder Rationalismus die „Konsistenz“ verlieh. Trotz dieses Vorbehalts zerfloß Brzozowskis Romantik einfach in der Gesamtheit der bisherigen Kultur als ein Gebilde der gesellschaftlichen Schichten, die von der Produktion losgerissen waren. In „*Głosy wśród nocy*“ schrieb er: „Die reaktionäre und die revolutionäre Romantik, die wissenschaftliche Weltanschauung, der Positivismus, der heutige Individualismus,

der Sozialismus, der Pragmatismus, der Symbolismus, der Anarchismus, all dies sind verschiedene Gestalten eines und desselben Strebens“ (GN 82). In einer anderen Aufzählung erscheinen nebeneinander: „Dilettantismus, Skeptizismus, Ästhetizismus, Pragmatismus, vulgärer Marxismus, Historismus, Ironismus“ (I 232). Schließlich konnte Brzozowski paradoxe Zusammenstellungen formulieren: „Herbert Spencer war von Byron nicht so weit entfernt, wie er dachte, Plechanow ist Pečorin nicht ganz fremd“ (GN 202). Am Ende bekannte Brzozowski in „Pamiętnik“ (Tagebuch) (P 162), daß er zweifele, ob es überhaupt zweckmäßig sei, sich eines dermaßen verwässerten Begriffes zu bedienen.

In seinem Buch „Głosy wśród nocy“ (postume Veröffentlichung 1912) blieb er jedoch bei diesem Begriff und gab ihm den Untertitel „Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej“ (Studien über den romantischen Wendepunkt der europäischen Kultur). Als Romantik bezeichnete er auch hier „einen verkommenen, aus dem Zusammenhang mit der Welt und Gesellschaft herausgerissenen psychischen Gehalt oder eine Konzentration der Gehalte, die in sich den absoluten Akt des reinen Geistes, reinen Gedankens sehen und aus sich diese Wirklichkeit, die dieses Erfahrung bestätigt, hervorzubringen versuchen“ (GN 43). An einer anderen Stelle schrieb er: „Der Bruch mit der historisch-produzierenden Arbeit, die die gegebene Psyche schuf und die Weiterführung der Schaffensidee vor dem Hintergrund der zufälligen, zufällig handelnden Umgebung – dies sind zwei entscheidende Momente, die das künstlerische und philosophische Antlitz des 19. Jahrhunderts bestimmen“ (GN 201); er verwies dabei den polnischen Leser auf die „subtile und entschlossene“ literarische Analyse dieses Prozesses in den „Buddenbrooks“ von Thomas Mann.

In „Głosy“ kam es aber zu einer Verschiebung der Akzente. In „Legenda“ wurden sie auf die Schwächen der Romantik gelegt; in „Głosy“ nimmt Brzozowski diese Beurteilung nicht zurück, er macht jedoch auf die hohen Werte der Romantik aufmerksam, unter denen „der größte und unvergängliche die absolute irrationale Treue sich selbst gegenüber“ (GN 84) ist, das Gefühl der inneren Unabhängigkeit, „die Liebe zum eigenen Willen, möge er auch mit Füßen getreten werden“ (GN 84). Durch solche Romantik gekennzeichnet war „der stolze und tragische Stoizismus“ von Herzen nach der Niederlage des Völkerfrühlings, von dem Brzozowski mit solcher Pietät in einem aus dem Jahre 1907 stammenden, aber mit Recht in den Band „Głosy wśród nocy“ aufgenommenen Artikel schrieb. Diese Stimmen, die Stimmen der romantischen Dichtung, das war „die Botschaft, daß ein unwahrscheinlicher Bereich des schöpferischen Elements zum Menschen wurde, daß er Ton und Namen bekam“ (GN 95). Mit Faszination und voller Respekt schreibt jetzt Brzozowski von der „gewaltigen Tragödie“, die „dieses unsere gewaltige und subtile, launische und tiefe, verzweifelte und hoffnungsvolle, zweifelnde und glaubende 19. Jahrhundert war“ (GN 239) – das Jahrhundert von Byron und Chateaubriand, von Leopardi und Shelley. In „Legenda“ rief er dazu auf, mit der Romantik zu brechen, und behauptete zugleich, die Romantik sei eine „Notwendigkeit, die schon in der Natur des in unseren Gesellschaften vor sich gehenden Prozesses, schon in ihrem inneren Aufbau begründet ist“ (LM 19). In „Głosy“ vermutete er, das romantische Bewußtsein werden bald seinen Einfluß auf „lebendigere und wertvollere Geister“ verlieren (GN 70). Zugleich aber meinte er, daß die erwartete Überwindung der Romantik (u. a. durch ihre Bereicherung um die Dimension der Körperlichkeit) zum „Werk der höch-

ten Romantik“ werden sollte (GN 72), wahrscheinlich in dem Sinne, daß sie in sich die höchste Spannung des aktiven und sich selbst treuen Willens bewahrt.

Eine besondere Einschätzung verlangte die große polnische Exilromantik wegen ihrer Zwangstrennung vom Leben in der Heimat. Die enthusiastische Einschätzung, die seine Vorträge und seine im Jahre 1905 geschriebene Broschüre enthielten, verneinte er nicht, aber schon in „Współczesna powieść polska“ (Der gegenwärtige polnische Roman 1906) und in „Współczesna krytyka literacka w Polsce“ (Die gegenwärtige Literaturkritik in Polen 1907) hat er sie abgetönt und durch die soziologische Interpretation ergänzt: Er zeigt die Exilromantik als eine Bewegung der Auswanderer aus der Adelschicht, die von der Heimat abgeschnitten und „vom Boden losgerissen“ waren, eine Bewegung, die durch die intellektuelle Anstrengung, sich die Kultur der Neuzeit anzueignen, und durch die geistige Reinheit achtungsgebietend, aber utopisch war; sie glaubte an den göttlich sanktionierten Sieg der Gerechtigkeit in der politischen Weltentwicklung und an den geschichtlichen Triumph des moralischen Verdienstes. Dieses Erbe sei es wert, vom „freien, volkstümlichen, arbeitenden Polen“ aufgenommen zu werden, wobei jedoch die romantische transzendente Perspektive wegzuerwerfen wäre.

In „Legenda“ lag die Größe der Romantik in der gedanklichen Anstrengung, Polen in der Ideenwelt zu etablieren als das notwendige Moment in der Vervollständigung der Schicksale der Menschheit und gleichzeitig als das „aktive Bild“, oder anders gesagt – der motivierende Mythos. Diese ethische Selbsterziehung schafft an sich moralische Werte, die den Glauben an die Zukunft der Nation begründen. Die Tragödie der Romantik lag dagegen darin, daß sie „in der gesellschaftlichen Leere“ hing und diese mangelnde Verwurzelung in den Realien des gesellschaftlichen Lebens in Polen für eine Voraussetzung ihrer Freiheit und Überlegenheit dem Gedanken des Westens gegenüber erklärte. Infolgedessen wurde die Romantik zur „heroischen Errettung des Glaubens, aber zu keiner Methode der Bildung und Beherrschung der Wirklichkeit“ (LM 149).

Diese Kritik bezieht sich vor allem auf Mickiewicz, der die ökonomisch-biologischen Notwendigkeiten ignorierte, aber auch auf Słowacki und Norwid. Die Haupteigenschaft des Denkens von Słowacki sei die Verabsolutierung des Schönen gewesen. Brzozowski bemerkte dies schon in „Filozofia romantyzmu polskiego“, erst jetzt aber beurteilte er es kritisch; er konnte auch nicht mit der Anthropomorphisation der Natur in Słowackis mystischer Philosophie einverstanden sein. Der Autor von „Legenda“ stand Norwid besonders nah, fand er doch bei ihm die Perspektive der künftigen Kultur, die sich von dem durch die Notwendigkeit der Natur geprägten Stigma in einen bewußt konstruierten Bau verwandelt, und auch die Vision der Arbeit, die in freies Schaffen übergeht. Aber auch bei Norwid war ihm die transzendente Herkunft und Sanktion der Freiheit, ihre Ausbildung „im außerweltlichen Bereich, zwischen Geist und Gott“ (LM 133), fremd.

Meritorische Übertragung der romantischen Ideen in die gegenwärtige Wirklichkeit, wie es z. B. Artur Górski in „Monsalwat“ (Monsalvach) getan hat, ist nach Brzozowskis Meinung schädlich. Die Romantik habe einen zersetzenden Einfluß sowohl auf die ursprünglichen instinktiven Lebenskräfte als auch auf seine „zweckmäßige Konstruktion“, die Entwicklung der technischen und ökonomischen Fertigkeiten gehabt (LM 157). Was für die polnische Romantik zum Verhängnis geworden sei – die Loslösung vom Leben, dies werde für das Junge Polen zum Verdienst und Grund,

stolz zu sein, was einst mit dem Stigma des Unglücks behaftet gewesen sei – das Leiden, dies werde nun zum Ziel und Ideal. Die romantische Tragödie des Golgathas werde nun – nach der berühmten Formel Brzozowskis – zum bewußt inszenierten Schauspiel à la Oberammergau. An einer anderen Stelle, wo er im allgemeinen von den Traditionen des polnischen Patriotismus spricht, dabei aber zweifelsohne an die Romantik denkt, bedauert Brzozowski, daß der Patriotismus mit der Handlung zusammenwuchs, die „sich im Martyrium und Heldentum verbrannte, und nicht in Aufbau und Errichtung bestand“. Deswegen gebe es eine „furchtbare Diskrepanz zwischen den Denk- und Handlungsmethoden, die zu dauerhaften Ergebnissen in der *geschichtlichen* Welt führen, und zu Denkformen, die auf Rührung beruhen und uns mit der nationalen Tradition verbinden“ (LM 377).

Eine andere Beurteilung erfordert also die polnische Romantik als historische Tat und dieselbe Romantik als anregendes Vorbild für die Gegenwart. In diesem Sinne muß man das ungewöhnlich scharfe Wort aus der Skizze „O Maurycym Mochnackim“ (Über Maurycy Mochnacki) von dem Gespenst der adeligen Romantik verstehen, das die gegenwärtige Atmosphäre durch „geschichtliche Unfähigkeit“, durch „Verwässerung des Willens und der Verantwortung in dem sich ausbreitenden Gefühl“ vergifte (GN 285). In der geistigen Entwicklung Mochnackis habe die romantische Metaphysik eine notwendige, aber nur vorübergehende Phase gebildet, die das Reifen seines Denkens erleichterte und ermutigte. Im Gegensatz zu den Exilromantikern habe Mochnacki nach 1831 den Glauben an transzendente Kräfte abgelehnt und seine Anstrengungen auf die Ausbildung eines „klaren, bewußten, organisierten Nationalwillens“ konzentriert, der „aktiven Einbruch in die Geschichte“ anstrebt, ein Ausdruck dieser „schöpferischen, souveränen Macht des nationalen Lebens“ sollte auch die Literatur sein.

Mochnacki wird für Brzozowski eine Entdeckung, er findet bei ihm das Denkmuster, das in der polnischen Literatur als einziges einer vorbehaltlosen Anerkennung wert sei. „Er ist“, schreibt er, „ein Mensch, der bis heute erzieht und die tiefe Wahrheit der Worte ‚reif sein ist alles‘ bestätigen läßt“ (GN 281), und in dieser erzieherischen Einwirkung „auf jeden, der in politischen und gesellschaftlichen Angelegenheiten den Mut zur Wahrheit hat“, mit Machiavelli verglichen werden können (GN 286).

In der später nach der Mochnacki-Skizze geschriebenen Arbeit „Kilka uwag o literaturze europejskiej“ ist – wie wir gesehen haben – die Einschätzung ausgewogener. Im besonderen ist sich Brzozowski dessen bewußt, daß die Romantik der in Unfreiheit, Niederlage und Unglück lebenden Völker, also auch die polnische Romantik, besonders subtile und mit der „Klugheit des Herzens“ ausgestattete Maßstäbe erfordert. Unterscheiden muß man in ihr das, was nicht mehr ist als das „faul machende Einfühlen in die Benachteiligung“, das Verliebtsein ins eigene Leiden, das „Festhalten an den weit entfernten Horizonten und der flügellosen Existenz und [andererseits] das heroische Schaffen, die Liebe zum Willen, gegen Hoffnungslosigkeit und Ohnmacht, nur in Anlehnung an die Zuversicht des trotz allem glaubenden Gefühls“ (GN 83-84).

Aber mit Anerkennung schreibt er damals auch von der englischen Romantik. Er sucht nach den ihm selbst nahen Werten bei Blake, Byron, Wordsworth, Coleridge, Lamb... („O znaczeniu wychowawczym literatury angielskiej“, Über den erzieherischen Sinn der englischen Literatur). In der Skizze „John Henry Newman“, die er

als Vorwort zur Übersetzung seiner „Grammar of Assent“ geschrieben hat, unterscheidet Brzozowski in der englischen Literatur zwei große Linien: Utilitarismus (von Bentham bis Macaulay) und „the Romance“ (von Coleridge bis Newman); er gesteht beiden historische Richtigkeit und Fruchtbarkeit zu. Aber mit einem besonderen Gefühl der Verbundenheit schreibt er von „the Romance“ als einer Weltvision, in der der Mensch als ein „diese Welt schaffender Wille gesehen wird, als eine verantwortliche und bewußte Handlung und eine spontane und selbstverwaltende Quelle dieses Willens und seiner Erneuerung.“

In dieser Richtung der affirmativen Umwertung wären wahrscheinlich auch weitere Arbeiten Brzozowskis über die romantische Literatur gegangen - auch das Buch über Słowacki und die Studien über Blake und Coleridge, die er mit Lamb für „eine harmonische Einleitung in die Kultur unserer Zeit“ hielt (Brief an Walentyna und Edward Szalit vom Januar 1911 - L, 2, 531). Der Tod machte Brzozowski die Verwirklichung dieser Pläne unmöglich<sup>2</sup>.

Kraków

Henryk Markiewicz

---

<sup>2</sup> Aus der früheren Sekundärliteratur sind folgende Aufsätze zu erwähnen: S. Zdziechowska, „Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej“ (Kraków 1927), St. Adamczewski, „Pojęcie romantyzmu u Stanisława Brzozowskiego“ („Przegląd Współczesny“ 1929, Nr. 87); A. Walicki, „Stanisław Brzozowski i filozofia polskiego romantyzmu“ („Studia Filozoficzne“ 1969, Nr. 1); C. Rowiński, „Legenda Młodej Polski na tle epoki“ (Wrocław 1977).

BOHUMIL HRABALS LYRISCHES  
LABYRINTH DER WELT

„já jsem pouze sám, abych mohl žít  
v myšlenkami zalidněné samotě, proto-  
že jsem tak trochu furiant nekoneč-  
na a věčnosti“<sup>1</sup>

(Hrabal 1980, 11)

Hrabals Einsamkeit (samota) ist ein Begriff, der sich auf der gleichen Ebene befindet wie Unendlichkeit (nekonečno) und Ewigkeit (věčnost). Einerseits bezieht sich diese Einsamkeit auf die Kategorie absoluter Werte, andererseits privatisiert der Schriftsteller diesen wie auch die ihm gleichgeordneten Begriffe bis auf das Niveau der Alltäglichkeit, sogar der Intimität. Betroffen von Einsamkeit ist der Mensch, der sein emotionales und sachliches Verhältnis zur konkreten realen und von Mitmenschen bevölkerten Welt verloren hat. Ein solcher Mensch, sei er wie Comenius Moralphilosoph oder wie Hrabal Schriftsteller oder wie Professor Kunstmann Wissenschaftler, konstruiert sich hinsichtlich dieser Wirklichkeit und jeder mit Hilfe seines Materials seine eigene subjektive Welt, eine Tagtraumwelt, in welcher seine Ideale, Ideen und Theoreme ein geschlossenes System bilden, das den Schein der Wahrheit und Gültigkeit erlangt und als Testfall für die reale Welt dienen könnte. Die Wirklichkeit selbst aber bleibt aufgrund ihrer Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit unfaßlich, deshalb benötigt der Mensch ein solches Kondensat, System oder Modell dieser realen Welt.

So hat Comenius schon Frieden gefunden in der Welt seines Herzens, noch bevor er begonnen hatte, die konkrete Welt durch eine lange und erschöpfende Anabasis im Exil zu prüfen. Auf der Wanderung durch das Labyrinth seiner Gedanken entdeckte er seine Wahrheit des Glaubens. Die reale Welt blendete er aus: Diese schrumpfte bis zur Nichtigkeit zusammen, während gleichzeitig seine subjektive Welt an Wichtigkeit zunahm, schließlich sogar zu seinem Paradies, „Lusthaus“ wurde, in welchem er seine ethischen und ästhetischen Werte und sein Bündnis mit dem höheren, sinngebenden Prinzip der Wahrheit erkannte. Diese subjektive, lyrische Welt steht bei ihm der objektiven, epischen Welt gegenüber, in welcher nur Verwirrung, sinnloser Umtrieb, ziellose Plackerei, Täuschung und Betrug, Elend und Angst herrschen<sup>2</sup>.

Im allgemeinen geht der Literaturwissenschaftler auf ähnliche Weise vor: Auch er muß ein System, ein Modell bilden, damit er die prinzipiell unfaßliche Mannigfaltigkeit der literarischen Erscheinungen für seine Zwecke beschreiben kann. Als Historiker entwirft er eine Pseudo-Wirklichkeit, also seine Konstruktion, die auf

<sup>1</sup> Dt. Übers.: „Ich bin nur allein, damit ich in einer von Gedanken bevölkerten Einsamkeit leben kann, denn irgendwie bin ich ein Freak der Unendlichkeit und Ewigkeit“ (Hrabal 1987, 15).

<sup>2</sup> J. A. Comenius 1623/1631: *Labyrint světa a Lusthaus/ráj srdce* („Das Labyrinth der Welt und das Lusthaus/Paradies des Herzens“), das Zitat ist aus dem Motto.

mühseliger Rekonstruktion beruht, auch er versucht, ein sinngebendes Prinzip zu entdecken, das ihm erlaubt, die verschiedenartigen Zusammenhänge zwischen den Schriftstellern, ihren literarischen Werken und den textexternen Kontexten zu begründen. Als ein derartiges „Paradies des literarischen Herzens“ erscheint uns zum Beispiel Professor Kunstmanns „Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert“ (1974), eine hervorragende, noch immer überraschende und bisher unübertroffene Charakteristik der modernen tschechischen Prosa, wenngleich auch dieser Versuch einer Rekonstruktion der literarischen „Realität“ aufgrund seiner Sisyphushaftigkeit und Asymptotizität unbewältigbar bleiben mußte. In „allzu lauter, von Gedanken bevölkerter Einsamkeit“ und mit der Absicht, uns die Unendlichkeit und Ewigkeit der literarischen Erscheinungen darzubieten, hat er das Labyrinth der modernen tschechischen Prosa umgestaltet zu einem wahren Paradies oder „Lusthaus“, wo man gern verbleibt.

Bohumil Hrabal hat, als Künstler, in seinem modernen Prosastück „Allzu laute Einsamkeit“ (oder *Samota*<sup>3</sup>, wie es kurzgefaßt unter tschechischsprachigen Freunden genannt wird) versucht, die beiden Pole des Labyrinths und Paradieses miteinander zu verbinden, so wie er überhaupt gern (mit ästhetischem Vergnügen) gegenteilige Welten in seinem Werk zusammenfließen und einander durchdringen läßt. Dieses Prinzip könnte man gemäß der thematischen Terminologie in Hrabals *Samota* „Durchschaltung“ (*propojení*) nennen:

„tak za těch třicet pět let jsem se *propojil* sám se sebou a světem okolo mne“<sup>4</sup> (Hrabal 1980, 5)

„docela zděšen tou představou, jak zřícené knihy mne napřed rozmáznou v postelích a pak prorazí do prvního patra a pak do přízemí a nakonec do sklepa, tak jako zdviž. A já pak shledávám, jak můj osud je *propojen*“<sup>5</sup> (1980, 18)

„vidím, že už nevidím, vidím, že jsem slisován a *propojen* s cihlami a trámovým a klekátkem“<sup>6</sup> (1980, 74)

Durch dieses Verfahren konnte er gegensätzliche Gesetze, Normen, Wahrnehmungen und Wahrheiten zu einer neuen, poetischen Logik gleichschalten und auf ein anderes, höheres Niveau heben. So entstand eine Art künstlerische Dialektik, ganz unterschiedlich von der ideologischen Dialektik, die heutzutage in der Tschechoslowakei schon etwas länger als fünfunddreißig Jahre herrscht.

<sup>3</sup> Seitdem das Manuskript von „Allzu laute Einsamkeit“ unter Hrabals Freunden und Lesern in Prag zu zirkulieren begonnen hat, wurde der Begriff „samota“ (Einsamkeit) nicht nur zum Schlagwort für das ganze Prosastück mit dem längeren Titel, sondern auch ironisch zu einem Symbol für alle von der Welt abgewandten Orte, wie etwa Studierzimmer, Kneipen, Keller u.a., wo man allein mit sich selbst konfrontiert wird.

<sup>4</sup> Dt. Übers.: „so habe ich mich in den fünfunddreißig Jahren mit mir selbst und mit der Welt ringsum verstrickt“ (Hrabal 1987, 7); leider hat der dt. Übersetzer hier nicht das buchstäbliche „durchgeschaltet“ gewählt; im allgemeinen ist die Übersetzung durchaus gut.

<sup>5</sup> Dt. Übers.: „völlig verängstigt von der Vorstellung, daß mich die herabstürzenden Bücher zuerst in den Betten zu Brei schlagen und dann durch den Fußboden hindurch in den ersten Stock drücken und dann ins Erdgeschoß und schließlich in den Keller, wie ein Lift. Und dann sehe ich, wie sehr mein Schicksal mit allem verstrickt ist“ (1987, 23).

<sup>6</sup> Dt. Übers.: „ich sah, daß ich nichts mehr sah, daß ich zusammengepreßt war und vermengt mit Ziegelstein und Gebälk und Kniebank“ (1987, 99); statt „durchgeschaltet“ oder sogar „verstrickt“ erscheint in der Übersetzung jetzt „vermengt“.

Mutatis mutandis hat Hrabal dieses Prinzip in fast allen seinen früheren literarischen Werken verwendet, so daß man in ihm ein künstlerisches Grundverfahren erblicken könnte. Gewöhnlich wird seine Vorliebe, verschiedene Welten, Texte und Textfragmente miteinander zu verbinden, zu verweben oder wie beim Film zu überschneiden, mit seiner ursprünglichen Verwandtschaft mit dem Surrealismus begründet. Hierfür gibt es auch viele literaturhistorische Belege<sup>7</sup>. Doch könnte man Hrabal kaum einen Nachfolger oder gar Nachahmer dieser künstlerischen Richtung nennen, sondern er nimmt mit seinem Werk und mit diesem Grundprinzip in seinem Werk eine sehr spezifische und individuelle Stelle ein. Bevor wir uns auf die „Durchschaltung“ der gegensätzlichen Bedeutungskomplexe in *Samota* richten werden, möchte ich ein paar Beispiele für Variationen des genannten Grundprinzips in Hrabals früheren Werken geben.

In seiner formal noch traditionellen Erzählung „Die Bafler“<sup>8</sup> aus dem Jahre 1964 besucht der Erzähler einen Maler, der in einem ganz von Zementstaub bedeckten Städtchen lebt, und führt mit ihm eine groteske Konversation über das Thema Farbe. Der Erzähler verfügt über eine normale Vorstellung von der Verschiedenheit der Farben, der Maler kennt nur die verschiedenen Abtönungen Grau. Hinter dieser Differenzierung der Farbauffassung verbirgt sich aber auch eine ganz andere Auffassung des Lebens. Die Begegnung zwischen dem Erzähler und dem Maler ist keine bloße Gegenüberstellung, sondern dient der synthetisierenden Aufhebung zweier verschiedener und sogar entgegengesetzter Blickweisen auf die Welt (oder zweier unterschiedlich wahrgenommener Welten in einer neuen Ästhetik und vielleicht auch Ethik), obschon dieses in *Samota* noch als problematisch erfahren wird<sup>9</sup>.

In Hrabals Erzählung „Die durchgestoßene Trommel“<sup>10</sup> wird dieses Verfahren der „Durchschaltung zweier Welten“ viel programmatischer angewandt und sogar unmittelbar thematisiert. Jetzt ist der Erzähler – in der Eigenschaft eines Organisators und Kartenverkäufers bei klassischen Gartenkonzerten – Zeuge eines buchstäblichen Zusammenspiels zweier Orchester, des klassischen mit einem populären, das simultan im angrenzenden Garten spielt, und zweier verschiedener Kreise von Zuhörern (der kulturellen Elite und des Bier trinkenden Volkes). Erst vermischen sich die verschiedenen Melodien und Töne der zwei wie miteinander wettstreitenden Orchester zu einer neuen, kakophonischen Musik, dann beginnen auch die Musiker und Zuhörer der zwei Lager, die ästhetisch und sozial anders orientiert sind, physisch miteinander zu streiten in einem neuen, phonischen und physischen Spektakel, in dessen Mitte der Erzähler steht, ganz und gar begeistert von dieser neuen Ästhetik und vielleicht auch Ethik. In diesem Augenblick der Wahrheit, in dem diese zwei Systeme einander durchdringen und zusammenfließen, erfährt er sein höchstes Glück, schließlich sein Paradies.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Studien über Hrabal von E. Frynta, V. Černý, M. Grygar, H. Kosková, S. Roth u. a. bei Roth 1986.

<sup>8</sup> Im gleichnamigen Sammelband „Pábitelé“. Praha 1964; dt. Übers.: „Die Bafler“. Frankfurt 1966.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Anm. 14.

<sup>10</sup> B. Hrabal 1967: „Prokopnutý buben“, in: Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet (Inserat für ein Haus, in dem ich nicht mehr wohnen will'), Prag.

In diesem Bereich hat aber bis zu dem Prosawerk „Allzu laute Einsamkeit“ keine Erzählung eine so tragische und endgültige Wirkung gehabt. Immer beschränkte sich das Thema auf Vorfälle, Bruchstücke des Lebens und prätendierte nicht darauf, die Welt in ihrer Ganzheit und in ihrer Beziehung zum menschlichen Subjekt überhaupt zu fassen, das sich seines Wegs, Schicksals, Ursprungs und Endes tragisch bewußt ist.

Für diesen Zweck hat Hrabal ein Labyrinth wie ein Mikro-Modell der großen Welt erschaffen, was ihm zugleich erlaubt, die konkreten Bedeutungsebenen zu generalisieren und seinem Subjekt – dem stark autobiographisch gezeichneten Haňta – übersubjektive Bedeutungen zu verleihen. Sein Labyrinth ist sein Paradies, sein Lusthaus, und wenn man das tragische Ende mitbedenkt, zugleich auch sein Todeshaus. Sein Labyrinth-Paradies, in dem er lebt, liebt, arbeitet und stirbt mit allen begleitenden Momenten der Begeisterung, ist für ihn das Alpha und Omega.

Wie sieht dieses Labyrinth-Paradies aus und wie die Konstruktion der Geschichte, Gedanken und Gefühle der Hauptfigur dieses in der Ich-Form geschriebenen Prosawerks?

Haňta ist also schon fünfunddreißig Jahre mit Altpapier beschäftigt, das er in seinem unterirdischen Kellergeschoß in der Spálenágasse mit einer Presse zu künstlerisch dekorierten Paketen (seine Artefakte) verarbeitet. Sein Material – von schmutzigem, blutbeflecktem Metzgerpapier, wovor es ihn eckelt, bis zu den schönsten Enzyklopädien und philosophischen Büchlein, die ihn gegen seinen Willen immer weiser machen – wird täglich von oben, aus der realen Außenwelt Prags, durch ein Loch in den Keller hinuntergeworfen. So entsteht auf dem Hof und in dem Kellergeschoß die merkwürdige asymmetrische Symmetrie zweier aufeinander gestellter Papierhaufen (Dreiecke<sup>11</sup>), die stets von neuem Altpapier aufgefüllt wird.

Im Trog seiner mechanischen Presse im Keller verschwinden aber nicht nur dieses Altpapier, sondern auch zahlreiche kleine Mäuschen, die seine tägliche Gesellschaft bilden, und verschiedenartige Objekte, die zufällig mit dem Altpapier weggeworfen worden waren. Aus diesem abgenutzen Material erschafft er neue Schöpfungen, aber er vernichtet zugleich die alten Formen. Der Vernichter und der Schöpfer sind also simultan in dieser einen Figur verbunden oder „durchgeschaltet“.

In seinem unterirdischen Kellergeschoß hat Haňta während seiner erschöpfenden Arbeit die schönsten und schlimmsten Gefühle. Sobald es ihm zuviel wird, verläßt er seinen Ort und besucht Freunde im angrenzenden Keller. Diese Männer sind aus dem Dienst entlassene Wissenschaftler, die sich dort als Heizer betätigen, die aber zugleich und nebenbei die Geschichte der Zeit aufzeichnen. Von ihnen hört er über den Großen Krieg, der unter den Kellern in den Abflußkanälen – wie im unterirdischen Styx – von Ratten gegeneinander geführt wird.

Oder er geht nach oben, um Bier zu holen, sein Lebenselixier, und sieht dann an der Peripherie Prags

„auf den Fassaden gewöhnlicher Mietskasernen, auf den Fronten öffentlicher Gebäude [...] jenes Griechenland in uns, jenes schöne Hellenentum als Vorbild und Ziel“ (Hrabal 1987, 29).

<sup>11</sup> Das Bild zweier Dreiecke kehrt noch einmal umgekehrt zurück: „ich dachte mir, daß der menschliche Körper wie eine Sanduhr sei, was unten ist, ist zugleich oben, und was oben ist, ist zugleich unten, zwei ineinandergestemmte Dreiecke, das Siegelzeichen König Salomos“ (1987, 105–106).

Dieser Anblick – und wer Prag kennt, weiß auch, daß diese Extase irgendwie ironisch gemeint ist – bildet den Gegenpol zu seiner schutzigen Welt der Dekonstruktion. Die Verbindung zwischen dem Raum der schönen Oberwelt und finsternen Unterwelt bilden Rohre: Regenrinnen, die das Himmelswasser, und „Kloaken und Kanäle“<sup>12</sup>, die die menschlichen Abfälle abführen und mit einem hörbaren Rauschen miteinander vermischen. Auf diese Weise werden beide Räume nicht nur geistig, kulturpolitisch (unter Hinweis auf Hegel und Goethe und ihre klassischen Ideale) miteinander assoziiert, sondern auch durch die visuelle und auditive Wahrnehmung fast körperlich dargestellt. Diese Verbindung ist bei Hrabal nicht passiv, komplementär, sondern aktiv, fast metaphysisch. Die geistigen und körperlichen Wahrnehmungen finden zugleich, simultan statt und in einer „höheren“ Gemütsverfassung:

„Als ich durch die Prager Straße zurückging in meine Unterwelt, bekam ich Röntgenaugen und sah durch die Gehsteige hindurch. [...] Ich watete durch die Kloaken, und meine tränenden Augen blickten nach oben, und plötzlich, da sah ich“ (Hrabal 1987, 29).

Seine physischen Spaziergänge wechseln ab mit geistigen in Gestalt eines Erinnerungsstroms (Vorfälle mit von ihm besonders geliebten Personen) und eines Erkenntnisstroms (Zitate aus von ihm sehr geliebten philosophischen Büchlein, mit welchen der Text durchwoben ist). Im ersten Bereich gibt es hier Haňtas frühere love stories mit der Mančinka und dem Zigeunermädchen, eine thematische Linie, die fortgesetzt wird bis in die Gegenwart in Gestalt seiner Begegnungen mit zwei anderen Zigeunerinnen, der türkisen und atlasroten. Im zweiten Bereich stößt man wiederholt auf Zitate aus Werken von Goethe, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Rimbaud usw. und weiter in der Vergangenheit auf Laotse und Jesus, die eine besondere Stelle in dieser Hierarchie einnehmen, weil sie Haňta auch körperlich erscheinen.

Die Geschichte des Altpapiers nimmt eine tragische Wendung, als Haňta nach seiner fünfunddreißigjährigen „Karriere“ erfahren muß, daß in Prag-Bubny eine gigantische hydraulische Presse errichtet worden ist, die zwanzig Pressen des mechanischen Typs, an dem er arbeitet, ersetzen soll und seine Arbeit überflüssig macht. Diese Megamaschine wird von sozialistischen Arbeiterbrigaden bedient, die übrigens (ironisch) aussehen wie amerikanische Baseballspieler. Haňtas Lebensarbeit ist abgebrochen, sein Chef nennt ihn, diesen künstlerischen Genius, einen „Lulli“ (Hrabal 1987, 84), er wird entlassen und gerät in eine geistige Krise.

In einem Tagtraum sieht Haňta Prag in ein riesengroßes Altpapierpaket verwandelt, gerade wie eines seiner selbstverfertigten Kunstobjekte. Ihm bleibt nichts anderes übrig, als das Leben zu beenden. Wie einst Seneca in seine Badewanne, steigt er nun selbst in den Trog seiner Presse, umgibt sich mit Altpapier, nimmt sein favorisiertes Buch (Novalis) in die Hand und folgt dem Weg des überflüssigen Materials und seiner Mäuschen: Auch sich selbst verwandelt er schließlich in ein kunstvolles Artefakt, verziert mit einer Reproduktion des Hieronymus Bosch. Der Kreis hat sich vollendet: Nach dem Labyrinth des irdischen Daseins hat der „Lulli“ Haňta Frieden gefunden in dem innersten Ort, im Herzen seiner Welt. Dennoch ist sein Tod „kein Sturz“, sondern eine „Himmelfahrt“ (1987, 120), ein Aufstieg ins Paradies.

<sup>12</sup> Feste Wortverbindung, die im Text wie eine Art Leitmotiv auftritt.

wie Novalis es beschrieben hatte: „Jeder geliebte Gegenstand ist der Mittelpunkt seines Paradieses“ (1987, 120).

Auf diese Weise sind alle Komponenten für das Labyrinth-Paradies gegeben: eine geschlossene und strukturierte Privatwelt, die sich zum *theatrum mundi* vergrößern und generalisieren läßt, eine Welt mit Ober- und Untergrenzen und entgegengesetzten Polen, die die Dualität des Daseins vollständig bestimmen und damit zugleich das Subjekt, an dem sich dieses dialektische Spiel vollzieht. Vereinzelt, mühselig schleppt er sich fort auf seinem Weg durch das Labyrinth, um schließlich Frieden zu finden in vollkommener Innerlichkeit, in einem scheinbaren Selbstmord, wie um selbst zu „vergeistigen“.

Die Hauptantithese in dieser Welt sind für ihn die zwei grundlegenden Lebenshaltungen: „*progressus ad futurum*“, dessen Personifikation er in der Figur Jesu (verbunden mit Begriffen wie optimistische Spirale, Konflikt, Drama) (1987, 41), oder in Romantik, Flut, Frühling (1987, 48) sieht, und „*regressus ad originem*“, repräsentiert von Laotse, den er mit ausweglosem Kreis, Meditation (1987, 41) oder mit Leere, Klassik, Ebbe und Winter (1987, 48) verbindet. Aufgrund des Prinzips der Simultaneität, der „Durchschaltung“, werden diese Haltungen austauschbar, und es entstehen die paradoxalen Verbindungen „*progressus ad originem*“ und „*regressus ad futurum*“ als neue Synthesen, als Kreuzung oder Schnittpunkt zwischen den Bedeutungsfiguren Jesu und Laotse, die in den erwähnten Szenen auch körperlich erscheinen und Haňta bei der Arbeit begleiten, wie etwa die Führer Mámení (Täuschung) und Všeživěd (Allwissener) in Comenius' Labyrinth. Als Gegensatz zu ihnen könnte man wieder die zwei Zigeunerinnen betrachten, die bei ihren Besuchen nicht nur körperlich erscheinen, sondern sogar das Körperliche, Verführerische symbolisieren.

Die antithetische Synthese jener „*Progressus*“ und „*Regressus*“ bildet aber den Gipfel einer ganzen Hierarchie paradoxaler Bedeutungsverbindungen, deren eine schon im Titel des Werks (laut x einsam) wahrzunehmen ist. Sehr konkret verhalten sich zum Beispiel<sup>13</sup> diese *Progressus* und *Regressus* zu den Grundbewegungen der Altpapierpresse:

„Und so geht alles, was ich gesehen habe auf dieser Welt, alles geht zugleich vor und wieder zurück, wie ein Schmiedegebläse, wie diese meine Presse auf Befehl des grünen und roten Knopfes, alles springt über in sein Gegenteil, und so lahmt auf dieser Welt gar nichts“ (1987, 56).

Die Form dieser Prosa ist die eines lyrischen Bewußtseinsstroms, das heißt, daß sie fast keinen Plot kennt. Die Hauptgeschichte vom Untergang und der Himmelfahrt Haňtas wird immer wieder unterbrochen von Einfällen, Reminiszenzen des Erzählers, die Kerne (Anläufe, Fortsetzungen, Beendigungen) bestimmter Subgeschichten bilden. Wie in einer Kreisbewegung (*kružnice*) oder Spirale, die auch thematisch den Ausgleich der Gegensätze begründen<sup>14</sup>, setzt der Erzähler wiederholt ein mit dem Satz:

<sup>13</sup> Es ist unmöglich, diese ganze Hierarchie der Gegensätze hier weiter zu belegen. Man kann sie in fast jedem Satz entdecken.

<sup>14</sup> Vgl. dazu Hrabal 1987, 41, 56 usw. Auf Seite 41 betont er die moralische Unauflösbarkeit der Gegensätze; an anderen Stellen (1987, 33: Kreise; 83: Kreislauf; 101: Kreise) tritt *kružnice* (Kreis-, Pendelbewegung) in anderen Kontexten auf. Der dt. Übersetzer war hier leider wieder inkonsequent.

„Fünfunddreißig Jahre usw.“ und kehrt zurück zu seiner Geschichte, um diese nach kürzerer oder längerer Zeit wieder zu verlassen.

Der Satzbau ist dementsprechend durch eine große Beweglichkeit gekennzeichnet, das heißt, ist kaum eingeschränkt durch Hypotaxe und ihre episch-logische Konstruktion, sondern die verschiedenen Teile eines Satzes verbinden sich locker und lyrisch miteinander. Dazu verwendet Hrabal überreichlich die Konjunktion *a* (und), manchmal verstärkt mit *pak* (dann) oder *potom* (nachher), typische Merkmale eines nicht-literarischen Stils, der normativ als kindisch oder primitiv betrachtet wird. Für diese stilistische Redundanz gibt es aber drei mögliche semantische Begründungen: 1) Es könnte ein Anklang an einen absichtlich „primitiven“ oder „naiven“ Stil sein bzw. an eine entsprechende Blickweise auf die Welt; 2) es könnte sich um Merkmale der improvisierten, oralen Sprache handeln, hier verwendet in schriftlichen literarischen Äußerungen, 3) solche Parataxe könnte um der semantischen Dynamik willen notwendig sein, bzw. dazu dienen, das Konstruktionsprinzip der Durchschaltung auch auf der syntaktischen Ebene zu ermöglichen (vergleiche dazu das schon erwähnte Beispiel, 1980, 18/1987, 23). Die Sätze sind manchmal ungewöhnlich lang und locker konstruiert. Den Wechsel der Satzlänge kann man schon im ersten Kapitel feststellen, wo die aufeinander folgenden Sätze eine Zeilenlänge von 1,5 - 18 - 4,5 - 14 - 8 - 6,5 - 21 - 7 - 10 - 21 - 8 usw. umfassen, eine Struktur, die wieder der Kreisbewegung oder sogar der Spirale nahekammt. Die verschiedenen Kapitel (8) sind dabei nicht weiter in Absätze gegliedert, was die deutschen und holländischen Übersetzungen respektieren, die englischen und französischen leider nicht<sup>15</sup>.

Durch die Länge und Inkohärenz der Sätze entsteht eine Zerbröckelung der Satzmelodie in kleinere Einheiten, die außerdem oft typische Klangwiederholungen aufweisen, die auf dieser Ebene die Kohärenz wieder verstärken. Nicht nur bestimmte Vokale oder Konsonanten werden wiederholt, sondern auch ganze Wörter, bestimmte Sätze, Zitate und Bilder, die durch ihre Wiederholung die Kreis- oder Spiralbewegung unterstützen. Was diese Wörter oder Sätze anbelangt, könnte man auf die schon erwähnten Leitmotive hinweisen und diesen ein drittes Beispiel hinzufügen: „Der Himmel ist nicht human, und der Mensch [...] auch nicht“ (1987, 9 usw.), ein Satz, der sich ebenfalls kontrapunktisch durch den Text hindurchzieht.

Eine weitere Besonderheit auf der Lautebene ist die Rhythmisierung dieser Prosa. Mit dieser Seite hat sich Milan Jankovič ausführlich beschäftigt. Er erwähnt, daß es von diesem Text eine viel ältere Urfassung gibt, die sogar in einer Art „apollinarischem“ oder „homerischem“ Metrum geschrieben war (1986, 3). Dieser Hinweis ist nicht nur interessant für die lyrische Satzmelodie der Prosa Kapitel, sondern erklärt teilweise auch den noch stärker poetisierten Stil des Epilogs „Adagio lamentoso“, in dem ein natürlicher Wechsel zwischen hintereinander geschriebenen Prosasätzen und Verszeilen auftritt, die wie bei Versen den Satzspiegel nicht ausfüllen.

In seiner Laut- und Bedeutungsanalyse kommt Jankovič zu der Schlußfolgerung, daß die rhythmisch-melodische Komponente dieses Textes nicht nur den Bedeutungsprozeß, dessen Fundament die ungewöhnliche thematische Aufeinanderfolge ist, un-

<sup>15</sup> Vgl. dazu B. Hrabal: „Allzu laute Einsamkeit“, in: „Sanfte Barbaren“ (1987), „Alte luide eenzaamheit“ (Amsterdam 1988), gegenüber „Une trop bruyante solitude“ (Paris 1983) und „Too Loud a Solitude“ in: *Cross Currents* 5 (Michigan 1986).

terstützt, sondern sich auch als eine selbständige Kraft durchsetzt, gleichsam als ein Pendant zu den Kontrasten, die auf der thematischen Ebene der Steigerung unterliegen (1986, 16). Diese besondere rhythmisch-melodische Kraft betrachtet er außerdem als wichtigen Faktor der Sinnformierung, eine Kraft, die sogar die thematische Aufeinanderfolge in hohem Maße mitbestimmt. Mit dieser Bemerkung kehrt Jankovič offenkundig zu seinem ästhetischen und poetologischen Grundthema der „semantischen Geste“<sup>16</sup> zurück, ohne daß er diesen Begriff explizit nennt. Er fügt hinzu, daß eine solche Kraft schwierig näher zu bestimmen sei: Man könnte sie als Harmonisierung bezeichnen oder als Pendelbewegung zwischen „progressus ad futurum“ und „regressus ad originem“ oder umgekehrt (1986, 17). Meiner Meinung nach liegt dem aber ein noch tieferer Sinn zugrunde: die „Durchschaltung“ dieser zwei Kräfte zu einer absoluten, auf absurde Weise immer gültigen und immer umkehrbaren Gesamtkraft, die das Unterirdische mit dem Irdischen und Oberirdischen (und vice versa) im metaphysischen Bewußtsein des Menschen verbindet und im ästhetischen Bereich eine „Durchschaltung“ (propojení), die im Menschen geradezu eine Berausung (opojení) hervorruft; hier ist auch von einer „explosiven“<sup>17</sup> „Durchschaltung“ die Rede:

„ich liebe [...] Abbruchkommandos, stundenlang vermag ich auszuharren, um mit anzusehen, wie die Pyrotechniker in koordinierter Bewegung, so als pumpten sie gigantische Fahrradschläuche auf, ganze Häuserreihen, ganze Straßen in die Luft jagen [...], um dann, ein herrlicher Anblick, wie ein Kleid, wie ein Überseedampfer nach einer Kesselexplosion auf den Meeresgrund zu sinken.“ (1987, 9-10)

Auf diesen Bahnen der Kreis-, Spiral- oder Pendelbewegung wird alles, die ganze Dichotomie des Daseins nicht gleichgeschaltet, sondern durchgestaltet. Die Kontraste werden aufgehoben, so daß Schönheit und Häßlichkeit, Liebe und Ekel, Leben und Tod, Konstruktion und Destruktion, Kreis und Spirale, Jesus und Laotse usw., usf. auf einer höheren Ebene koinzidieren.

### Literaturverzeichnis

- Hrabal, B. 1980: *Přiliš hlučná samota*. Köln. (Jahr, Ort und Verleger sind nicht angegeben.)
- Hrabal, B. 1987: *Allzu laute Einsamkeit*. In: *Sanfte Barbaren* (dt. Übers. von Peter Sacher). Frankfurt am Main.
- Jankovič, M. 1986: *Nesamozřejmost smyslu* (Die Nicht-Selbstverständlichkeit des Sinnes). Prag (noch nicht veröffentlicht, dt. Übers. von mir, K. M.).
- Kunstmänn, H. 1974: *Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert*. Köln/Wien.
- Roth, S. 1986: *Laute Einsamkeit und bitteres Glück. Zur poetischen Welt von Bohumil Hrabals Prosa*. Bern/Frankfurt am Main.

Amsterdam

Kees Mercks

<sup>16</sup> Vgl. dazu H. Schmid 1982: Die „semantische Geste“ als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus, in: *Schwerpunkte der Literaturwissenschaft*, Hrsg. E. Ibsch, Amsterdam, 209-261. Oder K. Mercks 1986: *Introductory Observations on the Concept of „Semantic Gesture“*, in: *Russian Literature XX*, Amsterdam, 381-422.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Roth 1987; dort ist das zweite Manifest VI. Boudníks über Explosionalismus abgedruckt (254-25).

ÜBERSETZUNG ALS INTERPRETATION  
Gedichte Volker Brauns in polnischer Sprache

Nachfolgende Überlegungen über die besonderen Bedingungen und Schwierigkeiten einer Übersetzung, die es sich vorgenommen hat, ein Stück deutscher Lyrik der polnischen Sprache einzuverleiben, bilden den Nachtrag zu einem praktischen Übersetzer-Seminar (Warschau 1985). Bewußt ausgewählt und in den Mittelpunkt gerückt wurde ein Textbeispiel, ein problematischer Fall, auf den (möglicherweise nicht sehr gerecht) alles Licht geworfen wird. Aber gerade der problematische Fall – und nicht die makellose Lösung – ist der dankbarste Gegenstand jeder Analyse.

Zunächst jedoch ein Blick auf das Buch, das eine detaillierte Untersuchung überhaupt erst möglich machte: „Antologia wierszy poetów NRD“ (Poznań 1979). Sie verdient es, gewürdigt zu werden. Nach der bereits zehn Jahre früher erschienenen repräsentativen Übersicht über die DDR-Lyrik („Dopowiedzenie świtu“) und der wichtigen, dem deutsch-polnischen Thema gewidmeten Sammlung („Przybliżenia“ 1978) ist es die dritte Anthologie, die das verdienstvolle Herausgebertandem Stefan H. Kaszyński und Eugeniusz Wachowiak besorgt hat. Durch die eigenen früheren Arbeiten gleichsam befreit von der Verpflichtung zur informatorischen Vollständigkeit, folgten die Anthologisten diesmal stärker ihrer eigenen Vorliebe und stellten eine Auswahl von zehn Dichtern zusammen (B. Brecht, J. R. Becher, E. Arendt, G. Maurer, S. Hermlin, J. Bobrowski, H. Clbulka, G. Kunert, H. Czechowski, V. Braun). Insgesamt wurden hundert Gedichte vorgestellt. Den Herausgebern war es augenscheinlich nicht um das einzelne, vollkommene Gedicht zu tun, vielmehr suchten sie die Konturen einer Dichterpersönlichkeit zu zeichnen. Jeder Dichter hat seinen Übersetzer. Das verspricht stilistische Geschlossenheit und weckt Erwartungen hinsichtlich der Qualität der Übersetzungen. Von den Problemen, die diese Anthologie aufwirft, wähle ich eines aus: Brecht. Er wird in der Sammlung ausschließlich als DDR-Dichter vorgestellt, sein Weg und sein Werk ist mithin auf die letzten zehn Lebensjahre verkürzt. Das wäre legitim, wenn man konsequenterweise nur Gedichte heranzöge, die er als Zeitgenosse der Trümmer- und Aufbaujahre schrieb. (Aber die Anthologie enthält wenigstens sechs Ausnahmen davon.) Das Spätwerk hat auch seine eigene, von der frühen Phase deutlich abgehobene Poetik. Darum ist es riskant, auf so schmaler Basis verallgemeinernde Vergleiche mit anderen Dichtungskonzepten anzustellen, z. B. mit Benn, wie es in der Einleitung geschieht. Der frühe anarchisierende Brecht, mit seinem provokanten Materialismus, ist gar nicht so weit vom frühen Benn entfernt. Und was die beiden Dichter später trennte, war nicht zuerst Benns „artistische Überzeugung“, sondern die politische Haltung beider.

Wie gesagt, die Anthologie beschränkt sich auf den späten Brecht der lakonischen Strenge, dem gilt dann auch der im Vorwort erhobene Einwand, daß er, im Gegensatz zu Arendt, „upraszcza przedstawione procesy“ (S. 8). Daß der Verfasser des Vorworts und Arendt-Übersetzer, Kaszyński, die Vorliebe für „seinen“ Dichter offen bekennt, bleibt das gute Recht eines Anthologisten. Im Ergebnis freilich verändert sich nichts an dem, was die bisherige Brecht-Rezeption in Polen kennzeichnete: Es fehlt das lyrische Frühwerk. Weithin unbekannt ist der Brecht der „Haus-

postille“ (1927), der bei Luther und Villon, beim Volkslied und Wedekind in die Lehre ging. Es fehlen die anarchischen, von Sprachkraft strotzenden, zarten (nie sentimentalen) und frechen Songs, Chroniken, Balladen. Ich denke an den „Choral vom Manne Baal“, an die Songs aus „Mahagonny“, an die atemberaubenden Balladen „Mazepa“, „Von den Seeräubern“ oder „Hanna Cash“. Bei der Übersetzung der letztgenannten ist Broniewski, der kongeniale Nachdichter der Songs aus der „Dreigroschenoper“, in der Hälfte steckengeblieben<sup>1</sup>. Ohne die frühe Lyrik auf polnisch hat es das (Vor-)Urteil leichter, das da behauptet, Brechts Poesie sei trockene Belehrung, ermüdende politische Agitation, Vereinfachung nicht nur der Form, sondern auch der Probleme – regiert bestenfalls von der „eisernen Logik des Syllogismus“ (S. 7).

1938 hielt Brecht in einer Notiz fest, daß gegenüber der Fülle der Empfindungen in der früheren „Hauspostille“ die „Svendborger Gedichte“ aus der Emigration erstaunlich verarmt erscheinen. Ein Abstieg, der ebensogut einen Aufstieg bedeuten kann. Seinen Mitstreitern empfahl er, den Preis zu erkennen, den der Aufstieg, „sofern einer zu konstatieren ist, gekostet hat“ (Brecht, 92). Beides gehört also zusammen. Ohne das lyrische Frühwerk geht die Leserfahrung verloren, daß sich die selbstauferlegte asketische Strenge des Emigranten Brecht erst vor der ungebärdigen Wucht des „Baal“ und der „Hauspostille“ rechtfertigt und daß beide ein dramatisches Ganzes bilden.

Was ich zuvor als Vorurteil genannt habe, ist durchaus nicht den Anthologisten persönlich anzulasten. Es ergibt sich vielmehr aus der beherrschenden poetischen Tradition in Polen seit der Romantik, einer Tradition, die sich stärker auf den Ausdruck von Empfindungen, Stimmungen und sensueller Empfänglichkeit stützt als auf den intellektuellen Diskurs. Kategorien wie: Weltanschauungsgedicht, Gedankenlyrik haben Seltenheitswert – trotz Norwid, denn nicht Norwid prägte maßgeblich den poetischen Kanon. Diese poetische Kultur macht sich auch in der Anthologie geltend. Ihr bedeutet die Tragik der persönlichen Würde, der gute Stil noch im Untergang: „Kiedy idziesz w kręgu – mimo że / meteor / ciemności pędzi / na obmurowanym niebie, nie klękaj –“ (Arendt, Po procesie Sokratesa, S. 64) mehr als jene Tragik, die in der nüchternen Feststellung einer zerreißen Einsicht liegt: „Ale jakże mogę jeść i pić, skoro / To, co jem, wydarłem głodnemu, a mojej szklanki z wodą / brak konającemu z pragnienia? / Mimo to jem i piję.“ (Brecht, Do potomnych, S. 17).

Ich hielt mich länger bei Brecht und dessen zwiespältiger Übersetzungstradition in Polen auf, weil ich vermute, daß seinem „Schüler“ Braun ähnliche Schwierigkeiten beim Übersetzen widerfahren können. Damit bin ich bei meinem eigentlichen Gegenstand angelangt, den Gedichten Volker Brauns in der Übersetzung von Bolesław Fac.

Als Gemeinplatz gilt die Ansicht, daß sich der Übersetzer in einer paradoxen Lage befinde; er ist von einem fremden Text, seiner Vorlage, abhängig und von der

<sup>1</sup> Broniewskis romantisches Pathos ist offenkundig mit dem das Gefühl verfremdenden, sachlichen Duktus der Ballade in einen Konflikt geraten, der einen Abschluß der Übersetzung unmöglich machte. Vgl. Olschowsky, H. 1976: *Wieszcz czy robotnik słowa (albo czym mógłby być dla Broniewskiego Brecht?)* In: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Warszawa, 209–222.

Struktur der eigenen Sprache, in die er den Text transponiert. Diese Situation hat H.-G. Gadamer aus der hermeneutischen Perspektive erörtert und den Übersetzer als einen Vermittler in dem Gespräch zwischen Autor und Leser beschrieben (Wahrheit und Methode, S. 361-367). Hier interessiert besonders einer der daraus resultierenden Gesichtspunkte, wonach Verstehen des vom Originaltext transportierten Sinns die Bedingung für eine gelungene Vermittlungsleistung des Übersetzers ist. „Verstehen, was einer sagt, ist,“ – so Gadamer – „sich in der Sache Verständigen und nicht: sich in einen anderen Versetzen und seine Erlebnisse Nachvollziehen. [...] Der Übersetzer muß das Recht seiner eigenen Muttersprache, in die er übersetzt, selber festhalten und doch das fremde, ja selbst generische des Textes und seiner Ausdruckgebung bei sich gelten lassen.“ Das Recht der eigenen Muttersprache beschränkt sich für den, der Lyrik übersetzt, nicht auf das andere Wortmaterial und die grammatischen Regeln, es greift weit darüber hinaus. Darin eingeschlossen sind die aktuellen und die historisch vorgängigen Poetiken, der ideelle, thematische und formale Kanon der poetischen Kultur sowie die vorhandene oder fehlende Übersetzungstradition, die eine „Erinnerung“ der Leser an die fremde Literatur stiftet (Popovič, S. 207). Das alles bildet die eigene Sprachwelt, in der die Sache, die das Original meint, auf neue Weise verkörpert werden soll.

Verständigung setzt die Bereitschaft der Partner zum Gespräch und die Eigenständigkeit ihrer Meinungen voraus. In der Sache verständigen kann sich demnach nicht, wer die eigene Erfahrung und Meinung, den eigenen Horizont aufgibt und sich völlig in den anderen versetzt. Und genau so wenig kann es jener, der sich dem von den Erfahrungen der eigenen poetischen Kultur nicht Gedeckten am fremden Text versperrt. Das Anverwandeln und das Verweigern schließen beide Verstehen aus.

Aus dem Blickwinkel des Intertextualitätskonzepts, das die Stellung eines jeglichen Textes in Hinblick auf das „schon vorhandene Universum der Texte“ betrachtet, gelangt K. Stierle zur Bestätigung dieses Sachverhalts, daß nämlich Übersetzen kein „subjektloses Spiel zwischen Texten“ ist, sondern vielmehr „ein sachbezogenes Wiederholen einer Sprachhandlung im neuen Medium“ (Stierle, S. 147/148). Also haben wir es mit einer rekonstruierten Äußerung zu tun, der eine verstehende, sinnentwerfende und sinnenthüllende Lektüre vorangegangen sein müßte. Eine solche Lektüre ist ohne Deutung nicht zu haben, sie ist bereits Interpretation.

Auch im Horizont der Komparatistik erscheint die Übersetzung unter anderem als ein Akt „individueller Interpretation“, die vom „schöpferischen Naturell des Übersetzers“ (Durišin, S. 68) abhängt, aber nicht ausschließlich. Dieses Naturell sei zugleich der individuelle Schnittpunkt der zu einem bestimmten Zeitpunkt in der rezipierenden Literatur herrschenden ästhetischen Normen. Das von Durišin angeführte Levýsche Kommunikationsschema interliterarischer Rezeption zerlegt den Akt des Übersetzers bezeichnenderweise in „Lektüre“ und „Stilisierung“ (Durišin, S. 71).

Zurück zu Gadamer: „Jede Übersetzung ist ... schon Auslegung ... Es ist ein anderes Licht, das von der anderen Sprache her und für den Leser derselben auf den Text fällt... Übersetzung ist wie jede Auslegung eine Überhellung. Wer übersetzt, muß solche Überhellung auf sich nehmen. Er darf offenbar nicht offenlassen, was ihm selber unklar ist. Er muß Farbe bekennen.“ Der Übersetzer sollte also dazu stehen, daß er eine sprachbedingte, individuelle Auslegung des Originals vornimmt, daß er nur bestimmte Leerstellen seiner Bedeutungsstruktur füllt. Er sollte das be-

wußt tun. Und das heißt, seine mögliche, in der Sache begründete „interpretatorische“ Unentschlossenheit nicht auf sich beruhen lassen und auch nicht hinter der Verpflichtung zur Treue gegenüber dem Detail zu verbergen suchen.

Das hermeneutische Problem der Übersetzung ist nicht richtige Sprachbeherrschung, sondern die rechte Verständigung über das im Medium der anderen Sprache vollzogene Geschehen. Daraus ergeben sich Schlußfolgerungen für die Analyse. Es reicht nicht, die Übersetzung lediglich als „Abbild des Abbilds“ (Stierle, S. 147) zu behandeln und sich mit dem Abwägen der mehr oder minder treuen Entsprechungen einzelner Wörter und Wendungen zu begnügen. In unserem Fall, da eine polnische Übersetzung eines deutschen Originals zur Betrachtung ansteht, wäre einer, dessen Muttersprache nicht Polnisch ist, von vorneherein in einer wenig aussichtsreichen Position. Es muß zur Sache vorgedrungen und diese zur Sprache gebracht werden: wie der Übersetzer die vom Original abgebildete außersprachliche Wirklichkeit bzw. die Lebensauffassungen des Autors verstehend seiner Sprache anzueignen vermochte. Freilich ist jeder Textsinn an den Ausdruck gebunden und umgekehrt: Die Sinnpotenz eines Gedichts läßt sich nicht realisieren ohne genaues Verständnis der Ausdrucksgebung, ihrer grammatischen und ästhetischen Regeln.

Nun zur Durchsicht einer Übersetzung, bei der wir im Auge behalten wollen, was denn in Volker Brauns Gedicht die Sache sei, über die sich der Übersetzer mit seinen Lesern zu verständigen hat. Zunächst beide Texte.

#### Regierungserlaß

- 1 Du bist nicht nur gut für die Drehbank, den Dumper
- 2 Den Platzkartenschalter: dein Name ist nötig
- 3 Auf den Dekreten, deine Stimme erst
- 4 Leiht den Gesetzen Kraft. Aber wer hört sie
- 5 Wenn du den Stahl treibst und nichts weiter
- 6 Wo bleibt sie ab, deine Sache, unbesehn
- 7 Vor aller Augen? Schweige du, betäubt
- 8 Vom Schichtsohl: und die Schwäche bläht sich
- 9 Auf den Sesseln. Schließe die Lider im Schweiß
- 10 Und die Macht ist einsam, sich selbst
- 11 Verloren. Dein guter Rat
- 12 Ist hier teuer. Unbesehn nimm
- 13 Keinen Plan, keinen Ruhm, keine Ruhe. Treu und Glauben
- 14 Sind Sprüche auf faulem Holz
- 15 Vor die Köpfe genagelt. Wer wenn nicht du
- 16 Der das Öl kippt ins Getriebe und karrt
- 17 Und Gas gibt, reinigt vom Unrat
- 18 Die Maschine des Staats? du bist gut
- 19 Deine Sache zu treiben, vor aller Augen
- 20 Wie den Stahl auf der Drehbank, den Pflug
- 21 Ins verschlossene Feld.

#### Rosporządzenie rządu

- 1 Nie jesteś tylko dobry do tokarni, do młota
- 2 Do kasy biletowej: twoje imię jest potrzebne
- 3 Na dekrety, twój głos dopiero
- 4 Daje ustawom siłę. Lecz kto słyszy go
- 5 Kiedy ty stal toczysz i nic więcej
- 6 Gdzie też ginie twoja sprawa, niewidoczna
- 7 W oczach wielu? Milcz, zgłuszony

8 Od zadań dni roboczych: i ta słabość się nadyma  
 9 Na fotelach. Zamknij oczy w pocie czoła  
 10 A władza będzie samotna, sama się  
 11 Zagubi. Twoja rada dobra  
 12 W cenie. Niewidoczna nie zajmuje  
 13 Miejsca wcale, ani sławy, ani ciszy. Wierność, wiara  
 14 To złote myśli ryte w drewnie zgniłym  
 15 Nad ibem wbite. Kto więc jeśli nie ty  
 16 Wlewasz olej w tryby i obracasz  
 17 I gaz dajesz, z brudu czyścisz  
 18 Maszynę państwa? Tyś jest dobry  
 19 By swą rzecz wprowadzić, na widoku wszystkich  
 20 Jak stal na tokarni, jak pług  
 21 W pole zamknięte.

Wo, außer in Brauns Gedicht, läßt sich eine Regierung finden, die durch Erlaß alle, die in Stadt und Land werktätig sind, auffordert, den Staat von Unrat zu reinigen? Der Text verweist durchaus schon auf das, worum es Braun wesentlich geht. Seine poetische Vorstellungskraft verarbeitet Erfahrungen des jungen Goethe, Hölderlins, Büchners, Brechts und verquickt sie mit der Marxschen Idee, wonach alle Zukunft eröffnende, mit dem Alten gründlich aufräumende Veränderung – wenn sie den Menschen unten dienen soll – von unten her kommen muß. Daraus gewinnt Braun eine geschichtsphilosophische Perspektive und ein poetisches Verfahren. In der ersten erscheint die ihn umgebende gesellschaftliche Wirklichkeit der DDR als eine begrüßenswerte Eröffnung, als Teilstück einer langen Strecke historischer Veränderungen. Jeder Versuch, das Teil bereits für das Ganze auszugeben, ruft Brauns Kritik hervor. Er setzt auf das noch Ausstehende. „Das kann nicht alles sein“ und „Das meiste / Ist noch zu erwarten“ (Allgemeine Erwartung). Das sozialistische Programm nimmt Braun beim Wort. Er ermutigt und ermuntert die Arbeiter, über die Fabrikmauern hinauszublicken; Verantwortung für das ganze sich zu nehmen und diese auch wahrzunehmen. Mit dem „schmalen Vorteil“ erlogener Planerfüllung sich zu begnügen, hält er für Selbstbetrug am ganzheitlich begriffenen eigenen Interesse. Es gilt, unbescheidener zu sein; mehr wollen, mehr können, mehr sein, als ein einzelner „aus seinen Knochen“ vermag (Arbeiter, Bauern). Sache der Produzenten sei es, das Selbstbewußtsein von Hausherrn zu entwickeln in einer Gesellschaft, die mit ihrer Hände und ihrer Köpfe Mühe errichtet werde. Den Subjekten der Produktion stehe es zu, auch Subjekte des Staates zu sein: „Es liegt in unserer Hand / Es ist niemals genug.“ (Revolutionslied). Solchermaßen wird Braun nicht müde, mit den Mitteln der Logik, der Dialektik und der Paradoxie seine Leser davon zu überzeugen.

Seine Sprache ist gewollt rauh, angefüllt mit technischem und politischem Jargon, durchsetzt mit Wendungen der Umgangssprache. Eine gewisse Eleganz und Würde erhält sie durch offenes oder verdecktes Anknüpfen an die hohen Muster der Tradition. Gern greift er auf eingeschliffene Formeln, auf sprachliche Fertigstücke zurück, in denen sich die Sprecher – öffentlich und privat – bequem einrichten. Diese Formeln, so oft sie auch wiederholt werden, fassen das Eigentliche nicht, das die gesellschaftliche Bewegung und die Lebenserwartung jedes einzelnen als Ziel entwirft. Ja, sie verdunkeln es, kleistern es zu. Darum macht Braun es seiner Poesie zur Aufgabe, solche routinierte Redensarten aufzugreifen und durch manchmal

gewaltsame Konkretisation zu verfremden. Mit dem und gegen das sprachliche Klischee arbeitend, enthüllt er, was darin an gedanklichen Klischees oder an überraschenden Möglichkeiten steckt. Das prägt seine Poetik. Welche Probleme offenbart nun die Analyse?

1. Die für das Original wichtige Genauigkeit in der Bezeichnung technischer Einzelheiten nimmt der Übersetzer nicht zur Kenntnis; er tauscht sie gegen andere aus oder umschreibt sie umständlich. Z. B. für Drehbank nimmt er „tokarnia“ (wörtlich aber: tokarka), für Dumper – „młot“ (samochód-wywrotka), für Karren – „obracać“ (obracać taczką), für Schichtsohl – „zadanie dni roboczych“ (dniówka). Natürlich ist eine Übersetzung nicht auf sture Wortwörtlichkeit zu verpflichten. Zu fragen ist aber, ob der Übersetzer erkannt hat, daß und warum für Braun die Genauigkeit der arbeitstechnischen Details wichtig ist? Bezeichnend ist der Austausch: „Dumper“ gegen „młot“ (Hammer), man darf annehmen, Braun würde „Hammer“ nie benutzt haben, wegen seiner inzwischen stark emblematischen, als Werkzeugbezeichnung daher verblaßten Bedeutung.

2. Brauns Verwendung umgangssprachlicher Wendungen erbringt in der Regel eine Verdichtung ihrer herkömmlichen Bedeutung und deren bezeichnende Abweichung von der Norm: Zeile 4/5 „Aber wer hört sie / Wenn du Stahl treibst und nichts weiter“. Dieser Nebensatz evoziert die doppelte Bedeutung einer Wendung; sie benennt einen Produktionsvorgang „Stahl treiben“ und bezeichnet allgemeines Verhalten „was treibst du?“. Ihre Verkoppelung durch dasselbe Verb soll den Gedanken erzwingen, daß der Zusammenhang zwischen dem Verhalten am Arbeitsplatz und in der Gesellschaft ein notwendiger sei. Die Übersetzung weist darauf nicht hin: „Lecz kto słyszy go / Kiedy ty stal toczysz i nic więcej“. (Es läßt sich im Polnischen eben nicht fragen: Co toczysz?)

Einen ähnlichen Fall bildet das Oxymoron in Zeile 6/7 „Wo bleibt sie ab, deine Sache, unbesehen / Vor aller Augen?“ Die Wendung entfaltet zwei Bedeutungen des Adverbs in der Klausel und formuliert eine doppelte Aussage: Unbeachtet, verschwindet eine Sache, und zwar vor aller Augen – und wenn eine Sache nicht vor aller Augen besehen wird, verschwindet sie. Fac: „Gdzie też ginie twoja sprawa, niewidoczna / W oczach wielu“ bleibt dagegen völlig eindeutig. „W oczach wielu“, das schließt ein, „w oczach niewiele jednak widoczna“. Der Sache entsprechender wäre hier: „na oczach wszystkich“.

Schließlich die Zeile 13/15 : „Auf Treu und Glauben“ ist eine historische Wendung aus der Sprache der Verträge, die das Vertrauen in das redliche Handeln des Partners ausdrückt. Braun aktualisiert sie mit negativer Färbung, als Gutgläubigkeit, die darauf verzichtet, etwas nachzuprüfen. Wer solchen Sprüchen folgt, so Braun, ist am Ende der Dumme, hat, wie die deutsche Umgangssprache sagt, ein Brett vor dem Kopf. Vielleicht auch ein Transparent. Hier doppelten sich die Hürden für den Übersetzer. In Z. 15 hilft nur noch Eindeutigkeit weiter, aber statt „wierność, wiara“ hätte man wohl treffender „ufność, dobra wiara“ gewählt. Gelungen sind dagegen die ironischen „złote myśli“ und in Z. 11/12 „Twoja rada dobra / W cenie“, in der die Ambivalenz des guten teuren Rates erhalten wurde.

3. Probleme des Satzbaus. Die Zeile 2/3 „twoje imię jest potrzebne / Na dekrety“ folgt im Grunde der Vorstellung der repräsentativen Demokratie; für ein Gesetz gilt es, eine Mehrheit zu gewinnen. Sollte dieser Satz indessen dem deutschen entspre-

chen, müßte er mit „na dekretach“ enden. Statt des Akkusativs der Präpositiv eine bedeutungslose Kleinigkeit? Auf den Sinn des Ganzen bezogen, könnte hierauf eine unbewußte Distanzierung des Übersetzers von der basisdemokratischen Idee des deutschen Dichters abgelesen werden.

Zur Sache dieses Gedichts gehört es, das Selbstbewußtsein der Adressaten zu stärken. Dazu braucht es Ermutigung, und Braun liefert sie in Form einer argumentativen Überredung. Deshalb der Gestus des Beweises, des kausalen Schlusses: wenn - dann, weil - deshalb. Diese deutlich kausale Struktur verwischt die Übersetzung Zeile 7/8 „Milcz, zgłuszony / Od zadania dni roboczych: i ta słabość się nadyma“. Es müßte aber lauten: „a słabość się nadyma“. Auch der Satz „kto więc jeśli nie ty...(Zeile 15/18) geht allzu selbstverständlich von der Fabrikarbeit zu der Arbeit an der Säuberung des Staates über, ebnet die dabei zu überschreitende Schwelle ein. Im Original werden beide Tätigkeiten voneinander abgehoben, aber die Erledigung der einen wird als ermutigende Voraussetzung für die andere genannt: Wer das eine gut macht, ist berufen, auch das andere zu erledigen.

Nebenbei bemerkt, ist der Imperativ „Schweige du“ statt des Indikativs auffallend. Damit ist gleichsam der Druck der Routine in den Text hereingenommen, die verbreitete Haltung des bürokratischen Apparats, der vom Arbeiter außerhalb des Produktionsprozesses gewohnheitsgemäß Schweigen erwartet - und es rechtfertigt mit dessen körperlicher Anstrengung.

Ein totales Mißverständnis gibt es in der Zelle 12/13 „Niewidoczna nie zajmuje / Miejsca wcale, ani sławy, ani ciszy“. Das Satzsubjekt wurde vertauscht, statt des „Du“ des Adressaten wurde seine „dobra rada“ als Subjekt ausgemacht. So entstand ein Fremdkörper im Text, der den Leser nicht einmal ahnen läßt, worum es hier geht. Der Satz müßte nämlich lauten: „Niesprawdzonych nie przyjmij / ani planu, ani sławy, ani spokoju.“

Am Schluß des Gedichtes schlägt sich der Übersetzer dann noch einmal, wenig glücklich, mit der Polyvalenz von „treiben“ herum, so daß einer von den zwei Vergleichen nicht stimmt. Eine andere, den semantischen Spannungen des Originals nähere Variante gebe ich zu bedenken, ob sie besser ist, weiß ich nicht zu entscheiden: „Tyś jest dobry / By rzecz swą wytoczyć na widoku wszystkich / Jak stal na tokarce i jak pług wprowadzić / W pole nieotwarte.“

Auch in Brauns anderen Gedichten dieser Anthologie finden sich Stellen, die seinen poetischen Gestus verfehlen. Wo Braun bewußt, ja manchmal gewaltsam, das aktive Moment des „Ich“ oder „Wir“ hervorhebt, z. B. in „Arbeiter, Bauern“ (Robotnicy, chłopci, S. 166), wendet es der Übersetzer in das grammatische und folglich inhaltliche Passiv. Mit einer über mehrere Zeilen reichenden syntaktischen Klammer „hoffen auf...“ kommt der Übersetzer in solche Bedrängnis, daß der Sinn auf der Strecke bleibt („i oszukali nas“ anstatt „i oszukaliśmy siebie“). Zu fragen bleibt freilich, ob die im Deutschen gebräuchliche und effektive Satzklammer im Polnischen überhaupt ein taugliches Mittel ist, das man nachbilden sollte, oder ob man nicht besser nach anderen Lösungen zu suchen hätte.

In „To najważniejsze“ (S. 17) - ein sehr umständlicher Titel für „Das Eigentliche“, denn gemeint ist „Sedno sprawy“ - scheint Fac die Dialektik von Gegenwart und Zukunft, von zukunftssträchtigem und die Zukunft beeinträchtigendem Handeln im heutigen Tag nicht wahrgenommen zu haben. Jedenfalls geht er mit den gram-

matischen Zeitformen, die jene Spannung ausdrücken sollen, sehr inkonsequent um. Weil wir den zukünftigen Sinn dessen, was wir heute tun, nicht begreifen oder mißachten, versäumen oder vergeuden wir im „vielen Getue“ der Gegenwart womöglich das Eigentliche, das sich morgen entfalten könnte. So die Warnung Brauns - nur unvollkommen ins Polnische hinübergetragen.

Die Schwierigkeiten, die hier zu zeigen waren, sind kaum nur individueller Natur. Jedenfalls sofern wir von den offenkundigen sprachlichen Fehlern absehen. Sie entspringen wesentlich einer anderen poetischen Tradition. Brauns lyrischer Monolog trägt intervenierenden, eingreifenden Charakter, verfolgt unverkennbar eine soziale Strategie. Auf der Suche nach einer ästhetischen Bezugsgröße dafür in der eigenen Sprache hatte es Bolesław Fac nicht einfach. Poetische Muster dafür, einen aktuellen politischen Gegenstand in rhetorischer Rede oder im philosophischen Diskurs direkt anzugehen, standen ihm in der polnischen Dichtung nach 1956 nicht zur Verfügung. Was sich ihm hingegen zwangsläufig aufdrängen mußte, war die „Strategie des Agitators“ (E. Balcerzan, S. 141) der Jahre 1949-1955. Mit dem darin obligaten entzückten Optimismus, dem Pathos und der Rührung, abgeleitet aus einer schwarz-weißen Sicht der Realität, hat zwar Braun nichts gemein, aber die negative Erfahrung dieses Musters ließ sich bei seiner Rezeption nicht gänzlich ausblenden.

Ein adäquates Traditionsfeld trüge hypothetische Züge, es müßte Peipers traditionskritischen und konstruktiven poetischen Sinn, Broniewskis authentisches Revolutionspathos, den saloppen Stil Gałczyńskis aufbieten und zu alledem Rosa Luxemburgs Glauben an einen nicht bürokratischen Sozialismus, um dem Phänomen Braun in polnischer Sprache beizukommen. So aber blieb, wie diesmal, die Horizontverschmelzung zwischen Übersetzer und fremden Text aus. Fac, so scheint es mir, ist zu keinem rechten Verständnis der Sache gelangt, auf die es Braun ankommt, so fiel es ihm schwer, dafür einen originären Ausdruck im Polnischen zu finden. Denkbar auch, daß ihm Brauns geistiger Entwurf fremd oder wenig authentisch vorgekommen ist, eher als eine offiziell willkommene Apologie der gegebenen oder gewünschten Verhältnisse. Jedenfalls hielt er sich manchmal an den Wörtern des Originals fest, immer gedeckt durch das Postulat der Treue, als fehlte ihm Zutraun zu Brauns Anliegen, so daß er dessen - poetologisch und politisch - widerborstigen Ausdruck zu entfalten, mithin zu deuten, sich nicht entschließen konnte. So ist am Ende auch das Recht der Muttersprache zu kurz gekommen; der im Polnischen gefundene Ausdruck ist reiz- und spannungsloser, dabei aber durchaus nicht kommunikativer als der deutsche Text.

Wann sich das oben erwähnte hypothetische Traditionsfeld einem Übersetzer fügen könnte, bleibt Spekulation. Die Dichter der „Nowa Fala“ der siebziger Jahre haben eine vergleichbare Aura hervorgebracht und bevorzugt. Von ihnen stammen auch interessante, diskussionswürdige Übersetzungen Brechts und Brauns. Für erneute Versuche - die Überzeugung vorausgesetzt, der Originaltext verdient sie - ist es nie zu spät. Bis dahin aber Dank an die Anthologisten. Dank und Respekt auch an Bolesław Fac, der hier die undankbare Rolle übernehmen mußte, das Objekt einer kritischen Besichtigung zu sein.

## Literaturverzeichnis

- Kaszyński, S. und Wachowiak, E. (Hg.) 1979: Antologia wierszy poetów Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Poznań.
- Braun, V. 1972: Gedichte. Auswahl und Nachwort Ch. u. W. Hartinger. Leipzig.
- Braun, V. 1974: Gegen die symmetrische Welt. Gedichte. Halle-Leipzig.
- Brecht, B. 1964: Über die „Svendborger Gedichte“. In: Brecht: Über Lyrik. Berlin und Weimar, 92-93.
- Gadamer, H.-G. 1965: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen.
- Durišin, D. 1971: Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses. Berlin.
- Balcerzan, E. 1982: Poezja polska w latach 1939-1965. Cz. I. Warszawa.
- Stierle, K. 1984: Werk und Intertextualität. In: Stierle, K. und Warning, R. (Hg.) Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik XI. München, 139-150.
- Popovič, A. 1971: Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego. In: Sławiński, J. (Hg.): Problemy socjologii literatury. Wrocław-Warszawa-Gdańsk, 205-219.

Berlin (DDR)

Heinrich Olschowsky

## K ČAPKOVĚ FILOZOFII SPRAVEDLNOSTI

Kischova hra Nanebevstoupení Tonky Šibenice  
ve filmové adaptaci Karla Čapka

Univerzálnost talentu přivedla Karla Čapka (1890–1938) na pole všech literárních druhů a mnoha literárních žánrů, mezi jiným, což je málo známý fakt, i na pole filmového scénáře. Úspěchu zde nedosáhl, scénáře zůstaly na periférii jeho tvorby. Ale snad právě proto reflektovaly její dobová specifika tvarová i sémantická zvláště názorně.

Zprvu, po celá desátá léta, se Karel Čapek zabýval filmem teoreticky – sporadicky sice, ale přitom zásadně<sup>1</sup>; stojí za zmínku, že kolem roku 1913 Čapkovo teoretické plaidoyer pro film úzce korespondovalo s jeho paralelním plaidoyer pro kubismus<sup>2</sup>. Jeho krok do filmové praxe, v podstatě vyprovokovaný bouřlivým rozmachem českého filmu po roce 1918 (po zřízení československého státu), udál se však už v kontextu jiné estetiky. Dva scénáře, které Karel Čapek napsal v roce 1921, jsou typické dítky své doby v tom smyslu, že vykazují vědomou souvislost s programními primitivizujícími tendencemi českého umění ze samého začátku dvacátých let, že se i jejich estetickým horizontem stalo umění jaké je preferováno, respektive vytvářeno lidem. V Čapkových filmových scénářích konkretizovala se tato afinita jejich celkovou pohádkovostí. Nešlo o izolovanou záležitost, nýbrž o součást obecné Čapkovy odpovědi na „výzvu doby“. Tato obecná odpověď spočívala v teoretické i praktické rehabilitaci vypravěčské epiky, speciálně pak v rehabilitaci žánrů z „okraje literatury“<sup>3</sup>. V rámci této rehabilitace došlo u Čapka (doktora estetiky) na soustavné studium archaických epických forem, tj. eposu a především pohádky. Teoretické poznání pohádky vtělil do tří esejů<sup>4</sup> a řady recenzí, prakticky pak integroval pohádkovost do struktury své románové utopie „Kraťas“ (1924) a předtím právě do obou svých filmových scénářů. Realizovaný scénář „Zlatý klíč“ (premiéra filmu 1922 pod názvem „Zlatý klíček“) si posloužil pohádkovým instrumentem (klíčem, který otevře jakýkoli safe), takže i jeho majitel se pak sám snadno stává pohádkovým hrdinou a dobývá srdce jak „princezny“ posud nedostupné, tak princezny ještě zakuklené, tj. Popelky. Nerealizovaný scénář „Rusalka“ evokuje příběh lesní víly, která z marnivosti „emigruje“ do světa lidí. Potud použil Čapek pohádkových postupů tradičně. Dalšího nezbytného pohádkového atributu, pohádkového happy endu, využil však překvapivě ke kritice nastolené pohádkovosti v duchu občanské morálky, akcentuje přitom zejména fenomén sociálního svědomí. Pohádkově

<sup>1</sup> Jde hlavně o články „Biograf“ (1910, psáno s Josefem Čapkem), „Styl kinematografu“ (1913), „A. W. F. Co.“ (1917), přetisk in: K. Čapek: O umění a kultuře 1, Praha 1984, s. 155n., 310n., 438n.

<sup>2</sup> Srov. zejména referát „3. výstava Skupiny výtvarných umělců“ in: Česká revue 1912–1913, s. 572n. (O umění a kultuře 1, s. 315n.).

<sup>3</sup> Eseje na toto téma shrnul K. Čapek r. 1931 do svazku „Marsyas čili Na okraj literatury“.

<sup>4</sup> „K teorii pohádky“, „Několikero motivů pohádkových“, „Několik pohádkových osobností“, vše in „Marsyas čili Na okraj literatury“.

zbohatlý protagonista prvního scénáře se dobrovolně, tj. pohádkově zřiká svého sociálního vzestupu, protože byl způsoben antisociálními prostředky; v životním zápasu - praví morálka příběhu - má člověk spoléhat na vlastní pracovitost a poctivost a nečekat na „pohádkovou“ pomoc shůry. Hrdinka druhého scénáře vrací se do své noční lesní říše bohatší o poznání, že lidé nedosahují svého štěstí neproblematicky „pohádkovým“ životem, nýbrž naopak skrze bolest, utrpení a statečné přijetí vlastního údělu. Napsal tedy Karel Čapek svými oběma ranými filmovými scénáři něco jako občanské pohádky.

Po nich následovala v Čapkově účasti na praktickém filmovém dění pauza, která svou délkou dokonce předčila desetiletou pauzu v jeho tvorbě dramatické<sup>5</sup>. V tomto období se však Čapek sám stal objektem filmařského zájmu - v třicátých letech byly zfilmovány jeho hry „Loupežník“ a „Bílá nemoc“ a rovněž román „Hordubal“<sup>6</sup>. Zvědavý Čapek, který se sice na těchto filmech scénářisticky nepodílel, ale byl občas přítomen jejich natáčení, vtělil roku 1937 tuto pozorovatelskou zkušenost do humorné causerie „Jak se dělá film“<sup>6</sup>. (Už předtím, v roce 1936, pojal 6. a 7. kapitolu románu „Válka s Mloky“ jako parodii na hollywoodskou scénářistiku.) Od pasivní, leč houstnoucí spolupráce s filmem byl nakonec k obnovení aktivní spolupráce jen krok: v roce 1938, v posledním roce svého života, napsal Čapek filmovou synopsi<sup>7</sup> podle známé Kischovy hry „Nanebevstoupení Tonky Šibenice“<sup>8</sup>. Bylo to v jeho profesionální literární kariéře poprvé, kdy se takto dal do služeb jiného, nadto žijícího autora, leč žánr adaptace neodporoval ani jeho pojetí literatury, ani způsobu vlastního literárního tvoření v druhé polovině třicátých let. Čapek se vždy sám vyhlásoval za autora, který „nemá valného mínění o originalitě“ a který se vždy hledí „poučit ze všeho, co mi přijde do rukou“<sup>9</sup>. Tuto schopnost zmocnit se tvořivě jakékoli cizí látky označil pak v eseji „K teorii pohádky“ vůbec za podstatnou vlastnost vypravěčství: „Každý vypravěč si dovede s podivuhodnou lehkostí přisvojit cizí motivy; slyšel historku jinde a povídá ji dál jako svou vlastní. V písemnictví se tomu říká literární filiace; ale tvořivý výkon povídání není v motivu nýbrž v samotném aktu povídání a v pohotovosti vybavit si ten nebo onen motiv ve vhodném a propros.“ Sám pak - právě v druhé polovině třicátých let - použil za východisko vlastních děl několikrát cizích tematických impulsů: popud ke hře „Bílá

<sup>5</sup> Po hře „Adam Stvořitel“ (1927, s Josefem Čapkem) následovala až „Bílá nemoc“ (1937).

<sup>6</sup> Částečně časopisecky in Lidové noviny 25.12.1937 - 27.2.1938, knižně pouze v rámci svazku „Jak se co dělá“ (poprvé 1938).

<sup>7</sup> Dochovala se pouze jako průklep strojopisu v literární pozůstalosti E. E. Kische, uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze. První zprávy o tom, že se K. Čapek bude podílet na zfilmování Kischovy hry, se objevily v tisku počátkem roku 1938. Scénář napsaný na základě Čapkovy filmové synopse se dochoval, podílel se však na něm režisér Otakar Vávra, který svou spolupráci s K. Čapkem popsal ve svých pamětech (Zamyšlení režiséra, Praha 1982); Vávra datuje tuto spolupráci do doby po září 1938.

<sup>8</sup> Z několika Kischových variant této látky zvolil K. Čapek za základ český překlad hry, který vyšel v knize E. E. Kisch: Prašná brána (Praha 1928, přel. J. Haasová, s. 45-79).

<sup>9</sup> Karel Čapek o sobě, in Rozpravy Aventina 1, 1925-26, č. 1, s. 1-2; přetisk K. Čapek: O umění a kultuře 2, Praha 1985, s. 586n.

nemoc“ (1937) dostal od svého přítele, pražského lékaře Jiřího Foustky<sup>10</sup>, rámcový námět ke hře „Matka“ (1938) získal od své ženy, herečky a spisovatelky Olgy Scheinpflugové<sup>11</sup>, k svému poslednímu (a nedokončenému) románu „Život a dílo skladatele Foltýna“ (1939) se částečně inspiroval četbou „Vzpomínek“ (až 1937 vydaných) českého spisovatele 19. století Karla Sabiny (1813–1877)<sup>12</sup>. Čapkova filmová adaptace Kischovy hry zapadá právě do tohoto kontextu.

Existence předlohy vždy klade jednak otázku po motivu adaptátorovy volby, jednak otázku po proměnách, jimiž předloha v novém zpracování prošla. Esejem „Písně lidu pražského“ (z roku 1925)<sup>13</sup> prokázal Čapek intenzivní filologicko-folkloristický zájem o onu sociální sféru, která zajímala mladého Kische ve své totalitě. Z takového dílčího, navíc velice speciálního zájmu nelze však Čapkovo zaujetí pro Kischovu hru vyložit v úplnosti. Kischova pražská legenda musela obsahovat něco, co Čapka oslovilo natolik podstatně, že ho to přimělo – autora jeho úrovně, invence a zaměstnanosti! – přijmout zakázku i na adaptaci cizí látky. To, co Kischova hra v Čapkově tak silně rozezvučela, bylo Čapkovo odedávné téma: téma lidské spravedlnosti. Čapkovo přisvojení a přetvoření kischovské předlohy odehrálo se zcela v rámci tohoto klíčového tématu.

Podstatné novum Čapkova adaptačního úsilí tkvělo v tom, že Čapek ve své filmové synopsi připsal ke Kischově předloze nový závěr a jemu potom přizpůsobil i předcházející průběh děje. Zprvu podává synopse – ve shodě s Kischem – sentimentální příběh pražské prostitutky, které se jako jediné z osazenstva nóbi bordelu zželel vraha odsouzeného na smrt, takže přijme výzvu vyhovět jeho poslednímu přání. Její konkurentky však jejího přitakání využijí k tomu, aby prozrazením této služby zničily její skvělou pověst u klientely. Vykřičena jako Tonka Šibenice, klesá tato žena až na dno svého stavu, ale Bůh ji po bědné smrti za její dobré srdce spravedlivě odmění a vezme ji k sobě na nebesa. Ve srovnání s Kischem vynechal Čapek ve své synopsi původní expozici, provedl řadu drobných změn v reáliích, prohodil pořadí některých dějových sekvencí, ale hlavně urovnal motivickou cestu k novému, tj. k vlastnímu finále. Zatímco Kischova Tonka výslovně podotýká, že odsouzenec sexuálně posloužila, Tonka Čapkova se vůči vězni nezachová jako prostitutka, nýbrž jako sestra nebo matka (synopse charakterizuje její počínání obojím způsobem). Poskytne úlevu nikoli vrahovu žádostivému tělu, nýbrž jeho utýrané duši, snímá z něho předsmrtný strach. Vězeňská návštěva je tak u Čapka proměněna v posvátný akt zpovědi, účinné lítosti a rozhřešení, po němž může následovat jen spravedlivý trest za spáchané zločiny, leč pro duši už smířenou. Takovýmto posvátným pozemským aktem Čapek lépe motivoval nadcházející sakrální akt nebeský (v němž je Tonka za projevenou lidskost odměněna nejvyšším soudcem). Bylo však pro Čapka příznačné, že aspoň parciální spravedlivou odměnu přisoudil Tonce ve své filmové adaptaci ještě na zemi, ba přímo ve vězeňské cele: vrah je první

<sup>10</sup> Srov. K. Čapek: Historie jednoho námětu, in J. Foustka: Dělo života (Praha 1937); přetisk in K. Čapek: O umění a kultuře 3, Praha 1986, s. 721n.

<sup>11</sup> Srov. K. Čapek: Matka, in Čin 10, 1938, č. 3, s. 35n.; přetisk K. Čapek: O umění a kultuře 3, s. 794n.

<sup>12</sup> Srov. J. Mukařovský: Dvě knihy pamětí z doby českého obrození, in Slovo a slovesnost 5, 1939, s. 58n., a V. Černý: O problému vlivu a co s ním souvisí, in Kritický měsíčník 3, 1940, s. 300.

<sup>13</sup> In Marsyas čili Na okraj literatury.

muž v Tončině životě, který k ní je hodný. Tímto motivem si Čapek uvnitř Kischovské fabule zbudoval odrazový můstek pro vlastní rozuzlení. Zatímco u Kische předstupuje před nebeský tribunál Tonka už mrtvá, podává Čapek nebeskou scénu jako nemocniční sen ženy, kterou těžce zraní pasák jlné holky. A zatímco Kisch posílá Bohem omilostněnou Tonku do nevěstince v ráji, Čapek svou Tonku uzdravuje; neboť jí ještě přidělil důležité poslání rehabilitovat popraveného vraha v očích společnosti, získat pro něho aspoň kousek pozemské spravedlnosti. Tonka proto u Čapka pátrá po polehčujících okolnostech pro vraha, a skutečně je nalézá: byl hodný nejen k ní, ale i ke své matce a sestře, měl rád děti, na ženách se začal mstít, až když ho zradila jeho milenka. Nakonec dociluje Tonka toho, že týž soudce, který kdysi vraha odsoudil k smrti, uznává a zapisuje do jeho soudních spisů, že to byl také hodný člověk. A obdobného výroku čili světské spravedlnosti se dočkává i ona: „Jste hodná ženská.“

At' posuzujeme Čapkovo dopovězení Kischovy hry jakkoli, musíme uznat, že je to dopovězení čistě v Čapkově duchu. Jeho dílo obsahuje řadu prací, které to potvrzují. V povídce „Poslední soud“ (časopisecky 1919, knižně 1929 in Povídky z jedné kapsy) je mnohonásobný vrah postaven před boží soud, ale ukazuje se, že Bohem souzen být nemůže, protože Bůh všemu rozumí a protože o něm jako o člověku ví vše – o soudu a trestu pro lidi musejí rozhodovat zase jen lidé. (I z tohoto důvodu nemohl Čapek z Kischovy hry převzít její expozici, neboť v ní vystupuje Bůh jako neúprosný soudce.) V Čapkově povídce „Zločin na poště“ (in Povídky z jedné kapsy) praví se v závěru: „Je-li nějaký vševědoucí a všemohoucí bůh, to já nevím; a kdyby byl, tak nám to není nic platno; ale já vám řeknu, musí bejt někdo nejvyšší a nejvíce spravedlivý. To zas jo, pane. My můžeme jenom trestat; ale musí bejt někdo, kdo by odpouštěl. Já vám řeknu, ta pravá a nejvyšší spravedlnost je něco tak divného jako láska.“ V Čapkově filozofii spravedlnosti existuje dvojí spravedlnost: jedna lidská, jedna boží. Lidská je parciální, a proto trestá. Boží je absolutní, a proto odpouští. Čapkovo dílo mnohokrát předvedlo napětí mezi obojím typem spravedlnosti (klasickým příkladem je v tomto ohledu román „Hordubal“) a obsahuje mnoho výzev, aby lidé onu odpouštějící, a proto těžší, moudřejší (třebaže i nepochopitelnější) boží spravedlnost stáhli na zem do svých srdcí – filmová adaptace Kischovy Tonky Šibenice patří mezi ně. Překvapivě přímá spojnice vede k této pozdní Čapkově adaptaci od jeho referátu o slavném Chaplinově filmu „Kid“ (z roku 1922)<sup>14</sup>. Čapek vyvodil z tohoto filmu poučení („Nebot' není-li nebe na dosah života, ba ještě blíže; na dosah vašich očí a rukou, ba ještě blíže, není-li ve vás samotných, není nikde; a vy se tam potom nedostanete“), které potom vyslovil i svým zpracováním Kischovy Tonky Šibenice. Čapkovu filozofii spravedlnosti je tedy třeba vymezit v lidských souřadnicích. Sama lidská spravedlnost je dvojí: institucionální a osobní. Institucionální musí trestat, jedincově je však dán božský dar odpuštění. Slova Bůh a boží jako atributy spravedlnosti neimplikují u Čapka přítomnost Boha, nýbrž jsou vznešenou metaforou pro vznešenou věc. Užití takového pojmenování ospravednil Karel Čapek zásadně v polemice s významným českým katolickým spisovatelem Jaroslavem Durychem: „Tuhle primitivní morálku [tj. „všecko, co vede lidské věci k dobrému, je napomáhání a spolupráce při božím provozu světa“] může kázat kdoko-

<sup>14</sup> Srov. K. Čapek: Kde je nebe, in Lidové noviny 5.11.1922, přetisk K. Čapek: O umění a kultuře 2, s. 444n.

liv, aniž by se přitom dovolával zrovna pána boha; ale jak, řekněte, jakým slovem má pak člověk pojmenovat tu trýznivou a závaznou lásku, která ho vleče k lidem? Snad nikomu neublížíš, nazveš-li ji hlasem božím v člověku..."<sup>15</sup> Důkaz, že Čapek smýšlel takto o spravedlnosti už v roce 1921, v roce vzniku obou svých raných filmových scénářů, podává jeho referát o knize českého prozaika Karla Scheinpfluga „Strom iluzí a křišťál pravdy“: „... slitování, to je druhá spravedlnost vedle oné, která dobré odměňuje a zlé tresce. [...] mravnost a moudrost rozumová stojí vedle a někdy proti mravnosti vášnivé a moudrosti nespoutané; křišťál pravdy nám nenahradí ohnivého karbunkulu srdce. Ušlechtilá, spravedlivá knížka Scheinpflugova je, jak všude cítíte, parabolickým přepisem života žitého a zralým rozumem váženého; působí-li někdy jakoby jednostranně, je to snad, abych to nazval jménem, proto, že rozvážný didaktik vymýtil ze své knihy poznání čehokoliv, co by k nám mluvilo o Bohu.“<sup>16</sup>

V raných filmových scénářích „Zlatý klíč“ a „Rusalka“ aplikoval Čapek na současné látky pohádkové kategorie jednak proto, aby s jejich pomocí mohl předvést fungování ideálních lidských vlastností (v současném světě stále poněkud „pohádkových“), jednak aby v protikladu k snadným, tj. „pohádkovým“ řešením lidských situací postuloval morálku těžce vydobývaných lidských hodnot. Obdobně si počínal i ve své filmové synopsi podle Kischovy hry: nejdřív, spolu s Kischem, vstoupil do pohádkové sféry (tj. do Kischovy nebeské soudní síně), ale vzápětí z ní zase vystoupil, aby nastolil panství lidského, humánního. Co se u Kische jmenuje „Nanebevstoupení Tonky Šibenice“, mělo by se u Čapka jmenovat „Nanebevzetí a naze-misnesení Tonky Šibenice“. Pohádkovost nadpozemská je tu překonávána Tončiným návratem do života, i zůstává pouze pozemská idealita (pohádkovost) naplněné spravedlnosti odpuštění. Ukojená hrdinčina žízeň po vrahově pozemské rehabilitaci činí tedy občanskou pohádku i z Čapkovy kischovské synopse. Tak jako není podstatného rozdílu mezi Čapkovým pojetím spravedlnosti z roku 1921 a z roku 1938, není rozdílu ani v koncepci Čapkových filmových textů z roku 1921 a 1938. Větu „Jak se mi zdá, píšu pořád to samé, jen kabát je trochu jiný“ napsal sice Karel Čapek už v roce 1922<sup>17</sup>, ale její platnost lze rozšířit na celou časovou rozlohu jeho tvorby.

V měsících roku 1938, kdy Čapek psal podle Kischovy hry filmovou synopsi a na jejím základě potom (za spolupráce režiséra O. Vávry) i scénář, rozepsal také svůj poslední román „Život a dílo skladatele Foltýna“. Román už nestačil dokončit, takže vznikají dohady, jak by byl vlastně příběh svého ubohého plagiátora, který se za každou cenu chtěl etablovat ve sféře umění, rozuzlil. Nedopsanou část fabule zrekonstruovala, na základě údajných vyprávění sdílného autora, Olga Scheinpflugová v doslovu k 1. vydání torza (1939). Podle této rekonstrukce měl sice Čapkův titulní hrdina svou operu Judita dokončit – ten specifický Gesamtkunstwerk, celek poskládaný dohromady ze samých ukradených detailů, z částí cizí proveniencie –, ale

<sup>15</sup> K. Čapek: List Jaroslavu Durychovi, in Rozmach 5, 1927, č. 2–3, s. 33n.; přetisk K. Čapek: O umění a kultuře 3, s. 81n.

<sup>16</sup> Srov. K. Čapek: K. Scheinpflug, Strom iluzí a křišťál pravdy, Lidové noviny 16.7.1921; přetisk K. Čapek: O umění a kultuře 2, s. 315n.

<sup>17</sup> Srov. K. Čapek: Musím dále, in Lidové noviny 18.6.1922; přetisk K. Čapek: O umění a kultuře 2, s. 414n.

při premiéře opery mělo dojít k zničujícímu odhalení lživého „umělce“. Čapek chtěl tedy svého Foltýna po lidském právu nechat padnout až na dno, je však pro něho příznačné, že potom mu přece jen zamýšlel udělit božskou milost odpuštění: „Bude mít krásný pohřeb,“ povídal mi Čapkův hias v onom posledním šeru našeho společného života. „Mnohý ze známých ho nakonec přijde pochovat s jakýmsi laskavým dojetím. Víš, život musí mít koneckonců i své nešťastné blázny a smrt je už pomalu poslední boží zařízení, před kterým mají lidé ještě trochu úcty. Paní Foltýnová byla přece dobrák a vystrojila mu hezký pohřeb, jak se sluší a patří na dobré jméno její rodiny. A při kremaci mu nakonec zahrál jeden slavný profesor konzervatoře na varhany Händlovo Largo a ku konci Beethovena – naše nejlepší smyčcové kvarteto. To se každému nestává, víd? To víš, že se jich zeptám, jak to a proč – a už předem vím, co mi asi povědí: On sice nebyl umělec, ale nakonec na to shořel.“ Takto se propojily obě práce z konce Čapkova života, přestože jedna byla „jen“ adaptace cizí látky, zatímco druhá suverénní dílo s prvky umělecké konfese, jedna utilitární práce psaná na objednávku, zatímco druhá projev nejsvobodnější tvůrčí vůle. Filmová synopse nebo filmový scénář, který není realizován, je poněkud platonická záležitost, také je to v jistém slova smyslu torzo. Utilitární torzo nabylo však dalšího a nezáměrného významu v tom, že – skrze motiv odpouštějící spravedlnosti – pomáhá při interpretaci torza svébytného, že totiž dosvědčuje věrohodnost svědectví O. Scheinpflugové o fabulačních záměrech K. Čapka. Uvážíme-li však navíc dobu, v níž Čapek oba texty psal – byly to měsíce po mnichovském diktátu na konci září 1938, kdy Čapek jako přítel Masarykův a stoupenec Benešův a nejvýraznější literární obhájce československé demokracie musei jít uličkou hanby a ponižování v tisku a v anonymních dopisech za údajnou spoluvinu na státní katastrofě –, pak je Čapkova kischovská synopse ještě něčím závažnějším: svědectvím toho, že své úsilí o pravou spravedlnost pro člověka nevzdával tento autor nikdy, ani za těch nejne-příznivějších okolností.

Praha

Jiří Opelík

## O POVAZE ŘEČI V DRAMATICKÉM TEXTU

Jakékoli literární dílo nejen označuje, ale také naznačuje. Avšak u dramatického textu se toto „naznačuje“ často týká již i toho, co bývá – z literárního hlediska – obvykle v pozici „označování“, resp. co je funkční vzhledem k evidentním literárním prostředkům textu. Jde např. o charakteristiky postav, zachycení okolností děje, „předznamenání“ dialogu atd. – to vše bývá v dramatu často jen načrtnuto pro účely jiné než literární, což vyplývá z převažující divadelní určenosti dramatického textu. Že však mohou být dramata, avšak pouze v různé míře a ne všechna, také čtena jako literární díla, vyplývá nejen z možností širšího uplatnění ryze literárních prostředků např. v poznámkách (srv. široké popisy, líčení ad. u Šrámka, poznámky u Shawa přímo založené na povědomí dvojí funkce atd.), a to i v přímé řeči, ale především z postavení a role jazyka v hierarchii dramatických prostředků.

Existují jisté rozdíly mezi dramaty podle míry, v níž je aktivizována přímá řeč v rámci ostatních forem komunikace. Jedním ze základních faktorů, které to ovlivňují je vztah verbální a neverbální komunikace. Mezi další faktory mohou patřit kupř. vztah mezi vyprávěním a přímou jazykovou akcí, nebo plynulost sémantické spojitosti textu, charakter spojení řeči a mluvčího, monologické či dialogické zaměření atd.

Silně je aktivizována řeč např. v řadě antických dramát, především v tragédiích, zvláště u Aischyla<sup>1</sup>. Výrazná veršová a rytmická stylizace odkrývající různé významové posuny dané slovosledem, rozsáhlé vyprávěcí pasáže zpomalující akci, nutnost – daná mj. rázem divadla – některé akce pouze popsat, narušování bezprostřednosti a živosti dialogických vazeb, využívání „rámcujících“ promluv atd., to vše jsou rysy, které dovolují připisovat řeči dominantní ráz. Pro interpretaci dramatického textu to má své důsledky v tom, že z hlediska literárního chápání je připisována velká role aktualizaci estetické funkce jazykových prostředků; na druhé straně před režii jsou kladeny specifické problémy (samozřejmě pokud je text přijat bez podstatných zásahů), např. nutnost přizpůsobit kinesické a parajazykové faktory tomuto typu<sup>2</sup>. Nezapomínejme však přitom, že takto výrazně stojí řeč v popředí z hlediska našeho dnešního chápání a inscenačních potřeb. Historická analýza však někdy ukazuje, že konkrétní vztahy různých jazykových forem a žánrů ve své době mohly dovolovat jiné chápání postavení řeči v rámci hierarchie dramatických prostředků<sup>3</sup>. Nicméně jak před překladatelem, tak dramaturgem a režisérem stojí dnes problém kontaminace různých veršových forem a divadelních stylů, a požadavek buď jinak pojednat vztah verbální a neverbální komunikace toho kterého textu daného typu, např. vyjít ze současné koncepce divadelní řeči i kinesických prostředků herce a tudíž často podstatně upravit text, anebo přizpůsobit neverbální prvky charakteru složky verbální, což někdy může vést i k možnosti ovlivnit dnešní divadelní výraz tehdejšími pojetím.

<sup>1</sup> Zvláště u něj se ještě projevuje silný vliv vyprávění; přechod od vyprávění k jednání (v užším slova smyslu) se tu ukazuje v teoreticky zajímavé podobě.

<sup>2</sup> Srv. Honzlovu studii Hierarchie divadelních prostředků, SaS 9, 1943, č. 4.

<sup>3</sup> Srv. zvláště rozbory J. Pokorného v knize Složky divadelního výrazu, Praha 1946.

Typ dramatu, v němž řeč má široký prostor, přičemž mimo jiné využívá potlačené dějovosti a minimálního důrazu na charakterizaci postav, představuje Maeterlinckovo drama *Slepci*. Postavy tu víceméně nemají individuální rysy, jsou spojeny společnou charakteristikou a situací, jejich promluvy směřují k jedné souvislé výpovědi (monologizované) s malou mírou vzájemné dialogické orientace replik. Dokonce ani otázka nemá v daném kontextu příliš silný dialogický ráz. I když v lexiku ani v syntaxi nenacházíme nějaké výrazné prvky „literárnosti“, řeč svým jednotným směřováním, malou diferenciací replik atd. a především symbolickou platností, vyplývající z napětí mezi pojmenováním a situací, stojí v centru pozornosti. Samozřejmě zevrubná interpretace tohoto dramatu by musela ukázat další souvislosti – např. provést podrobnější analýzu situace (její neměnnosti a očekávání zvratu) a výpovědí postav, které se snaží tuto situaci pojmenovat, takže napovrch „statické“ drama je stavěno na stupňovitém napětí umožňujícím tvorbu symbolických významů. Pro nás je však v dané chvíli postačující, že jsme upozornili na jeden typ aktivizace řeči v dramatu.

Jestliže v prvním případě docházelo k estetizaci jazykových prostředků (již na úrovni repliky) a ve druhém případě byla monologizací překryta diferencovanost obvykle spojená s různorodostí osob dramatu, pak můžeme ještě poukázat na případ, kdy řeč vystupuje do popředí svou intenzivní dialogičností. Zvláště markantní je to tam, kde řeč sama téměř cele vyplňuje prostor akce, kdy je jejím nejen převažujícím, ale výsadním (a výrazným) nositelem. Tak je tomu např. v Albecho dramatu *Kdo se bojí Virginie Woolfové*. Postavy jsou zde zřetelně individuálně rozlišeny, děj má spád, zvraty a proměny, repliky mají často antagonistický ráz charakteristický pro vyhrocený spor. Navíc odlišnost světů obou dvojic se v některých bodech promítá do jazyka v podobě dvou různých kódů (Drahunka a Nick nedokážou pochopit hru – nejen jazykovou – Jiřího a Marty a tudíž komunikovat na adekvátní úrovni; je ovšem třeba přiznat, že konvence „hry“ Jiřího a Marty nechávají dostatek místa pro využívání změn i v rámci jejich vlastní komunikační výměny). Pro nás je důležité to, že ač často antagonistické, vystupují repliky ve své *dialogické závislosti* (velmi úzce spojených „párových dvojic“) a do popředí jsou vysunuty různé vlastnosti aktivity a akčnosti řeči<sup>4</sup>. Na rozdíl od postupného doplňování a vršení významů (jako např. u monologizace) jsou zvýrazněny významové zvraty. Toto drama, přestože má všechny předpoklady pro scénické provedení, je také výraznou hodnotou literární, což je vedle zmíněné dominantnosti řeči podporováno např. nenásilným a perfektním propojením časových os, zapojením vyprávění do jazykového jednání atd.

Na opačném pólu – z hlediska postavení v řeči dramatu – stojí ty typy, v nichž je řeč méně samostatná a soběstačná, resp. její podíl na akci je určen dalšími dramatickými prostředky. Ať už je to např. proto, že její význam je silně závislý na situaci, či lépe řečeno jde o závislost vzájemnou, čímž chci zdůraznit, že slovo si jinak zachovává důležitou hodnotu, nebo proto, že jednotlivé repliky mají víceméně jen globální významový ráz, tzn. že pochopíme-li základní směřování, funkci a orientaci takové repliky, můžeme zaměňovat jednotlivé její části, a někdy i ji celou,

<sup>4</sup> Řeč je zde na úrovni téměř šermířského souboje. Využívá nejrůznějších prostředků – ironie, sarkasmu, lichocení s následujícím výpadem, přímé nadávky, posměchu atd. Srv. rozbor Watzlawicka.

do té míry, v níž by to nenarušovalo onen základní „účel“. Nabízí se evidentní příklad „libret“ či scénářů komedie dell'arte, v nichž nacházíme ve vyhocené podobě jistou podřízenost řeči situaci a fyzickému jednání. Na základě charakteristik typů, jejich vztahů a situací, a základních kontur děje je pak možná slovní improvizace připouštějící řadu variant. Méně vyhocenou podřízenost můžeme najít i v řadě „běžných“ dramatických textů. Setkáváme se s tím často tam, kde je zdůrazněno fyzické jednání, v dramatech, která akcentují jistý typ děje – proměnlivý, s rychle se střídajícími scénami – na úkor rozvíjení psychologických rysů postav<sup>5</sup>. Tolik co se týče druhé varianty tohoto typu.

Ještě pokud jde o variantu druhého typu: zde jsou též texty, v nichž sice jazyk sám o sobě není jednoznačným nositelem literární hodnoty, ale je silně závislý na složitě propracované a zvýznamněné (často symbolizující) situaci a herecké akci, kde jsou využity symbolické hodnoty slova<sup>6</sup>. Jednotlivé výpovědi nejsou natolik globální a volné, aby připouštěly varianty. Na druhé straně na rozdíl od dramatu, ve kterých je mnoho dramatického dění uloženo do řeči, je v těchto textech porušena rovnováha mezi verbální a neverbální komunikací ve prospěch druhé z nich: celkově řečeno jde o to, že ačkoliv zde slovo může mít velkou váhu, je to především v součinnosti s vyjádřenou a popsanou situací, kdežto bez ní, čistě v rovině jazykové (přímé řeči), tuto schopnost do značné míry ztrácí. Proto lze zařadit tyto texty do druhé kategorie, tj. z hlediska literární „soběstačnosti“ jsou to texty s oslabenou explicitností a samostatností jazyka.

Uvedené dva textové okruhy jsou – zjednodušeně – dvěma póly široké škály, kde nacházíme různorodost nejrozmanitějších postupů. Nic to však nemění na platnosti nastoleného problému. Otázka po postavení, povaze a především roli řeči v dramatickém textu by měla být součástí každé jeho interpretace. Zmíněná typologie by v první fázi neměla sloužit jako základ typologie textů; měla by především ukázat jistý – podle mého mínění důležitý – problém textové interpretace, specifický pro drama. I když kritéria, která jsem uvedl, ukazují rozdíly mezi texty, mohou někdy sloužit (tj. je třeba je uplatnit) i na úrovni textu jedného.

Ioneskova Plešatá zpěvačka zdaleka není vysvětlitelná – jako v některých výkladech – především na základě analogie k frázovitosti, s níž se někdy setkáváme v učebnicích řeči, a jak byla občas interpretována na základě některých Ioneskových výroků. Petrifikace řady jazykových obrátů a významů je pouze jedním z prvků významové výstavby tohoto dramatu. Charakter promluv, s nimiž se v Plešaté zpěvačce (a do jisté míry i v Lekci) setkáváme, resp. jejich sémiotické funkce jsou založeny na porušování tzv. postulátů normální komunikace. Tyto postuláty popsali a jejich narušování v Ioneskových hrách Lekce a Plešatá zpěvačka ukázali manželé Revzinovi<sup>7</sup>. To, co by působilo jako nesmyslné, náhodné, zautomatizované,

<sup>5</sup> Srovnání dvou typů dramatu z hlediska dvou způsobů konstrukce postavy najdeme ve studii J. Levého B. Jonson a W. Shakespeare – dva typy dramatu, in: Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971.

<sup>6</sup> „Slova jsou součástí této ceremonie, ale ne nutně její dominantní částí“, říká Jean-Claude van Italie v poznámce ke své hře The Serpent. Dále podotýká: „Úmyslem bylo, aby slov bylo málo a byla čistá, jako v poezii, byla snaha, aby byla ‚vrcholem ledovce‘“. Oba citáty poukazují na dvě pozice slova v textu. Cit. podle The Great American Life Show, ed. by J. Lahr a J. Price, New York 1974.

<sup>7</sup> O. Revzina, I. Revzin, Semiotičeskij eksperiment na scéně (Narušení postulatov normalnogo obščeniija kak dramaturgičeskij prijem), Trudy po znakovym sistemam

nelogické, absurdní atd., dostává smysl právě na základě srovnání s normální komunikací; zde, v podstatě nepřímém metajazykovém aktu, se vyjevuje smysl takových promluv, které jsou na první pohled ve svém komunikativním (dialogickém) aspektu jinak bez významové opory. Narušovány jsou různé postuláty – např. kódu, kontaktu, společné paměti, informativnosti, pravdivosti, sémantické spojitosti. Návaznost jednotlivých fází textu je poměrně volná a bylo by možné uvažovat o zaměnitelnosti těchto fází jinými, které by podobným způsobem sdělovaly dané významy<sup>8</sup>; avšak v rámci těchto fází je již zaměnitelnost obtížnější, jelikož významy se tu rodí ve vzájemné závislosti a orientovanosti replik (v mnoha případech zvýrazněná dialogická závislost).

Zdánlivě to může vést k jisté interpretační volnosti, ale ta je o to obtížnější, že musí onu sémantickou „nevyrovnanost“ sjednotit v jisté koncepci. Musí nalézt důvody oné nespojitosti a vysvětlit její nutnost<sup>9</sup>. Z režijního hlediska to znamená, že zdánlivé náhodnosti jazyka nesmějí být provázeny náhodnostmi jednání, tj. všech prezentovaných kinesických a paralingvistických faktorů. Pro překladatele zas odtud vyplývá úkol zachovat jistou stylistickou jednotu, kterou lze v díle vystopovat a jejím prostřednictvím signalizovat tendenci k významovému sjednocení, jež by alespoň částečně překonávalo disparátnosti sémantické a dramatické. Sémiotická interpretace, kterou provedli Revzinovi, je jistým předpokladem a klíčem k dalším interpretacím noetickým, divadelním atd. Ukazuje, že pochopení mechanismů řeči je pro celkovou analýzu textu nezbytné.

Z hlediska problému, který jsem naznačil, je důležité, že řeč ve zmíněných Ioneskových dramatech stojí v centru pozornosti. Zajímavé však je, že v sobě obsahuje něco z obou dříve nastíněných poloh. To znamená, že má v jistých pasážích tendenci ke globálnosti a pokud by byl zachován princip širší sémantické funkce, lze použít i jiných variant. Na druhé straně je ale soustředěna pozornost na řeč v tom smyslu, že nutí k neustálé aktivitě, je třeba pochopit její nejasnost a „nelogičnost“, neustále vyzývá k hledání sémantické spojitosti, k odkrývání mechanismu označování a smyslu takového jazykového jednání. Je však jasné, že nejde o řeč v její rozsáhlé explicitnosti a analytičnosti, jak je tomu u některých textů první kategorie. Kromě toho vyhrocená dialogičnost řady scén nevede k odkrývání psychologických nebo dějových souvislostí, ale k hledání smyslu a funkce jazyka a důvodu jeho existence. Takové pojetí jazyka vede nejprve k otázkám metajazykovým a teprve pak k tázání po smyslu zobrazeného světa.

. . .

Zhruba lze říci, že u textů se zvýšenou aktivitou řeči vystupují do popředí různé její funkce, včetně funkce estetické. V krajní podobě může někdy jazyk v maximální míře vyplňovat akci (a omezovat škálu hereckých prostředků).

5, Tartu 1971.

- <sup>8</sup> Maximálně jsou uvolněny i vazby mezi postavami a jejich řečí; resp. promluva často není výpovědí o charakteru postavy. To ovšem více platí o Plešaté zpěvačce. V Lekci jde spíš o problém fází.
- <sup>9</sup> Kritická úvaha o tomto textu má jisté výhody oproti režijní interpretaci. Ta, pokud by chtěla přijmout narušování postulátů jako jednotící rámec, je v poněkud obtížnější pozici, jelikož jevištní znázornění konfrontace normální komunikace a jejího narušování přináší řadu problémů.

U dramát s akcentem na situaci a fyzické jednání je řeč závislá na rekonstrukci a hodnocení dané situace a jednání. Řeč má především charakter vyznačující, tj. určuje hlavně kontury, prostor pro akci, která jí má dodat význam. To samozřejmě neznamená, že by řeč neoznačovala, vždyt má (až na některé výjimky) veškeré lingvistické významy příslušející jazykovému projevu, nicméně je v menší míře „samostatná“ a má často vzhledem k významové výstavbě dramatu eliptický ráz. V extrémním případě nemá smysl mluvit o estetické funkci jazyka.

Zjištění o různých „polohách textu (podle forem aktivity jazyka) může mít praktické důsledky pro interpretaci různých významových rovin dramatu. Např. směřování k prvnímu pólu vyvolává problémy analytičnosti a estetizace jazyka, pojetí stylu v jeho rámci, otázky sémantické platnosti versologických hodnot atd.; vedle toho ale též problémy souběžnosti řeči s hereckým projevem, tzn. jeho stylizace vzhledem k jistému pojetí „přirozenosti“<sup>10</sup>, otázky mluvnosti a výslovnosti, případně – při jisté koncepci divadelnosti – překonávání relativně deterministické povahy dramatického textu.

Podobně klade specifické problémy i druhý pól. Kupř. je tu otázka vyvážení eliptického charakteru přímé řeči pomocí poznámek<sup>11</sup>; jejich povaha většinou není adekvátní stylové rovině přímé řeči, která se opírá o předpoklady mluvnosti, doplnění hereckou akcí (až po improvizaci), dovoluje využití různých variant v překladu atp. To vše neznamená sníženou hodnotu řeči, pouze to signalizuje menší soběstačnost literárních prostředků a větší závislost na situaci a fyzickém jednání, což je zřetelnější při divadelní interpretaci než literární, v níž je vymezena často povrchně a neadekvátně vzhledem ke konkrétnosti dialogu.

Na závěr je třeba připomenout ještě některé vztahy, které je třeba při celistvější interpretaci povahy dramatického jazyka brát v úvahu. Je to např. vztah k žánrům, což vede k otázkám specifických postupů a historické zakotvenosti daného dramatu, a vlastně také k otázkám stylovým. Dále je to vztah k prostředkům divadelním a specifickým divadelním stylům; s tím souvisí též problematika divadelní řeči. A konečně je to povědomí běžné, každodenní hovorové řeči – samozřejmě jen u některých dramát –, které se někdy může podílet na pojetí mluvnosti, příp. „přirozenosti“ atd.<sup>12</sup>

Praha

Miroslav Procházka

<sup>10</sup> O „přirozenosti“ viz Eliot ve studii *Poezie a drama* (česky v: T. S. Eliot, *Vražda v katedrále*, Praha 1971).

<sup>11</sup> Jak je snad zřejmé, nebyly teď důsledně rozlišovány problémy literárněvědné a teatrologické.

<sup>12</sup> V této souvislosti je též zajímavý problém „stárnutí překladu“ (a vlastně stárnutí jazyka dramatu). Zajímavé postřehy na toto téma najdeme v úvaze A. Sticha o Krejčově inscenaci *Drahomíry: Text Tylovy Drahomíry jako problém dramatický*, *Divadlo* 1960, č. 8, str. 410-412.

АСО СОПОВС „МОЛИТВИ НА МОЕТО ТЕЛО“ - EIN MEISTERWERK  
DER MODERNEN MAKEDONISCHEN LYRIK  
(Deutsche Übersetzung)

Dem verehrten Jubilar, der selbst immer wieder aus dem Polnischen und Tschechischen übersetzt hat - wie intensiv, zeigt das obige Schriftenverzeichnis nun überzeugend -, eine einfache Übersetzung eines bedeutenden Zyklus der modernen makedonischen Literatur als Festgabe zu widmen, mag sich dem Philologen zusätzlich aus dem Inhalt dieses Zyklus rechtfertigen, in dem das, was am Anfang war, geboren wird und im Zentrum steht: „Раѓање на зборот“.

Die moderne makedonische Standardsprache steht soziolinguistisch heute längst auf gesichertem Fundament<sup>1</sup>, das Interesse der Studenten wächst deutlich<sup>2</sup>. Auch die makedonische Literatur ist in übersetzten Anthologien<sup>3</sup>, auch in deutscher Sprache<sup>4</sup> vertreten. Schaut man aber in die deutschsprachige slavistische Bibliographie<sup>5</sup>, so ist die Ausbeute mager. Und doch hätte es die moderne makedonische Literatur

- 
- <sup>1</sup> Vgl. P. Rehder (Hrsg.), Einführung in die slavischen Sprachen, Darmstadt 1986, 33-45, 171-172. - V. A. Friedman, The Sociolinguistics of Literary Macedonian, in: International Journal of the Sociology of Language 52, 1985, 31-57. - H. G. Lunt, Some Sociolinguistic Aspects of Macedonian and Bulgarian, in: Language and Literary Theory. In honorem Ladislav Matejka, Ann Arbor 1984, 83-132. - R. G. A. de Bray, Guide to the South Slavonic Languages, Columbus/Ohio 1980, 137-232, 28-29. - N. A. Kondrašov, Slavjanskije jazyki, Moskva 1962, 198-199, 212.
- <sup>2</sup> V. Bojić, W. Oschlies, Lehrbuch der makedonischen Sprache. 2., erw. u. verb. Aufl., München 1986. (Slavistische Beiträge. 193.) Die 1. Auflage von 1984 war erstaunlich schnell vergriffen.
- <sup>3</sup> M. Đurčinov (Hrsg.), V. Urošević (Übs.): Antologija makedonske poezije. Beograd 1968. - P. Kepeski, B. Glumac (Hrsg.), Antologija suvremene makedonske poezije, Zagreb 1979, 611 S. - E. Kletnikov, C. Kotevska (Hrsg.), Antologija savremene makedonske poezije, Beograd 1985, 385 S. - Poézija sovremennoj Jugoslavii, Moskva 1981, 509 S.
- <sup>4</sup> R. Grulich, J. Džambo (Hrsg., Übs.), Weißer Schmerz. Mazedonische Lyrik, Heiligenhof 1977, 47 S. (Poesis ethnica. 2.) - M. Bronisch (Hrsg.), Moderne makedonische Lyrik, Tübingen, Basel 1978, 172 S. - B. Koneski, Unter dem weißen Kalkstein der Tage. Übertragungen und Nachwort Matthias Bronisch, Brackwede 1986, 55 S. - M. Drugovac, M. Bronisch (Hrsg., Übs.), Moderne Erzähler der Welt: Makedonien, Tübingen, Basel 1976, 206 S. - Makedonische Literatur auch vertreten in H. Gottschalk (Hrsg.), Jugoslawische Lyrik der Gegenwart, o. O. 1964. - J. Broda (Hrsg., Übs.), Beschwingter Stein. Gedichte zeitgenössischer Dichter aus Jugoslawien, Wien, München 1976. - Vgl. auch P., G. Kersche, Bibliographie der Literaturen Jugoslawiens in deutscher Übersetzung 1775 bis 1977, München 1978.
- <sup>5</sup> Materialien zu einer slavistischen Bibliographie (1945-1983). I-III, München 1963-1983. - Bibliographie slawistischer Publikationen aus der DDR (1946-1981). I-IV, Berlin 1968-1983.

verdient, daß man sich mit ihr ausführlich wissenschaftlich beschäftigte: Sie ist reich, aufregend, vielgestaltig. Archaisches und Archetypisches, Elemente der Volksdichtung in Struktur und Semantik, aber auch vielfältige Bezüge zur modernen und modernsten Literatur des Westens und Ostens zeichnen sie aus.

Einer der bedeutendsten Vertreter dieser neuen makedonischen Literatur ist der Lyriker, Übersetzer, Kulturpolitiker und Diplomat Aco Sopov (\* Stip 20. Dez. 1923, † Skopje 20. April 1982)<sup>6</sup>, den man jener älteren, Anfang der 20er Jahre geborenen, auf Kočo Racin (1908–1943) und Kole Nedelkovski (1912–1941) folgenden Generation makedonischer Dichter zurechnet, zu der auch Slavko Janevski (\*1920), Blaže Koneski (\*1921), Gogo Ivanovski (\*1925) gehören. Aus einer Stiper Handwerkerfamilie stammend, besuchte Sopov dort die Grund- und Mittelschule, nach Ende des Zweiten Weltkrieges die Belgrader Hochschule für Politik „Đuro Đaković“, danach die Philosophische Fakultät in Skopje, wo er Philosophie studierte. Schon 1940 fand er Anschluß und bald auch führenden Einfluß in der progressiven makedonischen Jugendbewegung. Anfänglich als Redakteur verschiedener Zeitschriften bzw. Zeitungen („Sovremenost“, „Osten“, „Horizont“), danach viele Jahre im Verlagswesen tätig (bei „Kočo Racin“, der heutigen „Makedonska kniga“), war Sopov u. a. mehrfach Vorsitzender des makedonischen Schriftstellerverbandes, des jugoslawischen Übersetzerverbandes, Mitglied des makedonischen ZK, Vorsitzender des Rats der Poesieabende von Struga. 1971–1975 war Sopov jugoslawischer Botschafter im Senegal, danach arbeitete er als Vorsitzender der makedonischen Kommission für kulturelle Zusammenarbeit mit dem Ausland und war Mitglied des Rats der Sozialistischen Republik Makedonien. Aco Sopov starb nach langer Krankheit in Skopje.

Sopovs übersetzerisches Werk ist beeindruckend: Er übersetzte u. a. aus dem Russischen (E. Bagrickij, I. Krylov), Slovenischen (O. Župančič), Serbokroatischen (J. J. Zmaj, G. Krklec, M. Krleža), Französischen (E. Rostand „Cyrano de Bergerac“) und Englischen (Shakespeare: Auswahl an Sonetten, Hamlet). Sopovs eigenes lyrisches Oeuvre haben anfänglich – wie kaum anders zu erwarten – Kočo Racins „Бели мугри“ („Weiße Dämmerungen“, 1939)<sup>7</sup> stark geprägt, doch zeigt die von R. Ivanović<sup>8</sup> mitgeteilte literarische Interessen- und Lektüreliste u. a. auch Namen wie Majakovskij, Esenin, Lorca, Baudelaire, Rimbaud, Senghor. Studien, die diese eher impressionistischen Angaben abklären, scheint es aber noch nicht zu geben<sup>9</sup>.

Sopovs erstes, dreißigseitiges Lyrikbändchen erschien 1944 unter dem Titel „Песни“ („Gedichte“, Kumanovo; Nachdrucke Beograd 1944, Stip 1945), es folgten „Пруга на младоста“ („Linie der Jugend“, zusammen mit Slavko Janevski, Skopje 1946), „На Грамос“ („Auf dem Gramos“<sup>10</sup>, Skopje 1950), „Со наши раце“ („Mit unse-

<sup>6</sup> Jugoslovenski književni leksikon, Novi Sad <sup>2</sup>1984, 816–817. – R. Ivanović, Reč o reči. Poetika Ace Šopova, Beograd 1986.

<sup>7</sup> W. Eschker (Übs.), Kosta Ratsin, Weiße Dämmerungen, Skopje 1978. – A. Spasov, Kočo Racin, Paris: Unesco 1986.

<sup>8</sup> A. a. O., S. 128 f.

<sup>9</sup> Vgl. die ausgezeichnete Bibliographie bei R. Ivanović, a. a. O., 132–161, hier 144–161. – A. Kliman, R. Siljan, V. Smilevski, S. Stojčevski, Makedonskata kniževna kritika 3, Skopje 1973, 439–496, 520–524.

<sup>10</sup> Gram(m)os ist der Name eines Berges/Gebirgszuges an der albanisch-griechischen Grenze südwestlich von Kastoria (Kostur); wichtig in den kriegerischen Auseinandersetzungen nach 1945.

ren Händen“, Skopje 1950), „Стихови за маката и радоста“ („Verse um Leid und Freud“, Skopje 1962), „Слеј се со тишината“ („Vereinige dich mit der Stille“, Skopje 1955), „Ветрот носи убаво време“ („Der Wind bringt schönes Wetter“, Skopje 1957), „Небиднина“ („Nichtsein“, Skopje 1963; erneut 1967, 1968, 1970, 1971, 1974), „Јус-универзум“ („Ius universum“, Skopje 1968), „Гледач во пепелта“ („Betrachter der Asche“ [im Sinne von „Wahrsager, Deuter aus Asche“], Skopje 1970), „Песна на црната жена“ („Lied der schwarzen Frau“, Skopje 1976) und „Дрво на ридот“ („Baum auf dem Hügel“, Skopje 1980); dazu eine Reihe zusammenfassender Sammlungen von „Раѓање на зборот“ („Geburt des Worts“, 1966) bis „Лузна“ („Wundmal“, 1981, 212 S.)<sup>11</sup>.

Der im folgenden im makedonischen Original und in deutscher Übersetzung abgedruckte Gedichtzyklus „Молитви на моето тело“ („Gebete meines Körpers“) erschien 1963 an der Spitze von Sopovs Lyrikbändchen „Небиднина“. Die hier vorgelegte Übersetzung versucht in linearer Beziehung zum Text, eine möglichst wörtliche und im Deutschen verstehbare Version zu geben, Ansprüche in Richtung einer literarisch anspruchsvollen Nachdichtung sollten nicht an sie gestellt werden. Wo mir ein deutsches Wort der Vielfalt der Bedeutungen des makedonischen Originals nicht zu entsprechen schien oder wo ich schlicht keine mich überzeugende Version fand<sup>12</sup>, sind in den Anmerkungen mögliche Alternativen – im Sinne des Gadamerischen Farbe-Bekennens – angegeben; angegeben sind dort auch weitere bibliographische Daten zu anderen Übersetzungen, usw. Varianten, Entwürfe zum makedonischen Original sind mir nicht bekannt geworden.

МОЛИТВИ НА МОЕТО ТЕЛО  
(„Небиднина“, Skopje 1963, S. 5-19.)

GEBETE MEINES KÖRPERS

A

o РАЃАЊЕ НА ЗБОРОТ<sup>13</sup>

GEBURT DES WORTS

- 1 Глужд на глужд.
- 2 Камен врз камен.
- 3 Камена шума
- 4 изземнина.
- 5 Глужд на глужд.

- Knorren an Knorren.<sup>14</sup>
- Stein auf Stein.
- Steinerner Wald
- frosterstarrt.
- Knorren an Knorren.

<sup>11</sup> Vgl. Ivanović a. a. O., 130, 132 f.

<sup>12</sup> Für die sprachliche Durchsicht und/oder Diskussion einiger Übersetzungen danke ich u. a. Vera Bojić, Ranka Grčeva, Wolf Oschlies, Ljudmil Spasov, Marina Tančevska, Judith Wermuth und Studenten meines Makedonisch-Seminars vom SS 1987.

<sup>13</sup> Es existiert bereits eine freie deutsche Übersetzung von Ina Jun Broda, cf. M. Bronisch 1978 (vgl. Anm. 4), 56 f.

<sup>14</sup> Maked. *глужд*, skr. etwa *čvor*, *gležanj*, dt. etwa *Knorren*, *Knoten* (im Holz); *Ballen*; *Knöchel*. Ina Jun Broda übersetzt ebenfalls als *Knorren*. Vgl. auch Vers 1.2 *обично дрво* (gewöhnliches, einfaches Holz). Die in Anm. 3 zitierte kroatische Anthologie übersetzt mit *gležanj* (S. 107). – Vgl. Assoziationen zu T. S. Eliot „The Waste Land“ (1923): „stirring / Dull roots with spring rain“ und „What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish?“

5 Глужд на глужд.  
 6 Камен врз камен,  
 7 од камен и ние обата.  
 8 Чади ноќта.  
 9 Зборот се двои од темнина.  
 10 Модар јаглен му гори во утробата.  
 11 О ти што постоиш зашто не постоиш  
 12 небото го лулаш.  
 13 земјата ја вртиш.  
 14 О ти што постоиш зашто не постоиш  
 15 земјата јачи под камени плочници.  
 16 Иде замелушен од своите смрти  
 17 зборот што ги крши сите слепоочници.  
 18 Глужд на глужд.  
 19 Камен врз камен.  
 20 Својот гроб со прокуда го копам.  
 21 Отвори ме  
 22 проклетно,  
 23 ти тврдино камена,  
 24 да изгорам во јагленот на зборот,  
 25 да се стопам.

Knorren an Knorren.  
 Stein auf Stein,  
 aus Stein sind auch wir beide.  
 Es raucht die Nacht.  
 Das Wort löst sich aus der Finsternis.  
 Blaue Kohle glüht ihm im Leib.  
 Oh du, das du bist, weil du nicht bist.  
 Den Himmel wiegst du.  
 Die Erde drehst du.  
 Oh du, das du bist, weil du nicht bist.  
 Die Erde stöhnt unter steinernen Platten.  
 Es kommt betäubt von seinen Toden  
 das Wort, das alle Schläfen sprengt.  
 Knorren an Knorren.  
 Stein auf Stein.  
 Mein Grab grabe ich fluchend.  
 Öffne mich,  
 Verdammnis,  
 du steinerne Festung,  
 daß ich ausglühe in der Kohle des Worts,  
 daß ich verschmelze.

## 1

0 МОЛИТВА ЗА ЕДЕН ОБИЧЕН НО УШТЕ  
НЕПРОНАЈДЕН ЗБОР<sup>15</sup>

GEBET UM EIN GEWÖHNLICHES, ABER NOCH  
NICHTGEFUNDENES WORT

1 Телото мое те моли:  
 2 Пронајди збор што личи на обично дрво  
 3 што личи на дланки јагленосани и пра-  
 родителски голи,  
 4 што е како чедност во секое молење прво.  
 5 За таков збор телото мое те моли.

Mein Körper betet zu dir:  
 Finde ein Wort, das gewöhnlichem Holz gleicht,  
 das den verkohlten und urväterlich nackten  
 Handflächen gleicht,  
 das wie Keuschheit in jedem ersten Beten ist.  
 Um solch ein Wort betet mein Körper zu dir.

6 Телото мое те моли:  
 7 Пронајди збор од кој – штом со крик ќе се  
 рече –  
 8 несвесно крвта почнува да боли,  
 9 крвта што бара корито да тече.  
 10 За таков збор телото мое те моли.

Mein Körper betet zu dir:  
 Finde ein Wort, von dem – sobald es im  
 Aufschrei gesagt wird –  
 wie wahnsinnig<sup>16</sup> das Blut zu schmerzen  
 beginnt,  
 das Blut, das ein Bett sucht, um zu fließen.  
 Um solch ein Wort betet mein Körper zu dir.

<sup>15</sup> Es gibt zwei deutsche Übersetzungen von Ina Jun Broda (vgl. Anm. 13; a. a. O., S. 57 f.) und von Herbert Gottschalk (in H. Gottschalk 1964 [vgl. Anm. 4], 197). – Beide übersetzen sehr frei, z. B. 1.0 als „Bitte um ein noch nicht gefundenes Wort“ (IJB) bzw. „Bitte um ein gewöhnliches, noch nicht erfundenes Wort“ (HG) [непронајден: unfunden, nichtgefunden!] und Vers 1.1 als „Die Bitte meines Fleisches heißt“ (IJB) bzw. „Das ist es, was mein Leib von dir erfleht“ (HG), also МОЛИТВА als „Bitte“ (maked. молба), тело als „Fleisch“ bzw. „Leib“. – Kroatische Übersetzung in der in Anm. 3 zitierten Anthologie S. 109.

<sup>16</sup> Несвесно wörtlich „unbewußt“.



ТРЕТА МОЛИТВА НА МОЕТО ТЕЛО<sup>18</sup>

## DRITTES GEBET MEINES KÖRPERS

1 Што си: девојка, жена, мајка? Што си  
 2 ти што бдеш пред овој храм во кој со  
     тишина се лечи  
 3 телото мое, молитвено што клечи.  
 4 Светлина ли, мрак ли твоего идење му  
     носи.  
 5 Што си: девојка, жена, мајка, што си?

Was bist du: Mädchen, Frau, Mutter? Was  
     bist du,  
 die du vor diesem Tempel wachst, in dem  
     in Stille  
 mein Körper gesundet, der betend kniet.  
 Bringt ihm dein Kommen Licht oder Fin-  
     sternis?  
 Was bist du: Mädchen, Frau, Mutter? Was  
     bist du?

6 Што си ти застаната со спокој темен  
 7 пред ова тело чиј глас со виј го гони  
 8 ветрот што лута под тајни небосклони,  
 9 чиј глас е жед и виј на вијот земен.  
 10 Што си ти застаната со спокој темен?

Was bist du, erstarrt<sup>19</sup> in dunkler Ruhe  
 vor diesem Körper, dessen Stimme jammernd  
     Wind  
 jagt, der unter geheimen Himmelsgewölben irrt,  
 dessen Stimme Durst und Jammer des Er-  
     denjammers ist?  
 Was bist du, erstarrt<sup>19</sup> in dunkler Ruhe?

11 Што си ти: девојка, жена, мајка,  
 12 ти - скаменета пред влезот на овој храм  
 13 со моќно име: ПОБЕДУВАМ,  
 14 па ова тело возвишено го крена.  
 15 Што си ти: девојка, мајка, жена?

Was bist du: Mädchen, Frau, Mutter,  
 du - versteinert vor dem Eingang dieses  
     Tempels  
 mit mächtigem Namen: ICH SIEGE,  
 und diesen Körper erhöhstest du erhaben.  
 Was bist du: Mädchen, Mutter, Frau?

## ЧЕТВРТА МОЛИТВА НА МОЕТО ТЕЛО

## VIERTES GEBET MEINES KÖRPERS

1 Овде си, над ова тело, како смирено  
     крило,  
 2 ти - толку разумно - толку студено  
     штедра,  
 3 па сакам да се помолам за она што  
     веќе било,  
 4 зашто иднината во сите срца е ведра.

Hier bist du, über diesem Körper, wie ein  
     ruhiger Flügel,  
 du - so vernünftig, so kalt Großzügige,  
 und ich will beten um das, was längst ge-  
     wesen ist,  
 denn die Zukunft ist in allen Herzen heiter.

<sup>18</sup> Eine freiere deutsche Übersetzung von IJB a. a. O., 56; dort Verse 3.1/5/11/15 jeweils immer als „Was bist du: Mädchen? Mutter? Frau?“. Im makedonischen Original die Abweichung in der Reihenfolge in 3.15 wohl auch aus Reimgründen zu 3.14.

<sup>19</sup> Застаната wörtlich „stehengeblieben“.



## 6

МЕСТА МОЛИТВА НА МОЕТО ТЕЛО<sup>23</sup>

1 Везилка си<sup>24</sup> на оваа игра, на овој до-  
мородски ритам.  
2 Од дивина со крвта ми викаш, од дале-  
чина;  
3 „Кон твоето тело неподвижно итам  
4 јас непозната, глув водопад од месечина.

5 На твоето чело високо пасат плашливи  
елени,  
6 ти имаш раце силни и зараснати дла-  
боко вземи  
7 во твоето грло растат треви зелени,  
8 твоите зборови се ковчести и остри, но  
неми“.

9 Везилка си на оваа игра, на оваа до-  
мородска песна  
10 а не знам дали си моја ноќ, дали си ден,  
11 и оваа грутка црвеница врз која лежам  
е тесна  
12 за овој пораз мој величествен.

## 7

## СЕДМА МОЛИТВА НА МОЕТО ТЕЛО

1 Твојата молбена закана, твојата лукавост  
нежна  
2 и сите твои слатки измами ги знам.  
3 Дали оваа игра денеска толку ми стежна  
4 па пред тебе до болка јас се разголувам.

5 Ти знаеш - на ова место нема никаква  
трага,  
6 ни хишник овде ни свеп некаков мене.  
7 Биди милослива, биди дарезлива и блага  
8 со ова тело од чекање што гине.

## SECHSTES GEBET MEINES KÖRPERS

Eine Stickerin bist du dieses Tanzes, die-  
ses Rhythmus der Heimat.  
Aus der Wildnis rufst du mich mit dem Blut,  
aus der Ferne;  
„Zu deinem unbeweglichen Körper eile ich,  
ich Unbekannte, tauber Wasserfall aus  
Mondlicht.

Hoch auf deiner Stirn grasen furchtsame  
Hirsche,  
du hast kräftige Arme, tief in der Erde  
eingewachsen,  
in deiner Kehle wachsen grüne Gräser,  
deine Worte sind knochig und spitz, aber  
stumm.“

Eine Stickerin bist du dieses Tanzes, die-  
ses Lieds der Heimat,  
und ich weiß nicht, ob du meine Nacht  
bist, ob du Tag bist,  
und diese Scholle Lehmerde, auf der ich  
liege, ist zu eng,  
für diese meine großartige Niederlage.

## SIEBTES GEBET MEINES KÖRPERS

Deine bittende Drohung, deine zärtliche  
Hinterlist  
und alle deine süßen Täuschungen kenne ich.  
Bedrückt mich dies Spiel heute so sehr,  
daß ich mich vor dir bis zum Schmerz ent-  
blöße?

Du weißt - an diesem Ort gibt es keine  
Spur,  
weder Bestie noch Wildtier kommt hier vorbei.  
Sei barmherzig, sei freigiebig und sanft  
zu diesem Körper, der vor Erwartung vergeht.

<sup>23</sup> Serbische Übersetzung in der serbischen Anthologie von 1985 (Anm. 3), S. 68. - Vgl. B. Koneskis „Vezilka I+II“.

<sup>24</sup> In dem hier benutzten Druck vom 1974 steht fälschlich ce.



на рамо ја носи месечината.  
 Готово, месечино, довека готово!  
 Во твојата преполна шарена мрежа,  
 мрежа од страдања,  
 во твојата мрежа од лаги и измами  
 од притворства и слатки бладања,  
 од многу надежи изгубени,  
 нема веќе место за никого,  
 најмалку за тие што се вљубени.  
 Боли, месечино. Нека боли.  
 Болат твоите ребра погодени.  
 Под тебе светот и ние сме голи.  
 Штотуку родени.

Кoj ќе ја смисли таа непозната љубов,  
 пред ова будење  
 пред ова заспивање. -  
 Тоа чудо во чудо,  
 тоа завивање.

## 9

## ДЕВЕТТА МОЛИТВА НА МОЕТО ТЕЛО

Еве го тоа место, тоа неизодливо тело,  
 распослано како нема глад.  
 еве ги сите светлини и води  
 на овој сосидан град.

Врз кровот негов гука гулаб вечен -  
 чудна една сказна од леб и од сребро...

Дали го откри тој збор, тоа име  
 што штрека во дното на секое ребро,

Дали ја откри таа страшна тајна,  
 тој уште нигде неживеан век,  
 дали откри колку светлините болат  
 над ова тело што тече без тек.

Еве го тоа место, тоа неизодливо тело,  
 таа глад што го распосла и роди.  
 Еве го овде тој сосидан град,  
 сосидан од светлини и води.

auf der Schulter trägt er das Mondlicht.  
 Aus, Mondlicht, aus für immer!  
 In deinem übervollen bunten Netz,  
 Netz aus Leiden,  
 in deinem Netz aus Lügen und Täuschungen,  
 aus Heucheleien und süßen Phantastereien  
 aus vielen verlorenen Hoffnungen,  
 gibt es für niemanden mehr Platz,  
 am wenigsten für die, die verliebt sind.  
 Schmerze, Mondlicht, schmerze nur!<sup>27</sup>  
 Es schmerzen deine getroffenen Rippen.  
 Unter dir die Welt, und wir sind nackt.  
 Gerade erst geboren.

Wer wird diese unbekannte Liebe finden,  
 vor diesem Aufwachen,  
 vor diesem Einschlafen. -  
 Dies Wunder im Wunder,  
 dies Aufheulen.

## NEUNTES GEBET MEINES KÖRPERS

Das hier ist der Ort, der undurchgängige  
 Körper,  
 ausgebreitet wie stummer Hunger.  
 Das hier ist alles Licht und Wasser<sup>28</sup>  
 dieser errichteten Stadt.

Auf ihrem Dach gurrt eine ewige Taube -  
 ein wundersames Märchen aus Brot und aus  
 Silber...

Entdecktest du dies Wort, diesen Namen,  
 der in der Tiefe jeder Rippe zuckt,

Entdecktest du dies schreckliche Geheimnis,  
 dieses noch nirgends gelebte Zeitalter,  
 entdecktest du, wie sehr Licht schmerzt  
 über diesem Körper, der ohne Strömung strömt.

Das hier ist der Ort, der undurchgängige  
 Körper,  
 dieser Hunger, der ihn ausbreitete und gebar.  
 Das hier ist diese errichtete Stadt,  
 errichtet aus Licht und Wasser.

<sup>27</sup> Нека боли wörtlich „Es soll schmerzen!“

<sup>28</sup> Im Maked. светлини, води hier und in 9.11 sowie 9.16 Plurale.



Der Zyklus „Молитви на моето тело“ besteht aus einem Auftakt-Gedicht mit eigenem Titel (A.) und elf „Gebeten“ (1. bis Z.), die alle ausdrücklich so benannt sind; A. und Z. umschließen als zahllose die von eins bis zehn ununterbrochen gezählten Gebete und bilden eine Art Klammer um 1. bis 10., wie auch Parallelen zwischen A.0 („Паѓање“) und Z.0 („Последна“) sowie A.24 („да изгорам на јагленот на зборот“) und Z.8 („ќе изгорат во пожарот на твојата жедност“) nahelegen. Die insgesamt zwölf Gedichte sind in Strophen gegliedert. Bei allen ist dies auch am Druck, Reim usw. klar zu erkennen, außer bei A., das im Druckbild keine äußere Strophenstruktur zeigt, wohl aber auf Grund seiner Binnenstruktur in drei Strophen segmentierbar ist (mit eindeutigen Einschnitten nach A.7 und A.17). Insgesamt bestehen die zwölf Gedichte des Zyklus dann aus 39 Strophen mit 213 Versen in folgendem Verteilungsmodell, das sich aus den diesbezüglichen Äquivalenzen zwischen den Gedichten A / 1.-10. / Z. ergibt:

A. (3)/25	1. 4/20	Σ: (7)/45
	2. 3/15	3. 3/15
	4. 3/12	5. 3/12
	6. 3/12	7. 3/12
	8. 4/50	4/50
	9. 4/16	10. 4/16
		Z. 2/8
		10/40
		-----
		Σ 39/213

Dieses Verteilungsmodell nach dem Kriterium der Strophen-/Verszahl-Äquivalenzen hebt formal das 1. und 8. Gedicht deutlich hervor, die als einzige in Äquivalenzumgebung äquivalenzfrei sind. Verstärkt wird dies optisch/auditiv zusätzlich dadurch, daß die Verse dieser beiden Gedichte die größten Gegensätze in der Silbenzahl pro Vers aufweisen (1.1/6 [identisch] min.: 8 versus 1.3 max.: 19; und 8.1/8/30 min.: 4 versus 8.10/24/37 max.: 13). Diese Beobachtung gilt auch für A. (mit 25 Versen und A.1/5/18 min.: 3 versus A.17 max.: 13). Gedicht 8. wird darüber hinaus dadurch hervorgehoben, daß es mit 50 Versen das bei weitem längste Gedicht des Zyklus ist, aber auch bei der Verszahl ist Gedicht 1. (20 Verse) hervorgehoben, und eine Korrelierung mit A. (25) ist erkennbar. Daß 8. eine besonders exponierte Stellung zukommt, wird durch eine Analyse der Reimstruktur bestärkt, die nur bei 8. nichtreimende Verse (mit geringen, unsystematischen Ausnahmen) zeigt, während alle anderen Gedichte systematisch ausgeprägte Endreime aufweisen; dazwischen steht A. mit einer unregelmäßigen Folge von Reimen, Wiederholungen und Nichtreimen. – Ohne dieses „tertiär modellierende“ Spiel überbeanspruchen zu wollen, zeigt sich insgesamt doch eine eindeutige Hervorhebung des 1. und in noch stärkerem Maße des 8. Gedichts und eine gewisse Korrelierung mit dem Auftakt-Gedicht A. Dies ist zumindest ein Einstieg.

Methodologisch ähnlich dem Gesagten – extern beobachtend und der Abweichung von der Regel besondere Bedeutung beimessend – läßt sich fortfahren:

Die Überschriften aller zwölf Gedichte sind, abgesehen von den aufsteigenden Zahlen, identisch – mit Ausnahme (und das ist im Zusammenhang mit dem oben

Festgestellten schlüssig) von A.0 „Раѓање на зборот“, 1.0 „(Молитва) за еден обичен но уште непронајден збор“ und 8.01/02 „(Осма молитва на моето тело)/ или Кoj ќе ја смисли таа љубов“. Billigt man diesen drei abweichenden Überschriften eine thematisierende Funktion zu, so handelt es sich bei diesem Zyklus anscheinend um die „Geburt eines gewöhnlichen, aber noch nichtgefundenen Worts“ und um die Frage nach dem, „der die Liebe finden wird“ – also um zwei Fragen nach der Auffindung/Schöpfung des Worts und dem Finder/Schöpfer der Liebe. Die Verse 8.10–11 mit dem ihnen gemeinsamen Verb „смисли“ legen nahe, daß es sich um zwei aufeinander bezogene, aber gegensätzliche Bereiche handelt: „Koj ќе ја смисли таа непозната љубов/ тој збор што не постои во речникот.“ Das fragende Subjekt und das Agens ist „моето тело“ (1.0 bis Z.0), die Frageform ist nicht bloße einfache und gewöhnliche Frage, sondern sie ist „Gebet“ als inständigst fragendes Ringen um eine existentielle Antwort. Doch für das Gebet bedarf es des Worts, des strengen, appellativen, ritualisierten Worts, so daß sich eine Verständnismöglichkeit dafür abzeichnet, daß die (unstrophige, noch ungegliederte, aber die Strophigkeit bereits enthaltende) „Geburt des Worts“ (A.0) den (streng gegliederten) „Gebet“ vorangeht; es bestätigt sich die Funktion von A. als Auftakt-Gedicht inhaltlich und poetologisch.

Für A. ist auffällig, daß das häufigste Lexem „камен“ ist (A.2/6/7/15/19/23), semantisch unterstützt noch durch „плочници“ (A.15) und „тврдино“ (A.23) – also „Stein“, kalt-leblose uralte Materie. Aber dieses „камен врз камен“ ist erst der zweite Vers des gesamten Zyklus, davor steht als erster Vers „глужд на глужд“. Hermetische Dichtung? Was ist „глужд“? Wieder ist eine kleine Abweichung m.E. aufschlußreich, und zwar „на“ gegen „врз“ in A.1/2: „глужд на глужд/ камен врз камен“, also „на“ als „an, auf, zu“ zur Bezeichnung einer eher lateral horizontalen Anschichtung in Opposition zu „врз“ als „auf, über“ für eine eindeutig vertikale Aufschichtung? Die Opposition, in der die beiden Präpositionen hier stehen, macht diese Deutung plausibel. Nimmt man A.10 („јаглен му гори“), vielleicht auch 1.2 („обично дрво“) und 5.9. („во игра, во круг“) hinzu, dann A.8 („чади нокта“), so assoziiert sich das Bild des Knorrenholz-Feuers im Steinwall, also „Feuerstelle“, „Lagerfeuer“, „Kultfeuer“, „Feueraltar“. Damit ist die Bild- und Assoziationskette von A. entschlüsselbar: „глужд“ (trockenes knorriges Holz) – „камен, камена шума“ (aufgeschichtete Steine als Steinwall um das beabsichtigte Feuer) – „чади нокта, темнина“ (Rauch, Nacht, Finsternis) – „јаглен гори“ (Kohle [er]glüht) – erneut „глужд“ und „камен“ (nun als ‚Nachlegen‘) – „гроб копам“ (das Auftürmen der Steine als Grabbau) – „гроб“ als „камена тврдина“ (Grab als steinerne Festung) – „да изгорам во јагленот на зборот“ (Wort als glühende Kohle, Ausglühen des Ich, Zerschmelzen). Und in der Mitte des Gedichts kyklisch (A.11–A.14) angeordnet und in strenger Silbenzahl- und grammatischer Parallelität (A.12/13, vgl. auch die initiale Vokaläquivalenz):

О ти што постоиш зашто не постоиш.  
Небото го лулаш.  
Земјата ја вртиш.  
О ти што постоиш зашто не постоиш.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Die originale Interpunktion (s. o.), an der ich meine Zweifel habe, ersetze ich hier durch eine klarere; Forschungen im Nachlaß von Aco Šopov müßten auch zu

Also Existenz und Nichtexistenz des „Worts“, das Himmel und Erde „bewegt“. Ein archaischer Schöpfungsmythos um Feuer und Wort. Die Anspielungen auf das Neue Testament, Joh. I, 5 „И Светлината во темнина свети, и мракот не ја опфати“<sup>31</sup> und Genesis I,1 „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde“<sup>32</sup> verdeutlichen diesen Mythos des archaischen Beginns<sup>33</sup>. Mit dem Auftakt-Gedicht ist das Thema des uralten, poetologisch-existentialen Schöpfertum-Begehrens, des Demiurgentums angeschlagen, das in den folgenden „Gebeten“ ausgeführt wird. Diese folgenden „Gebete“ – quasi vor dem steinernen Feueraltar – sind ritualisierte Sprechhandlungen, und es ist einleuchtend, daß diese Ritualisierung in der entsprechenden, extrem literarisierten Form Ausdruck findet, der Wiederholung, dem Spiel mit verschiedensten Äquivalenzstrukturen auf allen sprachlichen Ebenen (Anaphern, Epanalepsen, Anadiplosen, usw.). Aber auch der ausgeprägte Appellcharakter (Vokative, Imperative, Demonstrativa), die rhetorischen Fragen, Negationen und Vergleiche dienen dieser Ritualisierung. Eine Analyse dieser die „Gebete“ paradigmatisch und syntagmatisch strukturierenden rhetorischen Mittel ist von großer Bedeutung für den ganzen Zyklus, doch soll hier zugunsten anderer Überlegungen darauf verzichtet werden.

Eine erste formale Analyse hat das 8. Gebet als besonders herausgehoben erwiesen, so daß angenommen wird, daß es für den gesamten Zyklus eine besondere Funktion hat. Diese besondere Funktion kann in einem gewissen Umbruch vermutet werden, der in

8.20 земјо, ти веќе не си земја,  
8.34 Готово, месечино, довека готово!

gestaltet wird. Dieser Umbruch von 8.19/20 und 8.33/34 ist sprachlich abrupt und erhält durch die doppelte Opposition (einerseits Nicht-Vokativ gegen Vokativ [земјата – земјо; месечина – месечино] und andererseits Nicht-Ausrufesatz gegen Ausrufesatz) formal äußersten Appellcharakter, der mit der doppelten Negation der Metaphern „земја“ und „месечина“ semantisch korreliert. Diese Metaphern sind wieder biblische, die im gesamten Zyklus auftreten und wieder oppositional gebunden sind (земја – небо; темнина/мрак – светлина/месечина). Diese doppelte, an zwei für den ganzen Zyklus wichtigen Metaphern exemplifizierte Ablehnung/Negation ist in den Versen

8.40 нема веќе место за никого      bis  
8.45 штокуку родени

dieser Frage Aufschlüsse ergeben. – Die anscheinend unsichere Lage bei den Interpunktionszeichen rechtfertigt vielleicht auch die Übersetzung von A.11 und 14 als Frage: „O du, das du bist, warum bist du nicht?“ Oder soll die Entscheidung, ob Aussage- oder Fragesatz, bewußt unmöglich gemacht werden? Ina Jun Broda (Anm. 13) übersetzt: „O Wort, das ist, weil es nicht ist!“

<sup>31</sup> Noviot Zavet. Beograd: Biblijsko društvo 1976. (NT graece et latine, cur. E. Nestle, Stuttgart <sup>21</sup>1962, Joh. I,5: καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν.)

<sup>32</sup> Septuaginta, ed. A. Rahlfs, Stuttgart <sup>5</sup>1952, Gen. I,1: Ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν. Interessant auch die genau übereinstimmende Reihenfolge: небо – земја.

<sup>33</sup> Joh. I,1 ist durch „Раѓање на зборот“ ebenfalls assoziiert, doch heißt es heute (kirchenslavisch!) im maked. N.T. „Во почетокот беше Словото, и Словото беше во Бора“ a. a. O. (Anm. 31).

definitiv radikalisiert. Der Kern dieser endgültigen Absage liegt in dem Wort „место“, das dann positiviert in 9. und 10. aufgegriffen wird. Und dieses viermalige „Еве го тоа место“ antwortet auf die den beiden Absagen/Negationen in 8.24-28 und 8.46-50 identisch wiederholt folgende Frage, die „Wunder“ und „Aufschrei“ ist:

Кoj ќе ја смисли таа непозната љубов,  
пред ова будење  
пред ова заспивање. –  
Тоа чудо во чудо,  
тоа завивање.

Eine vergleichbare Parallele stellt „меч“ in 8.1 ff. und Z.3 dar, auch dies vom als negativ erfahrenen Leiden „unter dem Schwert der Stille“ in die positive Aufforderung „Stell dich wie ein Schwert in diese Allee aus Körpern“ gewandelt.

Es ergibt sich also, daß das 8. Gebet den entscheidenden Höhepunkt und Umbruch des gesamten Zyklus gestaltet, dem in 9., 10. und Z. eine Art positiver Ausklang folgt: Der „Ort“ ist er-kannt, mit all seinen quälenden Eigenschaften und bleibenden Fragen. Das lyrische Ich überwindet den unerhörten Aufruhr und bekennt (sich).

Es scheint wieder ein Schlüsselwort zu sein, das diese Veränderung von Aufruhr zu Akzeptanz bei gleicher Bedrohung manifestiert:

5.1      Зар ќе го изодиш ова тело, овие шеметни височини      gegen  
9.1/13    Ево го тоа место, тоа неизодливо тело      und  
10.8      тие неизодливи нерамнини.

Und dieser Bezug wird durch „шметни височини“ gegen „неизодливи нерамнини“ noch verdeutlicht. – Der „Umbruch“ ändert nicht „Wirklichkeit“, sondern modelliert sie – in doppelter Verneinung (*неизодливи нерамнини*) – neu. Diese neue negative Modellierung hebt die traditionelle Modellierung auf, sie wird hier auffällig verbalisiert durch die in 9. und 10. achtmal auftretende Negation „не-“, unterstützt durch „ни“ (9.10) und „без“ (9.12 und 10.13) sowie „нема“ (9.1) und – wenn auch nur lautlich anaphorisch – „немо“ (10.9).

Im „Letzten Gebet“ fehlen diese Negationen vollständig. Die „Modellierung aus der Negation“ bedarf ihrer in 9. und 10. verbalisierten und damit thematisierten Form nicht mehr, sondern prägt auf der erreichten neuen Ebene neue Metaphern, indem sie den Gegensatz am akzeptierten Ort neu semantisiert und zugleich chiasmatisch hervorhebt, vgl. Z.1:

Црн е твојот ветар, а ноќта бела  
„Schwarz ist dein Wind und die Nacht weiß“.

Die neue Semantisierung zeigt sich insbesondere in den „Wind“ und „Nacht“ scheinbar entgegengesetzt zugeordneten Epitheta, aber auch insgesamt in der grammatischen Opposition zwischen maskulinem „ветар“ und femininer „ноќ“, die einerseits mit den maskulinen „дамар“ (Z.2), „меч“ (Z.3), „мрак“ (Z.7) gegenüber andererseits den femininen „зрелина“ (Z.2), „белина“ (Z.4), „жедност“ (Z.8) korreliert; die grammatische Korrelation von „ноќ“ mit „белина“ macht wiederum die Metapher „ноќта бела“ (Z.1) verstehbar, so wie „мрак“ die Metapher „црн ветар“ (Z.1) er-klärt<sup>34</sup>. Damit ist ein gewisses Fazit des Zyklus erreicht: Das alte Spiel geht zwar weiter

<sup>34</sup> Dieser hell/dunkel-Gegensatz auch in 4., in 3.4, in 6.10, usw.

(Z.5), die erlittenen Gegensätze (mask.-fem.)<sup>35</sup> auf der Realitätsebene bleiben bestehen, ihre „poetische Modellierung aus der Negation“ aber ist neu. Und damit ist die in 8.10/11 gestellte zentrale Frage

кој ќе ја смисли таа непозната љубов,  
тој збор што не постои во речникот

poetologisch beantwortet: Das „nichtbestehende Wort“ (збор, mask.) und die „unbekannte Liebe“ (љубов, fem.) sind gefunden, sind neu modelliert. Und es schließt sich mit Z. („*Letztes Gebet meines Körpers*“) der Rahmen.

. . .

Sopovs „Молитви на моето тело“ gehören ohne Zweifel zu den bedeutendsten europäischen Gedichtzyklen<sup>36</sup> unseres Jahrhunderts, und Bezüge z. B. zu Rilke („Duineser Elegien“), zu Eliot, Pasternak u. a. sind spürbar. Nach Poyntners<sup>37</sup> und anderer Untersuchungen handelt es sich nur im weitesten Wortverständnis um einen Zyklus; wegen der deutlichen Entwicklungsstruktur, der eindeutigen Unaustauschbarkeit der einzelnen Gedichte und der paradigmatischen Oppositionsstruktur stehen Sopovs „Молитви“ an der Grenze zum lyrischen Poem, das – wie angedeutet – eine Rezeption als Einheit verlangt.

München

Peter Rehder

<sup>35</sup> Auch dieser Gegensatz, der in verschiedenen Ausprägungen (bis zur erotischen Obsession, vgl. 4.5-8 oder 7.1-12) dem ganzen Zyklus eigen ist, wäre noch sehr viel weiter analysierbar; ihn als Ausgangspunkt zu nehmen und allein ins Zentrum zu stellen, scheint mir jedoch nicht sinnvoll.

<sup>36</sup> Vgl. jetzt: Angelika Meyer: „Sestra moja – žizn“ von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation, München 1988. (Slavist. Beitr. 207.) – Elisabeth v. Erdmann-Pandžić, „Poéma bez geroja“ von Anna A. Achmatova. Variantenedition und Interpretation von Symbolstrukturen, Köln 1987. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven. 25.)

<sup>37</sup> E. Poyntner, Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok, München 1988. (Slavist. Beitr. 229.)

DIE „HUSSITENGLOCK“  
EINE AUS DEM TSCHECHISCHEN ÜBERSETZTE  
FLUGSCHRIFTEN-SERIE 1618/1619  
Samuel Martini z Dražova als Historiker und Publizist

1.

Vom „Ackermann aus Böhmen“ zum Hussitismus  
und zur „Hussitenglock“

Die germanistische Forschung hat die deutsch-böhmische Literatur früher gern als „deutsche“ Kulturleistung gesehen, auch den „Ackermann aus Böhmen“ (1401). Diese Dichtung des Johannes von Saaz galt Gierach als „die erste und zugleich köstlichste Frucht des deutschen Humanismus“ (1936, 627); die große Kulturwende vom Mittelalter zur Neuzeit habe sich zuerst in Böhmen vollzogen, der neue Geistesfrühling der Renaissance sei von Italien über die Alpen zuerst nach Böhmen gedrungen (dabei folgt Gierach weitgehend Burdach). Gegenüber solcher, die Befruchtung durch die italienische Renaissance allzusehr betonender Sicht hat mein Lehrer Arthur Hübner mit uns Teilnehmern unvergeßlicher Seminarübungen 1931/32 die Verwurzelung des „Ackermann“ in der deutschen Literatur erarbeitet und in seiner Veröffentlichung darüber (1932) betont, daß der an sich großartige Text weit mittelalterlicher sei, als Gierach und Burdach glauben machen wollten.

Inzwischen mußten wir Germanisten in mancher Hinsicht umlernen<sup>1</sup> und erkennen, daß unser Bild vom damaligen Böhmen ein falsches war. „Das gebildete Böhmen der Luxenburgerzeit war weitgehend ein dreisprachiges Land“ sagt Skála (1964/65, 72). Tschechen und Deutsche lebten in harmonischer Symbiose, die Oberschicht sprach nach Bedarf Tschechisch, Deutsch oder Lateinisch. Der Ackermann-Dichter war keineswegs ein Sudetendeutscher, er heißt für uns jetzt „Johannes von Šitboř“, wie neu erschlossene Quellen ihn nennen, weil er aus dem rein tschechischen Ort Šitboř stammt, er war tschechisch versippt, schrieb tschechische Verse und Glossen und wurde noch als Sechzigjähriger und Kränkelder durch den überwiegend aus Tschechen bestehenden Rat von Prager Neustadt zum Stadtnotar berufen. Der Ur-Ackermann dürfte 1370 als lateinische scholastische Disputation dem Vater beim Tod der Mutter gewidmet sein. Erst 1401 beim Tod der eigenen (deutschen) Gattin wurde der lateinische Text, der im tschechischen *Tkadleček* nachklingt, zu einem deutschsprachigen Wortkunstwerk umgearbeitet, so meine neue These (Rosenfeld, 1980 und 1981).

Da Johannes von Šitboř 1375-1411 in Saaz tätig war, wurde er noch nicht in die hussitischen Wirren, die 1409 in Prag begannen, hineingezogen. Er hatte ja wie sein erster Gönner, Karl IV. (den sein Vetter „bene potens imperator Karolus Romanorum“ nannte, was im *Tkadleček* 18, 54 ff. als „der gute, wahrhaft gute Kaiser Karl“ widerklingt) vor 1370 in Paris studiert und promoviert (Rosenfeld 1981, 104) und war nicht mit der Prager Universität verbunden. Hier wurde der Charakter ei-

<sup>1</sup> Den ersten Anstoß gaben Willy Krogmann mit seiner, den tschechischen *Tkadleček* heranziehenden Ackermann-Ausgabe, Wiesbaden 1964 (Deutsche Klassiker des Mittelalters NF. 1) und Emil Skála 1964/65; den Durchbruch verdanken wir Antonín Hrubý 1971.

ner europäischen Universität und der Frieden zwischen den Nationen empfindlich gestört, als König Wenzel auf Anregung von Johannes Hus 1409 die Universitätsatzung änderte und der tschechischen Nation drei Stimmen, der baierischen, sächsischen und polnischen Nation aber nur zusammen eine einzige Stimme zubilligte. Diese Benachteiligung der Deutschen führte zur Abwanderung vieler deutscher Studenten und Professoren nach Erfurt und der jetzt gegründeten Universität Leipzig (sechstausend nach Rieder 1971, 216).

Daß diese Entfachung des Nationalitätenstreites auch über die Universität hinaus Folgen hatte, sei an einem Einzelschicksal gezeigt. Heinrich Lamme hatte in Montpellier sein Medizinstudium absolviert und muß in Prag sich als Arzt betätigt haben. Wie damals viele in Amt und Würden stehende Männer, z.B. Nikolaus von Cues, hat auch Lamme sich in gereiftem Alter an der Universität Prag 1392 erneut einschreiben lassen und 1404 die licentia infra scriptos erworben. Unter dem Eindruck des Auszugs der deutschen Studenten aus Prag nach Leipzig verläßt auch er Prag und gelangte über Göttingen (1410) nach Lübeck, wo sich seine Spur verliert (Rosenfeld 1985, 512). So störte der Nationalitätenstreit der Universität allenthalben das friedliche Zusammenleben, schon ehe Hus' religiöse Lehren sich so entwickelten, daß König Wenzel, der ihn zunächst begünstigt hatte, sich 1411 von ihm abwandte (Rieder 1971, 234f.). Der rechtswidrige Feuertod des Johannes Hus in Konstanz am 6.7.1415 steigerte die religiöse und zugleich nationalistische Erregung und führte schließlich zu den zum Teil auf deutschem Boden ausgetragenen Hussitenkriegen 1419-1436. Ich erwähne das, weil die Namen Johannes Hus, Hussiten sowie der Name des Hussitenkriegführers Johann Žižka (1370-1424) in den Streitschriften zum Böhmischem Aufstand von 1618 wieder aufgegriffen und zur Werbung für eine neue religiös-politische und letztlich nationalistisch-antideutsche Freiheitsbewegung benutzt wurden. Damit sind wir bei der Flugschrift „Hussitenglock“ von Anfang August 1618 angelangt.

## 2.

### Die „Hussitenglock“ vom August 1618, ihre Nachdrucke und Fortsetzungen

Erzherzog Ferdinand II. (1578-1637) war trotz seiner Erziehung durch die Ingolstädter Jesuiten und seinem Eintreten für die katholische Kirche 1617 zum Böhmenkönig gewählt worden, da er den Böhmischem Majestätsbrief Rudolfs II. vom 11.7.1607, der den böhmischen Ständen Religionsfreiheit zugestand, seinerseits bestätigte (Taddey 1977, 341). Die unterschiedliche Auslegung dieses Majestätsbriefes durch die böhmischen Stände und die kaiserlichen Statthalter Böhmens führte zum Böhmischem Aufstand. Er begann am 23.5.1618 mit dem sogenannten Prager Fenstersturz (Taddey 1977, 956). Das Kollegium der Defensoren unter Graf Matthias von Thurn wollte mit der Ermordung zweier der zehn Statthalter, die als besonders heftige Vorkämpfer der katholischen Partei galten, die Böhmischem Stände zum offenen Aufruhr veranlassen. Da beide und ihr Schreiber wie durch ein Wunder den 17 Meter tiefen Sturz lebend überstanden, zögerten die Böhmischem Stände und hofften noch auf Nachgeben des Kaisers Matthias. Nicht im Auftrag der Aufstandsführung, sondern spontan, um eine allgemeines Aufgebot des Volkes zu erzwingen, wurde Anfang August 1618 die „Hussiten-Glock“ gedruckt, ohne Autor und Drucker zu nennen. Ihr Titel lautet:

„Variorum discursuum Bohemicorum Nervus oder Hussiten-Glock welche nicht nur die Böhmische, sondern alle Evangelische Stände, auf ihre Feinde ein wachendes Aug zu haben, ermahnet und vor denselben treulich warnet, auch was bey dem Böhmischen Kriegswesen zu thun seye, mit ihrem Rosonantz un-terrichtet. Gestellet und publicirt durch Johann Huß redivivum.“

Im Titel wird ferner genannt „ein Extrakt eines Jesuitischen Schreibens“, d. h. das Schreiben des Jesuitenprovinzials Rümer vom 19. Juni 1618 über die beabsichtigte Rückkehr der Jesuiten. Die Jesuiten galten als Kampftruppe für die Rekatholisierung Böhmens und werden hier wie auch in anderen Flugschriften hart angegriffen. Neu ist, daß der anonyme Verfasser sich als „Johann Huß redivivus“ bezeichnet und damit wie auch mit dem Namen „Hussitenglock“ an das erregende Märtyrertum des Reformators und an die ruhmreichen Hussitenkriege erinnert. Darüber hinaus wird S. 7 und S. 9 die Wiederauferstehung des berühmten Hussitengenerals Johann Zizka verheißen, der die Böhmen wiederum zum Siege führen würde.

Mit diesen Namen, Erinnerungen und Assoziationen hat der Autor offenbar einen Glückstreffer gemacht und trotz des geringen Umfangs von nur zwölf Kleinquartseiten großen Beifall gefunden. Dafür spricht auch, daß ein anderer Drucker (wie Einzelheiten des Typensatzes erweisen) Anfang 1619 einen Nachdruck veranstaltet; er verbesserte auf dem Titel das fälschliche *Rosonantz* in *Resonantz* und fügte dem „Huß redivivus“ erklärend „genannt Martyr“ hinzu, dem ursprünglichen Text dessen *Continuatio I.* Wichtiger ist, daß der Autor selbst und sein Drucker sich entschlossen, unter dem Titel der ersten Flugschrift zwei *Continuationes* folgen zu lassen, Mitte August 1618 als „*Continuatio I.* Der Hussitenglock Erster Klang oder Discurs, ob die evangelische Böhmische Stände sampt ihrer Religion auß dem Königreich Böhmen durch ihre Feinde vertilgt werden können?“, Ende August 1618 „*Continuatio II* oder Böhmischer Ohrleffel“, am 30. November 1618 „*Continuatio III* oder Decret der Jesuiten wider alle Evangelische Potentaten zu Rom geschlossen“. Bei der Neuauflage dieser *Continuatio III* im Dezember wurde zugefügt „Zischkä Mandat an alle Böhmischen, sich in Bereitschaft zu halten“ (wie es im Titel heißt). In der *Hussitenglock* vom Anfang August 1618 hatte ja der „Huß redivivus“ S. 7 und S. 9 die Wiederauferstehung Zizkas als Führer zu neuen Siegen angekündigt. Gleichzeitig mit *Continuatio III* und beim gleichen Drucker (wie Satzeigentümlichkeiten erweisen) war „Johannis Zizkã von Kelch, General Obersten der Evangelischen in Böhmen Mandat und Vermahnung an alle rechtgläubige Christen im Königreich Böhmen“ als Einzeldruck erschienen. Jetzt wurde der Text der erfolgreichen *Continuatio III* beigelegt.

Den erregenden Zeitereignissen entsprechend folgen weitere Flugschriften Schlag auf Schlag, noch Dezember 1618 „*Continuatio IV.* Böhmischer Pest Artzney“, Januar 1619 „Neu umgegossene und mit hellem lautenden Klang ausgefertigte Hussitenglock“, eine Zusammenfassung alles Bisherigen, also bis *Continuatio IV*, auf 70 Seiten. Noch Januar 1619 erscheint schon „*Continuatio V.* Böhmische Nebelkap“, Anfang März 1619 „*Continuatio VI.* Der den Böhmen gelegter Fallstrick“, Anfang April „*Continuatio VII.* Böhmischer Friedensfahrt oder notwendiger Bericht, wie es mit der den Böhmen angebotenen Friedenstraction eigentlich beschaffen“, eine Warnung also, den von der Gegenseite gemachten Versöhnungsversuchen zu trauen (es handelt sich um die zum 14. April nach Eger einberufene „*Interposition*“ bzw. Schlichtungsverhandlung).

Alle diese Flugschriften sind in predigtartigem, beschwörendem Ton gehalten und warnen vor allem vor den Ränken der Jesuiten, in deren Prager Kollegium angeblich der anonyme Drucker seine Werkstatt aufgeschlagen hatte, und hetzen gegen sie als

Vergifter der politischen Atmosphäre. Andererseits greift der Autor gern auf historische Reminiszenzen zurück, nicht nur bezüglich Žižkas und der Hussitenkriege sowie bezüglich Hus', dessen Tod in *Continuatio I.* geschildert wird. In *Continuatio I.* wird auch z. T. wörtlich aus dem „Wahrhaften Discurs“ des Hamburger Bürgermeisters Vinzenz Möller aus dem Jahre 1616 zitiert, in *Continuatio III* wörtlich aus einer französischen Flugschrift über die Ermordung König Heinrich IV. durch Franz Ravallac am 14. Mai 1610, in *Continuatio IV* aus französischen Flugschriften der Jahre 1602/1603.

Umso deutlicher wird, daß dieser gelehrte und religiös engagierte Hussitenglock-Autor fortan sich zurückzog und den Drucker allein ließ. Er hatte wohl die Lust am Kampf für den tschechischen Aufstand verloren, da die Aufstandsführung ernsthaft um Militärhilfe und damit verbunden um Übernahme der böhmischen Königskrone sowohl mit dem Katholiken Herzog Karl Emanuel I. von Savoyen (1580–1630) wie mit dem Calvinisten Friedrich V. von der Pfalz (1596–1632) verhandelte, beides Lösungen, die einem strengen Lutheraner nicht genehm sein konnten. Mit einem „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“ wird er sich vom aktuellen politischen Kampf auf seine theologisch-wissenschaftliche Schriftstellerei zurückgezogen haben. Der Hussitenglock-Drucker jedoch (ausgewiesen z. B. durch ein Engel-Schlußzierrat, vgl. Rosenfeld 1965, 580, Abb. 1) führte aus Marktgründen die Serie weiter, lenkte aber faktisch über zur „Neuen Zeitung“ d. h. einem reinen Zeitbericht. „*Continuatio VIII. Böhmisches Bruderschaft*“ vom Juni 1619 berichtet lediglich von den Maßregeln der österreichischen Stände gegen König Ferdinand unter Beigabe von Schreiben vom 20. Mai und 11. Juni 1619, „*Continuatio IX. Spanischer Sauerteig*“ im August 1619 von den Kriegereignissen in Mähren vom 30. April bis 16. August 1619.

Als am 2. August Friedrichs Gesandter Achaz von Dohna in Prag erschien, am 19. August Ferdinand als Böhmenkönig abgesetzt und am 27. August Friedrich V. von der Pfalz zum Böhmenkönig gewählt wurde, verschlug es wohl auch dem bisherigen Hussitenglock-Drucker den Atem. Er ließ zu, daß ein anderer Prager Drucker Lorenz Emmerich den Namen der Serie an sich riß und seinerseits die *Continuatio* nes X–XII (durch Namensnennung in XI, gemeinsame Lettern und das Zierrat Abb. 3 in Rosenfeld 1965, 580 zusammengehalten) druckte. Als „*Continuatio X. Antiscioptus oder Simsons Backenzahn*“ bringt er August 1619 eine Gegenschrift zu Caspar Scioptus' *Classicum belli sacri* (Pavia 1619), der Kaiser Matthias einen Vernichtungskrieg gegen die protestantischen Fürsten empfohlen hatte. Diese Streitschrift betraf also nicht die Böhmisches Frage und war von einem Wittenberger Theologen, angeblich Johannes Meder, verfaßt und begann mit unflätiger Verunglimpfung seines Gegners, die man D. Heinsius' „*Hercules*“ von 1608 entnahm. „*Continuatio XI sive Aureum Bohemorum Seculum, Böhmisches Freudenfest*“ ist eine Glorifizierung der Krönung von Friedrich und seiner Gemahlin am 4./7. November 1619. Sie ist zwar Johann Hus in den Mund gelegt, aber von einem begeisterten Anhänger des neuen Königs verfaßt, wohl dem Prager Geistlichen David Lippach. Erstmals wird hier ein Druck dieser Serie durch einen Holzschnitt (Johann Hus im Gespräch mit Gott, begleitet von lateinischen und deutschen Versen) der Gattung des „illustrierten Flugblattes“ angenähert. „*Continuatio XII. Spanischer Geltrutz und castilischer Hochmuth*“ ist eine Streitschrift gegen die bereits in *Continuatio VI* erwähnte Schrift „*Jubileum jubileorum evangeliorum*“ des Jesuiten A. Contz (Mainz 1618), wohl wieder vom Wittenberger Johannes Meder verfaßt und keineswegs aktuell, vielleicht nur ein Nachdruck. Die anschließenden Glückwuschverse für den neuen Böh-

menkönig zu „recuperatae salutis 1620“ datieren den Druck auf Ende 1619. Noch ahnte man nicht, daß einige Monate später, am 8.11.1620, die Schlacht am Weißen Berg den „Winterkönig“ zu übereilter Flucht nach den Niederlanden nötigen würde.

Inzwischen hatte sich der Erstdrucker der „Hussitenglock“ ermannt und riß mit „Continuatio XIII. Der Hussitenglock dreyzehender Klang oder Spanischer Krebsgang und Jesuiten-Alarm“ im Januar 1620 wieder den Serientitel an sich, diesmal im Glauben an konsolidierte Verhältnisse mit seinem vollen Namen „Theophilus Hieronymi anno 1620“ und, Catos einstigem „Ceterum censeo“ vergleichbar, mit dem alten Thema, der Warnung vor den Jesuiten, die angeblich auch die katholischen Fürsten bedrohten<sup>2</sup>. Wer die Serie mit Continuatio XIV-XX fortsetzte, wissen wir nicht, da ich in keiner Bibliothek Exemplare ermitteln konnte. Weller, der (1855, 17-31) die Verse aus den Einzelstücken bis Continuatio XIII veröffentlichte, nennt (S.L., Anmerkung), die „Discursus“ durchzählend, noch die Kurztitel von „Faszikel“ Nr. 15-20, ohne Fundortnennung, und zwar Nr. 15 „Bedenken über die Unruhen in Böhmen“, 16 „Bedenken eines Osterreichers über die Unruhen in Böhmen“, 17 „Treuherziger Discurs, diesen Unruhen abzuhelpfen“, 18 „Bericht über die Evangelischen“, 19 „Discurs über den Zustand in Böhmen“, 20 „Böhmische Bibel oder Schauspiegel“. Es sind offensichtlich mühsam zusammengestellte Produkte, die den Erfolg der angefangenen Serie für den Absatz ausnützen wollen, und zwar alle im Jahre 1620. Bei Nr. 20 handelt es sich um Nachdruck einer völlig veralteten Flugschrift, die der Prager Drucker Johannes Armgart etwa Juli 1619 veröffentlichte; es wurde darin Propaganda für die Wahl des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. (1585-1658) zum Böhmenkönig gemacht (Rosenfeld 1965, 370). Zwar war dessen Ablehnung (15. Juni 1619) von der Aufstandsführung verheimlicht worden, weil man ihn umzustimmen hoffte, aber seit August 1619 war Propaganda für ihn nicht mehr möglich, da damals der pfälzische Gesandte in Prag eintraf und die Wahl des Pfälzers zum Böhmenkönig verabredete.

### 3.

Ist die „Hussitenglock“ aus dem Tschechischen übersetzt?

Als 1935-1940 ein junger Zeitungswissenschaftler in zahlreichen Publikationen mit der These hausieren ging, nicht Frankreich habe (mit dem „Journal des Scavans“, 1665 ff.) die erste Zeitschrift ins Leben gerufen, sondern Deutschland mit Johann Rists „Monatsgesprächen“ (1663-1668), meldete sich der damals führende Zeitungswissenschaftler Gerhard Menz zu Wort und deklarierte am 1. Juni 1940 die „Hussitenglock“ von 1618/1620 als erste Zeitschrift der Welt und dies als eine besondere deutsche Kulturleistung. Daß wirklich eine Zeitschrift vorliege, habe ich an entlegener Stelle schon 1941 und dann 1965 und 1966 mit exakten wissenschaftlichen Einzelargumenten widerlegt. Aber auch als Flugschriften-Serie war die „Hussitenglock“ (wie als Zeitbericht-Serie der seit 1620 anschließende „Welttrommeter“, vgl. Rosenfeld 1966, 230) eine publizistische Neuheit im Kampf der politischen und reli-

<sup>2</sup> Die Titel der „Hussitenglock“ gibt bis Continuatio XIII wortgetreu Zíbrt 1906, 619-622, wieder. Fundort und Signatur der von mir benutzten Originale sind aufgeführt in Rosenfeld 1965, 578, Anm. 21. Die von mir gegebenen Entstehungsdaten wurden ähnlich wie bei Przedak 1904, 10 ff. auf Grund von Anhaltspunkten im Text rekonstruiert. Bei Neuauflagen wurden im Text zum Teil wesentliche Änderungen vorgenommen (Rosenfeld 1965, 565), was man beachten sollte.

ziösen Meinung sowie ideellen und materiellen Interessen und deshalb interessant und wichtig. Aber kann man solche böhmische Publikationsserie als nationaldeutsche Leistung ansehen? Wäre das nicht derselbe Fehler, den man Jahrzehnte früher bei der Beurteilung des deutschsprachigen „Ackermann aus Böhmen“ gemacht hatte?

Als mutmaßliche Herausgeber und Autoren waren unter anderem Johann von Roebig, Johannes Meder sowie (bereits von Przedak 1904, 13) Samuel Martini benannt worden. Menz entschied sich 1940 mit guten Gründen für Martini. Aber er prägte (mit einem wahren saltus mortalis vom böhmischen Freiheitskämpfer zum nationaldeutschen Publizisten) den Satz: „Mutmaßlicher Herausgeber ist ein Sudetendeutscher, der Prager Prediger Samuel Martini (1693–1639), der über eine sehr große Belesenheit und unleugbar publizistisches Geschick verfügte“ (Menz 1940, 205).

Es war absurd, ohne jede Nachprüfung ausgerechnet Martini zum Sudetendeutschen<sup>3</sup> zu erklären, obwohl sein vollständiger Name Samuel Martini z Dražova ihn als dem südböhmischen Ort Dražov entstammend erweist. Dražov liegt etwa 110 km südöstlich von Šitboř (Schüttwa), dem rein tschechischen Herkunftsort des Ackermann-Dichters, etwa 90 km südlich Pilsen und nicht weit von Husinetz (Husinec), dem Geburtsort des von ihm hoch verehrten tschechischen Reformators Johann Hus! Natürlich gehörte Martini der dreisprachigen böhmischen Gebildeten-Schicht an, von der beim Ackermann-Dichter die Rede war, in der man Tschechisch, Lateinisch oder Deutsch sprach, je nach Bedarf. Martini hat als Historiker (als solchen wertet ihn Jungmann 1825) eine Anzahl Bücher in lateinischer Sprache veröffentlicht, bei seinem Frankreichaufenthalt sogar zwei Schriften in französischer Sprache („Les armes de l'église“ und „Méditation sur les misères de l'église“, La Rochelle 1621), aber niemals in deutscher Sprache publiziert. Offensichtlich war Tschechisch seine Muttersprache. Seine Publikationen als Geistlicher, seine konfessionellen Betrachtungen und Auseinandersetzungen druckte er, zum Teil selbst, in tschechischer Sprache (Jungmann 1825, I, 177; II, 375, 381, 397, 407, 428, 462). Auch seine Streitschrift gegen die böhmischen Brüder, 1635, die damals wie er als Flüchtlinge in Pirna lebten, erschien Tschechisch (mit den Gegenschriften des J. Felina und des international bekannten Pädagogen Comenius von 1637 abgedruckt bei Komenský 1897/1902, Bd. 3 und 6). Dazu paßt, daß die tschechischen Exulanten in Pirna am 7.4.1628 bei ihrer Bitte an den sächsischen Kurfürsten, ihren „Gottesdienst in unserer Muttersprache üben und die Predigt anhören“ zu dürfen, die Betrauung Martinis mit dieser Aufgabe beantragten (Peschek 1857, 33; 143). Ebenso bat Martini selbst den sächsischen Kurfürsten, als dieser 1631 Prag erobert hatte und Martini (freilich nur für sieben Monate) nach Prag zurückkehrte, um Erlaubnis, in der Teinkirche tschechischsprachige Gottesdienste abhalten zu dürfen (Loesche 1923, 41).

Schon 1618 konnte Martini sein 364 Seiten starkes Buch „Hussus et Lutherus, id est collatio historica duorum fortissimorum Jesu Christi militum Joh. Hussii Bohemi et Martini Lutheri Germani“ bei Sessius in Prag drucken lassen. Seine „Lacrimae Bohemicae... reformationem Hussiticam vindicias Ziskianas fama rerum bellis Hussiticis feliciter gestarum duce J. Ziska exponentes“ erschienen „Franekerae 1625“, 1630 folgten „Collatio Hussi et Lutheri“ und „Reformatio Hussi et vinciciae Ziskianae“.

<sup>3</sup> Der Ausdruck „Sudetendeutscher“ wurde 1902 von F. P. Jesser geprägt und setzte sich seit 1918 als Bezeichnung aller Deutschen in Böhmen durch. Vgl. „Sudetenland, ein Hand- und Nachschlagbuch über alle Siedlungsgebiete der Sudetendeutschen in Böhmen und Mähren/Schlesien“. Kitzingen 1954, Anm. 1.

Man kann diese Titel nicht lesen, ohne daß einem die historischen Reminiszenzen an Hus, Žižka und die Hussiten in der „Hussitenglock“ von Anfang August 1618 und ihren Continuationen einfallen. Das gibt uns die Gewißheit, daß wirklich Martini (der in Prag zunächst Adjunkt des tschechischen Pfarrers Johann Rosacius an St. Niklas auf der Prager Kleinseite, seit 1618 Pfarrer an St. Castulus in Prager Altstadt war) Autor und Herausgeber der „Hussitenglock“ vom Anfang August 1618 und noch einiger Continuationen war. Da die Aufstandsführung ihm zu sehr zögerte, fühlte er sich von Hus und Žižka inspiriert, mit predigthafter und historisch beglaubigten Worten den religiösen und zugleich nationaltschechischen Freiheitskampf zu propagieren.

Eine zweite Frage ist, ob der Vermerk auf dem Titelblatt der deutschsprachigen „Hussitenglock“ „Erstlich in Böhmischer, jetzt auf Begern in Deutsche Sprach gesetzt und nachgedruckt“ nur eine publizistische Fiktion war, wie Menz (1942, 50) vermutete, oder ob wirklich Martinis Urfassung tschechisch geschrieben und gedruckt wurde<sup>4</sup>. Warum sollte der Mann, der auch später gern die ihm am Herzen liegenden konfessionell-religiösen Fragen in tschechischer Sprache seinen Lesern vorgelegt und der sich bei dem beginnenden tschechischen Freiheitskampf als „Husus redivivus“ und Erwecker des Hussitengenerals Žižka fühlte, diesen seinen Aufruf nicht in seiner Muttersprache an seine tschechischen Glaubensbrüder gerichtet haben? Continuation I. enthält denselben Titelvermerk, Continuatio IV, VI und VII etwas abgewandelt „Aus Böhmischer in teutsche Sprache gebracht“, Continuatio II und V, wieder dem ersten Titelvermerk stärker angenähert, „Erstlich in Böhmischer jetzt aber in teutscher Sprach nachgedruckt“. Eine besondere Variante bietet Continuatio III mit „Aus Französischer in Böhmische, jetzt aber in teutscher Sprach nachgedruckt“, und das, weil ja große Partien, wie gesagt, aus einer französischen Flugschrift von 1610 stammen. Was für das Französische als Erstform gilt, wird hier auch für das tschechische Zwischenglied gelten und bei allen anderen erweisen, daß Martini tatsächlich zunächst eine tschechische Fassung veröffentlichte. Weiter wird das erhärtet durch „Die Andere Apologie der Stände des Königreichs Böhme“ von 1619, die in allen Drucken den Vermerk im Titel trägt „Aus der Böhemischen Sprach in die Deutsche versetzt“. In diesem Falle wissen wir, daß einige Monate früher die tschechische Originalfassung beim gleichen Drucker Jonatan Bohutsky z Hraniwe in Prager Altstadt erschien unter dem tschechischen Titel „Druhá apologie stavův království českého“ (Zibrt 1906, 568).

Ich ziehe daraus den Schluß, daß Martini seine „Hussitenglock“ Anfang August 1618 tatsächlich zunächst in tschechischer Sprache verfaßte und drucken ließ, um seine tschechischen Mitbürger entgegen der noch zögernden Aufstandsleitung zu einem zuversichtlichen Aufstand gegen das Habsburgerregime, Jesuiten und für religiöse Freiheit zu begeistern. Der Drucker und Freunde veranlaßten ihn, den Text und dann auch nach und nach die hinzugefügten Continuationes I-VII für die vorwiegend Deutschsprachigen im Lande, für die benachbarten Österreicher und für die lutherischen Sympathisanten in Deutschland in deutsche Sprache umzusetzen und zu

<sup>4</sup> Als ich Menz vorhielt, daß K. Mayr-Deisinger bereits 1893 die Frage eines tschechischen Vorabdrucks bejaht habe (Rosenfeld 1941, 142 Anm. 1), verfaßte Menz 1942 einen Schmähartikel, gegen den ich mich nicht zur Wehr setzen konnte, da ich seit 25.8.1940 im Kriegseinsatz war. Jetzt, nach fast einem Menschenalter, sei diese schwierige Frage sine ira et studio behutsam erörtert.

drucken, wobei der Drucker natürlich auch seinen materiellen Vorteil durch den weiteren Absatzkreis im Auge hatte.

Der tschechische Titel der Urfassung könnte „Z rozličných rozjímání českých výtah nebo Husitský zvon“ gelautet haben. Die nachträglich zugefügten Continuatio-nes werden nach Ausweis der deutschsprachigen Drucke nicht als Nr. 2 usw. gezählt, weil eine solche Durchzählung der „Hussitenglock“ das eindrucksvolle Wortbild beeinträchtigt hätte, sondern, wie die Titelblätter von Continuatio I, IV und XIII zeigen, als Klänge eben dieser Glocke, als „Der Hussiten Glock erster Klang“ bzw. „vierter, dreizehnter Klang“, also wohl tschechisch „Husitského zvonu první (čtvrtý, třináctý) zvuk“. Zwar konnte ich seinerzeit weder in Prag noch in deutschen oder internationalen Bibliotheken Exemplare dieser mutmaßlichen tschechischen Drucke ermitteln. Das ist nicht seltsam, da diese kleinen Drucke zerlesen und verworfen wurden. Wenn es bei der erwähnten „Anderen Apologie“ anders war und sich von ihr nicht nur zahlreiche deutschsprachige Texte, sondern auch solche der einige Monate früher erschienenen tschechischen Urfassung („Druhá apologie...“) erhalten haben (Zíbrt 1906, 568), so deshalb, weil es sich hier nicht um eine Flugschrift, sondern um eine umfangreiche, mit hunderten von beigelegten Briefkopien belegte dokumentarische Relation handelt mit 564 Druckseiten! Die deutschsprachigen Drucke der „Hussitenglock“ waren zu gutem Teil als Propagandamaterial für Sympathisanten und Interessenten in Deutschland gedacht und haben sich deshalb in deutschen fürstlichen und Ordensbibliotheken erhalten, wie denn z. B. ein Sammelband der Bayerischen Staatsbibliothek mit den meisten Hussitenglockdrucken (4° J. publ. g. 171) aus der Churpfälzischen Bibliothek stammt und erst mit Kurfürst Karl Theodors Mannheimer Bibliothek 1803 nach München kam; ein weniger reicher Sammelband stammt aus dem Münchener Carmelitenkloster. Andererseits gab es am Anfang des 17. Jahrhunderts in Prag soviel „Reichsdeutsche“, daß (wie ein Predigtgedruck von Matthias Hoe erweist) 1611 in der Prager Altstadt der Grundstein einer Kirche „für die Evangelischen teutscher Nation“ gelegt wurde (Bayr. Staatsbibl. 4 Hom. 860a).

Einer volkstümlichen Flugschrift einen lateinischen Titel zu geben, war weder üblich noch sinnvoll. Daß Martini bei der geforderten Übersetzung seiner tschechischen Flugschrift ins Deutsche einen lateinisch-deutschen Mischtitel „Variorum discursuum Bohemicorum Nervus oder Hussiten Glock“ gab, ist wohl nur daraus zu verstehen, daß dem gelehrten Verfasser das Lateinische geläufiger war als die deutsche Sprache. Der lateinische Ausdruck für „výtah z ...“ wäre „summa“ gewesen. Aber ein Theologe, der die umfangreiche „Summa theologiae“ des Thomas von Aquino kannte, konnte natürlich nicht diese zwölf Seiten als „summa“ bezeichnen und setzte stattdessen das ungewöhnliche und nahezu unverständliche „Nervus“ (Nerv etwa als „Quintessenz“). Zu tschech. *zvon* „Glocke“ (von idg. *ghuen-*, *ghuonos* „Ton“) war lateinisch kein Äquivalent zu finden. So ging er nunmehr mit „Hussitenglock“ ins Deutsche über, und dieses fettgedruckte „Hussitenglock“ zog werbewirksam die Blicke, Gedanken und Assoziationen auf sich und führte dazu, diesen Einzeltitel als Flugschriftenserialtitel beizubehalten und geschäftstüchtig auszunützen, als nach Continuatio VII Martini die tschechische Serie aufgab und seine Tätigkeit als politischer Publizist einstellte.

Von Haus aus war Martini ja Seelsorger und Historiker. Sein Kampf gegen die Jesuiten war nicht unberechtigt, war doch durch die von ihnen beabsichtigte Rekatolisierung Böhmens sein lutherischer Glauben, seine Seelsorgertätigkeit und auch

sein tschechisches Volkstum bedroht. Krebs betont allerdings 1890, 100, die „Hus-sitenglock“ habe sich mit ihren Argumenten in herkömmlichen Gedankengängen bewegt. Es macht dem Seelsorger und Wissenschaftler Martini alle Ehre, daß er in der für sein Volk und seinen Glauben entscheidenden Stunde seinem Herzen nachgab und, so gut er es verstand, mit Flugschriften das Seine zur Wendung der Revolution beizutragen suchte, wobei er seinem Vorbild Johann Hus nachzufolgen suchte als „Hussus redivivus“. Man kann auch sagen: Er folgte wie Hus seinem Gewissen und hörte deshalb mit seiner Flugschriftenaktion auf, als die Aufstandsführung in Hoffnung auf die Hilfe der protestantischen Fürsten-Union sich dem Calvinisten Friedrich von der Pfalz zuwandte. Wie recht er mit der Skepsis zu diesem Weg hatte, zeigte die vom neuen Böhmenkönig verfügte oder geduldete „Säuberung“ des ehrwürdigen Prager St. Veit-Domes am 21.12.1619, wobei Altäre, Bilder, Statuen, Gräber und andere Inventarstücke entfernt und die Heiligenbilder und Totenbeine auf unflätigste Weise entwürdigt wurden. Seitdem waren, wie Abraham Scultetus Anfang 1620 in seinem „Einfältig Gespräch“ darstellt, Hussiten, Lutheraner und Papisten sich einig über die Unwürdigkeit ihres neuen Königs.

Martini flüchtete 1620 mit Weib und Kind nach Wittenberg, konnte 1621-1626 als Reisebegleiter junger tschechischer Adliger Frankreich und England bereisen, viele literarische Bekanntschaften an Höfen, Unversitäten und in Städten machen, erhielt in England sogar den Adelsbrief (Peschek 1857, 35). Seit 1628 bis zu seinem Tod wirkte er als Seelsorger der tschechischen Emigranten in Pirna und entfaltete eine reiche Publikationstätigkeit vorwiegend in tschechischer Sprache.

#### Literaturverzeichnis

- Czerwenka, B. 1869: Das Persekutionsbüchlein. Geschichte der Verfolgungen des Evangeliums in Böhmen. Gütersloh.
- Gierach, E. 1936: Johann von Saaz. In: Verfasserlexikon der Deutschen Literatur des Mittelalters 2, Sp. 623-628.
- Hrubý, A. 1971: Der „Ackermann“ und seine Vorlage. München (=Münchner Texte und Untersuchungen zur dt. Literatur des Mittelalters 35).
- Hübner, A. 1932: Das Deutsche im „Ackermann aus Böhmen“. Vorgelegt 20.10.1932. In: Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl. 1935, XVIII, 323-398; ND in: WdF CXLIII, 1968, 233-344.
- Jungmann, J. 1825: Historie literatury české. I. II. Praha.
- Komenský, J. A. 1897/1902: Spisy. I-VI. Praha.
- Krebs, R. 1890: Die politische Publizität der Jesuiten und ihrer Gegner in den letzten Jahrzehnten vor Ausbruch des 30jährigen Krieges. Halle (Hallensische Abhandlungen zur neueren Geschichte 25).
- Loesche, G. 1923: Die böhmischen Exulanten in Sachsen. Wien (Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus im ehemaligen Österreich 42/44).
- Menz, G. 1940: Die älteste Zeitschrift. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 107, Nr. 125, 205-206.
- Menz, G. 1942: Um die älteste Zeitschrift. In: Zentralblatt für Bibliothekswesen 59, 46-52.
- Peschek, Chr. A. 1857: Die böhmischen Exulanten in Sachsen. Leipzig.
- Przedak, A. G. 1904: Geschichte des deutschen Zeitschriftenwesens in Böhmen. Heidelberg.
- Rieder, H. 1971: Wenzel, ein unwürdiger König. Wien.
- Rosenfeld, H. 1941: Um die älteste Zeitschrift. Ein Wort zur Klärung der Begriffe und Meinungen. In: Zentralblatt für Bibliothekswesen 58, 133-148.

- Rosenfeld, H. 1965: Flugblatt, Flugschrift, Flugschriftenserie, Zeitschrift. Die „Hussiten-Glock“ von 1618 im Rahmen der Entwicklung der Publizistik. In: Publizistik 10, 556-580.
- Rosenfeld, H. 1966: Flugschrift, Flugschriftenserie, Zeitschrift. Betrachtungen zur Hussiten-Glock 1618/1620. In: Gutenberg-Jahrbuch 1966, 227-234.
- Rosenfeld, H. 1980: „Der Ackermann aus Böhmen“ – scholastische Disputation von 1370 oder humanistisches Wortkunstwerk von 1401? Zur Literatur im dreisprachigen Böhmen des Spätmittelalters. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 8, 3, 295-301. ND als vermehrter Privatdruck. München: Rosenfeld 1983.
- Rosenfeld, H. 1981: Johannes de Sitboř, der Tkadleček und die beiden Ackermannfassungen von 1370 und 1401. In: Die Welt der Slaven 26, 102-124.
- Rosenfeld, H. 1985: Heinrich Lamme. In: Verfasserlexikon der Deutschen Literatur des Mittelalters, 2. Aufl. 5, Sp. 111f.
- Skála, E. 1964/65: Schriftsprache und Mundart im „Ackermann aus Böhmen“. In: Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wiss. in Leipzig 57, H. 2, 63-72.
- Taddey, G. 1977: Lexikon der deutschen Geschichte. Stuttgart.
- Weller, E. 1855: Die Lieder des 30jährigen Krieges. Basel.
- Zibrt, Č. 1906: Bibliografie české historie. III. Praha.

München

Hellmut Rosenfeld

VARIORVM DISCVRSVVM BOHE-  
micorum Nervus,

Oder

## Hussiten-Glock.

Welche nicht nur die Böhmisches / sondern  
alle Evangelische Stände / auff ihre Feinde ein wa-  
rendes Aug zu haben / ermahnet / vnd vor den Feinden treulich  
warnet / auch was bey dem Böhmischem Kriegeswe-  
sen zu thun seye / mit ihrem Rasonang  
unterrichtet.

Besteller vnd publiciret

Durch Johann Huß rediuuium,

Sampt einem Extract / eines Jesuitischen  
Schreibens / auß welchem zu sehen / durch was  
Mittel vnd Wege / die Jesuiten in das Königreich  
Böhmen widerumb einzukommen ge-  
dencken.

Erflich in Böhmischer / jetzt aber auff begern  
in Deutsche Sprach gesetzt vnd nachgedruckt.



Im Jahr / M DC XVIII.

## ÜBER KLANGMOTIVE ALS INNERE FORM

### 1.

Vor fast einem Jahrhundert (1892) begann L. I. Polivanov (1833–1899) in Moskau, den Versrhythmus statistisch zu untersuchen. Sein Schüler Andrej Belyj „systematisierte“ diese Methode, und seither folgte einer dem anderen: Tomaševskij, Jakobson, Taranovskij, Gasparov und all ihre Schüler. Im Zugriff statistischer Abstrahierung schien sich das eigenwillige Tier Poesie an die Kette legen zu lassen, objektives Urteil über Kunst erreichbar. Es war, in der Periode des Symbolismus, eine Gegenströmung gegen die Willkür der Impressionen, und hier konnte jeder ein Entdecker sein, etwa wie R. Jakobson, der dichterische Form als „organisierte Vergewaltigung der Sprache“ definierte<sup>1</sup>.

Zu bedenken wäre indessen dabei auch der Unterschied zwischen Metrik und Rhythmus. Die eine gibt tatsächlich das abstrakte Schema; der andere ist ihre innere Form und als solche weder vollständig abstrakt, noch ohne Subjektivität, und die Gewalt, die man in der poetischen Sprache vermutet, wird zur leicht gewaltsamen Methode an der Poesie, die darunter nicht selten verstummt.

### 2.

Weniger begünstigt waren Beobachtungen zum Klang der Dichtung. Klangwiederholungen, außer Reim und Anapher, entziehen sich statistischem Zugriff fast ganz. Die Trennung formaler Elemente von Bedeutung und Sinn gelingt nicht ohne subjektive „Assoziationen“.

„Zuerst“ soll Osip M. Brik (1888–1945) auf „phonologische Wiederholungen“ aufmerksam gemacht haben<sup>2</sup>, die Bahn gebrochen haben dann die Arbeiten von Jan Mukařovský (1891–1975)<sup>3</sup>. Durch ihn haben wir vielleicht erstmals einen Blick in das Wunderland der Máchaschen Klangkunst tun können. Die Frage, ob es eine ähnliche Kette für die Klänge gibt, wie es für den Rhythmus die Statistik der Akzente ist, scheint bezeichnenderweise nicht gestellt worden zu sein.

Versuche gab es freilich, das Tier einzufangen. Eichenbaum war zwar (1921) der Meinung, daß weder Rhythmus noch Klangstruktur eine Möglichkeit eröffnen, Prinzi-

<sup>1</sup> R. Jakobson, *Základy českého verše* (2. überarbeitete Fassung von: *O českom stíche, preimuščestvenno v sopostavlenii s ruskim*, 1923), Prag 1926, 22: „organizované násilí na jazyce.“

<sup>2</sup> So Ju. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, UTB (Fink) 103, München 1972, 161. Übersetzung von R.-D. Keil (russ. *Struktura chudožestvennogo teksta*, M. 1971, 135): «Фонологические повторяемости». Gemeint ist Briks Aufsatz *Zvukovye povtory*, in: *Poëtika*, Pgd. 1919.

<sup>3</sup> Vor allem das erste Kapitel in der Erstlingsstudie *Máchuv Máj. Estetická studie: Zvuková stránka Máje a její souvislost s jinými složkami básně* (1928), in: *Kapitoly z české poetiky. Díl III: Máchovské studie*, Prag 1948, 15–109. – Eufonie Theerových „*Výprav k Já*“ (1931), ebd. Díl II: *K vývoji české poesie a prózy*, Prag 1948, 235–264.

pien der Komposition festzustellen<sup>4</sup>. Diese lägen vielmehr in der Syntax und in „einigen ausgewählten Intonationsarten“<sup>5</sup>. Darin war Eichenbaum ganz konventionell. Aber ein Jahrzehnt danach sprach Mukařovský in seiner Definition der „Euphonie“ von „denjenigen Eigenschaften einer Dichtung, welche auf der strukturellen Ausnützung der Unterschiede einzelner Laute beruhen“<sup>6</sup>. Und über vier Jahrzehnte danach schrieb auch B. P. Gončarov von einer „transformierten Klangstruktur“, welche den Vers von der Prosa unterscheidet<sup>7</sup>.

Und was ist hier „Struktur“? Mukařovský spricht zwar einmal von „Kompositionsstruktur“ der Laute<sup>8</sup>, und das müßte ja die Erfassung des Ganzen eines Gedichts bedeuten. Tatsächlich beruhen aber seine Arbeiten, vor allem die zu Mácha, auf demselben Prinzip des einseitigen Sehens (bzw. Hörens), wie es bei Rhythmusstatistiken vorwaltet, wo nicht der ganze Vers, sondern nur akzentuierte Stellen „gemessen“ werden<sup>9</sup>. Er führt in langen Beispiellisten Vokalwiederholungen auf, aber meist ohne Rücksicht auf Stellung und Zusammenhang mit anderen Lauten im Vers. Gelegentlich steigert er sich zu Interpretationen (Kapitoly II 247), wenn auch knappen. Interpretationen von großer Eindringlichkeit findet man indessen bei Lotman<sup>10</sup>. Dabei ist aus dem Strukturalismus (bzw. der Phonologie) der Begriff der Opposition übernommen worden, der aber wohl in Klanginterpretationen kaum fruchtbare Anwendung finden kann.

Lotman leitet seine Interpretation bezeichnenderweise mit einer barschen Zu-rechtweisung ein: „Es ist evident, daß Spekulationen über angebliche Bedeutungen von Phonemen keinerlei allgemeinverbindlichen Sinn haben, sondern nur auf subjektiven Assoziationen beruhen.“<sup>11</sup> Er sagt nicht, wen er meint; es ist aber klar: Es sind die französischen Symbolisten, die Eichenbaum 1921 noch als Gesetzgeber genannt hatte<sup>12</sup>. Baudelaire (1857): „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent“<sup>13</sup>; der Jüngling Rimbaud (1871): „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles“<sup>14</sup>; und Verlaine (1884): „De la musique avant toute chose, [...] Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.“<sup>15</sup> Das hatte Nachahmung in allen Sprachen gefunden,

<sup>4</sup> Melodika ruskogo liričeskogo sticha, in: B. E., O poézii, L. 1969, 327-511, hier: 328: «не определяет особенностей стиля и не дает возможности установить принципы композиции».

<sup>5</sup> Ebd. und 345.

<sup>6</sup> Kapitoly II, 235<sup>1</sup>: „oněch zvukových kvalit básnického díla, které se zakládají na strukturním využití rozdílu mezi jednotlivými hláskami“.

<sup>7</sup> Zvukovaja organizacija sticha i problemy rifmy, M. 1973, 46: «Стих – это особо трансформированная т.е. преобразованная, звуковая структура речи». Zur sonst distanzierten Haltung Gončarovs zu strukturalistischen Theorien vgl. ebd., 21 ff.

<sup>8</sup> Kapitoly II 247.

<sup>9</sup> Vgl. zu dieser Einseitigkeit Vf., Eine Anmerkung zum russischen Alexandriner und zur metrischen Methode Taranovskijs, in: Herrigs Archiv (AfSSL) Bd. 209, 1973, 385-389.

<sup>10</sup> Wie Anm. 2, 163-169 (russ. 137-142); zu zwei Gedichten Lermontovs.

<sup>11</sup> Lotman, 162; russ. 136: «Очевидно, что все рассуждения о значениях, которые якобы имеют фонемы, взятые вне слов, не несут никакого общеобязательного смысла и покоятся на субъективных ассоциациях».

<sup>12</sup> Wie Anm. 4, 345 mit Zitat aus Verlaines „Art poétique“.

<sup>13</sup> Correspondences II 4 aus den „Fleurs du Mal“.

<sup>14</sup> Anfangsvers von „Voyelles“ (1871).

<sup>15</sup> Anfangsstrophe der „Art poétique“ aus „Jadis et Naguère“.

und verständlicherweise ist nicht jedermann zu jeder Zeit das Einfühlungsvermögen in eine solche Kunstauffassung zuzumuten.

## 3.

Es ist Lotman gewiß zuzustimmen, daß man mit „A noir“ tatsächlich nichts anfangen kann. Will man etwas fassen, das nicht als „Assoziation“ beiseite geschoben werden kann, so darf es nicht Einzellaut sein, wie das meiste von Mukařovský Zusammengebrachte, denn der ist fast immer eine Zufallserscheinung im einzelnen Wort; (Ausnahme: die seltenen Schallwörter). Es gibt nur zwei Möglichkeiten dafür: entweder eine besondere Stellung im Vers, also in der Klausel als Reimwort, oder im Versbeginn als Anapher oder allenfalls vor oder nach einer Caesur im Vers. Davon soll hier nicht Rede sein. Oder eine Zusammensetzung von mindestens zwei Lauten, in der Regel also mindestens ein Vokal und ein Konsonant. Damit müssen die Vokalreihen, die Mukařovský, Lotman und andere aus einem oder mehreren Versen zusammengestellt haben, fast immer ausscheiden: Wenn Konsonanten oder andere Vokale dazwischen stehen, ist eine Reihe gleicher oder ähnlicher Vokale tatsächlich meist nicht mehr als „Musik“ oder „Geräusch“ (шум); nur hilfweise kann so etwas als Beleg dienen.

An dem Mácha-Vers: „Shasla měsíce světlá moc“ hebt Mukařovský (Kapitoly III 28) die getrennten Laute *z-la m-c s-lá m-c* hervor; an dem Vers: „To vše, jež nyní opustiti měl“ (ebd., 29) nur *o y-l o i-i*. Das wird oft überzeugender aussehen, als es klingt. Es muß dem Leser weitgehend überlassen bleiben, ob er damit etwas anfangen kann. Wiederholungen von Lautverbindungen können hingegen dann deutlich sich als Kunstmittel herausheben, wenn es (analog zum gespaltenen Reim) gespaltene Verbindungen sind. Also in dem ersten von Mukařovský zitierten Vers die Wiederholung: *la|m - lá|m*. An dem Verstell: „Uzoukou stezkou“ (Mukařovský III 34) heben sich die Verbindungen *uzou kou|s - zkou* heraus.

Ergeben solche Wiederholungen (in identischer oder umgekehrter, aber vor allem unmittelbarer Lautfolge) „zusätzliche Bindungen zwischen den Wörtern“<sup>16</sup>, d. h. einen Sinn, der so aus den einzelnen Wörtern noch nicht zu erwarten war, aus dem Klangverlauf des Verses sich aber natürlich ergibt, so könnte man von einem Klangmotiv sprechen, d. h. von einem Sinn, der sich durch Klangwiederholung ergibt. Mukařovský zitiert (Kapitoly III 53): „A slunce jasná světu jiných“. Dreifach wiederholt sich die Lauverbindung *as*: *A|s - as - ás*, und sie verbindet die Worte ‚klar‘ und ‚Licht‘ besonders, so daß das Element Träger der Bedeutung ‚klar, heil‘ wird. An anderer Stelle zitiert Mukařovský (Kapitoly III 55): „Zvučelo temně tajný bol“. Verwandt sind die Lautverbindungen *lo - ol*, sie stützen die Bedeutung ‚schmerzlich klingend‘; zusätzlich: *te - ě|t*, so daß die Bedeutung ‚im Geheimen, Dunklen‘ hinzukommt.

Klangmotive sind in der herkömmlichen Rhetorik angelegt. Die figura etymologica enthält sie natürlicherweise. Von Mukařovský zitiert: „Vraždě zavraždil otce svého“ (Kapitoly III 58) oder (III 59): „Tak zašel dnes dvacátý den.“ Als Klangmotiv der Ausdrucksverstärkung dient die Wortwiederholung, die ja Lautgruppenwiederholung

<sup>16</sup> Lotman, 163, russ. 136: «дополнительные связи между словами».

zugleich ist, bei Mukařovský (III 58): „V hlubinách vody: ‚Jarmilo! Jarmilo!‘“ oder: „Nad lesy ještě kol a kol.“ Viel mehr als Ausdrucksverstärkung oder archaisierende Vereinfachung ist das nicht.

Größere Raffinesse findet man da, wo die etymologische Figur scheinbar gegeben ist, von Mukařovský zitiert (III 34): „Hluboký vzdech jí ěadra zdvíhá“, mit den Elementen *vzd-ch* - *zdv-h*, die auf den ersten Blick wie vom selben Wortstamm gebildet aussehen und als Klangmotiv die Bedeutung ‚der Seufzer läßt anschwellen, der wachsende Kummer‘ suggerieren. Ähnlich mit dem bei Mukařovský (III 55) zitierten Vers: „V krajinu tichou kráči sen“: *kra-i* - *kra-í*, was die Bedeutung ‚übers Land schreiten‘ nahelegt, zusätzlich *ti* - *tschí* ‚etwas Stilles wird überdeckt‘, womit die Assoziation auf den in der Idylle gegenwärtigen Tod eröffnet wird, ein Leitmotiv in „Máj“.

## 4.

Diese Beobachtungen, zunächst nur an Beispielen, die Mukařovský zusammengestellt hat, werten den Begriff „Assoziation“ etwas auf, der leicht in den Geruch des Flatterhaften, des Irrationalen kommt: Assoziationen ja; aber solche, die sich für den Aufmerksamen mit einiger Zwangsläufigkeit einstellen. Eben das hat wohl Mandel'stam gemeint, als er 1921 über „Wort und Kultur“ schrieb: „Natur ist Psyche, [...] und jede Erscheinung wird über ihre eigene Metamorphose sprechen.“ „Das Wort ist Psyche. Das lebendige Wort bestimmt nicht den Gegenstand, sondern sucht frei, gewissermaßen als Wohnsitz, diese oder jene gegenständliche Bedeutung.“<sup>17</sup> Freilich war das als scharfe Abrechnung mit dem Symbolismus gedacht, mit dem „schrecklichen Contredanse der ‚Entsprechungen‘, die sich zunicken. Ein ewiges Blinzeln. Kein einziges klares Wort“. Das Wort sei vielmehr „selber schon ein geprägtes Bild“<sup>18</sup>. Dieses Bild hänge nicht vom Gegenstand ab, sondern sei im Wort allein, d. h. in seiner Klanggestalt enthalten. Man spricht damals auch vom „Wort als solchem“<sup>19</sup>. Es sind deutlich diese halbtheoretischen Erwägungen eine Folge der sprachwissenschaftlichen Entwürfe von Jan Baudouin de Courtenay, A. A. Potebnja und Ferdinand de Saussure.

<sup>17</sup> Slovo i kul'tura (1921), in: Osip Mandel'stam, *Sobr. soč.*, hrg. von B. A. Filipoff, New York-München, Bd. II, 1971, 222-227, hier: 222: «Природа-Психея. В этом царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой, и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе». S. 226: «Разве вещь хозяин слова? Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело». Ähnlich schon in «Утро акмеизма» (1913, veröffentlicht 1919), ebd., 320-325, hier: 321: «Острые акмеизма [...] не отказывается малодушно от [...] тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно, спящие в ней силы». S. 323: «Строить - значит бороться с пустотой». 1922 spricht er, in «О природе слова», ebd. 241-259, hier: 242, darüber, daß die neue Weisheit (er sagt «наука») «на принципе связи, а не причинности» beruhe; S. 245: Über das Griechische: «сообщив ей (sc. русской речи) [...] тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью».

<sup>18</sup> Ebd., 254: «Слово есть уже образ запечатанный». «Страшный контреданс ‚соответствий‘, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова».

<sup>19</sup> Mandel'stam, ebd., 320. Eichenbaum (wie Anm. 4), 344: «слово как мелос».

Unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg, und auch danach, besonders in Rußland, hegte man überall in Europa die enthusiastische Vorstellung, daß es ein neues Frankreich<sup>20</sup>, Rußland, Deutschland gebe, vor allem in den Werken ihrer Sprachen. Und daher sieht es so aus, als sei diese „Befreiung des Wortes“ vom französischen Symbolismus vorbereitet worden.

## 5.

Mandel'stam, bevor und nachdem er sich von den russischen Symbolisten getrennt hatte, kannte Klangmotive<sup>21</sup>. Wie bewußt er sie gesucht hatte, zeigt ein frühes Gedicht mit dem von Tjutčev entlehnten Titel „Silentium“ (1910)<sup>22</sup>. Das Titelwort enthält Klangmotive, die den Aufbau des Gedichtes bestimmen: *si(l)* und *um*, jeweils mit den kontrapunktischen Umkehrungen *is* – *mu*. Beide kommen in dem Wort *музыка* vor, das als Ganzes eine Art musikalischer Kontrapunkt zum Titelwort (*музы: si – um*) den Rahmen des Gedichtes bestimmt (I 2 und IV 2). Hier der Text:

Она еще не родилась  
Она и музыка и слово,  
И потому всего живого  
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,  
Но, как безумный, светел день,  
И пены бледная сирень  
В мутно-лазоревои сосуде.

Да обретут мои уста  
Первоначальную немоту,  
Как кристаллическую ноту,  
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,  
И слово в музыку вернись,  
И сердце сердца устыдись,  
С первоосновой жизни слито!

Die Verteilung im Gedicht ist anscheinend absichtsvoll. Das Motiv *му/ум*: I 2: *музыка*; I 3: *потому*; II 2: *безумный*; II 4: *мутно*; IV 2: *музыки*. Als Variante das Motiv *уз*: I 2: *музыка*; II 2: *безумный*; II 4: *сосуде*; III 1: *уста*; IV 2: *музыку*; IV 3: *устыдись*. Der Sinn ist: „Klang von Sinnen (berauscht), trüb-blau, Gefäß, Lippen (zum Gesang), schamhaft“. Das Hauptmotiv reicht über die zweite Strophe nicht hinaus (vom Rahmenwort in IV 2 abgesehen), das Nebenmotiv greift auf die beiden anderen Strophen über. Das Motiv *си/ис*: I 2: *музыка и слово* (*зы – и | с*); II 3: *сирень*; III 3: *кристаллическую*; III 4: *чиста*; IV 2: *И слово в музыку вернись* (*и | с – зы – ись*); IV 3: *И сердце, устыдись* (*и | с, ись*); IV 4: *жизни слито* (*из – и | с*). Die Bedeutung ist wohl „kristallen klar, sowohl Herz wie Vernunft umfassend, verbun-

<sup>20</sup> So E. R. Curtius, dazu aufschlußreich jetzt R. Wellek, Ernst Robert Curtius als Literaturkritiker, in: Französische Literatur des 20. Jahrhunderts. Gestalten und Tendenzen. Zur Erinnerung an Ernst Robert Curtius, hrg. von W. D. Lange, Bonn 1986, 11–31, bes. 20.

<sup>21</sup> Vgl. Vf., Mandel'stam „Der Dekabrist“, in: Herrigs Archiv (AfSSL) Bd. 212, 1976, 95–115, hier: 109–112.

<sup>22</sup> PSS, Bd. I, 2. Aufl. 1976, S. 9, Nr. 11.

den, Leben'. Das Motiv taucht überhaupt erst in der dritten Strophe auf und häuft sich in der vierten. Die beiden Themenmotive *ym* und *cm* sind also mit nur geringer Überschneidung das eine (*ym*) am Anfang, das andere (*cm/nc*) am Ende verteilt. Der Sinn ist offenbar, daß Musik und Wort ungetrennt erst das Leben ausmachen<sup>23</sup>; ihre Verbindung bildet den erweiterten Rahmen (I 2, IV 2). Das Ganze wird zusätzlich durch ein Nebenmotiv erweitert: «еще не родилась»: *ась* (I 1) und «останься»: *ас, ся* (IV 1): das ‚noch nicht‘ wird zum ‚verweile doch‘ gesteigert. – Die Klangfülle ist noch viel dichter; die Interpretation soll hier aber abgebrochen werden. Ein Zuviel macht unglaublich. Das Gedicht belegt den Musikkult der späten Symbolisten, der sich gleichzeitig mit dem Bedürfnis nach Klarheit der Lebensfülle verbindet.

## 6.

Ein Klangkünstler von hohem Rang war Otokar Březina (Václav Ignác Jevavý, 1868–1929). Das ist bereits in den frühen Gedichten, vor der Wende von 1892 erkennbar. Das balladenhafte Gedicht „Hus“ (veröffentlicht 1929)<sup>24</sup> ist als ein Gesang der Formgewinnung aufgebaut. Am Anfang (v. 1–5) stehen unregelmäßige Verse (8–9–9–11–4 Silben), die in einen Vierzeiler mit alternierenden Lang- und Kurzzeilen übergehen (v. 6–9: 20–7–18–9 Silben). Sie enthalten einen Gesang des sterbenden Hus. Am Ende wiederholen sie sich, unwesentlich verändert (v. 82–89), nur gefolgt von einer Art Abgesang des Barden (v. 90–93). Dieser Gesang bildet also den Rahmen. Der Vierzeiler, in den dieser Gesang ausmündet, kehrt dazwischen zweimal wieder (v. 38–41, 58–61).

Die Stücke dazwischen (28, 16 und 20 Verse) schwanken um die Länge von 10 Silben im Vers. Sie berichten in drei Stadien über den Feuertod des Prager Märtyrers. Sie sind in Versblöcke aufgeteilt, die immer stropfenartiger werden.

Die beiden ersten Teile enden mit einem gereimten Zweizeiler (vorher anderes Reimschema). Davor stehen im ersten Stück Blöcke von 10, 6 und 11, im zweiten von 4, 6 und 4 Versen. Von langen Partien im ersten und kurzen im zweiten Stück wird also in beiden ein Sechszeller umrahmt, und zwar zuerst mit dem Reimschema *ababcc*, dann *aa bc bc*. Das zweite Stück enthält somit schon Strophen, und der darin bereits überwiegende Vierzeiler kehrt im dritten Stück allein wieder: Es besteht aus fünf vierzeiligen Strophen, regelmäßig 11 – 10 – 11 – 8 Silben, in der vierten Strophe ist der Anfangsvers auf 9 Silben verkürzt, und die Schlußstrophe hat nur 11-Silber. Unregelmäßig, wirr und – man ist versucht zu sagen – wild be-

<sup>23</sup> Diese Vorstellung vom organischen Ganzen bleibt bei Mandel'stam. 1913 spricht er von der „Mischung aus Vernünftigkeit und Mystik“ (*смесь рассудочности и мистики*), *Соѳ.* II 325; 1922 vom „Geheimnis der freien Incarnation [...], die russische Sprache wurde klingendes und sprechendes Fleisch“ (*тайна свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью*), *ebd.*, 245. Diesem „organischen“ Denken, das über Vladimir Solov'ev zu Goethe zurückführt, steht das Fortschrittsdenken einer gelehrten Methode entgegen: „Die Theorie des Fortschritts in der Literatur – das ist die gröbste, schrecklichste Art methodischer Unwissenheit“ (*Теория прогресса в литературе – самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества*), *ebd.*, 243.

<sup>24</sup> LF 56 1929, 366–369, hier nach: Otokar Březina, *Prvotiny*, Prag 1933, 52–55. Entstanden 1886.

ginnend, legen sich die Verse immer klarer in strophische Formen mit fast und dann wirklich gleichlangen Versen. Aus einem Rezitativ wird immer mehr liedhaftes Singen.

Dieser Aufbau wird von den Klangmotiven und ihrer Verteilung gestützt. Hier sollen wieder nur die beiden erwähnt werden, die das Titelwort enthalten: *hu - us* (aus ‚Hus‘) und ihre kontrapunktischen Umkehrungen: *uh* (bzw. *uch*) und *su*. Das erste Motiv kehrt vor allem in dem Wort für ‚Gott‘ wieder: *Bûh* (2, 83), *Bohu* (13, 19). Der Hinweis auf das Gotteslob wird gestützt durch die viermalige Wiederholung des gespaltenen Klangmotivs *u|h* in „*jeho chválu hlási nebesa*“ (v. 6, 38, 58, 86): ‚seine Ehre singen die Himmel‘. Natürlich kommt das Wort ‚Hus‘ selbst oft vor (v. 10, 20, 36, 37, 44, 57, 90, 92); es ist aber auch verdeckt noch einmal vorhanden: „*hustý kouř*“ (17) ‚dichter Rauch‘.

Ebenso bedeutsam ist das zweite Klangmotiv (*us*). Genau wie die Umkehrung des ersten (*u|h*) kommt es verdeckt in den Refrainstrophen vor: „(*chválu hlási*) *ústa*“ (v. 7, 39, 59); es fehlt allerdings - eine bedeutsame Variante - im Schlußteil des Rahmens. Aber davor häufig in sinngemäßer Verbindung: „*ústa jeho pějí Bohu slávu*“: *ús - u|s* (v. 13) ‚seine Lippen singen Gottes Ruhm‘; „*řety Husa pějí*“ (v. 37) ‚die Lippen des Hus singen‘; „*Hus nedbá o tom a ústy Boha chválí*“ (v. 44). ‚Hus kümmernt sich nicht drum und die Lippen rühmen Gott‘; „*Hus chválu stená*“: *us - u|s* (v. 57): „Hus stöhnt den Ruhm“; „*hlas už tichne*“: *s|u* (v. 62) ‚die Stimme wird schon stiller‘; „*ve zápalu svátém*“: *u|s* (v. 70) ‚in heiligem Eifer‘; „*andělů sbor*“: *u|s* (v. 81) ‚der Engelschor‘.

Ergänzt wird das alles durch das Motiv *hu* in ‚*hudba*‘: „*pras ot plamenu jak hudba děsnozváká*“ (v. 43) ‚das Prasseln der Flammen als gräßlich tönende Musik‘; sowie dreimal verborgen das erweiterte Motiv *us* als *mus*, das an Muse anklingt: „*nadšení mu zírá*“: *mu|z* (v. 13) ‚seine Begeisterung blickt‘; „*ve tvář svému synu*“: *mu|s* (v. 34) ‚ins Antlitz ihres Sohnes‘; und „*hlas mu zavzní*“: *mu|z* (v. 76) ‚seine Stimme beginnt zu entflammen‘.

Alles zusammen führt auf das Motiv ‚Hus der Sänger‘ und genauer ‚Hus der gottbegeisterte Sänger‘. Der einfache Wortsinn legt diese Erklärung sowieso nahe; der „Klangsinne“ macht es hörbar.

Dabei ist zusätzlich eine Bedeutung in der Verteilung erkennbar: anfangs starke Häufung, allmählicher Übergang des Gesangs in Stöhnen (57: „*chválu stená*“) und sein Verstummen (62: „*hlas už tichne*“). Nur am Ende noch einmal das „*andělů sbor pěje*“ (v. 81) als himmlischer Widerklang. Aber in der letzten Wiederholung der Refrainstrophe fehlt, vielsagend, das schon durch dreimalige Wiederholung gewohnte ‚*ústa*‘.

Die Worte sagen in ihrem Sinn aus; die Klangmotive stellen dar: Gesang, Verstummen und Weiterwirken des Märtyrer-Sängers. Andere Klangmotive füllen die Lücken und verflechten sich mit dem Thema. Doch soll hier besser wieder abgebrochen werden.

Das nationale Hauptereignis der Tschechen erscheint in Březinas Versen nicht nur poetisch, sondern selber als ‚Musik‘ der Poesie und so verstandene Poesie als historische Quelle ältester Zeit. Das ist sicher ein historisches Zeugnis tschechischer Geisteshaltung um 1890.

Das erste Gedicht, mit dem Březina an die Öffentlichkeit trat und Aufmerksamkeit erregte, war das „Lob der Einsamkeit“ (*Chvála samoty*, 1892). Es hat eine sehr

dichte Klangfülle. Aber hier muß nur das Hauptmotiv erwähnt werden, und das ist leicht und knapp zu beschreiben. Der Text<sup>25</sup>:

„Má samoto, dnes tebe písni slavím!  
Jsi záhonem, v němž květy nálad rostou,  
z nichž mnohá parfmem mě omamuje žhavým  
a mnohá dechem luk a lesní vůní prostou.

Jsi harémem, ilusí po kobercích  
kde s jarou vášní chodím nocí dlouhou,  
a moje myšlenky jak krásky v drahých špercích  
a s vůní na ěadrech se pro mne chvějí touhou.

Jsi jako brus, jenž tužeb ostří brousí,  
a ložem jsi, kde s mojí duší dřímem;  
z tvých rukou naděje jak kadidlo se trousí  
na uhlí života, kde rozplynou se dýmem.

Jsi kořen léčivý, jenž rány hojí,  
jsi zbrojnicí, v níž láska šípy chystá,  
jsi stavem tkalcovským, kde duch tká přízi svoji,  
a řekou znavených, kde proudí voda čistá.

Jsi pralesem, kam lidských bojů vření  
zní z dálky zesláble jak bzukot muší;  
v tvém klínu Kristus počal dílo vykoupení,  
a svatým mystikům jsi modlitebnou duší.

Jsi jako hora, jež se k výši vzpíná  
nad nízký výpar plný zemské tíže;  
kdo bydlí v sídle tvém, ten zemi zapomíná,  
je dále od lidí, však u Boha je blíže.

In sechs vierzeiligen, regelmäßigen Strophen (11-11-13-13 Verse) wird die Einsamkeit angeredet und in einer Reihe von Vergleichen beschrieben, die alle in weiteren, sozusagen Untervergleichen, erweitert werden: ein Beet mit Blumen der Stimmungen (I 2); ein Harem mit Teppichen der Illusionen (II 1)); ein Schleifstein, der die Schneide der Sehnsucht schärft (III 1); ein Lager für den Schlummer der Seele (III 2); eine Heilwurzel (IV 1); ein Arsenal für die Pfeile der Liebe (IV 2); ein Webstuhl für das Gewebe des Geistes (IV 3) und ein Fluß der Mühseligen (IV 4); ein Urwald, in dem das Geräusch der Menschen nur ein Summen ist (V 1-2); und schließlich ein Berg, auf dem die Erdschwere sich zu Gott reckt (VI 1). Diese Vergleiche sind als äußere und innere Umrahmungen geordnet: Naturvergleiche in Strophe I und VI (Beet, Wald, Urwald, Berg); erotische Vergleiche in Strophe III 2 und IV 2; Waffenvergleiche in III 1 und IV 2. Die jeweils ersten Vergleiche in den Paaren unterscheiden sich von den zweiten dadurch, daß sie eine Einzelheit und etwas Zivilisatorisches bezeichnen, dem Geschmack der Parnassiens folgen: Beet - Parfum - berauscher Harem - Teppich - Schmuckstück - Busen - Schleifstein. Die zweite Reihe bezeichnet eher eine Menge, etwas Ursprüngliches: Heilwurzel - Waffenarsenal - Pfeile - Fluß - Urwald - Bergeshöhe.

Der Sinn dieser Bild- und Vergleichsfolge wird aus dem Wortsinn nicht klar. Auffällig ist freilich schon hier, daß die Waffenvergleiche in der Mitte merkwürdig disparat und widersprüchlich zu den vorhergehenden und folgenden sich verhalten: Der Schleifstein und die Schneide folgen auf den Duft des Busens, das Waffenarse-

<sup>25</sup> Prvotiny, 1933, 131.

nal steht vor dem reinen Wasser am Fluß der Mühseligen: Ebenso deutlich sind in Der Mitte religiöse Allusionen (Weihrauch, die Mühseligen, das reine Wasser).

Das klärt sich verhältnismäßig einfach, wenn man unter den vielen Klangmotiven das auffälligste beachtet. Es liegt in der Anrede „du bist“ – ‚jsi‘. Dieses Klangmotiv, ergänzt durch die Umkehrung *is* und mehrere ähnlich klingende (*ci – ři – iž – ši*), bestimmt den Aufbau. Nach der Anrede „Má samoto!“ (I 1) folgt das ‚jsi‘ in I 2, dann regelmäßig im Strophenanfang (II 1 etc.). In Strophe III steht es ins Innere versetzt noch einmal (III 2) und in Strophe IV gleich dreimal (IV 1, 2, 3). Es wird also durch Häufung und Verknappung in der Mitte gesteigert. In den Strophen V und VI dann wieder nur im Beginn. Ergänzt wird das durch ein außerordentlich dichtes Netz von Wiederholungen im Inneren. Diese ständig variierte Reihe mit dem Klangmotiv ‚du bist‘ wird einmal unterbrochen, und zwar durch das Wort für den auffälligen Schleifstein: ‚brus‘, ergänzt durch das klangähnliche Arsenal: ‚zbrojnicí‘. Und dieses Gegenmotiv mit *us* wiederholt sich in der fünften Strophe: „v tvém klínu Kristus počal dílo vykoupení“ (V 3) ‚in deinem Schoß begann Christus das Werk der Loskaufung‘. Die im Sinn disparaten, im Klang auffälligen Vergleiche in der Gedichtmitte werden, ebenso wie die religiösen Motive, auf diese Stelle zugeführt. Christus im Schoße (*is – us, i – u*) der Einsamkeit. In auffälliger Weise wird die Schwüle der Parnassiens ins Klare und Religiöse gewandelt, das Disparate und Gegensätzliche im Klang des Wortes für Christus, der sich in einer Metapher für das Titelwort ‚Einsamkeit‘ (*v klínu – im Schoße*) wiederholt, zusammengeführt. Es sieht so aus, als ob dieses Gedicht von der Ballade „Hus“ mit ihrem Klangmotiv (*us*) vorbereitet wurde.

Dieses Gedicht und seine Weltanschauung ist Mandel'stams „Silentium“ und seiner theoretischen Grundanschauung insofern verwandt, als Vernunft und Mystik hier als Einheit gesehen werden. Das Irdische, die Erdschwere von Genuß und Sinnen ist dunkel und wirr; die Klarheit des Lichts liegt im nicht verstandesmäßigen, scheinbar irrationalen Anschauen. Beides aber gehört zusammen wie Wurzel und Blüte.

## 7.

Lotman hat, zusammen mit seinem Verdikt über die „subjektiven Assoziationen“, zu bedenken gegeben, daß etwas an der Sache sein müsse, da „von Lomonosov bis Andrej Belyj“ die Dichter mit so großer Hartnäckigkeit daran festhielten<sup>26</sup>. Wirklich lassen sich bei allen russischen Dichtern zahlreiche Belege finden, wenn auch nicht häufig so thematisch wie bei Mandel'stam und Březina. Eine besondere Fundgrube sind Deržavin und Žukovskij. Doch findet man, wie es scheint, aus der russischen Literatur allein nicht recht weiter.

Es gibt hingegen einen unverdächtigen Beleg in der Poesie des kroatischen Barock. Das ist das kleine Poem über den verlorenen Sohn des Ivan Gundulić (1589–1638), „Suze sina razmetnoga“ (1622). Daß es von unerhörtem Klangzauber ist, muß nicht mehr gezeigt werden, auch Klangmotive sind darin nachgewiesen<sup>27</sup>. Als Bei-

<sup>26</sup> Lotman (wie Anm. 4), 162/136.

<sup>27</sup> Vgl. Vf., Unutrašnja forma u književnom baroku slobodnog grada Dubrovnika: Ivan Gundulić, „Suze sina razmetnoga“ (1622), in: Croatica XVI 1985, sv. 22/23, 55–81, hier: 57–62. Zitiert wird im folgenden nach Ivan Gundulić, Djela (Stari Pisci

spiel mögen die Verse I 163-164 dienen: „A ostriže s mrca vlase / i crvima ize iz usti“: *ize - ize - iz, re - cr* (Und sie schert dem Aas Haare ab / und mit Würmern geht es von den Lippen heraus.) Gemeint ist die Schönheitskunst der Dirnen: Sie nehmen Haare von toten Pferden zu Perücken und bereiten aus Würmern Schminke. Das Ergebnis dieser Kunst wird mit dem Tod (*smrt*) verglichen: Das Klangmotiv *rc - cr* hat die Bedeutung ‚Aas, von Würmern schon gefressen, tot bei lebendigem Leibe‘.

Noch näher an das Thema des Poems und an unser Problem führt ein anderes Klangmotiv heran, das sich in seiner Bedeutung wandelt, und zwar entsprechend dem Aufbau des Poems: In den beiden ersten Gesängen wird die Sünde und Verlorenheit des Menschen geschildert, im dritten die Allmacht und Liebe Gottes, die den Menschen ganz umfassen, wenn er nur mit der eigenen vernünftigen Entscheidungskraft (*pametna odluka*) sich ihnen anvertraut. In den ersten beiden Gesängen werden Welt, Schönheit und Eigensinn des Menschen als Grund seiner sündigen Verlorenheit gesehen; im dritten aber Gott und die freie Vernunftentscheidung des Menschen als Urgrund der Schönheit der Welt und der Seele. Mit den gleichen oder ähnlichen Worten wird Schönheit sündig und göttlich genannt, und der Unterschied liegt ganz in der inneren Einstellung.

Dem entspricht, zusammen mit anderen Kunstmitteln, der Klangaufbau. Es ist das Motiv aus der Verbindung von *u* mit einzelnen Konsonanten: *us/um/uk/un* (samt den Umkehrungen). Dabei wird durch das Themawort ‚*suze*‘ (Tränen) anscheinend zu anderen Wörtern eine innere Beziehung durch den Klang hergestellt, so in den ersten beiden Gesängen zu ‚*gnusan*‘ (scheußlich). Im ersten Gesang finden sich z. B. „*u ne mrežu uveznuta*“: *u! ņ - nu* (I 200: in ihrem Netz bin ich gebunden); „*u ku zlobu š ņe ne upadoh?*“: *bu - up* (I 290: in welches Übel bin ich ihretwegen nicht gefallen?); „*a rigahu usta huda / krv smrdeću gnusna bluda*“: *hu - hu, us - ću - us, uda - uda* (I 311-312: und es speien stinkende Lippen aus / stinkendes Blut des scheußlichen Lasters); „*nu sad pasem u ovoj gori, / gnusoba me s tamnih dila*“ (I 394-395: welche [sc. Tiere] ich in diesem Gebirge weide; / Scheußliches wegen meiner dunklen Taten widerfuhr mir). Im zweiten Gesang: „*ukopa u skut pustijeh gora*“ (II 20: es kommt um, wer auf deinem Pfad geht); „*gnusnim stupom*“ (II 202: mit schändlichem Schritt); „*a od unük se carskijeh hrane / kosti gore neukopane*“ (II 203-204: aber von königlichen Nachkommen sind erhalten / Berge unbestatteter Knochen), als Bild für die *vanitas* und *superbia*.

Eine Wende dann im dritten Gesang: „*rijeke od suza dotle ima, / dokle u gorku vodu onu / svoje zloće sve potonu*“ (III 76-78: Tränenströme gehen solang, / bis in jenem bitteren Wasser / er seine ganze Bosheit ertränkt); „*tim z bolesti teške umuknu, / kako da mu srce puknu*“ (III 95-96: wodurch er in schwerem Schmerz gequält ist, / auf daß sein Herz aufbreche), wobei das Klangmotiv Geburtswehen und das Aufbrechen der Knospe ausgedrückt ist; „*dušo tužna*“ (III 259: oh betrübte Seele); von Gott wird gesagt: „*u kom, po kom, s kim su svaka*“ *u! ko - o! ko, su! s* (III 204: in dem, bei dem, mit dem alles ist), und er ist „*od ubozijeh utočište*“ (III 392: Zuflucht der Armen); der vernünftige Mensch: „*nu ištomna put dobar tako / krenu stupaj od pameti*“: *nu - nu, pu - up, nu! iš* (einsilbig) - *nu! s* (III 537-538: so sucht er nun den guten Weg [vgl. o. II 39] / wendet den Schritt durch Vernunft).

Es ist richtig, wieder abzurechnen, da solche Analysen den Betrachtenden schnell in den Verdacht bringen, die Poesie pedantisch zu zerstören. Ohnehin wird man an dem Urtheil nicht vorbeikommen, daß eine solche Dichtung nicht ohne Manieriertheit ist.

## 8.

Wenn einiges von dem so Beleuchteten einleuchtend ist, wie es bei der Wiederholung und Abwandlung von Klangmotiven aus einem Titel in den Versen selbst wohl der Fall ist, dann fragt man doch nach Quellen und Gründen. Die Gedichte von Mandel'stam und Březina sind in der eigenartigen Verbindung von mystischem Streben nach einem Urgrund und Vernunftthelle innerlich verwandt. Es scheint auch zulässig, mit eben diesen Kriterien Gundulić hierher zu stellen. Aber untereinander sind ja alle drei Autoren sicher nicht abhängig. So etwas wird sich als direkter Einfluß oder unmittelbare Nachahmung auch kaum in Verbindung bringen lassen.

Klänge als Symbol sind eine innere Form, und um diese in als sinnvoll gedachter Dichtung zu erreichen, ist wohl zweierlei die Voraussetzung. Das eine ist ein hochgradig entwickeltes Formgefühl, wie es, nach langer Tradition, in verschiedenen Literaturen und Epochen eben als Manierismus oder „Dekadenz“ in Erscheinung tritt. Es ist sodann wohl eine Auffassung von der äußeren Erscheinung, gerade auch der Klangerscheinung, als Zeichen einer transzendenten Wirklichkeit. Vermuthlich ist eine gewisse Ausformung des Platonismus, sowohl im 17. wie im späteren 19. Jahrhundert, diese Voraussetzung. Beides zusammengenommen ist die Erscheinung einer Spätkultur. Es scheint an der Zeit, den Wirkungen dieses Platonismus nachzugehen.

Bonn

Hans Rothe

ANMERKUNGEN ZUR DARSTELLUNG AMERIKAS  
DURCH TSCHECHISCHE DICHTER

Die Begegnung mit der Neuen Welt, die jedem Reisenden aus Europa eine Fülle von Eindrücken vermittelt und Fragen stellt, hat bei den meisten europäischen Nationen stereotype Reaktionen hervorgebracht. Ihre Denkmuster geben nicht nur wieder, was sich jedem einzelnen Betrachter oder jeder Gruppe von Betrachtern in Amerika an neuen Impulsen dargeboten, sondern auch das, was der Reisende oder Auswanderer an übereinstimmenden Erfahrungen und Erlebnissen mitgebracht hat. Als Deutsche können wir zwar ahnen, wie unsere Nachbarvölker diese Eindrücke aufnehmen, es wird uns jedoch überraschen, daß die Angehörigen benachbarter Völker ihre Wertungen bisweilen ganz anders vornehmen als wir, mögen ihre geistigen und politischen Traditionen auch noch so sehr mit den unseren verbunden sein. Es bedarf also zur Wertung der Wertungen anderer einer Reihe von Einsichten: In erster Linie sollte man als Europäer den amerikanischen Kontinent selbst erlebt haben, man sollte aber auch persönlich und nach eingehender Beschäftigung mit seiner Kultur die Traditionen der Nation kennen, die mit uns die Neue Welt für sich „entdeckt“ hat.

Der Jubilar hat in seinem wissenschaftlichen Werk ausführlich die Spannungslinie zwischen den zwei wichtigsten Punkten des hier genannten Dreiecks beschrieben: die Wechselbeziehung zwischen der deutschen und der tschechischen, zwischen der deutschen und der polnischen Kultur. Es sei mir in diesem bescheidenen Beitrag erlaubt, eine weitere Dimension zur Sprache zu bringen. Dem in den Vereinigten Staaten lebenden Slavisten, der sich mit der gleichen Thematik befaßt hat, ergeben sich aus der Art und Weise, wie sich die Angehörigen der beiden Nachbarvölker nicht zueinander, sondern gemeinsam zu ihrer neuen Umwelt verhalten, neue und interessante Perspektiven.

Unter diesen Vertretern der Nationen sind die Schriftsteller nicht nur die sensibelsten, sie sind auch diejenigen, die ihre Eindrücke mit der Kraft ihres Wortes am eindringlichsten wiederzugeben verstehen. Andererseits teilen die Autoren vielfach die Schicksale aller ihrer Landsleute, die aus vielen Gründen, oft gezwungenermaßen, ihre Heimat verlassen haben, um in Übersee eine neue Existenz zu begründen.

Die Bedingungen, unter denen Tschechen im Laufe der Geschichte ihre Heimat verlassen haben, um sich in den Vereinigten Staaten niederzulassen, sind denen nicht unähnlich, die die Deutschen in die Neue Welt geführt haben. Dennoch ergibt sich schon aus der geographischen Lage und der räumlichen Größe der böhmischen Länder ein wichtiger Unterschied. Wir haben es dort mit einem fest definierten Territorium zu tun, das nicht wie Deutschland eine Fülle von Einzelentwicklungen aufweist, sondern im wesentlichen eine konsistente politische Entwicklung durchgemacht hat. Während in den deutschen Territorien nach der Reformation sich unterschiedliche Konfessionen durchsetzten, was in begrenztem Maße die Wahlfreiheit ergab, sich in dem Land der Religion niederzulassen, mit der man sich identifizierte, also die in der Heimat fehlende Glaubensfreiheit im Nachbarland zu suchen, wurden

die Länder Böhmen und Mähren einem Schiedsspruch unterworfen, der diese Freiheit nicht gab. Nach der erzwungenen Katholisierung des Landes hatten seine Einwohner nur die Wahl, den verordneten Glauben anzunehmen oder sich in ein Exil zu begeben, das sprachlich und kulturell die Fremde bedeutete. Unterschiedlich waren in den deutschen Ländern auch die bürgerlichen Freiheiten garantiert, während die Länder der böhmischen Krone insgesamt im 19. Jahrhundert der repressiven Innenpolitik der Donaumonarchie unterworfen waren. Die Unterschiede waren graduell. Politisches und religiöses Exil gab es bei Tschechen wie bei Deutschen, und doch scheint der Drang bei den Deutschen nicht so stark gewesen zu sein, wegen der unhaltbaren Zustände in der alten Heimat eine neue Heimat jenseits des Atlantik zu suchen. Die Motive waren anderer Art. Doch kommt bei den Tschechen als besonderer Faktor eine starke Heimatbindung hinzu, die sie zögern läßt, diesen oftmals lebensentscheidenden Schritt zu vollziehen. Die Heimatbindung ist bei einem Volk besonders stark, dessen Lebensregion klein und überschaubar ist. Je größer ein nationales Territorium ist, desto abstrakter ist sein Nationbegriff. Die Deutschen Amerikas, die sich bekanntermaßen leicht assimilieren, haben selten eine solch regionale Heimatbindung bewahrt.

Wie tschechische Autoren sich zu Amerika als Exil oder Reiseland einstellen, hängt freilich in den meisten Fällen von der politisch-historischen Situation ab. Anders ist die Situation in der Zeit der Glaubenskriege als in der Zeit der nationalliberalen Bewegungen des 19. Jahrhunderts oder der Verfolgung durch die Diktaturen des 20. Jahrhunderts: die nationalsozialistische sowohl als auch die stalinistische und poststalinistische. In den folgenden Ausführungen kann nur eine Auswahl aus einem umfangreichen Material dargeboten werden, doch will ich versuchen, die Auswahl so zu gestalten, daß sie die Eigenart der Begegnung der tschechischen Autoren mit Amerika erkennen läßt, die wiederum die eingangs erwähnte dritte Dimension in unserem Verhältnis zum Nachbarvolk bezeichnen soll.

Der erste namhafte tschechische Dichter, der Amerika bereiste, war Josef Václav Sládek (1845-1912). Nachdem er 1868 die Herausgabe des Almanachs Ruch veranstaltet hatte, der in die tschechische Literatur ein neues patriotisches Element einführte, besuchte er im gleichen Jahr die Stadt Konstanz, wo eine Feier zum Gedenken an Jan Hus veranstaltet wurde. Anschließend bereiste er die Schweiz und geriet in Zürich in eine Diskussionsrunde von Schweizern und Tschechen, wo er sich hinreißen ließ, sich kritisch über die Verhältnisse in seiner Heimat auszusprechen. Nachträglich kam ihm der Gedanke, daß etwas von seinen Äußerungen den Autoritäten in Österreich bekannt werden könnte. So entschloß er sich kurzerhand, obwohl in Prag seine Verlobte Emilie Nedvídková auf ihn wartete, nach Amerika zu reisen. Beziehungen zu diesem Land hatte er bereits, denn er war der Hauslehrer eines Sohnes tschechischer Emigranten in Chicago gewesen, der zum Tschechischler nach Prag geschickt worden war. Die Reise war jedoch gut organisiert, denn Sládek hatte von der Zeitung „Národní listy“ für seine Berichterstattung einen Vorschuß von 40 Gulden erhalten. So schrieb er Berichte, die in einzelnen Zeitungen und Zeitschriften erschienen und später (erst 1941) zu einem Band „Americké obrázky“ gesammelt wurden<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Als Band 18 der „Národní klenotnice“ mit einem Vorwort von Zdeněk Němeček, der als Diplomat von 1926-1929 selbst in New York gelebt hatte, was sich in seinem Werk ebenfalls niederschlug, z. B. „New York: zamlženo“ (1932), „Vějíř z

Es finden sich in seiner Darstellung Situationsschilderungen, wo er beispielsweise die Stimmung unter den Auswanderern auf dem Schiff beschreibt oder die Lage der Tschechen in den Farmen des Mittelwestens. In allem bleibt Sládek der tschechische Patriot, der bedauert, daß seine Landsleute jenseits des Atlantik für die nationale Sache in der alten Heimat verloren seien. Längere Zeit hielt er sich in Chicago auf. Er wurde Mitarbeiter an tschechischen Zeitungen und bereiste als Tramp den Süden, immer auf der Suche nach seinen Landsleuten. Nach zwei Jahren kehrte er nach Prag zurück und heiratete Emilie, die bei der Geburt eines Kindes nach einjähriger Ehe 1874 verstarb. Die daraus folgende seelische Erschütterung ist aus dem ersten Gedichtband Sládeks zu spüren, der 1875 erschien. Der Band „Básně“ beginnt mit Lyrik, die in Amerika entstand.

Ein Leitmotiv in den Bildern aus Amerika ist die Bewunderung für den amerikanischen Erfindergeist und die Dynamik des wirtschaftlichen Lebens. Doch auch in dieser Situation läßt Sládek nicht ab, die Lage in seiner Heimat zu beklagen, wenn er z. B. bedauert, daß die amerikanischen Freunde den Tschechen beim Aufbau ihrer Wirtschaft nicht helfen:

„Amerikanische Industrie, Fabrikwesen und Maschinenbau sind weltbekannt. Wenn ihr in euren Werkstätten mit amerikanischen Maschinen und in der zehnfachen Geschwindigkeit eines tschechischen Handarbeiters arbeitet, könnt ihr über die tschechische Stümperei nur lachen. Aus dem Patentamt in Washington gehen jährlich so viele Maschinen hervor, die besonders unserer kleinen Wirtschaft willkommen wären - ihr lacht über die Stümperei eurer Freunde, davon aber, daß ihr sie (die Maschinen) ihnen schicktet, kein Wort. Vor einigen Jahren wurde eine Auswahl verschiedener amerikanischer Maschinen nach Prag gesandt und im Industriemuseum ausgestellt. Seit der Zeit ist alles Rufen vergebens. In Böhmen haben wir eine Intelligenz, es fehlt jedoch die Erfahrung, es fehlt an Geld, um junge Kräfte in die Fremde zu schicken.“<sup>2</sup>

Amerika als Land der Freiheit mit einer ganz anderen Mentalität, als sie die knechtische Struktur Europas geschaffen hat, dies ist ein anderer Aspekt, der in den Briefen des freiheitliebenden tschechischen Dichters stets wiederkehrt. Da ist aber auch eine Tatsache, die ihn über diese Freiheit nicht froh werden läßt, ja die ihn zutiefst bestürzt: die unmenschliche Behandlung der Indianer, ihre Vertreibung von ihren Wohnsitzen und z. T. brutale Ausrottung. In Gesprächen mit den Siedlern und in eigenen Erlebnissen formt er sich eine Meinung über diese Vorgänge. Die Indianer sind den technisch überlegenen weißen Siedlern auf Gedeih und Verderb ausgeliefert. Unter den Siedlern sind dennoch die Tschechen in Texas nach seiner Meinung menschlicher als die anderen.

Diesem Thema ist eine Prosaskizze gewidmet, die durch ihre epische Ausformung innerhalb der „Bilder aus Amerika“ eine gewisse Sonderstellung einnimmt. Der Erzähler berichtet, wie er in der Steppe von Texas einen tschechischen Farmer besuchte. Der Farmer sucht vergebens sein Pferd, das er im Grasland hat weiden lassen. Sein Sohn berichtet ihm, er habe das Tier - von einem Pfeil getroffen - unweit der Hütte tot aufgefunden. Mikeš, der Farmer, schwört Rache und hat keinen

---

poledniku“ (1937) und „Tvrdá země“ (1954).

<sup>2</sup> Zit. Ausgabe, S. 46. - Die Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, vom Verf.

Zweifel daran, daß es die Komantschen waren, die sein Lieblingspferd getötet haben. Er sammelt seine tschechischen Freunde, um die nomadisierenden Indianer zu töten.

„Dieser hünenhafte Mikeš war so ein gutmütiger Mensch, daß man ihn hätte um den Finger wickeln können. Aber sie hatten ihm das Pferd getötet, und das liebte er wie sein Kind...

Arme Komantschen! Was für ein furchterregendes Regiment ritt da auf einem Feldzug gegen euch! Ehemalige tschechische Bauern, die sich zu Hause die Ohren zustopften, wenn die Frauen den Gänsen die Kehle durchschnitten, bereiteten sich da mit Flinten, Messern und allerlei Kriegsgerät auf ein Blutvergießen mit so kaltem Gesicht vor, als befänden sie sich in der Heimat auf dem Weg in die Kirche.

Mikeš ritt voran, sein Spencergewehr mit acht Kugeln geladen, die Hand am Abzug; ich bildete mit meiner Botanisiertrommel die Nachhut und hielt das Pferd jedesmal an, wenn ich eine mir fremde Pflanze sah. Die Hauptabteilung der sechs Männer frühstückte unterwegs, wischte sich nach jedem Bissen sorgfältig ab und betrachtete die Hände, ob dort nicht schon Indianerblut klebte. Wenn ich ihre Unterhaltung richtig verfolgte, verstand ich, daß sie mit großem Ernst darüber berieten, ob auch der Indianer unser Nächster sei und ob er, mag er uns auch schaden, christliche Nächstenliebe verdiene. ‚Schließlich hat auch ihn Gott erschaffen.‘ – ‚Heda, Mikeš – warte, meinst du nicht, wir könnten dir die Rote irgendwie ersetzen? Ich gebe dir für sie einen schönen Hengst; die Hengste streichen bei mir so über die Prärie, ich weiß gar nicht, wie viele es sind. Glaubst du nicht, daß der Indianer auch unser Bruder sei?‘ rief einer aus der Hauptabteilung. – ‚Slavenbruder‘, fügte ich hinzu, hinter ihnen hertrabend, erfreut darüber, daß es ihnen mit dieser Jagd nicht so leicht vom Herzen ging, in der Absicht, die ganze Sache noch etwas lächerlicher zu machen. – ‚He, Mikeš, um Gottes willen, was tust du?! Halt!‘ rief es wie mit einer Stimme aus der ganzen Schar, und alles sprengte im Galopp hinter Mikeš her, der vom Pferd gestiegen war und auf eine kleine Rodung zustrebte, wo furchtgebannt einige halbnackte Wesen mit schwarzen Haaren, die ins Nelkenbraun gingen, mit bronzefarbenem Gesicht und Augen, die wie schwarze Kohlen funkelten, dastanden.

‚Blitz und Donner! Das sind sie! Halt an, Mikeš, wir fangen sie lebendig‘. Ein Druck mit den Sporen und die Indianer waren in einem dichten Kreis umstellt. Mikeš senkte die Flinte und – das Haupt. Ja, das waren sie, das waren die Indianer. Zwei Männer im Poncho (einer Bedeckung mit einer Öffnung, durch die man den Kopf steckt) auf den Schultern und mit einem Bogen in der Hand, zwei Frauen, die zwei kleine Kinder an sich drückten. Sie drängten sich zusammen wie eine Schar Rebhühner im Winter. Die Männer blickten wild um sich, und die Pfeile, die sie in die Bögen legten, bekundeten, daß sie bereit waren, Widerstand zu leisten. Die Frauen blickten uns ängstlich an – die Kinder entrissen sich der Umarmung der Mütter und liefen uns entgegen, indem sie riefen ‚Caridad, comer!‘ (Erbarmen, Essen! – die Indianer dieser Region bedienten sich im Umgang mit den Weißen des Spanischen, – d. Verf.) Armer Mikeš! Warum lief das eine Kind gerade ihm entgegen? Warum tönte es gerade ihm in den Ohren mit seinem ‚comer?!‘ Armer, erzürnter Mikeš! Er sprang vom Pferd – steckte die Hand in den Beutel, und der Laib Maisbrot befand sich in der Hand des Kindes, dabei redete er so zärtlich, wie man es von diesem Hünen nicht erwartet hätte! ‚Da hast du, Bub – iß!‘ Die Tränen standen ihm in den Augen.“<sup>3</sup>

So versöhnlich wie in dieser offenbar erlebten Geschichte geht es freilich nicht überall ab. Versöhnlich ist der Ausgang ja nur deshalb, weil, wie der Autor es

<sup>3</sup> Ebenda, 48–52.

sieht, das weiche slavische Herz es nicht fertigbringt, unschuldige Kinder zu töten. Die Vertreibung der Indianer von ihren Stammsitzen ist eine Tatsache, der Sládek ins Auge schauen mußte, und er sah sie selbst aus der Perspektive einer minderberechtigten Bevölkerungsgruppe in Österreich-Ungarn. Die Zugehörigkeit zu einem benachteiligten Volk habe, so sagt er, ihm den Sinn für die Ungerechtigkeiten geschärft, denen andere Menschen in der Welt unterworfen werden. Besonders ergreifend ist, was Sládek über die Vertreibung der Indianer aus ihrer Heimat sagt.

„Wie lange ist es her, daß die Indianer von hier verschwunden sind?“ fragt der Autor einen Gewährsmann in der Nähe des Michigan-Sees.

„Die echten sind wir vor etwa fünf Jahren losgeworden. Die Weißen kamen, und der Indianer mußte weichen. Vor fünf Jahren haben wir die letzten von hier verjagt; die echten nämlich, die noch ihre Wigwams und Waffen hatten und in Gemeinschaft lebten, Einzelgänger, die sich von ihrer Schar gelöst haben, treiben sich hier noch ziemlich oft herum. Ein armes Volk; Augen haben sie wie die Wölfe, besonders im Winter, wenn es wegen der Schneewehen schwer ist, im Walde etwas zu erjagen.“<sup>4</sup>

Am Grabe des letzten Indianers berichtet er von einem alten Mann:

Dieser letzte war es, der hier begraben liegt; die Knochen der übrigen benagen vielleicht irgendwo in Dakota oder Morkana die Schakale. Ich kann sagen, daß es mir damals seltsam ums Herz war, als sie diesen letzten begruben. Es war ein alter Mann, der von hier aus mit ihnen fortzog und mit den übrigen etwa ein halbes Jahr irgendwo unterwegs, mehr getragen als geführt hierher zurückkehrte, gemeinsam mit ein paar Männern und Frauen, krank, ja halbtot, so möchte ich sagen, denn es schien mir, daß nur eine Sehnsucht ihn am Leben erhielt: dort begraben zu sein, wo die Gebeine seiner Vorväter moderten. Sie zogen in die Nachbarschaft meiner Farm. Es war Winter, meine Frau gab ihm eine Decke – er nahm sie nicht an; sie brachten ihn hierher, schlugen hier ein Lager auf, aber der Alte erholte sich am Feuer nicht mehr – er war tot. – Wir sind schon am Ort – sehen Sie, dort ist er beerdigt...

Am anderen Tag besuchte ich meinen gestrigen Führer. Auf seinem Schrank stand dort ein kleines Körbchen, aus breiten Holzbändern geflochten, wie man bei uns die Tragkörbe flicht. Das Körbchen war mit schwarzen Vögeln bemalt, mit grünem Gras und vielen anderen seltsamen Dingen. Eines aber war besonders seltsam. Meinem langen Kopfzerbrechen über diese Hieroglyphe machte die Farmersfrau ein Ende. „Das ist ein Kind“, sagte sie, „und dieses Körbchen habe ich von einer Indianerin. Ehe man sie von hier wegjagte, kam sie ganz entkräftet zu mir und bat um ein wenig Milch für ihr armes ‚Papu‘. Da ich sie nicht zurückwies, kam sie jeden Tag, und ich ernährte das Kind gern. Das letzte Mal kam sie ganz verweint; die ‚Indzuner‘ müßten von hier fort, und sie bringe mir dieses Körbchen, auf dem sie ihr Kind aufgemalt habe, zur Erinnerung“.

Wie undankbare gefühllose Bestien sind doch diese Indianer, dachte ich bei mir und betrachtete das, was das Portrait eines roten, aber hungrigen ‚Papu‘ sein sollte.“<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Ebenda, 55.

<sup>5</sup> Ebenda, 56–58. – Daß Sládek, der als Angehöriger einer benachteiligten Minderheit in der Donaumonarchie die weißen Siedler Formulierungen gebrauchen läßt, die die Tschechen bei der Vertreibung der Deutschen nach dem 2. Weltkrieg benutzten, um ihren Genozid zu rechtfertigen, sollte nachdrücklich betont werden und Anlaß zum Nachdenken geben. Übrigens finden sich solche Formulierungen im tschechischen Schrifttum bereits im 19. Jahrhundert, z. B. bei Jakub Arbes. Vgl. J. Arbes, *Němci v Čechách. Dílo J. A.*, Bd. 13, Prag 1946, und noch früher bei F. L. Čelakovský und A. Jirásek, die sich für eine gewaltsame Entfernung der Deutschen aus dem Lande aussprechen.

Diese gefühlsmäßig starke Engagiertheit des Autors in sozialen Problemen des Landes hindert ihn jedoch nicht daran, mit der Kunst seiner Darstellung, die bisweilen an Stifter, bisweilen auch an Turgenev oder Korolenko erinnert, die Schönheiten der Natur, etwa bei einer Dampferfahrt auf dem Mississippi oder auf dem Michigan-See, festzuhalten. Hier sollen jedoch noch weitere tschechische Autoren zu Wort kommen, bei denen die Begegnung mit Amerika schicksalhaft wurde. Da sind es nicht nur die Eigenschaften des weiten Landes und seiner Menschen, die die Schriftsteller veranlassen, sich schriftlich zu äußern, sondern auch die Umstände der Einreise, der Einwanderung und besonders des Fußfassens in der Neuen Welt. Dafür können die nächsten Beispiele unterschiedliche „Lösungen“ dokumentieren.

Tragisch endete die Begegnung des jungen Prosaautors der symbolistischen Periode Artur Breiský (1885–1910) mit Amerika. Er, der dem Kreis um die „Moderní revue“ angehörte, in der er auch seine Prosaarbeiten veröffentlichte, war in der Zeit, in der er seine imaginären Biographien publizierte, kein „Zeitgemäßer“ mehr: Er hielt an seiner Vorstellung von gelebter und inszenierter Literatur, wie er sie von den Dekadenten übernommen hatte, ebenso wie an der Philosophie Nietzsches fest. Sein Name wird in den Literaturgeschichten mit nur wenigen Ausnahmen<sup>6</sup> übergangen, und doch lohnte sich ein Blick auf sein Werk ebenso wie ein Blick auf seine Biographie, mit der sich die wenigen genannten Studien fast ausschließlich befaßt haben. Podroužek, der sie am ausführlichsten behandelt hat, hat auf seine Weise mystifiziert und die Biographie des Frühverstorbenen zu einer imaginären Biographie gestaltet. Die wichtigsten Tatsachen jedoch, ohne die Interpretation des Autors, sollen hier, soweit sie Amerika betreffen, kurz dargestellt werden.

Der k. u. k. Zollassistent A. Breiský war von seiner Dienststelle in Tetschen plötzlich ferngeblieben. Das Mädchen Boženka, das ihn liebte, erhielt wenig später folgenden Brief:

„Liebe Freundin,

ich habe Böhmen endgültig verlassen, um nur in großen Zeitintervallen besuchsweise dorthin zurückzukehren. Sie wissen, daß ich schon seit meiner Kindheit mehr Luft und mehr Freiheit brauchte. Meine Verhältnisse waren zu beengt, als daß ich in ihnen hätte weiterleben können.

Am meisten schmerzt es mich, daß ich mich von Ihnen nicht verabschieden konnte. Ich habe hier bei einer großen Verlagsfirma die Stelle eines französischen und deutschen Korrespondenten mit einem Monatssalär von 100 Dollar, was fast das Dreifache dessen ist, was ich als österreichischer Staatsbeamter hatte. Wenn Sie um meinetwillen Böhmen verlassen wollten, würde ich Sie in Liebe aufnehmen. Ehe ich die Stelle antrete, bin ich bei drei Verwandten in Chicago. Meine vorläufige Adresse ist A. B., Chicago Ill. 1753–47 Street, bei Plocek.“

Der Grund für seinen plötzlichen Entschluß dürfte laut seinem Brief an einen Freund die Begegnung mit einem Mädchen in Dresden gewesen sein, wobei man annehmen kann, daß ein Teil des Beschriebenen seiner Phantasie entsprang:

„Ironisch, frivol, geistreich, das Spiel über alles liebend, sich annähernd, wenn sie abgewiesen wurde, und sich zurückziehend, wenn man die Hand

<sup>6</sup> V. Jirátk, *Portréty a studie*, Prag 1978, 264–271; J. Podroužek, *Fragment zastřeného osudu*, Prag 1945; *Lexikon české literatury*, hg. v. V. Forst, Bd. I, Prag 1985, 298.

ausstreckte. Den letzten Abend vor dem Abschied verbringt Arthur in der traurigen Vorahnung, daß er sie zum letzten Mal sehe; sie aber ist fröhlich, sorglos, flirtend, gleichgültig.“<sup>7</sup>

„Noch als ich ihr die Hand zum letzten Mal gab, sagte sie mit unbekümmertem Lächeln: Good bye! Und als ich in den Wagen stieg, der mich ins Hotel bringen sollte, in dem ich übernachtete, geschah etwas, was mich niederschmetterte. Ich hatte mich noch nicht gesetzt, da ich ihr nachblickte, als sie sich umwandte, mir noch einmal mit der Hand zuwinkte und mit einer Stimme zurief, die in der mitternächtlichen Finsternis wunderbar bebte: ‚Arthur, ich hatte dich lieb!‘“

Vergebens sprang ich aus der Kutsche, um sie zu fassen. Sie war schnell ins Haus getreten und hatte hinter sich die Tür verschlossen.“<sup>8</sup>

„Es scheint, daß die wenigen Wochen, die bis zum Ende von Arthurs Leben verblieben, ununterbrochen emotionale Frakturen bildeten. Aber Arthur verletzten sie nicht mehr, sie bestätigten nur seinen Entschluß zum Entkommen.

Auf das Schiff gelangte er ohne Probleme, und die Überfahrt ist ohne Zwischenfälle. Die größte Spannung jedoch entsteht, als sich das Schiff dem amerikanischen Festland nähert.“<sup>9</sup>

„Die ärztliche Untersuchung war ohne jede Gefahr. Aber wie war es mir, als ich darauf wartete, bei dem politischen Beamten an die Reihe zu kommen, der viele meiner Vorläufer einem eingehenden Verhör zugeleitet hatte. Ich rauchte eine Zigarette nach der anderen, der Dreißigste in der Reihe von Einwanderern, und wartete auf mein Schicksal. Als ich feststellte, daß er sich von allen ihr Geld zeigen ließ, war ich darauf gefaßt, daß alles verloren war, denn mir fehlten 20 Dollar, mehr als die Hälfte des vorgeschriebenen Betrags.“<sup>10</sup>

„Aber war denn Arthur nicht der große Charmeur? Gut angezogen, mit einer Zigarette in der Hand, trat er vor den gleichen Beamten und antwortete ihm sorglos in gutem Englisch. Im gleichen Augenblick wurde er ohne Aufruf durchgelassen, um den Minimalbetrag vorzuzeigen. Dem Beamten fiel es nicht im Traume eine, daß dieser Gentleman nicht mehr als 30 Dollar haben könne.“<sup>11</sup>

„Vor mir wurden zwei Männer zurückgeschickt, weil dem einen 15, dem anderen 18 Dollar fehlten.

Dies ist ein sehr wichtiges Beispiel für die moralische Bedeutung der Kleidung!“<sup>12</sup>

„Auf dem Schiff hatte er zwei Leute näher kennengelernt: einen jungen Virtuosen aus der Schule Ševčíks, der von einer Europatournee zurückkehrte, und einen jungen gebildeten Amerikaner. Diese zweite Freundschaft hielt auch auf dem Festland an, als Arthur einen angenehmen Abend in der Familie des Amerikaners verbrachte. Beim Weggang bot ihm der Amerikaner an, ihm 20 Dollar zu leihen.“<sup>13</sup>

Da er sich bei dem Verleger James Huneker, der ihm die erwähnte Stelle versprochen hatte, nicht angemeldet hatte und der Verleger sich gerade im Urlaub befand, stand er vor verschlossener Tür. Nach einem achttägigen Aufenthalt in New York fuhr er zu seinem Vetter in Chicago, wo er die Rückkehr Hunekers abwarten wollte. In Chicago jedoch hielt es ihn nicht, und er kehrte wieder nach New York

<sup>7</sup> Podroužek, 116.

<sup>8</sup> Aus einem Brief Breiskýs an Hilar, zitiert bei Podroužek, 116.

<sup>9</sup> Podroužek, 117.

<sup>10</sup> Ebenda.

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> Ebenda.

<sup>13</sup> Ebenda, 117–118.

zurück. Er nahm Quartier im „Nationalhaus“, dem tschechischen Repräsentantenhaus. Bald aber konnte er nicht bezahlen und mußte ausziehen. Ein freundlicher Buchhändler riet ihm, sich an die österreichische Gesellschaft zu wenden, und ließ ihm 10 Cents für die Bahn, wofür ihm Breiský als Pfand drei Bücher hinterließ. Er kam zur österreichischen Gesellschaft und bewarb sich um eine Stelle. Seine hohe Qualifikation – er beherrschte sechs Sprachen – trug ihm keine angemessene Beschäftigung ein. Er wurde Fahrstuhlwärter in einem New Yorker Krankenhaus. Bis zum 10. Juli 1910.

„10. Juli 1910. Spät am Morgen fährt er das letzte Mal mit dem Lift nach oben. Die ausgestreckten Arme halten die geöffnete Tür des nach oben fahrenden Lifts, der Kopf neigt sich, wie um in den Schacht zu blicken...“

In „České slovo“ stand am 28. August 1910 folgende Mitteilung:

„Aus New York kam mit erheblicher Verspätung erst jetzt die Nachricht, daß Anfang Juli als Opfer eines tragischen Unfalls im jugendlichen Alter der Schriftsteller Arthur Breiský verstorben ist...“<sup>14</sup>

War es ein Unfall, war es ein Selbstmord oder gar eine der vielen Mystifikationen, für die der Dandy Breiský bekannt war? Viele seiner Freunde wollten an seinen Tod nicht glauben und nahmen an, daß er sich auf diese Weise einen dramatischen Abgang verschafft habe. Es gab sogar in den 60er Jahren Versuche, in ihm, dessen eigenartiges Talent von Autoren wie Karásek ze Lvovic anerkannt wurde<sup>15</sup>, den Autor zu erkennen, der sich hinter dem Pseudonym B. Traven verbarg<sup>16</sup>. Dem steht freilich entgegen, was ein vereinzelter Bericht über seinen Tod aussagt, nämlich daß Breiskýs Kopf bis zur Unkenntlichkeit zerschmettert war und daß sein Leichnam auf dem Armenfriedhof in New York beerdigt wurde<sup>17</sup>. Es ist doch wahrscheinlich, daß Breiský zu denen gehörte, die in der Neuen Welt nicht Fuß fassen konnten und deren Begegnung mit Amerika tragisch verlief.

Eine neue Situation entsteht im Verhältnis der Tschechen zu Amerika mit dem 1. Weltkrieg. Die USA hatten wesentlichen Anteil am Sieg über die Mittelmächte und daher an der Zerschlagung Österreichs. Sympathien für Amerika und seinen Präsidenten Woodrow Wilson waren verbreitet – neben Sympathien mit dem slavischen Brudervolk der Russen und der neuen Lebensform, die sie mit der Oktoberrevolution zu schaffen schienen. Die Stimmung war internationalistisch, und es war durchaus kein Widerspruch, daß man gleichzeitig das technologisch fortgeschrittene Amerika und das revolutionäre Rußland bewunderte: Die Konfrontation unserer Tage beherrschte noch nicht die Gemüter. Bestimmte Erscheinungen des kapitalistischen Westens galten auch den Autoren der linksorientierten Künstlervereinigung „Devětsil“ als vorbildlich. Man bewunderte die amerikanische technologische Dynamik, den Urbanismus, uneingeschränkt, wobei das Problem der Umweltbelastung noch überhaupt keine Rolle spielte. Auch die Publikationen des Devětsil lassen dies erkennen, z. B. der 1922 erschienene Almanach dieses Namens, der programmatische Bedeutung hat. Hier werden amerikanische Ingenieursleistungen als bahnbrechend gepriesen, oder es wird, wie in der Erzählung „Hughesův ústav“ von Karel Schulz, ein utopisches Ge-

<sup>14</sup> Podroužek, 119.

<sup>15</sup> Tvůrcové a epigony, Prag 1927, 134–136.

<sup>16</sup> I. Růžička und L. Loubal in „Kulturní tvorba“ 1964.

<sup>17</sup> Podroužek, 120.

schehen in die Vereinigten Staaten verlegt, weil dort das richtige Klima für solche Neuerungen wie ein Institut für Selbstmörder besteht, das mit allen Möglichkeiten einer technologisch fortgeschrittenen Gesellschaft arbeitet<sup>18</sup>. Diese Sympathie aber beruhte gewiß auf einem Mißverständnis: Einzelne Vertreter des Devětsil entwickelten das Zukunftsprojekt einer endzeitlichen Gesellschaft von vollendeter Harmonie, wobei Architektur, sprich: Städteplanung, soziale Ordnung und Kunst zusammenwirken, um dem Menschen eine ideale Umwelt zu schaffen. Die Städteplanung entlehnte viele Elemente der Monumentalarchitektur aus dem kapitalistischen Amerika, und man war sich nicht darüber im klaren, daß der transatlantische Urbanismus nur mit einer kapitalistischen Marktgemeinschaft zusammengeht und nicht mit einem Sozialismus, der technologisch hinter den Errungenschaften des Westens hoffnungslos ins Hintertreffen geraten sollte. Aber in dieser Zeit besaß das sozialistische Experiment noch einen Vertrauensvorschuß.

Amerika, das Land der unbegrenzten Möglichkeiten, ist in vielen Werken der Zwischenkriegszeit gegenwärtig. Bei dem wohl bedeutendsten Prosaautor dieser Jahre, Karel Čapek, der übrigens auch in den Vereinigten Staaten war, darüber aber keine Reisebriefe schrieb, wie über seine zahlreichen Reisen in Europa, drang doch ein Aspekt des Amerikaerlebnisses in sein Werk ein. Čapek gehörte politisch nicht in den Kreis der Linksintellektuellen. Zu ihm paßt eher der Auswanderer, der in Amerika sein Glück nicht macht und wie Hordubal in dem gleichnamigen Roman (1932-1933) in seine heimatliche Karpathoukraine zurückkehrt, um zu erleben, wie seine Frau in der Zwischenzeit dem dynamischeren Knecht verfallen ist, der eine erfolgreichere Betriebsbasis erstellt hat. Es ist nur konsequent, daß der gescheiterte Auswanderer, Hordubal, nach seiner Rückkehr auf rätselhafte Weise umkommt, vielleicht getötet - von wem? Von der Frau, vom Knecht, der den Betrieb von der Viehwirtschaft auf Pferdezucht umgestellt hat? In Hordubal haben wir es mit dem Gegenteil zum erfolgreichen Amerikaauswanderer zu tun. Bezeichnenderweise beginnt auch der Roman mit einem Blick auf Amerika, zu dem der Heimkehrer gar nicht zu passen scheint:

„Der zweite vom Fenster ist es, der mit der zerknautschten Kleidung: Wer hätte gesagt, daß er ein Amerikaner sei? Machen Sie mir das nicht weis, die Amerikaner fahren doch nicht im Personenzug: Sie fahren im Schnellzug, und das erscheint ihnen noch als zu wenig; in Amerika seien die Züge anders, die Wagen seien viel länger, und in ihnen reiche so ein weißer Wärter Wasser mit Eis und Ice-cream, verstehen Sie? Hello boy, grölt so ein Amerikaner, ein Bier her, eine Runde Bier, allen Im Wagen ein Glas, auch wenn's 5 Dollar kostet, damn it! Ach woher, Leutchen, Amerika, das ist ein anderes Leben, was soll man Worte verlieren?

Dieser zweite vom Fenster schläft mit offenem Mund, verschwitzt vor Anstrengung, und sein Kopf schwingt, als wäre er leblos. Ach Gott, ach Gott, das sind nun schon elf, dreizehn, vierzehn, fünfzehn Tage und Nächte, die man auf dem Koffer herumsitzt, auf dem Fußboden oder auf der Bank schläft, klebrig von Schweiß und steif, betäubt vom Hämmern der Maschinen; das ist schon der fünfzehnte Tag; könnte ich nur wenigstens einmal die Beine ausstrecken, Stroh unter meinen Kopf breiten und schlafen, schlafen, schlafen...“<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Revoluční sborník Devětsil, Prag 1922, 22-31.

<sup>19</sup> Nach Karel Čapek, Spisy VIII, Prag 1984, 11.

Mit Čapek, dem ein gütiges Schicksal das Erleben der Schreckenstage der Pro-  
tektoratszeit erspart hat, kommen wir in die Nähe der Schicksalsjahre, die eine  
Emigrationswelle nach der anderen in die Neue Welt entsandten. Erst waren es die  
Verfolgten aus rassischen, religiösen und politischen Gründen nach der Besetzung  
des Restes der Tschechoslowakei am 15. März 1939, dann, nach der Ausweisung der  
Deutschen aus dem Lande im Jahre 1946, zwei Jahre später die Tschechen, die sich  
mit dem kommunistischen Regime nicht arrangieren konnten und wollten, und 1968  
diejenigen (oder viele derjenigen), die sich arrangiert, aber doch – vergeblich –  
eine Wende zum Menschlichen erhofft hatten. In all diesen Emigrationswellen gibt  
es Autoren, deren Amerikabild direkt von dem Weltbild geprägt wurde, das sie be-  
reits zu Hause geformt hatten. Unter den Flüchtlingen der Nazizeit befinden sich  
Autoren wie Egon Hostovský oder Jiří Voskovec; die erste Nachkriegswelle der  
tschechischen Emigranten umfaßt Schriftsteller wie Milada Součková, Pavel Javor  
(Jifi Skvor) und wiederum Hostovský und Voskovec, die nach kurzem Aufenthalt in  
der Heimat enttäuscht wieder in die USA zurückkehrten. Die jüngste Emigrations-  
welle nach 1968 umfaßt solch namhafte Autoren wie Josef Skvorecký, Arnošt Lustig  
und Ivan Sviták.

Der Autor, in dessen Werk das Erlebnis Amerikas als das Schicksal des kontakt-  
losen Einwanderers in einem existentialistischen Sinne am eindringlichsten gestaltet  
ist, ist Egon Hostovský, der – als Jude – 1939 zum ersten Mal emigrierte, zum  
zweiten Male 1948 – als Regimegegner. In der Zeit des Prager Frühlings gab es für  
den Vertreter des tschechischen Expressionismus<sup>20</sup> eine kurze Rehabilitationphase in  
seiner Heimat. Heute ist der 1973 Verstorbene in der CSSR tabuisiert. Ihm, der sei-  
ne Heimat Böhmen – er stammt aus dem äußersten Nordzipfel Gronau/Hronov – so  
liebte wie kein anderer, wurde seine zweite Heimat zum Schicksal.

Aus einem Aufsatz von M. Pohorský unter dem Titel „Mezi Hronovem a New Jer-  
sey“<sup>21</sup> steht folgendes Zitat über seine neue Heimat:

„Dies ist ein irrsinniges Land, und seinen Horizont hat der Herrgott für  
die Indianer geschaffen und nicht für Leute aus Gronau. Nach ein paar Ta-  
gen von Schneegestöber brach gerade heute der erste Sonnentag hervor. Die  
Vögel sind davon dumm geworden, und sie glauben schon, der Frühling sei  
gekommen, und fangen an, Nester für ihre Jungen zu bauen. Aus den Wäldern  
kommen zu uns in den Garten seltsame Tiere, und einige von ihnen starren  
mir direkt ins Fenster. In unserem Gärtchen erschien eine Menge wilder Ka-  
ninchen. Sie machen Männchen und jagen sich mit den Eichhörnchen. Aber  
für morgen ist Frost angekündigt, so werden die bunten Vögel (hier singen  
sie nicht, sondern schreien oder tschirpen [vrápat – ein nordböhmischer Dia-  
lektausdruck – d. Verf.]) furchtbar enttäuscht sein und werden aufhören, an  
die Liebe und an die Jungen zu denken, und die Tiere werden nicht wieder  
in ihre Behausungen in den nahen Urwäldern zurückkehren. Der Gedanke  
macht mich traurig. Und zum nächsten Gastlokal ist es furchtbar weit.“<sup>22</sup>

In den Romanen, die nach seiner Emigration entstanden sind, sind die Emigran-  
ten „unbehauste Menschen“, die einsam nach New York kommen, in ihren Alpträu-  
men die unpersönliche Stadt erleben und bisweilen eines banalen Todes sterben wie

<sup>20</sup> Am ausführlichsten bei H. Kunstmann, *Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhun-*  
*dert*, Köln-Wien 1974, 129-142.

<sup>21</sup> Plamen, April („buden“) 1968, 114-115.

<sup>22</sup> Zit. Werk, 115.

der Held Kovalský des Romans „Sedmkrát v hlavní úloze“ (1942), der zeitlebens gegen eine Weltverschwörung des Faschismus gekämpft hatte, um in New York als vereinsamer Einwanderer bei einem Verkehrsunfall umzukommen. Immer wieder ist diese Vereinsamung in den Romanen, die vieles von ihrer psychologisierenden Technik von Dostoevskij beziehen, ausgedrückt wie hier in „Půlnoční pacient“ (1954 englisch, 1958 tschechisch) der Held Dr. Marek von sich berichtet:

„Ich sah in dieser Zeit niemanden außer Helen und meiner Mutter. In New York hatte ich nie viele Freunde gehabt, und selbst die wenigen, die ich hatte, vergaßen mich unglaublich schnell, nachdem ich in meiner schwermütigen Gemütsverfassung aufgehört hatte, sie wieder zu besuchen [...]

Ziellos wanderte ich in New York herum, vom billigen Restaurant zur Bar, von der Bar ins Kino - überallhin, wo es eine Klimaanlage gab -, in mich selbst versunken, gelangweilt von dem eintönigen Schauspiel, das ich selbst mir bot.“<sup>23</sup>

Neben dieser Art der Verarbeitung amerikanischer Eindrücke gibt es allerdings noch die „offizielle“, verordnete, die bei parteigebundenen Autoren unvermeidlich ist. Diese Reaktion ist kritisch bis ans Mark, d. h. Einzelerscheinungen werden nicht nur im Detail kritisiert, sondern als Ausdruck einer grundsätzlichen kapitalistischen Krankheit. Auch diese Sicht hat ihre Tradition, die bis in die Vorkriegszeit zurückgeht, also in eine Zeit, in der sie noch nicht Merkmal einer politisch-opportunistischen Haltung sein muß. Ausdruck fand sie bereits bei Josef Mach (1883-1951), der im 1. Weltkrieg in der amerikanischen Legion gegen Österreich und Deutschland gekämpft hatte und sich lange in den USA aufhielt, nach dem Urteil Šaldas „ein schwacher Zwillingsbruder Gellners“, der der Dichter der Bohème-szene in Prag war. Von Mach finden sich in Anthologien hin und wieder Gedichte wie „Socha svobody v New Yorku“ (1918), wo er berichtet, wie er, von Neugier getrieben, die Freiheitsstatue aus der Nähe und von innen betrachtete. Über das Symbol der amerikanischen Demokratie, das vielen Einwanderern wie der Leuchtturm einer glücklichen Zukunft erschien, weiß er das folgende zu sagen:

Was in ihr steckt, erfuhr ich glücklich.  
Wenn jemand mich jetzt fragt, zufällig,  
Weiß ich zu antworten, was es  
Mit der amerikanischen Freiheit auf sich hat.

Ich kann sagen, sie steht unbewegt,  
Drückt ihre Fackel in die Hand.  
Innen aber ist sie leer, ist sie hohl  
Wie aller menschliche Humbug.<sup>24</sup>

Solche Töne gibt es vermehrt seit 1948 unter den wenigen offiziellen Besuchern der Vereinigten Staaten - Journalisten und Politikern. Hier nenne ich Norbert Frýd (1913-1976), der, nachdem er deutsche Konzentrationslager überlebt hatte, als Diplomat für die CSSR nach Mexiko und in die USA entsandt wurde. Im Stil des Kalten Krieges behandelt er Stoffe, die er, weil sie seine Auffassungen stützten, der Presse entnommen hatte, literarisch in der Prosasammlung „Meč archandělů“ (1955). Subtiler ist er da in dem Roman „Prales“ (1965), der zwar nicht in den Vereinigten Staaten lokalisiert ist, sondern in Mexiko und Guatemala, der aber in der Gestalt

<sup>23</sup> Dt. Ausgabe, Wien 1958, 8-9.

<sup>24</sup> Tisíc let české poezie, hg. v. M. Blahynka, Bd. III, Prag 1974, 104.

des Professors Speel einen Amerikaner vorführt, der ein Produkt seiner kapitalistischen Gesellschaft ist und in seinem Verhalten notgedrungen von der Profitgier beherrscht wird. Es geht ihm bei seinen Ausgrabungen an den Stätten der alten Mayas nicht um das Auffinden wissenschaftlicher Fakten, sondern um den Prestigeerfolg, der es ihm ermöglicht, weitere Stiftungen von Sponsoren zu erhalten, die ihrerseits nur stiften, weil sie die Beträge von der Steuer absetzen können. Als der tschechische Archäologe Zelinka ihn fragt, welches Interesse denn die Großbetriebe an der Archäologie hätten, antwortet Speel:

„Fast keines, versteht sich. Wir sind nur ein kleiner Posten in ihrem Propagandakalkül. Sie benehmen sich wie die Carnegies, die Rockefellers und andere Wohltäter der Menschheit. Es kostet sie nichts, die Unkosten schreiben sie von der Steuer ab, sie können sich gratis jeder beliebigen kulturellen Aktivität brüsten. Für jeden Bananenzug, den die Firma ausführt, gibt sie der bestohlenen Gesellschaft, sagen wir, einen Dollar für die Entdeckung der unproduktiven Vergangenheit zurück, das geht doch, nicht?“<sup>25</sup>

Und dennoch zieht es die Autoren, die sich in ihrer Heimat nicht entfalten konnten, in dieses Land, obwohl sie für die Veröffentlichung ihrer Werke in der Fremde ungleich schwierigere Bedingungen vorfinden als zu Hause. Sarkastisch bemerkt Ivan Sviták, der an der California State University in Chico eine Professur für Philosophie innehat, er, der als einer der aktivsten Intellektuellen des Prager Frühlings in absentia zu acht Jahren Kerkerhaft verurteilt worden war, er sitze diese Haft im Wilden Westen in einem anmutigen Canyon in der Nähe von San Francisco ab. Die kritische Urteilsfähigkeit hat er, ungleich anderen, die sich in der neuen Umwelt schnell assimiliert haben, nicht verloren, wie aus seiner moralisierenden Sammlung von Eindrücken unter dem Titel „Kámen mudrců. Dialectica modo californico demonstrata“ (1958) erkennbar wird. Einer der vielen „Monologe“ dieses Bandes, der „Monolog registračního čísla 052-46-6352“ kann dies demonstrieren:

„Nummer 6352, Taufname 052, Mittelinitiale 46, wurde in Europa geboren, wuchs in Asien auf und reifte in Amerika, lebte sieben Jahre unter Hitler, sieben unter Stalin und sieben unter Nixon, wurde nicht erzogen, erhielt aber drei Doktordiplome, beteiligte sich an verlorenen politischen Revolutionen und einigen persönlichen Revolten, schrieb eine Reihe von Büchern, die von der Polizei konfisziert und vernichtet wurden, überlebte einen Weltkrieg, zwei Besetzungen und einen Raubüberfall in New York, erlebte Zwangsarbeit, die Verurteilung zu achtjährigem Kerker und unerwiderte Lieben, ist jetzt beschäftigt als systematisiertes Schreckgespenst mit Lebensstellung an der Kalifornischen Staatsuniversität, haßt bürokratische Diktaturen, die Leere der Konsumgesellschaft und schlechte Luft, liebt Kinder, Gedanken und Beeren, wird verfolgt von der Geheimpolizei KGB und intelligenten Mädchen, hat drei Steckenpferde, die Philosophie, die Poesie, und raten Sie, was die dritte ist, besitzt ein orangefarbenes Fahrrad, viele Bücher und sich selbst.“<sup>26</sup>

Existentielle „Geworfenheit“ in ihrer extremen Ausprägung als Emigranten-schicksal wie bei Hostovský ist eine der möglichen Spielarten der Verarbeitung amerikanischer Eindrücke in der Kriegs- und Nachkriegszeit. Die andere ist die lebensbejahende, lebensfrohe Reaktion auf die neugewonnene Freiheit, mit der sich noch eine Prise Spott über die zurückgelassene Unfreiheit in der alten Heimat verbindet. Tschechischen Mutterwitz in der Tradition Hašeks reflektierend und von der

<sup>25</sup> Norbert Frýd, Prales, 2. Aufl., Prag 1979, 54-55.

<sup>26</sup> Kámen mudrců, Köln 1985, 147.

Entwicklung der anglo-amerikanischen Prosa beeinflusst ist das Prosawerk Josef Skvoreckýs (geb. 1924). Die gleiche saloppe Unehreerbietigkeit, mit der der Held von „Abenteuer eines Ingenieurs der menschlichen Seelen“ eingangs bemerkt: „Die Revolution wird also auf unbestimmte Zeit verschoben [...] Aus technischen Gründen, was?“<sup>27</sup> Skvorecký hatte schon durch sein Studium der Anglistik und durch mannigfache Interessen, wie z. B. die Jazzmusik, vor seiner Emigration 1969, die ihn über die USA nach Toronto in Kanada führte, intensive Beziehungen zur englischsprachigen Welt. Seine nach dem „Salinger-Modell“ geschriebene „Jeans-Prosa“<sup>28</sup> berührt die wie durch einen Schleier beobachtete Wirklichkeit des neuen Kontinents mit der gleichen Respektlosigkeit einer argotisierten Sprache wie die Tage der Befreiung seiner Heimat in Nordböhmen in dem Roman „Die Feiglinge“. Hierbei hat vielleicht die Zahl der Anglizismen zugenommen, die jedoch schon in der Prosa Skvoreckýs vor dem Exil recht ansehnlich war:

„Seděli jsme naproti sobě u stoiku před širokým oknem kafetérie, odkud jsme měli strategický výhled jak do haly, tak do místnosti, kde seděly pouze dvě babičky, v růžových zahradách a hezká černoška, ponořená do četby paperbacku ‚Helter Skelter‘ o mordu Sharon Tateové.“<sup>29</sup>

In dem Titel „Příběh inženýra lidských duší“ selbst liegt freilich schon eine Portion Spott. Gemeint ist selbstverständlich der Ždanovsche Ausdruck für den sozialistischen Schriftsteller, der Skvorecký - cum grano salis - ursprünglich war und der nun in einer kapitalistischen Umwelt sein Gewerbe weiter ausübt. Man assoziiert diesen Gedanken auch mit den vielen Abenteuer- und Reiseromanen der Aufklärungszeit, in denen der Held nach langer Prüfung, durch ein feindseliges Milieu geläutert, in seine wahre Heimat zurückfindet. Hier wird diese Erwartung nicht erfüllt, denn der Weg zurück ins Paradies ist dem Ingenieur der menschlichen Seele verwehrt.

Die Auswahl von Eindrücken, die obiger Beitrag leisten konnte, ist notgedrungen quantitativ begrenzt, doch ist sie bewußt so angelegt, daß aus den Epochen, in denen intensive Kontakte zwischen Amerika und der tschechischen Intelligenz ge-

<sup>27</sup> Vgl. K. Chvatík, Josef Svejek und Danny Smiřický, in: Jaroslav Hašek 1883-1983, Proceedings of the International Hašek-Symposium, Bamberg, June 24-27, (= West Slavic Contributions - Westslavische Beiträge, vol. 1, W. Schamschula ed.), Frankfurt/M. 1988. - Es handelt sich hier, wie Chvatík richtig bemerkt, um eine Stelle, die für das Verständnis des mit „Zbabělci“ beginnenden und mit „Příběh inženýra lidských duší“ endenden Romanzyklus entscheidend ist.

<sup>28</sup> Ausdruck von Aleksandar Fiaker. Vgl. seinen Aufsatz Salinger's Model in East European Prose, in: Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe. Evolution and Experiment in the Postwar Period, H. Birnbaum, Th. Eekman (eds.) (= UCLA Slavic Studies), vol. 1, Columbus, Ohio 1980, 151-160.

<sup>29</sup> Příběh inženýra lidských duší, část druhá, Toronto 1977, 154. - Wir saßen einander gegenüber am Tisch unter dem breiten Fenster der Cafeteria, von wo aus wir einen strategischen Ausblick sowohl in die Halle als auch in den Raum hatten, wo nur zwei Großmütter in rosa Gärten (blumengeschmückten Hüten - d. Verf.) und eine schöne Negerin saßen, die in die Lektüre des Paperbacks Helter Skelter über die Ermordung von Sharon Tate versunken war.

knüpft wurden, das für die literarische und ideengeschichtliche Situation Entscheidende zur Sprache kam. Es sollte nicht nur gezeigt werden, was gerade den "tschechischen" Dichter als Vertreter seiner Nation charakterisiert, sondern auch den Autor, der seiner Zeit verpflichtet ist. Hier fand der Vertreter der Ruch- und Lumír-Generation J. V. Sládek ebenso seine individuelle Einstellung wie der Symbolist und Nietzscheaner Breiský, der in der Pose des Dandy den Kontinent betritt und an den Dingen des Alltags scheitert, der „Realist“ des Kreises um Masaryk K. Čapek ebenso wie der Existentialist Hostovský oder Frýd und die offiziöse Literatur aus der Zeit des Kalten Krieges. Die Reaktionen sind alle auf ihre Weise typisch und doch nicht vorhersehbar. Erst die Begegnung mit dem Text überzeugt uns von der Einzigartigkeit einer künstlerischen Einstellung.

Berkeley

Walter Schamschula

## WAHRHEIT UND LÜGE IM THEATER DES ABSURDEN

(Am Beispiel von Mrożeks „Policja“\*)

Wahrheit und Lüge, die logisch gesehen ein kontrastives Begriffspaar bilden, sind in bezug auf das literarische Kunstwerk nur bedingt aufeinander beziehbar. Denkt man an das Kunstwerk als Ganzes, so kann man zwar von seiner Wahrheit sprechen, doch steht dieser nicht die Lüge im Sinne verschwiegener oder vorgetäuschter Wahrheit gegenüber. Der Autor, der das Kunstwerk schaffend hervorbringt und seinem Rezipienten übergibt, kann nicht lügen, sondern nur das intendierte Ganze des Werks schlecht oder fehlerhaft verwirklichen, wenn er die immanenten Konstruktionsgesetze seines Werks mißachtet. Auf der Ebene der Autor-Rezipienten-Kommunikation ist der Gegenbegriff zur Wahrheit des Werks daher die schlechte oder mißlungene Konstruktion, die Wahrheit ist eine solche der gelungenen Konstruktion oder eine konstruktive Wahrheit<sup>1</sup>. Innerhalb der vom Autor geschaffenen fiktionalen Welt hingegen kann Wahrheit mit Lüge kontrastiert sein. Gemeint ist dann eine wahrhaftige oder unwahrhaftige Beziehung einer Einzelaussage einer untergeordneten Aussageinstanz wie etwa des Erzählers oder der erzählten Person zum Universum der vom Werkautor entworfenen Welt. Im dramatischen Werk entspricht dieser Relation von Wahrheit und Lüge das Verhältnis der Repliken der dramatischen Personen entweder zu den Regiebemerkungen, die innerhalb des dramatischen Textganzen eine direkte gegenstands- und weltkonstitutive Funktion haben, oder zu anderen Repliken der dramatischen Personen, die eine indirekte gegenstands- und weltkonstitutive Funktion ausüben. Innerhalb der fiktionalen dramatischen Welt haben wir es daher nicht mit konstruktiver Wahrheit und deren Gegenteil, sondern mit ausgesagter Wahrheit und deren Gegenteil zu tun, das sowohl bewußte Lüge wie aber auch deren psychologische Varianten wie Verschweigen, Irrtum und Halbwahrheit sein kann.

Die beiden im literarischen Kunstwerk implizierten Wahrheitsbegriffe seien zum Zweck ihrer leichteren Handhabung in der folgenden Auseinandersetzung mit einem Kardinalwerk des modernen absurden Theaters, Sławomir Mrożeks „Policja“, vereinfachend konstruktive Wahrheit des Autors und verbale Wahrheit der Personen mit deren je spezifischen Gegensatzrelationen genannt. Es scheint mir nun, daß zwischen beiden Wahrheitsbegriffen ein innerer Zusammenhang besteht, der, wenn richtig aufgedeckt, die Poetik des absurden Theaters in einem wesentlichen Aspekt zugänglich machen kann. Wenn es gestattet ist, in eine literaturwissenschaftliche poetologische Untersuchung auch einmal einen naiven Leseindruck einzubringen, so haftet dem absurden Theater im Vergleich mit den Experimenten der Theateravantgarde etwa Vasilij Kandinskijs, Oskar Schlemmers oder, um im polnischen Bereich zu

\* Benutzte Werkausgabe: Sławomir Mrozek, *Utwory sceniczne*, Band I, II, Kraków 1973.

<sup>1</sup> Eine systematische Darstellung der verschiedenen Wahrheitsbegriffe im Kunstwerk gibt Roman Ingarden, *O różnych rozumieniach „prawdziwości“ w dziele sztuki*, in: *Zagadnienia literackie*, Bd. 10, 1946, H. 1, S. 12-19; H. 2, S. 36-43.

bleiben, Tadeusz Kantors etwas merkwürdig Altmodisches, Konservatives an. Dieser Konservatismus der absurden Gattung als Ganzer steht in offenem Widerspruch zu der Revolte gegen alle Normen sprachlicher Richtigkeit auf der Ebene des absurden Dialogs, die zum Hauptkennzeichen dieser Gattung geworden ist und den Kanon des Absurden scheinbar zum Subkanon des umfassenden ästhetischen Kanons der modernen Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts macht, die ja generell als Epoche der Kanonisierung der Revolte gegen alle überlieferten künstlerischen Normen angetreten ist. Normzerstörend und damit revolutionär innovativ ist das absurde Theater jedoch nur partiell; wesentlicher für seine literaturgeschichtliche Position ist vielleicht seine Traditionsgebundenheit und künstlerische Innovation im Sinne von Evolution des Tradierten. Um diese Evolution innerhalb der Tradition soll es in der folgenden Analyse des Stücks von Mrożek gehen. Das Verhältnis von konstruktiver und verbaler Wahrheit im dramatischen Text des absurden Stücks kann die nicht revolutionäre, sondern evolutionäre Innovation und den Tradionalismus des absurden Theaters erklären.

Als Grundlage der literaturgeschichtlichen Einordnung der absurden Gattung kann nur der grundsätzlichere der beiden Wahrheitsbegriffe, die konstruktive Wahrheit des dramatischen Autors, dienen. Entsprechend der Lehre der modernen Theatersemiotik, derzufolge alle Gegenständlichkeiten der Bühne, worunter Dinge, Personen sowie verbales und nicht verbales Verhalten der Personen fallen, Zeichencharakter haben, lassen sich die drei großen Epochen des barock-klassizistischen Theaters, des realistischen Theaters und schließlich des Avantgardetheaters als drei verschiedene Zeichensysteme bestimmen. Das barock-klassizistische Theater und das realistische Theater stellen je verschiedene Varianten des mimetischen theatralischen Zeichens dar. Barock und Klassizismus sind mimetisch, insofern hier die Dinge und Menschen auf der Bühne als sinnlich wahrnehmbare Repräsentanten ihres ideellen Gehalts konzipiert und geformt werden. Die mimetische Relation liegt nicht auf der Ebene von theatralischem Ding und außertheatralischer empirisch-sinnlicher Wirklichkeit, sondern auf der Ebene der Wesensidee der Welt, die im Theater in stark abstraktiven, allegorischen und symbolischen Zeichen-Dingen abgebildet werden. Wir haben es mit einem unverhüllt konventionellen, symbolischen Zeichentypus zu tun, dessen konstruktiver Wahrheitsgehalt sich auf die Relation zwischen theatralischem Zeichenträger (Bühnending, Bühnengestalt des Schauspielers) und ideeller Bedeutung erstreckt, wobei das Festhalten an den überlieferten Konventionen allegorischer oder symbolischer Bilder Garant der Richtigkeit der Zeichenkonstruktion ist. Die kognitive Wahrheit des ideellen Gehalts ist hier ebenfalls überliefert und schließt sich je nach der ideologischen Orientierung des Autors der religiösen Offenbarung (barockes Passionsspiel) oder philosophischer Erkenntnis (klassizistische Tragödie) an<sup>2</sup>. Im Gegensatz hierzu setzt das realistische Theater die mimetische Relation auf der Ebene von sinnlich wahrnehmbarer äußerer Wirklichkeit und sinnlichem Bühnending an, so daß hier ein ikonischer Zeichentypus vorliegt. Maßstab der konstruktiven Wahrheit des Autors wird nun die Treue der dinglichen Welt der Bühne gegenüber der dinglichen Erscheinung der Lebenswirklichkeit, die bis zur materiellen Identität getrieben werden kann. Statt bemalter

<sup>2</sup> Zur Bestimmung des Zeichentyps in Barock und Aufklärung s. auch Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Bd. 2, Tübingen 1983.

Pappe oder Leinwand, die eine Landschaft oder häusliches Interieur darstellen sollen, werden echte Bäume, ein Wasserfall oder historisch getreue Möbel auf die Bühne gebracht, statt konventioneller Abstraktion herrscht revolutionäre materielle Konkretetheit bis hin zur Identität von Bühnenzeichen und denotiertem Gegenstand. Auch das realistische Theater verbindet die konstruktive Wahrheit seiner theatralischen Zeichen mit einem kognitiven Wahrheitsanspruch der Idee. Dies folgt nun jedoch nicht mehr Religion und Philosophie, sondern der Soziologie und Psychologie als neu entdeckten Wissensbereichen des Menschen im neunzehnten Jahrhundert, so daß auch die konstruktive Relation von mimetisch-ikonischen Theaterzeichen und soziologischer oder psychologischer Konzeption des Menschen und seiner Wirklichkeit innovative schöpferische Fähigkeiten des Autors verlangen statt Treue gegenüber überlieferter konventioneller Symbolik. Trotz seiner Entgegenstellung gegen das barock-klassizistische Theater im Bereich der Zeichenstruktur (ikonisches Zeichen vs. konventionelles Zeichen) verbindet das realistische Theater mit jenem im Bereich der Ausdrucksmedien die Favorisierung und Dominanzstellung der Sprache. Im barock-klassizistischen Theater nehmen wir alle Bühnendinge und dramatischen Figuren durch das Medium des zumeist verssprachlich stilisierten, rhetorisch geformten Worts der dramatischen Personen wahr, im realistischen Theater ist die sinnliche Präsenz auch der ikonischen oder gar identischen Dinge auf der Bühne für den Zuschauer nur ‚wahrnehmbar‘ und bedeutungsmäßig relevant, insoweit die dramatischen Personen in ihren umgangssprachlichen, häufig dialektal oder individualpsychologisch stilisierten Reden auf ihre dingliche Umwelt reagieren.

Das Avantgardetheater des zwanzigsten Jahrhunderts steht den beiden vorangegangenen Theaterepochen diametral gegenüber, insofern es sowohl antimimetisch ist als auch die Dominanz des verbalen Mediums ablöst. Der antimimetische Charakter der Avantgarde ergibt sich daraus, daß aus dem Material der Bühne, das sich aus vielen materiellen Schichten zusammensetzt (Stoffe wie Stahl, Holz, Leinen, Seide für Treppen, Brücken, Wände, deren Materialfarben und Formen; Material und Form des menschlichen Körpers und dessen Bewegungsmöglichkeiten; Klang der menschlichen Stimme und der Instrumente; Licht mit dessen Farb- und Bewegungsmöglichkeiten usw.), neue, in der außerkünstlerischen Wirklichkeit nicht antreffbare Dinge und dingliche Beziehungen nach immanenten Gesetzen gestaltet werden. Die Avantgarde setzt aus den Formmöglichkeiten ihrer künstlerischen Materialien neue, unentdeckte Welten frei, die weder hinsichtlich ihrer sinnlichen Formen noch ihres Bedeutungsgehalts an die uns bekannte äußere oder innere Welt anschließen. Die konstruktive Wahrheit des Autors und Künstlers ist hier noch stärker als im realistischen Theater, das ja auch schon an überlieferte künstlerische Zeichen-Bedeutungsrelationen nicht mehr anschließen konnte, innovativ und individuell, insofern hier jeder einzelne Künstler beim Entdecken der materialeigenen Formmöglichkeiten und -gesetze auf sich gestellt ist. Die konstruktive Wahrheit unterliegt daher dem Prinzip des Experiments, das auf Gelingen oder Mißlingen angelegt ist. Das verbale Medium, auf den Rang eines den übrigen Materialschichten gleichgeordneten Materials herabgedrückt, nimmt als untergeordneter Faktor an diesem Gesamtexperiment der Theateraufführung teil. Sein Bedeutungs- und Ideengehalt, sofern ihm ein solcher belassen und das Wort nicht zum reinen Klangphänomen geworden ist, kann Bedeutung und Idee des gesamten Werks nicht mehr aufdecken. Das Bühnenzeichen der Avantgarde ist weder konventionell-symbolisch noch ikonisch, sondern selbst-

zielig in dem Sinne, daß seine mögliche Bedeutung sich nur aus den Relationen der Materialformen der Bühne erschließen. Insofern ist die Avantgardkunst Prototyp der ästhetischen Zeichen überhaupt, die entsprechend der Lehre der semiotischen Ästhetik nicht Zeichen für etwas anderes außerhalb ihrer selber, bzw. Zeichen mit Fremdbedeutung, sondern Zeichen, die nur für sich selber stehen, also Zeichen mit Eigenbedeutung sind<sup>3</sup>.

Das absurde Theater, das zeitlich an die historische Avantgarde anschließt, sehe ich nun nicht als Variante der Avantgarde, sondern als Neubeginn des Theaters nach der Avantgarde. Als Neubeginn greift es sowohl auf das realistische Theater wie auch auf das klassizistisch-barocke Theater und sogar auf das antike Theater zurück. Der Autor Mrożek setzt sich in einem Vorwort zu „Policja“, das auf die Inszenierung des Stücks eingeht („Uwagi o ewentualnej inscenizacji“), deutlich von der unmittelbaren Vergangenheit der Theaterkunst in Gestalt des experimentellen Avantgardetheaters ab: „Nie jest to także, ale to wcale nie jest – sztuka ‚nowoczesna‘ ani ‚eksperymentalna‘. Wydaje mi się, że nie trzeba szerzej tłumaczyć, co się przez to rozumie.“ (Mrożek, 1973, I: 6). Vom Standpunkt des favorisierten Ausdrucksmediums im Spektrum der multimedialen Bühnenmittel knüpft Mrożek wie auch andere Autoren an Epochen vor der Avantgarde an, insofern nun das gesprochene Wort wieder in seine Dominantenposition zurückkehrt<sup>4</sup>. In der alogischen, alle Sprachnormen verletzenden absurden Personenrede könnte man sogar eine konsequente Weiterentwicklung des realistisch-naturalistischen Theaters sehen, das ja auch die sprachlich defekte Personenrede kennt. Die Weiterentwicklung liegt darin, daß im realistisch-naturalistischen Theater die defekte Personenrede sozial- oder individualpsychologisch motiviert ist, während sie im absurden Theater eine universelle, alle dramatischen Personen gleicherweise betreffende Erscheinung ist, hinter der eine grundlegende Kritik des Autors an der kognitiven und kommunikativen Kraft von Sprache überhaupt steht. Eine weitere, an die Tradition des neunzehnten Jahrhunderts anknüpfende Erscheinung des absurden Theaters ist die sorgfältige Deskription der Bühnendinge und der dinglich-sinnlichen Erscheinung der dramatischen Personen durch die Regiebemerkungen. Besonders aufschlußreich hierfür ist Mrożeks Vorbemerkung zur Regie von „Drugie danie“ („Uwagi o postaciach, aktorach i dekoracji“), wo er sogar eine Identität von Bühnending und bedeutetem Ding verlangt:

„Dekoracja powinna być werystyczna, poczynając od ‚prawdziwych‘ gałęzi za oknem. Im prawdziwsze są te gałęzie, tym lepiej. Żadne ‚skróty‘ i ‚symbole‘, bo tu nie ma czego skracać ani symbolizować. Miejsce akcji jest neutralne i dostatecznie umowne, żeby jeszcze podkreślać jego umowność.“ (Mrożek, 1973, II: 145-156).

<sup>3</sup> Eine systematische Darstellung der Struktur ästhetischer Zeichen gibt Jan Mukařovský, *Umění jako semiologický fakt*, in: ders., *Studie z estetiky*, Praha 1966, 85-88.

<sup>4</sup> Mrożek benutzt weniger als etwa Václav Havel, Andrej Amal'rik, Vasilij Aksenov oder Ionesco und Harold Pinter die grammatisch defekte Rede. Für ihn ist die scheinlogisch folgernde Redeführung charakteristisch, die mit den Denkgesetzen spielt. Die außer Kraft gesetzten logischen Gesetze werden kompensiert durch soziale Rollenzwänge, die eine eigene, von den Rollenträgern losgelöste Gesetzmäßigkeit offenbaren. Siehe dazu weiter unten.

Auch hier macht der Hinweis des Autors auf die „Konventionalität“ (umowność) des Handlungsorts jedoch darauf aufmerksam, daß die Anknüpfung an die Dingbehandlung im realistisch-naturalistischen Theater zugleich eine Weiterentwicklung ist. Diese liegt darin, daß die materielle Identität zwischen Bühnending und Denotat (die „Zweige“) im Kontext einer ihre Konventionalität bloßlegenden Bühne das ‚wirkliche‘ Ding selber unwirklich macht. Das Unwirklichmachen des Wirklichen tritt noch deutlicher in der Dekorationsbeschreibung von Mrożeks „Tango“ hervor. Dort wird expressis verbis eine „alogische“ Kombinatorik ‚wirklicher‘ Bühnendinge gefordert, die gezielt den Eindruck von „Irrtümlichkeit“ und „Zufälligkeit“ hervorrufen soll:

„Na pozostałej, nakrytej części stołu talerze, filiżanki, karafki, sztuczne kwiaty, resztki jedzenia, a także kilka nie dających się ze sobą logicznie połączyć przedmiotów, jak duża, pusta klatka na ptaki bez dna, jeden bucik damski, bryczesy. Ten stół, jeszcze bardziej niż całe wnętrze, sprawia wrażenie pomylenia, przypadkowości, niechlujstwa. Każdy talerz, każdy przedmiot pochodzi z innego serwisu, z innej epoki i z innego stylu.“ (Mrożek, 1973, II: 30)

Die Vereinigung zweier verschiedener Seinsweisen auf der Bühne („wirkliche Zweige“ im Rahmen einer konventionellen Bühne) und die alogische Kombinatorik der Bühnendinge könnten nun eine Assoziation an die Kunstrichtungen des Dadaismus und Surrealismus wecken und insofern als Collage- bzw. Montageverfahren interpretiert werden. Während dort jedoch durch die ‚zufällige‘ Kombinatorik der Dinge unbewußte symbolische Bedeutungsbeziehungen aufgedeckt werden sollten, weist Mrożek, wie wir gehört haben, „Symbole“ ab. An einer anderen Stelle der „Uwagi o ewentualnej inscenizacji“ von „Policja“ weist er auch jegliche metaphorische Bedeutung des Stücks zurück: „Sztuka ta nie zawiera niczego poza tym, co zawiera, to znaczy nie jest żadną aluzją do niczego, nie jest też żadną metaforą i nie trzeba jej odczytywać.“ (Mrożek, 1973, I: 5). Wenn somit die Weiterentwicklung des realistischen Theaters, wie sie das absurde Theater darstellt, nicht in der Anknüpfung an die modernen Avantgardeströmungen von Dadaismus und Symbolismus liegt, so könnte sie eventuell in der geschichtlichen Rückwendung zu noch älteren Epochen vermutbar sein, und in dieser Rückwendung ist auch die Antwort auf die Frage nach der konstruktiven Wahrheit dieses Theaters zu suchen.

Eine erste Anknüpfung bis in die Antike hinein scheint mir nun gerade in der Behandlung der Dingwelt zu liegen. In der antiken Tragödie haben die Dinge häufig eine eigene Geschichte, die den handelnden Personen eines Stücks zunächst nicht oder nur teilweise bekannt ist. Aus dieser Geschichte der Dinge ergibt sich ihr magischer Zauber, der sich in der gezeigten Handlung in der Regel auf fatale Weise offenbart. Beispielhaft hierfür ist die Tragödie des Sophokles „Die Trachinierinnen“, wo Deianeira, die Frau des Herakles, von einem Untier eine magische Flüssigkeit geschenkt bekommen hat, die in der Lage sein soll, die Liebe des Gatten zu erhalten. Bei der Anwendung der Flüssigkeit – Deianeira trinkt ein Hemd in dieser Flüssigkeit, das sie dann Herakles zum Geschenk macht – erweist sich die tödliche Wirkung des magischen Objekts: Herakles stirbt nach Anlegen des Hemdes an dessen giftigen Dünsten. Vergleichbar magische Kräfte haben auch bestimmte Dinge im absurden Theater – beliebt sind etwa akustische Signale wie das Pfeifen eines Zugs oder der Schlag einer Uhr<sup>5</sup>. Während jedoch in der antiken Tragödie die magische

<sup>5</sup> Eine Analyse der Bedeutung solcher akustischen Signale versuche ich in meiner Studie „Der Funktionsbegriff des tschechischen Strukturalismus in der Theorie und in der literaturwissenschaftlichen Analyse am Beispiel von Havels ‚Horský

Kraft durch die volle Rekonstruktion der Geschichte des Dings in Handlung und Dialog der dramatischen Personen aufgedeckt wird, bedient sich das absurde Theater gern des Verschweigens der wahren Natur des magischen Dings – es entsteht ein Tabu-Ding, das nicht verbalisiert werden darf. Dadurch wird auch die fatale Wirkung des Dings niemals von den Personen erklärt, obwohl die Bühnenhandlung diese Fatalität im Schicksal der Personen zeigt. Die Dingwelt erscheint somit im antiken Theater wie auch im modernen Theater des Absurden geheimnisvoll nach innen vertieft und zugleich mit dem Schicksal der Menschenwelt verwoben. Während jedoch der antike überlieferte Mythos das wahre Wesen des Dings aufdeckt und sowohl den dramatischen Personen wie dem Zuschauer sprachlich-begrifflich zugänglich macht, erscheinen die Dinge im absurden Theater nur in der nicht verbalen Präsentation auf der Bühne und im gleichermaßen nicht verbalen Handlungsschicksal der dramatischen Personen, die verbale, sprachlich-begriffliche Durchdringung ist nicht mehr leistbar<sup>6</sup>. Die bei Mrožek festgestellte Collage ‚wirklicher‘ Bühnendinge mit der betont konventionellen Ebene der Bühne und die alogische Dingmontage scheinen mir bewußt angewandte Verfahren des Autors zu sein, die auf die sprachlich-rationalem Denken und Aussagen unzugängliche Eigenwertigkeit der Dingwelt hinweisen. An die Stelle der im Mythos offenbaren und von den dramatischen Personen geglaubten Wahrheit der Dinge tritt eine dem sprachlich gesteuerten Denken verschlossene Wirklichkeit der Ding- und Menschenwelt, der die Menschen wie durch Zauberkraft ausgeliefert sind<sup>7</sup>.

Das Moment der von Mrožek ebenfalls hervorgehobenen offenen Konventionalität der Bühne nun scheint mir eine bewußte Anknüpfung des Autors an die Epoche des Barock und Klassizismus zu beinhalten. Auch dort herrschte die konventionelle Bühnenkonstruktion im Sinne bewußt stilisierter Bühnendinge und allegorischer oder symbolischer dramatischer Personen vor, deren ökonomische Ausstattung mit sinnlich wahrnehmbaren Merkmalen ganz an dem ideellen Bedeutungsgehalt orientiert war, so daß wir hier nicht magisch-mythische Zeichen wie im antiken Theater, sondern konventionell-symbolische Zeichen vor uns hatten. Das absurde Theater seinerseits nun weist zwei grundlegende Zeichenkonstruktionen auf, das magische Tabu-Ding, das häufig materiell identisch ist mit dem nur in Regieanweisung bezeichneten Ding, und das konventionell-symbolische Ding bzw. dingähnliche Konstrukt. Unter die Kategorie der letztgenannten Zeichenkonstrukte fallen auch die

---

hotel“, in: P. Steiner, M. Červenka and R. Vroon (Hrsg.), *The Structure of the Literary Process*, Amsterdam/Philadelphia, 1982, 445-481.

- <sup>6</sup> Zur Analyse von Tabu-Dingen im absurden Theater vgl. meine Studie „Zwei zu eins: Eine charakteristische Dialogkonstellation im absurden Theater“, in: *Forum Modernes Theater*, H. 2, Bd. 1/1986, 141-165. In Mrožeks „Policja“ kommt der magischen Kraft der Dinge die zivile Kleidung des Sergeanten nahe, der er sich durch Anlegen der Uniform im trauten Familienkreis zu entziehen sucht. Gesteigerte magische Kraft erhält seine Kostümierung als Revolutionär, welche schließlich auch eine innere Anpassung an das Rollenkostüm bewirkt. Doch wird hier die magische Wirkung der Dinge, wenn nicht analysiert, so doch von der betroffenen Person beschrieben.
- <sup>7</sup> Die magischen Dinge sind im absurden Theater häufig solche des alltäglichen Lebens, insbesondere werden sie gern der Klasse der Konsumobjekte entnommen. Dahinter steht eine Kritik der Autoren an der modernen Konsumideologie.

dramatischen Personen selber. Diese stehen nicht mehr wie die dramatischen Personen des Barock und Klassizismus unter der Idee religiöser oder philosophischer Wahrheit, sondern unter der Idee der Dinghaftigkeit des Menschen selber im Kontext anderer solcher Dinge. Die im absurden Theater häufig antreffbaren Schlußbilder eines gespensterhaften Tanzes mechanisierter Menschen-Marionetten - Mrożeks „Tango“ ist ein eindrucksvolles Beispiel für ein solches, wohl an dem Schlußbild von Nikolaj Gogol's „Revizor“ orientiertes Finale, das oftmals in absoluter Erstarrung der Figuren mündet - drücken diese Grundidee der Dinghaftigkeit des Menschen aus. In diesen Schlußbildern offenbart sich der Zusammenhang zwischen magischem Tabu-Ding und konventionell-symbolisch konstruiertem Personen-Ding: Die dramatischen Personen, die die sie umgebende Dingwelt weder sprachlich noch kognitiv durchdringen und beherrschen können, werden selber von den Dingen beherrscht und auf den Rang von Dingen in der Macht anderer Dinge herabgedrückt.

Das gemeinsame Auftreten von realistisch-ikonischen und sogar naturalistisch-identischen Bühnenzeichen (Tabu-Ding) und konventionell-symbolischen Bühnenzeichen (Personen im Aspekt der Idee der Verdinglichung) im Bühnenraum des absurden Theaters steht damit im Dienst der konstruktiven Wahrheit dieses Theaters. Beispiele für den erstgenannten Typus des absurden Bühnenzeichens lassen sich leicht in der absurden Dramatik finden. Mrożeks „Policja“ hingegen scheint mir mit besonderem Nachdruck auf den zweiten Zeichentypus hinzuweisen. Insbesondere macht das Stück die Filiation mit der Epoche des Barock und Klassizismus deutlich, die die eingangs erwähnte Traditionalität des absurden Theaters begründet, eine Traditionalität, die durch innovative Umformung der barock-klassizistischen Zeichenkonstruktion eine ästhetisch wirksame Opposition zwischen der modernen, nach-avantgardistischen Strömung des Theaters und dem Beginn des neuzeitlichen Dramas und Theaters etabliert.

Sieht man somit das barock-klassizistische Theater und das Theater des Absurden durch eine ästhetische Opposition verknüpft, so muß diese Opposition, die eine extratextuelle Relation begründet, in der Textorganisation des ‚opponierenden‘, die ästhetische Relation erst herstellenden Werktexts nachweisbar sein. Im folgenden will ich an der Textstruktur von „Policja“ zwei Textverfahren aufzeigen, die diese Relation etablieren. Das erste textuelle Verfahren ist das der Verdichtung, worunter solche Redesegmente der dramatischen Personenreden zu verstehen sind, worin der ideelle Gehalt des ganzen Stücks, den der Autor konzipiert hat, in den Mund einer oder mehrerer dramatischer Personen gelegt ist. Solche verdichteten Textstellen hängen mit dem Problem der konstruktiven Wahrheit des Stücks zusammen, insofern sie deren ideelles Korrelat aussprechen. Im barocken Theater wird dieses ideelle Korrelat oftmals in Prolog und Epilog vorgetragen, in der klassizistischen Tragödie im Schlußmonolog des Helden oder in den antiken Chor ersetzenden Resümees der Vertrauten. Das zweite textuelle Verfahren ist die Komposition des dramatischen Dialogs in den drei Akten des Stücks. Auf der Ebene der Dialogkomposition kommt die Gegensatzrelation von Wahrheit versus Lüge zum Tragen, die ja, wie eingangs dargelegt, das Verhältnis der dramatischen Personen zum Universum der vom Autor dargestellten Welt berührt<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Die Idee, daß die Dialogkomposition über die Akte eines Dramas hinweg zum Ausdrucksträger oder Mitträger einer grundlegenden Idee des Autors gemacht werden kann, drängt sich bei der Lektüre von Jean Racines „Phèdre“ auf, dessen

Ad 1) Das Textverfahren der Verdichtung. „Policja“ weist zwei Textverdichtungen auf, die das Problem der Wahrheit aussprechen. Im ersten Akt kommt der Gefängnisinsasse (Więzień), dessen politische Bekehrung vom Revolutionär zum treuen Untertan der Polizeipräsident (Naczelnik policji) prüfen will, zu einer absurdistischen Umkehrung des Satzes des Descartes: Cogito, ergo sum, die das Motto des absurden Theaters überhaupt sein könnte:

„Czasem wydaje nam się, że myślimy, że nie myślimy, ale myślimy – podczas gdy naprawdę, to nie myślimy. Myśl to potęga, panie naczelniku.“ (I, S. 1)

Die Aussage spielt mit der Objektebene des Denkens über etwas (myślimy) und der Metaebene des Inneseins des Denkaktes (wydaje nam się, że myślimy, że nie myślimy), wobei dieses Innesein endgültig behauptet wird (ale myślimy), während das objektgerichtete Denken endgültig negiert wird (podczas gdy naprawdę, to nie myślimy). Daraus resultiert die Endaussage des Inneseins des Nicht-Denkens, woraus, angewendet auf das Cogito, ergo sum dessen Negation folgen muß: Non cogito, ergo non sum. Die absurdistische Zuspitzung besteht darin, daß das nicht denkende Subjekt sein eigenes Nicht-Denken nicht konstatieren und daraus auch keine denkerischen Schlußfolgerungen ziehen kann. Auflösen ließe sich die absurdistische Zuspitzung, wenn das kollektive Subjekt (enthalten in „nam“) in ein beobachtendes und ein beobachtetes Subjekt aufgesplittert wird, was der Position des Zuschauers gegenüber den dramatischen Personen entspricht, wenn diese zu nicht denkfähigen menschlichen Subjekten degradiert werden. Dies entspricht der konstatierten Auflösung der dramatischen Personen in dingliche Objekte. Das für das absurde Theater charakteristische Versagen der kognitiven und kommunikativen Kraft der dramatischen Personenrede der denkunfähigen Personen-Dinge erweist sich dadurch als adäquates konstruktives Mittel, um die Grundidee des absurden Theaters auszudrücken.

Im dritten und letzten Akt wird nicht nur die Denkfähigkeit der dramatischen Personen, sondern auch die Irrelevanz kognitiver Inhalte und damit der Wahrheit überhaupt ausgesagt, als der Polizeipräsident den Adjutanten des Generals (der identisch ist mit dem Gefängnisinsassen des ersten Akts) an seine „wahre“ Loyalität gegenüber General und Regierung erinnert. Der Adjutant entgegnet auf die Vorhaltungen des Gesprächspartners:

„Tak jest istotnie. Jestem oddany rządowi. Ale pan, jak naczelnik policji, powinien wiedzieć, że to, co jest istotnie, nie musi mieć mimo to specjalnego znaczenia, ewentualnie może mieć lub ma znaczenie przeciwne, lub po prostu różne, zależnie od pewnych okoliczności. Widzi pan? Mimo długiego stażu nie umie pan rozumować inaczej jak tylko prymitywnie.“ (III, S. 42)

In der Aussage der dramatischen Person wird einem als „primitiv“ ausgegebenen Beharren auf der Relevanz absoluter Wahrheit (to, co jest istotnie) ein doch wohl nicht-primitiver, d.h. höherer Begriff von Wahrheit gegenübergestellt, der die Wahrheit von den Umständen abhängig macht (zależnie od pewnych okoliczności), mithin ein relativer Wahrheitsbegriff. Aus beiden Textverdichtungen zusammengenommen läßt sich eine Autorausage gewinnen, wonach die Personen des absurden

---

Werk seinerseits wohl von der strengen Komposition des Monologs, Dialogs und Chorliedes im antiken Drama beeinflusst ist. Eine nachweisbare Eigenlogik der Dialogkomposition besitzt Václav Havel's Stück „Horský hotel“, s.a. Anm. 5.

Dramas keine auf absolute Wahrheit gerichteten Denkkakte vollziehen, wohl aber, weil dies ihrem ‚höheren‘ Wahrheitsverständnis entspricht, nach relativer, an die Umstände angepaßter Wahrheit. Da diese jedoch im Licht der absoluten Wahrheit eine Verschleierung von Wahrheit und damit eine Lüge ist, sind die Personen der Lüge verfallen, wessen sie sich jedoch nicht mehr bewußt werden können, da sie die absolute Wahrheit nicht mehr suchen und nicht erkennen können. Das absurde Stück erweist sich damit als Kontrafaktur des barock-klassizistischen Theaters, worin die dramatischen Personen durch ihre Stellung zur absoluten (religiösen oder philosophischen) Wahrheit charakterisiert sind. Aus dieser Position leitet das barock-klassizistische Theater die dramatischen Grundrollen von Protagonist (Jemand, der die Wahrheit sucht oder sie, wenn er sie schon kennt, über sein Handeln bestimmen läßt) und Antagonist ab (Jemand, der die Wahrheit nicht sucht oder sie, wenn er sie kennt, verschleiert), ein oppositionelles Rollenpaar, dem sich alle übrigen Rollen eines solchen Stücks logisch zuordnen lassen. Im absurden Theater hingegen, wo alle Personen zur Wahrheit dieselbe Position einnehmen, lösen sich die Rollenopposition von Protagonist und Antagonist und die aus ihr ableitbaren sekundären Oppositionen zwischen den übrigen Rollen auf, anfängliche Oppositionen (wie die zwischen dem Wzięciń und dem Naczelnik policji in unserem Stück) erweisen sich schließlich als Scheinoppositionen. In unserem Stück zeigt sich diese Scheinopposition im dramatischen Schicksal aller Personen.: Jeder verhaftet alle anderen Personen und wird von allen anderen verhaftet. Der Wegfall der differenzierenden Opposition im Rollensystem ist gleichbedeutend mit dem Wegfall der Differenz zwischen den personenkonstitutiven Charakterzügen und dem Wegfall des Begriffs des Charakters überhaupt. Dieser Vorgang läßt sich in einer Zahlenformel ausdrücken: Die im Personenverzeichnis des Stücks aufgeführten vier dramatischen Personen mit je individuellen Berufen bzw. gesellschaftlichen Positionen (Zahlenformel:  $4 \times 1$ ) erwiesen sich schließlich als Kollektiv, bestehend aus vier Personen ( $1 \times 4$ ), die alle dieselbe gesellschaftliche Funktion und Position ausüben (gefangennehmender Polizist und Gefangener)<sup>9</sup>. Die Bloßlegung der Scheinindividualität der dramatischen Personen und ihre Auflösung in charakterlose kollektive Personen bestätigt damit von der Ebene der dramatischen Personen und der Handlung, in welcher sich die Rollen erfüllen, die Nichtexistenz der menschlichen Person als Individuum, welche sowohl auf der Ebene der Autoridee wie auch auf derjenigen der theatralischen Zeichenkonstruktion (dort in der Angleichung von Mensch und Ding) schon ausgedrückt war.

Ad 2) Die Komposition des dramatischen Dialogs. In der Dialogkomposition über die drei Akte des Stücks läßt sich eine Strategie der Irreführung des Lesers/Zuschauers durch den dramatischen Autor beobachten. Ziel der Strategie ist es, im Rezipienten zunächst ein Interesse am Aufdecken der Wahrheit hinter den verbalen Lügen der Personen zu wecken, das der Gattung der Komödie wie der Tragödie entspricht: Dort geht es im Dialog der dramatischen Personen darum, lügnerische Intrigen, also bewußt vorgetäuschte Sachverhalte aufzuklären und den Intriganten zu entlarven und zu bestrafen. Im weiteren Verlauf der Dialogführung unseres Stücks zeigt sich dann aber, daß das Aufdecken von Wahrheit hinter der Lüge

<sup>9</sup> Die Frau des Sergeanten kommt nur im zweiten Akt vor und wird in die Rollenentwicklung des ganzen Stücks nicht einbezogen.

nur ein Scheinziel der Autorintention war. An seine Stelle tritt ein anderes Ziel, das in der Auflösung der Gegensatzrelation von Wahrheit versus Lüge und Umwandlung des allein übrigbleibenden Begriffs der Lüge in ein System interpersonaler Beziehungen, die sich willkürlich und eigendynamisch entwickeln, liegt. In diesem Beziehungssystem verlieren die Subjekte der lügnerischen Aussagen nicht nur jegliche gegenständliche Orientierung, sondern schließlich auch sich selbst, so daß ein Identitätsverlust des Aussagesubjekts resultiert. Auf der Ebene des Dialogs wird somit eine Konsequenz der relativen Wahrheitsidee deutlich, die darin liegt, daß bei einem relativen Wahrheitsbegriff nicht nur der Objektpol des Denkaktes, sondern auch der Subjektpol (denkendes Ich) von Auflösung bedroht ist.

Im ersten Akt versucht der Polizeipräsident, im Gespräch mit dem inhaftierten Revolutionär, der sich plötzlich in einen regierungstreuen Untertan gewandelt hat, die wahre Meinung seines Gegenübers zu ermitteln. Er schlüpft dazu in die Rolle des Vertrauten, der häufig die verborgenen Gedanken des Helden besser kennt als dieser selbst und im Dialog mit diesem eine Art Geburtshilfe der noch versteckten Gedanken leistet. Prototyp eines solchen allwissenden Vertrauten ist Pylade in Racines Tragödie „Andromaque“. Pylade weiß besser als sein Freund Oreste um den Haß, der sich hinter Orestes Liebe zu Hermione verbirgt. Gerade auch durch die Bezugnahme auf die Rollenschablone des Vertrauten weckt Mrożek im ersten Akt die Erwartung des Rezipienten, daß es in diesem Stück um die Aufdeckung wahrer Identität hinter verbalen Masken gehen wird.

Im zweiten Akt geht es in der Gesprächssituation zwischen Polizeipräsident und Sergeant, die den Akt trägt, nicht mehr um Aufdecken von Wahrheit hinter vermutterter Lüge, sondern um das Einstudieren einer vorgetäuschten Rolle: Der Sergeant soll, um die Institution der Polizei am Leben zu halten, zum Revolutionär werden; der Polizeipräsident probt so lange mit ihm zündende umstürzlerische Parolen durch, bis eine ausreichende Formulierung gefunden ist, die dann zur Verhaftung des Sergeanten führt. Erster und zweiter Akt verhalten sich somit, was den Typus der Rederollen betrifft, in umgekehrtem Verhältnis zueinander: Auf die Rollenkombination von Held und Vertrauten, von denen der eine bewußt oder unbewußt letzte Gedanken vor dem anderen zurückhält, die der andere zur Aufdeckung bringen will, folgt das Rollenpaar von Einstudierer einer Rederolle und Einstudierendem (vergleichbar den Rollen des Regisseurs und Schauspielers). Die Gegensatzrelation von Wahrheit und Lüge, die im ersten Akt noch auf einfache Weise dem Redeverhalten zugrundelag, wird nun einer ersten Relativierung unterzogen: Der loyale Staatsdiener (Sergeant) nimmt die Rolle des illoyalen Revolutionärs an, überzeugt davon, daß durch die „Situationsumstände“ die Illoyalitätshaltung Ausdruck der Idee der Loyalität ist.

Im dritten Akt schließlich wird eine Redesituation herbeigeführt, die es als logisch erscheinen läßt, daß jeder der Anwesenden jeden anderen verhaftet und selber verhaftet wird. Diese Logik ist den redenden Personen selber jedoch nicht mehr durchschaubar, was der Adjutant folgendermaßen konstatiert:

ADJUTANT Pozostałaby do rozstrzygnięcia sprawa, czy policjant, który już aresztował osobę, z którą jednocześnie znajduje się w stanie wzajemnego aresztowania, czyli pan naczelnik ze mną, może aresztować osobę trzecią, przez którą zresztą został już uprzednio aresztowany, łącznie z tą pierwszą osobą, z którą go łączy pierwsze aresztowanie obopólne. (III, S. 43)

Die Verwirrung der Personen ergibt sich daraus, daß die Vielzahl der Rollenspiele

im Dialog, die das Ich einer jeden Person auf sich nimmt, nicht mehr eindeutig mit einer Leitidee (Idee der Loyalität) und der wahren Position des Ich zu dieser Idee verbindbar ist. Es entsteht eine Schizophrenie zwischen Ich und Rolle, die im Text auch ausgesprochen wird:

**GENERAL** [...] Osoba generała jest własnością państwa i rządu, a nie jednostki, która tę rangę piastuje. Każde więc usiłowanie tego rodzaju, nawet z mojej strony musiałoby być z kwalifikowane jako zamach na szczebel wojskowy, a więc pośrednio na państwo. A gdyby kiedyś pan musiał mnie za to aresztować – to fakt, że dzisiaj zwracam panu na to uwagę, czyli niejako donoszę, czyli do pewnego stopnia dostarczam szefowi policji poufnej informacji – niech wtedy będzie dla mnie okolicznością łagodzącą. No tak, na wszelki wypadek. (III, S. 34)

Der General nimmt hier eine vorsorgliche Selbstdenunziation für den Fall vor, daß sein Ich in Zukunft, ohne es selber zu wollen, der Idee des obersten Staatsdieners, die seinem Beruf unterliegt, zuwider handeln könnte. Dahinter steht die Vorstellung, daß das Rollenverhalten eine Eigendynamik annehmen kann, die vom Träger der Rolle nicht mehr beherrscht wird. Der tatsächliche Ausgang des Stücks bestätigt diese Vorstellung, da am Ende niemand mehr weiß, wer wen zu verhaften berechtigt ist, während dennoch eine allseitige gegenseitige Verhaftung durchgeführt wird. Die Rollen des Dialogs schaffen somit eine faktische Wirklichkeit, die sich von den rollentragenden Subjekten ‚emanzipiert‘ hat. Es ergibt sich damit im sprachlich-dialogischen Verhalten der Personen ein ähnlicher Befund wie derjenige – wie oben dargelegt – aus der Tabuisierung von Dingen: So wie die Personen der ungesagten und unsagbaren Eigendynamik der Dinge ausgesetzt sein können, können sie auch der Dynamik des sprachlichen Verhaltens ausgesetzt sein. Nicht-Reden über Tabus und Reden in bewußt übernommenen oder aufgezwungenen sozialen Rederollen haben dasselbe Ergebnis – die Auflösung der Integrität der Person. Am Schluß des Stücks scheint Mrożek eine solche Gleichsetzung von Reden und Schweigen andeuten zu wollen, wenn er den Polizeipräsidenten und Adjutanten sich gegenseitig die Rede verbieten läßt:

**NACZELNIK POLICJI** Aresztowany nie ma głosu!

**ADJUTANT** Nawzajem, panie naczelniku. (III, S. 43)

Wenn wir nun zum Problem von Wahrheit und Lüge im Theater des Absurden ein Fazit ziehen wollen, so ergibt sich folgendes: Auf der Ebene der konstruktiven Wahrheit des Autors läßt sich ein charakteristischer Umgang mit den konstruktiven Mitteln der dramatisch-theatralischen Gattung konstatieren, der im Gegensatz zur Poetik der Avantgarde das Wort in Gestalt der dialogischen Personenrede wieder in seine alten, aus den Epochen vor der Avantgarde erprobten Rechte einsetzt. In Mrożeks Stück „Policja“ wird weniger die sonst für das absurde Theater charakteristische defekte Rede benutzt (defekt durch Verstoß gegen sprachliche Normen) als die durch soziale Rollen bedingte sprachliche Verhaltensstrategie. Diese ist jedoch ihrem Wesen nach, da sie der Übersicht und Kontrolle des Subjekts entglitten ist, ebenso defekt wie die grammatisch zerstörte Rede und zeitigt in bezug auf das Subjekt dieselben Konsequenzen der Entfremdung. Dadurch erweist sich die Personenrede letztlich als ein dem anderen konstruktiven Mittel des absurden Theaters, das wir als Mittel des nicht besagbaren Tabu-Dings bestimmt hatten, kongruent: Nichtbesagte Bühnendinge und Rede unter dem Zwang sozialer Rederollen führen gleichermaßen zur Entpersönlichung und Verdinglichung der dramatischen Person. Die Untersuchung der kompositorischen Strategie des Dialogs über die drei Akte von

„Policja“ hinweg hat gezeigt, daß Mrożek die der Personenrede immanente Gegensatzrelation von Wahrheit und Lüge zunächst bewußt in den Focus der Aufmerksamkeit des Rezipienten stellt, wodurch eine Anknüpfung an die voravantgardistische dramatische Tradition geleistet wird, worin diese Gegensatzrelation das dramatische Rollensystem fundiert hatte. Im weiteren Verlauf der Dialogkomposition setzt Mrożek jedoch diese Opposition außer Kraft, es bleibt der kontrastlose Pol der Lüge übrig, der, allein auf sich gestellt, seinen Lügencharakter nicht mehr erkennbar macht. Dies hat eine Schizophrenie der redenden Subjekte, eine Trennung von Ich und sozialer Rederolle zur Folge, wobei das Ich schließlich der nicht mehr durchschauten Eigendynamik der Rederolle unterliegt. Diese Strategie kompositorischer Redeführung scheint mir eine Besonderheit dieses Stücks zu sein, während andere Stücke des absurden Kanons häufiger die ichzerstörende Wirkung des von Tabus beherrschten Dialogs und der grammatisch defekten Rede demonstrieren.

In bezug auf die literaturgeschichtliche Einordnung der absurden Theaterkunst kommt dem Stück gerade durch die in der Analyse aufgezeigten Verdichtungssegmente eine revelatorische Funktion dergestalt zu, daß diese Textsegmente die Grundidee des absurden Theaters, die ich in der Verdinglichung des Menschen durch den Verlust der Bindung an den absoluten Wahrheitsbegriff erblicke, aussprechen und einen ästhetisch wirksamen Rückbezug zur Epoche des Barock und Klassizismus herstellen. In dieser den Beginn der neuzeitlichen Kunst und Literatur einleitenden Epoche ging es um die Begründung des Menschen als individueller Persönlichkeit gerade durch die Bindung an eine absolute, durch eigene Denkleistung oder Glaubensentscheidung erkannte bzw. anerkannte Wahrheit oder Idee. Indem Mrożek an diese Epoche anknüpft, demonstriert er gleichzeitig – durch die im Stück gezeigte Loslösung des Menschen von der absoluten Wahrheit – das Ende der Leitidee der neuzeitlichen Literatur, die sich in seinem Stück wie auch im gesamten absurden Theater in die Gegenidee der zerstörten menschlichen Persönlichkeit verkehrt hat. Innerhalb der Entwicklungslinie der dramatisch-theatralischen Gattung ergibt sich somit ein Spannungsbogen zwischen absurdem Theater und Theater der Neuzeit, der, wie ich in der Typologie der theatralischen Zeichen von Barock-Klassizismus, Realismus und Avantgarde zu zeigen versucht habe, auch die realistische Epoche einbezieht, während die Epoche der Avantgarde übersprungen wird. Dieser Spannungsbogen erklärt die anfänglich konstatierte traditionelle Kontur des absurden Theaters im Vergleich mit dem Avantgardetheater. Während jenes ästhetisch revolutionär ist – es bricht radikal mit dem mimetischen Zeichentypus –, ist dieses ästhetisch evolutionär – es knüpft an den mimetischen Zeichentypus in der älteren Variante des konventionell-symbolischen Zeichens an, das in den Varianten von magischem Tabu-Ding und verdinglichtem Menschen und in Verbindung mit dem wieder dominant gesetzten, jedoch entfremdenden und entfremdeten Dialog eine neue konstruktive Kraft gewinnt.

München

Herta Schmid

OFFENE UND VERSTECKTE ELEMENTE DER VOLKSDICHTUNG  
BEI JONAS AISTIS, EINEM LITAUISCHEN DICHTER DER MODERNE

*Lieber Herr Kunstmann!*

*Mein kleiner Beitrag möchte Sie in die Zeit zurückversetzen, als wir in den ersten Nachkriegsjahren gemeinsam bei Ernst Fraenkel in Hamburg studierten. Sie haben die vielseitigen Anregungen aus den Bereichen der indogermanischen, slavischen und baltischen Etymologie und Onomastik, die wir durch unseren Lehrer erfahren durften, besonders in den letzten Jahren in zahlreichen Arbeiten aufgegriffen und in eine neue Richtung fruchtbringend weiterentwickelt. Mein Beitrag führt in den Bereich der Literaturwissenschaft, der Ernst Fraenkel fremd war. Und doch ist er wesentlich auch ihm verpflichtet, denn er war es, der durch seine strenge philologische Methode, seine souveräne Beherrschung der litauischen Sprache und seine Begeisterung für diese Sprache, die er uns zu vermitteln verstand, die für diesen Beitrag notwendigen Voraussetzungen geschaffen hat. Sie haben sich in grundlegenden Arbeiten zur westslavischen Literaturwissenschaft auf das gleiche Terrain begeben, auf dem mein Beitrag angesiedelt ist. Er darf somit auf ein doppeltes Interesse Ihrerseits hoffen.*

Der litauische Dichter Jonas Aistis<sup>1</sup> (1904–1973), dessen eigentlicher Name Aleksandravičius war<sup>2</sup>, gehörte der Dichtergeneration an, die gegen Ende der 20er Jahre zu publizieren begann, als die junge Litauische Republik sich als eigenes Staatswesen konsolidiert hatte und die litauische Sprache als deren Staatssprache endgültig feste Formen angenommen hatte. Er wurde in der Nähe von Kaunas als Sohn eines Handwerkers geboren, besuchte in Kaunas das Gymnasium und studierte dort an der neugegründeten Universität litauische Sprache und Literatur. Von 1936–1940 setzte er seine Studien in Grenoble fort, wo er sich besonders mit Literaturwissenschaft beschäftigte und 1944 promovierte. Seit 1944 war er als Bibliothekar in Nizza und an der Pariser Nationalbibliothek tätig. Im Jahre 1946 siedelte er in die Vereinigten Staaten über, wo er zunächst als Lehrer und seit 1958 in Washington in der Kongreß-Bibliothek arbeitete. Erste Gedichte erschienen seit 1927 in Zeitschriften. 1932 kam in Kaunas ein eigener Band mit Gedichten unter dem Titel Eilėraščiai („Gedichte“) heraus. Es folgten weitere Gedichtbände: Imago mortis (1934), Intymios

<sup>1</sup> Das Pseudonym Aistis geht auf die in Tacitus' Germania (XLV) erwähnten Aesti(i), Aestiorum gentes zurück, von denen unsicher ist, ob sie ein baltisches Volk (die Litauer oder die Letten) oder ein finnougriechisches (die Esten) bezeichnen. Später ist dieser Name allgemein auf die Esten bezogen worden. Aber noch im 19. Jahrh. und im beginnenden 20. Jahrh. war man in Litauen vielfach der Meinung, es seien mit diesem Namen die Litauer gemeint gewesen. So hat der bedeutende lit. Sprachforscher Kazimieras Būga (1879–1924) sein Erstlingswerk, etymologische Studien zum Litauischen, im Jahre 1908 unter dem Titel Aistiški studijai herausgegeben. – Näheres über Entstehung und Verbreitung des Namens der Esten s. in Eesti Entsiklopeedia II. Dorpat 1933, Spalte 696 f. s. v. Eesti keel.

<sup>2</sup> Bis zum Jahre 1940 veröffentlichte J. Aistis unter dem Namen J. Kossu-Aleksandravičius, von 1940–1952 unter der Namensform J. Kuosa-Aleksandriškis.

giesmės, („Intime Lieder“, 1935), Užgesę chimeros akys („Die erloschenen Augen der Chimäre“, 1937) und ein das Schaffen der vorhergehenden Jahre zusammenfassender Band, in dem der Dichter manches Gedicht überarbeitet hatte, unter dem Titel Poezija (1940). Für den im Jahre 1937 erschienenen Band erhielt er den Staatspreis für Literatur der Litauischen Republik. Alle diese Bände kamen in Litauen heraus, obwohl der Dichter, wie oben erwähnt, seit 1936 in Frankreich lebte. Auch als Literaturwissenschaftler und -kritiker und als politischer Publizist hat er sich in diesen Jahren in Litauen einen Namen gemacht. 1935 veröffentlichte er in Kaunas einen Band von 288 Seiten mit gesammelten Aufsätzen aus diesen Bereichen unter dem Titel Dievai ir smūtkeliai<sup>3</sup> („Götter und Schmerzensmänner“). In der Emigration gab Aistis eine Reihe weiterer Gedichtbände heraus: Be tevynės brangios („Ohne das teure Vaterland“), Greene, Me.; Pilnatis („Vollmond“), Schweinfurt 1948; Sesuo buitį („Die Schwester, das alltägliche Leben“), Putnam, Conn. 1951; Kristaliniam karste („Im gläsernen Sarg“), New York 1957; Poezija, New York 1961; Laisvės kovų dainos („Lieder von Freiheitskämpfen“), Putnam, Conn. 1962; Milfordos gatvės eilijos („Elegien der Milford Straße“), London 1969. 1954 erschien ein Band mit Erinnerungen Apie laiką ir žmones („Über Zeit und Menschen“). In der Sowjetrepublik Litauen war sein Name zunächst tabuisiert. Erst seit 1967 wurden in Anthologien wieder einige seiner Gedichte gedruckt.

Als Jonas Aistis um die Mitte der 20er Jahre zu dichten begann, gehörte der Symbolismus, der in der litauischen Dichtung durch Faustas Kirša (1891–1964) und Balys Sruoga (1896–1947) heimisch geworden war – im Werk dieser Dichter erreichte die lit. Lyrik der Moderne schon um 1920 einen ihrer Höhepunkte –, noch nicht der Vergangenheit an, denn die beiden Dichter fuhren noch bis zu ihrem Tode fort, symbolistische Gedichte zu schreiben, und Jurgis Baltrušaitis (1873–1944), der im russischen Symbolismus eine bedeutende Rolle gespielt hatte<sup>5</sup>, verfaßte auch in den 30er Jahren noch solche Gedichte in russischer Sprache<sup>6</sup> und gab 1941 und 1944 zwei Bände mit symbolistischer Lyrik in litauischer Sprache heraus<sup>7</sup>. Inzwischen

<sup>3</sup> Das lit. Wort smūtkelis bezeichnet wie das gleichbedeutende rūpintojėlis Skulpturen, meistens aus Holz, die den leidenden, dornenbekrönten Christus mit auf die Hand gestütztem Kopf darstellen, die sich in Litauen häufig auf Sockeln an Wegen aufgestellt fanden.

<sup>4</sup> Der Titel lehnt sich offensichtlich an den des Gedichtbandes von Boris Pasternak «Сестра моя жизнь» aus dem Jahre 1922 an.

<sup>5</sup> Er war an dem für den russ. Symbolismus so wichtigen Verlag «Скорпион» und an der Herausgabe der russ. symbolistischen Zeitschrift «Весы» und des Almanachs «Северные цветы» beteiligt. 1911 erschien sein erster russ. Gedichtband unter dem Titel «Земные ступени», 1912 sein zweiter «Горная тропа».

<sup>6</sup> Postum kam 1948 in Paris ein Band mit russ. Gedichten von J. Baltrušaitis unter dem Titel «Лилия и серп» heraus, der Gedichte aus den Jahren 1912–1943 und in einem Anhang frühe Gedichte aus den Jahren 1897–1912 enthält, die nicht in seine beiden oben erwähnten Gedichtbände eingegangen waren.

<sup>7</sup> Seit 1927 hatte J. Baltrušaitis einzelne Gedichte in lit. Sprache in Zeitschriften veröffentlicht. Erst 1942 erschien in Kaunas ein Band mit lit. Gedichten unter dem Titel «Ašarų vainikas» („Tränenkranz“), der schon 1940 vom Dichter zusammengestellt worden war. Ein zweiter Teil dieses Gedichtbandes, den Baltrušaitis wenig später nach Litauen geschickt hatte, kam erst 1967 in einer Gesamtausgabe seiner lit. Gedichte in Wilna heraus. Im Juni 1944, schon postum, wurde in Kaunas noch ein weiterer Gedichtband von Baltrušaitis unter dem Titel «Aukuro dūmai» („Altarrauch“) publiziert.

Kazys Binkis (1893–1942) aber schon den Futurismus und den Expressionismus in die lit. Dichtung eingebracht, und im Werk von J. Aistis und anderen jüngeren Dichtern wie Bernardas Brazdžionis (\*1907), Kazys Bradūnas (\*1917) u. a. sind neben dem Symbolismus auch diese nachsymbolistischen Strömungen schon verarbeitet.

In ihrer Thematik sind Aistis' Gedichte noch vielfach dem Symbolismus verpflichtet. Der Bereich des Religiösen und Märchenhaften (Mater dolorosa, Rūpintojėlis [„Der Schmerzensmann“], Sv. Pranciškus [„Der Hlg. Franziskus“], Osanna, Imago mortis, Vaidila [„Der Opferpriester“], Šventas Gralis [„Der heilige Gral“], Pasaka [„Ein Märchen“], Sniego karalaitė [„Die Schneekönigin“]) nimmt einen bedeutenden Raum ein. Auch die Vorliebe für ganz persönliche, intime Themen (Intymios giesmes [„Intime Lieder“]), für die Musik (Fuga In as-moll) und für tragische Figuren der Weltliteratur (Ofelija, Karalius Lyras [„König Lear“], Hidalgo) sind aus dieser Quelle herzuleiten. Daneben ziehen sich die großen ewigen Themen, Liebe und Tod, und, besonders nach dem endgültigen Verlust der Heimat, Heimweh, Vaterlandsliebe und Kampf um die Freiheit (Laisvės kovų dainos [„Lieder von Freiheitskämpfen“]) durch sein ganzes Werk hindurch. Auf der einen Seite werden diese Themen noch ungebrochen gestaltet (so steigt die Holzfigur des „grauenvollen Schmerzensmannes“, Christus, von ihrem Sockel in der kleinen Wegkapelle herab, „schreitet durch die Dörfer,/ Durch Not und Wehklagen-/ Lehrt Gottesfurcht/ und segnet ihre Erde“), auf der anderen Seite wird die evozierte Welt des Wunderbaren und der Poesie gleich wieder zurückgenommen (die Schneekönigin erweist sich als ein Schemen, der der Geliebten ähnlich ist) oder ganz in Frage gestellt (Legenden sind nur durch die Kunst „verzauberte Wirklichkeit“; „Tinte war das nur, und mir wird übel./ Das ist gar nicht unsere Liebe – das ist schrecklich ärgerlich“). Auch die Reflexion über Dichtung und ihre Bedingtheit wird thematisiert. Besonders deutlich aber wird die Abkehr Aistis' vom Symbolismus in seinen Bildern und in seiner Metaphorik. Sie sind bereits vom Futurismus und Expressionismus mit ihrer antiästhetischen Tendenz geprägt („die lächelnden gelben Zähne“ und „die Augenhöhlen gleich halbgeöffneten Abgründen“ des mit seinen „Knochen klappernden“ Todes); „Viele werden flennen und scherzen, – ich kann spucken / auf diese Welt, auf diesen Boxing“, dem der Dichter auch die grellen, hart nebeneinandergestellten Farben verdankt, mit denen er mitunter auch abstrakten Begriffen Leben verleiht („der blaue Herbst“; „die Nächte sind so grün,/ Um den See herum schimmert es weiß“). Die expressiven Bilder haben klare Konturen (die untergehende Sonne „schwitzt Blut, wie Christus im Garten Gethsemane“; „dort sind die seidene Fäden der Spinnweben,/ Dort der Abend – eine offene Wunde, dort fließt Blut,/ Und in der Sonne stecken scharfe Schwerter:/ Die sieben Schmerzen, sieben Psalmen!“). Die Naturerscheinungen werden durch diese Vergleiche und Metaphern aus dem religiösen Bereich verlebendigt, vermenschlicht, spiegeln gleichzeitig aber auch dies religiöse Heilsgeschehen wider, werden hineingenommen in das ewig gegenwärtige Heilsgeschehen. Ein Mittel einer von der dichterischen Aussage Distanz schaffenden Verfremdung ist die Einbeziehung fremder Namen (Shakespeare, Watteau) und von Wörtern aus fremden Sprachen (dies irae, franz. fragile). In der Vers-, Strophen- und Reimgestaltung seiner Gedichte hält Aistis sich durchweg an die traditionelle klassische Verskunst, deren strenge Regelmäßigkeit hin und wieder, wohl in Anlehnung an die Rhythmik der dainos, durchbrochen wird. Die Technik der Lautinstrumentie-

rung bezieht er vor allem aus der symbolistischen Tradition, ohne jedoch die Lautgestaltung auf Kosten der Klarheit der Bilder und der Semantik der Wörter zu ver selbständigen. Der euphonische Grundtenor wird beibehalten.

Die Entstehung und Entwicklung der lit. wie der Literaturen der anderen Länder des Baltikums, Lettlands und Estlands, die alle drei erst im Laufe des 19. Jahrh. eigenständige schöne Literaturen entwickelt haben<sup>8</sup>, ist von Anfang an dadurch gekennzeichnet, daß immer wieder Elemente der einheimischen Volksdichtung in die aus der europäischen schönen Literatur übernommenen literarischen Gattungen integriert wurden<sup>9</sup>. Dadurch vermochten die baltischen Literaturen auf der einen Seite als vollwertige Mitglieder der europäischen Literatur aktiv an deren Entwicklung teilzuhaben – schon um die Wende vom 19. zum 20. Jahrh. erreichen sie das Niveau der Weltliteratur – und auf der anderen Seite doch ihr eigenes nationales Gesicht zu wahren. Das ist, wenn auch in geringerem Maße, bis auf den heutigen Tag so geblieben. Auch im dichterischen Werk von J. Aistis läßt sich hin und wieder ein Zurückgreifen auf Elemente der lit. Volksdichtung beobachten, die er in seinen Texten in spezifischer Weise mit anderen Elementen zu verschmelzen versteht. Bisweilen ist dies auf den ersten Blick erkennbar. Mitunter erschließen sich solche Bezüge aber erst einer eingehenden Analyse. Das möchte ich an einigen Gedichten vom Ende der 20er und aus den 30er Jahren aufzeigen.

Das erste Gedicht ist dem Band Eilėraščiai aus dem Jahre 1932 entnommen. Es ist nicht datiert, ist aber wohl schon um 1929 niedergeschrieben worden.

#### AUGO SODE

Augo sode serbenta  
Ašarinėm kekėm.  
Buvo meilė taip šventa –  
Niekam nepasakėm...

Buvo mėlynas ruduo,  
Raudonavo vyšnios –  
Bėga dienos kaip vanduo,  
Kaip vanduo negrižta.

Apkaišys baltais sniegais  
Saulė vyšnios šaką. –  
Bet ar laimė vėl kada  
Bus girta kaip vakar?!

(„1. Es wuchs im Garten ein Johannisbeerstrauch/ Mit Tränenrispen./ [Unsere] Liebe war so heilig –/ Niemanden haben wir [davon etwas] gesagt.../ 2. Dunkelblau war der Herbst./ Die Kirschbäume röteten sich – / Es laufen die Tage [dahin] wie das Wasser./ Wie das Wasser kehren sie nicht zurück. 3. Schmücken wird mit weißem Schnee/ Die Sonne den Zweig des Kirschbaums, – / Aber wird das Glück noch einmal/ [So] trunken sein wie gestern?!“)

<sup>8</sup> Seit der Mitte des 16. Jahrh. hatte sich in diesen Ländern ein Schrifttum entwickelt, das bis zum Ende des 18. Jahrh. fast ausschließlich kirchlich-religiös und didaktisch orientiert war. Vgl. dazu Scholz 1989.

<sup>9</sup> Vgl. dazu ib.

Eine ganze Reihe lit. dainos beginnt mit dem Bild „Es wuchs im Walde ein Baum“<sup>10</sup>. Meistens wird die Baumart genannt. Es kann ein Ahorn (klevelis)<sup>11</sup>, eine Eiche<sup>12</sup>, eine Linde (liepelė)<sup>13</sup>, eine Kornelkirsche (sadulėlė)<sup>14</sup> sein. Im Lied Nr. 98 bei Juškevičė 1880/82 kommt auch ein Johannisbeerstrauch vor: Augo girioj' serbenta. Es handelt sich um ein zweisträngiges Zweiglied<sup>15</sup>. Im ersten, aus vier Strophen bestehenden Zweig ist von einem Johannisbeerstrauch die Rede, der zu den kleinen Vögeln sagt, sie sollten sich nicht [auf seine Beeren] freuen, denn sie seien für die großen Vögel bestimmt. Im zweiten Zweig sagt ein Mädchen zu den jungen Burschen, sie sei nicht für sie, sondern für die „großen, stolzen Burschen“ herangewachsen. Während sich in den erwähnten Volksliedern die Bäume im Wald befinden<sup>16</sup>, läßt Aistis den Johannisbeerstrauch in seinem Gedicht im Obstgarten (sodas) wachsen. Es ist also kein wilder Strauch, sondern ein dem menschlichen Bereich näher stehendes Gartengewächs. In verschiedenen Liedern werden die schwarzen Beeren des Johannisbeerstrauchs allegorisch für „Tränen“ verwendet<sup>17</sup>. Darauf beziehen sich die „Tränenrispen“ im zweiten Vers der ersten Strophe des Gedichts. Im Volkslied begegnen auch Verbindungen mit dem Instrumental Plural wie „Ein Faulbeerbaum / Mit weißen Blüten“<sup>18</sup>. Aistis hat also einen typischen Liedanfang in spezifischer Weise verändert, um sein Thema zu gestalten: Der Johannisbeerstrauch wächst nicht im Wald, sondern im Obstgarten, und statt seiner Blüten werden aus einem anderen Lied gleich seine Beerenrispen ins Bild gebracht, die mit

<sup>10</sup> So beginnt ein von A. Leskien aufgezeichnetes Lied: Augo girlo medelis. (Leskien 1880, 602, 15). – Hier und im folgenden werden die in den lit. Volksliedern überaus häufigen Diminutivformen bei der Übersetzung ins Deutsche nicht berücksichtigt.

<sup>11</sup> Z. B. Nesselmann 1853, 364; Juškevičė 1880/82, 97; 858.

<sup>12</sup> Vgl. Juškevičė 1883, 273, 5: Augo girioj klevelis./ Pagiry ažuolėlis („Es wuchs im Wald ein Ahorn./ Am Waldrand eine Eiche“).

<sup>13</sup> Z. B. Juškevičė 1883, 273, 1.

<sup>14</sup> Z. B. Kolberg 1879, 63.

<sup>15</sup> Zu den lit. Zweigliedern vgl. Scholz 1982.

<sup>16</sup> Wenn es in dem Lied bei Kolberg 1879, 63 heißt Auga kieme siadulele („Es wuchs im Hof ein Kornelkirschenbaum“), so liegt hier offenbar eine Übertragung aus einem Liedzweig vor, in dem von einem Mädchen oder einem Burschen die Rede ist, wie z. B. Juškevičė 1880/82, 98, 5 Augo kieme mergelė („Es wuchs auf einem Hofe ein Mädchen heran“).

<sup>17</sup> Daß es sich um schwarze Johannisbeeren handelt, geht aus Juškevičė 1883, 701, 2 hervor, wo es heißt: Juodos akelės./ Kaip serbentėlės („Die schwarzen Augen./ Wie Johannisbeeren“). – Johannisbeeren als allegorisches Bild für Tränen kommen Juškevičė 1880/82, 817, 11 und 818, 10 vor: Juodos uogos – šaunūs žodžiai./ Serbentėlės – ašarėlės („Schwarze Beeren – heftige Worte./ Johannisbeeren – Tränen“). Sie sind in diesen beiden Liedern in folgenden Zusammenhang gestellt: Ein Schifferbursche fordert ein Mädchen auf, in sein Schiff zu steigen und ihn zu heiraten. Auf ihre Frage, was sie bei ihm ohne ihre alte Mutter machen würde, antwortet er, sie würde dort schwarze Beeren sammeln und Johannisbeeren pflücken. Das Mädchen sagt dann zum Schluß, sie sei froh, nicht mit ihm gegangen zu sein, denn die schwarzen Beeren seien nichts anders als heftige Worte [von der Schwiegermutter], die Johannisbeeren nichts anderes als Tränen. Vgl. ein ähnliches Lied ib., 1090, 14. Auch die schwarzen Beeren des Faulbeerbaums und des Holunders werden mit Tränen oder auch mit Sorgen gleichgesetzt. Vgl. ib., 82, 5, 9 und 917, 2.

<sup>18</sup> Juškevičė 1880/82.

Tränen assoziiert werden. So wird der Johannisbeerstrauch zu einem das ganze Gedicht bestimmenden Symbol der Vergänglichkeit der Liebe, von der gleich in der ersten Strophe die Rede ist.

Auch die zweite Strophe weist Bezüge zum Volkslied auf. Neben das Dunkelblau, mit dem der Herbst beschrieben wird<sup>19</sup>, stellt der Dichter das Rot der Blätter des Kirschbaums. Von Obstbäumen, deren Laub im Herbst rot wird, heißt es in Lied Nr. 855, 1 u. 2 bei Juškevičė 1880/82:

1. Pavasaris laukarėlis,  
Baltieji žiedeliai, -  
O rudenį raudonavo  
Sode obuolėliai. } 2k.
2. Nuo putino, šermukšnelio  
Sodai raudonavo,  
O nuo vyro pijokėlio  
Širdelė dejavo.

(„Der Frühling, der Feldpflüger, / Weiße Blüten, - / Im Herbst aber röteten sich / Im Garten die Apfelbäume, - / 2. Vom Holunder, von der Eberesche / Röteten sich die Gärten, / Wegen des Mannes aber, des Trunkenboldes / Wehklagte das Herz.“)

Auch hier haben wir wieder einen ganz anderen Zusammenhang vor uns. Gemeinsam ist lediglich die mit dem Herbst verknüpfte, negative, schmerzliche Erfahrung. Daß der Herbst mit Trauer, der Sommer mit Fröhlichkeit Hand in Hand geht, kommt z. B. auch in der folgenden daina zum Ausdruck:

1. Atein rudens diena -  
Tai man smūtnai būti, -  
Pavasario čėsa -  
Tai man linksmai būti: } 2k.  
(ebd., 88,1)

(„Es kommt der Herbsttag - / Dann werde ich traurig sein, - / Zur Sommerszeit - / Dann werde ich fröhlich sein.“)

Auch der in der europäischen Literatur seit der Antike verbreitete Topos von der wie das Wasser dahineilenden Zeit findet sich in einem lit. Sprichwort: Zmogaus amžius kaip vanduo („Des Menschen Lebenszeit ist wie das Wasser.“)<sup>20</sup>.

In der letzten Strophe wird ein aus lit. Rätseln bekanntes Bild umgekehrt. Im Rätsel frißt die Sonne den Schnee, d. h. sie taut ihn auf. Beide sind natürlich in Bildern verrätselt<sup>21</sup>. In Aistis' Gedicht läßt die mit Namen genannte Sonne auf dem Zweig des Kirschbaums weißen Schnee entstehen.

<sup>19</sup> „Der blaue Herbst“ in Aistis' Gedicht erinnert an eine Stelle aus S. Esenins Gedicht «Осень» aus den Jahren 1914/16, in dem die Herbstzeit als Stute metaphorisiert ist. Hier heißt es in einer synästhetischen Wendung: Над речным покровом берегов / Слышен синий лязг ее подков („Über die Decke der Flußufer hin / Ist das blaue Klirren ihrer Hufe [d. h. der Herbstzeit] zu hören.“).

<sup>20</sup> Lietuvių Tautosaka 1968, 85, Nr. 140.

<sup>21</sup> Z. B. ib., 458, Nr. 5457: Atlėké paukštis be sparnų, / Įsitūpė į medį be šakų, / Atėjo mergužėlė be kojų, / Suvalgė paukštį be dantų. [Sniegas, žemė, saulė]. („Es kam ein Vogel ohne Flügel geflogen, / Hockte sich auf einen Baum ohne Zweige, / Es kam ein Mädchen ohne Beine gegangen, / Aß ohne Zähne den Vogel. [Der Schnee, die Erde, die Sonne.]“).

Alle erwähnten Elemente aus verschiedenen Volksliedern und anderen Gattungen der Volksdichtung hat der Dichter zu einem neuen Ganzen zusammengefügt. Formaler, das ganze Gedicht umfassender Ausdruck für diese Neu- und Umgestaltung ist auch die Metrik des Gedichts. Aus den, kaum einem klassischen Versmaß zuzuordnenden gleich langen Versen des Liedes, das in zwei Zweige von je vier Strophen gegliedert ist – jede Strophe umfaßt drei Verse, deren dritter am Schluß wiederholt wird –, hat Aistis vierfüßige katalektische Trochäen gemacht, die mit dreifüßigen akatalektischen wechseln, und das ganze Gedicht umfaßt insgesamt nur drei Strophen. Auch die bildliche und gedankliche Struktur des Gedichts ist dem Volkslied völlig fremd. Einen besonderen Reiz gewinnt es durch die Symbolik der Jahreszeiten und Farben. Von den Jahreszeiten wird zwar nur der Herbst genannt, aber die anderen drei sind auch präsent. Sie können aus den Bildern erschlossen werden. Den Anfang macht der Sommer, der sich hinter dem Rot<sup>22</sup> der Johannisbeerrispen verbirgt, die ihn zusammen mit der Intensität der in ihm ihren Höhepunkt erreichenden Liebe und Leidenschaft evozieren. Der Herbst bietet zwar auch ein zu seinem Dunkelblau in Kontrast stehendes Rot, aber es ist ein anderes Rot, das des welkenden Laubes, das vor seinem endgültigen Vergehen noch einmal in besonderer Schönheit erstrahlt. Dieses Rot ist nicht mehr mit Reife und Vollendung verknüpft, wie das der Beeren des Johannisbeerstrauchs, auch wenn diese mit ihren „Tränenrispen“ schon auf das Leid weisen, das der Liebe innewohnt, es ist Zeichen der Vergänglichkeit. Der Winter ist scheinbar ausgespart, aber er scheint doch im Bild vom Blütenschnee kurz auf, den die Frühlingssonne zwar auf der metaphorischen Ebene hervorruft, den sie aber als eine ihm entgegengesetzte Kraft wieder dahinschwenden lassen wird. So enthält gerade das Bild des Frühlings, der sonst doch neues Leben aufkeimen läßt, in diesem Kontext einen Hinweis auf das endgültige Vergehen der Liebe und auf die Erfüllung der symbolischen Verheißung der Leiden, die in den Tränenrispen der Johannisbeere schon gleich zu Anfang des Gedichts angedeutet war. Obwohl die Elemente der Volksdichtung, die Aistis in seinem Gedicht verwendet, zum größten Teil auf den ersten Blick erkennbar sind, haben sich die Beziehungsverhältnisse, in die sie in dem neuen Text zueinander und zu anderen Elementen vom Dichter gesetzt worden sind, doch so weit von der Volksdichtung entfernt, daß sie nur noch Bausteinen vergleichbar sind, die man aus den Trümmern eines Bauwerks gewonnen hat, um sie für den Bau eines neuen Gebäudes zu verwenden, das nach einem völlig andersartigen architektonischen Plan errichtet wird, das seiner ganzen Konzeption nach auch einem ganz anderen Zeitstil zugehört. Das hat sich aber erst aufgrund einer eingehenden Analyse des Textes ergeben.

Eine solche Analyse kann auch eine Beziehung des folgenden Gedichts zu einem lit. Volkslied herstellen, nur daß hier die Bezüge nicht in Bildern und Wörtern bestehen, sondern in der Figurenkonstellation, im Handlungsgefüge und in der ironischen Betrachtung des Ganzen. Das „Parsivalis“ betitelte Gedicht aus dem Jahre 1933 ist dem Gedichtband „Imago mortis“ entnommen:

<sup>22</sup> Die Farbe Rot wird hier ebensowenig wie der Sommer genannt. Sie ist aber aus dem Kontext der Strophe (Liebe, Leidenschaft) zu erschließen. In einem Gedicht aus dem Jahre 1933, Naktis („Die Nacht“) betitelt (Poezija 1940, S. 182 f.), ist deutlich, daß Aistis rote Beeren meint. Hier ist von der „blutigen Risse der Johannisbeeren“ (... serbentju ... kekè kruvina) die Rede.

## PARSIVALIS

Zvelg naktis lyg juodos akys per vualį  
 Su baltais taškais,  
 Ir nueina mėnuo – baltas Parsivalis  
 Rymančiais miškais.

Stovi Parsivalis pasirėmęs kardu,  
 Taip tyrom akim,  
 Ir kartoja šventą savo damos vardą  
 Geliama širdim.

Išklajojai svieta, vardą jos apgynei  
 Veidu vis linksmu –  
 Ar ne tavo dama kojomis pamynė  
 Tuos šventus jausmus?

Ar radai tu meilę, baltas Parsivali,  
 Eidamas miškais? –  
 Klausė jo klastingos akys per vualį  
 Su baltais taškais.

Kaunas, 1933.IV.29

(„1. Parzival. – Es blickt die Nacht wie schwarze Augen durch einen Schleier/ Mit weißen Tupfen,/ Und fort geht der Mond – ein weißer Parzival/ Hin über die Wälder, die ruhig daliegen<sup>23</sup>./ 2. Es steht Parzival, auf sein Schwert gestützt./ Mit so reinen Augen,/ Und wiederholt den heiligen Namen seiner Dame/ Mit schmerzdem Herzen./ 3. Du hast die [ganze] Welt durchwandert, hast ihren Namen verteidigt/ Mit immer frohem Angesicht –/ Hat deine Dame nicht mit Füßen getreten/ Deine heiligen Gefühle?/ 4. Hast du die Liebe gefunden, weißer Parzival,/ Als du durch die Wälder gingst?–/ Fragten die hinterlistigen Augen durch den Schleier/ Mit den weißen Tupfen.“)

Der Mond, der hier als Parzival auftritt, weist weder zum Parzival Wolfram von Eschenbachs und Chrétien de Troyes noch zum Parsifal Richard Wagners Beziehungen auf. Er stellt in seinem Charakter und in seinem Handeln, soweit sie aus dem Gedicht deutlich werden, vielmehr einen typischen Minnesänger dar, der in der ironischen Verfremdung, in der er uns hier entgegentritt, auch Züge eines Don Quijote aufweist. Seine Gesprächspartnerin ist die Nacht, die in der Gestalt einer mondänen Schönen erscheint, deren schwarze Augen durch einen Schleier mit weißen Tupfen den weißen Gralsritter ironisch anblicken.

Der Mond als Liebhaber, der von seiner Geliebten getrennt ist, begegnet uns auch in einem bekannten lit. Volkslied, das auf alte mythologische Vorstellungen zurückgeht, uns aber nur in einer jungen, ironisch verfremdeten Gestalt überliefert ist. Es findet sich in der ersten umfangreichen Sammlung lit. Volkslieder, die L. J. Rhesa<sup>24</sup> 1825 in Königsberg unter dem Titel „Darnos oder Litthauische Volkslie-

<sup>23</sup> Das häufig in lit. Volksliedern begegnende Verbum rymoti bedeutet eigentlich „mit aufgestützten Armen (den Kopf auf die rechte Hand oder beide Hände gestützt) dasitzen“. Im übertragenen Bedeutung kann es auch soviel heißen wie „traurigen Gedanken nachhängen“ und „ruhig daliegen“.

<sup>24</sup> Rhesa stammte aus Carwaiten auf der Kurischen Nehrung und war wahrscheinlich väterlicherseits lit. Herkunft. Seit 1810 war er Professor der Theologie und Direktor des Litauischen Seminars an der Universität Königsberg. Er hat auch Gedichte in deutscher Sprache verfaßt.

der“ herausgegeben hat. Rhesa hat es „Mėnesio svodba“ („Des Mondes Hochzeit“) betitelt<sup>25</sup>.

## 27. MĖNESIO SVODBA

Mėnuo saulužę vedė  
Pirmą pavasarėį.

Saulužė anksti kėlės  
Mėnužis atsiskyrė.

Mėnuo viens vaikštinėjo,  
Aušrinę pamylėjo.

Perkūns, didžiai supykęs,  
Jį kardu perdalijo.

- Ko saulužės atsiskyrei?  
Aušrinę pamylėjai?  
Viens naktį vaikštinėjai?

(„1. Der Mond freite die Sonne/ Im ersten Frühling./ 2. Die Sonne erhob sich früh./ Der Mond trennte sich [von ihr]./ 3. Der Mond spazierte allein umher./ Verliebte sich in den Morgenstern./ 4. Perkun [der Donnergott], sehr verärgert./ Zerteilte ihn mit dem Schwert./ 5. Warum hast du dich von der Sonne getrennt?/ Hast dich in den Morgenstern verliebt?/ 6. Bist allein des Nachts herumspaziert?“)

Das alte mythologische Lied, das diesem Volkslied zugrunde liegt, sollte offenbar erklären, warum Sonne und Mond in der Regel getrennt am Himmel erscheinen, und warum der Mond manchmal nur halb zu sehen ist. Im einzelnen läßt sich das alte Lied wohl kaum rekonstruieren, aber daß in ihm vom Verhältnis dreier Himmelsgötter zueinander und von einer höchsten göttlichen Instanz die Rede war, steht außer Zweifel. Ob vor der Fassung, in der die Götter in ähnlicher Weise vermenschlicht gesehen werden wie in den homerischen Epen, noch eine ältere anzusetzen ist, in der noch nicht Untreue im Spiel war, die von einer höheren Instanz geahndet wird, ist nicht mehr auszumachen. Daß die ironischen Fragen am Schluß des Liedes noch jünger sind, ist sicher.

Das Gedicht in vier Strophen, in denen je zwei sechsfüßige akatalektische Trochäen mit je zwei dreifüßigen katalektischen wechseln, das Aistis daraus gemacht hat, hat nur die Grundstruktur mit dem Volkslied gemeinsam: Dem Mond als enttäuschten Liebhaber werden ironische Fragen gestellt. Aistis hat dadurch, daß er die Nacht die Fragen stellen läßt und ihr Bild als mondäne Schöne an den Anfang und an das Ende des Gedichts stellt, so daß sie eine Rahmenfunktion bekommt, auch die Fragerin in die Figurenkonstellation miteinbezogen und so eine größere Geschlossenheit des Ganzen erreicht. Zudem gehört die Nacht mit ihrem mit Sternen besäten Schleier ja zum Lebensbereich des Mondes. Weder Sonne noch Venus werden in dem Gedicht als mögliche Liebesobjekte des Mondes genannt. Da jedoch der Mond als Parzival auftritt, ist wohl eher an die Venus, den Morgenstern zu denken. Der wegen seiner Untreue bestrafte und verspottete Mond des Volksliedes ist zu einem tragisch-komischen Minnesänger geworden, dessen unerfüllbare Liebe von einer eifersüchtigen Nebenbuhlerin süffisant in Frage gestellt wird.

<sup>25</sup> Rhesas Sammlung ist 1958 in einem Faksimile-Nachdruck (ohne die deutschen Übersetzungen) in Wilna wieder herausgegeben worden. Hier findet sich das Lied S. 92 f. unter Nr. 27. Ich führe den Text in der dort verwendeten modernen Orthographie an.

In der Tonart kommt Aistis dem Volkslied in zwei Gedichten aus dem Jahre 1937 am nächsten. Sie sind Bernelis („Der Bursche“) und Mergaitė („Das Mädchen“) betitelt. Das erste aus vier Strophen mit vier, abab reimenden, zweifüßigen amphibrachischen Versen, bestehende Gedicht, dessen erste und letzte Strophe identisch sind, handelt von einem Burschen, der sich fragt, warum seine Worte sich so gefügt hätten, daß sein Mädchen ihnen nicht geglaubt habe und mit einem anderen gegangen sei. Das zweite Gedicht lautet folgendermaßen:

#### MERGAITĖ

Ak, kaip žalia  
Šį pavasarėlį!...  
O man širdužėlę,  
Ak, kaip gelia!

Mano bernužėlio  
Takas želia...  
Ak, kaip žalia  
Šį pavasarėlį!...

Zaliosios žolelės  
Rasą kelia -  
Rado, mat, bernelis  
Kitą kelią...

Ak, kaip žalia  
Šį... pavasarėlį!...  
O man širdužėlę,  
Ak, kaip gelia!

(„Das Mädchen. 1. Ach, wie grün/ [Ist es] diesen Frühling!.../ Und mein Herz,/ Ach, wie schmerzt es!/ 2. Meines Burschen/ Pfad grünt [d.h. wächst zu].../ Ach, wie grün/ [Ist es] diesen Frühling!.../ 3. Die grünen Gräser/ Heben den Tau [d.h. riechten sich auf] -/ Es fand, scheint's, mein Bursche / Einen anderen Pfad.../ 4. = 1.“)

Die Verse der vier Strophen, die aus je zwei zweifüßigen und je zwei dreifüßigen akatalektischen Trochäen bestehen, sind in den einzelnen Strophen unregelmäßig verteilt (1: 4, 6, 6, 4; 2: 6, 4, 4, 6; 3: 6, 4, 6, 4; 4. = 1.)<sup>26</sup>. So entsteht durch die verschiedene Rhythmik der einzelnen Strophen eine noch größere Nähe zum Volkslied. Obwohl einzelne, in den beiden Gedichten vorkommende Wörter auch in Volksliedern begegnen, (žodeliai „Wörter“, mergelė „Mädchen“, skambėti „schallen“, žalia „grün“, pavasarėlis „Frühling“, širdužėlė „Herz“, takas „Pfad“, bernužėlis „Bursche“, „žolelė“ „Gras“, rasa „Tau“) lassen sich keine Parallelen für Syntagmen oder gar für den Inhalt oder die Gesamtstruktur der Gedichte aus Volksliedern beibringen. Lediglich das Bild von dem mit grünem Gras zuwachsenden Pfad findet sich verschiedentlich in lit. raudos, den Klageliedern<sup>27</sup>, aber die Formulierungen sind auch hier anders<sup>28</sup>. Trotzdem rufen die beiden Gedichte den Eindruck von Volkslie-

<sup>26</sup> Die Zahlen bezeichnen die Silbenzahl der einzelnen Verse.

<sup>27</sup> Die in freien Versen von ungleicher Länge abgefaßten lit. Klagelieder (raudos) wurden anlässlich des Todes und zu Totengedenktagen, aber auch beim Abschied von Rekruten und im Rahmen des Hochzeitszeremoniells rezitiert.

<sup>28</sup> In einer Totenklage bei Juškevičė 1880/82, Nr. 1181,2 heißt es: Užžels takeliai žalia vejele („Es werden zuwachsen die Pfade mit grünem Rasen“). Ähnlich ib., Nr. 1185: Užžels gruzučiais takeliai („Es werden zuwachsen die Pfade mit Weißdorn“).

dern hervor. Sie sind ihnen in ihren großen, einfachen Gefühlen und in ihrer stillen Melancholie offenbar in hohem Maße nachempfunden, haben mit ihnen die allgemeine Stimmung und den Tonfall gemeinsam, wenn dieser aufgrund der metrischen Regelmäßigkeit der beiden Gedichte im Grunde genommen auch nur eine entfernte Ähnlichkeit aufweist.

Aufs ganze gesehen nehmen Gedichte wie die im Vorhergehenden behandelten, in denen Elemente der Volksdichtung in verschiedener Weise verarbeitet sind, aber in Aistis' Werk nur eine Randposition ein. Aistis ist, wie wir oben gesehen haben, ein typisch modernistischer Dichter – und das zeigt sich ja auch in der Art, wie er die Elemente der Volksdichtung in seine Gedichte integriert. Wie er seine Themen, seine Bilder und Metaphern und die Verfahrensweisen der lautlich-rhythmischen Gestaltung seiner Gedichte dem von der Neoromantik, besonders vom Symbolismus und Expressionismus bereitgestellten Repertoire entnimmt, so benutzt er auch die lit. Volksdichtung als Quelle, aus der er Anregungen für alle Ebenen seiner Dichtung schöpft, aus der er Elemente herausgreift und sie mit anderen, völlig verschiedener Herkunft, zu neuen, ausdrucksstarken Texten zusammenfügt, sie einer neuen Konzeption unterordnet und ihnen neue Funktionen zuweist. Daß er dabei manchmal dennoch die Illusion zu schaffen vermag, diese Texte seien der Volksdichtung eng verwandt oder gar mit ihr gleichzusetzen, zeugt von seiner Meisterschaft in der Handhabung dieser Elemente, die seiner Dichtung neben anderen auch ein unverwechselbares nationales, litauisches Kolorit verleihen.

#### Literaturverzeichnis

- Juškevičė, A. 1880/82: Liėtuviškos Dajnos užrašytos par Antaną Juškevičę apigardoje Pusałačiu ir Velūnos iš žodziu Liėtuviu dajnininku ir dajnininkiu. 3 Bde. Kazan'. (Nachdruck: Wilna 1954).
- Juškevičė, A. 1883: Liėtuviškos Svatbinės Dajnos. 2. Bde. St. Petersburg. (Neudruck: Wilna 1955).
- Kolberg, O. 1879: Pieśni ludu Litewskiego. Krakau.
- Leskien, A. 1880: Litauische Lieder aus Wilkischken. – In: Archiv für slavische Philologie IV, S. 591–610. Berlin.
- Lietuvių Tautosaka 1968: Lietuvos TSR Mokslų Akademija. Lietuvių Kalbos Ir Literatūros Institutas. Lietuvių Tautosaka. Bd. V. Smulkioji Tautosaka. Žaidimai ir Sokiai. Wilna.
- Nesselmann, G. H. F. 1853: Littauische Volkslieder, gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt. Berlin.
- Scholz, F. 1984: Das litauische und das weißrussische Volkslied. – In: Slawische Kultur und europäische Geschichte. Vorträge auf der Internationalen UNESCO-Konferenz Minsk 1982 von Rothe, H., Hösch, E., Scholz, F., Olesch, R. Köln/Wien 1984. (Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der Slawischen Studien 8.)
- Scholz, F. 1989: Die baltischen Literaturen. Ihre Entstehung und Entwicklung. (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. 80.) Op-laden.
- Van der Meulen, R. 1907: Die Naturvergleiche in den Liedern und Totenklagen der Litauer. Leiden.

Münster

Friedrich Scholz

## JUDAS BEI IREDYŃSKI

Die zwielichtige Gestalt des Judas, des Verräters unter den zwölf Aposteln, hat Schriftsteller immer wieder zur Auslegung, zur poetischen Interpretation angeregt. Bei den Slaven lieferte insbesondere die Moderne mit ihrer Tendenz zur historischen Verfremdung der Objektwelt eine Reihe literarischer Deutungsversuche, die in der Regel auf eine psychologische Erklärung der Judas-Tat hinausliefen.

In Leonid N. Andreevs (1871-1919) Erzählung „Iuda Iskariot i drugie“ („Judas Iskariot und die anderen“, 1907) leidet Judas an einem Zuwendungs- und Anerkennungsdefizit, das auch von dem Hoffnungsträger Jesus nicht behoben wird. Um ihm aber dennoch die Weltherrschaft zu sichern, um die göttliche Entscheidung zu erzwingen, entschließt sich der Jünger zum Verrat, der die Offenbarung der Allmacht herbeiführen soll. Als dies ausbleibt, wählt er den Tod.

Die Moderne in Polen zeigte sich von dem biblischen Sujet ebenfalls inspiriert. 1913 brachten Karol Hubert Rostworowski, 1917 Kazimierz Przerwa-Tetmajer jeweils ein Judas-Drama zur Aufführung. Beide Autoren standen in der Tradition einer Figurenpsychologisierung, die sich von moralischen Absichten leiten ließ. Rostworowski (1877-1938) macht seine Titelgestalt zu einem kleinen Ladenbesitzer in Karpnaum, der die große Idee allein am materiellen Ertrag mißt. Als er erkennt, daß das Reich seines Herrn „nicht von dieser Welt“ ist, kündigt er ihm – wie das Volk von Jerusalem – Nachfolge und Unterstützung auf: „Ja sobie z Niego nic nie robię! / Ja sobie dzisiaj z Niego drwię!“ („Ich mache mir nichts aus Ihm! / Ich spotte heute über Ihn!“ – Rostworowski 1967, 178). Daß der national-konservative Dramatiker seinen Judas in einer Apotheose am Schluß zum Bekenner werden läßt, ändert nichts an der Berechtigung von Maria Czanerles Feststellung (ebenda, 35): „Der erste Ideologe und Funktionär, der dem abstrakten Idealismus der neuen Lehre seinen plebejischen Materialismus entgegensetzte“.

Im Unterschied zu Rostworowski kennzeichnete Przerwa-Tetmajer (1865-1940) sein Stück als Tragödie. Darin ist Judas ein verschuldeter Lehrer, Witwer und Vater von drei mißratenen Kindern, dem das vorausgesagte „Paradies auf Erden“ gerade recht kommt. Doch auch an der Seite Jesu ist er nicht in der Lage, seine angeborenen Schwächen (Habgier, Hoffart, Jähzorn) zu überwinden. Er wird nicht bekehrt, sondern hadert beständig mit Gott. Wie es der visionäre „Unbekannte“ (eine symbolistische Anleihe) vorhersagt, begeht er den Verrat und verfällt dem Bösen, der „Macht der Finsternis“: „Z Raju – jak Adam – – / W Piekło – jak Kain...“ („Aus dem Paradies – wie Adam – – / In die Hölle – wie Kain...“ – Przerwa-Tetmajer 1917, 150). Der Verfasser verharnte damit bei einer psychologisch-soziologischen Interpretation des Stoffes, den er dramatisierte.

Als Ireneusz Iredyński (1939-1985) in den frühen sechziger Jahren ein Stück mit dem Titel „Zegnaj, Judaszu...“ („Leb wohl, Judas...“, 1965) schrieb, richtete sich sein Erkenntnisinteresse nicht auf eine abermalige Deutung oder Variation des neutestamentlichen Mythos. Der Schreibantrieb des jungen Dramatikers korrespondierte mit der praktisch-politischen und geistigen Wende in Polen nach dem Zweiten Weltkrieg, die auch die Literatur in einen veränderten Funktionszusammenhang gestellt hatte. Iredyńskis Debüt jedoch erfolgte im engeren Kontext der

„Generation '56“. Deren Protagonisten, die sich ab Mitte der fünfziger Jahre um die Zweiwochenschrift „Współczesność“ (1956–1971) scharten, hatten als Kinder den Krieg noch erlebt, für ihre Entwicklung bestimmend aber waren Theorie und Praxis der Übergangsperiode zum Sozialismus. Den inneren Zusammenhalt garantierte ihnen keine gemeinsame Poetik, sondern die aktuelle Situation: Um 1956 setzte sich wiederum ein verändertes Funktionsverständnis in der polnischen Literatur durch, schematische Auffassungen von (sozialistischem) Realismus wurden überwunden. Die übergreifenden historischen Bedingungen, die seit 1945 anstelle des Einzelschicksals im Mittelpunkt der Darstellung gestanden hatten, wurden nun auch über das Merkmal der individuellen Tragik reflektiert. Die Literatur fand zu größerer Vielfalt der philosophischen, psychologischen und moralischen Erkundung, „reaktiviert wurde die Überzeugung, daß das individuelle Empfinden für moralisches Recht als wichtigste Bewertungsinstanz sozialer Vorgänge wiedererrichtet werden müsse“ (Maciąg 1974, 119).

Für den literarischen Weg der „Generation '56“ (zu ihr gehörten u. a. die Prosaiker, Lyriker und Dramatiker Ernest Bryll, Bohdan Drozdowski, Stanisław Grochowiak, Marek Hłasko, Janusz Krasiński, Władysław Terlecki) war darüber hinaus der kulturpolitische Neuanfang entscheidend, den das VIII. Plenum des Zentralkomitees der PVAP im Oktober 1956 eingeleitet hatte. Mit seinem Programm zur Korrektur von Fehlentwicklungen, zur Lösung angestauter politischer und ökonomischer Aufgaben erzeugte es eine schöpferische Atmosphäre, in der Talente noch in der Kontroverse rasch einen Namen erlangen konnten. Andererseits führten die Eingeständnisse der „Fehler und Entstellungen“ („błędy i wypaczenia“) der frühen fünfziger Jahre bei den jungen Autoren zwangsläufig zu Desillusionierung. So sahen sie sich häufig veranlaßt, in ihren Werken eindeutige gesellschaftliche Verbindlichkeit zu meiden. Von daher ist es zu erklären, daß die Stärken der „Generation '56“ in der Gestaltung und Rehabilitierung von Randbezirken der Gesellschaft, von Außenseitern und Aussteigern lagen. Hier glaubte man den authentischen Alltag fixieren zu können, hier wurden, fern der weltanschaulich-historischen Synthese, Teildiagnosen gestellt. Mitunter verbarg sich hinter der Attitüde von enttäuschter Hoffnung und verletztem Selbstgefühl eine natürliche Sehnsucht nach Schönheit, Wahrheit und einer heilen Welt.

Im Falle Iredyńskis war das Gespür für Unrecht, für Gewalt in den menschlichen Beziehungen auf eine doppelte Wurzel zurückzuführen: auf das Erlebnis des Krieges und auf die moralische Erschütterung in der politisch-sozialen Krise der mittelfünfziger Jahre. Die Familie war infolge der Kriegswirren zerrissen, Iredyński wuchs bei Großmutter und Tante auf. Seine Sensibilität besaß somit eine gesellschaftliche und eine persönlich-psychologische Komponente. Die frühe Lyrik läßt anhand poetischer Verarbeitung von Zeitgeschichte die Betroffenheit erkennen: „Hinter mir liegen Jahre des Kriegs die / zerschlugen Tausende Christbaumkugeln“ (Iredyński 1983, 282), hieß es 1956 in Versen der Selbstverständigung. Und 1959: „Jeżeli zmusza się synów do gwałcenia / matek / a potem włosami matczynymi dusi się / syna // Jeżeli to wszystko istnieje / to wszystko w porządku“ („Wenn die Söhne gezwungen werden / ihre Mütter zu vergewaltigen / und dann mit den Haaren der Mutter / der Sohn erwürgt wird // Wenn es das alles gibt / dann ist alles in Ordnung“ (Iredyński 1959, 19). Es dominierte ein „Gott-ist-tot“-Gestus, eine Poetik

der Verzweiflung und der individuellen Abrechnung mit einem unverschuldeten kollektiven Schicksal.

„Żegnaj, Judaszu...“, Iredyńskis fünfter Bühnentext, ist ein repräsentatives Beispiel für die dramatischen Spielmodelle zum Thema Gewalt, die eine Spezifik des Autors bildeten. Das Grundthema Gewalt dominiert und macht den Verrat, anders als in den modernistischen Judas-Dramen, zum untergeordneten thematischen Element. Nicht poetisch strukturierte Exegese war das Ziel, sondern vielmehr etwas, das Iredyński ganz allgemein als Auftrag der Literatur begriff: „literarisches Registrieren von Wirklichkeit und Anschauungen, geistigen Haltungen, Mythenbildung...“ (Iredyński 1987, 123). „Żegnaj, Judaszu...“ ist das dramaturgisch konsequente Modell eines Konflikts gegensätzlicher Ideologien, zwischen denen der einzelne zerrieben wird. Zur Demonstration seiner These dient dem Verfasser zunächst der Topos vom Verräter Judas; er wird aktualisiert. Eine genaue zeitliche und örtliche Konkretisierung fehlt, Spiel-Raum ist eine Turnhalle in einem anonymen Land unserer Zeit, in dem eine Untergrundbewegung gegen die Regierung steht. Die Titelfigur zählt zum engen Kreis der Anführer um einen „Chef“. Als die „Bewegung“ unter äußerer Bedrohung moralische Prinzipien negiert, unterliegt sie und ist zugleich für den Zuschauer/Leser negativ qualifiziert<sup>1</sup>.

Der erste Akt zeigt Judas und seinen Kameraden Jan (Johannes) am geheimen Treffpunkt, in einem abgelegenen Turnsaal. Sie lernen ein „blasses“, verwahrlostes, aber offenbar aufrichtiges Mädchen kennen, das sich jedoch später als Polizeispitzel entpuppt. Die „Bewegung“ ist in der Defensive, das gegenseitige Mißtrauen wächst. Piotr (Petrus), gleichfalls einer der zwölf (!) Mitarbeiter des „Chefs“, inszeniert im zweiten Akt ein Verhör mit Folter gegen Judas, um herauszubekommen, ob und was dieser im Polizeigewahrsam kürzlich ausgesagt hat. „Singen“ („sypnąć“) wäre in der Situation das Wahrscheinliche gewesen (Iredyński 1986, 79f.). Doch Judas hatte nichts verraten, und er tut das auch dann nicht, als Jan und Piotr bei einer überraschenden Razzia erschossen werden, er selbst aber nun dem Verhör durch einen Kommissar der Regierung ausgesetzt ist. Denn zu seiner Lebensphilosophie gehört gerade der Nachweis, dem eigenen Vornamen zum Trotz, „które jest na całym świecie, przynajmniej tam, gdzie dotarło chrześcijaństwo, synonimem zdrady“ („der auf der ganzen Welt, zumindest so weit das Christentum reicht, als Synonym für den Verrat gilt“ – ebenda, 90), ein „getreuer Judas“ zu sein. Nicht die Überredungskünste des Vernehmers, die in einem an Dostoevskij geschulten, fatalistischen Monolog gipfeln, bewegen ihn zur Aufgabe, sondern erst die praktischen Einsichten ins Methodenarsenal beider konträrer Machtzentren: Sie offenbaren eine Duplizität der angewandten repressiven Mittel. Damit schwindet jedwede ethische oder moralische Rechtfertigung.

Judas liefert den Chef aus, er wird belohnt und genießt erstmals ein ausschweifendes Leben, wovon er im dritten Akt der Kleinen Blassen berichtet. Nicht nur Sentiment hat ihn an den Ort seines Treubruchs zurückgeholt: Er kann zwischen den Fronten, ohne Glauben an eine positive Idee, und sei es eine Utopie, nicht le-

<sup>1</sup> Die Frage nach der Moral in einem gerechten Kampf tauchte später in dem Stück „Terroryści“ (1982) auf: Eine ausdrücklich in Mittelamerika angesiedelte Befreiungsbewegung läßt ethische Rücksichten ebenfalls außer acht, was den pessimistischen Standpunkt des Verfassers signalisierte.

ben. Er bereitet dem Mädchen einen unvergeßlichen Abschied, hinterläßt ihr Geld und erhängt sich im Gebälk der Turnhalle. „Zegnaj, Judaszu“ („Leb wohl, Judas“) muß ihm die Kleine nachrufen (ebenda, 102) – damit ist zugleich ihr polizeilicher Postendienst beendet. An Judas aber erfüllt sich das Fatum seines Prototyps, von dem es in der Bibel heißt: „Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hob sich davon, ging hin und erhängte sich selbst“ (Matthäus 27,5 im revidierten Luther-Text).

In dramengeschichtlicher Perspektive rehabilitiert Iredyński mit diesem Stück und seinem Helden jenen Figurentyp, der als Verräter, als Auslieferer voll Bosheit und Habgier stets das gleiche abschreckende Gepräge aufwies<sup>2</sup>. Bei Iredyński zeigt sich, dies durchaus im Sinne des Mythos, daß Judas als Mensch festgelegt ist, doch erlangt die Figur infolge der aktuellen Handlungsdeterminanten eine tragische Dimension. Der Mythos erweist die Kraft der großen Bilder, menschliche Grundsituationen mit Gewinn für Erkenntnis und Emotion durchzuspielen. Es ist auf der anderen Seite gewiß ein Manko des Stücks, daß es letzten Endes doch nur, wenngleich in moderner Abwandlung, ein vorgegebenes Vorgangsschema ausfüllt, gewissermaßen so die Prädestination bestätigend. Damit ist am Schluß doch der historische Zweifel, der Fatalismus eines Dramatikers zu erkennen, dem die Unvermeidlichkeit von Gewalt im zwischenmenschlichen Bereich zur thematischen Obsession geworden war.

Tatsächlich ist „Zegnaj, Judaszu...“, Iredyńskis populärstes Stück inner- und außerhalb Polens, für den Dramatiker höchst charakteristisch. „Alle meine Stücke handeln von Gewalt, in der einen oder anderen Weise. Das liegt in der Luft, das tragen wir in uns, dazu braucht man gar kein besonders empfängliches Medium zu sein“, hat Iredyński in einem seiner Interviews erklärt (1971, 7). Gewalt, Manipulation und Zwang in existentieller oder gesellschaftlicher Sicht ist das Problem, mit dem die Mehrheit seiner Bühnenwerke, von „Zejsćie do piekła“ („Abstieg zur Hölle“, 1964) über „Trzecia pierś“ („Die dritte Brust“, 1973) und „Łagodna piosenka“ („Sanftes kleines Lied“, 1975) bis zu „Kreacja“ („Die Schöpfung“ bzw. „Niemand“, 1984) und „Dziewczynki“ bzw. „Ofiara w bóstwo przemieniona“ („Die Mädchen“ bzw. „Das zur Gottheit umgewandelte Opfer“, 1985), sich beschäftigt. Bisweilen reduziert sich die „Gesellschaft“ auch nur auf den anderen Menschen. Ist es etwa bei Gombrowicz die Form, die – nicht bloß als philosophische Kategorie – die interpersonellen Beziehungen prägt, so ist es hier in ähnlicher Funktion die Gewalt, der Gewaltakt. Natürliche biologische Dominanz wird in den fiktiven, modellhaften Abläufen bis zu Folter und Terror, in manchen Stücken bis zur faschistoiden Diktatur („Trzecia pierś“) getrieben. Dabei beschränkt sich die historische Situierung auf einige aktuelle Anspielungen, die dem polnischen Adressaten einen zusätzlichen Rezeptionshorizont eröffnen können.

Die Neigung Iredyńskis zu dieser Art von Stoffwahl und -aufbereitung hing sicherlich mit seiner Biographie zusammen. Der Dramatiker pflegte in der Öffentlichkeit rauhe, provokante Umgangsformen, doch war er zugleich ein höchst sensibler Mensch. In Verbindung mit einem nicht restlos aufgeklärten Gewaltverbrechen verbrachte er vor 1970 fast drei Jahre im Gefängnis; auch diese Erfahrung lieferte ihm Material für extrem dramatische Konflikte. Selbst von hoher psychologischer

<sup>2</sup> Eine ähnliche Konstellation wählte übrigens Erich Mühsam in seinem Arbeiterdrama „Judas“ (1921). – Zu den historisch begründeten Interpretationsmöglichkeiten der Tat Judas' vgl.: Vogler 1983, 34, 37.

Verletzlichkeit, praktizierte er in seinen Stücken – wie auch in den Erzählungen und Kurzromanen – einen Zynismus aus Verzweiflung, kompensierte er die empfundene eigene Schutz- und Wehrlosigkeit im poetischen Werk. Iredyńskis Kunstfiguren schützen sich vor einer unberechenbaren Außenwelt, indem sie diese ohne Rücksicht als erste attackieren. Daraus erklärt sich die Reaktion einer jungen Kritikerin, die am Ende einer Analyse beschwörend feststellte, daß sich in ihr alles gegen diese Darstellungen sträube und daß es so schlimm mit der Gesellschaft doch wohl nicht stünde (Hofmann 1973).

Freilich geben Iredyńskis Stücke nicht einfach die polnische Realität ihrer Entstehungszeit wieder. Vielmehr werden psychologische und tiefenpsychologische Mechanismen herauspräpariert, die in solcher Transparenz real kaum erfahrbar sind. Im Namen einer eigenen, „moralischen“ Welt deformiert Literatur ihre Stoffe notorisch. In philosophischem Betracht sind das Denküben – Krzysztof Karasek hat auf Parallelen zum Aufklärer Voltaire verwiesen (Iredyński 1983, 292) –, in poetologischer Sicht häufig Fingerübungen. Der Dramatiker bezelchnete seine einschlägigen Arbeiten als Modelle, die eine künstliche, konstruierte Welt evozieren. „Eine Welt ohne historische, sittliche oder psychologische Einkleidung. Erdachte Welten, Ereignisse, die überall und nirgends stattfinden, Phantome, Märchen, die durch Akteure, Licht und eine Bühne erst ins Leben gerufen werden“ (Iredyński 1971, 6). Folgerichtig spielen sich die Handlungen meist in geschlossenen Räumen ab, werden sie zu kompakten, durchschaubaren Spielabläufen, in denen die Phänomene Angst und Willkür miteinander korreliert sind; von daher wird eine strukturelle Verwandtschaft zum klassischen Kriminalroman oder Kriminalstück evident. Mit perfiden Methoden erlangen einzelne Figuren Herrschaft über andere. Daß Iredyński bei seiner Disposition zum spielerischen Modell ein Dramatiker war, für den die drei Einheiten – Raum, Zeit, Handlung – in ihrem Zusammenwirken ein natürliches Prinzip bildeten, daß er mithin eine geschlossene Dramaturgie bevorzugte, ist demnach logisch und verständlich.

Iredyńskis Phantasie produzierte die schlimmstmöglichen Varianten menschlicher Interaktion und unterwarf sie der ästhetischen Analyse. Der Judas-Stoff bot ihm dafür einen geeigneten Ausgangspunkt. Wie andere seiner Generationsgefährten stellte Iredyński dem Fortschrittsoptimismus poetische Konstrukte entgegen, die in ihrer thematischen Konzentration auf das Häßliche, Abartige, Gewaltträchtige auch zur Entstehung negativer, teilweise irrationaler Stereotype, zur Entstehung moderner „Mythen“ beigetragen haben. Vorwürfen des Nihilismus oder der Schwarzmalerei pflegte der Dramatiker zu begegnen, indem er darauf verwies, Kehrseite und Maßstab des Bösen sei das Gute. Tatsächlich ist hinter seinen düsteren Bildern, die als Modelle ihren Geltungsbereich eben nicht historisch konkretisieren müssen, immer die Sehnsucht nach Helle, nach Gerechtigkeit und Harmonie spürbar. Visionen von Glück, Recht- und Menschlichkeit sind als lyrische Akzente in mehreren Stücken versteckt („Zegnaj, Judaszu...“, „Łagodna piosenka“). Identifizierungsmöglichkeiten bieten die Stücke selbst nicht, sie lassen dank verfremdender szenischer Mittel (z. B. in „Jasełka-moderne“ [„Modernes Krippenspiel“, 1962] eine Art Rahmenhandlung, symbolische Kostüme, Rollenwechsel) dem Zuschauer aber mehrfach Raum für „verständige“ Reaktion, für Distanzierung. In vielen Dramen werden kathartische Wirkungen herausgefordert. Die ästhetisch provozierte Betroffenheit rührt aus einem unbedingten Streben nach Erkenntnis, das sich dem Betrachter mitteilt. Die gnoseo-

logische Relevanz von Darstellungen sozialer Pathologie hatte 1963 Stanisław Lem anlässlich des Prosadebüts von Iredyński, des Kurzromans „Dzień oszusta“ („Der Tag des Betrügers“, 1962), hervorgehoben. So abschreckend er die parasitäre Existenz, die grundlose Gemeinheit der Hauptgestalt empfand – im Interesse der gesellschaftlichen Sensibilität plädierte er für das Lebensrecht auch dieser Art „schwarzer“ Literatur (Lem 1963). Sensibilisierung, Erkenntnis, Warnung – auf diesen dreifachen gemeinsamen Nenner wären die Funktionen der Iredyńskischen Modellstücke über Gewalt zurückzuführen.

Das Thema Verrat ist, ohne den Bezug auf die Judas-Gestalt, in verschiedenen Dramen Iredyńskis präsent, u. a. in „Jasełka-moderne“, „Trzecia pierś“, „Terrorystyci“ (Terroristen, 1982). Gut 15 Jahre nach „Żegnaj, Judaszu...“, 1981, wurde ein Theaterstück publik, das durch eine weitere Parallele zum Judas-Stoff auffiel: Der Held erhängte sich aus Verzweiflung über seine Lebensbilanz, die ihm totales moralisches Versagen signalisierte. In „Ołtarz wzniesiony sobie“ („Einen Altar sich errichten“) wird die Figur nicht zwischen zwei Ideologien zerrieben, sondern infolge zynischer Preisgabe – unter Verrat sämtlicher ethischer Werte – an eine pragmatische Handlungsweise (die freilich im Dienst einer Ideologie zu stehen glaubt).

Da in Iredyńskis Stück der politische Hintergrund der Volksrepublik Polen direkt eingewoben ist, kann im Falle des „Ołtarz“ von Abrechnungsliteratur gesprochen werden. Dieser Begriff gelangte in den späten fünfziger Jahren in die literaturkritische Debatte und meinte Werke, die sich gezielt mit den Fehlern in Partei und Staat zwischen 1949 und 1956 auseinandersetzten. Iredyński führte in „Ołtarz“ diese Auseinandersetzung weiter bis zur Krisensituation von 1980/81, die erneut zur Wertung geschichtlicher Abläufe herausforderte. Sein Beitrag zu dem nationalen Disput der achtziger Jahre wurde ein psychologisch-realistisches Stationenstück, das über die Biographie der Hauptgestalt die einzelnen historischen Etappen seit 1945 einsichtig macht. Für diesen Eingriff in die öffentliche Diskussion verließ der Autor eigens die geschlossene Form, nahm er dramaturgische Anleihen bei Wyspiańskis „Wyzwolenie“ („Befreiung“, 1903), aber auch bei Różewicz' „Kartoteka“ („Die Kartei“, 1960).

In den drei Tagen vor seinem Opfertod in der Requisitenkammer eines Theaters rekapituliert Piotr M. in „Séancen“ Etappen seines Lebens. Anstelle der 22 Masken Wyspiańskis benutzt Iredyński zur szenischen Illustration zehn Phantomgestalten, männliche und weibliche, die, als Projektionen der Phantasie und der Erinnerung, den Helden bedrängen und sich nach Bedarf in die maßgeblichen Partner seiner Laufbahn verwandeln. Bereits dem Schüler war von einem Staatsanwalt, welcher den Vater unter politischem Vorwand ins Gefängnis gebracht und danach die Mutter erpreßt hatte, eine zynische Haltung eingebleut worden. Als Mitglied einer jugendlichen Bande und später als Opportunist in immer höheren Positionen war Piotr M. rücksichtslos über andere hinweggeschritten, hatte er persönliche Bindungen dem Drang nach Macht und Bestätigung geopfert. Der Ausbruch auf dem Gipfel der Karriere – Piotr M. entledigt sich auf einer Versammlung seiner Kleidung, um die „nackte Wahrheit“ („naga prawda“) zu betonen – ist als psychische Befreiung zwar motiviert, er präsentiert ihn der Umwelt indes als Wahnsinnigen. Die Erfahrung Irrenhaus überwindet er nicht, er endet in der Schlinge über dem selbsterrichteten „Altar“.

Der Lebenslauf ist nicht, wie etwa in „Kartoteka“, poetisch, sondern strikt auf den Höhepunkt hin konstruiert – und der kann hier nur tragisch sein. Die Biographie ist in Ihrer sozialen Faktur gewiß einseitig und zeigt jeweils nur die halbe Wahrheit der Etappe, in der episodischen Folge der Stationen erreicht Iredyński jedoch eine Dichte der Darstellung, eine Ausgewogenheit der Argumentation, die ihn als glaubwürdigen Zeugen für schwierige Prozesse der neueren polnischen Geschichte empfiehlt. „Die Abrechnungen sind bitter, ... aber sie müssen geleistet werden, wenn wir Wiederholung vermeiden und Zukunftsperspektive klarer bestimmen wollen“, resümierte der Rezensent der Zeitung „Trybuna Ludu“ nach der Uraufführung des „Oltarz“ in Warschau (Kosiński 1981). Der Dramatiker aber war nun doch bei der unmittelbaren Gestaltung polnischer Wirklichkeit angelangt, die Zeitgeschichte hatte ihn eingeholt.

Der Unterschied zu „Zegnaj, Judaszu...“ ist signifikant, er lenkt auf einen erneuten Ideen- und Funktionswandel der Literatur in Polen um 1980 hin. In dem frühen Judas-Drama hatte der Held zwischen zwei Ideologien gestanden, deren repressive Mechanismen ihm kaum Entscheidungsfreiheit gewährten. Ein Ausbruch erschien unmöglich. Ideengeschichtlich lag diesem Modell ein Geschichtsfatalismus zugrunde, wie er nach Kriegsende in Polen lange Zeit verbreitet war. Für den Helden in „Oltarz wzniesiony sobie“ hingegen ist ein entsprechender Grad von Fremdbestimmung, von „Prädestination“ nicht zu konstatieren. Piotr M. handelt entgegen der verinnerlichten Werthierarchie, aber stets wissentlich und freiwillig. Daß er den Irrweg nicht aus eigener Kraft verlassen kann, ist Ausdruck der ihm vom Autor verliehenen individuellen (psychischen) Tragik, nicht ursächlich Schuld der im Längsschnitt einbezogenen historischen Phase. Dieser „späte“ Judas ist einer, der sich selbst verrät, weil er die Zeichen der Zeit nicht rechtzeitig erfaßt. Zu diesen Zeichen gehört, daß – über den fortdauernden Streit der Ideologen hinaus – inzwischen menschheitliche Probleme herangewachsen sind (latente Kriegsgefahr, Nord-Süd-Gefälle, Umweltzerstörung), angesichts derer die ethische Verantwortung des einzelnen relativ zugenommen hat. Der Judas-Stoff in seiner überlieferten Gestalt hat bei Iredyński 1981 gegenüber 1965 eine weitere Öffnung, eine „Aufweichung“ erfahren. Zu vermuten ist, daß er gerade darum als großes mythisches Bild in Kraft bleibt und bei diesbezüglich vorgebildeten Rezipienten Wirkung zu erzielen vermag.

### Literaturverzeichnis

- Bardijewska, S. 1982: Moralizm przewrotny. In: Scena, Nr. 3-4, 6-11.  
 Czerwiński, E. J. 1968: Three Lesser Known Polish Dramatists of the Absurd. In: The Polish Review, New York, 13, H. 1, 58-65.  
 Hofman, J. 1973: Iredyńskiego szyderstwa i nadzieje. In: Życie Literackie, Nr. 21, 7.  
 Iredyński, I. 1959: Wszystko jest obok. Poezje. Warszawa.  
 Iredyński, I. 1971: Piszę ciągle jedną i tę samą sztukę. Z I. I. rozmawia A. Wróblewski. In: Teatr 26, H. 10, 6-8.  
 Iredyński, I. 1975: Każdy z nas jest trochę wieszczkiem. Rozmowa z K. Nastulanką. In: Polityka, Nr. 13, 7.  
 Iredyński, I. 1983: Leb wohl, Judas... Zwei Dramen und zwei Kurzromane. Hg. v. Dietrich Scholze. Mit einem Essay v. Krzysztof Karasek. Leipzig.  
 Iredyński, I. 1986: Dziewięć wieczorów teatralnych. Wybór utworów scenicznych. Kraków.

- Iredyński, I. 1987: Nie piszę przewodnika po życiu. Rozmowa z A. Schiller. In: Dialog 32, H. 6, 122-124.
- Kelera, J. 1966: Kpiarze i moralisci. Szkice o nowej polskiej dramaturgii. Kraków.
- Kosiński, R. 1981: Iredyński w Kameralnym. [Rez. zu: „Ołtarz wzniesiony sobie“] In: Trybuna Ludu, Nr. 284 (3.12.), 5.
- Krzemień, T. 1981: Polska droga do pętli. [Rez. zu: „Ołtarz wzniesiony sobie“] In: Kultura, Nr. 49, 11.
- Kunstmann, H. 1965: Moderne polnische Dramatik. Köln-Graz.
- Lem, S. 1963: Miniatura nihilisty. In: Twórczość 19, H. 3, 72-84.
- Maciąg, W. 1974: Literatura Polski Ludowej 1944-1964. Warszawa.
- Majchrowski, Z. 1983: Iredyński: samo życie. In: Dialog 28, H. 7, 84-88.
- Przerwa-Tetmajer, K. 1917: Judasz. Tragedya w 4 aktach. Kraków.
- Rostworowski, K.H. 1967: Judasz z Kariothu. In: Ders., Dramaty wybrane. Wstępem poprzedziła: Maria Czernerle. T. 1. Kraków. 83-273.
- Vogler, W. 1983: Judas Iskarioth. Untersuchungen zu Tradition und Redaktion von Texten des Neuen Testaments und außerkanonischer Schriften. Berlin/DDR.
- Wróblewski, A. 1971: Niewierny czy zniewolony? [Rez. zu: „Żegnaj, Judaszu...“] In: Teatr 26, H. 14, 14/15.
- Zieniewicz, A. 1975: Iredyński: mała apokalipsa z figurami. In: Dialog 19, H. 1, 106-112.

Berlin (DDR)

Dietrich Scholze

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZS ‚DRAMA-THEATER‘  
 ALS HERAUSFORDERUNG FÜR ÜBERSETZER:  
 „KURKA WODNA“ DEUTSCH UND ENGLISCH

### Problemstellung

Innerhalb der seit einigen Jahren besonders dynamischen Forschung zur literarischen Übersetzung ergibt sich für die Dramenübersetzung weiterhin ein recht konfuse, insgesamt wenig befriedigendes Bild (vgl. Schultze 1987, 5). Das gilt ungeachtet der Tatsache, daß seit dem Beginn der 1960er und verstärkt seit dem Ausgang der 70er Jahre Hunderte von Beiträgen entstanden sind, die sich entweder mit den Herausforderungen konkreter Übersetzungsfälle oder aber mit theoretischen Fragen des Übersetzens von Bühnenwerken befassen<sup>1</sup>. Von dieser verallgemeinernden Aussage müssen freilich manche neuere Fallstudien, muß vor allem die Forschung zu den Shakespeare-Übersetzungen ausgenommen werden (vgl. Schultze 1987, 6 ff.). Gerade sie hebt sich sowohl in der Quantität<sup>2</sup> als auch in der Qualität<sup>3</sup> aus dem Gesamtbild heraus.

Problematisch und offen ist die Forschungslage vor allem in Hinblick auf Versuche, eine Theorie der Dramenübersetzung oder aber Grundlagen einer künftigen Theoriebildung zu formulieren. Um das tradierte, einseitige Verständnis vom Drama als literarischem Text zu überwinden, konzentrieren sich viele dieser Versuche auf Probleme des „Übersetzens fürs Theater“. Es werden Leitkonzepte und Dominanzen des Bühnenübersetzens in der Art der Begriffstrias „Hörverstehen – Sprechbarkeit – Spielbarkeit“ (vgl. Schultze 1987, 12 ff.), der Strukturelemente „Rhythmus“ und „Deixis“ (Bassnett-McGuire 1985, 94 ff.; Snell-Hornby 1984, 105 f.), des *verbo-corps* – zur Bestimmung des Verhältnisses von gesprochenem Wort zur Gestik, vom Text zum Körper (Pavis 1987) – u. a. m. vorgestellt. Während sich Kategorien in der Art der Sprech- und Spielbarkeit angesichts ihrer Historizität als nur bedingt tauglich erweisen, ergibt sich die begrenzte Gültigkeit von Leitgrößen wie Rhythmus und Deixis aus der evidenten Bindung an konkrete Übersetzungsfälle und ganz bestimmte Sprachen-, Literatur- und Kulturpaare. Die Kategorie des *verbo-corps* findet, wenn wir recht sehen, dort ihre Grenze, wo Ausgangs- und Zielkultur durch eine – in der Regel zeitlich bedingte und bestimmbare – übernationale Theaterkultur (man denke an die normsetzenden Funktionen der französischen Theaterkultur im 18. Jahrhundert) miteinander verbunden sind. Ein sprachlich-gestischer Transfer zwischen Kulturen kann auch dort als vorrangiges Übersetzungsziel entfallen, wo sprachliche

<sup>1</sup> Eine beim Göttinger Sonderforschungsbereich „Die literarische Übersetzung“ entstehende Bibliographie – „Dramenübersetzung 1960–1985 (Hg. F. Paul, B. Schultze)“ – enthält zum gegenwärtigen Zeitpunkt (Februar 1988) bereits 370 Titel.

<sup>2</sup> Mehr als 40% der Eintragungen der Übersetzungsbibliographie betreffen Shakespeares Dramen.

<sup>3</sup> Der Forschungsertrag besteht in akribischen vergleichbaren Übersetzungsanalysen, vielfältigen Versuchen der Theoriebildung, der Berücksichtigung des Doppelcharakters des Dramas und vielem mehr.

und kulturelle Identität bereits im Ausgangstext grundsätzlich in Frage gestellt sind.

Ungeachtet ihrer bedingten und begrenzten Gültigkeit haben die erwähnten und weitere Vorschläge zur Theorie und zugleich zur Praxis des Dramenübersetzens die Forschung wesentlich vorangebracht. Die gezielte Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Übersetzens fürs Theater (im Hinblick auf eine bestimmte Inszenierung oder aber für eine beliebige Zahl szenischer Realisationen, vgl. Schultze 1987, 6, 10) hat auch künftig ihre volle Berechtigung. Mit Susan Bassnett und anderen Übersetzern und Übersetzungsforschern glauben wir allerdings, daß es - angesichts der Vielfalt von Texten und in die Texte eingeschriebenen Theaterkonzeptionen, angesichts wechselnder Aufführungsstile, unterschiedlicher Traditionen einzelner Bühnenhäuser usw. - nicht vertretbar ist, bestimmte Eigenschaften von Bühnenwerken oder ganz bestimmte Faktoren im dramatischen und theatralischen Bedeutungsaufbau als Dominanzen von übergreifender Gültigkeit und Verbindlichkeit vorzustellen<sup>4</sup>. Wo das geschieht, fallen zwangsläufig gerade die eigenständigen, mit bestehenden Konventionen brechenden Verständnis- und Gestaltungsweisen von Drama und Theater aus dem Theoriegebäude heraus.

Auch wenn die Frage nach den wesentlichen Faktoren bei der Schaffung theatralischer Bedeutung längst noch nicht erschöpfend behandelt ist und ständige Aufmerksamkeit verdient, ist ein Versäumnis der Forschungen zur Theorie des Dramenübersetzens darin zu sehen, daß dem Doppelcharakter des Dramas - als eigenwertigem geschriebenen Text und eigenwertigem theatralischen Text - bisher nicht die angemessene Beachtung zuteil wurde (Frank/Schultze 1988). In vielen Beiträgen wird nicht deutlich genug nachvollzogen, was der theaterwissenschaftlichen Forschung - mit den Worten von Erika Fischer-Lichte (1984, 138) - als selbstverständlich gilt: „the drama is a literary as well as a theatrical work, a monomedial - i. e. literal - as well as a multimedial text“. Von einer unzulänglichen Beachtung dieses Doppelcharakters, d. h. in unserem Zusammenhang: einem einseitigen Herausstellen aller Faktoren des „Übersetzens für die Bühne“, sind offensichtlich die Gebrauchsgattungen des Theaters (Salonkomödien des 19. Jahrhunderts etwa, Stücke des zeitgenössischen Boulevardtheaters usw.) weniger betroffen als die Beispiele des poetischen Theaters im weitesten Sinne, aber auch als anders angelegte avantgardistische Dramen des 20. Jahrhunderts. Ein Übersetzer, der mit Ján Ferenčík (1982) die „Vermittlung“ eines Stückes „durch den gedruckten Text nur als Hilfsmittel“ betrachtet oder Ekkehard Kaemmerlings (1980, 50) Forderungskatalog zum Dramenübersetzen befolgt („in erster Linie nach szenisch-situativen, nicht aber sprachlich-dialogisierten Äquivalenzen suchen“, „Bühnen-bezogen übersetzen“, „Zuschauer-bezogen übersetzen“ usw.), kann gerade bei Beispielen eines nicht konventionell gedachten und gestalteten Dramas und Theaters Schaden anrichten. Er gerät leicht in Gefahr, die nur literarischen, nicht in den theatralischen Bedeutungsaufbau übertragbaren Informationen zu tilgen, Störungen und Konventionsbrüche im geschriebenen Text einem konventionell gestimmten Publikum zu opfern und vieles mehr.

<sup>4</sup> Hier berufen wir uns auf einen Erfahrungsaustausch auf mehreren Veranstaltungen des Göttinger Sonderforschungsbereichs 309.

Die Suche nach einer theoretischen Grundlegung des Dramenübersetzens müßte unseres Erachtens mehr als bisher von dem Doppelcharakter des Dramas ausgehen. Daß damit das „Labyrinth“ des Übersetzens (Bassnett-McGuire 1985) noch schwerer begehbar wird als unter der begrenzten Fragestellung des „Übersetzens für die Bühne“, ist evident: Das Verhältnis von geschriebenem Dramentext zur Aufführung, d. h. die Frage nach dem Charakter, der Deutbarkeit, historischen Bedingtheit usw. der Transfersignale des geschriebenen Textes für eine Umsetzung in komplexen theatralischen Bedeutungsaufbau, gehört seit Jahrzehnten (Brach 1965, 1970; Osiński 1967; Fischer-Lichte 1988) zu den besonderen Herausforderungen einer aufführungsbezogen denkenden Dramentextanalyse, vor allem der Theaterwissenschaft. Vieles spricht dafür, daß dieser Doppelcharakter des Dramas für bestimmte Theaterepochen, für das Bühnenwerk einzelner Autoren, ja für bestimmte singuläre Textbeispiele (im Lichte der jeweiligen geographischen, historischen usw. Gegebenheiten) eigens untersucht und bestimmt werden muß.

Das Gesagte gilt ohne Frage für das dramatische Werk von Stanisław Ignacy Witkiewicz. Der geschriebene Text mit seinen nur literarischen, nicht oder nicht unmittelbar in theatralischen Bedeutungsaufbau übertragbaren Elementen einerseits und seinen Vorgriffen auf die szenische Realisation andererseits ist auf spezifische Art eigenständig und konventionsbrechend. Ein Übersetzer dieser Stücke ist mit Herausforderungen konfrontiert, für die offenbar weder die vorliegenden Forschungen zur Theorie und Praxis des Dramenübersetzens noch theaterwissenschaftliche Darstellungen zum Verhältnis von Text und Schauspiel eine angemessene Hilfestellung bereithalten. Will ein Übersetzer dem in Witkiewicz's Stücken manifesten Doppelcharakter des Dramas gerecht werden, muß er das Besondere dieser Herausforderung ergründen.

Für den hier zu betrachtenden Dreiakter „Kurka Wodna“ und andere Stücke des Autors aus den 20er Jahren ergibt sich für uns folgendes Bild: Während in traditionell angelegten Bühnenwerken der geschriebene Text komplexe, mehr oder weniger offene, deutbare usw. Informationen für die szenische Realisation bereithält, der geschriebene und der theatralische Text in diesem Sinne ein Nacheinander und Miteinander darstellen, sind in Witkiewicz's Stücken geschriebener Text und Theater nicht als ein Nacheinander, sondern als ein Nebeneinander und Miteinander gedacht und gestaltet. Beide Medien der Schaffung künstlerischer Bedeutung sind gleichzeitig an Witkiewicz's „Drama-Theater“ beteiligt. Die gewissermaßen synchron gedachten Zeichensysteme und künstlerischen Verfahren von Drama und Theater werden bereits auf den Seiten des gedruckten Textes zusammengeführt.

Dieses „Drama-Theater“ manifestiert sich in drei Modalitäten der Informationsvergabe: 1. in einem – mit Rolf Fleguth (1987a, 158) formuliert – „ausgesprochen literarisch gedachten Drama“, 2. der Exponierung einzelner theatralischer Systeme, häufiger noch Teil- oder Subsysteme (vgl. Fleguth, ebd.), und 3. einer integrierenden Zusammenführung von einerseits „literarisch gedachten“ und andererseits theatralisch, szenisch gedachten Elementen in einzelnen Wortverbänden oder Texteinheiten begrenzten, überschaubaren Umfangs.

Auf das „literarisch gedachte“ Bühnenwerk von Witkiewicz wird bereits seit den 20er Jahren (Markiewicz 1987, 13) immer wieder hingewiesen. Als Beleg dient vielen Forschern u. a. der zutreffende Hinweis, daß von allen theatralischen Zeichensystemen dem Text eindeutig der Vorzug gegeben wird (z. B. Degler 1987, 143, 145). An-

geführt wird etwa auch, daß im Rollentext handlungsneutrale Dispute, d. h. Sprechvorgänge, die keine Situationsveränderung bewirken, vorherrschen. Heinrich Kunstmann (1965, 71) spricht in diesem Zusammenhang von einer „Diskussionsdramatik“. Es ist unbestreitbar, daß verbale Äußerungen der Figuren – sei es zur Präsentation, sei es zur Kommentierung der jeweiligen Rolle (vgl. Błoński 1967a, 70), zur Artikulation eines philosophischen Konzepts usw. – ein zentrales Moment der Bedeutungsschaffung sind. Dieser Befund allein bezeichnet, so meinen wir, noch nicht vollständig Witkiewicz's „neue Konvention“ (vgl. A. Wirth in Witkiewicz 1985, 313). Sofern man sich nicht an einem normativen Verständnis von Drama und Theater orientiert, sind Diskussionsstücke der unterschiedlichsten Gestaltung in gleicher Weise als „normal“ und „legitim“ einzustufen wie traditionelle Handlungsdramen. „Literarisch gedacht“ sind unseres Erachtens vor allem diejenigen Textelemente, die sich auf keine Weise in eines der theatralischen Zeichensysteme transferieren, sich somit einem Theaterpublikum nicht mitteilen lassen.

Als Beispiel hierfür kann die dichte Textur der „magischen Drei“ dienen, wie sie u. a. in das Personenverzeichnis von „Kurka Wodna“ eingeschrieben ist. Nur über die Lektüre aufnehmbar ist z. B., daß die Rollenfigur des Kindes dreifach als „klein“ ausgewiesen ist: *Synek – Tadzio – chłopczyk* (Witkiewicz, 7). Ähnliches gilt für das Iterationsmuster *Typowicz – typ – typowy*. Weitere rhythmische Momente dieser Art ließen sich nennen.

Im engeren Sinne „literarisch gedacht“ ist z. B. auch, daß die Rollenfigur Edgar statt des polnischen Schreibgeräts *wieczne pióro* zur Unterzeichnung des Statuts der *Theosophical Jam Company* das entsprechende englische Gerät, *fountainpen* (Witkiewicz, 44) gereicht bekommt. Das nur im Nebentext genannte Requisite büßt bei einer Inszenierung seine fremdsprachliche Markierung ein (s. u.).

Auf die Exponierung einzelner theatralischer Zeichensysteme, mehr noch Teil- und Subsysteme, ist in der Forschung gleichfalls wiederholt hingewiesen worden (z. B. Fieguth 1987a, 158). Von den nichtverbalen Zeichensystemen werden besonders häufig die Haar- und Barttracht, das Kostüm, bisweilen Elemente der Proxemik und Gestik herausgestellt. Auch das visuelle Zeichensystem „Farbe“ wird wiederholt – gleichzeitig an gegenständlichen wie an persönlichen Zeichenträgern – herausgehoben und dadurch für autonom, gleichberechtigt mit den übrigen Zeichen und Zeichenträgern erklärt. In „Kurka Wodna“ ist u. a. das Zeichensystem Haar- und Barttracht exponiert. Jede der Rollenfiguren wird hierdurch charakterisiert, wobei sich die Haarfarben weitgehend als eigenständiges Teilsystem isolieren lassen: *siwa broda w klin – siwe wąsy – blondynka – z czarnymi wąsami* usw. Dadurch, daß die Haar- und Barttracht als gemeinsamer Nenner sämtlicher Rollenfiguren erscheint, wird die Depersonalisierung und Entindividualisierung der dramatis persona in Witkiewicz's Stücken augenfällig (Degler 1987, 143, 148; vgl. Frank/Schultze 1988). Die Angaben zur Haar- und Barttracht sind noch in einem weiteren Sinne als Teil des Bedeutungsaufbaus zu lesen: Sowohl Kurka Wodna als auch die Lady – *Księżna Alicja of Nevermore*, d. h. beide Frauen, die den mit seiner Rollensuche befaßten Edgar manipulieren, sind *blondynki*. Auch Tadzio, das Kind, welches sich seine Eltern selbst wählt bzw. schafft, hat „helle“ Haare. Die Haarfarbe verweist also auf einen wichtigen figuralen Bezug im Text. Durch die Exponierung des Zeichensystems Haar- und Barttracht wird zugleich das von Witkiewicz abgelehnte, auf genaue Da-

ten zu *race, milieu* usw. fixierte Drama und Theater des Naturalismus parodiert (z. B. Degler 1987, 142).

Auch Teilbereiche des komplexen Systems „Text“ werden exponiert. Hierzu gehören insbesondere mehrere in den Rollentexten angelegte „Redestile“<sup>5</sup>. Jan Błoński (1967a, bes. 74f.) erkennt in Witkiewicz's Bühnenwerk insgesamt fünf solcher Formationen, die sich in den einzelnen Stücken in unterschiedlich deutlicher Ausprägung nachweisen lassen. Für die meisten Stücke, darunter auch „Kurka Wodna“, müssen die Redestile analytisch erschlossen werden, in einigen, z. B. „Matka“, wird *expressis verbis* auf die Redestile, damit auf das in Witkiewicz's Theater bedeutungskonstituierende Rollensprechen (Błoński 1967a, 70ff.), hingewiesen. Bei der schriftlichen Fixierung der Redestile sind Drama und Theater, geschriebener Text und artikulierter Text mit unterschiedlichen Akzentsetzungen ausgebracht. Auf das paralinguistische Zeichensystem, damit auf das Theater, verweisen z. B. Redestile der Janina Węgorzewska in „Matka“: *Ma dwa sposoby mówienia: pospolitawy i istotny - i więcej dystygowany, i powierzchowny. Pierwszy - (1), drugi (2)* (Witkiewicz 1962, 356). Mit Mitteln des geschriebenen Textes - Syntax, Lexik, Groß- und Kleinschreibung usw. - sind hingegen einzelne Redestile in „Kurka Wodna“ angezeigt<sup>6</sup>.

Da der Text der Rollenfiguren in Witkiewicz's Stücken in besonderem Maße an der Bedeutungsschaffung beteiligt ist, sind die Redestile, überhaupt alle Spielarten und Ansätze des Rollensprechens und der Rollenkommentierung, eine entscheidende Herausforderung an die Übersetzer.

Auf die Gleichzeitigkeit von Drama und Theater, geschriebenem Text und antizipierter Inszenierung, wird in der Witkiewicz-Forschung vornehmlich implizit hingewiesen. Dies ist z. B. der Fall, wenn Heinrich Kunstmann (1956f., 388) die schöpferische Bildung von Eigennamen und Titeln erörtert, welche „auf dem Unterschied zwischen Schrift und gesprochener Sprache“, zwischen „Optik und Akustik aufbauen“. Während die Optik oftmals mehrere Lesarten nahelegt oder zuläßt, zwingt die Akustik (vor allem in der konkreten szenischen Realisation) zu einer Entscheidung zwischen den verschiedenen Deutungsangeboten, zwingt zur Definition (vgl. Kunstmann 1956f., ebd.). Da in den sprachlich hybriden Namensbildungen mehr als ein Dutzend verschiedener Sprachen - lebender ebenso wie klassischer, ausgestorbener - genutzt sind, hängen die Leseweise der optischen Daten und die gedachte oder tatsächliche Artikulation der akustischen Signale wesentlich von der Muttersprache, kulturellen Kompetenzen usw. des jeweiligen Rezipienten bzw. Reproduzierenden ab.

Ohne Frage läßt sich ein weiterer Beleg für das „literarisch gedachte“ Theater bei Witkiewicz darin sehen, daß nur derjenige das komplexe Angebot optischer und akustischer Signale sowie denotativer und konnotativer Bedeutungen hinlänglich vollständig ausschöpfen kann, der die Stücke lesend, auch mit der Möglichkeit wiederholter Lektüre, aufnimmt.

<sup>5</sup> Den Redestilen wird auch in der Theatersemiotik der Status eines „gesonderten Zeichensystems“ (z. B. Eschbach 1979, 155ff.) zuerkannt.

<sup>6</sup> Ungeachtet der Arbeit von Błoński (1967a) und einiger anderer Beiträge zu diesem Thema sind die Redestile - das zeigen auch die Erfahrungen mit vergleichenden Übersetzungsanalysen - weiterhin eine wichtige Aufgabe der Witkiewicz-Forschung.

Die Gleichzeitigkeit von optischen und akustischen Signalen mit unterschiedlichem Deutungsangebot sei zunächst nur mit einem Beispiel veranschaulicht: Angesichts des hohen Anteils von englischem Sprachmaterial in Witkiewiczs Stücken läßt sich der erste Bestandteil des Familiennamens des ‚Wasserhuhns‘, *Flake-*, zum einen als /flake/, von polnisch *flaki*, ‚Gedärm‘, ‚Eingeweide‘ (somit als eines der Lieblingswörter von Witkiewicz, vgl. Kunstmann 1956, 391), zum anderen als das englische Wort /flek/, d. h. ‚Flocke‘ aufnehmen. Die Zweideutigkeit auf der optischen Ebene muß in Eindeutigkeit überführt werden, sobald der Namensbestandteil ausgesprochen wird. Ein Übersetzer kann dem Normkonflikt zwischen polnischer und englischer Lexik, zwischen Optik und Akustik entgehen, indem er das Namenselement unverändert in die Zielliteratur übernimmt. Damit überläßt er mögliche Entscheidungskonflikte, vielleicht auch Irritation und sogar Fehldeutungen, dem vielseitigen Rezipienten. Doch kann sich ein Übersetzer auch den Herausforderungen dieser und ähnlich markierter Namensformen stellen, kann nach Möglichkeiten einer Übersetzung oder Übertragung suchen.

Eine Gleichzeitigkeit von Drama und Theater ist in „Kurka Wodna“ z. B. auch in der Art und Weise zu sehen, wie der Abgang des Dieners Jan von der Bühne im Nebentext angezeigt ist. „Theatralisch gedacht“ ist zweifellos die Exponierung eines Teilbereichs der Proxemik. Der Diener Jan verläßt auf drei verschiedene Arten die Bühne. *wychodzi - znika - exit*. Daß damit unterschiedliche Bewegungsabläufe gemeint sind, geht weitgehend aus dem Kontext hervor (s. u.). Das dritte Verb dieser Reihe, das lateinische *exit*, ist insofern „literarisch gedacht“, als seine fremdsprachliche Markierung in einer Inszenierung verlorengeht. Geschriebener und inszenierter Text erscheinen auch hier synchron, wobei der geschriebene Text insofern dominiert, als er das vollständige Informationsangebot enthält. (Selbstverständlich haben an einer solchen Stelle Theaterschaffende die Möglichkeit, zusätzliche theatralische Bedeutung zu gewinnen: Sie können versuchen, aus den drei proxemischen Zeichen ein spontan erkennbares System zu machen.)

Addiert man die verschiedenen Befunde zu Witkiewiczs Umgang mit dem Doppelcharakter des Dramas, so wird deutlich, daß hier Drama und Theater als gleichzeitig verfügbare Potentiale zur Schaffung künstlerischer (ästhetisch-philosophischer) Bedeutung verstanden und verwendet sind.

Für die hier zusammengetragenen Befunde, die teilweise in vergleichenden Übersetzungsanalysen gewonnen wurden<sup>7</sup>, hält Witkiewiczs wegweisende theoretische Schrift „Czysta Forma w Teatrze“ wesentliche Einordnungsmöglichkeiten bereit. Im Rahmen dieses Beitrags mögen einige Stichworte genügen<sup>8</sup>: Die beobachtete Gleichzeitigkeit von Drama und Theater gehört ohne Frage zu Witkiewiczs Verständnis vom Theater als einer „zusammengesetzten Kunst“ (Witkiewicz 1985, 68 – Übersetzer F. Griese). In ihr erfolgt die Bedeutungsschaffung über eine „Synthese aller Fakto-

<sup>7</sup> Eine solche Texterschließung von den Übersetzungen her oder über vergleichende Übersetzungsanalysen wird im SFB 309 als „rückblickender Erkenntnisgewinn“ bezeichnet.

<sup>8</sup> Das Wechselverhältnis von Theorie und dramatischer Praxis bei St. I. Witkiewicz wird eingehender in den angeführten Beiträgen von R. Fieguth (1987a), J. Degler (1987), D. C. Gerould (1977; 1979) u. a. erörtert. Eine umfassendere Darstellung dieses Wechselverhältnisses – im Lichte der Erfahrungen mit vergleichenden Übersetzungsanalysen – wird in eine Folgepublikation Eingang finden.

ren des Theaters [...] - der Klänge, des Bühnenbildes, der Bewegungen auf der Bühne und der gesprochenen Sätze -“ (69). Bei dieser „synthetischen“ Nutzung „aller Faktoren“ sind Drama und Theater, geschriebener Text und Aufführung, gleichgestellte, gleichwertige Mittel der Schaffung eines neuen Ganzen: der Reinen Form. Diese soll dem Menschen das verlorengegangene „metaphysische Gefühl“ zurückgeben, ihn zum Erleben des „Geheimnisses der Existenz“, der kosmischen „Einheit in der Vielfalt“ (45) befähigen. Das Theater der Reinen Form (in seiner Struktur, wie wir sehen, ein „Drama-Theater“) löst Drama und Theater aus der traditionellen Bindung an „lebenspraktische Erlebnisdimensionen“ (47), aus „lebenspraktischen“ Sinnzusammenhängen (vgl. 69) usw. Dafür kann die hybride, alle sprachlichen, geographischen, zeitlichen, kulturellen usw. Verhältnisse sprengende Namensgebung ebenso als Beleg dienen wie die als theatralisches Zeichensystem exponierte Haar- und Barttracht des teilweise als mitteleuropäisch, daneben auch als „semitisch“ und „hethitisch“ (Witkiewicz 1962, 7 f.) ausgewiesenen Figurenpotentials. Die Gleichgewichtigkeit „aller Faktoren“ wird u. a. darin augenfällig, daß die Rollenfiguren und die gegenständliche Welt dem theatralischen Zeichensystem „Farbe“ nach- bzw. untergeordnet werden. („Den Schauspieler als solchen darf es nicht geben; er muß ebenso ein Teil des Ganzen sein wie die rote Farbe auf einem Bild“, Witkiewicz 1985, 85). Gleichwertige „Teile des Ganzen“ sind in diesem Sinne auch die Iterationsmuster mit der „magischen Drei“, die kalkulierten Bewegungen des Dieners Jan und vieles mehr. Indem Witkiewicz die Wirkungsmöglichkeiten eines Vortrags von Dichtung erörtert, der aus „Rhythmus und entsprechend gewählten Wörtern“ (66) lebe, indem er eine Beziehung zum „Vortrag von Sätzen eines Theaterstücks“ (67) herstellt, gibt er einen Hinweis auf den zentralen Ort der Redestile in seinem Theater.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß weder die von der Forschung vorgelegten Überlegungen zur Theorie und Praxis des „Übersetzens für die Bühne“ noch traditionelle Verständnisweisen vom Verhältnis zwischen Drama und Theater einem Übersetzer angemessene Hilfestellung für den Umgang mit Witkiewiczs „Drama-Theater“ bieten. Vieles spricht dafür, daß hier der Philologe-Übersetzer, der sich dieses Bühnenwerk eigenständig erschließen kann, in einer privilegierten Lage ist. Er kann sich unmittelbaren Zugang zu diesem als schwer übersetzbar geltenden (vgl. Carpenter 1979, 36) Werk verschaffen.

Angesichts der beschriebenen Gleichzeitigkeit von Drama und Theater, der Aufhebung sprachlicher Homogenität, kultureller Identität usw., sind die Übersetzer von Witkiewiczs Stücken gleichermaßen mit objektiv gegebenen Normkonflikten (vgl. Frank/Schultze 1988) und subjektiv begründeten Entscheidungskonflikten konfrontiert. Manche Probleme ergeben sich aus der jeweiligen Zielsprache, -literatur und -kultur, auch aus der Theaterkultur und Übersetzungstradition des Ziellandes. Einige dieser objektiven und subjektiven Norm- und Entscheidungskonflikte sollen nun an ausgewählten kurzen Texteinheiten („Übersetzungseinheiten“) veranschaulicht werden. Eine hinlänglich erschöpfende Besprechung der drei deutschen Übersetzungen von „Kurka Wodna“ - von M. Dutsch, G. Hagenau und H. Kunstmann - sowie der englischen Fassung durch das Übersetzerteam D. C. Gerould/C. S. Durer, würde den Rahmen dieses Beitrags überschreiten; auch ist es nicht möglich, das breite Deutungsangebot dieses Stücks (vgl. Gerould/Durer 1968, 33 ff.; Kunstmann 1965b, 64, Knapp 1979) umfassend in die folgenden Ausführungen einzubeziehen.

## Beispiele

Auch wenn hier versucht wurde, Witkiewicz's Umgang mit dem Doppelcharakter des Dramas anhand von drei Modalitäten der Darbietung – dem „literarisch gedachten“ Theater, der Exponierung einzelner theatralischer Zeichensysteme und der Koordination von literarisch und szenisch ausgewiesenen Textsignalen – zu verdeutlichen, wird nicht verkannt, daß die Zuordnung von Textbefunden zu einer der drei Kategorien durchaus strittig sein kann. Dies hängt vor allem mit der grundsätzlichen Offenheit und historischen Bedingtheit des Verhältnisses von geschriebenem Drama zur Aufführung zusammen (s. o.). Auch kann die Bewertung dieses oder jenes Befundes von dem Umfang der untersuchten Texteinheit abhängen. So sind im einzelnen auch andere als die hier formulierten Einschätzungen denkbar und berechtigt.

Zunächst seien zwei Beispiele für das im engeren Sinne „literarisch gedachte“ Theater vorgestellt. In beiden Fällen handelt es sich um schauspielerbezogene Spielanleitungen des Nebentextes. Beide lassen sich, aus unterschiedlichen Gründen, nicht unmittelbar und nicht ohne Bedeutungsverlust in das Gefüge theatralischer Zeichensysteme umsetzen.

Im 1. Akt heißt es von Edgar, der sich nicht entschließen kann, seine Gefährtin Kurka Wodna zu erschießen: *miętosząc strzelbę w ręku* (Witkiewicz, 10). Die wörtliche Übersetzung, ‚das Gewehr in der Hand zerknitternd‘, läßt erkennen, daß hier ein Beispiel für eine „Schwächung“, sogar Aufhebung des „lebensweltlichen Bezugs“ (Fieguth 1987a, 163) in Witkiewicz's Theater vorliegt: Da ‚Wasserhuhn‘ hernach mit diesem Gewehr erschossen wird (das Gewehr somit kein Kinderspielzeug aus Pappe ist), signalisiert die Wortwahl eine vollständige Lösung vom pragmatischen Kontext. Neben dem Verb ist auch die stilistische Variante zu dem regelmäßigen *w ręce, w ręku*, „literarisch gedacht“, nicht in theatralische Zeichensysteme transferierbar.

Die drei deutschen Übersetzer und das amerikanische Team tilgen diese „Störung“. Sie lassen sich dabei vom Prinzip des „Übersetzens für die Bühne“ leiten. Alle suchen nach einem spontan verständlichen gestischen Zeichen. Angesichts des hohen Deutungsspielraums der literarischen Information fallen die Spielanleitungen recht unterschiedlich aus: *an der Flinte nestelnd* (Dutsch, 2) – *nervös die Flinte aus einer Hand in die andere legend* (Hagenau, 6) – *dreht und wendet das Gewehr in den Händen* (Kunstmann, 11). Die englische Lexik macht möglich, daß die übersetzerische Lösung von Gerould und Durer der Wortbedeutung des Ausgangstextes am nächsten kommt: *clutching the rifle in his hands* (46).

Dieses Beispiel veranschaulicht eine Reihe von Herausforderungen an die Übersetzer von Witkiewicz's Bühnenwerk: Sofern Übersetzer der Forderung vieler Übersetzungstheoretiker und -praktiker, Theaterleute u. a. m. nach einem „bühnenbezogenen“ Übersetzen (s. o.) folgen, geraten sie in Gefahr, eine wesentliche Komponente von Witkiewicz's „Drama-Theater“, die literarische Seite, zu tilgen. Durch eine textnahe Wiedergabe des Adverbialpartizips wäre ein größerer interpretatorischer Spielraum eingeräumt, als ihn die Übertragung in konventionelle gestische Zeichen zuläßt.

Während in dem vorangehenden Beispiel das Englische in lexikalischer und grammatikalischer Hinsicht (*miętosząc* – *clutching*) als privilegierte Zielsprache erscheint, geht in dem folgenden Beispiel, wiederum sprachenpaarbedingt, der englischen Über-

setzung eine Markierung verloren. Am Ausgang des II. Aktes soll Edgar die Schlußredaktion des Statuts der *Theosophical Jam Company* unterzeichnen. Die schauspielbezogene Spielanleitung, auf die bereits hingewiesen wurde, lautet: *Daje mu fountainpen* (Witkiewicz, 44). Das Schreibgerät *fountainpen* ist hier Bestandteil einer umfassenden „literarisch gedachten“ englischsprachigen Textur: Efemer Typowicz, der das Schriftstück vorlegt, ist Vertreter der internationalen Geschäftswelt, *biznesman* – wie das Personenverzeichnis (gleichfalls nur über die Lektüre aufnehmbar) angibt. Während die denotative Bedeutung der Spielanleitung, ‚gibt ihm einen Füllfederhalter‘, problemlos in den theatralischen Bedeutungsaufbau übertragen werden kann, geht der konnotative Aspekt in der englischen Übersetzung verloren: *He gives him a fountain pen* (Gerould/Durer, 68). Obwohl die fremdsprachliche Markierung für das Sprachenpaar Polnisch-Deutsch zu erhalten gewesen wäre, übersetzen M. Dutsch und H. Kunstmann die Spielanleitung mit: *Gibt ihm einen Füllfederhalter* (34 bzw. 52). Auch hier ist bühnengemäß verfahren worden. Für den Leser, auch für lesende Theaterleute, ist das literarische Element verloren.

Eine (planvoll oder zufällig) auf andere Art szenisch gedachte Lösung findet sich in der Übersetzung von G. Hagenau. Hier ist aus dem fremdsprachlich, literarisch markierten Schreibgerät ein altmodisch, exzentrisch usw. markiertes Requisit geworden: *Er reicht ihm eine Feder* (43). Die Feder und die Schreibhaltung – nicht am Schreibpult, sondern ‚liegend‘ (*leżąc*) – addieren sich zu einem besonderen szenischen Effekt.

Es ließen sich, sowohl für die Übersetzungen von „Kurka Wodna“ als auch für die Parallelversionen der anderen Stücke Witkiewiczs, weitere Beispiele dafür nennen, daß Übersetzer – offensichtlich vom Ideal eines bühnengerechten Vorgehens geleitet – die literarischen Elemente „theatralisieren“.

Auf dem Hintergrund dieses Befunds ist es einleuchtend, daß die Exponierung einzelner nichtverbaler Zeichensysteme in der Art der Haar- und Barttracht kein besonderes Übersetzungsproblem darstellt. Auf eine Erörterung von Beispielen kann daher verzichtet werden<sup>9</sup>.

Eine besondere Herausforderung ergibt sich hingegen wiederum dort, wo die Exponierung eines nichtverbalen theatralischen Zeichensystems bzw. Teilsystems mit nur literarischen, nicht szenisch umsetzbaren Informationen verfügt ist. Hier kann das bereits erwähnte proxemische Zeichen, der Abgang des Dieners Jan von der Bühne, als Beispiel dienen. Die drei Verben kommen in folgender Häufigkeit und Verteilung vor: *wychodzi* (Witkiewicz, 29, 47) – *exit* (30, 33, 52, 60) – *znika* (39, 53). Auf die Funktionalität der semantischen Differenzierung weisen Zuordnungen wie *wchodzi/wychodzi* (29), *ukazuje się/znika* (39), *staje we drzwiach/znika* (53) u. a. m. hin. Ein etwas längerer Bewegungsablauf ist offensichtlich durch die Form angezeigt: *wychodzi uśmiechając się* (47). Durch die dominierende Verbform *exit*, die offenbar eine kurze, rasche Bewegung meint, erhält das proxemische Muster eine starke literarische Markierung. Um dieses dramatisch-theatralische Strukturelement erfassen zu können, muß der Übersetzer sich einen Überblick über den gesamten

<sup>9</sup> Vergleichende Übersetzungsanalysen von Stücken verschiedener polnischer Dramatiker des 19. und 20. Jahrhunderts zeigen, daß Momente der szenischen Repräsentation (vgl. Frank/Schultze 1988) in der Regel textnah übersetzt werden.

Text verschaffen<sup>10</sup>. Das haben die Philologen Kunstmann und Gerould/Durer offensichtlich getan, während M. Dutsch und G. Hagenau hier nur kürzere Übersetzungseinheiten in den Blick zu nehmen scheinen.

Beide, Dutsch und Hagenau, bringen zwar den Wechsel von Verben der Bewegung, nicht aber das Signal für Witkiewiczs „Drama-Theater“ auf der Zielseite aus. Beide übersetzen die lateinische Form *exit* ins Deutsche, verfahren damit wiederum „bühnengemäß“: *ab* (Dutsch, 21, 50) und *geht hinaus* (Hagenau, 28, 61). Beide geben *wychodzi* mit Varianten wieder: *geht ab* (Dutsch, 20, Hagenau, 28), *geht hinaus* (Dutsch, 38, Hagenau 47) usw. Die Verselbständigung der Proxemik wird damit weder für Leser noch für inszenierende Theaterleute deutlich. Das Signal für die gleichwertige Beteiligung „aller Faktoren des Theaters“ an der Schaffung des neuen Ganzen, der Reinen Form, ist eliminiert.

Von Kunstmann und dem Team Gerould/Durer wird – abgesehen von einer Verschiebung der englischen Übersetzung – der Wechsel der Bewegungsverben konsequent auf der Zielseite ausgebracht. Heinrich Kunstmann wählt für *wychodzi geht hinaus* (35, 56), Gerould/Durer übersetzen *leaves* (59, 70); *znika* gibt Kunstmann mit *verschwindet* (46, 64), geben Gerould und Durer mit *disappears* (65, 75) wieder; *exit* wird von Kunstmann unverändert übernommen (36, 39, 62, 66, 72), Gerould/Durer konjugieren das Verb – und ordnen es damit in die mehrsprachige englische Bühnenterminologie ein: *to exit, to make one's exit, to go out* usw. Die literarische Markierung der lateinischen Formel *exit*, die ein zusätzliches Spiel mit der Theatertradition erlaubt („exit ghost“), ist hier geschwächt. Kompensierend machen Gerould und Durer von den lexikalischen Möglichkeiten des Englischen Gebrauch, wenn sie den paarigen Ausdruck *ukazuje się/znika* mit *appears/disappears* (65) wiedergeben. Durch dieses Verfahren wird das Moment des „literarisch gedachten“ Theaters auf der Zielseite punktuell gestärkt.

Während die Exponierung nichtverbaler theatralischer Zeichensysteme, zumindest in der Regel, keine extremen Herausforderungen mit sich bringt, stellt der Umgang mit den Redestilen, die oftmals nur im Ansatz als solche markiert sind, ohne Frage eine besondere Schwierigkeit dar. Diese Herausforderung soll hier nur am Beispiel des „Telegrammstils“ (Błoński 1967a, 74), wie er u. a. in Repliken der Rollenfiguren Edgar und Kurka Wodna vorliegt, veranschaulicht werden.

Der Telegrammstil ist durch eine Folge knapper Mitteilungen, Fragen oder Ausrufe gekennzeichnet. In der Regel enthält jede Sprechereinheit neue Informationen; bisweilen stehen die Redeinhalte schroff und unverbunden nebeneinander. Bei der syntaktischen Realisierung dieses Redestils kommt häufig ein Merkmal der mündlichen Rede aller slavischen Sprachen zur Geltung: der weitgehende Verzicht auf die Kopula und verschiedene Formen der Ellipse (vgl. Schultze, 1988). Es entsteht eine dynamische, oftmals semantisch offene Diktion, wie sie weithin als bühnengeeignet erachtet wird (vgl. Snell-Hornby 1984, 106 ff.). In bezug auf den Telegrammstil erscheint das Englische in gewisser Hinsicht als privilegierte Übersetzungssprache: Ähnlich dem Polnischen macht es auch in der mündlichen Rede (entsprechend in der theatralischen Stilisierung mündlicher Rede) ausgiebig von der Ellipse Gebrauch.

<sup>10</sup> Im Sonderforschungsbereich „Die literarische Übersetzung“ werden Erscheinungen der beschriebenen Art als „Längsachsenphänomene“ von Ausgangs- und Zieltexten behandelt.

Gegen diesen Hintergrund wirkt ein betont elliptisches Sprechen im Deutschen markierter als im Polnischen und Englischen. Für das Sprachenpaar Polnisch-Deutsch gehört der Umgang mit Kopula und Ellipse, zumindest in gewissem Umfang, zu den sprachpaarbedingten Asymmetrien (Schultze, 1988). Manche im Polnischen verzichtbare Kopula muß im Deutschen gesetzt werden, manche Ellipse läßt sich nicht erhalten. Für deutsche Übersetzer kann somit der Telegrammstil zum Entscheidungsfall werden: Soll diese markierte Redeweise auf der Zielseite ausgebracht, oder soll der Ausgangstext dem zieleseitigen Spachgebrauch angenähert werden? Gerda Hagenau hat sich offensichtlich weitgehend für den zweiten Weg entschieden bzw. bevorzugt die zweite Lösung. In ihrer Übersetzung ist der Telegrammstil zwar nicht völlig getilgt, aber doch merklich zurückgenommen<sup>11</sup>. Zwei Beispiele mögen hier genügen: Auf die Mitteilung Tadzios, er heiße *Flake-Prawacki*, reagiert Edgar mit dieser syntaktischen Klimax: *Jak to?! Ja się chyba wścieknę dzisiaj!* (Witkiewicz, 23) Hier ließen sich beide Ellipsen erhalten: „Wie das? Auch das noch?“ Gerda Hagenaus Übersetzung lautet: *Wie heißt du? Was soll das bedeuten? Auch das noch! Ich werd noch verrückt heute!* (21) Hier wird zwar nicht von den kurzen Sätzen und Sprechereinheiten des Telegrammstils, wohl aber von dem Verhältnis zwischen Wortmenge und Informationsvergabe, vom paralinguistischen Zeichenvorrat u. a. m. abgewichen: Anstelle von drei Sätzen aus insgesamt 10 Wörtern bzw. 14 Silben sind auf der Zielseite vier Sätze aus 15 Wörtern bzw. 19 Silben ausgebracht. Der erste Satz findet sich überhaupt nicht in der Vorlage. Hier wird explizierend auf Tadzios Erklärung (*Nazywam się...*) zurückgegriffen. Explizierend wird auch Edgars kurzer Ausruf *Jak to?* wiedergegeben: *Was soll das heißen?* Mit der semantischen Schließung geht eine Festlegung für künftige Schauspieler einher.

Durch die Tilgung der Ellipsen und die Erweiterung des Wort- und Silbenumfangs um ein Drittel bzw. ein Viertel ist der Redestil entscheidend beeinträchtigt. Die veränderte Folge von Interpunktionszeichen bedeutet darüber hinaus einen Eingriff in das paralinguistische Zeichensystem. Im Ausgangstext gipfeln zwei Fragen, die völlige Desorientierung ausdrücken, in einem verzweifelten Ausruf; im Zieltext ist diese Klimax durch die Aufeinanderfolge von zwei Fragen und zwei Ausrufen unkenntlich gemacht. Aufgehoben ist auch die durch den Zuwachs der Wort- und Silbenzahl herausgebildete Steigerung: Das Muster 2:3:5 – in Silben ausgedrückt 2:4:8 – wird zu 3:4:3:5 bzw. 3:6:3:7.

Daß hier der Telegrammstil ohne Not getilgt wurde, zeigt der Vergleich mit Heinrich Kunstmanns Übersetzung: *Was denn? Auch das noch? Ich werde heute wohl rasend!* (27). In der Übersetzung von Gerould und Durer werden Wort- und Silbenzahl gegenüber dem Ausgangstext sogar noch unterschritten. Wie bei Heinrich Kunstmann bleibt auch hier die Steigerung erhalten: *What? That too? I'll go out of my mind.* (55)

Die Zurücknahme des Telegrammstils und die weitgehend damit verbundenen Eingriffe in das theatralische Potential von „Kurka Wodna“ sind nicht immer so ausgeprägt wie in dem angeführten Beispiel. Das sei an einer anderen Replik verdeutlicht, in der sich die Rollenfigur Kurka Wodna im Telegrammstil äußert: *To mu się*

<sup>11</sup> Dieser Tendenzbefund kann hier nicht umfassend belegt werden. Ich berufe mich auf umfangreiche vergleichbare Übersetzungsanalysen meiner Mitarbeiterin Sabine Mosler.

*nie uda. Ja kocham Tadeusza. On się ze mną żeni.* (51) Hier lautet die Übersetzung von Gerda Hagenau: *Das wird ihm nicht gelingen. Ich liebe Tadek. Er wird mich heiraten.* (51) Hier hat die Übersetzerin mit Hilfe der persönlichen, vertrauten Namensform *Tadek* eine Möglichkeit zur Verkürzung genutzt. Wortzuwachs entsteht dadurch, daß die Übersetzerin, so scheint es, „żeni“ und „ożeni“ verwechselt und das Verb im Futur wiedergibt. Heinrich Kunstmann folgt hier dem Ausgangstext und kann damit den Telegrammstil erhalten. Bei ihm endet die Replik mit einer knappen, offenen Aussage: *Er heiratet mich.* (61, d. h., ‚er wird mich heiraten‘, ‚er hat mich zu heiraten‘ usw.) Das amerikanische Team erhält den Redestil, indem es sich noch weiter von Ausgangstext löst. Den ersten Satz kürzt es dadurch, daß es ihn durch eine fest geprägte, alliterierende Formel ersetzt. Zugleich wird der für diesen Redestil kennzeichnende Zuwachs an Wort- und Silbenvolumen gewonnen. Das Ergebnis solchen kreativen Umgangs mit dem Verfahren des Ausgangstexts lautet: *It won't work. I love Tadeusz. He's going to marry me.* (73) Obwohl auch die Übersetzung von Gerould und Durer die Signale des Telegrammstils stellenweise kürzen muß (vgl. Carpenter 1979, 39), steht sie – aufgrund des beschriebenen kompensierenden Vorgehens – insgesamt dem Ausgangstext besonders nahe.

Als weiteres Beispiel für den übersetzerischen Umgang mit Witkiewiczs „Drama-Theater“ seien abschließend die hybriden, geschriebene und gesprochene Sprache gegeneinander ausspielenden Namensbildungen betrachtet. Die drei deutschen Übersetzer wählen statt der polnischen Vornamen in der Regel die entsprechenden deutschen Formen; die Familiennamen lassen sie weitgehend unverändert. Damit folgen sie einer Übersetzungstradition, wie sie sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum herausgebildet und gefestigt hat. Im Ausgangstext gehören diese langen Namensbildungen vornehmlich zum Personenverzeichnis. Im Text der Rollenfiguren sind sie – offensichtlich mit Rücksicht auf die Sprechbarkeit – zu knappen Titulaturen verkürzt. So wird die „Fürstin“, *Księżna Alicja of Nevermore*, u. a. mit *Your Grace* angeredet (vgl. Kunstmann, 1956 f., 387). Der Verzicht auf eine Übertragung der Doppelnamen berührt somit nicht die szenische Realisierung, wohl aber die literarische Seite von Witkiewiczs „Drama-Theater“.

Dagegen übersetzt das amerikanische Team einige der markantesten Namensbildungen und holt andere durch Angleichung an die englische Schreibweise in den amerikanischen und englischen sprachlich-kulturellen Kontext herein. Die Möglichkeiten und Folgen des Transfers seinen hier am Beispiel der Namen *Elżbieta Flake-Prawacka* und *Ryszard de Korbowa-Korbowski, recte Maciej Wiktoś* (Witkiewicz, 7)) veranschaulicht.

Zunächst sei der Familienname des ‚Wasserhuhns‘ betrachtet. Über die Ersetzung des polnischen Vornamens durch seine entsprechende englische Form, *Elizabeth* (Gerould/Durer, 43), wird zweiseitig ein prägnantes konnotatives Feld gewonnen: *Kurka Wodna*, die „Person unbekannter Herkunft“, teilt ihren Vornamen mit einer Königin, die auch Probleme mit ihrer Herkunft hatte: mit der britischen Königin Elisabeth I. Zu der Königin Elisabeth I. stellt der zweite Bestandteil des Namens eine deutliche Beziehung her: – *Prawacka* (eigtl. *prawiczka*) bedeutet ‚die Jungfräuliche‘, ‚die Jungfer‘ u. ä. Der Vorname und das zweite Thema des Familiennamens ergeben eine Allusion auf „Elizabeth – the Virgin Queen“. Im ersten Bestandteil des Namens sind, wie erwähnt, Witkiewiczs Lieblingswort *flaki* und das englische /flek/, ‚Flocke‘, identifizierbar. Das amerikanische Team trifft, offensichtlich aus gutem

Grund, eine Normentscheidung zugunsten des polnischen *flaki*<sup>12</sup> und schafft folgende Namensform: *Water Hen - Elizabeth Gutzle-Virgeling*.

Ganz sicher darf man bei amerikanischen und erst recht bei britischen Rezipienten die kulturelle Kompetenz zur Entzifferung der Anspielung *Elizabeth-Virgeling* voraussetzen. Die Dechiffrierung der Anspielung wird überdies durch einige weitere Angaben zur Person nahegelegt. In der englischen Textversion lauten diese Angaben: *a person of unknown origin* (womit freilich das Legitimationsproblem der Königin Elisabeth I. gegenüber Maria Stuart kraß überzeichnet ist) sowie *not at all seductive* (ein Hinweis auf die geringe Attraktivität im Vergleich zu der als außerordentlich anziehend geltenden Rivalin).

Es spricht vieles dafür, daß Witkiewicz das von den amerikanischen Übersetzern herausgestellte konnotative Feld tatsächlich im Sinn hatte. In welchem Umfang auch polnischen Rezipienten „Elizabeth - the Virgin Queen“ ein fester Begriff war, läßt sich schwer abschätzen.

Innerhalb des polyvalenten Namens gibt es weitere Beziehungsverhältnisse, von denen einige auf der Zielseite ausgebracht werden können, andere jedoch verloren gehen. Eine Verbindung gibt es z. B. auch zwischen Kurka, ‚Henne‘ und *flaki* ‚Eingeweide‘, ‚Gedärm‘. Beide Bestandteile des Namens sind gemäß Witkiewiczs ästhetisch-philosophischem Konzept (seinem existentiellen Verständnis und seinem Selbstverständnis) negativ markiert: Die Henne, die träge auf ihren Eiern „gluckt“, verzichtet ebenso auf Veränderung, auf Rollenwechsel und Suche nach der „Intensität des Seins“ wie der durch das Merkmal *flaki* (vgl. Anm. 12) ausgewiesene Mensch. Diese doppelte Anspielung - nach dem Prinzip der gegenseitigen Erhellung - ist in der Übersetzung von Gerould und Durer erhalten: *Hen - Gutzle*.

Ein anderes, gleichfalls denkbare Beziehungssignal geht jedoch verloren. Sofern man, was durchaus vertretbar ist, mit *Kurka* das Tabuwort *kurwa* (‚Nutte‘, ‚Dirne‘) assoziiert, ergibt sich zwischen dem Rollennamen Kurka Wodna und dem Vor- und Familiennamen ein höchst pikantes Spannungsverhältnis. Eine denotativ-konnotative Übertragung ins Deutsche müßte etwa so lauten: ‚Wasser-Nutte‘ - Elisabeth Därm-Virgeling‘.

Da nicht nur jede Namensbildung in sich beträchtliches Bedeutungspotential enthält, sondern darüber hinaus auch zwischen den verschiedenen Rollenbezeichnungen, Namen, Falschnamen usw. Verknüpfungen angelegt sind, da diese Verknüpfungen - zumindest teilweise - auch die Konfigurationen in dem dargestellten Vorgang berühren, bleibt dem Rezipienten der deutschen Übersetzungen ein wesentliches Deutungsangebot vorenthalten. Der Umgang des amerikanischen Teams mit den Vor- und Familiennamen sei an einem weiteren Beispiel veranschaulicht.

Während der Name *Flake-Prawacka* gemäß seiner denotativen Bedeutung übertragen wird, knüpfen die Übersetzer bei dem eigentlichen (*recte*) Namen des *Ryszard*

<sup>12</sup> Der systematische Ort von *flaki* in Witkiewiczs ästhetisch-philosophischer Position läßt sich mit Hilfe der Redewendung *nudny jak flaki z olejem* verdeutlichen. Diese Wendung bezeichnet einen langweiligen, phlegmatischen, antriebsschwachen Menschen. In Witkiewiczs Theater ist dieser Typus gänzlich negativ markiert: Um der Vereinnahmung durch die mechanisierte Welt entgehen zu können, um zur Erfahrung der „Intensität des Seins“ gelangen zu können, ist der Mensch aufgerufen, das Phlegma, die Langeweile zu überwinden. Er muß sich in immer neuen Rollen erproben, sich von dem Merkmal *flaki* befreien (vgl. Kunstmann 1965, 51).

de Korbowa-Korbowski an konnotative Aspekte an: Der Vorname *Maciej* wird im Polnischen mit dem Bauern, einem unkultivierten Menschen, dem *cham* assoziiert. Hier wählen Gerould und Durer einen geographisch und sozial markierten Namen aus dem amerikanischen Kontext: *Tom Hoozy*. Der Spottname auf die Bewohner von Indiana meint zugleich den Bauerntölpel, Hinterwäldler usw. (Craigie 1960, 1272; Mathews 1951, 830). Diese übersetzerische Lösung richtet sich sicher vor allem an die kulturelle Kompetenz des Nordamerikaners. Doch ist nicht ausgeschlossen, daß britische Rezipienten hier „amerikanisch Fremdes“ und damit Komik aufnehmen.

Bei dieser übersetzerischen Entscheidung wird möglicherweise auf ein Deutungsangebot des Vornamens verzichtet. Wenn man *Wiktoś* nicht nur als *Wiktor*, ‚der Sieger‘, liest, sondern die akustische Seite des Namens weiter auslotet, gelangt man zu *wi-ktoś*, d.h. *wie-ktoś*, ‚wer weiß‘. Damit wäre ein „namensinterner“ Hinweis auf den Falschnamen des de Korbowa-Korbowski gegeben, zugleich wäre auch der Name *Maciej* in Frage gezogen. Der „Schurke“ (*drań*) *de Korbowa-Korbowski* hätte ein weiteres Merkmal der Zwielfichtigkeit.

Die Entscheidung der amerikanischen Übersetzer, die im Personenverzeichnis ausgebrachten Familiennamen zu übertragen, überzeugt<sup>13</sup>. Auf diese Weise wird für die Leser (auch die Leser von Theaterprogrammen) ein wichtiges evokatives Element in „Kurka Wodna“ erhalten.

Die Betrachtung dieser nur begrenzten Beispielsammlung dürfte gezeigt haben, daß Übersetzer von Witkiewicz's Dramen mit ganz besonderen Herausforderungen konfrontiert sind: Der Transfer des *verbo-corps* aus einer Kultur in eine andere (Pavis 1987 f.) ist als Übersetzungsziel aufgehoben, wenn kulturelle Identität im Ausgangstext in Frage gestellt ist, wenn mit dem Phänomen kultureller Identität gespielt wird; weder die Deixis noch der Rhythmus, der überdies sehr stark in der nur literarischen Textur ausgebildet ist, stellen eindeutige Dominanzen dar; der Faktor „Spielbarkeit“ ist dadurch problematisiert, daß die Rollenfiguren immer wieder Kommentare zu ihren Verhaltensweisen liefern, somit Kurzvorträge ohne mimisch-gestisches Agieren bieten, dadurch auch, daß Gestik und Mimik das gesprochene Wort ebenfalls begleiten, kommentieren, nicht aber Sprache erzeugen usw. Die pauschale Forderung nach einem „Übersetzen für die Bühne“, mit welchen konkreten Übersetzungszielen sie auch immer verknüpft sein mag, wird dem „Drama-Theater“ von Witkiewicz offenbar nicht gerecht. Sie führt u.a. zu einer Vernachlässigung der „literarisch gedachten“ Faktoren und zum „theatralisierenden“ Übersetzen, wo Literatur und Theater miteinander verfugt sind. Um Witkiewicz's eigenständigen Beitrag zum Theater des 20. Jahrhunderts außerhalb des polnischen Sprachraums angemessen zu vermitteln, muß dieses Theater, diese „zusammengesetzte Kunst“, so, wie sie sich in den Stücken manifestiert, in den Übersetzungen ausgebracht werden.

Der Extremfall Witkiewicz mag auch zeigen, daß in der Forschung zum Dramenübersetzen – neben die immer berechtigte Frage nach dem Bühnenübersetzen – mehr als bisher die Frage nach dem Übersetzen von Drama und Theater treten sollte.

<sup>13</sup> Abweichend von der Übersetzungstradition übersetzt bzw. überträgt auch Christa Vogel die Namen in *Szalona lokomotywa*, „Verrückte Lokomotive“ (Witkiewicz 1985, 9 ff.).

## Literaturverzeichnis

## Ausgangstext und Übersetzungen

- Witkiewicz, St. I. 1962/1921/: Kurka Wodna. Tragedia sferyczna w trzech aktach. In: Dramaty 2. Warszawa, 5-60.
- Dutsch, M. 1967: Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Das Wasserhuhn. Sphärische Tragödie in drei Akten. München: Theater Verlag Desch.
- Hagenau, G. o.J.: Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Das Wasserhuhn. Eine sphärische Tragödie in drei Akten. Wien: Proscenium Edition.
- Kunstmann, H. 1965a: Stanislaw Witkiewicz. Das Wasserhuhn. Sphärische Tragödie in drei Akten. In: Das Wasserhuhn. Narr und Nonne. Frankfurt/Main, 5-73.
- Gerould, D. C., Durer, C. S. 1968: Stanislaw Ignacy Witkiewicz. The Water Hen. A Spherical Tragedy in Three Acts. In: Gerould, D. C., Durer, C. S. (Hg.): The Madman and the Nun and Other Plays. Seattle, London, 41-79.

Der Ausgangstext wird nur mit Seitenangabe zitiert; die Übersetzungen werden unter Angabe des Übersetzers/der Übersetzerin sowie der Seitenzahl zitiert.

- Bassnett-McGuire, S. 1985: Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: Hermans, Th. (Hg.): The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London, 87-102.
- Błoński, J. 1967a: Teatr Witkiewicza: forma formy. In: Dialog 12, 69-83.
- Błoński, J. 1967b: Znaczenie i zniekształcenie w 'czystej formie' S. I. Witkiewicza. In: Miesięcznik literacki 8, 27-33.
- Brach, J. 1965: O znakach literackich i znakach teatralnych. In: Studia estetyczne 2, 241-259.
- Brach, J. 1970: Dramat - spektakl - widowia. Współczesne teorie dzieła teatralnego. In: Studia estetyczne 7, 105-129.
- Carpenter, J., Carpenter, B. 1979: Notes from the Translator's Workshop: Stanislaw Witkiewicz. In: Translation Review 4, 36-40.
- Craigie, W. A. 1960: A Dictionary of American English on Historical Principles 3. London.
- Degler, J. 1987: Witkacy's Theory of Theatre. In: Russian Literature XXII-II, 139-155.
- Eschbach, A. 1979: Pragmasemiotik und Theater. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis einer pragmatisch orientierten Zeichenanalyse. Tübingen. (Kodikas. Code: Suppl. 3.)
- Ferenčík, J. 1982: Náčrt žánrových osobitosti. In: Kontexty prekladu. Bratislava, 71-89.
- Fieguth, R. 1987a: Stanislaw Ignacy Witkiewicz: Zum Wechselverhältnis von Theorie und dramatischer Praxis. In: Russian Literature XXII-II, 157-172.
- Fieguth, R. 1987b: Bemerkungen zur Degradation des Mythos im Drama bei St. Wyspiański und St. I. Witkiewicz. In: Schmid, W. (Hg.): Mythos in der slawischen Moderne. Wien. (Wiener Slawistischer Almanach: Sonderband 20.) 215-235.
- Fischer-Lichte, E. 1984: The Dramatic Dialogue - Oral or Literary Communication? In: Schmid, H., Van Kesteren, A. (Hg.): Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre. Amsterdam, Philadelphia, 137-173.
- Fischer-Lichte, E. 1988: Theaterwissenschaft und Semiotik. In: Koch, W. A. (Hg.): Semiotik und die Einzelwissenschaften. Bochum.
- Frank, A. P., Schultze, B. 1988: Normen in historisch-deskriptiven Übersetzungsstudien. In: Kittel, H. (Hg.): Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung. Berlin. (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 2.)
- Gerould, D. C. 1977: The Avantgarde in Twentieth-Century Polish Drama. In: Gerould, D. C. (Hg.) Twentieth-Century Polish Avant-Garde Drama. Ithaca, London, 13-95.

- Kaemmerling, E. 1980: Dramenübersetzung und semiotische Übersetzungsanalyse. In: Eschbach, A., Rader, W. (Hg.): *Literatursemiotik II. Methoden - Analysen - Tendenzen*. Tübingen, 55-85.
- Knapp, B. L. 1979: Stanislaw Ignacy Witkiewicz's „Kurda Wodna“ [sic!]: „Perform no operation ,till all be made of water““. In: *Symposium* 33, 5-24.
- Kunstmann, H. 1965: Die „sprechenden Namen“ der polnischen Avantgarde-Dramatik. In: *Die Welt der Slaven* 10, 383-399.
- Kunstmann, H. 1965: *Moderne polnische Dramatik*. Köln, Graz, 48-82.
- Markiewicz, H. 1987: Drama und Theatre in Polish Theoretical Diskussions. In: *Literary Studies in Poland* 17, 7-26.
- Mathews, M. M. 1951: *A Dictionary of Americanisms on Historical Principles 1*. Chicago.
- Osiński, Z. 1967: Przekład tekstu literackiego na język teatru. Zarys problematyki. In: Trzynadłowski, J. (Hg.): *Dramat i teatr*. Wrocław, Warszawa, Kraków, 119-156.
- Pavis, P. /1988/: Auf dem Weg zu einer Spezifizierung der Bühnenübersetzung: Die Übersetzung als Mittlerin von Gestik und Kultur. (MS. Voraussichtl. Tübingen 1988.)
- Schultze, B. 1987: Theorie der Dramenübersetzung - 1960 bis heute: Ein Bericht zur Forschungslage. In: *Forum modernes Theater* 2, 5-17.
- Schultze, B. 1988: Innerfamiliäre Anrede und andere Formen der Beziehungsdefinition als Problem der Dramenübersetzung: Sławomir Mrożeks „Tango“ deutsch. In: Fischer-Lichte, E. u. a. (Hg.): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen.
- Snell-Hornby, M. 1984: Sprechbare Sprache - Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Watts, R. J., Weidman, U. (Hg.): *Modes of Interpretation*. Tübingen, 101-116.
- Witkiewicz, St. I. 1962 [1924]: *Matka*. Niesmaczna sztuka w dwóch aktach z epilogiem. In: *Dramaty* 2. Warszawa, 353-412.
- Witkiewicz, St. I. 1985: *Verrückte Lokomotive*. Ein Lesebuch. Frankfurt/Main.

Göttingen

Brigitte Schultze

JAN NERUDAS „KLEINSEITNER GESCHICHTEN“ ALS ANTIIDYLLE  
Zur Geschichte des Idyllischen in der tschechischen Literatur

Kde domov můj?  
Hučí voda po lučinách,  
bory šumí po skalinách,  
v sadě skví se jara květ,  
zemský ráj to na pohled!  
A to je ta krásná země -  
země česká - domov můj!  
[...]

(Tschechische Nationalhymne)

Die Tatsache, daß gerade das im Motto zitierte sentimental-idyllische Lied eines der führenden Autoren des tschechischen Biedermeier, Josef Kajetán Tyl (1808-1856), im Verlauf des 19. Jahrhunderts zur tschechischen Nationalhymne und nach der Gründung des tschechoslowakischen Staates 1918 zum tschechischen Teil der tschechoslowakischen Staatshymne geworden ist, kann als ein Umstand gelten, der für die tschechische Literatur und Kultur höchst aufschlußreich ist. Die Wahl eines Liedes, in dem die Heimat der Tschechen unter Anwendung bekannter Topoi des locus amoenus als ein arkadischer Glücksraum charakterisiert wird, zu einem das nationale Selbstverständnis repräsentierenden Text deutet zum einen auf die besondere Bedeutung hin, die in der tschechischen Kultur den idyllischen Denk- und Vorstellungsmustern zukommt. Zum anderen weist aber die Herkunft des zur tschechischen Nationalhymne gewordenen Textes in der Epoche des Biedermeier auf den besonderen Stellenwert dieser Epoche in der Geschichte der tschechischen Literatur und Kultur hin und deutet damit zugleich die Antwort auf die Frage an, wie die exponierte Stellung des Idyllischen im tschechischen kulturellen Bewußtsein zu erklären ist.

Wie in der neueren Biedermeierforschung übereinstimmend festgestellt wird, stellt das Biedermeier eine kulturelle Formation dar, die eine starke Affinität zu allen Formen des Idyllischen aufweist<sup>1</sup>. Das tiefverwurzelte Harmoniebedürfnis des biedermeierlichen Menschen, die subjektfeindliche, kollektivistische Mentalität der Biedermeierepoche, die Vorliebe des Biedermeier für alles Kleine, Heimelige, Gemütliche und nicht zuletzt die die Epoche angesichts des beginnenden industriell-kapitalistischen Umbaus der Gesellschaft beherrschenden Zivilisationsängste und Regressionssehnsüchte schufen eine geistesgeschichtliche Situation, in der das Idyllische eine vorher und nachher nie dagewesene Konjunktur erlebte. Es wurde von der klassischen Gattung der Idylle auf andere Gattungen (Idyllenouvelle, „Genrebild“, Dorfgeschichte, Landroman u. a.) übertragen<sup>2</sup> und avancierte zum dominieren-

<sup>1</sup> Vgl. vor allem F. Sengle, Biedermeierzeit, 3 Bde., Stuttgart 1971-1980 (passim), wo sich auch weitere Literatur zu diesem Thema findet.

<sup>2</sup> Zur „Idyllisierung“ einzelner Gattungen in der Biedermeierzeit vgl. u. a. U. Eisenbeiß, Das Idyllische in der Novelle der Biedermeierzeit, Stuttgart 1973; R. Schröder, Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit, 1971; P. G. Klusmann, Idylle als Glücksmärchen in Romantik und Biedermeierzeit, in: H. U. Seeber, P. G. Klusmann (Hrsg.), Idylle und Modernisierung in der europä-

den Code der gesamten Epoche.

Für die tschechische Literatur und Kultur ist nun diese Feststellung insofern von grundlegender Bedeutung, als die Biedermeierepoche im tschechischen Kontext mit der letzten, für die Konstituierung des modernen tschechischen Nationalbewußtseins entscheidenden Etappe der sog. „nationalen Wiedergeburt“ zusammenfällt. Der mit dem irreführenden, den wahren Sachverhalt mythisierenden Terminus „Wiedergeburt“ bezeichnete Prozeß der Entstehung der modernen tschechischen Nation setzt zwar schon im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, in der Epoche der sog. „nationalen Romantik“, ein; doch das von den „nationalen Romantikern“ Jungmann, Kollár, Safárik u. a. entwickelte Modell der die neue tschechische nationale Identität stiftenden Kultur blieb in seiner Breitenwirkung zunächst auf eine kleine, isolierte Gruppe patriotischer Literaten beschränkt. Zu einer Erweiterung der sozialen Basis des „Wiedergeburt“prozesses kam es erst in den 30er und 40er Jahren, als das romantische Automodell der tschechischen Kultur im Kontext der Biedermeierepoche grundsätzlich umgestaltet und der biedermeierlich geprägten Mentalität des tschechischen Kleinbürgertums angepaßt wurde, das die sozial und kulturell maßgebende Schicht der im Entstehen begriffenen nationalen Gemeinschaft darstellte. So kam es, daß erst das biedermeierlich umgestaltete Modell der tschechischen Kultur um 1848 zur allgemein akzeptierten nationalen Ideologie wurde, die das tschechische Nationalbewußtsein in seinen tieferen Schichten weit über die eigentliche Biedermeierepoche hinaus bestimmen sollte<sup>3</sup>.

Nun kann die biedermeierliche „Verbürgerlichung“ des Automodells der neutschechischen Kultur auch als ein Prozeß einer zunehmenden „Idyllisierung“ beschrieben werden, als ein Prozeß, in dem die schon im romantischen Kulturmodell vorhandenen Elemente des Idyllischen weiter verstärkt und die dem idyllischen Grundzug des Biedermeier zuwiderlaufenden Elemente abgebaut wurden. So konnte die schon von den nationalen Romantikern im Anschluß an Herder entwickelte

---

ischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Bonn 1986, 41-59; E. Seybold, Das Genrebild in der deutschen Literatur, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1967; J. Hein, Dorfgeschichte, Stuttgart 1976, 30 ff. Vgl. ferner F. Sengle, Biedermeierzeit, Bd. 2, wo auch die biedermeierliche Idyllisierung solcher Gattungen wie Ballade, Epos, Drama u. a. diskutiert wird. In bezug auf die französische Literatur der betreffenden Zeit wird die Frage der idyllischen Überformung anderer Gattungen vor allem im Zusammenhang mit der Reaktualisierung des pastoralen Romans in den Landromanen von G. Sand und Balzac diskutiert. Vgl. R. R. Grimm, Probleme engagierter Literatur - Art social und Landroman bei G. Sand, in: H. D. Weber (Hrsg.), Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik, Stuttgart 1978, 62-82; ders., Natürliche Gesellschaft - gesellschaftliche Natur. Zur Auflösung des Idyllischen in den Landromanen Balzacs, in: A. Gumbrecht, K. Stierle, R. Warning (Hrsg.), Honoré de Balzac, München 1980, 143-174. Zur Aktualität der idyllischen Muster im englischen Roman der Zeit vgl. u. a. H. U. Seeber, Idylle und Realismus im England des 19. Jahrhunderts. Anmerkungen zu G. Eliots Roman „Adam Bede“, in: H. U. Seeber, P. G. Klusmann (Hrsg.), Idylle und Modernisierung, 107-123 sowie S. Hunter, Victorian Idyllic Fiction. Pastoral Strategies, London 1984.

<sup>3</sup> Die hier skizzierte Auffassung der tschechischen „Wiedergeburt“ wird ausführlicher dargelegt in Vf., Tschechische Literatur zwischen nationaler Romantik, Weltschmerz und Biedermeier, in: N. Altenhofer, A. Estermann (Hrsg.), Europäische Romantik III: Restauration und Revolution (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 16), Wiesbaden 1985, 463-486.

„idyllische“ Autocharakteristik der Slaven („Liebe zur Ruhe und zum häuslichen Fleiß“, „Liebhaber ländlicher Freiheit“, „Friedensliebe“, „arg- und harmlose Heiterkeit“, „geselliger Tanz“ u. ä.)<sup>4</sup> in das biedermeierliche Modell der tschechischen Kultur weitgehend übernommen werden. Ebenfalls übernommen werden konnte auch die Auffassung von der deutschen Kultur als der idyllenfeindlichen „Außenwelt“, als einer Kraft, die die heile „Binnenwelt“ der slavischen Idylle bedroht und zugleich die negative Folie bildet, der gegenüber sich die eigene Kultur als eine idyllische Gegenkultur profiliert („Liebe zur Ruhe“, „Häuslichkeit“ als Oppositum zu der „nach außen strebenden Thatkraft“ der Deutschen; „Friedensliebe“ als Oppositum zur deutschen „Eroberungssucht“; „harmlose Heiterkeit“, „geselliger Frohsinn“ als Oppositum zu „trübem Tiefsinn und grübelnder Speculation“ der Deutschen; „Liebe zum Gesang und Tanz“ als Oppositum zur deutschen „Sanglosigkeit“; „Liebe zur ländlichen Freiheit“ als Oppositum zum auf Gewalt und Unterdrückung beruhenden, „feudalen“ Herrschaftsprinzip der Deutschen etc.)<sup>5</sup>. Abgebaut wurden dagegen die dem romantischen Automodell der tschechischen Kultur eigenen, mit dem idyllisch geprägten Code der Biedermeierepoche aber prinzipiell unvereinbaren Merkmale des Universalismus und des Messianismus. Während Kollár, Jungmann, Šafařík und andere nationale Romantiker die tschechische Kultur grundsätzlich als einen Bestandteil einer umfassenden slavischen Kultur verstanden und dieser die historische Aufgabe zugewiesen haben, nach den „verbrauchten“ und einseitig ausgebildeten Kulturen der klassischen Antike und der christlich-germanischen Moderne eine neue, synthetische, universal menschliche Kultur der Zukunft zu schaffen, wurden in der pragmatischen, nüchterner denkenden Biedermeierepoche die „ent-grenzenden“, panslavischen und messianischen Spekulationen der Romantiker einer prinzipiellen Kritik unterzogen<sup>6</sup> und durch das „be-grenzte“ Projekt eines „zwar kleinen, aber von jeher eigentümlichen und für sich bestehenden Volkes“<sup>7</sup> ersetzt. Statt des im nationalmythologischen Gebäude der Romantiker zentralen Begriffs der „Größe“ (das zahlenmäßig und territorial „große“ slavische Volk mit einer „großen“ historischen Mission)<sup>8</sup> wurde nunmehr das idyllenspezifische Merkmal der „Kleinheit“ be-

<sup>4</sup> Die zitierten charakterologischen Attribute sind folgenden Texten entnommen: J. Kollár, *Dobré vlastnosti národu slovanského* (1822); ders., *Výklad čili přímětky a vysvětlivky ku Slávy dceře* (1832); P. J. Šafařík, *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur* (1827); ders., *Slovanské starožitnosti* (1837), sie finden sich jedoch in der Zeit der „nationalen Romantik“ in dieser oder jener Form in praktisch jedem Selbstbeschreibungstext der tschechischen Kultur.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Vgl. vor allem K. Havlíček-Borovskýs Aufsatz „Slovan a Čech“ (1846) sowie seine „*Obrazy z Rus*“ (1843–1846). Vor Havlíček's Kritik findet sich die Ablehnung der „allslavischen“ Orientierung des Automodells der tschechischen Kultur bereits bei J. Chmelenský (vgl. seine Rezension der *Almanache Zora* und *Plody sboru učenců řeči českoslovanské* in *Časopis Českého musea* 10 [1836], 207–216, hier: 214f.) oder bei J. K. Tyl („*Trusky od F. Vladivoje Ostrého*“, in: *Květy* 8 [1841], wiederabgedruckt in: J. K. T., *Národní zábavník*, hrsg. von M. Otruba [= *Spisy J. K. Tyla*, Bd. 11], Praha 1981, 374–388, hier: 375 ff.).

<sup>7</sup> Aus F. Palackýs programmatischem Brief an das Frankfurter Parlament (1848), zitiert nach dem Abdruck des Briefs in *Postilla Bohemica* 1 (1972), H. 1, S. I–IV, hier: S. I.

<sup>8</sup> Eine explizite „kulturphilosophische“ Begründung des Ideologems der „Größe“ findet sich u. a. in J. Kollárs programmatischer Schrift: *Über die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawi-*

tont und zum eigentlichen Eckpfeiler des biedermeierlichen Automodells der tschechischen Kultur gemacht (ein „kleines Volk“, bestehend aus „kleinen Menschen“, die in fleißiger „Kleinarbeit“ den „kleinen, aber schönen Garten“ ihrer Heimat pflegen)<sup>9</sup>. Das Attribut der „Kleinheit“ generierte dann gleichsam „aus sich selbst“ weitere, metonymisch angrenzende „idyllische“ Tugenden, wie „Bescheidenheit“, „Schlichtheit“, das „Maß-Halten-Können“ u.ä., die sich mit dem schon von den nationalen Romantikern entwickelten autocharakterologischen Paradigma („Liebe zur Ruhe“, „harmlose Heiterkeit“ etc.) problemlos verbinden ließen.

Eine andere „idyllisierende“ Transformation, der das Automodell der tschechischen Kultur im Kontext der Biedermeierepoche unterworfen wurde, besteht in seiner „Verräumlichung“. Wurden die Begriffe „Volk“, „Nation“, „Heimat“ u.ä. von den nationalen Romantikern grundsätzlich als raumenthobene, rein geistige Größen

---

schen Nation, Pest 1837, 67 f.: „Kleine Natiönchen denken und fühlen gleichsam nur halb, ihre Gedanken und Gefühle haben kurze Flügel, oder aber sie verbluten sich endlich unter heftigen Anstrengungen, so daß selbst das der Menschheit durch sie gelieferte Erbe der Cultur Spuren des Blutes, der Gewaltthätigkeit gegen andere Völker, durch die sie sich verstärken und vermehren wollten, und überhaupt einen gewissen erzwungenen, unnatürlichen Zug an sich trägt; hingegen die grossen, wenn sie einmal zum Leben des Geistes erwachen, schwingen sich bis zum Himmel und umfassen die ganze Menschheit, und das alles leicht, natürlich, ohne Druck und Unbild gegen Andere. Die menschliche Natur, in den einzelnen Menschen so wie in kleinen Völkern und Stämmen meistens gebunden, eingeschränkt, verstümmelt, oder wenigstens in schwachen Abdrücken erscheinend, entfaltet sich vielseitig und in voller Pracht nur in jenen grossen Nationen, die sich zu Heroen des Denkens, Empfindens und Handelns, in Kunst, Literatur und Leben heranbilden. Folglich Nichts, nur die Wechselseitigkeit wird uns diese Grösse unserer Bestimmung in der Reihe der Nationen und Jahrhunderte zeigen, und die Art angeben, wie sie sich erreichen lässt [...]“; vgl. ferner ebd., 22 f., 40 f., 43, 81, 92, 118 f. (zit. nach: J. K., Rozpravy o slovanské vzájemnosti, hrsg. von M. Weingart, Praha 1929).

<sup>9</sup> Die Motive des „kleinen Volkes“, des „kleinen tschechischen Menschen“ usw. werden in unzähligen Variationen vor allem in der patriotischen Biedermeierlyrik mit geselligen Aspirationen (der sog. „deklamovánky“) entwickelt, so z. B. in F. Rubešs „Chvála malých“ („Lob der Kleinen“, in: Deklamovánky a písně, Praha 1838, 17–22). Vgl. dazu V. Macura, Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ, Praha 1983, 26 und v. a. 195 f. – Interessant ist, daß das Paradigma der „Kleinheit“ auch auf die Literatur übertragen wurde. So vergleicht z. B. Čelakovský im Vorwort zu seinem „Ohlas písní českých“ („Echo der tschechischen Volkslieder“, 1839) bestimmte charakteristische Eigenschaften der tschechischen Volksdichtung mit der idyllischen „Kleinformatickeit“ der böhmischen Landschaft: „Čítání písní ruských [...] podobá se procházce hlubokými hvozdy, mezi hustým, vysokým stromovím, vedle potvorně rozmetaných skalín, hučících řek a jezer; bavení se zas písněmi českými procházce širým polem a lukami, kde oko toliko s nízkým křovím neb utěšenými hájky se potkává, a sluch chřestem potůčkův aneb skřivánčím švitořením bývá zaměstnáván.“ („Das Lesen russischer Lieder [...] gleicht einem Spaziergang durch tiefe Wälder, zwischen dichtem und hohem Baumwuchs, an wild zerklüfteten Felsen, brausenden Flüssen und Seen vorbei; die Beschäftigung mit tschechischen Liedern hingegen einem Spaziergang durch Felder und Wiesen, wo das Auge nur niedrigem Gesträuch oder kleinen lieblichen Hainen begegnet, und das Gehör vom Rieseln kleiner Bäche und Schwirren der Lerchen beschäftigt wird.“; zit. nach: F. L. Č., Básnické spisy, hrsg. von K. Dvořák, Praha 1950, 106).

verstanden<sup>10</sup>, so verbindet sich das Automodell der tschechischen Kultur in den 30er und 40er Jahren entsprechend der dem Biedermeier eigenen Tendenz zum Konkreten, Unmittelbar-Gegenwärtigen untrennbar mit der Vorstellung eines konkreten, von den Tschechen bewohnten geographischen Raumes. Dieser wird dabei obligatorisch als eine von der Natur begünstigte, arkadische Landschaft aufgefaßt<sup>11</sup> und

<sup>10</sup> Vgl. vor allem J. Kollárs berühmtes Sonett Nr. 84 aus *Slávy dcera* (1824):

„Nepřipisuj svaté jméno vlasti  
Kraji tomu v kterém bydlíme,  
Pravou vlast jen v srdci nosíme,  
Tuto nelze bít ani krásti.  
[...]  
Vzácný ovšem citu nevinnému  
Jest i háj ten, řeka, chalupa,  
Kterou praděd nechal vnuku svému:  
Ale meze vlasti nerozborné,  
Jichž se bojí tknouti potupa,  
Jsou jen mravy, řeč a myslí svorné.“

„Den heiligen Namen der Heimat schreibe nicht dem Lande zu, in dem wir wohnen; die wahre Heimat tragen wir nur im Herzen, diese kann weder geschlagen noch geraubt werden.

[...]

Dem unschuldigen Gefühl ist freilich auch der Hain, der Fluß und die Hütte teuer, die der Urahn dem Enkel vererbte:

Doch die unerschütterliche Grenze der Heimat, welche die Schmähung nicht zu berühren wagt, sind nur die Sitten, die Sprache und einträchtige Gemüter.“

(Zitiert nach: J. K., *Básně*, hrsg. von M. Otruba, Praha 1981, 112.) Vgl. auch Kollárs Abwertung des „raumgebundenen“ Vaterland-Begriffs in der Abhandlung „Über die literarische Wechelseitigkeit“, 34: „[...] was soll ein vernünftiger Mensch mehr lieben, das Land oder das Volk, das Vaterland oder das Vatervolk? [...] das Vaterland an sich ist eine tote Erde, ein fremdartiges Object, ein Nicht-Mensch: die Nation ist unser Blut, Leben, Geist, Subjectivität. Die Vaterlandsiebe ist etwas Instinktartiges, ein blinder Naturtrieb: Liebe zur Nation und Nationalität ist mehr Erzeugniss der Vernunft und der Bildung.“ Eine ähnliche Ablehnung des territorial bestimmten Patriotismus findet sich schon in J. Jungmanns zwei programmatischen Abhandlungen „O jazyku českém“ („Über die tschechische Sprache“) aus dem Jahre 1806.

<sup>11</sup> Vgl. den im Motto zitierten Text, der auch in dieser Hinsicht als paradigmatisch gelten kann. Zur idyllisch-pastoralen Beschaffenheit der Raumstruktur in Tyls Text vgl. M. Součková, *Locus amoenus: An Aspect of National Tradition*, in: P. Brock, H. G. Skilling (Hrsg.), *The Czech Renaissance of the Nineteenth Century*, Toronto 1970, 26-32. - Im Anschluß an Tyls Lied (1834) fand das „arkadische“ Modell der böhmischen Landschaft und deren Bewohner eine breite Verwendung vor allem in der populären, zum geselligen Gesang bestimmten Liedproduktion der 30er und 40er Jahre, deren repräsentativen Querschnitt der von J. Chmelenský und F. Škroup 1835-1839 und 1843-1844 herausgegebene *Lieder Almanach Věnc* bietet - vgl. hier insbesondere folgende Texte (zitiert nach der von J. Plavec besorgten Reedition des Almanachs: *Věnc ze zpěvů vlasteneckých*, Praha 1960): J. Chmelenský, „Vy, jenž vábné břehy obýváte“ (1835, 24) und „Zebrák“ (1835, 32-34); V. Furch, „Země česká“ (1843/1844, 429 f.); J. J. Marek, „Společné písně“ (1837, 189 f.); V. B. Nebeský, „Píseň“ („Ještě na těch našich horách...“ - 1843/1844, 440 f.); V. J. Pícek, „Slovo k vlasti“ (1837, 160-164), „Kde děva má...“ (1837, 172 f.), „Píseň cestujícího po Čechách“ (1843/1844, 393), vgl. auch Píceks Lied „Česká země“ in J. Jungmanns *Slovesnost*, Praha 1849, 446; J. Tichý, „Na vlast“ (1843/1844, 419 f.); F. J. Vacek-Kamenický, „Píseň Čecha“ (1839, 324 f.),

dient auch sonst als eine Art räumliches Modell des idyllischen Selbstverständnisses der tschechischen Kultur. So vergegenständlicht sich etwa die „Abgeschlossenheit“ der idyllischen „Binnenwelt“ der tschechischen Kultur gegenüber der idyllenfeindlichen „Außenwelt“ z. B. in der topischen Vorstellung von Böhmen als einem von allen Seiten von unzugänglichen Waldgebieten umschlossenen Land; der Aspekt der „Selbstgenügsamkeit“ der Idylle findet seinen „räumlichen“ Ausdruck z. B. in der Hervorhebung des Umstandes, daß alle tschechischen Flüsse und Bäche ihre Quelle im Landesinneren haben usw. Eine ähnliche modellierende Funktion haben aber auch die Raummetaphern wie „Garten“, „Tal“, „Paradies“, „Insel“ (mitten im deutschen „Meer“), „Oase“, „Schoß“ (der „Mutter“ Heimat), „Mutterleib“ (lůno) u. ä., die im tschechischen Biedermeier und auch später nicht nur auf das heimatliche Land bezogen werden, sondern auch direkt zur Bezeichnung der einzelnen Bereiche der kulturellen Tätigkeit benutzt werden können. So werden z. B. in bezug auf die heimatliche Literatur sehr häufig die Metaphern „Garten“ (zahrada), „Obstgarten“ (sad), „Obstbaumschule“ (štěpnice), „Gehege“ (obora), „Ackerfeld“ (role) u. ä. benutzt, was dann dazu führt, daß auch die einzelnen Aspekte der schriftstellerischen Tätigkeit mit entsprechenden Ausdrücken aus dem Bereich der Landwirtschaft und Landespflege modelliert werden („pflanzen“, „impfen“, „hegen“, „pflügen“ etc.)<sup>12</sup>.

. . .

Wenn nun Nerudas „Kleinseitner Geschichten“ im folgenden als eine Antiidylle interpretiert werden, so ist dies in literatur- und kulturgeschichtlicher Perspektive so zu verstehen, daß Nerudas Erzählzyklus, der in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden ist, eine Art Polemik mit dem die tschechische Literatur und Kultur dieser Zeit noch völlig beherrschenden idyllischen Code darstellt. Die Interpretation konzentriert sich dabei auf die Analyse der räumlichen Strukturen des Textes, weil wir davon ausgehen, daß das Räumlich-Zuständliche in der Idylle die dominierende Strukturebene bildet, eine Ebene, die an der Modellierung der idyllischen Welt maßgeblich beteiligt ist und ihre Einheit stiftet. Michail Bachtin, der sich mit der Idylle in seiner Arbeit über die einzelnen Formen des Chronotops im Roman beschäftigt, sagt dazu treffend<sup>13</sup>:

---

„Můj hrob“ (1839, 325), vgl. auch Vacek-Kamenickýs Gedichte „Má vlast“, in: Čechoslav 1831, H. 8, 3f. und „Vlastenec“, in: Jungmann, Slovesnost, 445.

<sup>12</sup> Die zitierten Raummetaphern sind den in Anm. 11 angegebenen Liedertexten und J. K. Týls Publizistik entnommen (vgl. J. K. T., Národní zábavník, 208, 299, 300f., 341, 346f., 359, 422, 479, 482, 485 – dort auch Belege für die kulturmodellierende Funktion der Verbalmetaphern aus dem Bereich der Landwirtschaft und Landespflege). – Weitere Aspekte des idyllenorientierten Automodells der tschechischen Wiedergeburtkultur, vor allem der „idyllische“ Mythos des einfachen Landvolkes als des „gesunden Kerns“ der Nation, werden behandelt in Vf., Das Idyllische im Spannungsfeld zwischen Kultur und Natur: B. Němcovás „Babička“, erscheint demnächst in dem von A. Guski vorbereiteten Sammelband zum Werk B. Němcovás.

<sup>13</sup> Formy vremeni i chronotopa v romane, in: M. B., Voprosy literatury i estetiki, Moskva 1975, 234–403, speziell Kap. 9: Idillčeskij chronotop v romane, 373–384, hier: 374.

„Das Leben und seine Ereignisse sind in der Idylle organisch verbunden und verwachsen mit einem Ort [...]. [Sie sind] nicht zu trennen von dem konkreten kleinen räumlichen Winkel (yponok), in dem die Väter und Großväter gelebt haben und in dem die Kinder und Enkel leben werden. Diese räumliche Kleinwelt ist in sich begrenzt und selbstgenügsam, sie geht keine wesentlichen Verbindungen mit anderen Orten, mit der übrigen Welt ein. Doch das Leben von Generationen, das in diese räumlich begrenzte Kleinwelt lokalisiert ist, kann dafür unbegrenzt fort dauern. Die Einheit des Lebens von Generationen (und die Einheit der Menschenleben überhaupt) ist in der Idylle in den meisten Fällen wesensmäßig durch die Einheit des Orts bedingt, durch die jahrhundertelange Verknüpfung des Lebens von Generationen mit einem bestimmten Ort, von dem sich dieses Leben und seine Ereignisse nicht getrennt haben. Durch die Einheit des Lebensortes von Generationen werden die zeitlichen Grenzen zwischen den individuellen Menschenleben und zwischen den einzelnen Phasen ein und desselben Lebens abgeschwächt und verwischt. [...] Diese durch die Einheit des Ortes bedingte Verwischung aller zeitlichen Grenzen trägt wesentlich zur Schaffung des für die Idylle charakteristischen zyklischen Rhythmus der Zeit bei.“

Als konstitutive Merkmale des idyllischen Raumes können demnach gelten:

- 1) Die Abgeschlossenheit gegenüber der Außenwelt, der gleichsam inselhafte Charakter des idyllischen Raumes.
- 2) Die Kleinräumigkeit der idyllischen Welt.
- 3) Die Stabilität, Beständigkeit, Unveränderlichkeit des idyllischen Raumes in der Zeit.

Das erste Merkmal des idyllischen Raumes – die Abgeschlossenheit gegenüber der Außenwelt – ist die erste und unverzichtbare Voraussetzung des Idyllischen überhaupt. Da sich die idyllische Welt grundsätzlich als eine heile, harmonische Antiwelt zu einer als unharmonisch, menschenfeindlich empfundenen gesellschaftlichen Realität konstituiert, bedarf sie zu ihrer räumlichen Modellierung notwendigerweise einer Grenze, die die idyllische Welt gegenüber der idyllenfeindlichen, fremden Umwelt abschirmt und damit ihren Fortbestand garantiert. Zugleich stellt die Abgeschlossenheit des idyllischen Raumes gegenüber der Außenwelt eine räumliche Konkretisierung der idyllenkonstitutiven Gefühlswerte der Geborgenheit, der Sicherheit, des Geschütztseins usw. dar. Bei einer tiefenpsychologischen Deutung des Idyllischen als einer „lustbetonten Rückwendung zur eigenen Kindheit“<sup>14</sup> kann deshalb die Abgeschlossenheit des idyllischen Raumes mit einigem Recht als das räumliche Äquivalent der ersten, pränatalen Phase der Kindheit, als das Äquivalent des Mutterleibes interpretiert werden.

Das zweite konstitutive Merkmal des idyllischen Raums – die Kleinräumigkeit – bedingt und modelliert gleich mehrere Aspekte der idyllischen Welt. Zum einen ist die Kleinwelt der Idylle im Gegensatz zur „großen“, unüberschaubaren Welt des „Draußen“ eine übersichtliche Welt, eine Welt, in der man sich dank ihrer Kleinheit leicht orientieren kann, in der man sich sozusagen nicht verliert – ein Aspekt, der zugleich eine räumliche Chiffre für Unkompliziertheit, die Übersichtlichkeit der zwischenmenschlichen Beziehungen in der idyllischen Welt generell darstellt. Zum anderen konstituiert aber der idyllische Raum aufgrund seiner „Kleinformatigkeit“ eine Welt, in der jeder jeden kennt, in der alle Menschen sozusagen Nachbarn sind.

<sup>14</sup> I. Feuerlicht, Analyse des Idyllischen, in: Psychoanalytische Bewegung 5 (1933), 167–186, hier: 171.

Die Kleinräumigkeit der idyllischen Welt ist somit auch eine strukturelle Voraussetzung der idyllenkonstitutiven Werte der menschlichen Nähe, der Vertraulichkeit, der Geselligkeit, der Intimität und Familiarität der zwischenmenschlichen Beziehungen. Außerdem steht die Beschränkung der idyllischen Glückswelt auf eine kleine räumliche Enklave in der Beziehung einer strukturellen Isomorphie zu der Beschränkung des idyllischen Glücks selbst auf die kleinen Freuden des alltäglichen Lebens. Die Jean Paulsche Definition des Idyllischen als „Vollglück in der Beschränkung“ kann deshalb auch auf die räumliche Charakteristik der idyllischen Welt bezogen werden. Vom tiefenpsychologischen Standpunkt aus läßt sich schließlich die Kleinräumigkeit der idyllischen Welt als eine Entsprechung zu der Beschränkung der Erlebnissphäre des Kleinkinds auf seine unmittelbare Umwelt interpretieren.

Das dritte konstitutive Merkmal des idyllischen Raumes - seine innere Stabilität, seine Unveränderlichkeit in der Zeit - bildet zunächst, wie Bachtin ausführlich darlegt, die strukturelle Voraussetzung für die idyllenspezifische Erlebnisweise der Zeit. Die organische Verbundenheit des Lebens mit einem bestimmten, in seiner inneren Beschaffenheit immer gleichbleibenden Raum führt dazu, daß auch die Zeit in der Idylle als „stehend“ oder „kreisend“ erfahren wird, als eine ewige Wiederkehr des immer Gleichen. Zugleich bedeutet aber die innere Stabilität, die Beständigkeit des idyllischen Raums, daß in der Idylle alle Dinge ihren festen, unverrückbaren Platz haben, daß sie eine festgefügte, in sich ruhende Ordnung bilden. Die räumliche Stabilität der idyllischen Welt modelliert somit noch einen anderen wichtigen Aspekt des idyllischen Weltbildes, die innere Geordnetheit, die Festgefügtheit der idyllischen Innenwelt, die der Ungeordnetheit, dem Chaos, der Instabilität der idyllenfremden Außenwelt entgegenstehen und psychologisch offenbar der idyllenkonstitutiven Sehnsucht nach der Ruhe und Geborgenheit der frühkindlichen Erlebniswelt entsprechen.

Neben den drei genannten Strukturmerkmalen des idyllischen Raumes - der Abgeschlossenheit, der Kleinräumigkeit und der Stabilität - muß wohl noch ein viertes räumliches Moment als idyllenkonstitutiv angesehen werden. Gemeint ist die Naturnähe, die Naturverbundenheit des idyllischen Raumes. Die in der Geschichte der Idylle in der Regel empirisch immer wieder zu beobachtende Lokalisierung der idyllischen Glückswelt in einen ländlichen oder zumindest naturnahen Raum ist offenbar keine zufällige, bloß traditionsbedingte Erscheinung. Sie steht vielmehr in einem organischen Zusammenhang mit dem idyllischen Menschenbild, zu dessen konstitutiven Elementen bekanntlich die Übereinstimmung des menschlichen Lebens mit dem Rhythmus und den Gesetzen der Natur gehört. Bei der psychologischen Deutung des Idyllischen als einer Rückwendung zur eigenen Kindheit muß man die Naturverbundenheit des Idyllenmenschen wohl als eine Reproduktion der Mutter-Kind-Beziehung interpretieren. Dem entspricht dann auch die für die Idylle konstitutive Auffassung der Natur als einer ausgesprochen freundlichen, glücksspendenden Kraft, als einer gütigen Mutter, die für ihre Kinder sorgt und ihnen ein relativ sorgenfreies, unbeschwertes, mehr konsumierendes als produzierendes Dasein ermöglicht.

Untersucht man nun die räumlichen Strukturen von Nerudas „Kleinseitner Geschichten“, so stellt man fest, daß der Raum, in den Neruda seine Geschichten lokalisiert, in allen seinen wesentlichen Momenten als ein idyllischer strukturiert ist, daß aber die räumlichen Merkmale der Idylle von Neruda nicht als glücksspendende, sondern als dehumanisierende, menschenfeindliche, den Menschen vernichtende Faktoren gedeutet werden.

Die räumliche Abgeschlossenheit der Welt der „Kleinseitner Geschichten“ wird schon durch die Wahl des Schauplatzes betont. Die Kleinseite ist bekanntlich das am linken Ufer der Moldau liegende Stadtviertel von Prag, ist also von dem eigentlichen Prager Stadtzentrum gleichsam durch eine „natürliche“ Grenze, durch einen Fluß, abgetrennt. Gegenüber der übrigen Umwelt ist die Kleinseite durch die Stadtmauer abgeschlossen, die beinahe in jeder Erzählung explizit erwähnt wird. Das Moment der Grenze wird dabei von Neruda oft direkt in die Handlung seiner Geschichten einbezogen und dadurch sehr stark markiert. So wird die Grenze oft zum Schauplatz oder gar zum auslösenden Faktor der Skandale, die in der Handlungsstruktur der „Kleinseitner Geschichten“ eine eminent wichtige Rolle spielen und deren Funktion darin besteht, die vermeintlich heile Welt der Kleinseite „durcheinanderzuwirbeln“ und die Scheinhaftigkeit der Kleinseitner Idylle zu entlarven. Dies ist etwa in der Erzählung Doktor „Kazisvět“ („Doktor Störenfried“) der Fall.

Das unkomplizierte Sujet dieser Erzählung besteht im folgenden: Der Titelheld, ein Arzt, erweckt einen vermeintlichen Toten wieder zum Leben und wird von der ganzen Kleinseite zum Störenfried abgestempelt, angeblich weil er den gleichsam natürlichen, naturgewollten Gang der Dinge gestört, in Wirklichkeit jedoch, weil er die Erbschaftsaussichten und andere Pläne der Hinterbliebenen durchkreuzt hat. Dieses einfache Sujet inszeniert nun Neruda als einen Skandal, indem er die Auferweckungsszene in aller Öffentlichkeit stattfinden läßt, vor den Augen der ganzen Kleinseite, die sich versammelt hat, um dem toten Mitbürger das letzte Geleit zu geben<sup>15</sup>. In unserem Zusammenhang ist nun der Umstand wichtig, daß die vor den Augen der ganzen Trauergemeinde stattfindende skandalöse Szene der Totenerweckung sich an der räumlichen Grenze der Kleinseitner Welt abspielt und durch diese gleichsam mitverursacht wird. Der Skandal wird nämlich genau in dem Moment ausgelöst, als der Leichenzug bei der Stadtmauer, an dem Stadttor, anlangt, und der Sarg von der Totenbahre auf den Leichenwagen umgebettet werden muß, um zu dem außerhalb der Stadtmauer gelegenen Friedhof gebracht zu werden. In diesem Moment fällt der Sarg mit dem einen Ende gegen die Erde, der Deckel fällt herab, und die Leiche gleitet halb aus dem Sarg heraus. Doktor Störenfried, der gerade in diesem Augenblick durch das Stadttor von einem Spaziergang zurückkehrt, also bezeichnenderweise aus dem Raum jenseits der Grenze kommt, bemerkt zufällig, daß der Leichnam bestimmte Anzeichen des Lebens erkennen läßt, und beginnt gleich an Ort und Stelle mit Wiederbelebungsversuchen, die schließlich zum Erfolg führen.

Eine ähnlich wichtige, wenn auch etwas andere Rolle spielt das Moment der räumlichen Grenze in der Erzählung „Přivedla žebráka na mizinu“ („Sie stürzte den Bettler ins Elend“). Die Erzählung handelt von einem sanftmütigen Bettler, Herrn

<sup>15</sup> Auch dies ist ein Motiv, das, ähnlich wie die anderen in den „Kleinseitner Geschichten“ immer wieder stattfindenden Begräbnisse, Hochzeiten oder Geburtstage, zu dem bei Neruda persiflierten motivischen Repertoire der Idylle gehört. In der Idylle dienen solche an sich private, in der idyllischen Welt aber grundsätzlich unter der Mitwirkung des gesamten Idyllenkollektivs begangenen festlichen Anlässe gewöhnlich dazu, die familiäre Intimität der in der Idyllenwelt herrschenden zwischenmenschlichen Beziehungen zu demonstrieren (vgl. z.B. die zentrale Rolle solcher Motive in B. Němcovás „Babička“, dem wohl bedeutendsten Idyllenwerk des tschechischen Biedermeier, das mit drei Hochzeiten und dem unter Anteilnahme des ganzen idyllischen Mikrokosmos begangenen Begräbnis der Titelheldin schließt).

Vojtišek (Herrn Adalbertchen), der von allen Kleinseitner „Nachbarn“ geliebt, geachtet und mit allen notwendigen Lebensgütern versorgt wird. Er führt innerhalb der Grenzen der Kleinseite ein bescheidenes, aber zufriedenes, stilles Leben, ein wahrhaft idyllisches Dasein im Sinne der Definition der Idylle als „Vollglück in der Beschränkung“. Die von Neruda inszenierte „Bettleridylle“ findet aber ein jähes Ende, als Herr Vojtišek eines Tages von einer Bettlerkonkurrentin verleudmet wird, daß er in Wirklichkeit gar nicht arm sei, daß er sogar zwei Häuser besitze, die sich bezeichnenderweise am anderen Moldauufer (also im Raum jenseits der Idyllengrenze) befinden sollen, wo Herr Adalbertchen sonntags, wenn er nicht bettelt, ein ausschweifendes Leben führe. Das Gerücht verbreitet sich in Windeseile auf der ganzen Kleinseite und führt umgehend dazu, daß Herr Adalbertchen aus der Kleinseitner Idyllengemeinschaft ausgeschlossen wird. Er bekommt keine milden Gaben mehr und wird von den neidisch gewordenen Kleinseitner Nachbarn gemieden, verspottet und schikaniert. Charakteristisch ist dabei, daß sich Herr Adalbertchens Exkommunikation aus der Kleinseitner Idyllengemeinschaft räumlich materialisiert als seine Verbannung aus dem Raum der Idylle in den Raum jenseits der Idyllengrenze. Der heruntergekommene Herr Adalbertchen bettelt nun am anderen Moldauufer, am Altstädter Ende der Karlsbrücke, d. h. an einem Ort unmittelbar hinter der Grenze, von wo er sehnsüchtig in den für ihn verschlossenen Raum der Idylle hinüberblicken kann. Die den idyllischen Raum abschließende Grenze hat hier also nicht mehr die Funktion, die heile Welt der Idylle vor den störenden Einflüssen der Außenwelt zu schützen, sondern wird zu einer Grenze, hinter die die unheil gewordene Welt der Idylle ihre eigenen Opfer abschiebt.

Ähnlich umgedeutet wird das Moment der Grenze auch in anderen „Kleinseitner Geschichten“. So wird die Abgrenzung, die Abgeschlossenheit des idyllischen Raumes gegenüber der Außenwelt in vielen „Geschichten“ als Zeichen des geistigen Isolationismus, der Intoleranz gegenüber fremden Gedanken und Verhaltensweisen, als Zeichen der Fremdenfeindlichkeit interpretiert. Dies ist etwa in der Erzählung „Jak si pan Vorel nakoufil pěnovku“ („Wie sich Herr Vorel sein Pfeifchen anrauchte“) der Fall, in der erzählt wird, wie die Vorurteile der Kleinseitner Welt gegenüber allem Fremden, das aus dem Raum jenseits der Grenze kommt, den Titelhelden, einen von auswärts zugezogenen Kleinhändler, in den geschäftlichen Ruin und schließlich in den Tod treiben.

Einen besonderen Akzent erhält das Moment der Grenze, der Abgrenzung gegenüber der Außenwelt in den Erzählungen, in denen die pseudoidyllische Welt der Kleinseite am Mikromodell eines Hauses dargestellt wird. Dazu gehört gleich die erste Erzählung der Erzählsammlung, die den Titel „Týden v tichém domě“ („Eine Woche in dem stillen Haus“) trägt. Das Adjektiv „tichý“ (still) im Titel der Erzählung ist natürlich ironisch gemeint, es ist ein in auktorialer Rede zitiertes „fremdes Wort“, das nicht den Standpunkt des Autors, sondern den der handelnden Figuren, der Bewohner des „stillen Hauses“ selbst, wiedergibt. Bezogen auf die von Bachtin entworfene Typologie des fremden Wortes handelt es sich hier um das sog. „slovo s ogljadkoj“, das Wort mit dem Seitenblick auf ein anderes, fremdes Bewußtsein. Denn genaugenommen gibt das Epitheton „still“ nicht so sehr die wirkliche Meinung der Hausbewohner über sich selbst und ihr Zusammenleben wieder, als vielmehr das Bild, das sie über ihr eigenes Leben den Anderen, der Außenwelt, der Welt außerhalb der Grenze, außerhalb der Hausmauern vermitteln möchten. Sie tun deshalb alles, um die ihr Leben beherrschenden kleinen Skandale, Zänkereien und

Niederträchtigkeiten vor der Außenwelt zu verbergen und nach außen hin den Anschein eines harmonischen, ruhigen, idyllischen Zusammenlebens zu wahren. Das idyllenkonstitutive Moment der räumlichen Abgeschlossenheit, der Abgrenzung gegenüber der Außenwelt wird also auch hier umfunktioniert. Es dient auch hier nicht mehr der Bewahrung der heilen Innenwelt der Idylle vor den idyllenfeindlichen Einflüssen der Außenwelt, sondern bloß der Wahrung eines idyllischen Scheins, der Wahrung einer idyllischen Fassade.

Im Hinblick auf die von Neruda vorgenommene Umwertung des Merkmals der Abgeschlossenheit des idyllischen Raums gewinnt auch die Tatsache an Bedeutung, daß die erste Erzählung der „Kleinseitner Geschichten“, also praktisch der ganze Erzählzyklus, mit der Beschreibung eines geschlossenen, dunklen, muffigen Raumes eröffnet wird:

„Cítíme, že jsme v místnosti zcela uzavřené. Čirá hluboká kolem nás tma, ani nejmenší skulinou nevniká odnikud šero; všude jen tma taková, v níž domníváme-li se přec na okamžik míti něco světlého před očima, je to pouze rudý kruh vlastní naší myšlenky. [...] Cich náš zvěstuje nám, že místnost naplněna je mastným jakýms vzduchem, sprostou směsicí výparů. Je nám hned, jako bychom hlavně cítili smrkové nebo jedlové dříví, hned zas jakoby lůž a sádlo, a zas jakoby suché švestky, kmin, ba i kořalku, česnek atd. [...] Mezi tím slyšíme dýchání spících. Musí jich tu býti více. Dýchání se všelijak proplítá, zcela se neshodne ani jednou [...].<sup>16</sup>

Gewiß, wir haben es hier zunächst mit einer detailrealistischen Beschreibung der dürftigen Wohnverhältnisse der kleinen Leute zu tun, wie wir sie z. B. auch aus der sog. physiologischen Skizze der russischen «натуральная школа» kennen. Im Hinblick auf die semantische Aktualisierung, die die Kategorie des geschlossenen Raumes in Nerudas Erzählungen erfährt, gewinnt jedoch auch diese den ganzen Erzählband eröffnende Szene einschließlich des Motivs des Schlafs eine zeichenhafte Bedeutung. Sie wird zur Chiffre des Gefangenseins in einem menschenfeindlichen Raum, in einem Raum, dessen Enge, Finsterkeit und Muffigkeit zu einem dumpfen Schlaf aller Geisteskräfte führen.

Das Motiv der Enge führt uns zum zweiten konstitutiven Merkmal des idyllischen Raums – der Kleinräumigkeit. Das Moment der Kleinräumigkeit, das schon im Titel der Erzählung angedeutet ist („Kleinseitner Geschichten“)<sup>17</sup>, kommt bei Neruda

<sup>16</sup> „Wir fühlen, daß wir uns in einem vollkommen abgeschlossenen Raum befinden. Nichts als tiefe Dunkelheit ist um uns, durch keinen noch so kleinen Spalt dringt irgendwoher Dämmerung; überall herrscht eine solche Finsternis, daß, wenn wir für einen Augenblick doch etwas Helles vor unseren Augen zu sehen meinen, dies nur der rote Kreis unseres eigenen Gedankens ist. [...] Unser Geruch belehrt uns, daß der Raum irgendwie mit fettiger Luft angefüllt ist, mit einem ordinären Gemisch von Ausdünstungen. Bald meinen wir Fichten- oder Tannenholz zu riechen, bald Talg und Schmalz, dann wieder gedörnte Pflaumen, Kümmel und auch Schnaps, Knoblauch und anderes. [...] Dazwischen hört man das Atmen Schlafender. Es müssen einige sein, deren Atem sich auf verschiedene Weise verpflichtet, ohne gleichmäßig zu werden [...]“ (Zitierter Text: Dilo Jana Nerudy, hrsg. von M. Novotný, Bd. 4, Praha 1923; deutsch: J. N., Kleinseitner Geschichten, übers. von J. Mühlberger, München 21977. Die hier gebotenen Übersetzungen der Zitate weichen an einigen Stellen bewußt von dem angegebenen deutschen Text ab.)

<sup>17</sup> Auch der zweite Teil des zusammengesetzten Adjektivs im Titel („malostranské“/„kleinseitner“) weist auf ein räumliches Charakteristikum der Idylle hin: die Abgeschlossenheit.

in mehreren Aspekten zur Geltung, der dominierende Aspekt ist aber der eben angesprochene Begriff der Enge. Die Beschränkung des idyllischen Lebens auf einen engen Raum wird dabei von Neruda wieder im antiidyllischen Sinn umgedeutet. Sie erscheint bei ihm nicht als der Faktor, der familiäre Nähe und Vertraulichkeit in den zwischenmenschlichen Beziehungen stiftet, sondern wird vielmehr als ein Faktor dargestellt, der zu ständigen Konflikten zwischen den sich auf einem engen Raum drängelnden, sich gegenseitig störenden und belästigenden Menschen führt.

Am deutlichsten kommt dieser Aspekt wohl in der letzten Erzählung der Sammlung zur Geltung, die „Figurky“ („Kleine Figuren“) heißt und mit dem ironischen Untertitel „Idyllische Fragmente aus den Memoiren eines Advokaturkonzipienten“ versehen ist. Der Text ist im Prinzip sujetlos: Der fiktive Erzähler zieht aus dem unruhigen Prager Stadtzentrum in die Abgeschiedenheit der Kleinseite um, um sich hier in aller Ruhe seinen Studien widmen zu können, und berichtet in Form von fragmentarischen Aufzeichnungen über seine Erlebnisse und Erfahrungen in dem Haus, in dem er die Wohnung bezogen hat. Für die Erzählstruktur dieses Textes ist entscheidend, daß der fiktive Erzähler zugleich als ein fiktiver Leser auftritt, der die vorangehenden Geschichten des Kleinseitner Zyklus schon gelesen und sie dabei als eine wirkliche Idylle mißverstanden hat. Dementsprechend sind auch die Erwartungen, die er bezüglich seines künftigen Lebens in der Kleinseitner Welt hegt:

„Ano, na *Malou stranu se přestěhuju*. Na tu poetickou klidnou Malou stranu, mezi tiché, mílé sousedy, někam do zákoutí odlehlé ulice. Ba, pro můj povznesený nynější duševní stav je naprosto nutno okolí poetického. To bude rozkoš! Tichý dům, vzdušný byt, výhlídka na dumavý Petřín, výhlídka do tichoucké domácí zahrádky – zahrádka *musí* při domě být – práce a mír. Zrovna cítím, jak se mi prsa šíří.

Hned do toho – svatý Jiří je přede dveřmi! –  
Nemýlím-li se, jsou na Petříně slavíci?

Mám štěstí. Byt, že bych si nemohl lepšího ani přát, v tiché Oujezdské ulici. Tam se schoulím jako dítě do svého tajuplného koutečka, nikdo se o mně nedoví, nikdo!<sup>18</sup>

Die Erzählperspektive beruht dann im weiteren Verlauf des Textes auf einem ständigen Konflikt zwischen dem idyllischen Code, in dem der Erzähler die übrigen „Kleinseitner Geschichten“ gelesen hat und in dem er nun auch die Kleinseitner Realität selbst zu „lesen“ versucht, und den realen Erfahrungen, die er in seinem täglichen Umgang mit der Kleinseitner Welt macht. Die realen Erfahrungen gewinnen freilich bei seiner „Lektüre“ der Kleinseitner Welt immer mehr die Oberhand, das Leben in der Kleinseitner Idylle wird für den Erzähler immer unerträglicher, bis er

<sup>18</sup> S. 194 („Jawohl, *ich übersiedle auf die Kleinseite*. Auf diese poetische, stille Kleinseite, zu ruhigen, lieben Nachbarn, in den Winkel einer abseitigen Gasse. Fürwahr, für meinen jetzigen gehobenen Seelenzustand ist eine poetische Umgebung äußerst wichtig. Das wird eine Lust! Ein stilles Haus, eine luftige Wohnung, die Aussicht auf den schwermütigen Laurenziberg, der Blick in das stille Hausgärtchen – ein Gärtchen *muß* bei dem Haus sein – Arbeit und Friede! Ich fühle schon, wie sich meine Brust weitet. – Frisch gewagt – der heilige Georg steht vor der Tür!. – Wenn ich mich nicht täusche, gibt es auf dem Laurenziberg Nachtigallen. – Ich habe Glück. Eine Wohnung, wie ich sie mir nicht besser wünschen könnte, in der stillen Aujezder Gasse. Dorthin verkrieche ich mich wie ein Kind in seinen geheimnisvollen Winkel, niemand erfährt etwas von mir, niemand!“ – S. 204; Hervorhebung im Original).

am Schluß panische Flucht ergreift und in seine alte Wohnung am anderen Moldauufer umzieht.

Unter den negativen Erfahrungen, die der Erzähler in seinem tagtäglichen Umgang mit der Welt der Kleinseitner Idylle macht, spielen nun gerade die eine herausragende Rolle, die sich aus dem Moment der räumlichen Enge, aus dem Zusammenleben vieler Menschen auf einem engen, begrenzten Raum ergeben. Hier einige Beispiele: Die sich um das Wohlergehen ihres Mieters rührend sorgende Wirtin kommt mehrmals am Tage in die Wohnung des Erzählers, um sich zu erkundigen, ob sie für ihn etwas tun könne; aus den offenen Fenstern anderer Wohnungen dringt in die Wohnung des Erzählers dauernd das Geschrei weinender Kinder und streitender Eltern hinüber; der Erzähler ist gezwungen, jeden Sonntag an den geselligen Zusammenkünften seiner Nachbarn in einem winzigen Garten teilzunehmen und sich jedes Mal die immer gleichen Witze, die immer gleichen Sentenzen, die immer gleichen Gespräche anzuhören. In diesem Kontext gewinnt dann auch ein scheinbar so unbedeutender Umstand, daß einer der biedereren Nachbarn dem Erzähler bei jeder Begegnung auf die Zehen tritt, eine geradezu symbolische Bedeutung.

Ein anderer Faktor, der für den Erzähler dieses Textes den Aufenthalt in der Kleinseitner Idylle besonders unerträglich macht, besteht in der Naturnähe der Kleinseitner Welt. Das idyllenkonstitutive Moment der Naturnähe wird zwar auch in anderen „Kleinseitner Geschichten“ immer wieder als ein besonderes Merkmal des Kleinseitner Raumes unterstrichen, als ein Merkmal, das die Kleinseite besonders markant von den am anderen Moldauufer, also jenseits der Idyllengrenze liegenden Prager Stadtvierteln unterscheidet. Am stärksten exponiert wird das Moment der Naturnähe jedoch gerade in der letzten Erzählung des Kleinseitner Zyklus. Es beeinflusst maßgebend schon die Vorstellungen, die sich der Erzähler über seinen künftigen Aufenthalt in der Welt der Kleinseitner Idylle macht, und die Konfrontation dieser Vorstellungen mit der Kleinseitner Realität im weiteren Verlauf des Textes wird immer wieder dazu benutzt, um das Motiv der Naturnähe einer persiflierenden Umwertung zu unterziehen. So wird das idyllische „stille Gärtchen“, auf das der Erzähler einen so großen Wert gelegt hat, zu einem bizarr winzigen Ort, an dem jede Mietpartei eine winzige Gartenlaube besitzt und an dem der Erzähler jeden Sonntag die schon erwähnte Tortur des geselligen Zusammenseins mit seinen Nachbarn über sich ergehen lassen muß. Ähnlich verwandelt sich auch der sehnsüchtig erwartete Nachtigallengesang in ein unerträgliches „Geschrei“, das den Erzähler nicht schlafen läßt und ihn beinahe in den Wahnsinn treibt. Auch das idyllenkonstitutive Moment der Naturnähe wird also bei Neruda von einem glücksspendenden zu einem menschenfeindlichen Faktor transformiert.

Das bei Neruda wohl am stärksten exponierte räumliche Merkmal der Idylle ist das Moment der Stabilität, der Unveränderlichkeit, der ewigen Dauer des idyllischen Raums. Das Moment einer unverrückbaren, ewigen räumlichen Ordnung und die damit zusammenhängende idyllenspezifische Auffassung der Zeit als einer ewigen Wiederkehr des immer Gleichen fungieren in vielen „Kleinseitner Geschichten“ wieder als handlungskonstitutive, sehr stark markierte Elemente der Erzählstruktur. Beide Momente werden dabei von Neruda wieder persifliert und als dehumanisierende, menschenvernichtende Faktoren entlarvt.

Die menschenvernichtende Wirkung der festgefügtten räumlichen Ordnung der idyllischen Welt wird z. B. sehr anschaulich in der schon erwähnten Erzählung „Wie sich Herr Vorel seine Pfeifchen anrauchte“ demonstriert. Die latente Fremdenfeind-

lichkeit der Kleinseitner Welt, die sich darin manifestiert, daß dem zugezogenen Kleinhändler die Kunden wegbleiben, und die ihn schließlich in den Tod treibt, entzündet sich nämlich zunächst an dem Umstand, daß Herr Vorel seinen Krämerladen an einem Ort eröffnet, wo seit alters her kein Laden gewesen war:

„Mnohý lehkovážný sobě snad pomyslí, že odevření nového krupařského krámu nebylo ani tak zvláštní událostí. Ale takovému bych řekl jen: ‚Ty nebohý!‘ nebo bych docela jen pokrčil ramenama a neřekl ničeho. Tenkrát, když venkovan snad po dvacet let nebyl v Praze a pak Strahovskou branou přišel až do Ostruhové ulice, byl zde kupec na téměř rohu jako před dvaceti lety, pekař pod tímž štítem a hokynář v tomtéž domě. Tenkrát mělo vše svoje místo určené, zaříditi nejednou krupařství tam, kde bylo na př. dřív kupectví, patřilo mezi věci tak hloupé, že na to nikdo ani nepomyslí. Krám se dědil s otce na syna a přešel-li někdy přece na nějakého přistěhovalce z Prahy neb z venkova, nedívali se domorodci na tohoto příliš cize, neboť se byl jaksi podrobil navyklému pořádku jejich a nepletl je novotami. Ale on pan Vorel byl nejen člověk naprosto cizí, nýbrž sřídil si krupařský krám v domě ‚U zeleného anděla‘, kde před tím přece jaktěživ nebyl krám žádný, a dal k vůli tomu také prolomit zeď přízemního bytu ven do ulice! Tam bývalo vždy jen obloukové okno a u toho sedala od rána do večera paní Staňková před modlitební knihou se zeleným stínidlem na očích, a každý, kdo šel kolem, mohl ji vidět. Staňčkou vdovu odvezli před čtvrt rokem do Košif a teď – nač jen ten krám!“<sup>19</sup>

Herr Vorel verletzt also die seit alters her geltende räumliche Ordnung der Kleinseitner Welt und wird dafür im folgenden zugrunde gerichtet.

Das zweite Moment, das zu Herrn Voreis Vernichtung führt und das, wie ich zeigen werde, mit dem hier diskutierten räumlichen Merkmal eng verknüpft ist, beruht ebenfalls auf der persiflierenden Umkehrung und Umdeutung eines idyllenspezifischen Motivs. Gemeint ist das schon im Titel dieser Erzählung angesprochene Motiv des Pfeifchens, ein Motiv, das seit der ersten Transposition des idyllischen Weltmodells ins bürgerliche Milieu in J. H. Voss' idyllischem Epos „Luise“ zum obli-

<sup>19</sup> S. 143 („Mancher rasch Urteilende mag meinen, die Eröffnung eines neuen Krämerladens sei keineswegs eine wer weiß wie besondere Angelegenheit. Aber denen könnte ich nur sagen: ‚Ihr Armen!‘ oder ich würde überhaupt nur mit den Schultern zucken und nichts sagen. Wenn damals einer vom Lande an die zwanzig Jahre nicht mehr in Prag gewesen war und dann durch das Strahower Tor bis zur Spornergasse gekommen wäre, hätte er den Kaufmann an demselben Eck gefunden wie vor zwanzig Jahren, den Bäcker unter demselben Aushängeschild und den Krämer im selben Haus. Damals hatte alles seinen festen Platz, und einen Krämerladen so mir nichts, dir nichts dort einzurichten, wo vorher zum Beispiel ein anderer Laden gewesen war, war eine so alberne Sache, daß sie niemandem auch nur eingefallen wäre. Der Laden vererbte sich vom Vater auf den Sohn, und ging er je auf einen Zugezogenen aus Prag oder vom Lande über, schauten die Einheimischen nicht gerade fremd auf diesen herab, denn er hatte sich irgendwie ihrer gewohnten Ordnung unterstellt und verwirrte sie nicht durch Neuerungen. Aber dieser Herr Vorel war nicht nur ein vollkommen fremder Mensch, sondern richtete sich auch einen Krämerladen im Hause ‚Zum Grünen Engel‘ ein, wo zeitlich vorher kein Laden gewesen war, und ließ deswegen auch die Wand der Wohnung des Erdgeschosses in die Straße hinaus durchbrechen. Dort war immer nur ein gewölbtes Fenster gewesen, und dahinter war vom Morgen bis zum Abend Frau Stanjkowa mit einem grünen Schirm über den Augen vor ihrem Gebetbuch gesessen, und jeder Vorübergehende hatte sie sehen können. Das alte, verwitwete Frauchen hatten sie vor einem Vierteljahr auf den Friedhof von Košif gefahren, und jetzt – wozu dieser Laden?“ – S. 148 f.).

gatorischen Requisit beinahe aller in bürgerlicher Welt spielenden Idyllen geworden ist. Es handelt sich offenbar um eine bürgerliche Transformation des für die klassische Idylle ebenso charakteristischen Topos der Hirtenflöte und des Flötenspiels: Ähnlich wie in der klassischen Idylle der Gesang und der Tanz in der Regel durch Flötenspiel begleitet werden, wird in der bürgerlichen Idylle das Motiv des Erzählens in einer gemütlichen Erzählrunde, das hier gewöhnlich an die Stelle des Tanzes und des Gesanges tritt, fast immer durch das Motiv des Pfeifenrauchens begleitet<sup>20</sup>. Die Funktion der beiden Motive ist analog: Ähnlich wie die Flötenmusik die einzelnen Individuen zu einem tanzenden und singenden Kollektiv zusammenschweißt, stiftet und stärkt das Ritual des kollektiven Pfeifenrauchens das Zusammengehörigkeitsgefühl der an einem Tisch versammelten Erzählrunde<sup>21</sup>.

Auch in Nerudas Erzählung hat nun das Motiv des Pfeifenrauchens zunächst eine gleichsam idyllenkonforme Funktion. Herr Vorel schafft sich nämlich sein Pfeifchen einzig und allein aus dem Grunde an, um bei seinen Wirtshausbesuchen in die gesellige Runde der Kleinseitner Nachbarn aufgenommen zu werden. Nachdem jedoch dieser Integrationsversuch gescheitert ist, wird das Pfeifenrauchen zu einem Handlungsfaktor, der das Schicksal von Herrn Vorel endgültig besiegelt. Herr Vorel begeht nämlich den Fehler, auch in seinem Laden zu rauchen. Je verzweifelter seine Lage wird, desto eifriger pafft er an seinem Pfeifchen, und der dabei entstehende Qualm und Gestank liefert Herrn Vorels potentiellen Kunden den letzten und endgültigen Grund, seinen Laden zu meiden. Auch das idyllenspezifische Motiv des Pfeifenrauchens wird also bei Neruda persifliert, gleichsam auf den Kopf gestellt, indem es von einem Integrationsfaktor zu einem den Pfeifenraucher aus der Idylle ausschließenden und ihn letztlich vernichtenden Faktor umgewandelt wird.

In unserem Zusammenhang ist nun besonders interessant, daß die „Umkehrung“ des Pfeifen-Motivs hier unmittelbar gekoppelt wird mit der Persiflage der die Idyllenwelt beherrschenden, festgefügtten räumlichen Ordnung. Der Fehler von Herrn Vorel besteht nämlich nicht erst darin, daß er seinen Laden vollqualmt, sondern schon darin, daß er an einem dafür nicht vorgesehenen Ort raucht. Das Pfeifenrauchen in der Öffentlichkeit ist in der Kleinseitner Idyllenwelt nur an einem bestimmten Ort erlaubt, nämlich im Wirtshaus, und die Nichtbefolgung dieser Vor-

<sup>20</sup> Mit dem Motiv des gemütlichen Erzählens wird das Pfeifen-Motiv schon in Voss' „Luise“ verbunden. Auch in B. Němcová's „Babička“ wird das Motiv des Erzählens, das in der Erzählstruktur dieses Textes eine eminent wichtige Rolle spielt, sehr oft durch das Motiv des Pfeifenrauchens begleitet. Die Titelheldin selbst ist zwar keine Pfeifenraucherin, sie sanktioniert jedoch das Ritual des Pfeifenrauchens während des Erzählens ausdrücklich, indem sie darauf hinweist, daß ihr verstorbener Gatte dieses Ritual konsequent befolgt habe: „Můj nebožtík, dej mu Pánbůh nebe, měl také ten zvyk; než co povídat začal, musela být dýmka přichystaná“, provídala bablčka a zář blahé vzpomínky zaleskla se jí v oku“ (S. 72; Hervorhebung vom Vf.). An einer anderen Stelle wird darauf hingewiesen, daß in dem Dorf, aus dem die Titelheldin stammt und das in bezug auf die in „Bablčka“ dargestellte idyllische Welt als eine Art unerreichbare Norm des Idyllischen fungiert, auch Frauen („zvláště staré bablčky“) passionierte Pfeifenraucherinnen sind (S. 210). Zit. nach: B. N., Bablčka, Praha 1969 (Světová četba Bd. 405).

<sup>21</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß es höchst idyllentypisch ist, wenn J. Hašek in seinem als eine karnevalisierte Idylle konzipierten Roman „Die Abenteuer des braven Soldaten Švejk“ gerade das Pfeifchen zu dem markantesten äußeren Zeichen seines Titelhelden macht und wenn das für diese Figur genauso charakteristische, nicht-enden-wollende Erzählen von verschiedenen Histörchen und Anekdoten in der Regel eben durch das Ritual des Pfeifenrauchens begleitet wird.

schrift wird sogar polizeilich geahndet. Sie wird sozusagen zu einem Zeichen des Außenseitertums, der Nicht-Zugehörigkeit zu der Binnenwelt der Idylle. Dieses Motiv wird gleich in mehreren „Kleinseitner Geschichten“ exponiert und kommt auch in der Erzählung von Herrn Vorei und seinem Pfeifchen zur Geltung:

„Jedinou těšitelkou páně Vorlovou byla jeho pěnovka. Čím byl mrzutější, tím mohutnější kotouče dýmu vinuly se mu z úst. Tváře páně Vorlovy bledly, čelo se svažovalo, ale pěnovka byla den co den červenější a leskla se z darem. Policajti Ostruhové ulice dívali se jedovatě do vnitř krámu na toho neúnavného kuřáka – kdyby byl, s dýmkou v ústech, jen alespoň jednou vystoupil přes práh do ulice! Zvláště jeden z nich, malý pan Novák, byl by dal nevím co za to, kdyby mu byl mohi hořící dýmku vyrazit z huby.“<sup>22</sup>

Das Pfeifenrauchen von Herrn Vorei kann zwar nicht polizeilich geahndet werden, weil er nicht auf der Straße raucht. Die wütende Reaktion der sonst so gutmütigen Kleinseitner Polizisten zeigt jedoch, daß auch der Laden, also ein gegen die Straße halboffener, gleichsam „halböffentlicher“ Raum, zu den Orten gehört, an denen das Rauchen einen Verstoß gegen die in der Kleinseitner Welt geltende Raumordnung bedeutet. Herr Vorel verstößt also gleich zweimal gegen die unverrückbare räumliche Ordnung der Idylle und büßt dafür mit dem Tod. Der festgefügte innere Raum der Idylle gewährt nicht mehr Sicherheit und Geborgenheit, sondern wird zu einer bedrohlichen, menschenvernichtenden, todbringenden Kraft.

Einer ähnlichen Umwertung wird nun bei Neruda auch die idyllenspezifische Auffassung der Zeit unterzogen. Die ewige Wiederkehr des immer Gleichen erscheint in den „Kleinseitner Geschichten“ als ein unreflektiertes, sinnloses, grotesk mechanisches Wiederholen einer immer gleichen Tätigkeit an immer gleichem Ort zu immer gleicher Zeit. Sehr deutlich kommt diese persiflierende Verfremdung der idyllenkonstitutiven Auffassung der Zeit z.B. in der Erzählung „Herr Ryšánek und Herr Schlegl“ zur Geltung, in der erzählt wird, wie die beiden im Titel genannten Protagonisten, zwei angesehene Kleinseitner Nachbarn, jeden Tag zur immer gleichen Zeit in das immer gleiche Wirtshaus gehen, sich gemeinsam an den immer gleichen Tisch setzen, auf dem immer gleichen Stuhl eine immer gleiche Positur einnehmen, und das tun sie elf Jahre lang, ohne dabei je ein Wort miteinander zu wechseln:

„V třetím tom okně od vchodu v pravo seděli všeobecně vážení občané pan Ryšánek a pan Schlegl den co den na večer vždy od šesti do osmi. Místo jejich bylo vždy pro ně prázdno; aby se byl snad někdo jiný odvážil zasednout kdy místo někomu navyklé, to patřilo vůbec k věcem, jež řádný a mravný Malostráňák byl by od sebe odmítl rozhodně co přímou nemožnost, poněvadž – nu poněvadž se to nedalo ani myslet. Místo zrovna u okna zůstalo vždy prázdno, pan Schlegl seděl na tom konci podkůvky, který je bliž vchodu, pan Ryšánek na konci protějším, loket od sebe. Oba seděli vždy odvráceni od okna a tedy napolo také odvráceni od stolku i od sebe a dívali se na kulečnick; k stolku se obrátili jen, když se chtěli napít nebo dýmku si nac-

<sup>22</sup> S. 147 („Herrn Vorels einzige Trösterin war sein Pfeifchen. Je verdrießlicher er war, desto mächtigere Rauchwolken qualmten aus seinem Mund. Die Wangen Herrn Vorels wurden bleich, die Stirn wurde faltiger, aber das Meerschaumpfeifchen wurde von Tag zu Tag röter und glänzte von Wohlbehagen. Die Polizisten in der Spornergasse schauten giftig in den Laden auf diesen unermüdlichen Raucher – wenn er, mit der Pfeife im Mund, wenigstens einmal über die Schwelle in die Gasse herausgetreten wäre! Besonders einer von ihnen, der kleine Herr Novák, hätte weiß nicht was dafür gegeben, wenn er ihm die brennende Pfeife aus dem Maul hätte schlagen können.“ – S. 152).

pat. Jedenáct let již zasedali tak den co den. A po těch jedenácte let nepromluvili na sebe ani slova, ba ani si jeden druhého nevšimnul.“<sup>23</sup>

Zu beachten ist, daß sich hier die groteske Wirkung der mechanischen Wiederholung des immer Gleichen mit dem Motiv der grotesken Verdoppelung, der grotesken Spiegelung der einen Figur in der anderen verbindet. Der Eine tut immer das Gleiche wie der Andere und stellt in diesem Sinne einen grotesken Doppelgänger, ein groteskes Spiegelbild des Anderen dar. Die spiegelbildliche Identität der beiden Figuren steht dabei in einem grotesken Kontrast zu dem die beiden Protagonisten trennenden elfjährigen Schweigen – ein Motiv, das schon für sich selbst genommen, durch das Moment der hypertrophen Dauer, eine groteske Wirkung ausübt. Eine zusätzliche Pointe besteht dann in dem grotesken Kontrast zwischen dem elfjährigen Schweigen und dem Ort, an dem sich diese Geschichte abspielt, kann doch das Wirtshaus als der Ort der geselligen zwischenmenschlichen Kommunikation schlechthin gelten. – Neruda arbeitet hier also mit einem ganzen Ensemble von grotesk-verfremdenden Verfahren und Motiven, die alle dazu beitragen, daß die schon an sich grotesk anmutende mechanische Wiederholung der immer gleichen Tätigkeit am immer gleichen Ort zur immer gleichen Zeit in einem noch groteskeren Licht erscheint, daß die Sinnlosigkeit der idyllischen Wiederkehr des immer Gleichen umso augenfälliger gemacht wird.

Wir kommen zu dem Schluß, daß in den Kleinseitner Geschichten alle vier konstitutiven Merkmale des idyllischen Raumes wie auch die mit dem idyllischen Raummodell eng verbundene, „verräumlichte“ Auffassung der Zeit als der ewigen Wiederkehr des immer Gleichen einer persiflierenden Umwertung unterzogen werden. Neruda gestaltet den Chronotop seiner Erzählungen konsequent als einen idyllischen, deutet ihn aber zugleich in einem antiidyllischen Sinne um, indem er seine einzelnen Merkmale als dehumanisierende, menschenfeindliche, den Menschen vernichtende Faktoren präsentiert. Er begründet mit der Antiidylle seiner „Kleinseitner Geschichten“ eine lange Tradition des antiidyllischen Diskurses in der tschechischen Literatur, eine Tradition, deren Lebendigkeit jedoch nur auf dem Hintergrund der in der tschechischen Literatur nicht weniger lebendigen Tradition des Idyllischen zu verstehen ist<sup>24</sup>.

Konstanz

Miloš Sedmidubský

<sup>23</sup> S. 95 („Im dritten Fenster rechts vom Eingang saßen Tag für Tag immer von sechs bis acht abends die allgemein geachteten Bürger Herr Ryšánek und Herr Schlegl. Der Platz wurde immer für sie freigehalten; zu wagen, sich auf den angestammten Platz eines anderen zu setzen, das war etwas, was ein ordentlicher und gesitteter Kleinseitner für ein Ding der Unmöglichkeit hielt, weil – eben weil so etwas unausdenkbar war. Der Platz direkt am Fenster blieb immer leer, Herr Schlegl saß an jenem Ende des Hufeisens, das dem Eingang näher war, Herr Ryšánek am gegenüberliegenden Ende, nur eine Elle davon entfernt. Beide saßen immer vom Fenster, daher auch von dem Tischchen und voneinander abgewendet und schauten auf den Billardtisch; zum Tisch drehten sie sich nur dann herum, wenn sie trinken oder die Pfeife stopfen wollten. Elf Jahre saßen sie schon so Tag für Tag. Und während all der elf Jahre hatten sie miteinander kein Wort gewechselt, war einer dem anderen Luft.“ – S. 97 f.).

<sup>24</sup> Die Rolle des idyllischen und antiidyllischen Diskurses in der Geschichte der tschechischen Literatur und Kultur wird ausführlich behandelt in der vom Vf. vorbereiteten Monographie: Strukturen und Funktionen des Idyllischen in der tschechischen Literatur.

THE HUMANIST AS LOVER:  
CONRAD CELTIS IN CRACOW

We do not know what the outstanding German humanist and poet Conrad Celtis (or Conradus Celtis Protucius, as he preferred being called in the formal humanist style; 1459-1508) expected when he broke his stay in Rome in 1486, returned to Venice, and traveling thereafter from Trieste through Hungary finally reached Cracow around Easter 1488. At the still young age of twenty-nine, Celtis was at the peak of his career.<sup>1</sup> His treatise on the writing of poetry *Ars versificandi et carminum* - which established his fame - had appeared in 1486 and was followed in 1487 by his edition of two plays by the Roman dramatist Seneca, *Hercules Furens* and *Thyestes*. In recognition of his contribution to the spread of the new learning in Germany, the Holy Roman Emperor Frederick III crowned him with the laurel wreath at Nürnberg in 1487, at the same time conferring upon him the title of Doctor of Philosophy. As the first German so honored, Celtis was full of justifiable pride. Thereafter, he would always affix the title "poeta laureatus" after his name and would insist that portraits of him depict him in his doctor's cap with the laurel wreath around it.

The trip to Italy, on which Celtis now embarked, was for a northern humanist who had never previously visited the birthplace of humanism something akin to a Moslem's pilgrimage to Mecca. Doubtless anticipating a warm reception in the aftermath of the distinctions conferred on him by the emperor, Celtis was rudely awakened by the reality of Italian indifference. Instead of capping the triumphs of Nürnberg, the journey to Italy was clearly a disappointment. To Celtis, ever sensitive about the backwardness of German culture compared to the Italian, it must have confirmed his worst fears that in Italian humanist circles it would be a long time before the Germans would be viewed as anything but barbarians.

The idea of traveling to eastern Europe after his disappointing sojourn in Italy may possibly have come to Celtis during his stay in Rome. A compulsive wanderer since he left home at the age of seventeen, Celtis needed little encouragement to set off on yet another trip. But why eastern Europe and especially Poland after Italy provides interesting material for speculation?

While in Rome, Celtis made a point of visiting the famous Accademia Romana. During the visit it is entirely possible that the founder of the Accademia, Pomponio Leto, brought up the scandalous affair of a former member, Filippo Buonaccorsi of San Gimignano, otherwise better known as Callimachus or Cai-

---

<sup>1</sup> On Celtis's life and career, see: Leonard Forster, ed., tr., *Selections from Conrad Celtis 1459-1508* (Cambridge, 1948), 1-19; Lewis W. Spitz, *Conrad Celtis: The German Arch-Humanist* (Cambridge, 1957); Kurt Adel, ed., tr., *Konrad Celtis: Poeta Laureatus* (Graz and Vienna, 1960), 5-23. On Celtis in Poland, see Antonia Jelicz's 60-page booklet *Konrad Celtis na tle wczesnego renesansu w Polsce* (Warsaw, 1956). Interesting comments on Celtis and his work can also be found in Fred J. Nichols, ed., tr., *An Anthology of Neo-Latin Poetry* (New Haven and London, 1979), 62-63 and 693-95.

limachus Experiens, who had sought asylum in Poland after being implicated in a plot to assassinate Pope Paul II in 1486. Whether the subject of Buonaccorsi-Callimachus arose in conversation between Celtis and Pomponio Leto is impossible to determine. Neither the Italian's nor the German's writings offer any clues. But in view of Celtis's intellectual curiosity and his fondness for traveling, it seems reasonable that it might have.

There were, to be sure, other possible reasons for Celtis's interest in Poland, or, more precisely, in Cracow. One was certainly the University of Cracow which was then highly regarded and had become a magnet for students from neighboring countries, above all the German lands and Hungary.

Another factor weighing on Celtis's decision to travel to Poland could very well have been his interest in the Cracow astronomer and mathematician Albert Blar or, in the polonized version of the name, Wojciech z Brudzewa or Wojciech Brudzewski.<sup>2</sup> Celtis himself had already become attracted to astronomy and mathematics as well as to astrology and would certainly have been aware of the University of Cracow's prominence in these fields. Albert Blar, who was Copernicus's teacher, had once been a student of the distinguished German scholars Peurbach and Regiomontanus and could easily have become known to Celtis when the latter was a student of the no less renowned German humanist Rudolf Agricola in Heidelberg. In any case, Celtis was sufficiently impressed with what he had heard of Blar to want to make his acquaintance. He was obviously not disappointed. The two men became close friends during Celtis's two-year stay in Poland from 1489 to 1491 and maintained a correspondence after his departure.

Celtis's typical Renaissance enthusiasm for geography sheds light on yet another possible reason for his visit to Cracow as well as on a demographic aspect of late fifteenth-century Polish humanism.<sup>3</sup>

A German patriotism, which shaped Celtis's views on art and politics, grew more stridently nationalistic with the passage of time. Prior to his journey to Poland it manifested itself above all in his first publication, the *Ars versificandi et carminum*. A guide to the writing of poetry, of course in humanist Latin, the work was intended to hasten the advent of the new learning among the Germans whose cultural achievements Celtis still held in light regard. Accompanying the manual was his famous ode to Apollo one of whose purposes was to exemplify the kind of poetry the German genius was capable of creating. Implicit in the appeal for the humanization of German culture was a growing sense of national pride and a desire to rival, indeed surpass, Italy.

Now if we shift our attention for a few moments from Celtis's crystallizing Germanism to the socioeconomic and ethnic composition of contemporary Cracow, we find a vibrant, prosperous city with a middle class whose upper stratum in particular bore a distinct German character. Polonization and, at least among the wealthier, ennoblement accelerated in the course of the sixteenth century, but in Celtis's time this had not yet happened to any significant extent.

<sup>2</sup> Antonina Jelicz, *Konrad Celtis*, 42-43. In his monumental *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego w epoce humanizmu* (Cracow, 1935), 259, Henryk Barycz states that it was specifically for the study of mathematics that Celtis came to Cracow.

<sup>3</sup> Fred J. Nichols has some interesting remarks about Celtis and geography in his *An Anthology of Neo-Latin Poetry*, 62-63.

Like Cracow itself, the university had a strong German presence. If the universality of Latin and the cosmopolitanism of humanist learning - which had just begun to take root there - tended to minimize ethnic differences in the groves of academe, social and cultural contacts between the German urban patriciate in Cracow and their ethnic confreres at the University of Cracow if anything reenforced them.

For Celtis, then, Cracow and its distinguished center of learning were perceived as a Germanic island in a Polish, or Sarmatian sea, since it was as Sarmatia that Poland was known to him. His literary career bears out this contention. Apart from his *Ars versificandi* and important editions of the tragedies of Seneca and the Latin dramas of the tenth-century German nun Hrotswitha, for whose discovery he is given credit, Celtis's major works were a volume of *Amores* (1502) and a collection of *Odes (Libri odarum quattuor)* published posthumously in 1513. Acknowledged as his most outstanding literary contribution, the *Amores* recount his four great love affairs with four different women in four different cities at four different stages in his life. Love and geography are integrally interwoven in the *Amores* and explain the quadripartite division of the work.

Now, not only did each love affair of Celtis have its own geographical locus, but each city in the *Amores* represents a point on the compass marking, in Celtis's conception, the natural boundaries of Germany. The western locus was Mainz, the northern Lübeck, the southern Regensburg, and the eastern - Cracow. That is why the full title of the *Amores* in Latin reads: *Quattuor libri amorum secundum quattuor latera Germaniae* (Four Books of Love According with the Four Borders of Germany). In traveling to Cracow, then, Celtis was headed not just for a highly regarded university with a significant German presence, but indeed, in his mind, for a German city.

Celtis's predilection for geography also had a literary ideological as well as romantic rationale. In staking out the boundaries of Germany as the expanse in which his poetry recreates a life of adventure and passion, Celtis demarcates Germany itself as a literary entity. In order to create as well a German literary culture, in the humanist sense, Celtis devoted a great deal of energy to the establishment of literary academies or, as he called them in Latin, *sodalitates* (sodalities). As a meeting ground for like-minded men (and occasionally women) sharing a passion for classical antiquity as well as good companionship, the academy, or sodality, was a familiar signpost of the humanist landscape. Wherever he set foot for any length of time, Celtis plunged into the organization of a sodality and the nurturing of acolytes. If the sodalities did not correspond perfectly to the points on his literary compass and varied in significance and duration, they still represented the legacy of a German writer and pedagogue whose dream was the emergence of a great German literary tradition symbolized by a renowned literary society strategically located at each boundary of the German world. In this spirit, then, Celtis founded the Sodality of the Rhineland (Rhenana) at Heidelberg, the Danubiana at Vienna - these became the two most distinguished - the Codonea, or Baltica, at Lübeck, and the Vistulana, whose full name in Latin was *Sodalitas Litteraria Vistulana*, at Cracow. Imbued thus with a humanist missionary zeal and a growing sense of German national pride, Celtis struck out for what he regarded as the eastern German city of Cracow, or Croca as he sometimes referred to it in Lat-

in. The elation that always filled him on the eve of a new journey was mitigated on this occasion, however, by a certain anxiety at the thought of coming in among a population still made up predominantly of Sarmatians whom he looked upon as primitive. If a stay in Germanic Cracow and its distinguished seat of learning was pleasant in the contemplation, the surrounding Polish Slavic environment awoke contrary feelings.

His activities for the two years that he was in Teutonic Croca in the land of the Sarmatian heathen combined the typical pursuits of the touring humanist and the humanistic tourist. Once he discovered that he could move about in safety he spent much of his first year in travel, visiting Danzig (Gdańsk) and the Baltic region, exploring the Carpathians, participating in a hunt for the famed Polish bison, and visiting the equally famous salt mines of Wieliczka. Expectedly, all these new sights and adventures found expression in his poetry, above all in the *Amores*. At the university in Cracow Celtis lost little time in seeking out such luminaries as the astronomer Blar and the Italian humanist and expatriate Filippo Bounaccorsi, who was now well known in Polish intellectual and political circles under his assumed name, Callimachus. With the support and collaboration of both men, Celtis set about founding the Sodalitas Litteraria Vistulana which soon attracted the membership of other friends he had already made in Cracow, both at the university and in the town and court society.

An auditor certainly at lectures, Celtis officially registered at the University of Cracow only in 1489.<sup>4</sup> But the name Celtis does not appear on the institution's rolls. The German humanist's original name was the quite ordinary craft-related Pickel, meaning "pickaxe" or "stonecutter's chisel," which he had dropped long before in favour of Celtis or Celtes in order to indicate a more romantic Celtic or Greek origin. Since a latinized name was also *de rigueur* among the humanists, Celtis translated Pickel into Protucius and so registered at the university under the name of Conradus Celtis Protucius Johannis de Herbipoli (the son of Johannes of Wipfeld).

During his residence in Cracow, Celtis's energies found two main outlets. With one, his literary sodality, he provided an undeniable impetus to the development of Renaissance humanism in Poland; with the second, he found the inspiration in Poland for his greatest poetry.

By far the richest fruit of Celtis's two-year stay in Poland was his major poetic work, the *Amores*. Although composed only after Celtis had left Poland and dealing only in part with his experiences in that country, it was clearly inspired by its impact on him.

Much of Celtis's sojourn in Poland was spent, as we have seen, visiting different parts of the country, attending lectures at the University of Cracow, making friends both in the academic community and among the town elite, and organizing and directing the first of his literary societies, the Sodalitas Litteraria Vistulana. As busy as he undoubtedly must have been, Celtis still found time for a torrid love affair with the young wife of an older aristocratic husband, Hasilina z Rzytonic.

The impact of the romance on Celtis's life and art was considerable for it was with Hasilina that the poet appears to have discovered passion for the first time.

---

<sup>4</sup> Jelicz, *op. cit.*, 33.

It was out of this love that the idea for the *Amores* grew and it was to Hasilina that the entire first book of the work, sections of the second, and a number of his elegies, epodes, and epigrams were devoted. If Hasilina was followed in time by El-sula of Regensburg, Ursula of Mainz, and Barbara of Lübeck - to whom the second, third, and fourth books of the *Amores*, respectively, are dedicated - she remained not only Celtis's strongest female attachment, but the most vivid, and real, of any of the women who appear in his writings.

Although we do not know when and in what circumstances Celtis met Hasilina z Rzytonic, his poetic account of his travel to Poland suggests that their first encounter occurred not long after Celtis reached Cracow and that his response was immediate and powerful. In the poem "Ad Hasilinam de aborta tempestate, dum Cracoviam Sarmatiae peteret, et signo veris" (To Hasilina of the Storm that Arose While He Was on His Way to Cracow in Poland and of a Sign of Spring), which appears in the first book of his *Amores*, he recalls:

With much on my mind, I set out anxiously for the city [Cracow], soon captured, Hasilina, by your eyes. My heart lies enveloped by gloom and my mind thus unseeing does not exercise its strength. And when it is not thinking of you, embraced by all my heart, the image of your beauty always stands before my eyes.<sup>5</sup>

The ode "Ad Hasilinam erotice et hodoeporice" (A Love Poem To Hasilina, *Odorum liber I*, 14) leaves no doubt that at least from Celtis's point of view the romance with Hasilina was the most memorable experience of his stay in Cracow:

Alone I make my way with rapid steps toward unknown lands where the golden-yellow Elbe and the Silesus thrust back sluggish courses by means of a swirling eddy.

I then pursue a direct course to the Vistula where the land of the Sarmatians opens wide plains and where the high roofs of royal Cracow surge upward.

Here Hasilina, glowing with her flames, begins to ensnare an ardent spirit with alluring games, thereby relieving a body oppressed by fatigue....

Not possessed of the might of great Jove and the gods, I could not change my stars, and even less so confronted by the radiance of a comely face and a beautiful body.

A brilliant flash of lightning glitters from her divine mouth; her face glows, suffused with ruddiness; her eyes flash like two burning constellations....

Possessed by a better life my spirit takes flight on joined lips, suspended prostrate in your mouth as if in blissful death....<sup>6</sup>

The passionate, erotic nature of the relationship between Celtis and his Cracovian paramour forms the subject of several of his poems including the first book of the *Amores*. Typical - and perhaps the best known of these - is "De nocte et osculo Hasilinae, erotice" (On a Night Spent with Hasilina and Her Kisses, An Amatory Poem) which appears as the tenth "carmen" in his first book of odes. The

<sup>5</sup> Conradus Celtis Protucius, *Quattuor libri amorum*, ed. Felicitas Pindter, Leipzig, 1934, 12, 11. 75-80.

<sup>6</sup> Conradus Celtis Protucius, *Libri odorum quattuor*, ed. Felicitas Pindter, Leipzig, 1937, 17-18.

poem demonstrates Celtis's characteristic combination of lofty humanistic imagery and an earthy realism which in some of his poems about women becomes quite graphic:

Ilia quam fueram beatus hora  
 Inter basia et osculationes  
 Contrectans teneras Hasae papillas  
 Et me nunc gremio inferens venusto...<sup>7</sup>  
 (How happy I was in that hour, among kisses and  
 nuzzlings, feelings Hasa's soft breasts, and now  
 burying myself in her lovely lap, now squeezing  
 her breast in my tender arms, groaning with languid  
 love, for she was fondling me with reciprocal passion,  
 forcing me thereupon to enter her body, while the  
 goddess born of the blue sea tied together with  
 adamantine chains our two souls merging at our mouths.  
 O night adorned with constant stars, who lifts up the  
 glittering faces of the gods and brings healthful rest to  
 the tired. May you now stand still as at the birth of  
 Hercules or as you are wont to do in Swedish regions  
 when Apollo returns to visit the rainy south and for a  
 period of two months brings forth no light, covering  
 everything with constant darkness. Thus will my glowing  
 ardor be satisfied.)

That Hasilina granted her favors to men other than her husband and Celtis is obvious from more than one poem. In "De fide Hasilinae" (On Hasilina's Fidelity), for example, Celtis bemoans the fact that in bestowing her "golden kisses on insipid admirers" she is as likely to add sincerity to the love she proffers him as a "bent plowshare will plow up a fish" (*erutus aut curvo piscis erit*).<sup>8</sup>

The first book of the *Amores*, which is devoted mainly to the relationship with Hasilina, is as much a lament about the pain and sorrow of love as it is an expression of romantic joy. In the third elegy, "Ad Hasilinam de aborta tempestate ..." (To Hasilina, On the Storm that Arose while He Was on His Way to Cracow ...), he describes the heat of the passion consuming him in words such as the following:

Behold, O cruel woman, the very marrow [of my  
 bones] consumed, and see the bones themselves  
 dissolved by your flames. Behold how my spirit  
 nearly forsakes my weary limbs and proclaims you  
 to be the cause of its death.<sup>9</sup>

As the book progresses, Celtis excoriates his beloved for mental cruelty, deception, fickleness, and ingratitude, as in the seventh elegy, "Ad Hasilinam perfidam et inconstantiam sibi exprobrat ignemque tectum magis urere" (To Hasilina, In Which He Complains of Perfidy and Inconstancy and Speaks of His Secret Flame Burning Hotter):

Ingrate, tell me, why do you repay nothing and  
 why, cruel one, do you deny me what you have given  
 others? See, my eyes already discharge tears and

<sup>7</sup> Ibid., 13.

<sup>8</sup> Karl Hartfelder, ed., *Fünf Bücher Epigramme von Konrad Celtis* (Hildesheim, 1963), 8.

<sup>9</sup> *Quattuor libri amorum*, I, 12, 11. 87-90.

water moist lips with abundant showers. Just as the sun burns in the spring seasons and the heat releases snowy waters, so are the burning Carpathian peaks melted by the sun and the swift Vistula borne by swollen waters. In like manner, your blazing fire, as it bears down, detaches the soul from the body and alluring Amor caresses unfeeling breasts. But, merciless one, you provide my fires no companion nor do my arrows penetrate your heart....<sup>10</sup>

By the time Celtis reached the thirteenth elegy, "Ad Hasilinam cum sacerdote deprensam" (To Hasilina Caught with a Priest), whatever restraints existed previously all but disappear in an outburst of indignation:

Why at this moment are your eyes lowered and both your bright cheeks drained of their color? Why does your hair stand on end and why do you not hurl impudent words in your usual garrulousness?...

Hasa, I have said that you will besmirch your name with guilt and notoriety will drown out your accomplishments, since so often have you dared to disrupt a legitimate wedding by exposing for sale an impudent thigh. Your guilt last night, when your husband had gone off to hostile fields, is written all over your disgusting face. And as for me, I suffered chills the whole night where a shaved man [a priest] was taking his pleasure. But we propose to pardon the secret immorality in as much as your head is turned by holy men, Hasa, who can divert the gods from our crimes and restrain the lightning of ruddy Jove.<sup>11</sup>

Of course, much of the anguish Celtis suffered in his relationship with Hasilina was caused by her marital status. As if in justification of his affair with her and, more obliquely, her relations with other men in general, Celtis depicts Hasilina's marriage as a vale of tears. In the epigram "De lacrymante Hasilina" (On Hasilina's Weeping, I, 9),<sup>12</sup> her husband is described as "cruel", a wife-beater who subdues Hasilina by "dragging her around, bloodied, by the hair." Another epigram, "De smaragdi natura" (On the Nature of the Emerald, I, 23),<sup>13</sup> brings together Celtis's serious interest in the occult and his loathing for Hasilina's marital status. Inferring an occult bond between the "power of precious stones" (*gemmarum vires*) and the "secret seeds of the heavens" (*occultaque semina caeli*), Celtis describes an incident that is supposed to have occurred between Hasilina and her husband which, in his view, reveals such a link. His beloved, he states, wore a Scythian emerald on one finger the color and shape of which were perfect. But when she gave herself to her "detested" husband, the precious stone burst into two pieces. Celtis was also unable to resist the temptation to address a poem directly to Hasilina's husband. In the ode "Ad maritum Hasilinae insensatum" (To Hasilina's Husband Grown Old, *Odarum liber I, 22*) the emphasis is now no longer on his

<sup>10</sup> Ibid., 11. 61-72.

<sup>11</sup> Ibid., 25.

<sup>12</sup> Karl Hartfelder, ed., *Fünf Bücher Epigramme von Conrad Celtis* (Hildesheim, 1963), 5.

<sup>13</sup> Ibid., 7.

cruelty but on his decrepitude. He is "blind with his eyes open" and reminds Celtis of "Oedipus who once, supporting himself with trembling staff, followed his daughter Antigone to prayers." He is also "deaf in both ears." In the poem's parting shot, which spares Hasilina little as well, Celtis berates the husband as "having grown old in all his senses, like a tyrannical parent who has turned stiff vituperating the gods before a noisy brood, while your wife sets as many rivals aflame as Vervex yielded lovely violets, as the sky sent down the gnats of Leo, as Libra brought forth opulent fruit, and as Capricorn again stripped bare cold branches."<sup>14</sup>

Celtis's poetry sheds light on other aspects of his Polish romance as well. That Hasilina's marriage was childless, for example, seems clear from the epigram "Ad eundem" (To the Same, 1, 31):

Hasa begs the gods to let her bear a happy offspring,  
but tell me, by what man can she be made pregnant?  
She says that her unloved husband is always in a rush  
and her other gigolos sterile in love.<sup>15</sup>

The question naturally arises at some point as to the language Celtis and Hasilina used for communication. Celtis, of course, knew no Polish when he came to Cracow and it seems unlikely that his beloved knew Latin, at least well enough to speak it. The answer is provided by the fourth elegy of the *Amores* which is dedicated to "Bernardus Viliscus Roxolanus" whom we know to have been Wilczek z Boczowa (of Boczów), a notary of the king, dean of the cathedral of Przemyśl, and eventually archbishop of Lwów.<sup>16</sup> A member of Celtis's Cracow circle of friends, he often acted as the German poet's interpreter with Hasilina until the lovers found some way to communicate without the services of an intermediary. Bernardus Viliscus's role in the romance is described this way in the elegy:

You were often a sincere interpreter of  
Hasilina since she scorned my German tongue.  
Then, with you as my teacher, I learned to speak  
the barbarous words of the girl's Sarmatian  
language. But she was better able to bend the  
crude language to me as she joined tempting  
kisses to my lips, at the same time as her throat  
teased me with impudent murmuring and my  
mouth did battle with her ears.<sup>17</sup>

The intensity of Celtis's Polish romance notwithstanding, the affair was not fated to end happily. The German humanist apparently pursued the object of his affections for the better part of a year but was ultimately rejected when Hasilina refused to leave her husband. That this was one of the main reasons, if not the main one, for his sudden departure from Cracow in the spring or early summer of 1491 seems highly likely.

Although clearly stung by the outcome of his torrid affair with Hasilina, Celtis had other reasons for feeling frustrated and anxious to move on. His ambition for

<sup>14</sup> *Libri odarum quattuor*, 25-26.

<sup>15</sup> Latin original in Hartfelder, op. cit., 9.

<sup>16</sup> For the identification of Bernardus Viliscus, I am indebted to Antonina Jelicz, *Konrad Celtis na tle wczesnego renesansu w Polsce*, 46.

<sup>17</sup> *Quattuor libri amorum*, 13, 11. 29-36.

a university chair, which he desperately wanted and which had eluded him up to this time, also failed to materialize in Cracow. His disappointment was the more bitter in view of the contacts he had made in the city and at the university and which he counted on for support. Then, there was the matter of the Literary Society of the Vistula, which for all the enthusiasm of the participants and Celtis's guidance remained too elitist in character and never succeeded in becoming the type of humanist circle Celtis had in mind when he first established it.

Celtis's career after leaving Poland is of less concern to us here. But let us briefly consider his subsequent activities before turning our attention to later echoes of his Polish romance. From Cracow, Celtis made his way to Breslau and from there to Bohemia and Moravia before finally coming to rest in Nürnberg, the city of his first triumph. The foul mood in which he left Poland apparently stayed with him in the rest of the trip. If Breslau made no memorable impression on him, he positively disliked the Czech lands and the Czechs themselves and gave vent to his feelings in a number of malicious epigrams. Celtis found almost no aspect of Czech life redeeming, but he took particular delight in mocking Jan Hus and the entire Hussite movement. Unfortunately, several of the epigrams became known while Celtis was still in Bohemia and produced such an outrage that he had to quit the country in haste.

Celtis was not long in Nürnberg before being invited to nearby Ingolstadt where a new university had been founded in 1472 and where a regular teaching position seemed to be in the offing. The appointment (for only one semester) finally materialized on May 5, 1492. Celtis proved so successful that he was renewed for another semester. The highpoint of his stay in Ingolstadt was the famous public oration he delivered, probably in August 1492, in conjunction with his lectureship on oratory, the "Oratio in gymnasio in Ingelstadio publice recitata" (Public Oration in the University of Ingolstadt).

A few days after delivering his "Oration," Celtis was on the road again, traveling to Regensburg and Nürnberg where he remained in an atmosphere congenial to humanism until the end of 1493. The outgrowth of his stay in Nürnberg in particular was one of his greatest literary works, a prose description of and encomium to the city which he titled simply *Norimberga*. It was begun in 1493 but completed later and published only in 1502.

Celtis's dream of a regular academic position came true at last in early 1494 when he was recalled to Ingolstadt to take over the professorship of humanities vacated by the poet Johannes Riedner. But bigger and better things lay around the corner.

Once Celtis became aware of the great awakening of the arts and learning in Vienna in the wake of Maximilian's ascension to the throne of the Holy Roman Empire and of the new prominence of the University of Vienna, he began taking steps to secure a position there. His efforts paid off handsomely when in March 1497 he was offered the first full-time lecturship in poetry and rhetoric at the university. In a sense, Celtis at last had found a home. The few years of life left to him (he died on February 4, 1508) were among the most productive of his career.

With academic as well as literary success well within his grasp now, Celtis must surely have relegated thoughts of *Hasilina z Rzytonic* to a corner of his mind.

After all, he had been away from Cracow for several years and had not had any contact with his former Polish paramour in all that time. But nearly a decade after the romance and with its ashes long cold, Celtis's memory of those steamy and stormy days in Cracow was jogged on three separate occasions. In 1498 and 1499 letters from two of his most devoted Cracow admirers, the Silesians Aesticampianus the Younger (Jan Sommerfeld) and Laurentius Corvinus (Wawrzyniec Korwin in Polish, real name Raab or Raabe), informed him that Hasilina had become a widow and hence was available for marriage, if the "poeta laureatus" was still interested.<sup>18</sup> Alas, he was not. The other encounters with Eros in the intervening years had made the past irretrievable, except as art. And it was, perhaps ironically, because of that art that in 1500 Celtis heard from Hasilina in person, and for the very last time in his life. In a letter alternating anger and supplication, she expressed indignation over the circulation of Celtis's poems about her which gossip from Vienna had brought to her attention and she pleaded with the poet to suppress them.<sup>19</sup> By way of a belated reply, Celtis saw to the publication of the complete text of the *Amores* in Nürnberg in 1502. Hasilina was never heard from again. In 1508, in the midst of undiminished pedagogical and literary activity which included, *inter alia*, religious hymns to the Blessed Virgin, Celtis at last succumbed to the syphilis that had wracked his body for several years.

New York City

Harold B. Segel

---

<sup>18</sup> The texts of the letters appear in Hans Rupprich, ed., *Der Briefwechsel des Konrad Celtis* (München, 1934), 336-38 and 361-62.

<sup>19</sup> For the text of the letter in German translation, see *ibid.*, 434-35.

ZUFALL UND SCHICKSAL:  
MARK ALDANOV'S SCHAUSSPIEL „LINIJA BRUNGIL'DY“

Mark Aldanov (1886–1957) ist als einer der bedeutendsten russischen Romanciers dieses Jahrhunderts und als brillanter, geistvoller Essayist wohlbekannt; weniger beachtet wurden seine Theaterstücke. Es sind ihrer nicht viele, nur drei, und zwei davon fügte er als Werke des Protagonisten Viktor Jacenko in den Roman «Живи как хочешь» (1952) ein. Beide sind aber in sich geschlossen und sicher sehr bühnenwirksam; von einer Aufführung ist mir nichts bekannt.

Nur ein Theaterstück «Линия Брунгильды», von dem hier die Rede sein soll und das Aldanov als «пьеса в шести картинах с эпилогом» bezeichnet, steht für sich. Es wurde in Paris und an mehreren Theatern der russischen Emigration (sogar in Shanghai) aufgeführt und hatte starken Publikumserfolg<sup>1</sup>. Im Druck erschien es zwei Mal<sup>2</sup>.

Als Illustration einiger Hauptthemen seiner großen Romane und als eines der besten Theaterstücke der daran nicht sehr reichen, neuesten russischen Literatur verdient es zweifellos die Aufmerksamkeit des Literaturhistorikers.

Die Zeit der Handlung ist der Herbst 1918, der Ort ein kleines Städtchen, das damals als Grenzstation zwischen dem bolschewistischen Rußland und der von den Deutschen besetzten Ukraine diente (ehemals Могилевская губерния, wie man aus dem Text erfährt). Städtchen und Bahnhof standen unter deutscher Verwaltung. Der Epilog spielt in Paris 1937.

Die Personen der Handlung sind von Aldanov bewußt „altmodisch“ mit Beruf und Alter aufgeführt.

Wie so oft in Aldanovs Romanen werden auch hier „einfache“ Menschen durch politische Ereignisse in ungewöhnliche Situationen gebracht, wobei sie Entscheidungen fällen müssen und ihren Charakter ganz anders offenbaren, als sie es je in normalen Umständen täten. Sie werden, wie es Aldanov in «Живи как хочешь» ausdrückt, „aktivisiert“. Der angehende Schriftsteller Viktor Jacenko sagt dort: „Ich sehe die Menschen... in ihrem normalen, alltäglichen Leben, ohne große Ereignisse. Aber ich möchte mir vorstellen, als was sich ein bestimmter Mensch entpuppen würde, wenn er in das Zentrum großer dramatischer Ereignisse geriete“ (I, S. 16).

Die Situation in diesem Fall hat nichts von großer Dramatik, ist aber alles andere als normal.

Einer Truppe von vier Operettensängern, angeführt von dem alternden, auf seine ehemaligen Erfolge in Provinztheatern sehr stolzen Pavel Michajlovič Antonov (gegen 60 Jahre alt), ist es gelungen, aus dem hungernden Petrograd illegal über die von den Bolschewiken bewachte Grenze in das deutsche Okkupationsgebiet zu flie-

<sup>1</sup> Vgl. Bibliographie des oeuvres de Marc Aldanov, Paris 1976, XII, und Sovremennye zapiski, Bd. 68, 1939, 478.

<sup>2</sup> Zuerst in Russkie zapiski, Bd. 1, 1937, 9–92, dann im Buch „Bel'vederskij tors“, Paris 1938, 71–189. Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf die Buchausgabe.

hen. Es gehören zu seiner Truppe seine 18jährige Tochter Ksana und das Ehepaar Nikol'skij (beide Anfang der Dreißiger). Unterwegs stieß zu ihnen zufällig ein gewisser Ivan Aleksandrovič, der ausgezeichnet Klavier spielt und deshalb als Begleiter willkommen ist, denn in Kiev hofft man, Operetten aufführen zu können. Nach gefahrvollem Grenzübertritt sind sie nun, in Sicherheit vor den Bolschewiken, in deutschen Händen; allerdings hat der Kommandant des Grenzpunkts Hauptmann von Rechow die Weisung, in jedem Fall beim Oberkommando in Kiev anzufragen, ob der illegale Flüchtling weiter- oder zurückgeschickt werden soll.

Die Handlung läuft innerhalb einer Woche ab, während die Schauspieler auf die Entscheidung aus Kiev warten.

Antonov und Ksana werden von dem pensionierten Aufseher eines ehemaligen Irrenhauses namens Vasilij Ivanovič Eršov aufgenommen, der nach der Kriegsevakuierung der Insassen in seiner alten Dienstwohnung daselbst lebt. In dem Irrenhaus - dem einzigen großen Haus im Flecken - befindet sich auch die deutsche Kommandantur. Die drei anderen Mitglieder der Truppe müssen mit dem zweifelhaften Gasthaus vorlieb nehmen.

Der Handlungsknoten schürzt sich im üblichen Dreieck, dessen Personen allerdings durchaus nicht der üblichen Schablone folgen. Ksana, ein kluges, herzliches, ehrliches, leidenschaftliches, offenbar bezaubernd hübsches Mädchen, wird sowohl von dem Kommandanten von Rechow als auch von Ivan Aleksandrovič begehrt. Seine Identität wird absichtlich ungeklärt gelassen; sein Familienname wird nicht genannt, sein Beruf fehlt im Personenverzeichnis, sein Alter wird mit 35 Jahren angegeben; er selbst bezeichnet sich als „обыкновенный контр-революционный гад“, так, средняя контра» (S. 95). Offenbar ein liberaler Politiker, vielleicht Aristokrat, der von den Bolschewiken, falls gefaßt, alles zu fürchten hat. Ksana, die ihn liebt, erfährt von ihm in einer bewegten Szene zu ihrer bitteren Enttäuschung, daß er verheiratet ist und ihr also nichts als „freie Liebe“ bieten kann, was er auch mit großem Schwung und leiser Ironie über sich selbst tut. Sie hoffte auf „anständige“ Ehe, sie sehnt sich nach einem gutbürgerlichem Familienleben, und als sie ihn noch frei wähnt, sagt sie ausdrücklich „niemals und nie“ zu seinem nur allzu deutlichen Werben. Doch leise Zweifel an ihrem «ни-когда» kommen bald auf.

Ivan Aleksandrovič ist durchaus nicht als der übliche positive Held gezeichnet. Er ist zwar ein aufrichtiger Patriot, der sein Leben der Rettung Rußlands weihen will. Er gehört, wie er Ksana erklärt, „Rußland und der Freiheit“. Aber er begehrt Ksana, er ist eifersüchtig auf von Rechow. Werden sein Patriotismus und Idealismus standhalten?

Die Handlung wird durch einen Spekulanten ins Rollen gebracht, einen Menschen „von unbestimmter Nationalität und unbestimmten Alters“, wie im Personenverzeichnis zu lesen steht, und auch im Text fragt ihn Ivan Aleksandrovič, was seine Nationalität sei: Grieche? Jude? Armenier? - doch die Frage bleibt unbeantwortet (S. 105). Dieser Mensch ist so illegal wie die Schauspieler über die Bolschewikengrenze gekommen, hat aber allen Grund zu befürchten, daß er zurückgeschickt wird. Die Weiterreise nach Kiev wird ihm sicher verweigert, schon weil von Rechow Spekulanten verachtet und sein Bericht an die Behörden ungünstig lauten wird. Er hat aber einen Plan und gerät damit durch Zufall nicht an Antonov, der gerade ein Bad nimmt, sondern an Ivan Aleksandrovič. Die entscheidende Rolle des Zufalls, ob nun in persönlichen Bagatellen, wie hier, oder bei Ereignissen, die zu weltge-

schichtlichen Katastrophen führen, ist ein Hauptthema von Aldanovs Werk. Der Spekulant bittet Ivan Aleksandrovič zuzustimmen, daß seine Papiere zu denen der Truppe getan werden, so daß er als ihr Mitglied passieren kann. Er hat bereits einen Unteroffizier bestochen, der das bewerkstelligen wird. Der Kommandant, meint er, wird es gewiß nicht merken, ob 5 oder 6 Personen zur Truppe gehören, und so wäre seine Reisegenehmigung nach Kiev gewiß. 6000 Rubel will er dafür zahlen. 3000 sofort und 3000 beim Besteigen des Zuges. Da Antonov unterwegs sein gesamtes Geld gestohlen wurde, ist die finanzielle Lage der Schauspieler verzweifelt. Antonov will, um etwas Geld für die Weiterreise zu verdienen, eine Vorstellung (Teile aus der „Schönen Helena“) geben, und von Rechow erlaubt dies, im Hinblick auf Ksana. In dem Angebot des Spekulanten sieht Ivan Aleksandrovič eine schöne Gelegenheit, die Lage zu verbessern. Er stimmt zu, erhält 3000 Rubel, sagt Antonov, ein Verehrer habe ihn erkannt und einen Sitz in der ersten Reihe für 3000 Rubel erstanden, was der eitle Antonov, wenn auch mit Zweifeln, glaubt. Ivan Aleksandrovič steckt das Geld, da Antonov nur mit einem Bademantel bekleidet ist, zu sich. Dies die Ereignisse des ersten Bildes. Ein paar Tage vergehen.

Wie Ivan Aleksandrovič ist auch von Rechow, dessen Gespräch mit Ksana das zweite Bild eröffnet, weit von jeder Schablone entfernt. Er ist 48 Jahre alt, hatte nie Glück bei den Frauen, sehnt sich nach Liebe und bietet der reizenden Ksana Herz und Hand. Er ist ein hochanständiger Mensch, sehr reich, besitzt ein Erbschloß am Rhein; er versucht sich als Schriftsteller, ist (wie er selbst von sich sagt) „sentimental und methodisch“ zugleich. Er ist stolz auf seine Vorfahren, deren Stamm er auf die Kreuzritter und Minnesänger zurückführt, und stolz darauf, daß seine Großmutter (mütterlicherseits Jüdin) mit Heine verwandt war. Er spricht tadellos russisch, weil sein Vater jahrelang Legationsrat bei der deutschen Botschaft in Petersburg war, er dort geboren wurde und zur Schule ging. Ksana sagt ihm ehrlich, daß sie Ivan Aleksandrovič liebt und daß nur sein Reichtum sie, obwohl auch er ihr sehr sympathisch sei, dazu bewegen könnte, ihn zu heiraten. Von Rechow nimmt ihr diese Offenheit, so weh sie ihm tut, nicht übel. Er kann sich mit seiner soldatischen Pflichttreue und seinem Glauben an Deutschland über die Mißerfolge in der Liebe hinwegtrösten. Er glaubt an Deutschlands Recht und Sieg im Krieg (owohl er diesen für unnütz hält) und zeigt Ksana auf der Karte die Brühildelinie (eindrucksvoll erklärt er ihr den Namen mit Wotans Feuerwand um Brünhilde in Wagners „Walküre“). Sie zu durchbrechen, hält er für unmöglich. Von der konkreten Brühildelinie kommt er auf die metaphorische Brühildelinie in jedem Menschen zu sprechen: „In der Seele eines jeden anständigen Menschen muß es eine Brühildelinie geben, das, was er nie aufgeben, nie verkaufen wird – für nichts, niemals und an niemanden. Dies ist das echte Wahre im Menschen“ (S. 121). Doch trotz dieser klaren Einsicht ist auch von Rechow im entscheidenden Moment bereit, das aufzugeben, was er für das Höchste in seiner Seele hielt.

Mit der Bestechung entwickeln sich die Dinge nicht, wie gehofft. Der Unteroffizier berichtet von Rechow von dem Bestechungsversuch. Der Spekulant erfährt es und setzt Ivan Aleksandrovič davon in Kenntnis. Dieser weiß, daß von Rechow seine Identität als solche anzweifelt, daß er eifersüchtig auf ihn ist und daß er ihn nun als Komplizen des Spekulanten, als Betrüger und als Empfänger von Bestechungsgeldern in Händen hat. Kurz entschlossen beschließt er, sofort durch den deutschen Kordon nach Süden zu fliehen. Die 3000 Rubel sind immer noch bei ihm.

einen Revolver steckt er aus der Hosen- in die Manteltasche und verläßt den Raum.

Die äußerst spannende Szene, die diesem Entschluß folgt: Projektorenlichter, Schüsse außerhalb, gespiegelt in den Reaktionen der Personen auf der Bühne, besonders in denjenigen Ksanas, findet ihren Höhepunkt im Auftritt von Rechows:

Антонов. – Скажите нам, господин комендант: что означает эта стрельба? Если, конечно, не секрет...

Фон Рехов. – Нет, это не секрет. Стрельба означает, что кто-то пытался нелегально перейти через наш кордон. Я через несколько минут буду знать, кто и что. Вероятно его убили. – (Ксана вскрикивает. Молчание. Фон Рехов смотрит на Ксану и отводит глаза. В дверях появляется вестовой. Фон Рехов поспешно отходит к нему, тот шепотом докладывает. Все смотрят на них с ужасом). – Пытался бежать ваш Иван Александрович.

Ксана. – Вы убили его! Я ненавижу вас!

Фон Рехов. – Он жив и невредим. (S. 136)

Der Vorhang fällt, und so endet das zweite Bild.

Der Kulminationspunkt ist nun erreicht. Was wird von Rechow tun? Das dritte Bild bringt die Probe zur „Schönen Helena“ im Saal, an der Ksana in Sorge um den verhafteten Ivan Aleksandrovič sehr zerstreut teilnimmt, und es wird im Gespräch zwischendurch die Frage aufgeworfen, warum er vor dem Fluchtversuch das Geld, das ja nach Ansicht aller ganz legal ist und der Truppe gehört, nicht zurückließ. Man einigt sich darauf, daß er es vergaß. Doch bleibt dieser dunkle Punkt haften und wird auch für den Leser, sicher absichtlich, nie wirklich geklärt. – Der Schluß des Bildes, die Probe zur „Schönen Helena“, zu der ein jüdischer Jüngling aus dem Städtchen, ein „Wunderkind“, als Begleiter engagiert wurde, vermischt sich akustisch mit der entscheidenden Szene des Stücks im vierten Bild, dem Amtszimmer von Rechows, in dem die Konfrontierung der Rivalen stattfindet. Die Klangfetzen dringen in die erregte Auseinandersetzung und temperieren sie entsprechend.

Im Verhör bedauert von Rechow, daß Ivan Aleksandrovič nicht zugeben will, daß der Revolver, den man nicht weit von der Stelle, an der er verhaftet wurde, fand (nachdem er eingekreist den Fluchtversuch aufgab), von ihm fortgeworfen worden sei. Wäre dies der Fall, so würde von Rechow ihn dem deutschen Kriegsgericht übergeben, er würde zu 5 bis 6 Jahren Festung verurteilt und nach offenbar baldigem Kriegsende entlassen werden. So aber, wegen des geringfügigen Vergehens eines Versuchs illegaler Grenzüberschreitung, würde sicher der Befehl kommen, ihn über die roten Grenzlichter zu den Bolschewiken zurückzuschicken, wo ihm, wie er zugeht, unweigerlich die Erschießung droht. Dies hatte Ivan Aleksandrovič nicht bedacht, und sein „Nein“ steht nun im ersten Vernehmungsprotokoll. Doch von Rechow sieht einen Ausweg: die „legale Flucht“. Der Bewachung zu entgehen, ist nicht schwer; vom Bahnhof des Fleckens geht um die Mittagszeit täglich ein Zug nach Warschau. Ivan Aleksandrovičs Paß braucht nur mit einem Stempel der deutschen Behörden versehen zu werden, dann kann er legal den Zug besteigen und nach Warschau fahren, von wo ihm die Welt offensteht – außer allerdings der Ukraine. Paß und Stempel läßt von Rechow auf dem Tisch liegen und verläßt absichtlich für ein paar Minuten den Raum. Ivan Aleksandrovič greift nach dem Stempel, doch er gebraucht ihn nicht. Es wird ihm klar, daß von Rechow ihn von Ksana entfernen will, ohne ihn in den Tod zu schicken, was sie ihm nie verzeihen würde. So vergißt er seine patriotische Aufgabe, Rußland zu dienen, und seine Verliebtheit und die

Lust, von Rechows Eifersucht zu erregen, gewinnen die Oberhand. Selbst wenn er erschossen wird, wird sich seine Leiche zwischen von Rechow und Ksana stellen. Dies sagt er von Rechow ins Gesicht (von beiden wird das Ganze als billige Kinoszene bezeichnet), der nicht leugnen kann, daß er mit seinem Angebot ebenfalls seine soldatische Pflicht vergessen und die Brünhildelinie in seiner Seele durchbrochen hatte. Ohne Zweifel hat Ivan Aleksandrovič in seiner Tirade gegen von Rechow unrecht: «Вам 50 лет, вы чувственный человек, которого на склоне дней потянуло на чистоту, на сентименты, на тургеневский жанр, на девятнадцатилетнюю девушку». Denn nur der Altersunterschied spricht gegen die Ehe, die von Rechow Ksana antrug. Ivan Aleksandrovič kann ihr keine Ehe bieten, und er begehrt sie ebenso wie von Rechow. Für ihn spricht nur die Tatsache, daß er jünger ist und – das ist allerdings entscheidend – daß Ksana ihn liebt. Von Rechow hat nun keine andere Wahl, als mit nicht ganz reinem Gewissen das Verhör für beendet zu erklären, Ivan Aleksandrovič abführen und dem Schicksal seinen Lauf zu lassen. Gleich danach kommt vom Stab telephonisch die Nachricht, daß die konkrete Brünhildelinie von den Alliierten durchbrochen wurde. Die deutsche Okkupation der Ukraine ist damit beendet; von Rechow erhält den Befehl, alle Inhaftierten freizulassen, was er auch tut, ohne den Versuch, sich irgendwie an Ivan Aleksandrovič zu rächen.

Das fünfte und sechste Bild bringen die endgültigen Aussprachen zwischen Ksana und von Rechow und Ksana und Ivan Aleksandrovič. Vom Zusammenbruch Deutschlands erschüttert, will sich von Rechow der Vergeltung für die Erniedrigung des Vaterlandes widmen. So fällt ihm der Verzicht auf Ksana leichter. Ksana und Ivan Aleksandrovič sind sich einig. Sie wird ihn „niemals“ aufgeben. Glücklicherweise singen die beiden die berühmte Romanze «Ночи безумные», und der Vorhang fällt, um sich sogleich wieder für den Epilog zu heben. Neunzehn Jahre sind vergangen und die weitersingenden Stimmen klingen anders... In einem kleinen russischen Restaurant in Paris singen Ksana und Nikol'skij. Dort finden wir auch speisend den Spekulant, der aus Amerika nach Paris kam, in etwas fragwürdigen und wohl nicht sehr gut gehenden Geschäften. In den Sängern und Besitzern des Restaurants erkennt er seine ehemaligen Leidensgenossen. Wir und er erfahren, daß Nikol'skij geschieden ist und Ksana geheiratet hat, daß Antonov vor 5 Jahren gestorben ist und daß Ivan Aleksandrovič schon bald nach der glücklichen Befreiung am Fleckentypus starb. Von Rechow ist, wie der Spekulant aus der Zeitung mitteilt, General bei der deutschen Reichswehr; die jüdische Großmutter hat ihm offenbar nicht geschadet.

Das ironische: «Хорошее было время!» des Spekulanten, in Erinnerung an die Flucht, wird von Ksana „nachdenklich“, ohne Ironie in Gedanken an ihre erste, einzige Liebe, wiederholt: «Да, хорошее время!». Der Vorhang fällt.

Diese letzte Replik ist ein trauriger Widerhall von Ksanas heiterem «... будет когда-нибудь весело вспоминать, как мы в двадцатом столетии в 1918 году, пробрались на телеге из Петрограда...» (S. 80), aus dem ersten Bild.

Der Leser läuft wie auch bei den Romanen Aldanovs Gefahr, über der spannenden Handlung (die Spannung läßt tatsächlich nicht einen Augenblick nach) und über dem natürlich dahinfließenden, pointierten Dialog die bis ins Detail durchdachte Struktur, die psychologische Überzeugungskraft und die gedankliche Schärfe des Stücks zu vergessen. Es gilt hier, was der mit Lobsprüchen nicht sehr freigiebige Vladimir Nabokov über Aldanovs Roman «Пещера» (1934–1936) sagte: «Думаю,

что не всякий, проглотив этот второй том „Пещеры“ (Алдановым библиофаг питается неряшливо и торопливо), оценит полностью очаровательную правильность строения, изысканную музыкальность авторской мысли<sup>3</sup>.

Die drei klassischen Einheiten werden ziemlich genau bewahrt: der Ort (das Irrenhaus, ehemaliges Gutshaus, daher das Vorhandensein eines Saals) bleibt unverändert (abgesehen vom Epilog); die Zeit, wenn es auch nicht die vorgeschriebenen 24 Stunden sind, ist kurz und klar umgrenzt, die Handlung steigt (Bild 1-4) scharf und ohne Abschweifungen bis zum Höhepunkt, um dann die logisch und emotional wohlbegründete Lösung der Konflikte zu bringen (Bild 5 und 6). Der Epilog ist eine Art Katharsis durch die Zeitdauer, die ja schließlich in jedem einzelnen „Drama“ alle Gegensätze ausgleicht, alle Leidenschaften beruhigt, allem Leid den Stachel nimmt.

Neben der Spannung, die durch die geschilderten Situationen geschaffen wird, sind es vor allem die drei Hauptpersonen und die Verteilung ihrer Auftritte, mit denen man die «стройность» des Gesamteindrucks erklären muß.

Ksanas und Ivan Aleksandrovičs zwei „große Szenen“ beherrschen das erste und sechste Bild; Ksanas und von Rechows das zweite und fünfte Bild; das dritte und vierte Bild bringen den Konflikt Ivan Aleksandrovičs und von Rechows auf den Höhepunkt.

Die Aussprachen zwischen Ksana und Ivan Aleksandrovič sind ein Durcheinander von Humor und Ernst. Für den Humor sorgt die Redeweise von Ivan Aleksandrovič, die etwas von Gogol's Chlestakov an sich hat. Er ist betroffen, als ihm Ksana sagt, Ivan Aleksandrovič sei Chlestakovs «имя отчество», woraus sie wieder entnimmt, daß dies nicht sein wahrer Name ist. Ganz im Stil Chlestakovs sind Dialoge wie z.B. der folgende:

Ксана. – Знаете, это, оказывается, сумасшедший дом! Василий Иванович был его зрителем.

Ив. Ал. – Что вы говорите!.. Можно вас поцеловать?

Ксана. – Нет, нельзя.

Ив. Ал. – Отчего вдруг такие строгости? – (Озабочено) – Никак нельзя?

Ксана. – Никак нельзя. – (Солидно) – Вы, кажется, забываете, Иван Александрович, что мы в чужом доме.

Ив. Ал. – Но ведь это сумасшедший дом. Вы забываете, что это сумасшедший дом. Здесь все можно, все что угодно. Ради Бога, позвольте. – (Скороговоркой) – Милая, ненаглядная, золото, ангел, светик, красавица, позвольте... Не позволяете? Ну, так я поцелую вас без позволения. (S. 92)

Doch dieses ironische Geschwätz und seine stets witzigen Repliken zeigen nicht sein wahres Wesen. Von Chlestakovs Aufschneiderei ist bei ihm keine Rede. Seine Wutausbrüche gegen die Deutschen liegen durchaus nicht in Chlestakovs Charakter:

Ксана. – Что вам немцы сделали?

Ив. Ал. – Они мне сделали Брестский мир! Они мне сделали то, что насадили у нас большевиков! ... Это ужасно! Чувствовать себя в полной зависимости от них и еще быть им благодарным за спасение жизни! (Садится с перекошенным злобой лицом). (S. 96)

Seine zuweilen außerordentlich amüsanten Tändeleien (wobei er nie die Grenzen des guten Tons überschreitet) überschattet außerdem ständig das unbestimmte Vorgefühl seines baldigen Todes (vgl. S. 93, 176). Was er wirklich ist, scheint er selber

<sup>3</sup> Sovremennye zapiski, Bd. 61, 1936, 470.

klar zu sehen: «Милая Ксаночка, я в общем довольно порядочный человек, но только в общем. Я эгоист. Господи, какой я эгоист! Подумать страшно? Я бываю весел, но – такого неврастеника как я, свет не видел!» (S. 177). Er ist es aber auch, der am Schluß des sechsten Bildes einsichtsvoll feststellt: «Линия Брунгильды прорвана в трех местах» (S. 177). Doch gerade seine Neurasthenie macht ihn Ksana umso lieber: «А знаете Иван Александрович, вы, – (с усилием выговаривает ученое слово) – неврастеник. Только что были веселы как мальчик, а теперь зверем смотрите. Может, вы сумасшедший, а?» Worauf er «угрюмо» erwidert: «Может быть. Даже наверное» (S. 96). Mit Begeisterung spricht Ksana auch von Rechow davon: «Не сердитесь на меня. Вы во многих отношениях выше, чем он, вы серьезнее, вы положительнее. – (Говорит, едва скрывая восторг) – Ведь он сумасшедший, самый настоящий сумасшедший» (S. 164).

Sein Fluchtversuch, ohne von Ksana Abschied zu nehmen, einerseits und seine Weigerung zur legalen Flucht andererseits deuten ebenfalls auf «Neurasthenie»; ebenso wie die Tatsache, daß er noch vor den 3000 Rubeln des Spekulanten fast sein gesamtes persönliches Geld dem bestohlenen Antonov abgibt. An seiner Anständigkeit besteht jedoch kein Zweifel.

Die zwei Gespräche Ksanas mit von Rechow tragen einen ganz anderen Charakter und geben einen sehr wirksamen Kontrast zu Ivan Aleksandrovič ab.

Von Rechow tändelt und scherzt nicht. Sein Glaube an die Brünhildelinie verbindet sich mit dem Gefühl, daß über ihm persönlich ein böses Geschick waltet: vor allem wegen seiner Mißerfolge in der Liebe, doch auch wegen seiner schweren Schädigung durch deutsche Gase (der Wind drehte sich zufällig), die ihn beinahe zum Invaliden machte; die Erinnerungen an das, was er im Lazarett sah, lassen ihn an Gottes Vorsehung zweifeln. Sein böses Geschick (пок) vergleicht er mit demjenigen Siegmunds wiederum aus der „Walküre“ (sein „Zitat“ steht allerdings nicht wörtlich bei Wagner), und er wiederholt es im Gespräch des fünften Bildes. Ksana nimmt es, um ihre Absage zu begründen, auf: auch sie habe ihren «пок». Dieses Ausgeliefertsein, die Schicksalhörigkeit des einzelnen empört von Rechow, doch findet er, auf die Geschichte gesehen, darin einen im Hinblick auf Deutschland gefährlichen Trost: «Да, вслед за Гете я верю в непреодолимую власть судьбы и, вслед за Гейне, думаю, что нет ничего безнравственнее, чем эта власть, нет ничего более противного элементарным понятиям справедливости. Я испытал это на своем личном опыте, теперь испытываю и на судьбах моей родины... Одно счастье, что исторический рок страны, в отличие от рока отдельного человека, никогда с точностью тебе не известен. Мы, немцы, сегодня парии мира, но завтра, быть может, будем его господами» (S. 165–166).

Halbironisch meint er, er erinnere sich aus irgendeinem „idiotischen Roman aus dem Leben amerikanischer Trapper“ an folgenden Satz: «Дон Рамиро, женщины плачут – мужчины мстят, – сказал Красный Кедр»... Er will dieser Красный Кедр sein. Es gebe im Leben des Menschen eine Minute, nur eine Minute, da ihm alles klar werde, alles von einem grellen, scharfen, unheilvollen Licht übergossen werde – alle Wahrheit des Lebens, oder richtiger all seine Unwahrheit: «Поэты говорят, что в минуты прозрения человек познает Бога... Бывает и так, что он познает черта! И только те минуты ценны, когда человек познает черта» (S. 167).

Die Tragikomödie, die sich eben zwischen ihm und Ksana abspielte, scheint ihm vor diesem Hintergrund geringfügig und unbedeutend. Genau dasselbe sagte inmitten

lustigen Geschwätzes, aber mit anderen Vorzeichen, auch Ivan Aleksandrovič: «... одна страница истории кончилась, начинается другая, быть может, еще более грозная. Боюсь, что на этом фоне отойдет на второй план трагедия маленькой Ксаночки Антоновой, которая непременно хочет не так, а законным браком» (S. 174). Von Rechow denkt an Deutschlands Rache, Ivan Aleksandrovič an Rußlands Zusammenbruch. Beide wissen, wie die Zukunft lehrt, glücklicherweise nichts vom «исторический пок» ihres Landes. Doch Ivan Aleksandrovič kommt, wenn auch kurz vor seinem Tode, an sein persönliches Ziel: Ksana wird sein; für sie ist er eben, wie sie in beiden Gesprächen mit von Rechow sagt, «свой» (S. 118, 165); im ersten Fall achtet er nicht darauf, im zweiten ist er verletzt, da er jetzt die Deutschen als „Parias der Welt“ sieht, etwas, was Ksana, wie sie ihm erwidert «и в голову не приходило».

Daß von Rechow der Verlust Ksanas nicht leicht wird und seine „Begierde“ nach ihr, wie Ivan Aleksandrovič ihm vorwarf, zum großen Teil sexuell bedingt war, geht aus dem Schluß des fünften Bildes hervor, nachdem Ksana ihn weinend verlassen hat. Gierig trinkt er, während er Papiere vernichtet, Cognac, und als die «глупо-рожденная», an Erotomanie leidende Bedienerin Eršovs das Zimmer betritt, benutzt er sie als Ersatz für seine Begierde nach Ksana. Aldanov ist, wie in seinen Romanen, nie explizit, doch seine Andeutungen enthalten umso mehr Erotik.

Die reizende Ksana ist ein kluges Mädchen, deren Verstand allerdings etwas terre-à-terre ist, wie ihre beiden Verehrer unabhängig voneinander feststellen. Sie ist impulsiv, aber sie hat gewiß recht, wenn sie auf von Rechows Vorwurf, sie habe ihn „für alle Fälle“ hingehalten, erwidert, daß sie ihn jedenfalls nie belogen habe und daß es im Grunde wohl kein Mädchen gegeben hat, das nicht einmal im Leben „geht's nicht mit dem einen, geht's mit dem anderen“ gedacht hat. Mehrere der Romanheldinnen Aldanovs haben den gleichen Charme und die gleiche Intelligenz.

Die Nebenpersonen stehen den Helden in der präzisen Zeichnung der Charaktere und der Bühnenwirksamkeit nicht nach.

Vor allem Eršov ist ein Original: 65 Jahre alt, wurde er gerade bei der Evakuierung pensioniert und deshalb nicht mitgenommen, was seinen angeborenen Pessimismus und seine Menschenverachtung nicht vermindert hat. Er teilt die Menschen in zwei Rubriken ein: solche, die „es genügt aufzuhängen und solche, die man pfählen sollte“ (S. 83). Zwischen den Verrückten, die er zu verwalten hatte, und den „Normalen“ sieht er keinen besonderen Unterschied und empfindet vollste Befriedigung, wenn er von Unternehmungen welcher Art auch immer hört, die schlecht ausgingen; alle seine Prognosen für die Zukunft sind düster, und sein anfängliches Entgegenkommen Antonov gegenüber erklärt von Rechow, wohl nicht ganz zu unrecht, damit, daß er ihn und die Seinen für äußerst unglücklich hielt und dieser Umstand ihm eine gewisse Genugtuung gewährte. Als er aber die Lebenslust und den Lebensmut der Schauspieler sah, wurde er wesentlich kühler. Seine stets pessimistischen Repliken wirken außerordentlich komisch, und sie werden durch die szenischen Anweisungen Aldanovs verstärkt: alles Positive über Menschen und Dinge sagt er «с сожалением», alles Negative «радостно».

Der harmlos eitle Antonov wird wohlwollend karikiert: eine wiederkehrende Anweisung charakterisiert ihn ausgezeichnet: «Подносит платок к глазам»: er tut dies bei jeder „rührenden“ Gelegenheit, seien es traurige oder selige Erinnerungen

(letzteres beim Gedanken an seine Bühnenerfolge und Zeitungsnotizen darüber), bei Danksagungen oder beim Abschied.

Das Ehepaar Nikol'skij spielt eine untergeordnete Rolle, doch sind ihre Scheidung und seine Verliebtheit in Ksana durch kleine Striche wohl vorbereitet, so daß die Entwicklung der Dinge, die wir im Epilog erfahren, keineswegs überraschend kommt.

Der Spekulant, ein geschickter, doch offenbar nicht immer erfolgreicher, ganz ungehemmter Gauner, ist als bewegender Motor der Handlung sehr wichtig, und der zweifellos jüdische Jargon, den er redet, eine wahre Meisterleistung Aldanovs.

Überhaupt redet jede der handelnden Personen eine eigene Sprache. Nicht ein einziger Satz des Stücks wäre ohne die ihn aussprechende spezifische Person denkbar.

Sehr lebenswahr ist die Mischung von Humor und Ernst, die das ganze Stück durchzieht. Sowohl die Situationen als auch der Dialog sind zuweilen sehr lustig, doch stehen sie auf dunklem, gefährlichem Hintergrund und können jederzeit in echtes Drama umschlagen.

Es scheint, daß Aldanov in diesem Stück an seine Theorie von den zwei Welten in der Seele eines jeden Menschen dachte, die er im Roman «Ключ» (1930) entwickelt hatte.

Diese Welten nennt er Welt A und Welt B (мир А и мир В). Welt A ist die „sichtbare, eingespielte“ («мир видимый, наигранный»), Welt B die verborgene und deshalb echtere Welt. Diese Welten widersprechen sich diametral. Die Welt B ist keineswegs das Un- oder Unterbewußte. Der Mensch könnte seine Welt B sehr wohl sehen und erkennen; doch sieht er sie nur selten, wenn überhaupt, denn sein Denken ist träge. So lebt er in seiner simulierten Welt, und nur zuweilen kommt die echte Welt zum Vorschein. Im einzelnen Menschen ist keine dieser Welten besser oder schlechter – es handelt sich nur um das Simulierte und Nichtsimulierte. Ganz Böse oder ganz Gute gibt es nicht. „Wirkliche Schurken gibt es auf der Welt selten“, heißt es in «Ключ» (S. 211).

Anders steht es allerdings in der Geschichte. Auch „gesellschaftliche Kollektiva“ – die Staaten – haben ihre nicht simulierte Welt B. Diese Welt ist böse, und sie bricht schicksalhaft in gewissen Abständen, vom Zufall ausgelöst, hervor (Revolutionen, Kriege). Diese vom Zufall bedingte schicksalhafte Notwendigkeit des Durchbruchs nennt der ideologische Held im «Ключ», Aleksandr Braun, «пок» – der „rätselhafteste aller menschlichen Begriffe“.

In «Линия Брунгильды» gibt der Durchbruch der „schwarzen Welt“ im Großen den Hintergrund ab. Die drei Hauptpersonen erleben zu ihrer Überraschung an sich selbst einen Durchbruch der Welt B, an deren Existenz sie nicht dachten. Dem duldsam-wohlwollenden Skeptiker Aldanov ist es gelungen zu zeigen, daß das Gute, wenn es auch nie im Großen siegt, so doch im Kleinen, wenn auch nur wenig, überwiegen kann. Einen anderen Trost für die „condition humaine“ gibt es nicht.

Aldanov schrieb das Stück 1936 als Prophet am Vorabend eines neuen Durchbruchs des «пок», der seine düstere Weltanschauung aufs Große gesehen nur allzu überzeugend bestätigte; offenbar überlebt noch die Welt durch die kleinen Positiva, doch fragt man sich unwillkürlich: wie lange?

Belmont, Mass.

Vsevolod Setschkareff

PIRANDELLO'S „SIX CHARACTERS“  
A Game of Textual Possible Worlds

Although the basic notions used in this article are well-known and by now current in literary studies and in studies on theatre, they are presented here in brief in order to provide a conceptual framework for the analysis of Pirandello's play which is to follow.

A theatrical performance is a polysemiotic text (De Marinis 1979 and 1982; Fischer-Lichte 1983, III). Its peculiar feature is that part of its signs does not change their substance in the process of semiosis (Bogatyrev 1938, Eco 1977, Fischer-Lichte 1983, I): any object of the material world may become a sign, or even „a sign of the sign“. This feature does not exempt a theatrical performance from the general rules which apply to texts in all sign systems. One of these rules is that texts build up possible worlds of their own.

A possible world is, to use the definition of the manuals of logic, a set of propositions which are true in it. The truth of the propositions is conditioned by the propositional attitude expressed in the text; the notion of propositional attitude belongs to Hintikka's (1962) system of modal logic and is summed up in the formula „*a* believes that *p*“ which may be extended as: „in all possible worlds consistent with *a*'s beliefs, *p* holds“. Different possible worlds are contrasted with one another and also with the „ordinary“ world of our commonsense experience by means of a different distribution of the modal operators of necessity and of possibility.

The relation of possible worlds is called by the name of accessibility. It may be symmetrical or asymmetrical (world  $W_j$  accessible to world  $W_i$ , but not vice versa). According to Eco (1979, 146) a  $W_j$  is accessible to  $W_i$  when the world structure of  $W_i$  can generate (through manipulation of the relations between individuals and properties) the world structure of  $W_j$ . Structure, or matrix as Eco (1979, 150) calls it, is understood as a principle of construction which is independent of the individuals which furnish a given world or of their properties.

While examining these principles of construction it proves convenient to fall back upon the views of Leibnitz - the originator of the notion of possible worlds: because there is an infinite number of God's ideas of organizing monads there may be an infinite number of possible worlds, but of this number God has chosen one that is perfect in terms of cohesion. In modern terms it is the  $W_0$  - our „ordinary“ world; its supposed perfection is part of Leibnitz's theodicy, but what concerns us here are the „terms of cohesion“ which are based on the principle of excluding contradictory terms and form the *vérités de raison*. On the other hand, all laws of nature, physical laws etc. which Leibnitz calls *vérités de fait* are contingent. The distinction made by Leibnitz is of basic importance for the problem of the accessibility of worlds. Eco (1979, 149) exemplifies the problem by observing that although it is possible to nominate a world in which 17 is not a prime number, or in which the principle „either *p*, or non-*p*“ does not hold, it is impossible to construct such a world, to say how it functions. If we view such a world as a set, we can give its extension by enumerating its properties, but we cannot give its in-

tension. Such a nominated world is accessible from the ordinary world only by the silent assumption of the ordinary world as a point of reference – by establishing the nominated world as an exception to the matrix of the ordinary world (Eco 1979, 151-152).

A further problem to be briefly summarized is that of character in literature or of *dramatis persona* in theatre and of its own possible world. The present author deals with the subject in his study of 1988 and one of his points is that a character in narrative texts is a construction on story level which may be treated as a metatextual construction (the notions of story and discourse are used here in accordance with the results of the study of Chatman, 1980). The construction is, roughly speaking, a set of predicates belonging to the classes of processes, of actions and of states (Van Dijk 1973, 200) and is at the same time defined by its relations to other sets of this kind (i.e. to other characters). These relations follow the rules of the general „grammar“ of actantial roles as established by Greimas (1966) and are individually defined in each story by what Eco (1979, 156-161) calls by the name of structurally necessary properties. Such a construction functions in a macrotext (the complete narrative text) as a sort of autonomous subtext while its referent – the character – is part of the „furniture“ of the macrotext's possible world. It can be transferred to possible worlds of other texts on the general condition of these worlds' being symmetrically accessible. Consequently, characters can function in other texts than those to which they originally belonged or can become the subject of what is traditionally called „analysis of character“ and is widely practiced in classroom papers.

In theatre the only differences as far as character goes occur at discourse level: the events (or, to speak strictly, the changes of states of affairs) may be presented in sign systems other than natural language and so may be the predicates and the structurally necessary properties. The actor's physical presence does not change a stage character into a being in the ordinary world; the actor, together with the dramatic writer and the director, is co-author of an autonomous text within the macrotext of the complete theatrical performance. We see what a Macbeth is like when the actor appears onstage in sc. 3, act I of Shakespeare's play, but we learn who he is in a given actor's interpretation only at the moment of the final curtain.

If a character is viewed as the referent of a metatextual construction which, in fact, becomes an autonomous text, we may agree that such a text sets up a possible world of its own. The problem is then shifted from the vague field of psychology to the stable ground of modal logic where possible worlds are sets of propositions which hold true according to the proportional attitudes of the given character.

A complete presentation of the basic assumptions of narratology, of predicate and modal logic, and of theatrical semiosis with regard to a stage character would require much more room than is available here, but it is possible to make a short cut by showing these assumptions in practical application; Pirandello's play *Six Characters in Search of an Author* seems to offer a rewarding example.

What the six characters bring to the Director's theatre is not a story of their lives, but a complete play, i.e. a narrative text. This text is not presented as a script or a play written down in natural language, but already as a theatrical performance - a *testo spettacolare* to use the convenient Italian terminology. The discourse of this text is fairly complicated: first the Father presents the story in natural language (Part I of Pirandello's play) as a sort of prolepsis - of an account of what is to follow later on. In Part II the story is presented in theatrical discourse as a performance which is supplemented by the running comment of the Father and the Stepdaughter. The story which may be constructed out of this complicated discourse is that of dirty family affairs; this kind of stories was favoured by naturalists and it also follows the pattern of melodrama which may, in turn, be traced back to ancient romance (children lost and found, a father meeting his daughter in a brothel). What is of interest for us now is, however, not the genre of the story, but the fact that the six characters present a *testo spettacolare* of which the possible world is a counterfeit of the ordinary world with certain modifications at discourse level. The sudden appearance of a character at moments when its presence is required is a law of culture and not of the ordinary world; the venerable practice of introducing a *deus ex machina* is here applied to the appearance of Mrs. Pace who is called to appear on the stage by the display of appropriate props, of hats and mantles. Yet, this kind of convention applied on discourse level does not affect the story or the matrix of its possible world.

The story which is partly related and partly enacted by the six characters is a text which is not of their authorship. It is enough to remember the explicit statement that they cannot exist outside the story. Father says that the reality of the six characters does not change, cannot change, or be different, but is fixed for ever (Pirandello 1960, 107). Consequently, the Son cannot exempt himself from the course of events which is prescribed to him. He is „attached to a chain in an indissoluble way“ (Pirandello 1960, 115). In the light of what has been said it means that the characters cannot exist outside the macrotext of a play being, in fact, metatextual constructions.

Their play (or the macrotext in which they appear) has an author - Pirandello himself, but the fact is obscured by an interplay of possible worlds which has been explained by Eco (1979, 166): the characters are part of the „furniture“ of the possible world of their play, but their propositions connected with their search of an author establish still another textual possible world outside their play in which the author who has abandoned them appears as a character, without however, being actually shown running away from them. As Eco says we have here the collision of a dramatic and a metadramatic possible world.

As we observed, the family story of the six characters is presented to the Director and his company as a ready-made *testo spettacolare*, but it also should be remembered that it occurs in the circumstances of a theatrical rehearsal. The usual situation is that theatre people are users of a text in natural language and provide its re-writing, or *trascrizione* in the terms of Ruffini (1978: 124), in theatrical sign systems. By filling in the spots of indeterminacy of the text in natural language they become co-authors of the text - of the theatrical performance which is the result of their work. The trouble is, however, that in Pirandello's play they are confronted not with a playtext (like theatre people during first rehearsals),

but with a definite performance, like audiences in a theatre. Their creative contribution can thus result only in an alternative play and not just in a *mise-en-scène* of the play which was presented to them. They create a new play with a possible world of its own and the laws of this world belong to a different cultural convention – that of the Italian commercial stage of the 'twenties and not of naturalism. So the Stepdaughter is not allowed to take off her frock while the reasons of her prostitution are „suffused by a nauseating, Romantic and sentimental sauce“ (Pirandello 1960, 94).

Another sort of changes which condition the alternative performance is the individual contribution of the actors who belong to the Director's troupe. The reception of the text which was presented to them was creative like any such reception and the result is that they now become co-authors of a new play: they cannot change the dialogue, but can freely use the other sign systems which are at their disposal – paralinguistics (intonation) and kinesics (movement). It is these very changes that arouse the Stepdaughter's scornful laughter. Still, the difference is not between „how it really was“ and „how theatre shows it“, but simply between two alternative texts – two different *testi spettacolari*.

To sum up the case of the theatrical performance of the six characters and that of the Director's company one may say that the latter is the result of productive reading which is done in the situation of members of a theatrical audience and not in that of a rehearsing troupe. What normally remains a mental interpretation of the play we saw at theatre becomes here an alternative theatrical performance. Both performances are „true“: they are texts including two sets of propositions which are true in two possible worlds while these worlds are symmetrically accessible as both are based on the structure of the ordinary world.

The framework play which deals with the life and work of the troupe itself (Play III) presents a possible world which overlaps with the ordinary world; the only deviation from this world's ordinary practice is that a play is not brought to the theatre as drama or script, but as a ready-made performance. Another marginal observation is that the possible world in Play III does not contain elements which could provide information about the private lives of the characters which inhabit it. From an historical perspective which includes the episode of socialist realism one might call Pirandello's Play III a „production play“ about people's work in theatre.

The worlds of Play I, Play II, and Play III are symmetrically accessible and are also accessible from the ordinary world: characters and their relations may be different, but the basic matrix of logic as principle of construction remains unshaken. The trick of the characters' appearing as beings in Play I (and not as metatextual constructs) is based on the fact that such constructs are autonomous texts and thus seem to obtain „lives“ of their own outside of the macrotext from which they have been extracted.

The problem of the accessibility of the world of the six characters in Play I requires a more detailed discussion. Let us repeat at its beginning that the characters themselves are metatextual constructions which function as autonomous texts and are thus capable of establishing possible worlds of their own. The main feature of the six characters' world, especially of the world of the Father, is that the principle of identity does not hold in them. Yet, the presentation of such a world

is only an indirect one, by means of description: the Father says (Pirandello 1960, 57) that we are not identical at various moments of our lives and proceeds to the conclusion that we do not know who we are and that also other people are unable to know it. The principle of identity is, however, denied only in the private world of the Father and not in the world of Play I in which he appears as a definite and „round“ character – an ideal subject for school exercises in character analysis. Identity may be denied in his private world, but in the world of the story in which he appears the principle of identity holds as part of the matrix. With regard to the possible world of Play I as well as to the ordinary world, his private world appears as a nominated and not as a constructed one, although the fact of nomination and of the ensuing inaccessibility of his world is cleverly obscured.

It appears upon closer examination that what the Father really denies in his private world is not the principle of identity, but the notion of time. In the ordinary world an  $x$  at  $t_1$  may not be equal to an  $x$  at  $t_2$ ; the principle of identity is applied diachronically. The Father ignores the diachrony and formulates the proposition  $x \neq x$ . A world indeed cannot be constructed on such a premise, but can only be nominated like the possible worlds of schizophrenics.

Yet, the Father's premise is not presented by him as an arbitrary one, but as an inference from the observation of our changing selves, such a change being actually one of the qualities which appear in the ordinary world. The observation is false because it excludes the time factor and the error gives rise to the above-mentioned false general premise  $/x \neq x/$ . Still, the premise is arrived at according to the laws of inference of classical logic while the basic error remains hidden. In fact, the Father presents a possible world in which an arbitrary principle of construction (similar to „seventeen is not a prime number“) appears to be logically based on observation in which the error is either unnoticed or suppressed.

As to the error itself, it is not a straight negation of the Kantian aprioristic notion of time, but rather its non-application in observing the ordinary world of our commonsense experience: we are indeed not the same (or not quite the same) at various moments of our lives, but not un-identical with ourselves at a single moment. People in the ordinary world are prone to commit the same error in drawing conclusions as the Father in Pirandello's play, although they hardly ever proceed to push its consequences to extremes and to create possible worlds in which the principle of Identity of classical logic is abolished. The error being quite frequent in the ordinary world, it may be treated as part of what Eco calls the qualities of its inhabitants, though never as its structural principle. Thus, although the Father's possible world is, in fact, a nominated one, it looks as if it were accessible from the ordinary world as an instance of manipulating the qualities of the objects of this world (i.e. of its inhabitants), and not of abolishing its structural laws. The quality in question is the liability to psychic changes which includes the time factor and does not disrupt classical logic; it is only false inference which leads to such disrupting propositions. As we know the changes from observation (mainly from introspection), we are prone to overlook their false interpretation by the Father thus tending to ignore the fact that owing to his error his private world is inaccessible from the ordinary world and also from the world of Play I which (as we saw) is constructed according to the ordinary world's structure or matrix.

The last problem which appears in Pirandello's play is the apparent transfer of characters (or rather of their dead bodies) from the world of fiction to the „real“ world. In Play I the Girl is drowned in a garden pool and the Boy shoots himself. In Play III the actors run behind the scenes and return calling „he is dead“. The point is not quite certain: the First Gentleman treats the Boy's death as fiction, other actors, supported by the Father, think the Boy's death to be real while the Director who is unable to form an opinion sends them all to the devil (Pirandello 1960, 123).

To make the case clearer for interpretation let us put aside the First Gentleman's and the Director's doubts and assume that the death actually took place. It must then be said to occur both in the possible world of the six characters (Play I) and in the possible world of the framework play (Play III). The latter is not the „real“ world but a textual possible world like the world of the story of the six characters, and consequently no transfer of characters (or bodies) occurs between fiction and reality, but only between the possible worlds of two texts. It is only the strictly naturalistic character of the framework play (a rehearsal in an Italian theatre in the early 'twenties) which produces the illusion of transfer to „real“ life while the transfer itself is rendered possible by the symmetric accessibility of the worlds which are contained in Pirandello's play as a whole.

#### Bibliography

- Bogatyrev, P. 1938: Znaky divadelní. In: Slovo a slovesnost IV, no 3, 138-149.
- Chatman, S. 1980: Story and Discourse. Ithaca-London.
- Van Dijk, T.A. 1973: Grammaires textuelles et structures narratives. In: Chabrol, C. (ed.): Sémantique narrative et textuelle. Paris, 177-207.
- Eco, U. 1977: Semiotics of Theatrical Performance. In: The Drama Review XXXI, no 1, 107 sqq.
- Eco, U. 1979: Lector in fabula. Milano.
- Fischer-Lichte, E. 1983: Semiotik des Theaters I-III. Tübingen.
- Greimas, A.J. 1966: Sémantique structurale. Paris.
- Hintikka, J. 1962: Knowledge and Belief. An Introduction to the Logic of Two Notions. Ithaca-London.
- De Marinis, M. 1979: Lo spettacolo come testo. In: Versus 22, 3-31.
- De Marinis, M. 1982: Semiotica del testo. L'analisi testuale dello spettacolo. Milano.
- Pirandello, L. 1960: Sei personaggi in cerca d'autore. In: Maschere nude 1, 1-124. Milano.
- Ruffini, F. 1978: Semiotica del testo. L'esempio teatro. Roma.
- Sinko, G. 1988: Postać sceniczna i jej przemiany w XX. wieku. Wrocław.

Warsaw

Grzegorz Sinko

EINIGE BEMERKUNGEN ZUM „DICTIONAIRE“ DES  
JEAN PALERNE

Reiseberichte aus älterer Zeit sind nicht nur für Historiker – insbesondere wenn für den betreffenden Zeitraum die übrigen Quellen nur recht spärlich fließen – eine willkommene Ergänzung, um bestehende Lücken zu schließen und um das Bild der untersuchten Epoche zu vervollständigen. Die Reisenden schildern ihre Eindrücke aus der Sicht des Zeitgenossen meist unvermittelt und sehr „hautnah“, aber häufig eben auch ohne tieferen Einblick in die inneren Zusammenhänge und zudem oberflächlich, so daß der Wissenschaftler erst alle Beobachtungen mit der nötigen Umsicht analysieren und interpretieren muß. In manchen Fällen können diese Reiseberichte ebenfalls für den Sprachwissenschaftler außerordentlich interessant werden, wenn sie nämlich älteres Sprachmaterial enthalten, das sonst vorwiegend rekonstruiert wird und nicht unmittelbar belegt ist. Ein anschauliches Beispiel für die sprachwissenschaftliche Auswertung solcher Quellen liefert in jüngster Zeit E. Banfi mit seiner Untersuchung „Quattro ‚lessici neogreci‘ della turcocrazia. Notizie di interesse linguistico nelle relazioni di viaggiatori in ambiente romeico tra i secoli XVI e XVII“ (Milano 1985). In dieser Arbeit hat der Mailänder Gräzist und Balkanologe aus vier Reiseberichten des 15. bis 17. Jahrhunderts alle einschlägigen Notizen über die Umgangssprache der Griechen zusammengetragen und sprachgeschichtlich ausgewertet<sup>1</sup>. Besonders aufschlußreich sind vor allem die Angaben von Reisenden, die mit der klassischen Sprachform nicht vertraut waren und folglich unbeeinflusst von den entsprechenden Rechtschreibkonventionen einfach die gesprochene Sprache aufzeichneten. Sie schrieben ganz unbefangen nur das auf, was sie gerade hörten oder zu hören meinten, und zwar, was wiederum einige Probleme mit sich bringt, mit lateinischen Buchstaben und auf der Basis der orthographischen Regeln für die Muttersprache des jeweiligen Autors.

Von den vier aus gräzistischer Sicht untersuchten Reiseberichten ist der des Jean Palerne Forésien gleichfalls für Slavisten von einigem Interesse, weil er auf seinen Bericht einen kurzen sechssprachigen „Dictionaire“ mit der Spalte „Esclauon“ folgen läßt. Den slavischen Wörtern und Phrasen in diesem „Dictionaire“ des 16. Jahrhunderts gelten meine weiteren Ausführungen, und das Augenmerk richtet sich dabei vornehmlich auf die Beispiele, die eine genauere Herkunftsbestimmung der Lemmata erlauben.

Doch zunächst seien noch einige Worte zur Person des Verfassers und über seine Reiseroute erlaubt, da dieser nicht nur für Slavisten verhältnismäßig unbekannt geblieben ist. Selbst die französischen Literaturgeschichten gehen auf ihn nicht ein, obwohl er sich mit einem Gedichtband auch als Dichter versucht hat. Immerhin widmet ihm aber die „Biographie universelle, ancienne et moderne“ (Paris 1844) einen dreispaltigen Artikel<sup>2</sup>, aus dem man indessen recht wenig über seine Person

<sup>1</sup> Vgl. meine Rezension zu dieser Arbeit in den „Südostforschungen“ XLVI (1987), 565–566.

<sup>2</sup> Im 76. Band, S. 214–242. In der „Nouvelle biographie générale“, Bd. 39, Paris 1862, reicht es dann nur noch für eine Spalte (76/77).

erfährt, sondern im wesentlichen, mit einigen kritischen Untertönen, über seine Reise ins Heilige Land unterrichtet wird. Obwohl seine Reisebeschreibung, die manchmal haarsträubende Fehler enthält, im allgemeinen nicht als sehr profund eingestuft wird, schätzt man sie doch als unmittelbares Zeugnis jener Zeit.

Jean Palerne wurde um das Jahr 1557 in Fouillouse bei St. Étienne in der Provinz Forez geboren. Mit 19 Jahren gehört er als Sekretär zum Gefolge von François de Valois – vierter Sohn von Heinrich II. sowie Herzog von Anjou und Alençon –, und er begleitete ihn auf dessen Reisen in Frankreich und nach England<sup>3</sup>. Außer den erwähnten Gedichten, die, wie es S. Sauneron formuliert, nicht zur Unsterblichkeit von Palerne beitrugen, hat er uns die Beschreibung seiner Reise ins Heilige Land hinterlassen. Sie erschien 1606, also 14 Jahre nach dem Tode ihres Autors (1592), in Lyon unter dem sehr barock klingenden Titel<sup>4</sup>:

„Peregrination dv s. Iean Palerne Foresien, Secretaire de François de Valois Duc d'Anjou, & d'Alençon, & c.

Où est traicté de plusieurs singularités, & antiquités remarquées és Prouinces d'Egypte, Arabie deserte, & pierreuse, Terre Sainte, Surie, Natolie, Grece, & plusieurs Isles tant de la mer mediteranee, que Archipelague.

Avec la maniere de viure des Mores & Turcs, & de leur Religion. Ensemble vn bref discours des triumphes & magnificences faictes à Constantinople, en la solennité de la Circoncision de Mahomet fils de Sultan Amurat III. de ce nom Empereur des Turcs.

Plus est adiousté vn petit dictionaire en langage François, Italien, Grec vulgaire, Turc, Moresque, ou Arabesque, et Esclauon, necessaire à ceux qui desirent faire le voyage.

A Lyon. Par Iean Pillehotte à l'enseigne du nom de Iesv. M.DCVI.“

Dieser ausführliche Titel enthält bereits einen ersten Hinweis auf die im weiteren primär interessierenden slavischen Lemmata des „Dictionaire“.

Zur Reise selbst sind noch einige Bemerkungen notwendig, da sie erste Anhaltspunkte für die Herkunft der slavischen Elemente in der Wörterliste gibt. Am 30. März 1581 verläßt Palerne Paris, um mit einem Edelmann aus Melun die abenteuerliche Reise ins Heilige Land anzutreten. Der Weg führt sie zunächst über Lyon und Oberitalien nach Venedig, das dank seiner umfangreichen Seeverbindungen mit dem östlichen Mittelmeer der bevorzugte Ausgangspunkt für solche Unternehmen war. Am 5. Mai 1581 begannen die beiden Franzosen an Bord der „Nava et Rosina“ die Überfahrt, sie erreichten jedoch nicht ihr Ziel, Tripolis in Syrien, da das Schiff schon an der Küste Istriens zerschellte. Dieses Unglück hielt die beiden Abenteurer aber nicht davon ab, einen zweiten Versuch zu wagen. Am 24. Juni brachen sie an Bord einer Gallone erneut auf und erreichten diesmal über Korfu, Zakynthos und Kreta wohlbehalten Alexandria in Oberägypten und gingen dort am 20. Juli an Land. Palerne bereist zunächst Ägypten, dann Palästina und gelangt schließlich auch nach Istanbul. Unterwegs erleidet er einen weiteren Schiffbruch und verliert dabei seinen Reisegefährten.

<sup>3</sup> Diese Angaben machen die „Biographie universelle“, die „Nouvelle biographie“ sowie S. Sauneron, und sie stützen sich dabei wohl vornehmlich auf das Titelblatt der Reisebeschreibung. E. Banfi fügt hinzu, daß er Arzt („medico lionese alla corte del re di Francia“, S. 55) am Hofe des französischen Königs gewesen sei, wofür ich indes keine anderweitige Bestätigung fand.

<sup>4</sup> Das kleinformatige Buch (14x8 cm) umfaßt 570 Seiten. Ob eine 2. Auflage 1626 erschienen ist, stellt S. Sauneron in Frage.

Die Ägypten betreffenden Kapitel VI-LVII (S. 22-224) - mit Ausnahme der Kapitel XXXI-XXXIII - hat S. Sauneron, mit geringfügigen Kürzungen im Text und mit einem ausführlichen Kommentar ausgestattet, 1971 in der „Collection des voyageurs occidentaux en Égypte“ herausgegeben. Dieser Abschnitt der Reise braucht hier nicht weiter zu interessieren, da der für uns relevante Teil erst am 25. Juli 1582 mit der Abreise aus Istanbul beginnt. Um wieder nach Venedig zu gelangen, wählt nämlich Palerne den Landweg über die Balkanhalbinsel nach Ragusa, wo er nach 35 Tagen am 30. August 1582 eintrifft („Raguse...où nous arriuasmes ledict iour, qui fut le trentiesme iour d'Aoust, & le trente cinq de nostre despart des Constantinople“). Von dort schiffte er sich nach Venedig ein, bereist dann noch Nord- und Mittelitalien und erreicht schließlich am 2. Februar 1582 Lyon.

Die Beschreibung der Reise durch Bulgarien und Serbien bis nach Dubrovnik, also die Kapitel CXXIII-CXXXVII (S. 493-513) hat die bulgarische Historikerin B. A. Cvetkova im ersten Band der Reihe „Чужди пътеписи за балканите“ 1975 in bulgarischer Übersetzung und mit einigen historischen Erläuterungen versehen herausgegeben<sup>5</sup>. Auf die slavischen Wörter und Wendungen im Anhang des Werkes geht sie allerdings in ihrem Kommentar mit keinem Wort ein.

Der nach Auffassung seines Autors für alle Reiselustigen unentbehrliche „Petit dictionnaire en langue François, Itaien, Grec vulgaire, Turc, Moresque, ou Arabesque, & Esclauon“ ist auf den Seiten 522 bis 554 abgedruckt. Die beiden jeweils nebeneinander befindlichen Seiten sind in sechs parallele Spalten aufgeteilt und in der im Titel angegebenen Reihenfolge den Sprachen zugeordnet. Der „Dictionnaire“ mit seinen über 300 Einträgen besteht aus folgenden Teilen<sup>6</sup>:

1. Noms de lievx et de pevples (522-525) - 0
2. Noms particvliers de diverses choses (524-531) - 3
3. Novrritvre, viande et boysson (530-533) - 9
4. Frvicts (532-533) - 3
5. Nombres (532-535) - 38
6. Parties dv temps (536-537) - 13
7. Divers propos familiers (536-553) - ca. 37
8. Inivres des Tvrcs avx Chrestiens, Inivres des Mores (554)

Ziemlich vollständig sind die auf das französische Stichwort folgenden Spalten für Italienisch, „Vulgärgriechisch“ und Türkisch ausgefüllt, während die Spalten für Arabisch und Slavisch bedauerlicherweise umfangreiche Lücken aufweisen. Nur die Rubriken „Zahlen“ und „Zeitangaben“ sind für alle Sprachen fast komplett.

Die Entschlüsselung der slavischen Beispiele gestaltet sich teilweise überaus schwierig, da Palerne die von ihm offensichtlich nur gehörten Wörter mit lateinischen Buchstaben, und zwar gemäß dem Lautwert des Französischen im 16. Jahrhundert, wiedergibt. Als weitere Komplikation kommt hinzu, daß der Text posthum gedruckt wurde und nicht mehr vom Autor korrigiert werden konnte. Das wirkt sich bereits auf den französischen Text sehr negativ aus, der, wie S. Sauneron (XI-X)

<sup>5</sup> Der Titel des Bandes lautet „Frenski pãtepisi za balkanite XV-XVII v.“, Sofija 1975.

<sup>6</sup> Die Zahl nach dem Bindestrich in der Aufzählung gibt an, wie viele slavische Einträge die einzelnen Rubriken enthalten.

zeigt, viele offenkundige und zudem sogar sinnentstellende Druckfehler enthält. Geradezu fatal wird es aber bei den fremdsprachigen Elementen, die gelegentlich so deformiert sind, daß auch die Kenntnis des französischen Stichworts nicht weiter hilft. Dennoch bleibt es in unserem Fall am einfachsten, wenn man zunächst vom französischen Stichwort ausgeht und nach den Entsprechungen in den heutigen Sprachen sucht. Man muß sie dann gewöhnlich nur noch mit den mehr oder weniger stark verfremdeten Belegen aus Palernes „Dictionaire“ vergleichen, um sie schließlich entschlüsseln zu können. In den Fällen, wo dieser Umweg nicht zur Lösung führt, ist mit Druckfehlern zu rechnen oder sogar eine Vertauschung der Spalten in Betracht zu ziehen und dann eine Erklärung über andere Sprachen zu versuchen.

Im folgenden werde ich mich nun den bereits eingangs genannten Problemkreisen widmen, nämlich der Deutung oder „Rekognoszierung“ der slavischen Beispiele und dem Versuch, sie geographisch näher einzuordnen. Das Korpus ist mit seinen rund 100 Einträgen, also mit Entsprechungen zu etwa einem Drittel der Stichwörter, so umfangreich, daß an dieser Stelle nicht alle Details ausführlich dargestellt werden können.

## 1.

### Zur Deutung

Nur in wenigen Fällen sind die slavischen Belege auf Antrieb, also ohne Rückgriff auf die französischen Entsprechungen zu identifizieren<sup>7</sup>: *voda* (*vòda*) ‚*eau*‘, *gospodaro* (*gospòdār*) ‚*malstre*‘, *messo* (*mêso*) ‚*chair*‘, *iaia* (*jáje*) ‚*oeufs*‘, *so* (*sô/sôl*) ‚*sei*‘, *prasses* (*prâse*) ‚*porceau*‘, *grosdie* (*grôzd*) ‚*raisins*‘, *dôsta* (*dosta*) ‚*cest assez*‘.

Unter Hinweis auf den französischen Lautwert der Schriftzeichen und mit nur geringfügigen Korrekturen lassen sich weitere Beispiele deuten: *c/q/qu* > *k*: *cocoche* (*kôkôš*) ‚*poule*‘, *petac* (*pétak*) ‚*vendredy*‘, *colico* (*kôliko*) ‚*combien vous dois ie*‘, *cocotiqui* (*kôkôt*, *kokôtić*) ‚*poulets*‘.

Abweichungen bei der Wiedergabe der Vokale und Konsonanten zeigen die folgenden Beispiele, die von Palerne nicht richtig registriert oder eventuell später falsch gesetzt wurden: *ogaim* (*òganj*) ‚*feu*‘; *croque* (*krùška*) ‚*poires*‘, *dobro iotrou* (*dòbro jùtro*) ‚*bon iour*‘, *iedem dan* (*jèdan dān*) ‚*iour*‘, *dobarvocher* (*döbar vèčēr*) ‚*bonne nuict*‘, *vna* (*vino*) ‚*vin*‘.

Größere Schwierigkeiten bereitet die Interpretation einer anderen Gruppe von Beispielen, die zwar noch einen Zusammenhang mit dem slavischen Urbild erahnen lassen, aber im einzelnen schwer zu deuten sind: *Ottorinq* (*ùtornik*, *ùtorak*) ‚*mardy*‘: ursprünglich wohl „ottorniq“?; *Nequielia* (*nèdjelja*) ‚*Dimanche*‘: dialektale Besonderheit *d* > *k*?; *Ponediameg* (*ponèdjeljak*) ‚*lundy*‘: Satzfehler *m* statt *l*?; *Serieda* (*srijèda*) ‚*mercredy*‘: Sproßvokal zur Kennzeichnung der Vokallänge?

Noch komplizierter ist eine Deutung folgender Beispiele: *liectorotac* (*četvftak*) ‚*jeudy*‘, *sambatha* (*soböta*) ‚*sammedy*‘ (das Beispiel erinnert eher an rumänisch ‚*sîmbata*‘), *massoblou* (*mäslo*) ‚*beurre*‘.

<sup>7</sup> Zur Kommentierung der Belege führe ich die Entsprechungen aus dem Etymologischen Wörterbuch der serbokroatischen Sprache von P. Skok jeweils in Klammern an.

Die einfachen Zahlwörter sind verhältnismäßig leicht zu erkennen: *iadam* (*jèdan*) ,*vn'*, *douna* (*dvâ*) ,*deux'*, *tri* (*trî*) ,*trois'*, *settiri* (*čètiri*) ,*quatre'*, *pet* (*pêt*) ,*cinq'*, *seche* (*šêst*) ,*six'*, *sedam* (*sêdam*) ,*sept'*, *ossam* (*ôsam*) ,*huict'*, *denet* (*dêvêt*) ,*neuf'*, *decet* (*dêsêt*) ,*dix'*.

Auch die Zehner bereiten der Interpretation kaum Schwierigkeiten: *donadest* (*dvâdesêt*) ,*vingt'*, *tridest* (*trîdesêt*) ,*trente'*, *setterdesti* (*četrdêsêt*) ,*quarante'*, *pesset* (*pedêsêt*) ,*cinquante'*, *seichet* (*šezdêsêt*) ,*soixante'*, *sedamdeset* (*sedamdêsêt*) ,*septante'*, *ossandesset* (*osamdêsêt*) *huictante'*, *denedesset* (*devetdêsêt*) ,*nonante'*, *sto* (*stô*) ,*cent'*, *tissouthiou* (*tîsuća*) ,*mil'*.

Bei den Zahlwörtern 11 bis 19 ist von sehr stark, fast bis zur Unkenntlichkeit verkürzten Allegroformen auszugehen: 11 - *iadanas*, 12 - *donadanas*, 13 - *trines*, 14 - *sestrenes*, 15 - *pettenes*, 16 - *sechus*, 17 - *sedamis*, 18 - *osamis*, 19 - *denetus*.

Zahlreiche Phrasen aus dem 7. Teil des „Dictionaire“ sperren sich gegen den bisher eingeschlagenen Weg bei der Erklärung. Rätselhaft bleiben insbesondere die folgenden Beispiele, für die sich kein plausibler Anhaltspunkt im Slavischen finden ließ: *isma* ,*escoute'*, *inte turif* ,*scais tu parler'*.

Zur Ausdeutung dieser und ähnlicher Redewendungen muß wohl ein anderer Ansatz gesucht werden. Vermutlich hat der Schriftsetzer in diesen Fällen nicht nur die Aufzeichnungen Palernes entstellt, sondern außerdem auch die Spalten verwechselt. In der Tat scheint es einfacher zu sein, eine Erklärung dieser Beispiele vom Arabischen aus zu versuchen, da dessen Spalte an dieser Stelle leer blieb. Doch damit breche ich diese Überlegungen ab, da der Raum für weitere Ausführungen fehlt und wir zudem das Gebiet der Slavistik verlassen. Indessen reichen die bisher gewonnenen Erkenntnisse aus, um auf die Frage nach der genaueren sprachlichen Einordnung der slavischen Wörter eine Antwort zu bekommen.

## 2.

### Sprachliche Einordnung

Aufgrund der Reiseroute, die Palerne auf der Balkanhalbinsel durch südslavisches Sprachgebiet führte, ist natürlich anzunehmen, daß er hier auch sein slavisches Sprachmaterial gesammelt hat. An der südslavischen Herkunft einiger der oben zitierten Beispiele ist in der Tat nicht zu zweifeln. Formen, wie *grosdie*, *cocoche*, *petac*, um nur einige zu nennen, sind zu spezifisch, als daß sie eine andere Deutung zuließen. Es bleibt daher nur noch zu erörtern, welche Möglichkeiten für eine genauere Erklärung bestehen. Verkürzt und in etwas anachronistischer Weise formuliert ließe sich nun die Frage so stellen: Waren der oder die Informanten Serben oder Bulgaren?

Indirekt habe ich eine Antwort auf die Frage schon vorweggenommen, indem ich für die Vergleiche Belege aus dem etymologischen Wörterbuch von P. Skok wählte. Bei allen Vorbehalten, die zu machen sind - die Schreibung Palernes ist nicht immer eindeutig, und die sprachlichen Verhältnisse des 16. Jahrhunderts sind nicht direkt auf die heutigen Zustände abzubilden -, bleiben die Parallelen mit dem Serbischen zu deutlich, als daß eine andere Ableitung in Betracht käme: *iaia*, *so*, *cocoche*, *petac*, *cocotiqui*, *dobro iotrou*, *iedem dan*, *iadam*, *sedam*, *ossam*, *tissouthiou*.

Natürlich gibt es auch Beispiele, die aus unterschiedlichen Gründen für die Einordnung wenig hergeben: *voda, gospdaro, messo, prasses, grosdie, dosta* oder auch: *liectorotac, sambatha*.

Dieser erste, kurze Versuch, die slavischen Elemente im „Dictionaire“ von Pallerne zu kommentieren, konnte nicht die Absicht haben, alle Probleme zu lösen. Vielmehr mußte ich mich darauf beschränken, das Material in Umrissen vorzustellen und die Lösung einiger Probleme anzudeuten. Weitere Bemühungen dürften sich lohnen, da hier Aufschluß für die Sprachgeschichte, insbesondere für die historische Lexikographie zu erwarten ist. Allerdings ist, wie deutlich wurde, gelegentlich mit beträchtlichen Schwierigkeiten zu rechnen.

Heidelberg

Klaus Steinke

## HANDSCHRIFTLICH ÜBERLIEFERTE LITERATUR IN POLEN UND RUSSLAND

Die im weiten Sinne des Wortes verstandene Literatur erreichte die im 16.-17. Jahrhundert lebenden Menschen auf dreierlei Wegen. Der erste Weg führte über die Druckereien, der zweite beruhte auf den mündlich überlieferten Dichtungen (vor allem den Volksweisen), den Reise- und Kriegsabenteuererzählungen. Auf dem dritten Weg wurden schließlich viele Werke wie bisher nur in Handschriften verbreitet, von denen oft mehrere Abschriften in Umlauf waren. Die letzte Erscheinung wurde besonders in den mittelosteuropäischen Staaten beobachtet, wobei sie in jedem dieser Länder auf andere Ursachen zurückzuführen war. Infolge des politischen und konfessionellen Drucks der Habsburger in Böhmen und Ungarn im 17. Jahrhundert wurde ein großer Teil der dortigen Literatur in die handgeschriebenen Kodizes aufgenommen. Andererseits suchte die serbische Literatur während der türkischen Besatzung Zuflucht in Handschriften. Die Entwicklung der Druckkunst auf den Territorien der Hohen Pforte wurde zugleich durch die Dominanz des Islams gehemmt, der gegenüber der Erfindung der Druckkunst feindlich eingestellt war. Schließlich wirkte sich das enge Bündnis des Zarentums mit der Griechisch-Orthodoxen Kirche dahin aus, daß das gedruckte Buch im Geistesleben des Moskauer Reichs des 16. Jahrhunderts praktisch genommen keine und im nachfolgenden Jahrhundert nur eine unwesentliche Rolle spielte.

Es genügt, daran zu erinnern, daß in Rußland bis zum Jahre 1600 gerade 18 Buchtitel erschienen sind und diese ausschließlich Kirchenfragen betrafen. Im 17. Jahrhundert hatten von den dort verlegten 483 Titeln nur 7 (d. h. nur 1,45 Prozent der gesamten Produktion) in gewissem Grad einen weltlichen Charakter<sup>1</sup>. In der Adelsrepublik Polen erschienen dagegen im 16. Jahrhundert rund 6 000 Buchtitel<sup>2</sup>, was ohnehin wenig imponieren kann, wenn man bedenkt, daß im gleichen Zeitraum in Frankreich mehr als 40 000 Positionen herausgegeben wurden, in dem im Vergleich zu Polen territorial erheblich kleineren England rund 10 000 und in Venedig, das in dieser Zeit zu den europäischen Verlagspotentaten gehörte, 15 000 Titel. Die Entwicklung des polnischen Druckereiwesens wurde durch solche Erscheinungen wie den durch humanistische und reformatorische Strömungen geförderten kulturellen Aufschwung, das vielseitige politische Leben und schließlich auch die geschwächte Position der Kirche, der die Zensur oblag, gefördert.

All diese Erscheinungen traten im Moskauer Reich überhaupt nicht auf, oder sie wurden sehr schnell gedrosselt. Sowjetische Forscher verweisen auf die im russischen Mittelalter in der Kultur des „goldenen Herbstes“ bestehenden Strömungen wie Protorenalssance und Ketzerbewegungen sowie auf Ansätze zu einer Demokratie *sul generis* – ihr Vaterland sollten die reichen Kaufmannsrepubliken Pskov und Novgorod sein. Der Triumph der Selbstherrschaft (*самодержавие*), der in die Herrschaftszeit von Ivan dem Schrecklichen fiel, führte zum Untergang all dieser Strö-

<sup>1</sup> Luppov, S. P. 1970: *Kniga v Rossii v XVII veke*, Leningrad, 30.

<sup>2</sup> Kawecka-Gryczowa, A. 1975: *Z dziejów polskiej książki w okresie renesansu. Studia i materiały*. Wrocław, 116-117.

mungen. Mit dem von der Opičnina eingeführten Terror ging die völlige Isolation des russischen Staates einher. Diese kam auch der Griechisch-Orthodoxen Kirche gelegen, die die kirchliche Orthodoxie (православие) vor schädlichen Einflüssen des lateinischen und katholischen Westens abschirmen wollte. Es ist daher kein Wunder, daß sich die Protorenaissance nicht in einen reifen Humanismus verwandeln konnte und die Ketzerbewegungen allmählich liquidiert wurden. Beide Mächte – die staatliche und die kirchliche – reichten sich die Hände und handelten gemeinsam, um die mittelalterlichen Ideen zu petrifizieren. Und nur diese hatten die Chance, in gedruckter Form zu erscheinen.

Was dagegen die weltlichen Werke betrifft, die in anderen Ländern, darunter auch in Polen, herausgegeben wurden, so hatte lediglich der Zar das Recht, sie zu lesen. Auf Bestellung Ivans IV. und nur zu seinem ausschließlichen Gebrauch wurde unter anderem die „Kronika wszystkiego świata“ (Chronik der ganzen Welt, 1554) von Marcia Bielski übersetzt. Werke der westeuropäischen schöngeistigen Literatur oder Denkmäler der dortigen Historiographie lernte man aus handgeschriebenen Übertragungen kennen, zu denen vordergründig nur die damalige politische und kirchliche Elite Zugang hatte. Vieles scheint darauf hinzudeuten, daß der Löwenanteil dieser Übersetzungen auf Initiative wenn auch nicht des Zaren persönlich, so doch anderer staatlicher Würdenträger entstanden ist. Behandelt als Texte „nur für den Dienstgebrauch“ (um den heute gebräuchlichen Terminus zu verwenden), wurde dafür gesorgt, daß sie weder die Druckfarbe erblickten, noch in unberufene Hände gerieten.

Dieser Sachverhalt änderte sich auch im 17. Jahrhundert nicht wesentlich: Beide Zensuren – die geistliche und die staatliche – bemühten sich nach wie vor, Bücher mit weltlichen Inhalten zum Druck nicht zuzulassen. Unter diesen Bedingungen büßte das geschriebene Buch nichts von seiner Bedeutung ein, im Gegenteil, diese vergrößerte sich. In den wenigen Bibliotheken, die damals auf dem Gebiet des Moskauer Reichs gegründet wurden, machten die Handschriften 40 bis 60 Prozent aller Büchersammlungen aus.

Zugleich erweiterte sich zwar langsam doch unentwegt der Kreis potentieller Abnehmer, denen die Lektüre religiöser Texte allein nicht genügte. Viele von ihnen griffen nach reußischen Werken, die im Großfürstentum Litauen und in den Ostseegebieten der Krone in kyrillischer Schrift gedruckt wurden. Nach Berechnungen von M. Błońska wurden bis zur Neige des 17. Jahrhunderts allein im Großfürstentum über 114 Drucke in kyrillischer Schrift herausgegeben. Im ruthenischen Raum, der zur Krone gehörte, erschienen in den Jahren von 1574 bis 1700 rund 300 in kyrillischer Schrift gedruckte Buchtitel.

Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts begann in Rußland die „Rückkehr nach Europa“ (um die Bezeichnung eines sowjetischen Forschers zu verwenden). Enge Verbindungen wurden mit Kreisen der ruthenischen (ukrainischen und weißrussischen) Kultur in den Ostgebieten der Adelsrepublik aufgenommen. Nach der Union von Brest (1596), die vom griechisch-orthodoxen Klerus feindselig aufgenommen wurde, suchte dieser Hilfe und Verständnis in Moskau, wohin die in Polen herausgegebenen polemischen Werke über die Union gelangten. Die Prozesse der Europäisierung russischer Kultur wurden während der polnischen Intervention noch mehr intensiviert. Auch wenn sich der mit Polen umgebende Demetrius der Falsche auf dem Moskauer Thron nicht halten und keiner der polnischen Wasas seine Stirn mit

der russischen Krone zieren konnte, so bedeutete dies für die aus dem Westen kommenden kulturellen Einflüsse nicht das Ende. Sowjetische Literaturhistoriker haben kürzlich daran erinnert, daß sich „unter den Polen (die sich in Moskau aufhielten – Anm. d. Verf.) nicht nur Abenteurer befanden, sondern auch gebildete Intellektuelle“<sup>3</sup>.

So verwundert es nicht, daß der Moskauer Patriarch Philaret, der im Jahre 1619 aus polnischer Gefangenschaft zurückkehrte, nahezu schockiert war vom Wirkungsbereich dieser Einflüsse. Er nahm deshalb einen entschiedenen Kampf auf gegen die sogenannten „litauischen Bücher“ und gebot, sie aus den griechisch-orthodoxen Kirchen und Klöstern zu entfernen und durch Moskauer Ausgaben zu ersetzen (1627). In ersten Linie galt das für die Werke, die von griechisch-orthodoxen typographischen Werkstätten herausgegeben und in Litauen sowie in der Ukraine gedruckt wurden, da man in ihnen Quellen gefährlicher Häresie erblickte. Diese Befürchtungen waren begründet, wenn man bedenkt, daß das griechisch-orthodoxe Glaubensbekenntnis unter dem Einfluß der Bekenner der unierten Kirche stand und außer liturgischen Büchern und der Heiligen Schrift unter anderem auch Sammlungen mit Predigten in kyrillischer Schrift gedruckt wurden. Philarets Verbot erstreckte sich auch auf das handgeschriebene „litauische“ Buch.

Nachdem sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Kenntnis der polnischen Sprache in Moskau verbreitet hatte, erstreckten sich die Verbote auf Bücher in allen Sprachen, die aus dem Raum des damaligen Polen kamen. Darunter befanden sich Fibeln, Grammatikbücher, Religionswerke, Hagiographien etc. Im Jahre 1673 untersagten die Moskauer Behörden beispielsweise den Verkauf von gleich 14 Buchtiteln mit einer Gesamtzahl von 377 Exemplaren (von insgesamt 800 Exemplaren, die der Archimandrit der Pečerskaja Lavra, Innokentij Gizel', aus Kiew übersandt hatte). Ähnliches wiederholte sich zwei Jahre später. Selbstverständlich war die Häufung ähnlicher Verbote und Konfiskationen nicht gleichbedeutend damit, daß sie auch wirksam waren. In altpolnischen Bibliotheken sind dagegen nur wenige Buchexemplare zu finden, die im Moskauer Reich herausgegeben wurden. Dies scheint durchaus einleuchtend zu sein, wenn man erwägt, daß dort im 16.-17. Jahrhundert so wenige erschienen sind und die Nachfrage der Leser nach Texten in kyrillischer Schrift in den Ostseegebieten der Adelsrepublik gänzlich durch die Druckereien gedeckt wurde.

Den wichtigsten Grund für die Entwicklung der handschriftlich überlieferten Literatur sehen sowjetische Forscher in der aktiven Zensur, die praktisch keine auch noch so harmlosen weltlichen Werke zum Druck zuließ und an kirchliche Werke einen strengen orthodoxen Glaubensmaßstab anlegte. Deshalb könnte auch die Frage, welche Strömungen des Schrifttums ihren Niederschlag in den handschriftlichen Kodizes gefunden haben, beantwortet werden mit: fast alle. Es gab da Genrerzählungen, satirische Werke und Parodien auf religiöse Texte, historische Relationen – besonders über Ereignisse, die mit der Zeit der Wirren (смута) und den Jahren der polnischen Intervention zusammenhingen –, Übertragungen westeuropäischer Romanzen und Denkmäler der Geschichtsschreibung, Fazetiensammlungen sowie Exempel und schließlich auch Übersetzungen aus der klassischen oder mittelalterlichen Literatur. Ein großer Teil dieser Texte bestand aus Übertragungen aus dem Polni-

<sup>3</sup> Pančenko, A.N. 1980. In: Lichačev, D.S. und Makogonenko, H.P. (Hg.): Istorija ruskoj literatury, Bd. 1: Drevnerusskaja literatura, Leningrad, 294.

schen; außer der bereits erwähnten Chronik von Marcia Bielski erfreute sich die Chronik von Maciej Strykowski besonderer Beliebtheit. Die polnische Geschichtsschreibung im 16. Jahrhundert spielte eine wesentliche Rolle bei der Herausbildung der neuzeitlichen russischen Geschichtsschreibung. Davon, wie gerne Genreliteratur aller Art gelesen wurde, möge die Tatsache zeugen, daß das „Wielkie Zwierciadło Przykładów“ (Großes Spiegelbild der Beispiele), das der russischen Literatur durch die polnische Übersetzung erschlossen wurde, gleich in 150 (vollständigen oder teilweisen) Abschriften erhalten geblieben ist. Dasselbe trifft auf die im 17. Jahrhundert viele Male kopierten polnischen Fazetien zu oder auf die noch mittelalterlichen Erzählungen á la „Historia o Meluzynie“ (Geschichte von der Melusine) oder „Historia siedmiu mędrców“ (Geschichte von den sieben Weisen).

In die handgeschriebene Literatur wurde sowohl die an der zaristischen Selbstherrschaft und den gesellschaftlichen Verhältnissen geübte Kritik aufgenommen (diese Strömung wird von den sowjetischen Forschern als eine „vom Inhalt und der Form her ungemein vielseitige demokratische Literatur“ bezeichnet)<sup>4</sup> als auch Werke, die gegen die Griechisch-Orthodoxe Kirche der „Altgläubigen“ und die offizielle, die gerade herrschenden Zaren preisende Geschichtsschreibung gerichtet waren. Man kann selbstverständlich die Frage aufwerfen, ob jene „demokratische Literatur“ tatsächlich der größeren Aktivität der Volksmassen oder nicht einem ziemlich engen Kreis oppositionell eingestellter Präintellektueller zuzuschreiben ist. Fest steht jedoch, daß sie eine von der höfischen Historiographie vollständig abweichende Ideologie repräsentierte.

Charakteristisch ist, daß sich die Regierungskreise überhaupt nicht darum bemühten, ausschließlich Werke zu publizieren, die die Selbstherrschaft priesen. So blieben die Schriften von Ivan Peresvetov, dem Fürsprecher einer starken Zarenmacht, in handschriftlicher Überlieferung ebenso erhalten wie seine Apologie der absoluten Herrschaft unter Ivan IV. dem Schrecklichen, die noch zu dessen Lebzeiten geschrieben wurde. Wie es scheint, sollte daraus gefolgert werden, daß sich die Herrschaft einzig und allein auf Zwang stützte und auf Persuasion und Propaganda, zu der die parlamentarischen Monarchien Zuflucht nehmen mußten, völlig verzichtet wurde.

Angesichts dessen, was wir über den Inhalt und die Leser der handschriftlich überlieferten Literatur wissen, scheint die Behauptung falsch zu sein, sie habe vordergründig den mittleren und unteren Bevölkerungsschichten Dienste geleistet, während die Klasse der Regierenden vor allem gedruckte Bücher gelesen habe. Tatsächlich wurden die handgeschriebenen Kodizes von allen gelesen. Ihre Lektüre bereitete keine Schwierigkeiten, wenn man bedenkt, daß der Löwenanteil dieser Werke der Feder professioneller Kopisten entstammte. Einige von ihnen arbeiteten einzeln, die meisten jedoch in Arbeitsstätten, die heute von der Forschung als Manufakturen bezeichnet werden. Eine der größeren dieser Art bestand am Posol'skij Prikaz, kleinere wurden in einigen Klöstern von den Archimandriten betrieben. Die meisten professionellen Kopisten waren Mönche, wenngleich es auch weltliche Personen, darunter auch Frauen, gab.

„Ständig“ wurde in Spanien Cervantes gelesen, in Italien Torquato Tasso, in England Shakespeare, in Frankreich Racine, Molière oder Pascal. Für keines dieser

<sup>4</sup> Eremin, I. P. 1968: Lekcii po drevnej russkoj literature, Leningrad, 162–163.

Länder könnte man ein herausragendes Werk nennen, das den Zeitgenossen unbekannt geblieben wäre. Die Kenntnis vom Schrifttum des polnischen Barock und seine Wertschätzung beruhen indessen auf Werken, die erst im 19. oder gar 20. Jahrhundert gedruckt wurden. In einem unvergleichlich höheren Grad trifft dies auf Moskau zu. Fast die gesamte Geschichte der russischen Literatur, zumindest bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, berichtet über nicht veröffentlichte zeitgenössische Werke, die lediglich einem engen Leserkreis bekannt waren. Der einzige, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts herausragende russische Literat, der seine Werke im Druck erlebte, war Simeon Polockij (1629–1680), Dichter und Dramenschreiber des Barock. Das erste russische weltliche Gedicht erschien erst im Jahre 1637, und zwar als Auszug in einem größeren Werk religiösen Inhalts.

Werke der führenden Vertreter dieses Zeitalters in Polen, nämlich ein erheblicher Teil des Oeuvres von Jan Andrzej Morsztyn und Zbigniew Morsztyn sowie von Waclaw Potocki oder auch die Tagebücher von Jan Chryzostom Pasek, wurden ebenfalls erst 150 bis 200 Jahre nach ihrem Entstehen herausgegeben. „In jedem Zeitalter“, schreibt W. Weintraub, „gibt es Schriftsteller, deren vortreffliche Werke zu ihren Lebzeiten nicht gedruckt wurden. Diese Erscheinung war jedoch für die Neuzeit in der Regel marginal.“ Dagegen verläuft die Hauptströmung „der polnischen Barockliteratur in hohem Grad durch handschriftlich überlieferte Kodexe, und man kann nicht behaupten, daß sie sich nicht im literarischen Umlauf befunden hätten. Sie wurden verbreitet, doch die Technik ihrer Verbreitung bedeutete eine Rückkehr in die Zeit vor der Erfindung des Buchdrucks“<sup>5</sup>.

Man darf selbstverständlich nicht außer acht lassen, daß mit den Ausdrücken „führende Repräsentanten“, „vortreffliche Werke“ oder „Hauptströmung der polnischen Barockliteratur“ heutige Bewertungskriterien verwendet werden. Die Zeitgenossen mochten sich der wichtigen Position der beiden Morsztyn oder Waclaw Potockis nicht bewußt sein. Nichtsdestoweniger ist an der Tatsache nicht zu rütteln, daß durch das Drucksieb Diamanten hindurchfielen. Diese in Rußland verständliche Erscheinung, wo bis zum Jahre 1740 lediglich 1 878 Buchtitel veröffentlicht wurden, ist für den polnisch-litauischen Staat schwer zu erklären, wenn man in Betracht zieht, daß dort in der Zeit von 1611 bis 1760 mehr als 38 000 Buchtitel erschienen.

An dieser Stelle sei wiederum Weintraub zitiert: „Wenn es starke Mittelpunkte des kulturellen Lebens mit entsprechendem Prestige gegeben hätte, die berühmt und anerkannt gewesen wären, hätten sich wahrscheinlich die meisten jener Autoren, die sich mit dem handschriftlichen Schaffen begnügten, zum Bestreiten der Druckkosten oder auch zum Auffinden eines Mäzens, dessen Hilfe den Druck ermöglichen würde, verleiten lassen.“<sup>6</sup> Aber solche Mittelpunkte schrumpften im 17. Jahrhundert immer mehr. Der stark von Ausländern durchsetzte Hof (zur Zeit der Wasaherrschaft) interessierte sich kaum für die Entwicklung der einheimischen Literatur. Die Rolle der Mäzene übernahmen Magnatenkreise, die jedoch eher an Panegyriken interessiert waren. Eine wachsende Rolle spielte die Kirche, doch sie war nur bereit, Werke religiösen Inhalts zu fördern. Der individuelle Autor, der keinem der Orden angehörte und es nicht verstand, sich auf die höfische Kundschaft einzustellen, war auf sich selbst gestellt.

<sup>5</sup> Weintraub, W. 1977. *Od Reja do Boya*. Warszawa, 94.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Die Literatur konnte dem Edelmann nicht den Unterhalt sichern, da der eventuelle Druck seines Werks mit Ausgaben (Anstieg der Papierpreise!) und anderen, mit der Ausfindigmachung einer Druckerei zusammenhängenden Ungelegenheiten verbunden war und keinen Gewinn einbrachte. Die häufigen Feldzüge und der wirtschaftliche Niedergang der Städte blieben ebenfalls nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung der typographischen Arbeitsstätten und deren Ausstattung. Die Historiker des Druckgewerbes verweisen darauf, daß sich deren Charakter im 17. Jahrhundert änderte und sie sich von privaten, im Auftrag des individuellen Kunden sich betätigenden zu korporativen typographischen Arbeitsstätten wandelten, die für Kirchen, Hochschulen und schließlich auch für Magnatenkreise arbeiteten. Auch dies erschwerte den Autoren, die keiner Korporation angehörten, die Veröffentlichung ihrer Werke.

Im Gegensatz zum 16. Jahrhundert brachte im nachfolgenden Jahrhundert die Autorenschaft wahrscheinlich keine persönliche Genugtuung mehr; die Verlegung eines Buches war nicht gleichbedeutend mit größerem Prestige. B. Bieńkowska ist der Ansicht, daß dieser Sachverhalt „Pessimismus und Zweifel an der Möglichkeit der Wirkung des gedruckten Wortes“ hervorrufen mußte, Stimmungen also, die insbesondere für die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts so kennzeichnend waren. Einige Schriftsteller, die sich über „die Überschwemmung mit minderwertigen Publikationen, die Mißgunst und Böswilligkeit mäßiger Dichterlinge und die Gleichgültigkeit der Leser“ beklagten, veröffentlichten nahezu programmiert ihre eigenen Werke nicht und versahen sie sogar in Handschriften für alle Fälle mit Gedichten „an Zoila“<sup>7</sup>. Andere signierten ihre Werke nicht, was später zu Auseinandersetzungen über die Autorenschaft einiger Werke führte.

Gehen wir nun von den Buchautoren zu ihren potentiellen Käufern über. Die Zahl der Büchereien ging zurück, es wurde immer umständlicher, sie zu erreichen, was letztlich auch wenig rentabel war. Preiswerter und bequemer war das Abschreiben des benötigten Exemplars (zumal es sich meist um Auszüge handelte) oder die Beauftragung eines billigen (oder gar keine Bezahlung erhaltenden) Kopisten mit dieser Arbeit. Die wachsende Rolle der handschriftlich überlieferten Literatur hing somit bis zu einem gewissen Grad mit der dezentralisierten und provinziellen Adelskultur zusammen, deren Angehörige auf dem Territorium des großen Reichs verstreut wohnten. Nicht große Mittelpunkte, sondern gutnachbarliche Beziehungen bildeten den wichtigsten Faktor der kulturellen Integration. Es war viel bequemer, von einem gefälligen Nachbarn das zum Kopieren benötigte Buch oder die *Silva rerum* auszuleihen, als deswegen eine mühselige Reise in die entlegene Stadt zu unternehmen. Es ist nichts darüber bekannt, ob in Polen – analog zu dem, was im Moskauer Reich geschah – ebenfalls mit dem handgeschriebenen Buch gehandelt wurde.

Eine ähnliche Erscheinung war auch im russischen Schrifttum des 17. Jahrhunderts zu beobachten, das gleichermaßen seine privaten handgeschriebenen Anthologien besaß, die in Polen umgangssprachlich *Silva rerum* genannt wurden. Der wesentliche Unterschied bestand jedoch darin, daß in Polen lediglich ein Teil der

<sup>7</sup> Bieńkowska, B. 1975: *Polscy pisarze i uczeni XVI-XVIII wieku wobec problematyki książki*. In: Grzeszczuk, S. u. Kawecka-Gryczowa, A. (Hg.): *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, Wrocław, 311-312.

weltlichen Literatur in diese Kodizes aufgenommen wurde, während im Moskau des 17. Jahrhunderts fast das gesamte Schrifttum einging. Im Osten hat das mittelalterliche System des Literaturumlaufs nur infolge der ungewöhnlich rigorosen Zensur und des staatlichen Monopols über die Druckereien überdauert. In der Adelsrepublik vollzog sich im 17. Jahrhundert der auffallende Regreß unter dem Einfluß der oben angesprochenen gesellschaftlichen Veränderungen, die viele Autoren dazu verleiteten, „für die Schublade“ zu schreiben.

Der sarmatische Landedelmann (nicht aber der professionelle Kopist) trug in den *Silva rerum* all das ein, was ihm besonders interessant und der Verewigung wert schien. So Literatur in Versen, Pamphlete und gesellschaftskritische Satiren, ziemlich oft politische Traktate (oder Auszüge davon) und die im Lande in Umlauf befindlichen interessanten Briefe - in der Regel Familiennotate, medizinische Ratschläge und wirtschaftliche Hinweise. Diesem handgeschriebenen Buch, dessen Besitzer Kopist, Mitautor und Redakteur in einem war, wurden in letzter Zeit zahlreiche Arbeiten gewidmet. Die Autoren neigen jedoch dazu, die Spezifik dieser Gattung überzubewerten, und verbinden sie einzig und allein mit dem polnischen literarischen Leben, während jene *Silva rerum* in Rußland eine beträchtlich größere Verbreitung hatten. Noch wichtiger ist, daß die Popularität und Bedeutung dieser Kodizes bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts erhalten blieb; in Polen bereitete ihnen schon die frühe Aufklärung ein Ende, und ihre Vertreter äußerten sich über die *Silva rerum* mit merklicher Geringschätzung.

Das handgeschriebene Buch hatte in Rußland auch unter der Herrschaft Peters des Großen nichts von seiner Bedeutung eingebüßt. Seine Position vermochte die sich rasch entwickelnde Verlagsproduktion nicht zu erschüttern, die sich von 1701 bis 1724 um das 18,6fache (von 8 Buchtiteln im Jahre 1701 auf 149 im Jahre 1724) erhöhte. Eine Begleiterscheinung dessen war das radikal veränderte Verlagsprofil: Der Anteil des religiösen Buches an der Gesamtproduktion war von 98,55 Prozent im 17. Jahrhundert auf 14 Prozent in den ersten 25 Jahren des folgenden Jahrhunderts gesunken<sup>8</sup>. Aber das besagt nichts, denn die weltliche Literatur bestand vor allem aus zaristischen Ukasen und anderen Verordnungen der Behörden sowie Militaria, Büchern über Seeproblematik und Schiffbau, Fibeln und Lehrbüchern. In der gesamten Produktion lassen sich kaum Titel anführen, die die Aufmerksamkeit des potentiellen Lesers wecken würden.

So sollte man sich auch nicht wundern, daß trotz der niedrigen Buchauflagen - es waren nur einige Hundert Exemplare - ohnehin „viele Buchtitel Jahrzehnte hindurch in tiefen Magazinräumen lagerten, ohne je in Leserhände zu gelangen“<sup>9</sup>. Die Unterhaltungsbedürfnisse wurden durch öffentliche Schauspiele, Maskeraden und Feuerwerke befriedigt; Personen mit höherem Bildungsniveau lasen weiterhin Handschriften. Ein anderer Grund für die nach wie vor dominierende Stellung des handgeschriebenen Buches war die Tatsache, daß keine Literatur Chancen hatte, gedruckt zu werden, wenn sie kritische Akzente gegen die von Peter dem Großen durchgeführten Reformen oder gegen die sie verwirklichenden Personen, die Griechisch-Orthodoxe Kirche oder gar den Zaren selbst enthielt. Drittens war das

- 
- <sup>8</sup> Luppov, S. P. 1973: *Kniga v Rossii v pervoj četverti XVIII veka*, Leningrad, 87-88 u. folg.  
<sup>9</sup> Serczyk, W. W. 1984: *Kultura rosyjska w XVII wieku*, Wrocław, 91.

handgeschriebene Buch nach wie vor preiswerter als das gedruckte. Davon zeugen beredt die erhalten gebliebenen Kopien der gedruckten Bücher, die im Einklang mit der staatlichen oder kirchlichen Zensur standen, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfaßt wurden und völlig orthodox waren. Sie wurden sowohl von Privatpersonen als auch von Institutionen und sogar Bibliotheken abgeschrieben, die manchmal sogar die zum Kopieren benötigten Exemplare ausliehen. Auf diese Weise förderte das handgeschriebene Buch die Verbreitung des gedruckten Buches.

Auch in Polen war im 17. Jahrhundert ein Teil der Literatur in handgeschriebenen Abschriften in Umlauf. Dies traf vor allem auf die ephemere politische Dichtung zu, auf die meisten Pamphlete und noch mehr auf die Pasquille, schließlich auch auf die kühneren, manchmal hart an Pornographie grenzenden gesellschaftskritischen Werke. Mit einem Wort: Es waren Broschüren und Bücher, deren Veröffentlichung sowohl dem Autor als auch dem Herausgeber Geld- und Kerkerstrafen oder auch die Konfiskation der Auflage einbringen konnte.

Kenner der polnischen Aufklärung nennen drei Zeiträume der besonderen Entwicklung dieser handschriftlich überlieferten Literatur. Der erste davon entfällt auf die Jahre der Konföderation von Bar (1768-1772), in denen knapp 10 Prozent aller in Umlauf befindlichen Werke aus den damaligen Druckereien stammten. Den Rest bildeten handgeschriebene Texte, die manchmal in einer beträchtlichen Anzahl von Kopien angefertigt wurden. Die zweite Periode wird auf die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, die mit der Entwicklung des politischen Lebens zusammenhingen, angesetzt. Mit der dritten Periode, die den Höhepunkt in der Entwicklung der handschriftlichen Literatur bildete, bezeichnen die Forscher die Jahre 1788-1792; die Beratungen des Vierjährigen Reichstags wurden von einer großen Zahl anonymer Gedichte und Satiren begleitet. Die Nachfrage nach dieser Literatur war so gewaltig, daß die Druckereien nicht imstande waren, sie zu befriedigen. Darüber hinaus scheuten sie auch das Risiko, das mit der Veröffentlichung von Werken zusammenhing, die gegen ganz bestimmte rachsüchtige und einflußreiche Magnaten ausgerichtet waren.

Neben Satiren von nur einigen Seiten Länge wurden kleine Bände abgeschrieben und in eine einheitliche editorische Form gebracht, die sich wenig von der gedruckten Fassung unterschied. Objekt dieser „korsarischen“ handgeschriebenen Ausgaben waren meist die Dichter Stanisław Trembecki und Tomasz Kajetan Węgiński. Außerdem wurden größere Sammlungen satirischer Werke abgeschrieben, gegliedert nach Autoren. Gerade in dieser Form wurden manchmal ganze Pasquille-Turniere fixiert, indem Repliken, Dupliken und Tripliken in ihrer eigentlichen Reihenfolge angeordnet wurden. Diese handgeschriebenen Bücher wurden zuweilen in 100 oder gar 150 Kopien angefertigt und von besonderen Werkstätten herausgegeben, die mitunter über zehn festangestellte Kopisten beschäftigten. Sie brachten den Eigentümern erheblichen Gewinn.

Auf der literarischen Landkarte Europas kann im 16. und 17. Jahrhundert kein Land aufgezeigt werden, in dem das gedruckte weltliche Schrifttum – wie das beim russischen der Fall ist – fast an den Fingern einer Hand aufgezählt werden könnte (um den sowjetischen Forscher Rozov<sup>10</sup> zu zitieren). Dennoch scheint der Vergleich beider Literaturen sinnvoll zu sein, und zwar aus dreierlei Gründen. Erstens wurde

<sup>10</sup> Rozov, N. N. 1971: *Russkaja rukopisnaja kniga. Etjudy i charakteristiki*, Leningrad, 7.

die Staatsgrenze zwischen der Adelsrepublik und Rußland im 17. Jahrhundert vom Einflußraum derselben reußischen Kultur durchschnitten. Der wesentliche Unterschied bestand jedoch darin, daß in den von ihm westwärts gelegenen Gebieten beträchtlich größere Druckmöglichkeiten für die reußischen Bücher bestanden als auf den Territorien unter dem Zepter des Zaren. Zweitens hatte dieselbe Erscheinung, also der Übergang der Literatur in die Handschriften, in beiden Staaten sowohl ähnliche als auch vollständig andere Ursachen. Eine Zusammenstellung dieser Ursachen könnte sich deshalb in mancher Hinsicht als kognitiv fruchtbringend erweisen.

Drittens habe ich beabsichtigt, die historischen Wurzeln vieler Erscheinungen in Erinnerung zu rufen, die im zeitgenössischen Literaturleben einiger Länder zu beobachten sind. Die sogenannten „Kuranten“, die nur in einem Exemplar (für den Gebrauch des Zaren und seiner Würdenträger) abgeschrieben wurden, unterscheiden sich von den heutigen „internen Bulletins“ nur dadurch, daß die der ausländischen Presse entnommenen Informationen mit erheblicher Verspätung vermittelt wurden, während dies gegenwärtig unverzüglich getan wird. Die handschriftlich überlieferte Literatur aus dem 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ähnelt teilweise Publikationen, die als «самиздат» (Selbstverlag) bezeichnet werden. Das staatliche Verlagsmonopol ist in in vielen Ländern erhalten geblieben. Ihm ist das Phänomen zuzuschreiben, das in Rußland schon unter Peter dem Großen zu verzeichnen war: Bücher, in denen der offizielle Standpunkt vertreten wird, lagern in Magazinräumen, während der Leser die ihn interessierende Lektüre außerhalb des staatlichen Distributionsnetzes findet ...

Warszawa

Janusz Tazbir

SKLOVSKIJS *ОСТРАНЕНИЕ* UND BRECHTS *VERFREMDUNG*Zur sprachlichen und literaturtheoretischen Interdependenz  
und Differenz beider Begriffe

Die zutreffende deutsche Übersetzung und damit zugleich auch der Wortinhalt des von Viktor Sklovskij in dem Artikel «Искусство, как прием»<sup>1</sup> eingeführten Neologismus *остранение* sind umstritten. Die meisten Autoren übersetzen russ. *остранение* mit „Verfremdung“. Man sieht darin eine Parallelisierung zu dem Terminus „Verfremdung“ bei Bertolt Brecht. John Willett hat 1959<sup>2</sup> die nicht unwidersprochen gebliebene Annahme<sup>3</sup> zur Diskussion gestellt, daß Brecht auf seiner Rußlandreise 1935 den Begriff des *остранение* kennengelernt habe. Erst 1936 verwendete er zunächst in Verwechslung mit „Entfremdung“, welches er schon früher gebrauchte, den Begriff „Verfremdung“<sup>4</sup>. Deshalb wurde eine Beziehung zwischen russ. *остранение* und Brechts „Verfremdung“ hergestellt, die letztlich bei der Übersetzung von Sklovskijs „Theorie der Prosa“ – «О теории прозы»<sup>5</sup> zur Wiedergabe von *остранение* durch „Verfremdung“ führte<sup>6</sup>. R. Lachmann<sup>7</sup> vertritt die Auffassung, daß Sklovskij *остранение* von *странный* „seltsam“ abgeleitet habe. *Остранение* bedeute deshalb eigentlich „Seltsammachen“. Diese Auffassung findet sich auch bei Tschizewskij<sup>8</sup>. Er setzt aber zugleich *странный* – für die russische Gegenwartssprache nicht zutreffend – als „fremd“ mit dem *Ξενικός* bei Aristoteles gleich. Im Altkirchenslavischen heißt das entsprechende *странньъ* allerdings neben „außerordentlich, seltsam, ungewöhnlich“ auch noch „fremd“<sup>9</sup>, ebenso im Altrussischen neben „merkwürdig, ungewöhnlich,

- <sup>1</sup> V. Sklovskij, *Iskusstvo, kak priem*, in: *Poëtika. Sbornik po teorii poëtičeskogo jazyka*, v. 2, Peterburg 1917; Nachdruck 1919, 101–114. Ferner in: V. Sklovskij, *Teorija prozy*, Moskva-Leningrad 1925, 2. Aufl., Moskva 1929, 7–23; wieder abgedruckt in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, mit einer einl. Abhdlg. hrsg. von J. Striedter, München 1969, 2–35 (weitere Zitierweise: *Texte I*).
- <sup>2</sup> J. Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects*, London 1959, 3. Aufl. 1967. Ders., *Das Theater Bertolt Brechts. Eine Betrachtung*, Reinbek bei Hamburg 1964, 163, 187.
- <sup>3</sup> Vgl. hierzu J. Knopf, *Verfremdungen*, in: *Verfremdung in der Literatur*. Hrsg. von H. Helmers. *Wege der Forschung*, Bd. 551, Darmstadt 1984, 356; Auszug aus J. Knopf, *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brechtforschung*, Frankfurt a.M. 1974.
- <sup>4</sup> Vgl. hierzu J. Knopf, l. c., 385.
- <sup>5</sup> Zur russischen Ausgabe vgl. Anm. 1.
- <sup>6</sup> Vgl. V. Sklovskij, *Theorie der Prosa*, Hrsg. u. übers. von G. Drohla, Frankfurt a.M. 1966, 14f.; außerdem R. Lachmann, *Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Sklovskij*, in: *Verfremdung in der Literatur*. Hrsg. von H. Helmers, *Wege der Forschung*, Bd. 551, Darmstadt 1984, 351 Anm. 80. Dieser Aufsatz erschien zuerst in *Poetica* 3 (1970), 226–249.
- <sup>7</sup> Vgl. R. Lachmann, l. c., 341, Anm. 8.
- <sup>8</sup> D. Tschizewskij, *Kleinere Schriften, II: Bohemica*, *Forum Slavicum*, Bd. 13, 2, München 1972, darin: VI. *Das Labyrinth der Welt und Paradies des Herzens des Jan Amos Comenius. Die Thematik und die Quellen des Werkes*, 92 ff., hier 140 (übers. aus *Harvard Slavic Studies* 1, 1953, 120 ff.).
- <sup>9</sup> Vgl. L. Sadnik, R. Aitzetmüller, *Handwörterbuch zu den altkirchenslavischen Texten*, Heidelberg 1955, 125 a; *Slovník jazyka staroslověnského*, Lieferung 38,

unfaßbar, widerlich, abscheulich, schmähhlich<sup>10</sup>. Flaker weist wiederum darauf hin, daß im Russischen *странный* eben nicht „fremd“ bedeutet, sondern „seltsam, merkwürdig“. Er plädiert ebenfalls für Lachmanns „Seltsammachen“ und außerdem für „Vermerkwürdigung“ als Äquivalent für russ. *остранение*<sup>11</sup>.

In der bisherigen Diskussion wurde übersehen, daß russ. *остранение* kein Deadjektiv ist, sondern ein deverbatives Abstraktum. Abgeleitet ist es von dem im gleichen Text ebenfalls von Sklovskij verwendeten und von ihm neugebildeten Verbum *остранить/остранять*<sup>12</sup>, welches bislang unbeachtet geblieben ist. Dieses erst ist ein Deadjektiv von *странный*. Es liegt also eine Ableitungsreihe *странный, острани-ть/остранять, остранение* vor nach dem geläufigen Wortbildungsmuster *степенный, остепенить/остепенять, остепенение*.

Das russ. Adjektiv *странный* bedeutet aber nicht nur „seltsam, merkwürdig“, sondern in der Grundbedeutung zunächst einmal „durch Ungewöhnlichkeit Befremden und Verwunderung hervorrufend“<sup>13</sup>. All die Bedeutungen wie „seltsam, eigenartig, fremdartig, sonderbar, merkwürdig, ungewöhnlich, unverständlich, wunderlich, eigentümlich, schrullenhaft“<sup>14</sup> leiten sich aus dieser Grundbedeutung ebenso ab wie auch die Bedeutung „befremdend, befremdlich“<sup>15</sup>. Diese wurde nie zur Erklärung von *остранение* herangezogen, kommt aber doch am ehesten als Ausgangsbedeutung für das russ. Deadjektiv *остранить/остранять* und das davon abgeleitete Deverbativ *остранение* in Frage. Russ. *остранить/остранять* hat dann die faktitive Bedeutung „befremdend, befremdlich gemacht haben (perfektiv) bzw. machen (imperfektiv)“. Das von der Perfektivform *остранить* abgeleitete Verbalabstraktum *остранение* hat dementsprechend die Bedeutung des perfektiven, durch Handlungsabschluß erreichten aktiven (agentivischen) wie auch passiven (inagentivischen) Resultats des „Befremdend-/Befremdlichmachens“ (also des Befremdend-/Befremdlich-gemacht-Ha-

Praha 1985, Sp. 175 b – Sp. 176 a.

<sup>10</sup> Vgl. I. I. Sreznevskij, *Materialy dlja Slovarja drevnerusskogo jazyka*, t. III, Sankt-peterburg 1903, Sp. 540 f.

<sup>11</sup> A. Flaker, *Der russische Formalismus – Theorie und Wirkung*, in: *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, Frankfurt a.M. 1973, 118 f.

<sup>12</sup> In Sklovskijs *«Искусство, как прием»*, ist das Verbalabstraktum *остранение* 14mal belegt (vgl. Texte I: 14, Z. 9; 16, Z. 3, 20; 22, Z. 1, 25, 33, 39; 26, Z. 21, 28, 33; 28, Z. 40; 30, Z. 1, 9, 11), das perfektive Ausgangsverbum *остранить* in der Form des Part. Perf. Pass. *остранен* 2mal (vgl. Texte I, 16, Z. 18, 22) und das imperfektive Aspektkorrelat *остранять* 1mal (vgl. Texte I, 16, Z. 9).

<sup>13</sup> Vgl. *Slovar' russkogo jazyka v četyrech tomach. Izdanie vtoree, ispravlennoe i dopolnennoe*, t. IV, Moskva 1984, Sp. 281 c.

<sup>14</sup> Vgl. E. I. Leping, N. P. Strachova, u. a., *Bol'soj nemecko-russkij slovar'*, t. I, Moskva 1969 (weitere Zitierweise: *Das große deutsch-russische Wb.*), 497 c sub *fremdartig*; E. I. Leping, N. P. Strachova, u. a., *Russko-nemeckij slovar'*. *Izdanie sed'moe, ispravlennoe i dopolnennoe*, Moskva 1976 (weitere Zitierweise: *Russ.-dt. Wb.*), Sp. 714 b – 715 a; H. H. Bielfeldt u. a., *Russisch-Deutsches Wörterbuch*, 14. Aufl., Berlin 1982, 951 b.; H. H. Bielfeldt, R. Löttsch, u. a., *Deutsch-Russisches Wörterbuch*, Berlin 1983 (weitere Zitierweise: *Bielfeldt-Löttsch*), Bd. I, 638 b unter *fremdartig*.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu *Das große deutsch-russische Wb.*, 216 c (sub *befremdend* und *befremdlich*); *Bielfeldt-Löttsch*, Bd. I, Berlin 1983, Sp. 260 a (unter *befremdend* und *befremdlich*).

bens bzw. des Befremdend-/Befremdlich-geworden-Seins), zugleich aber auch die imperfektive aktive (agentivische) und passive (inagentivische) Bedeutung eines andauernden „Befremdend-/Befremdlichmachens bzw. Befremdend-/Befremdlich-gemacht-Werdens“. Diese zeitaspektualen (perfektiv:imperfektiv) und handlungsaspektualen (agentivisch:inagentivisch) Bedeutungsvarianten von *остранение* realisieren sich jeweils in Abhängigkeit vom Kontext<sup>16</sup>.

Wesentlich in diesem Zusammenhang ist, daß der Brechtsche Terminus „Verfremdung“ nicht mit *остранение* ins Russische übersetzt wird<sup>17</sup>, auch nicht von Sklovskij<sup>18</sup>, sondern mit *отчуждение*, das Homonym für „Entfremdung“<sup>19</sup> und „Verfremdung“ zugleich ist. Russ. *остранить/остранять, остраение* erscheinen weder als Wortbildungsreihe noch als Gesamteintrag in der neuesten Lexikographie<sup>20</sup>. *Остраение* als Terminus führt lediglich die *Краткая литературная энциклопедия*<sup>21</sup>. Bielfeldt-Löttsch übersetzen den als theaterbezogen markierten und damit deutlich als an Bertolt Brecht orientiert gekennzeichneten deutschen Terminus „Verfremdung“ mit *отдаление*, den Brechtschen „Verfremdungseffekt“ entsprechend mit *эффект отдаления* und den Verbalterminus „verfremden“ mit *отдалить/отдалять*<sup>22</sup>. Russ. *отдалить/отдалять, отдаление* sind aber zugleich wiederum Homonyme für die deutschen Äquivalente „entfremden“ und „Entfremdung“<sup>23</sup>.

In dem Gegensatz der russischen Übersetzungen von Brechts „Verfremdung“ und Sklovskijs *остранение* spiegelt sich ein grundlegender Unterschied zwischen diesen beiden Termini. Sklovskijs Begriff des *остранение* geht auf seine Kunstauffassung zurück. Die Aufgabe der Kunst sieht Sklovskij darin, einen Gegenstand aus dem Automatismus der Wahrnehmung herauszulösen. Denn Dinge, die man mehrere Male wahrnehme, beginne man durch Wiedererkennung, also automatisch, wahrzunehmen. Der *прием остраения* ist eines von verschiedenen Verfahren, einen Gegenstand aus dem Automatismus der Wahrnehmung herauszulösen. Mit dieser Entautomatisierung

<sup>16</sup> Zum Zeitaspekt vgl. auch K. Trost, Die Funktionen der Präfigierung im System von Aktionsart und Aspekt im Russischen, in: *Studia Slavica in honorem viri doctissimi Olexa Horbatsch. Festgabe zum 65. Geburtstag. Teil 2. Beiträge zur ostslavischen Philologie (II)*, München 1983, 200–228 (weitere Zitierweise K. Trost, Präfigierung); Zum Handlungsaspekt vgl. auch K. Trost, Zur Unterscheidung der finalen, der kausalen und der relationalen Verben. Ein Beitrag zur Theorie der verbalen Handlungsstruktur, in: *Sprachwissenschaft* 7, 1982, 168–196; Zur Rolle der verbalen Handlungsstruktur im russischen Verbalsystem, in: *Festschrift für Herbert Bräuer zum 65. Geburtstag am 14. April 1986*, Köln-Wien 1986, 625–639.

<sup>17</sup> Vgl. R. Lachmann, I. c., 337. Ebenso in der Lexikographie, vgl. Das große deutsch-russische Wb., t. II, 510 b. sub *Verfremdung*.

<sup>18</sup> Vgl. V. Sklovskij, *Povesti o proze*, Moskva 1966, 298 ff.

<sup>19</sup> Vgl. dazu Russ.-dt. Wb., 461 c sub *отчуждение*. *Filosofskij énciklopedičeskij slovar'*, Moskva 1983, 472 f. (*отчуждение* als Übersetzung des deutschen marxistischen Terminus *Entfremdung*).

<sup>20</sup> In A. N. Tichonov, *Slovoobrazovatel'nyj slovar' russkogo jazyka*, t. II, Moskva 1985, 879 a, wird lediglich *остранение* unter der Rubrik «Одиночные слова» genannt.

<sup>21</sup> *Kratkaja literaturnaja énciklopedija*, t. V, Moskva 1968, Sp. 488 f.

<sup>22</sup> Bielfeldt-Löttsch, 447 a.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu Russ.-dt. Wb., 447 b unter *отдаление* und *отдалить*; Bielfeldt-Löttsch, Bd. I, 523 b unter *entfremden, Entfremdung*.

durch das *остранение* wird nach Sklovskij das Sehen der Dinge statt des Wiedererkennens gewährleistet. Darin liegt zugleich der wahrnehmungspsychologische Aspekt seiner Theorie des *остранение* begründet<sup>24</sup>. Das Sehen der Dinge führt aber zugleich auch zu deren Erkenntnis. Dies ist ein noetischer Aspekt der Theorie des *остранение* Sklovskijs, der zusammen mit dem wahrnehmungspsychologischen Aspekt im Ansatz eine unaufdringliche, lediglich potentielle didaktische Komponente erkennen läßt. Die Entautomatisierung der Wahrnehmung kann nach Sklovskij über die Erkenntnis der Dinge zu einer Änderung der Einstellung des Lesers zu Fragen seiner Zeit führen, sie kann sein Gewissen herausfordern. Hierin äußert sich ein ideologiefreier ethischer Aspekt der Theorie des *остранение*. Die künstlerischen Verfahren zur Entautomatisierung der Wahrnehmung, also auch das *остранение*, werden nach Sklovskij zum Wesensmerkmal des Künstlerischen überhaupt. Darin sehen wir den ästhetischen Aspekt des *остранение*. Der wahrnehmungspsychologische, der noetische und der ethische Aspekt des *остранение* sind außerliterarischer Natur, der ästhetische dagegen stellt einen überliterarischen, allgemein künstlerischen Aspekt der Verfremdung dar. Gerade daraus läßt sich bei Sklovskij nicht nur eine allgemein künstlerische, sondern auch eine generell außerkünstlerische Geltung des Verfremdungsprinzips ableiten. Damit stellt Sklovskij den Bezug zum Leben her.

Sklovskijs Theorie des *остранение* mündet in eine Theorie der literarischen Evolution ein. Die durch Anwendung des Verfahrens des *остранение* neu entstandenen künstlerischen Formen werden im Laufe der Zeit selbst automatisiert und müssen deshalb auch wieder dem *остранение* unterworfen werden. Auf diese Frage geht Sklovskij auch in seinem Referat «Место футуризма в истории языка» ein. In dem kurzen Inhaltsabriß dieses Referats in seinen Erinnerungen an Majakovskij «О Маяковском» sagt er auch, daß das Befremdende (*странность*) ein Instrument des Kampfes gegen die Gewohnheit sei<sup>25</sup>. Daraus wird aber wiederum deutlich, daß sowohl der überliterarisch ästhetische wie auch der wahrnehmungspsychologische, der noetische und der ethische Gesichtspunkt dem permanenten *остранение* und damit der Evolution zugänglich sind.

Wir haben an anderer Stelle die einzelnen Verfahren des *остранение*, die sich aus Sklovskijs Abhandlung «Искусство, как прием» ergeben, herausgearbeitet und zugleich den Bezug zu dem Gogol'schen Perspektivismus hergestellt<sup>26</sup>. Dabei kamen wir zu dem Ergebnis, daß das *остранение* Verfestigungen einseitiger Betrachtungsweisen durch determinative oder metaphorische Erfassung aller Aspekte der Dinge entgegenwirkt und so der Bewußtmachung des Ganzen dient. Das permanente *остранение* im Sinne Sklovskijs führt deshalb zu einem ständig sich neu formierenden und damit ebenso evolutiven Perspektivismus<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Hierzu ausführlicher K. Trost, Entfremdung und Verfremdung in der russischen Literatur und Literaturtheorie, in: Perspektiven der Philosophie, Bd. XIV, 1988 (im Druck) (weitere Zitierweise: K. Trost, Perspektiven XIV [im Druck]).

<sup>25</sup> Vgl. V. Sklovskij, O Majakovskom, in: V. Sklovskij, Zili - byli. Vospominanija, memoarnye zapisi, povesti o vremeni: s konca XIX v. po 1964 g., Moskva 1966, 306.

<sup>26</sup> K. Trost, Perspektiven XIV (im Druck).

<sup>27</sup> Ausführlicher K. Trost, Zur Interpretation von N. V. Gogol's Novelle *Der Mantel*, in: Anzeiger für slavische Philologie, Bd. VII, 1974, 25 f.; ders., Perspektiven XIV (im Druck).

Sklovskijs Theorie des *остранение* ist im wesentlichen deskriptiv ausgerichtet. Sie beschreibt das Verfahren so, wie es sich in der Literatur bereits realisiert hat, und sieht in ihm zugleich ein Prinzip der künstlerischen Evolution. Gerade hierin manifestiert sich der grundsätzliche Unterschied zum Verfremdungsbegriff von Bertolt Brecht. Brecht beschränkt sich nicht auf die Deskription, sondern richtet seine Verfremdungstheorie weitgehend präskriptiv aus. Verfremdung ist bei ihm nicht ein evolutionäres, sondern ein revolutionäres Prinzip. Der präskriptive Charakter seiner Thesen liegt zunächst darin begründet, daß er die Verfremdung als eine neue Technik in die Schauspielkunst einführen möchte. Für Brecht nimmt der Verfremdungseffekt oder der „V-Effekt“ – wie er auch sagt – seinen Ausgang vom täglichen Leben. Der Verfremdungseffekt sei nichts anderes „als eine vielgeübte Art, einem andern oder sich selber etwas zum Verständnis zu bringen“<sup>28</sup>. Solche Verfremdungseffekte könne man beim Studium genauso beobachten wie etwa bei geschäftlichen Konferenzen. Der „V-Effekt“ bestehe darin, „daß das Ding, das zum Verständnis gebracht, auf welches das Augenmerk gelenkt werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten, unmittelbar vorliegenden Ding zu einem besonderen, auffälligen, unerwarteten Ding gemacht wird“. So werde das Selbstverständliche „in gewisser Weise unverständlich gemacht“. Das geschehe aber nur, „um es dann um so verständlicher zu machen“. Damit aber „aus dem Bekannten etwas Erkanntes werden“ könne, müsse es „aus seiner Unauffälligkeit herauskommen“. Es müsse einfach eine schon verfestigte Gewohnheit aufgegeben werden, daß etwas keiner Erläuterung bedürfe. „Wie tausendfach, bescheiden, populär“ auch etwas sein möge, es werde dadurch dann „zu etwas Ungewöhnlichem gestempelt“. In der Dramatik beobachtete Brecht den Verfremdungseffekt zuerst in der chinesischen Schauspielkunst. Dort wolle der Artist „dem Zuschauer fremd, ja befremdlich“ erscheinen<sup>29</sup>. Dies erreiche der Schauspieler dadurch, „daß er sich selbst und seine Darbietungen mit Fremdheit“ betrachte. Dadurch erhielten „auch die Dinge, die er vorführt, etwas Erstaunliches“. Durch diese Kunst würden „alltägliche Dinge“ „aus dem Bereich des Selbstverständlichen gehoben“. Dadurch, daß der Artist sich selber zusehe, vollziehe er einen künstlichen und kunstvollen „Akt der Selbstentfremdung“. Damit verhindere er „die vollständige, das heißt die bis zur Selbstaufgabe gehende Einfühlung des Zuschauers“. So werde „eine großartige Distanz zu den Vorgängen“ geschaffen. Die Einfühlung des Zuschauers werde dadurch nicht aufgehoben. Vielmehr fühle sich der Zuschauer „in den Schauspieler als in einen Betrachtenden“ ein. Es werde also die „betrachtende, zuschauende Haltung“ des Zuschauers „kultiviert“.

Diese wahrnehmungspsychologische Argumentation Brechts macht einen weniger systematisierten Eindruck als die Sklovskijs. Sie erinnert weder an diesen noch etwa an die wahrnehmungspsychologischen Gedanken Bergsons, welche Sklovskij beeinflusst haben<sup>30</sup>. Die zentralen wahrnehmungspsychologischen Begriffe Sklovskijs,

<sup>28</sup> Vgl. B. Brecht, Neue Technik der Schauspielkunst, in: Verfremdung in der Literatur. Hrsg. von H. Helmers. Wege der Forschung, Bd. 551, Wiesbaden 1984, 110 (weitere Zitierweise: B. Brecht, Neue Technik). Vgl. dort auch zum folgenden.

<sup>29</sup> Vgl. B. Brecht, Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst, l. c., 90 (weitere Zitierweise: B. Brecht, Verfremdungseffekte). Vgl. dort auch zum folgenden.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu K. Trost, Perspektiven XIV (im Druck).

nämlich das Wiedererkennen (*узнавание*), das Sehen (*видение*) und die Automatisierung (*автоматизация*) bzw. Entautomatisierung (*вывод вещи из автоматизма*) der Wahrnehmung scheinen bei Brecht nicht auf. Brechts Gedanken erinnern in gewisser Weise an Gogol'. Dieser sagt, daß der Dichter um so höher stehen müsse, je alltäglicher der Gegenstand, das Sujet sei, um aus diesem das Ungewöhnliche an die Oberfläche zu ziehen, und zwar so, daß dieses Ungewöhnliche zugleich die reinste Wahrheit darstelle<sup>31</sup>. Auffällig sind die Übereinstimmungen der Brechtschen Argumentationsweise mit Hegel, der sagte: „das Bekannte überhaupt ist darum, weil es *bekannt* ist, nicht erkannt“<sup>32</sup>, und mit Nietzsches Aussage: „Das Bekannte ist das Gewohnte; und das Gewohnte ist am schwersten zu *erkennen*«, das heißt als Problem zu sehen, das heißt als fremd, als fern, als *»außer uns«* zu sehen ...“<sup>33</sup>. Neu wie die Anwendung der Verfremdung auf die Dramaturgie ist auch die daraus entspringende Einbeziehung von Schauspieler und Zuhörer in die wahrnehmungspsychologische Deskription. Die Distanz des Schauspielers zu dem von ihm gespielten Werk überträgt sich auf den Zuschauer. Schauspieler wie Zuschauer sind distanziert Betrachtende und nicht nur wie der Rezipient in Šklovskijs *остранение* erneut aufmerksam Sehende. Während sich bei Škovskij der noetische Aspekt aus dem wahrnehmungspsychologischen ergibt, wird bei Brecht der noetische Aspekt zur Prämisse des wahrnehmungspsychologischen. Brecht entwickelt aus der wahrnehmungspsychologischen Deskription einen wissenschaftsorientierten Erkenntnisbegriff, der die wahrnehmungspsychologischen Gegebenheiten zu dominieren und zu lenken hat. Aus der wahrnehmungspsychologischen Deskription leitet Brecht eine wahrnehmungsleitende Präskription ab. Diese offenbart sich in den von ihm vorgeschlagenen verschiedenen neuen Techniken der Schauspielkunst. Eine entscheidende Technik sieht Brecht in der Historisierung. Der Schauspieler müsse „die Vorgänge als historische Vorgänge spielen“<sup>34</sup>. Da „historische Vorgänge“ „einmalige, vorübergehende, mit bestimmten Epochen verbundene Vorgänge“ seien, sei „das Verhalten der Personen in ihnen“ „nicht ein schlechthin menschliches, unwandelbares“. Vielmehr habe es „bestimmte Besonderheiten“. Vor allem sei es durch geschichtlich „Überholtes und Überholbares“ gekennzeichnet. Es sei außerdem „der Kritik vom Standpunkt der jeweilig darauf folgenden Epoche aus unterworfen“. Die fortlaufende Entwicklung entfremde uns „das Verhalten der vor uns Geborenen“. Aufgabe des Schauspielers sei es nun, den Abstand, den der Historiker „zu den Ereignissen und Verhaltensweisen“ der Vergangenheit einnehme, auf die Ereignisse und Verhaltensweisen der Gegenwart zu übertragen. Der Schauspieler müsse also „Vorgänge und Personen“ der Gegenwart verfremden. Dadurch würden diese Vorgänge und Personen „uns auffällig“ gemacht. Denn anders seien „Vorgänge und Personen des Alltages“ „für uns etwas Natürliches, weil Gewohntes“.

Aber nicht nur das Postulat einer Technik der Historisierung des Gegenwärtigen veranschaulicht die Wissenschaftsorientiertheit von Brechts Verfremdungstheorie.

<sup>31</sup> N. V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, t. VIII, Stat'i. Leningrad 1952, 54.

<sup>32</sup> G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Nach d. Text d. Originalausgabe hrsg. v. J. Hoffmeister. 6. Aufl. Hamburg 1952 (Phil. Bibl. 114), 28.

<sup>33</sup> F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von K. Schlechta. Bd. II. München 1955, 223 (Die fröhliche Wissenschaft, Aphorismus Nr. 355).

<sup>34</sup> B. Brecht, *Neue Technik*, 104. Vgl. dort auch zum folgenden.

sondern auch seine am Wissenschaftsdenken gemessene Distanziertheitsthese, die damit zugleich durch eine an der wissenschaftlichen Denkweise ausgerichtete Distanzierungsmethode ergänzt wird. Die Wissenschaft habe nämlich „die Technik des Irritiertheits gegenüber landläufigen ‚selbstverständlichen‘, niemals angezweifelte Vorgängen“ „sorgfältig“ entwickelt. Wer die Formel „zwei mal zwei ist vier“ für „selbstverständlich“ halte, der sei ebensowenig ein Mathematiker wie einer, der sie nicht begreife<sup>35</sup>. Gerade um etwas zu begreifen, verhielten sich die Wissenschaftler so, „als begriffen sie es nicht“<sup>36</sup>. Sie brächten „die Vorgänge in Gegensatz zu überkommenen Vorstellungen“, „um Gesetze zu entdecken“. Indem sie so „das Krasse, Besondere“ einer „eben studierten Erscheinung“ herausarbeiteten, würden „gewisse Selbstverständlichkeiten ... nicht selbstverständlich, freilich nur, um nun wirklich verständlich zu werden“. Das Theater müsse den „fremden Blick“ des Wissenschaftlers beim Zuschauer mit seinen Darstellungen des menschlichen Zusammenlebens hervorrufen<sup>37</sup>. Das Theater müsse „sein Publikum wundern machen“. Dies geschehe eben „vermittels einer Technik der Verfremdungen des Vertrauten“.

Diese Verwissenschaftlichung des Brechtschen Verfremdungsbegriffs verlieh diesem zugleich ein beachtliches didaktisches Gewicht, das dem *остранение* Sklovskijs nur andeutungsweise zukommt.

Aus der Historisierung des Gegenwärtigen und der dadurch gewonnenen Distanz folgt nach Bertolt Brecht zwangsläufig, daß „der V-Effekt die zustimmende, einführende Haltung des Zuschauers in eine kritische Haltung“ verwandelt<sup>38</sup>. Diese mache aber für viele den Unterschied der wissenschaftlichen zur künstlerischen Einstellung aus. Eine Kritik der künstlerischen Darstellungsweise der Welt werde akzeptiert. Eine andere Situation ergebe sich aber, wenn „die Welt selber kritisch, widersprechend, distanzierend betrachtet werden soll“. Das der außerwissenschaftlichen Kritik anhaftende negative Moment müsse in seiner Positivität gezeigt werden. Für Brecht liegt in der kritischen Haltung des Zuschauers „eine durchaus künstlerische Haltung“<sup>39</sup>, und durch die Ermöglichung dieser kritischen Haltung verliert die Schauspielkunst nach Brecht nicht ihren Kunstcharakter<sup>40</sup>.

Der ästhetische Aspekt von Sklovskijs *остранение* dagegen beschränkt sich auf das Postulat des Kunstcharakters der Verfahren zur Entautomatisierung der Wahrnehmung. Auch Brecht sieht in seinem V-Effekt ein Kunstmittel<sup>41</sup>, ein Terminus, der durchaus an Sklovskijs Begriff des *прием*, des künstlerischen Verfahrens, erinnert und damit letztlich auch an seinen *прием острания*.

Brecht ist der Auffassung, daß Kritik an der Welt „eine aktive, handelnde, positive Kritik“<sup>42</sup> sei. Unter der Kritik der Gesellschaft versteht er die Revolution. Die Revolution sei „zu Ende gebrachte, exekutive Kritik“. Wir haben oben bereits

<sup>35</sup> B. Brecht, *Verfremdungseffekte*, 94 f.

<sup>36</sup> B. Brecht, *Neue Technik*, 116. Vgl. dort auch zum folgenden.

<sup>37</sup> B. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, in: *Verfremdung in der Literatur*. Hrsg. von H. Helmers. *Wege der Forschung*. Bd. 551, Wiesbaden 1984, 134. Vgl. dort auch zum Folgenden.

<sup>38</sup> B. Brecht, *Neue Technik*, 129, vgl. dort auch zum folgenden.

<sup>39</sup> B. Brecht, *Neue Technik*, 104.

<sup>40</sup> B. Brecht, *Neue Technik*, 128 f.

<sup>41</sup> B. Brecht, *Neue Technik*, 119.

<sup>42</sup> B. Brecht, *Neue Technik*, 129.

festgestellt, daß bei Sklovskij die Entautomatisierung der Wahrnehmung über die Erkenntnis der Dinge zu einer Änderung der Einstellung des Lesers zu Problemen seiner Zeit führen, mit anderen Worten sein Gewissen herausfordern kann. Diese Einstellungsänderung, diese Herausforderung des Gewissens bei Sklovskij kann sich als Schlußfolgerung aus einer durch die Entautomatisierung der Wahrnehmung sich entwickelnden Kritik ergeben. Aber es muß dies keine aktive, nach außen tretende und sich manifestierende Kritik sein, sondern es kann sich ebenso um eine auf den Rezipienten beschränkte Kritik handeln, um eine Kritik des Rezipienten an sich selbst, aber auch an anderen, an Zuständen, an gesellschaftlichen Verhältnissen, je nach der Intention des *остранение* in dem ihm vorliegenden Text. Auch hier kommt wieder der entscheidende Unterschied zu Sklovskijs evolutivem *остранение* zum Tragen, nämlich die revolutionäre Auffassung der Verfremdung durch Brecht. Eine „zu Ende gebrachte, exekutive Kritik“ macht folgerichtig den Verfremdungseffekt obsolet. Dem steht Sklovskijs perpetuierendes *остранение* entgegen, das jedes automatisierte *остранение* erneut einem *остранение* unterzieht, das letztlich unter dem Gesichtspunkt einer möglichen Hervorrufung einer kritischen Haltung des Rezipienten in einen nie endenden, historisch nicht begrenzbaren Prozeß der individuellen Kritik einmünden kann.

Ganz abgesehen von den ideologischen Vorbehalten des Marxismus gegen den russischen Formalismus lassen sich Brechts Verfremdungsbegriff und Sklovskijs *остранение* – wie unsere Darlegungen gezeigt haben – einander nicht gleichsetzen. Beide Begriffe weisen in der Konzeption ihrer Urheber trotz unbestreitbarer und grundlegender Konvergenzen wiederum so grundsätzliche Unterschiede auf, daß es nicht möglich ist, Brechts „Verfremdung“ im Russischen mit Sklovskijs Neologismus *остранение* zu übersetzen.

Sklovskij bemerkt 1964, daß sich zu seinem Terminus *остранение* Parallelen bei den Romantikern, insbesondere bei Novalis finden ließen. Dies habe er erst später erfahren<sup>43</sup>. In der Tat steht das Verbum *остранить/остранять* dem Verbum „befremden“ bei Novalis nahe<sup>44</sup>. Andererseits stimmt das deutsche Verbum „verfremden“ im Verbalinhalt in grundlegender Weise mit Sklovskijs Neubildung *остранить/остранять* überein. So paraphrasiert der Große Duden „verfremden“ mit: „auf ungewohnte, unübliche Weise darstellen, gestalten (um die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Dargestellte, Gestaltete zu lenken)“<sup>45</sup>. Dieser Verbalinhalt des deutschen Verbums „verfremden“ entspricht in seiner Allgemeinheit und nicht deutlich akzentuierten Theaterbezogenheit, die wiederum an Brecht erinnerte, und in Nuancen gewiß ergänzungsbedürftig dem russischen, von Sklovskij geprägten Terminus *остранить/остранять*. Für die lexikologische Beurteilung des Verhältnisses von russ. *остранение* und deutsch „Verfremdung“ zueinander ist wesentlich, daß Bertolt Brecht mit seiner Terminologisierung des deutschen Wortes „Verfremdung“ wohl kaum den kompletten

<sup>43</sup> Vgl. V. Sklovskij, *O prozie. Rozważania i analizy*, 2 Bde., Warszawa 1964, S. 11. Zitat nach R. Lachmann, l. c., 350.

<sup>44</sup> Vgl. hierzu Novalis, *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. C. Seelig. Herrliberg-Zürich 1946, Bd. IV, 301 (Fragment Nr. 3053). Dazu auch K. Trost, *Perspektiven XIV* (im Druck).

<sup>45</sup> Vgl. Meyers Enzyklopädisches Lexikon. Bd. 32. Deutsches Wörterbuch O-Z. Mannheim/Wien/Zürich 1981, Sp. 2745 a.

Wortinhalt von Sklovskijs russischem Terminus *остранение* ins Deutsche einbringen wollte, falls er den Begriff des *остранение* überhaupt gekannt haben sollte. Wenn Brecht mit „Verfremdung“ Sklovskijs *остранение* hätte übersetzen wollen, müßte man bei dem damit begründeten terminologischen Wortinhalt von deutsch „Verfremdung“ von einer Lehnbedeutung nach dem Russischen ausgehen. Nicht ausgeschlossen werden kann jedoch, daß Brecht sich von Sklovskijs Begriff *остранение* hat anregen lassen. Dann könnte nur in den übereinstimmenden Inhalten von Brechts „Verfremdung“ mit Sklovskijs *остранение* von einem Lehnbedeutungsvorgang gesprochen werden. Wenn Brecht aber unabhängig von Sklovskij das deutsche Verbalabstraktum „Verfremdung“ terminologisiert hat, müßte man wegen der trotz aller Unterschiede nicht zu übersehenden grundlegenden inhaltlichen Übereinstimmungen eine unabhängige partielle Parallelbedeutung im Deutschen annehmen. In den deutschen Übersetzungen von Sklovskijs Abhandlung *«Искусство, как прием»* sind die deutschen Übersetzungsäquivalente „Verfremdung“ für *остранение* und „verfremden“ für *остранить/остранять* auf alle Fälle Lehnbedeutungen nach dem Russischen. Denn diese deutschen terminologisierten Äquivalente übernehmen vollständig den Wortinhalt von Sklovskijs russischen Termini. Dies gilt auch für die Verwendung von „Verfremdung“ und „verfremden“ in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft, wenn sie diese beiden Terminologisierungen auf Sklovskij bezieht.

Für russ. *остранение* kann man deshalb wegen der bereits etablierten Lehnbedeutung bei dem deutschen Äquivalent „Verfremdung“ bleiben. Dieses weist die gleichen zeit- und handlungsaspektuellen Bedeutungsvarianten auf wie russ. *остранение*, vgl. die Paraphrase im Großen Duden: 1. *das Verfremden, Verfremdetwerden*, 2. *verfremdete Darstellung, Gestaltung*<sup>46</sup>. Ohne die im Deutschen zunächst in deutschen Übersetzungen von Sklovskij sowie in der darauf Bezug nehmenden Literaturwissenschaft entstandene Lehnbedeutung nach dem Russischen wäre als Übersetzung für russ. *остранение* das deutsche Äquivalent „das Befremdend-/Befremdlichmachen“ mit seinen oben aufgezeigten kontextabhängigen aspektuellen Varianten vorzuziehen. Dieses bildet auf alle Fälle die treffendste Bedeutungserklärung für russ. *остранение* und deutsch *Verfremdung* als Übersetzungsäquivalent für russ. *остранение*, wobei *Verfremdung* gewiß auch den Vorzug der größeren Griffigkeit hat. Die Übersetzung von *остранение* mit *Verfremdung* sollte jedoch nicht – wie oben bereits betont wurde – zu einer Gleichsetzung des Begriffs von Sklovskijs *остранение* und Brechts „Verfremdung“ führen. Die inhaltlich-semantiche Unterschiede von Sklovskijs *остранение* und Brechts „Verfremdung“ legen unter Berücksichtigung eines erweiterten, selbst nichtlexikalisch-semantiche Strukturelemente erfassenden Homonymiebegriffs<sup>47</sup> insofern die Annahme einer Homonymie bei dem deutschen literatur- und theaterwissenschaftlichen Terminus *Verfremdung* nahe. *Verfremdung* I repräsentierte dann den Verfremdungsbegriff Brechts, *Verfremdung* II den *остранение*-Begriff Sklovskijs.

Regensburg

Klaus Trost

<sup>46</sup> Vgl. l. c.

<sup>47</sup> Trost, Präfigierung, 225.

## NOTIZEN ZUR REZEPTION LITERARISCHER TEXTE

Man könnte das literarische Werk als ein sprachliches Zeichensystem umschreiben, das vieles unbezeichnet, ungesagt läßt und den Leser zur Komplettierung heranzieht. Was explizit zum Ausdruck gelangt und vom Leser ergänzt wird, bezieht sich auf die Suggestion einer totalen Welt. Diese Suggestion basiert auf Zeichen, die sowohl auf die Sinne als auch auf den Verstand und das Gefühl wirken. Dabei sind die von den Zeichen angedeuteten Aspekte der Welt in eine Folge gestellt: Sie bilden trotz Umstellungen, Aussparungen, abrupten thematischen Wechsels Anknüpfungspunkte zu einem temporal und räumlich bestimmten Entwicklungsgang, der zugleich Prozesse der Empfindungs- und Verstandeskraft (zum Guten oder zum Bösen) aufweist. Die Effekte der Wiederholung und des non sequitur werden meistens vermieden.

Wenn es anscheinend solche Effekte gibt, dann haben sie eine Funktion ästhetischer, philosophischer, psychologischer und sonstiger Art: Dadurch sind sie von den vergleichbaren Erlebnissen in der realen Welt zu unterscheiden. Sie sind eingepaßt in eine höhere Ebene der Bedeutung des literarischen Zeichensystems. Diese Einpassung bzw. Modellierung veranlaßt manchen Schriftsteller zu der Feststellung, daß die Wirklichkeit wenig Anhaltspunkte bietet, wenn es darum geht, zum Beispiel eine einzigartige Ereigniskette herzustellen, die Charakterstruktur einer Person aufzuzeigen oder das Wesen des Daseins zu erhellen. Das habe ich mit mehreren Zitaten in einem Aufsatz aus dem Jahre 1983 (114-115) belegt. Im Zusammenhang damit findet man dort auch Aussagen über die wichtigste Aufgabe der künstlerischen Darstellung. Ich möchte diese hier variieren mit einer Äußerung Maupassants, der in seiner Abhandlung über den realistischen Roman tatsächlich dieselbe Aufgabe hervorhebt: „Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.“ (Préface de *Pierre et Jean: Le roman*, 11).

Daseinserhellung - meistens implizit in den sinnlich schattierten Daten der Darstellung - ist vielleicht die wichtigste Zielsetzung des großen Schriftstellers. „Si le monde était clair, l'art ne serait pas“, hat Albert Camus gesagt. Die Sinnfrage bedingt somit die Kunst. Sie kann sich z.B. durch Zeichen metaphysischer Bereiche geltend machen, die entweder das Bewußtsein eines Defizits der menschlichen Beschaffenheit markieren (man könnte hier auf den vorhin angeführten Camus verweisen) oder die Erwartung einer Erlösung (Auferstehung, Wiedergeburt) hervorheben (wie z.B. in den Romanen Dostoevskijs). Die Sinnfrage ermöglicht trotzdem verschiedene Positionen der Darstellung. Tatsächlich gibt es im literarischen Werk manchmal strittige und einander untergrabende Anschauungen über Wesen und Sinn des Daseins. Während Philosophen, Psychologen, Soziologen usw. sich bemühen, die Prämissen ihrer Stellungnahme mit möglichst einwandfreien Tatsachen zu belegen und die Selektion der Daten und deren Arrangement darauf abzustimmen, befassen sich Schriftsteller mit den widersprüchlichen Gegebenheiten des Daseins, die mit der Dramatisierung unterschiedlicher Lebensläufe verbunden sind. Auch gibt es öfters mehrere Deutungen derselben Erlebnisse, die z.B. aus einer philosophischen oder sozialen Sicht gerechtfertigt und sogar propagiert, aus einer religiösen oder anders begründeten philosophischen bzw. sozialen Sicht jedoch verurteilt werden.

Diese entgegengesetzten Deutungen können bisweilen auch explizit durch die Worte von Personen zum Ausdruck kommen. Oft lassen sie sich aber nur aus dem Handeln der Personen rekonstruieren: Die eigentlichen Triebfedern werden gar nicht in Worte gefaßt oder bleiben ganz versteckt hinter Anspielungen, die sich scheinbar auf andere Dinge beziehen. Der Schriftsteller wird dennoch eine gewisse Hierarchie innerhalb der zusammenprallenden Lebensläufe, Deutungen und Stellungnahmen aufstellen, meistens durch das Arrangement der thematischen Teile, bisweilen auch durch sentenzhafte Äußerungen. Diese indirekte oder direkte Einmischung des Autors beseitigt übrigens nicht immer die zwar von ihm abgelehnte, aber rationell oder auch gefühlsmäßig starke, vielleicht sogar stärkere Haltung der Personen: Die Dostoevskij-Kritik mit ihren diametral entgegengesetzten Deutungen der in dessen Romanen dargestellten Welt ist in diesem Sinne aufschlußreich.

Infolge der Kollision der Ansichten kann der Wahrheitsanspruch der Literatur uns gelegentlich mehr beeindrucken als der der Philosophie, Psychologie usw. Auch das fördert selbstverständlich die Suggestion der Totalität des dargestellten Lebens. Tatsächlich handelt es sich hier um einen Eindruck, der zustande kommt durch das Gewebe der thematischen Beziehungen über die ganze Breite des Textes, d.h. durch das literarische Zeichensystem, das sich, wie gesagt, in einer verstellten Chronologie darbietet, verkompliziert durch subjektive Zeiterlebnisse und insbesondere durch sprachlich ausdrucksvolle Paradoxien, Kontraste, Parallelen in den Personendarstellungen und ihren verschiedenen Stellungnahmen. Variationen dieser Kontraste, Parallelen usw. bilden immer mehr zugespitzte Linien, die bestimmte Merkmale einer Person, einer Handlung oder eines räumlichen Milieus hervorheben oder gewisse Züge mehrerer Personen usw. gegeneinander ausspielen. Dazu kommt die Ausarbeitung einer zentralen Idee, die eine maximale Anzahl Positionen umfaßt und durch alle Linien hindurch sichtbar wird. Ich möchte hier auf meine Aufsätze verweisen, die diese Aspekte in der Theorie und in der Praxis zu erläutern versuchen (u. a. 1982 und 1983). Ich möchte hinzufügen, daß das literarische Zeichensystem durch Anklänge an literarische Werke und Bewegungen, an religiöse, philosophische, psychologische und andere Ansichten noch weiter nuanciert und kompliziert wird. Diese Bezugspunkte sind immer fragmentarischer Art und dabei manchmal, wie gesagt, in ein Spannungsverhältnis der Kontradiktion, der Paradoxie usw. gebracht. Die größten literarischen Werke entnehmen ihre Bedeutung aber nicht bestimmten philosophischen, psychologischen und anderen Mustern des Denkens und Empfindens, sondern der Kollision und der dadurch bedingten Erneuerung und bisweilen Umwälzung solcher Formen der Reflexion und der Lebenserfahrung. „En tant que disciple de Ribot, Proust ennuie, il nous apprend rien; mais Proust, romancier authentique, découvre des vérités dont aucun théoricien de son temps n'a proposé l'équivalent abstrait“, hat Simone de Beauvoir gesagt (114). Das literarische Werk läßt vieles ungesagt, haben wir am Anfang vermerkt. Man könnte sogar sagen, daß es bisweilen auf eine Wahrheit anspielt, die noch nie zum Ausdruck gebracht wurde. Aber auch dann verbergen die Worte ihre tiefste Bedeutung meistens in der Suggestion einer sinnlich wahrnehmbaren Welt. Das literarische Werk impliziert also vieles dank einer sorgfältigen Selektion und eines ebenso sorgfältigen Arrangements der existentiellen Daten. Wie Balzac gesagt hat, besteht die Hälfte eines Talents im Auffinden solcher Tatbestände, die poetisch werden können (526). Das Poetische könnte man umschreiben als Verfahren der Verfremdung (прием остранения; Sklovskij: 14), Verfahren der erschwerten Form (прием затрудненной формы; ibidem), aber auch als das, was bisher noch nicht in Worte gefaßt, noch nicht aufgedeckt worden ist. Besonders wirkungsvoll in diesem Sinne ist das Arrangement, die Einpassung

der fragmentarisch angedeuteten Daten in den Text, in das Gewebe der Zusammenhänge. Darauf basiert vor allem die originelle und fesselnde Extensivierung der Bedeutung. Diese verleiht den Gegebenheiten gelegentlich einen im Verlauf des Werkes sich bisweilen völlig ändernden Anteil an dem Sinn der dargestellten Welt, wobei jedoch jede Stufe der sich ergänzenden Bedeutungsschwere beibehalten bleibt als Suggestion der Etappen eines dramatischen Entwicklungsganges, eines in der Zeit sich vollziehenden Schicksals. Das Resultat ist ein äußerst komplexer Bedeutungsgehalt, der nach Lotman maximale Information erteilt: «Художественный текст – сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые.» (19); «Искусство – самый экономный и компактный способ хранения и передачи информации.» (33).

Die Komplexität und Vieldeutigkeit der Information verhindert nicht ihre Zugänglichkeit. Letztere wird nicht nur durch die sinnliche Suggestionskraft der Zeichen bedingt, sondern auch durch deren Verwendung in räumlich-temporären, psychologischen, religiösen und anderen Abläufen. Diese haben neben einer komplizierenden auch eine klärende und erhellende Wirkung durch die Reduktion des Chaotischen, des Unverständlichen. Sogar die Widersprüche und Paradoxien usw. steigern die Zugänglichkeit, weil sie einerseits sozusagen anschaulich, handgreiflich sind, nicht zerredet werden in abstrahierenden Gedankengängen, sondern in bald rührenden, bald erschütternden und immer sinnlich-suggestiven Erlebnissen verkörpert werden. Andererseits wird der Wirklichkeitssinn und damit die Zugänglichkeit gefördert, wenn heikle Fragen des Widerspruchs und der Paradoxie nicht vertuscht werden. Die Widersprüchlichkeit ist dann eine Konsequenz der Ausrichtung auf die Totalität der Welt und kann eine erlösende Wirkung haben, gerade durch die Ablehnung eines rigiden Interpretationsschemas, das der Wirklichkeit Zwang antut und deshalb unverständlich bleibt. Das ist es, was ich in einem noch nicht erschienenen Aufsatz hervorgehoben habe: „It probably is the complexity and the totality of its approach to human existence that imparts a liberating potency to literature: liberation from dogmatic and stagnant forms of religion, thought, political views, etc. It is this cathartic function that makes rigidly ideologically structured societies approach good literature with such fear, why they manipulate, censure and persecute it. Apparently such societies consider a good work of literature to be a threat to their existence. Many a good literary work is indeed a potential danger to social inflexibility. As Jan Mukařovský has said: ‚A poetic work as a global designation enters into relation with the total set of the existential experiences of the subject, be he the creative or the perceiving subject.‘“ (1977: 73). „These experiences are at variance with the intolerance of stagnant forms of society. It may even be argued that a great work of literature will always transcend the limits of any form of cultural organization, however liberal and variegated that organization may be; otherwise the ever again renewed value of such a work and the frequent discovery of hitherto unnoticed aspects would be unexplainable.“ (Canadian-American Slavic Studies, forthcoming).

Obgleich Lotman die semantische Komplexität der literarischen Struktur hervorhebt, gibt es bei ihm doch auch mehrere Aussagen über die Zugänglichkeit dieser Textart; genauer, es gibt bei ihm intrigierende Bemerkungen, die eine Erklärung der Kombination von verwickelter Gedankenfülle und leicht ansprechender Verständlichkeit der kompliziertesten Zusammenhänge ermöglichen. So hat er einerseits hervorgehoben, daß ein literarischer Text mehrere Interpretationen erlaubt, mit anderen Worten, der Verständnisebene eines Lesers jeweils angepaßt ist und ihm genau die Information liefert, die er braucht und imstande ist zu erfassen (1970: 30, 34, 90).

Andererseits hat er postuliert, daß der Bedeutungsbereich eines künstlerischen Textes nie erschöpfend dargelegt werden kann, jede Interpretation übersteigt (ibidem: 89). Und er hat hinzugefügt, daß die Größe eines literarischen Textes von der Anzahl der möglichen Interpretationen und der Ausweitung des Bedeutungspotentials bedingt wird: «Чем больше подобных истолкований, тем глубже специфически художественное значение текста и тем дольше его жизнь.» (90).

Das Problem ist, wie man die unterschiedlichen Lesarten gegeneinander abwägen soll. Eine wichtige Abgrenzung betrifft den Unterschied zwischen der literarischen Kritik und Essayistik einerseits und der Literaturwissenschaft andererseits. Letztere könnte man primär der historischen, beschreibenden und theoretischen Literaturwissenschaft zuordnen. Ich sage „primär“, weil es zwischen diesen Disziplinen eine Wechselwirkung gibt. So basiert die theoretische Literaturwissenschaft auf den Verfahren des thematischen Aufbaus einzelner Texte und auf dem Wechsel der Verfahren und der Thematik in dem Nacheinander großer Schriftsteller sowie Gruppen und Strömungen, die sich auf diese hervorragenden Künstler beziehen. Man sollte hier die Rolle des großen Künstlers betonen. Er ist manchmal der Urheber mehrerer Bewegungen oder Verzweigungen einer Bewegung. So gab Gogol' den Anlaß zu unterschiedlichen Formen der натуральная школа, die entweder einer sprachlichen *vis comica*, einer thematischen Anekdolik oder auch einer gegen das niedrige Milieu abstechenden Empfindsamkeit eine dominante Stelle verleihen (vgl. Vinogradov: 318-319). Sowie sie mehrere literarische Strömungen anregen, schließen große Schriftsteller sich mehreren Gruppen und insbesondere hervorragenden Künstlern an. Für Gogol' sind das z. B. Sterne (s. Vinogradov), Ludwig Tieck (Driessen: 64-73) u. a. Auch Künstler, die heutzutage fast vergessen sind, können große Schriftsteller vorübergehend beeinflussen (Jules Janin und seine Einwirkung auf Gogol'; Vinogradov: 156 ff.).

Wenn die Literaturtheorie in engster Verbindung mit der historischen und deskriptiven Literaturwissenschaft entwickelt wird, so gilt umgekehrt, daß die Literaturgeschichte und die Beschreibung des Aufbaus einzelner Werke auf theoretischen Modellen mitbasieren; der Aufbau eines Werkes andererseits wird mitbestimmt durch frühere literarische Musterbeispiele, usw.

Ich möchte hier jedoch nur einige Bemerkungen machen, die sich auf die literaturwissenschaftliche Bedeutung beziehen, die bestimmte Leserkommentare haben: der Kommentar des ästhetisch ausgebildeten, zeitgenössischen Kritikers, der Kommentar des Schriftsteller-Kollegen bzw. Essayisten folgender Generationen. In den aufgeführten Beispielen wird es sich um Kommentare zur Kunst Čechovs und Tolstojs handeln. Zuletzt werde ich meine Aufmerksamkeit dem philosophisch interessierten Leser und dem Wert seiner Beobachtungen widmen. Hier möchte ich als Beispiel Dostoevskij anführen. Dieser entfesselt doch oft Diskussionen, die sich fast ausschließlich mit den philosophischen Implikationen seiner Werke als wichtiges Element der Modellierung der Welt befassen. Ich werde zum Beispiel das Zeugnis eines Philosophen, eines Zeitgenossen Dostoevskijs, anführen und auch spätere Kommentare heranziehen. Überdies habe ich die Absicht, auf den rein literarischen Hintergrund dieser philosophischen Aspekte hinzuweisen. Man könnte darin ein Zeichen sehen für die Bedeutung, die ein literarisches Werk für bestimmte philosophische Positionen haben kann. Dabei ist es intrigierend zu bemerken, wie sehr solche Stellungnahmen von Philosophen ernst genommen werden, aber im Rahmen eines literarischen Werkes oft als mehr oder weniger isolierte und sogar strittige Aspekte in der Koalition der Ansichten hervortreten.

Richten wir unsere Aufmerksamkeit zuerst auf die zeitgenössische Rezeption der Romane Tolstojs. Es ist auffallend, daß die Zeitgenossen oft einen scharfen Blick für die Erneuerungen der Form haben, wenn auch meistens nur in negativer Hinsicht. Sklovskij hat mehrere Aufsätze zitiert, die kurz nach dem Erscheinen des Romans „Krieg und Frieden“ Kritik übten an der Mischung romanhafter Elemente mit historischen Exkursen und theoretischen Auseinandersetzungen und deshalb nach Meinung des Rezensenten das künstlerische Gleichgewicht zerstört hätten. Eine von diesen für die Kritik charakteristischen und von Sklovskij zitierten Äußerungen möchte ich hier anführen. Es handelt sich um eine Besprechung in «Санкт-Петербургские Ведомости, 1868 г., № 144: «Главный недостаток романа графа Л. Толстого состоит в умышленном или неумышленном забвении художественной азбуки, в нарушении границ возможности для поэтического творчества. Автор не только силится одолеть и подчинить себе историю, но в самодовольстве кажущейся ему победы вносит в свое произведение чуть не теоретические трактаты, т.е. элементы безобразий в художественном произведении, глину и кирпич обок мрамора и бронзы.» (vgl. Sklovskij, 1927: 223). Henry James, um 15 Jahre älter als Tolstoj, hat mit weit schärferen Worten fast dasselbe von „Krieg und Frieden“ gesagt: „[...] what do such large loose baggy monsters, with their queer elements of the accidental and the arbitrary, artistically mean?“ (84). James kam selbstverständlich nicht um den Ruhm Tolstojs herum und hat versucht, dessen Wirkung mit den Idiosynkrasien einer genialen Persönlichkeit zu erklären. Ohne das Genie würde es nichts anderes als eine mangelhafte Form geben, was nach James die Nachahmer Tolstojs beweisen (cf. Allott, quoting Henry James' Letter to Hugh Walpole, 19 may 1912, 235).

Es ist bemerkenswert, daß in den zwanziger Jahren mehrere angelsächsische einflußreiche Schriftsteller und/oder Kritiker sich mit dem Roman „Krieg und Frieden“ auseinandergesetzt haben. Einerseits waren sie beeindruckt von der Lebensfülle und der Darstellungsbreite, andererseits machte es ihnen große Mühe, den Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen thematischen Bereichen, d. h. den Verfahren des Arrangements, zu erkennen. Es kam zu Äußerungen, die zum Teil Sklovskijs Qualifikationen des Aufbaus paraphrasierten, aber dann im Gegensatz zu Sklovskij die üblichen Verfahren der Komposition peinlich vermißten. Man vergleiche folgende Bemerkungen Sklovskijs über die kompositionellen Spezifika mit dem Anfang des Buches von Lubbock aus dem Jahre 1921. Sklovskij: «Война и мир – вещь максимально наполненная материалом. Установка автора и дана именно на показ материала и на его изменение. Работа писателя линейна, распределена не на определенных сюжетных точках, а по всему протяжению романа художественные неравенства создаются опять-таки методами показа материала и преодоления материала стилем». Lubbock: „A great and brilliant novel, a well-known novel, and at the same time a large and crowded and unmanagable novel – such will be the book to consider first.“ (1921: 26). Lubbock schließt seine ausführliche Erörterung mit den Worten: „[...] he ranged around his mountain of material, attacking it now here and now there, never deciding in his mind to what end he had amassed it. None of his various schemes is thus completed, none of them gets the full advantage of the profusion of life which he commands. [...] That so much remains, in spite of everything, gives the measure of Tolstoy's genius; that becomes the more extraordinary as the chaotic plan of his book is explored. He could work with such lordly neglect of his subject and yet he could produce such a book – it is surely as much as to say that Tolstoy's is the supreme genius among novelists.“ (58).

Sklovskij hat im obengenannten Buch aus dem Jahre 1927 den systematischen Aspekt hinter dem abrupten Wechsel bruchstückhafter Themen aufgedeckt: «Чрезвы-

чайно характерно для романов Толстого это то, что у него, как в „Войне и мире“, так и в „Анне Карениной“ материал переходил за фабулу, т.е. после завершения фабульных положений роман продолжался. Можно с полным правом говорить, что роман продолжался и за концом сюжетного построения.» (223). Lubbock and Sklovskij sind sich einig, wenn es sich um Tolstojs Potenz handelt, das dargestellte Leben unerhört lebendig vorzuführen. Die Fülle der Darstellung ist für Sklovskij das Resultat des Stils und des damit verbundenen neuen Sehens; Lubbock spricht hier vom „poetischen Genie“, das ebenfalls die Dinge der Welt auf originelle Weise ins Auge faßt: „The possessor of it (poetic genius - vdE) is struck by special and wonderful aspects of the world; his vision falls on it from a particular angle, cutting into unsuspected sides of common facts - as a painter sees a quality in a face that other people never saw.“ (48).

Edwin Muir hat in seinem Buch mit Essays zu verschiedenen Romantypen, „The Structure of the Novel“ (erste Auflage 1928), auf Aspekte der thematischen Modellierung hingewiesen, die man als Effekte des von Sklovskij hervorgehobenen Grundverfahrens ansehen könnte. Er hat einen wichtigen Abschnitt dem Romantypus ‚chronicle‘ gewidmet. Tatsächlich handelt es sich hier um einen Versuch, der Eigenart des Romans „Krieg und Frieden“ gerecht zu werden: „Obviously a theory of the novel which does not find a place for *War and Peace* is untenable.“ Tolstojs Darstellung basiert nicht auf einer Kette kausal und logisch verknüpfter Ereignisse als einmaligem Schicksal vor dem Hintergrund einer stabilen räumlichen Umwelt: „In *War and Peace*, then, human life is not set against fate or society, but against human life in perpetual change.“ (96). Erlebnisse eines angeblich absoluten Wertes gehen unvorhergesehen zu Ende und werden von neuen Vorgängen abgelöst, die Jugend, mittleres und hohes Alter, Tod und Geburt markieren (99). Häuser und Güter können verfallen (959), aber immer gibt es auch ein zyklisches Element in diesem Prozeß der Veränderung. Es ist das, was Muir mehrmals mit den Worten Lubbocks unterstreicht, wonach Tolstoj versucht „to enact the cycle of birth and growth, death and birth again.“ „The characters“, geht es weiter, „illustrate the story that is the same always and everywhere“. (95-96). Anders als Lubbock hindern Muir nicht die angeblich überflüssigen und ins Nichts versinkenden Geschehnissequenzen, wie sehr sie auch von der Fülle des Lebens markiert sind. Er schätzt im Gegenteil die Darstellung der Zeit als bloße Sukzession „seen from a fixed Newtonian point outside“ (104), und er ist sehr beeindruckt von den Effekten der Relativität als Folge der abrupten Auflösung unterschiedlicher Ereignisketten und der Ausweitung des Romans mit vollkommen davon losgelösten Vorgängen. Muir faßt diese Effekte wie folgt in Worte und ergänzt die oben erwähnten Notizen Sklovskijs zu Tolstojs Erneuerungen des Romanaufbaus: (The plot of the chronicle is) „a loose concatenation of episodes bound within a rigid external progression, which is time as it is reckoned by the human mind. This cosmic progression gives a different value to all the particular happenings, making the tragic pathetic, the inevitable accidental, the final relative, and doing this naturally and inevitably“. (106-107).

Das Bewußtsein einer Neuform im engsten Zusammenhang mit einem neuen Inhalt als Modellierung einer vielseitigen Welt hat auch die Beobachtungen Virginia Woolfs geprägt. Wie Lubbock ist auch sie fasziniert von der Fülle des dargestellten Lebens in „Krieg und Frieden“. Sie präzisiert Tolstojs ‚angle of vision‘ in ihrem Aufsatz „The Russian Point of View“, der 1925 in den Sammelband „The Common Reader“ aufgenommen wurde. Was sie am meisten schätzt, ist seine Fähigkeit, mit einer plastischen und sinnlichen Darstellung ganz gewöhnlicher Gegebenheiten eine psychische Atmosphäre zu suggerieren, die den Leser mit den Figuren völlig vertraut

macht: „He notices the blue or red of a child's frock; the way a horse shifts its tail; the sound of a cough; the action of a man trying to put his hand into pockets that have been sewn up. And what his infallible eye reports of a cough or a trick of the hands his infallible brain refers to something hidden in the character so that we know his people, not only by the way they love and their views on politics and the immortality of the soul, but also by the way they sneeze and choke.“ (185).

Virginia Woolf zeigt ein tiefes Verständnis für die modernistischen Tendenzen in der Erzählkunst Tolstojs, Čechovs und anderer. Sie muß erkannt haben, wie es ihnen gelang, mehrere ihrer eigenen Prinzipien der Darstellung meisterhaft anzuwenden. Diese Prinzipien hat sie im Aufsatz „Modern Fiction“ wie folgt formuliert: „[...] we go on [...] constructing our two and thirty chapters after a design which more and more ceases to resemble the vision in our minds [...] the writer seems constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love, interest. [...] But sometimes [...] we suspect a momentary doubt [...]. Is life like this? Must novels be like this? Look within and life, it seems, is very far from being ‚Like this‘. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives myriad impressions - trivial, fantastic, evanescent [...]. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he choose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style [...] (The Common Reader: 153-154).

Ist dieser Passus nicht bedeutsam für Woolfs Begeisterung über Tolstojs Verweilen bei anscheinend geringfügigen Erscheinungsformen des Daseins, die jedoch in der Darstellung maximale Lebensfülle erlangen?

Eine große Affinität zeigt sie auch mit Čechov, der sich ihren Erzählprinzipien vielleicht am meisten nähert und sich in verschiedenen Hinsichten sogar radikaler als sie erweist. Čechov hat doch die üblichen Normen des narrativen Aufbaus maximal verschoben. Es sind wiederum Zeitgenossen, die sich darüber ebenso scharf wie negativ geäußert haben, vertraut wie sie waren mit einer kausal verknüpften Geschehniskette, die ein Abenteuer oder eine Intrige zu einem Höhepunkt führte. Anstatt eines solchen Vorgangs erfuhren sie vielmehr (скопее) - wie ein Kritiker in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts schrieb: „[...] болтовню ради болтовни об ужасающем вздоре, нежели на маломальски отчетливое изложение осмысленной фабулы!“ (s. Sklovskij 1955: 425).

Virginia Woolf deckt mit Scharfsinn die Neuheit Čechovs auf. Zugleich betont sie die Mühe, sich in dieser Kunst zurechtzufinden, d. h. die Einheit der Form und des Inhalts und damit den tieferen Sinn der dargestellten Fakten ins Licht zu rücken: „Where the tune is familiar and the end emphatic - lovers united, villains discomfited, intrigues exposed - as it is in most Victorian fiction, we can scarcely go wrong, but where the tune ist unfamiliar and the end a note of interrogation or merely the information that they went on talking, as it is in Tchekov, we need a very daring and alert sense of literature to make us hear the tune, and in particular those last notes which complete the harmony. Probably we have to read a great many stories before we feel, and the feeling is essential to our satisfaction, that we hold the parts together, and that Tchekov was not merely rambling dis-

connectedly, but struck now this note, now that with intention, in order to complete his meaning." (180-181).

Es ist bemerkenswert, daß in mehreren der angeführten Beispiele scharfe Kritik an der Form gepaart ist mit Bagatellisierung der Thematik als uninteressantes Alltagsleben. Dabei erscheint merkwürdigerweise das Element der Mimesis und damit die Zugänglichkeit des Textes erhöht, wenn die erprobten Mittel des Aufbaus nicht eingesetzt werden. Etwas paradox ist zwar die erhöhte Zugänglichkeit in bezug auf Aspekte der Verwirrung und der Irrelevanz, die man offenbar als typisch für das Alltagsleben ansieht (s. Henry James: „[...] life being all inclusion and confusion, and art being all discrimination and selection [...]“ (Allot: 75).

Virginia Woolf hat wahrscheinlich recht, wenn sie eine solche Kritik eine Folge der Einstellung auf die bekannten Prinzipien des Aufbaus und auf die damit verbundene Thematik nennt. Wenn sie ihrerseits die Mühe erwähnte, die Einheit der Form und des Inhalts bei Čechov zu fassen, soll man meiner Meinung nach nicht vergessen, daß die Herstellung einer solchen Einheit in bezug auf ein hervorragendes Werk niemals eine leichte Aufgabe ist. Ist nicht die Größe eines Werkes vor allem bedingt durch Fragen des Was und des Wie der Selektion, der Segmentierung und der Kombination der darzustellenden Fakten, ungeachtet traditioneller oder innovatorischer Mittel dieser Darstellung? Zeigt nicht eben dadurch der große Schriftsteller die maximale Anwendung seiner Vernunft und seines Gefühls bei der Suggestion einer Beziehung zur Totalität des Lebens? Und handelt es sich dabei nicht um eine unnachahmliche Qualität?

Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht vielsagend, daß eine negative Kritik an Čechov in den Jahren seines Rufs zwar im Großen und Ganzen behauptete, er ließe sich leicht kopieren (offenbar eine Folge der angeblichen Formlosigkeit), aber ihm doch auch einen unnachahmbaren Aspekt zuwies, offensichtlich als Erklärung für seinen Ruf, trotz seines Formmangels.

Ich möchte hier auf Somerset Maugham verweisen, der ungleich Virginia Woolf nicht die geringste Affinität mit Čechov bekundet, aber dessen Einfluß anerkennen muß und zu erklären versucht. Er beginnt mit einer Behauptung, die diesen Einfluß markiert: „It was unlucky for me that I set about writing short stories seriously when the better-class writers in England and America were delivered over to the influence of Chekhov.“ (1951 [1938]: 142). Er erklärt diese Wirkung als ein Phänomen der großen Mode, die nach ihm die Ausgeglichenheit zerstört: „The literary world somewhat lacks balance, and when a fancy takes it, is apt to regard it not as a passing fashion, but as Heaven's first law.“ (ibidem). An diese Bemerkung schließt die Ansicht an „that Chekhov is not hard to imitate“ (ibidem). Dieses Imitieren wurde seinen Nachfolgern offensichtlich erleichtert durch Čechovs Unvermögen „for devising a compact, dramatic story, such a story as you could tell with effect over the dinner-table, like L'Héritage or La Parure“ (ibidem). Ich kann nicht umhin, beiläufig eine gegenteilige Ansicht anzuführen: Frank O'Connor spricht von Čechovs Vermögen, durch Erzählungen ohne „episodic interest“ zu fesseln, eine nach O'Connor verteuft schwere Arbeit, der Anton Pavlovič gewachsen ist, woran aber alle seine vielen Nachahmer scheitern (Writers at Work: 149).

Wie schon gesagt, widerruft aber auch Maugham teilweise seine Behauptung, daß Čechov leicht nachzuahmen sei, wenn auch bestimmt nicht auf Grund der Erwägung O'Connors, aber doch gewissermaßen in Zusammenhang mit einer Darstellung ohne dramatische Verwicklungen. „He saw life in a monotone. His people are not sharply individualized. He does not seem to have been much interested in them as persons. Perhaps that is why he is able to give you the feeling that they are all part of

one another, strange groping ectoplasms that melt into each other, the sense of the mystery of life and its futility, which gave him his unique quality. It is a quality that has escaped his followers." (1938: 142-143). Später (1958) hat Somerset Maugham sich ausführlich mit der novellistischen Kunst Čechovs auseinandergesetzt. In diesem Aufsatz berichtet er kurz mit unverkennbarer Sympathie über das Leben Čechovs, und er lobt dessen narrative Technik, ohne diese näher auszuführen. Er beschränkt sich tatsächlich auf die Bemerkung, daß die kurzen und lebendigen Naturbeschreibungen bei Čechov ausgezeichnet sind, und er qualifiziert die Erzählung *«Мужики»* als „as elegantly constructed as *Madame Bovary*“ (170).

Er wundert sich aufs Neue über Čechovs Widerwillen gegen das Dramatische, das Aufsehererregende. Er staunt über den absichtlichen Verzicht auf Anfang und Ende, so daß nur bleibt, daß sie jung waren, sich verliebten, heirateten und unglücklich waren. Er zitiert aus einem Brief Čechovs, daß die Leute, statt an einer Nordpolexpedition teilzunehmen, ins Kontor gehen, sich mit ihrer Frau zanken und Kohlsuppe essen. Dagegen wendet er ein, daß es doch Leute gibt, die eine Reise in das arktische Gebiet unternehmen, und er erörtert, daß jedenfalls für eine Erzählung das Gehen ins Kontor usw. nicht genügt: Die kleine Kasse soll gestohlen, Schmiergeld akzeptiert werden, usw.

Sein Kommentar zu der Erzähltechnik Čechovs hat sich nicht wesentlich geändert, sei es, daß er aufs Neue, diesmal mit mehr Nachsicht, ihre Wirkung eingesteht. Diese zweite Auseinandersetzung mit Čechov ist denn auch, mehr noch als die erstere, bemerkenswert als ein Zeugnis des Staunens über die immer stärkere Wirkung einer novellistischen Form, die sich nach Maugham nicht mehr um die von Poe, Maupassant und anderen gepflegten Prinzipien der Erzählkunst kümmert. Dabei verkompliziert er sein Urteil durch die Anführung einer gegenteiligen Behauptung Čechovs: „Chekhov took Maupassant as his model. If he had not told us that himself I would never have believed it, for their arms and methods seem to me entirely different.“ (171).

Dieser Passus wirft selbstverständlich die Frage auf, ob Maugham die Erneuerungen Čechovs nicht allzusehr als einen Kontrast zu der üblichen, anekdotisch gefärbten Handlungssequenz betrachtet und ob er Maupassant nicht zu rigoros in diese Tradition einweist. Es fragt sich, ob die Kunst Čechovs nicht doch Verbindungen zu gewissen Aspekten der Erzählkunst Maupassants aufweist. Kann man nicht versuchen, auch andere thematische Schwerpunkte als die der Anekdote und der Handlungssteigerung bei Maupassant ausfindig zu machen? Sind z. B. „*Boule de Suif*“ und „*Miss Harriet*“ nicht in gewissen Hinsichten vergleichbar mit der Novellenkunst Čechovs? Auch eine solche Fragestellung, vom Essayisten selber provoziert, macht seinen Kommentar bedeutsam. Wenden wir unsere Aufmerksamkeit jetzt noch kurz dem letzten Aspekt unserer Beobachtungen zu. Wie schon gesagt, können auch Betrachtungen philosophischer, psychologischer, religiöser und anderer Art nützlich sein zur Aufdeckung der Komplexität des Weltbildes und seiner Wirkung, denn das literarische Werk fördert bisweilen neue bzw. tiefere philosophische, religiöse und andere Anschauungsweisen. Das geschieht vielleicht in erster Linie durch die Kollision von Ansichten. Ich möchte das anhand eines Beispiels aus den Werken Dostoevskijs erläutern.

Bekanntlich haben viele Kommentare auf die Vorwegnahme bestimmter Ideen Nietzsches in den Romanen Dostoevskijs hingewiesen. Die Themen des Übermenschen, der „Fernstenliebe“ und der ewigen Wiederkehr haben z. B. starke Beachtung gefunden. Wie jedoch Andler nachgewiesen hat, sind tatsächlich die Entlehnungen Nietzsches minimal gewesen, obgleich dieser selbst seine Affinität mit Dostoevskij mehr-

mals bekundet hat und obgleich auch Andler zugestehen muß, daß im Roman „Schuld und Sühne“ „nous nous rapprochons de la zone la plus dangereuse de L'immoralisme nietzschéen“ (6). Dort wie in „Wille zur Macht“ wird dem auserwählten Menschen eine Stelle jenseits von Gut und Böse eingeräumt. Er hat nur die Aufgabe, seinen Lebensdrang optimal zu verwirklichen; sein amor fati fordert sogar die Übertretung der Gesetze, die zum Schutz des Durchschnittsmenschen geschaffen sind. Bei Dostoevskij geht es jedoch um eine subjektive Stellungnahme der Hauptperson, die vielfach untergraben wird: psychologisch, ethisch, religiös. Nietzsche hat selbst – wie Andler behauptet – die Ambivalenz der Position Dostoevskijs unterstrichen, besonders nachdem Brandes ihn auf die angebliche Kombination christlicher und perverser Inklinationen im Werk des Russen aufmerksam gemacht hat. Andler zitiert das betreffende Schreiben Brandes vom 16. November 1888: „C'est un grand poète, mais un abominable individu, à la fois tout chrétien de sentiment et parfaitement sadique. Sa morale est tout à fait ce que vous avez appelé la morale des esclaves.“ (14). Darauf kommentiert Andler Schriften und Briefe Nietzsches, in denen eine mit Brandes vergleichbare Haltung Dostoevskij gegenüber ins Licht gebracht wird.

Es bleibt jedoch bemerkenswert, daß Dostoevskijs Romane Nietzsche auch später beeindruckt haben. Dieser bestätigte das in seinem an Brandes gerichteten Schreiben vom 20. November 1888: „Je lui ai voué une étrange reconnaissance, bienqu'il aille à l'encontre de mes instincts les plus profonds.“ (s. Andler: 14). Die Frage drängt sich auf, warum z. B. nicht Balzac mit Figuren wie Rastignac und Vautrin einen vergleichbaren Eindruck auf Nietzsche gemacht hat. Grossmann hat doch nachgewiesen, daß die Figur Raskol'nikov nach den Personen des Romans „Le père Goriot“ (1835) modelliert worden ist (94 ff.). Bei Balzac fand Dostoevskij die provokatorischen Thesen, die basieren auf der Einteilung der Menschheit in Kreaturen, die nur gehorchen, und in Übermenschen (les hommes supérieurs), die zur Erreichung ihrer Ziele berechtigt sind, die Grenzen des Guten und des Bösen zu überschreiten. Daß Dostoevskij und nicht Balzac mit diesen Fragen die Aufmerksamkeit Nietzsches auf sich gezogen hat, ist vielleicht der weit größeren Komplexität des von Dostoevskij entworfenen Weltbildes zuzuschreiben. Diese Komplexität scheint mehr auf die Epoche Nietzsches abgestimmt zu sein. Die Anmerkungen Nietzsches zu «Записки из подполья» sind hier vielbedeutend: „Une trouvaille fortuite dans une librairie: L'esprit souterrain de Dostoievsky [...] L'affinité instinctive a parlé tout de suite; ma joie a été extraordinaire.“ (Vgl. das von Andler angeführte Schreiben an Franz Overbeck, 23. Februar 1887: 2). Mit einem zweiten Zitat Nietzsches wird die fesselnde psychologische Verwicklung dieses kurzen Romans weiter erläutert. Dort begegnet man gemäß den Worten Nietzsches: „La peste engendrée par le désir non suivi d'action“. Andler fügt hinzu: „mal moderne par excellence“ (3).

Abgesehen von der Wirkung des Zeitgeistes, wodurch z. B. bestimmte philosophische Fragen prägnant werden können, manifestiert sich in diesem Zusammenhang auch die wichtige Funktion der Literatur für Fragen, die in der westlichen Kultur seit altersher aufgeworfen wurden. Das wird in bezug auf die Lehre der ewigen Wiederkehr durch die Kritik betont. Nach Strachov wurde diese Lehre schon von den Stoikern in der Darstellung des Nemesius vertreten. Dmitrij Tschizëvskij hat nachgewiesen, daß diese Idee aus Strachovs Aufsatz „Die Bewohner der Planeten“ (1860) von Dostoevskij aufgenommen wurde. Wie Strachov konfrontiert Dostoevskij diese Lehre mit der christlichen, theo- und anthropozentrischen Weltanschauung, die mit dem Gedanken der Unsterblichkeit, der Erlösung und der Auferstehung sich der Wiederholung in der Zeit widersetzt (7). Die Literatur reicht ebensoweit in die

Vergangenheit wie das philosophische Denken und das religiöse Ethos. Dabei verschärft sie durch ihre dramatische Beschaffenheit Pro und Contra und vermittelt also neue Einsichten und Gefühle, eine neue Lebenshaltung.

. . .

Konkludierend möchte ich sagen, daß die Ausrichtung des literarischen Zeichensystems auf fragmentarische Andeutungen, die vieles ungesagt lassen, auf vielspurige Information (philosophische, religiöse, psychologische usw.), auf ein Spannungsverhältnis zwischen diesen Bereichen (und auch innerhalb dieser Bereiche) einen Leser fordert, der die Information ausfüllt. Dabei können bestimmte Kategorien dieser Leser durch die Art ihres Ausfüllungspotentials äußerst bedeutsam sein: Ein Leser-Essayist kann auf Grund seiner ästhetischen Prinzipien und seiner Zugehörigkeit zu einem bestimmten künstlerischen Kreis ein feines Gefühl (ob im positiven oder im negativen Sinne) für Innovationen an den Tag legen. Dabei können sogar schroffe Ablehnungen von Zeitgenossen, die ausschließlich auf den dominanten Kanon der Erzählkunst ihrer Zeit ausgerichtet sind, als Indikationen für neue Verfahren nützen, auch und eben insbesondere wenn es sich um späterhin als klassisch anerkannte NeufORMen handelt. Die Zeitgenossen haben bisweilen doch ein ungemein scharfes Auge für ihrer Meinung nach tadelnswerte Abweichungen von dem als normativ bezeichneten ästhetischen Aufbau. Sie können also genauer als jeder andere die Grenzen zwischen alt und neu, zwischen einander ablösenden Formen markieren.

Auch Äußerungen folgender Generationen, die staunen über die Wirkung einer anfangs abgelehnten, aber später anerkannten NeufORM, können wertvoll sein. Dieser Wert kann im Versuch bestehen, die Wirkung – allen Mängeln zum Trotz – zu erklären (Lubbock, Somerset Maugham). Dabei fallen die Kenntnisse des Metiers eines Schriftsteller-Kollegen ins Gewicht.

Einen besonderen Wert muß man den Kommentaren eines hervorragenden Leser-Kollegen beimessen, die ein tiefes Verständnis für Erneuerungen der Form und des Inhalts an den Tag legen. Das gilt auch und vielleicht vor allem, wenn die Bemerkungen das Unvermögen bekunden, die Innovationen und die dadurch bedingte Modellierung der Welt gänzlich zu erfassen. Virginia Woolf ist dafür ein Beispiel.

Selbstverständlich ist das Bestreben eines Essayisten-Lesers, die Eigenart eines großen, als Novum empfundenen, allgemein anerkannten Werkes herauszuarbeiten, für die Literaturwissenschaft ein intrigierendes Faktum.

Muir's Qualifikation des Romans „Krieg und Frieden“ als Typus an sich mag als Lösung des Gattungsproblems Fragen aufwerfen, sie markiert nachdrücklich die Innovation. Zu diesem Eindruck verhilft auch der Versuch, die Merkmale des neuen Typus mit denen der herkömmlichen Romanform zu kontrastieren.

Auch Betrachtungen, die sich auf einen einzelnen Aspekt beschränken, wie z. B. eine bestimmte philosophische Stellungnahme, können bedeutungsvolle Einsichten in die Komplexität des Weltbildes und seiner Wirkung fördern.

Kurz: Zeitgenossen-Kritiker, Schriftsteller-Kollegen und Essayisten folgender Generationen, philosophisch gebildete Leser usw. sind unentbehrlich zur Ausfüllung der Vieldeutigkeit des literarischen Zeichensystems, zur Erfassung der Suggestion einer totalen Welt.

## Literaturverzeichnis

- Allott, Miriam. 1959: *Novelists on the Novel*. London.
- Andler, Charles. 1930: *Nietzsche et Dostoevsky*. Extrait des *Mélanges Baldensperger*. Paris.
- Balzac, Honoré de. 1965: *La comédie humaine*. Paris.
- Beauvoir, Simone de. 1948: *L'Existentialisme et la sagesse des Nations*. Paris.
- Camus, Albert. 1942: *Le Mythe de Sisyphe*. Paris.
- Driessen, F. C. 1955: *Gogol' as novelist*. Bijdrage tot de kennis von zijn compositie-techniek. Baarn.
- Grossman, Leonid. 1925: *Poëtika Dostoevskogo*. Moskva.
- James, Henry. 1935: *The Art of the Novel*. Ed. R. P. Blackman.
- Lotman, Ju. M. 1970: *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva.
- Lubbock, Percy. 1957: *The Craft of Fiction*. London.
- Maupassant, Guy de. 1959: *Pierre et Jean*. Paris.
- Muir, Edwin. 1957: *The Structure of the Novel*. London.
- Mukařovský, Jan. 1977: *The World and Verbal Art*. Selected Essays by Jan Mukařovský. Transl. and ed. by John Burbank and Peter Steiner. New Haven and London.
- Sklovskij, Viktor. 1927: *Material i stil' v romane L'va Tolstogo „Vojna i mir“*.
- Sklovskij, Viktor. 1955: *Zametki o proze russkich klassikov*. Moskva.
- Sklovskij, Viktor. 1969: *Iskusstvo kak priem*. In: *Texte der russischen Formalisten I*. München.
- Somerset Maugham, W. 1938: *The Summing Up*. Paris.
- Somerset Maugham, W. 1958: *Points of View*. London, Melbourne, Toronto.
- Tschižewskij, Dmitrij. *Dostojewskij und Nietzsche*. Die Lehre von der ewigen Wiederkunft. Bonn s.d.
- Van der Eng, Jan. 1982: *Modernism and Traditionalism in „Podporučik Kiže“ by Tynjanov*. In: *Studies in 20th Century Prose*. Ed. by Nils Ake Nilsson. Uppsala.
- Van der Eng, Jan. 1983: *Semantic Construction and Semiotic Essentials of the Narrative*. In: *American Journal of Semiotics*, Vol. 2, No 3.
- Van der Eng, Jan. 1983: *The Arrangement of the Narrative*. In: *Miscellanea Slavica*. To Honour the Memory of Jan M. Meyer. Amsterdam.
- Van der Eng, Jan. Forthcoming: *Expressive, Referential and Phatic Aspects of the Aesthetic Function*. In: *Canadian American Slavic Studies*.
- Vinogradov, V. V. 1929: *Évoljucija russkogo naturalizma*. Gogol', Dostoevskij. Leningrad.
- Woolf, Virginia. 1953: *The Common Reader*. New York.
- Writers at Work. *The Paris Review Interviews*. London 1958.

Amsterdam

Jan van der Eng

PHRASEOLOGISCHE VERBINDUNGEN MIT ANAPHORISCHEM *ТОТ*  
IN DER HEUTIGEN RUSSISCHEN STANDARDSPRACHE

Der vorliegende Beitrag gilt zwei Gegenstandsbereichen, die kaum je miteinander in Verbindung gebracht werden. Es geht einerseits um pronominale Referenz, andererseits um die phraseologische Gebundenheit polylexematischer Fügungen. Den theoretischen Rahmen dazu bildet ein umfassenderes Forschungsprojekt zum anaphorischen und kataphorischen trans- und intraphrastischen nominalen Textverweis in der modernen russischen Standardsprache; die begrifflichen und methodischen Grundlagen dieses Vorhabens sind in Berger/Weiss (1987) skizziert worden, und erste empirische Studien befassen sich mit dem anaphorischen satzübergreifenden Gebrauch der substantivischen Pronomina *ТОТ*, *ЭТОТ* und *ОН* (vgl. Weiss [1988a, b] und Berger [1988]). Als Phraseologismus wird in der vorliegenden Studie jede bi- bzw. polylexematische Verbindung bezeichnet, die in formaler (morphologischer, syntaktischer) und/oder semantischer Hinsicht nur für sie charakteristische Irregularitäten aufweist<sup>1</sup>. Dabei ist das Merkmal der Irregularität nicht absolut im Sinne einer ja-/nein-Entscheidung zu verstehen, sondern graduierbar, d.h., die Grenze zwischen Syntax und Phraseologie bildet keine scharfe Trennlinie, sondern eher einen fließenden Übergang. Davon unberührt bleibt freilich die rein praktisch motivierte Frage nach der Zugehörigkeit solcher Einheiten zu Grammatik oder Wörterbuch: Hier muß eine eindeutige Wahl getroffen werden, und nach bisher geübter Praxis fällt sie regelmäßig zugunsten der lexikographischen Lösung aus<sup>2</sup>. Dies zeitigt wiederum die begriffliche Konsequenz, daß für jeden Fall von Phraseologisierung eo ipso auch Lexikalisierung anzusetzen ist.

Als im beschriebenen Sinne „phraseologismusverdächtig“ sollen nun in erster Linie die anaphorisch verwendeten Verbindungen *ДА И ТОТ* und *И ТОТ И ДРУГОЙ* mit- samt ihren Varianten analysiert werden; daneben kommt auch das nur exophorisch (d.h. nicht als Textverweismittel) auftretende *ТОТ ИЛИ ИНОЙ* zur Sprache. In jedem Einzelfall ist zunächst der Nachweis der Phraseologisierung zu erbringen. Darüber hinaus gelangen bestimmte textsemantische Eigenschaften der genannten Verbindungen zur Darstellung. Der so umrissene Gegenstand erfährt eine Einschränkung bezüglich des Genus: Fügungen mit neutralem *ТО* bleiben aus diesen Überlegungen ausgeklammert. Dies erklärt sich daraus, daß, wie die bisherigen Untersuchungen

<sup>1</sup> Diese Abgrenzung stellt in etwa den kleinsten gemeinsamen Nenner der meisten heute verfügbaren Phraseologismus-Definitionen dar, vgl. die folgende, aus Burger (1982), S. 1, stammende Formulierung: „Phraseologisch ist eine Verbindung von zwei oder mehr Wörtern dann, wenn (1) die Wörter eine durch die syntaktischen und semantischen Regularitäten der Verknüpfung nicht voll erklärbare Einheit bilden, und wenn (2) die Wortverbindung in der Sprachgemeinschaft, ähnlich wie ein Lexem, gebräuchlich ist“. Das u.a. in der sowjetischen Forschung zusätzlich als konstitutiv erachtete Kriterium der Idiomatizität bzw. der übertragenen Bedeutung gilt gemäß der zitierten Auffassung lediglich als Definiens eines Untertyps von Phraseologismen.

<sup>2</sup> Zu den Schwierigkeiten, die die lexikographische Beschreibung von Phraseologismen mit sich bringt, vgl. Mel'čuk/Reuther (1984).

klar ergeben haben, zumindest das substantivische *то* in anaphorischer Verwendung mit Vorteil nicht als Teilparadigma von *тот*, sondern als eigenes Lexem zu behandeln ist, das im übrigen heute stark in Phraseologisierung begriffen scheint; davon zeugen nicht nur die zahlreichen, längst in jedem Wörterbuch als eigene Einheiten aufgeführten Beispiele wie *тем самым, то и дело, без того, до того, кроме того, более того, к тому же, между тем, вместе с тем, вслед за тем* oder *в том числе*<sup>3</sup>, die ja mitunter auch von der orthographischen Norm schon als Univerbierungen anerkannt sind (vgl. *потому, потом, притом*), sondern auch anhand unseres Korpus angestellte Beobachtungen, denen zufolge *то* fast nur noch in obliquen Kasus, insbesondere nach negiertem Adverbiaipartizip, nach Präpositionen oder als adnominaler Dativ, sowie in binominalen Sätzen der Art „*то был X*“ auftritt. Während also die Bildung phraseologischer Modelle mit anaphorischem *то* Massencharakter annimmt und vielleicht dereinst das Ende dieses Elements als autonomer Wörterbucheinheit konstatiert werden muß, sind beim mask. bzw. fem. Gegenstück *тот/та* keine ähnlichen Zerfallstendenzen erkennbar, vielmehr dürften die im vorliegenden Beitrag zu diskutierenden Fälle wohl die einzigen darstellen, bei denen der Verdacht auf Phraseologizität überhaupt entstehen kann.

Beginnen wir mit jener Verbindung, deren Irregularität bzw. Gebundenheit am wenigsten auf der Hand liegt, nämlich *да и тот*. Zur Illustration zunächst drei Beispiele aus unserem Korpus:

- 1) – У меня нет родственников, товарищ Шура, – я один на всем свете. Был у меня папа, турецкий подданный, *да и тот* давно скончался в страшных судорогах.  
(Il'f/Petrov: *Zolotoj telenok*, 35)
- 2) Вообще дела Синицких были плохи. Ребусы и шарады приносили в дом больше волнений, чем денег. С домашними обедами, которые старый ребусник давал знакомым гражданам и которые явились главной статьей семейного дохода, тоже было плохо. [...] В конце концов из всех нахлебников остался один, *да и тот* не платил уже неделю, ссылаясь на задержку жалованья.  
(Ebenda, 114f.)
- 3) С огородишком она почти не возилась – так, грядку, две *да и те* запускала до крайности – или не умела, или не хотела, не привыкла.  
(Rasputin: *Proščanie s Materoj*, 99)

Analoge Beispiele finden sich auch in den umfangreicheren Wörterbüchern verzeichnet, so bei Ušakov s. v. *тот*<sup>4</sup>:

- 4) Есть только устав о канонистах, *да и тот* еще надо в архиве отыскивать.  
(Saltykov-Ščedrin)

oder in Evgen'eva (1981) s. v. *да*:

- 5) Один там только и есть порядочный человек: прокурор; *да и тот*, если сказать правду, свинья.  
(Gogol', *Mertvye duši*)

Zu den russischen Bedeutungsexplikationen s. u.; als deutsches Übersetzungsäquivalent bietet sich jeweils „und auch der/dieser“ bzw. „und sogar der/dieser“ an.

<sup>3</sup> Nicht hierher zu rechnen sind komplexe Konjunktionen des Typs *оттого что, потому что* oder *после того как*, denen kataphorisches *то* zugrunde liegt.

<sup>4</sup> Genauer unter dem als feste Wendung ausgewiesenen Lemma *и тот*. Die lexikographische Praxis ist in diesem Punkt uneinheitlich. So findet man z. B. in Evgen'eva (1981) einschlägige Belege sowohl unter *да и* als auch unter *и тот*.

Zu dieser Verbindung existieren zumindest drei Varianten, die alle auf dem Ersatz von *да* basieren. Letzteres kann einfach entfallen, ohne daß sich die Bedeutung des Ganzen dadurch verändern würde, vgl.

- 6) А теперь семье житья нет. Лошадь одна была, и ту забрали.  
(Ostrovskij, *Kak zakaljalas' stal'*, 100)

Daneben begegnet häufiger die Variante mit *а*:

- 7) Нюра была совсем одинока. Более одинокой женщины не было во всей деревне [...] Другие, кто порасторопней, постарались выскочить до двадцати да уже детей понарожали [...] И не обидно, была бы хуже других, а то ведь нет. Ни лицом, ни фигурой Бог не обидел, красавицей, может, и не была, но и уродиной никто не считал. Уж на что Нинка Курзова от рождения недостаток имела – пятно в пол лица, а и та нашла свое счастье, вышла замуж за Кольку и сейчас ходила на четвертом или на пятом месяце.

(Vojnovič: *Lico neprikosnovennoe*, 42)

- 8) С тех пор как появился Иван, хозяйство стало приходиться постепенно в порядок. И печь не дымит, и дверь закрывается, и коса отбита да наточена. Взять даже такую ерунду, как железка, чтобы ноги от грязи очищать, а и та появилась бы разве без мужика?

(Ebenda, 77)

Und schließlich ist nach Auskunft von Informanten auch die (im Korpus einstweilen nicht belegte) Ersetzung durch *но* möglich, so etwa in Bsp. 1). Im folgenden Falle wurde selbst die Variante *однако и те* nicht ausgeschlossen:

- 9) Под ними прятались девушки в купальных юбках. Мужчины тоже были в костюмах, но не все. Некоторые из них ограничивались только фиговыми листиками, да и те прикрывали отнюдь не библейские места, а носы черноморских джентльменов.

(Il'f/Petrov, *Zolotoj telenok*, 215)

Eine solche lexikalische Variabilität ist für Phraseologismen nicht ungewöhnlich (dazu ausführlich Telija [1970]), insbesondere dann, wenn sie auf Synonymiebeziehungen zwischen den ausgetauschten Elementen gründet. Genau dieser Fall liegt hier vor: Nicht nur zwischen *да* und Asyndese, sondern auch zwischen *да* und den adversativen Konjunktionen *а* bzw. *но* besteht eine kontextuell bedingte Quasi-Synonymie, wie z. B. auch der folgende, nichtphraseologische Wörterbuch-Beleg für *да* ausweist:

- 10) Они, конечно, не знают меня, да я-то их знаю. (Dostoevskij, *Belye noči*)

Als semantische Invariante des konjunktionalen Bestandteils ergibt sich also in allen Fällen das logische „und“ in Verbindung mit einem weiter unten noch genauer zu umschreibenden Widerspruch zwischen Vortext und durch *и тот* eingeleitetem Satz.

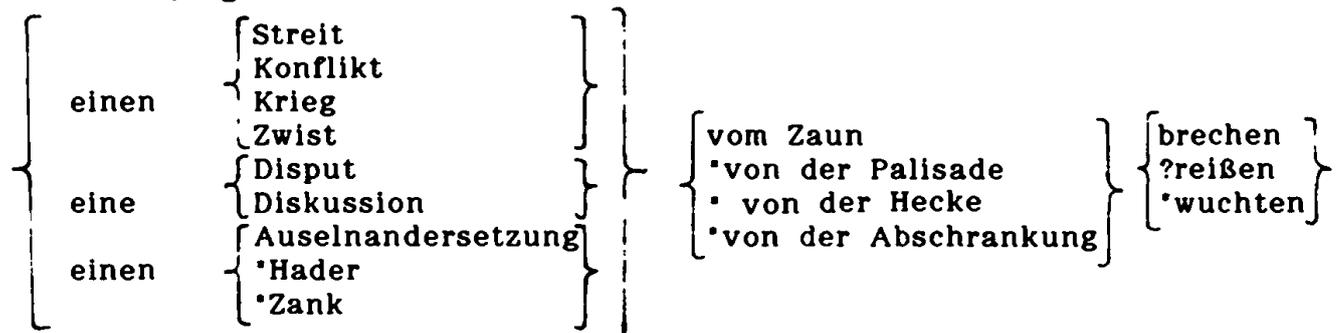
Der implizit adversative Charakter von *да* tritt noch deutlicher hervor in der Kombination mit einem konzessiven Nebensatz, vgl.

- 11) Хоть есть охотники поподличать везде, да нынче смех страшит, и держит стыд в узде. (Griboedov, *Gore ot uma*)

In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß auch *уж на что* (vgl. Bsp. 7) einen Erwartungsbruch ankündigt und damit ebenfalls konzessive Funktion annimmt. Andererseits ist natürlich nicht jedes *да* wahllos mit *а* oder *но* vertauschbar; insbesondere sind hier auch die semantischen Unterschiede zwischen *а* und *но* zu beachten (näher hierüber Levin [1970], Krejdlin [1974] und Girke [1978]). Was hält uns aber davon ab, in den bisher betrachteten Fällen einfach eine freie Verbindung der drei Bestandteile anzunehmen? Untersuchen wir dazu nochmals die Variations-

möglichkeiten, diesmal aber in bezug auf das Zweitglied *и*. An sich müßten hier je nach Kontext *тоже*, *также* und *даже* als Synonyme in Frage kommen. Entsprechende Substitutionsproben führen aber in allen Fällen auf ein negatives Resultat. Kein einziges Mal wurden Varianten wie \**да даже тот*, \**но также тот*, \**а тот тоже* als akzeptabel beurteilt. Aufgrund der textuellen Restriktionen, denen das substantivische *тот* beim Rückverweis unterliegt, war dieser Befund auch zu erwarten. Wie in Berger/Weiss (1978), S. 42 f., ausgeführt, bildet dieses Pronomen im zugehörigen Satz in der Regel das Thema nullten, seltener (u.a. bei Kontrast) auch ersten Ranges, nie jedoch das höchstrangige Rhema. Genau der letztere Status wird aber durch *даже*, *также* und *тоже* erzwungen, entsprechend ruht auch der Hauptakzent des Satzes im Falle von *даже* und *также* auf dem unmittelbar folgenden Konstituenten, im Falle von *тоже* auf diesem selbst<sup>5</sup>. Es erstaunt also keineswegs, daß das anaphorische *тот* sich nicht mit diesen Elementen verbindet, tritt es doch auch nicht im Skopus anderer rhematisierender Elemente wie *особенно*, *именно*, *как раз* oder *это* auf. Bezeichnenderweise findet sich auch in den Wörterbuchexplikationen von (*да*) *и тот* nie die Paraphrase *даже тот*; das Akademiewörterbuch nimmt hier Zuflucht zu *даже он*, während sich Ušakov mit dem reichlich ungenauen Hinweis «*в знач. даже*» behilft. Man vergleiche nun damit die Situation in den Beispielen 1) – 9): Hier steht *тот* im Geltungsbereich des mit *даже* synonymen thematisierenden *и* und trägt folgerichtig jeweils den Hauptakzent. Damit ist die Quelle der phraseologischen Irregularität von *да и тот* und Varianten enttarnt: Einerseits erlaubt das Mittelglied *и* nicht die bei freien Verbindungen zu erwartende quasisynonymische Variation, andererseits sind die kommunikativen Bedingungen (thematischer Status) für das Letztglied *тот* verletzt.

An dieser Stelle mag man einwenden, es wirke etwas paradox, wenn oben die Variabilität des einen Glieds, nämlich der Konjunktion, als für Phraseologismen nicht ungewöhnlich bezeichnet wurde, während jetzt gerade die Beschränkung der Variationsmöglichkeit eines anderen Glieds als Nachweis der Phraseologisierung herhalten solle. In Tat und Wahrheit liegt hier aber kein Widerspruch vor. Es ist eine empirische Tatsache, daß manche Phraseologismen neben einem „harten Kern“, der gegenüber jeglichen Veränderungsversuchen resistent ist, eine „weiche“, d.h. variationsfähige Peripherie aufweisen (Burger [1982], S. 68). Um dies an einem deutschen Beispiel zu illustrieren: Die Wendung „einen Streit vom Zaun brechen“ läßt bei der Objektposition eine (wenn auch nicht unbeschränkte) Variation zu, während z.B. die Komponente „vom Zaun“ sich als diesbezüglich absolut immun herausstellt, vgl.



<sup>5</sup> Zur Distribution von *также* und *тоже*, vgl. Padučeva (1974) sowie Girke (1981); letzterer bezieht auch *и* in den Vergleich ein.

Während allerdings in diesem Beispiel die Peripherie dank ihrer autosemantischen Lexik im Prinzip immer wieder aufs Neue eine Ansatzstelle für individuelle Variation abgibt, ist ähnliches bei unserem ja aus lauter Synsemantika bestehenden Ausgangsbeispiel *да и тот* nicht zu erwarten, da die Menge der in Frage kommenden adversativen Konjunktionen von vornherein eng begrenzt ist.

Auf diese Weise hat sich zumindest die Teilverbindung *и тот* als unfrei erwiesen. Wie aber steht es mit der Gebundenheit des konjunktionalen Erstglieds? Deuten nicht die Variationsmöglichkeiten in diesem Bereich darauf hin, daß der Ansatz der Wörterbücher, die in der Regel nur *и тот* als feste Fügung behandeln, berechtigt ist? Offensichtlich benötigen wir hier, wenn der Nachweis der Phraseologisierung glücken soll, ein neues Verständnis von Festigkeit. Eine oft diskutierte Möglichkeit zeigt Mel'čuk (1960) auf<sup>6</sup>: die «устойчивость» einer Verbindung ist hier gleich der Wahrscheinlichkeit, mit der aufgrund des Vorkommens einer Komponente X (der Prognosebasis) das Vorkommen der übrigen Komponenten vorausgesagt werden kann. Bei unikalen Elementen wie in *заклятый враг, попасть впросак* oder *бить баклуши* beträgt diese Wahrscheinlichkeit 100 %. Wesentlich scheint ferner, daß die Prognosebasis X auch aus mehreren Wortformen bestehen kann. Im vorliegenden Fall ergeben sich theoretisch zunächst sechs verschiedene Kandidaten für diese Rolle. Davon scheiden jedoch die drei Einzelkomponenten *да*, *и* und *тот* sofort aus, da sie im Rahmen ihres durch Wortart und Semantik begrenzten Kombinationspotentials frei verbindbar sind. Aber auch *да и* und *да .. тот* lassen offenbar keine Voraussage des Folge- bzw. Zwischenglieds zu. Es verbleibt also als letzter Kandidat *и тот*. Bei der Bestimmung von dessen externer Prognostizierbarkeit kommt uns aber bereits der nächste hier zu besprechende Phraseologismus ins Gehege, denn diese Gruppe kann ja ergänzt werden zu *и тот и другой*. Abhilfe schafft hier die (bei Mel'čuk nicht vorgesehene) zusätzliche Vorgabe der Prognoserichtung: Es darf offenbar nur der Vortext berücksichtigt werden. Selbst dann jedoch erzielen wir nicht das gewünschte Resultat, solange wir nicht die Bedeutung von *и* präzisieren. Wenn *и тот* die Konjunktion *и* = „und“ enthält, stellt es eine völlig freie und von der in Bsp. 6) vorliegenden homonymen Variante verschiedene Verbindung dar. Gibt man aber *и тот* in der Bedeutung *даже* + anaphorisches Pronomen vor, so wird die Bestimmung des Vorgängerelements möglich: Es muß sich in jedem Fall um eine Satzgrenze plus (fakultativ) eine adversative Konjunktion handeln; Verbindungen mit anderen Konjunktionen wie \**причем и тот*, \**потому что и тот* oder \**так что и тот* fanden sich weder in unserem Korpus, noch wurden sie in geeigneten Kontexten von Informanten akzeptiert<sup>7</sup>.

Es ergibt sich also folgendes Bild: Der Mel'čuksche Begriff der «устойчивость» läßt sich nur unter Vorgabe einer doppelten Zusatzinformation auf die Peripherie unserer Verbindung anwenden (Präzisierung der Prognoserichtung und der Bedeutung von *и*) und liefert auch dann keine eigentlich lexikalische, sondern eine semantische Voraussagbarkeit, m. a. W.: Prognostiziert wird nicht eine konkrete Wortform, sondern ein durch verschiedene Varianten zu realisierender «смысл». Dieser Beleg

<sup>6</sup> Zur Diskussion, die dieser Aufsatz in der Phraseologismusforschung ausgelöst hat, vgl. Biedermann (1983).

<sup>7</sup> Bei Vojnovič fand sich allerdings eine Verbindung von neutralem *и то* und der im Sinne einer «мотивация от противного» kausalen Konjunktion *а то*, vgl. «Ты уже будь поскромнее, чего дают, не отказывайся, а то и того не получишь» (Putem vzaimnoj perepiski, 103).

für semantische «устойчивость» ist im übrigen kein Einzelfall; die Erscheinung nimmt u. a. in der sowjetischen Propagandasprache Massencharakter an<sup>8</sup>. In der Bilanz haben wir es jedenfalls bei *да и тот* mit zwei verschiedenen Typen von Festigkeit zu tun: Innerhalb der Kerngruppe *и тот* herrscht bei vorgegebener Bedeutung lexikalische Voraussagbarkeit (vgl. die Blockierung von *даже* und *тоже*), an der Peripherie hingegen semantische Voraussagbarkeit.

Nachdem der adversative Charakter des Erstglieds schon mehrfach angesprochen worden ist, liegt es nahe, die textuellen Anschlußmöglichkeiten von *да и тот* etwas näher zu untersuchen. Die hier beobachtete Invariante tritt wohl am deutlichsten in Bsp. 1) zutage. Eine negative generelle Aussage X («у меня нет родственников») erfährt zunächst eine Einschränkung Y («был у меня папа»), doch wird diese durch die mit «да и тот» eingeleitete Aussage Z wieder annulliert und damit die ursprüngliche Feststellung als ausnahmslos gültig erhärtet. Die eigentliche Annullierung erfolgt durch die adversative Konjunktion, während das Element *и* gleichzeitig die Übereinstimmung mit der Ausgangsregel X und den Erwartungsbruch gegenüber der möglichen Ausnahme Y signalisiert<sup>9</sup>. Dasselbe Pattern liegt in etwas komprimierterer Form auch Bsp. 2) und 6) zugrunde, wo die negative Regel X nicht mit letzter Explizitheit formuliert wird. Eine unwesentliche Modifikation bietet Bsp. 3), wo in Y mehr als eine mögliche Ausnahme genannt wird. Nur angedeutet ist die Einschränkung in Bsp. 8). Nachdem zuvor der positive Einfluß, den die Präsenz eines Mannes (es handelt sich um Conkin) auf Njuras Haushalt ausübt, an drei Beispielen illustriert wurde, verweist «Взять даже...» zunächst auf ein viertes Beispiel, von dem man angesichts seiner Geringfügigkeit («ерунду») hätte annehmen können, daß hier die Hausfrau selber Remedur schaffen könnte; diese Komponente übernimmt damit die Rolle von Y. Durch die folgende, mit *а и та* eingeleitete rhetorische Frage wird dann auch dieses Gegenbeispiel entkräftet, was sich aber schon in dem vorausgegangenen *даже* ankündigte – d. h. die potentielle Einschränkung konnte als solche gar nicht mehr formuliert werden. Schwer erkennbar ist in diesem Beispiel auch die generelle Negativregel X. Da aber die rhetorische Frage in die generische Aussage «Даже железка не появляется без мужика» umgeformt werden kann, bestätigt sie die Ausnahmslosigkeit der nicht verbalisierten Regel «без мужика не может быть порядка в хозяйстве», die im Vortext schon anhand des Einzelfalls Ivan Conkin illustriert worden war.

Etwas komplizierter liegen die Verhältnisse in Bsp. 7). Hier bildet die Einsamkeit Njuras die Ausnahme zur Regel, daß praktisch alle Frauen im Dorf einen Lebenspartner gefunden haben. Als möglicher Grund für Njuras bisherigen Mißerfolg wird nun zunächst ihre physische Erscheinung ausgeschlossen («уродиной никто не считал»), anders formuliert: Häßlichkeit ist keine notwendige Bedingung für Alleinsein. Zusätzlich erweist sich am Beispiel einer Dorfgenossin («Уж на что Нинка...»), daß Häßlichkeit auch keine hinreichende Bedingung für das Ledigbleiben darstellt.

<sup>8</sup> Wie in Weiss (1986), 274 f., ausgeführt, lassen in dieser Sprachform umfangreiche Gruppen von Substantiven, Verben und Adjektiven mit hoher Wahrscheinlichkeit die Voraussage begleitender Attribute bzw. Adverbiale mit intensivierender Bedeutung zu; vgl. z. B. «неуклонный прогресс», «решительная борьба», «полностью одобрять» etc.

<sup>9</sup> Vgl. die Bedeutungsexplikation von *даже* in Apresjan (1980), S. 50: *Даже X сделал Y* = „говорящий считал вероятным, что другие сделают Y; говорящий считал вероятным, что X не сделает Y“.

Damit nennt der Passus mit *«уж на что Нинка»* die mögliche Ausnahme Y zur negativen Ausgangsfeststellung X = *«Более одинокой женщины не было во всей деревне»*. In Bsp. 9) schließlich bezieht sich die Einschränkung entgegen dem ersten Anschein nicht auf *«но не все»*, sondern Negativregel X und potentielle Ausnahme Y koexistieren in ein und demselben Satz: *«Некоторые ограничивались только фиговыми листиками»* läßt sich paraphrasieren als *«некоторые ничего не носили на себе кроме фиговых листиков»*, und der Inhalt des *да и те*-Nachtrags unterstreicht noch die Nacktheit der beschriebenen Individuen.

Auf diese Weise lassen sich also sämtliche untersuchten Beispiele auf die semantische Invariante „Bekräftigung einer durch ein scheinbares Gegenbeispiel in Frage gestellten negativen Allaussage über eine offene oder geschlossene Klasse von Referenten“ zurückführen. Einer Ergänzung bedarf lediglich noch die Frage des syntaktischen Formats der Einschränkung Y. Wie schon die Beispiele 3) und 8) erweisen, braucht es sich dabei nicht um einen ganzen Satz zu handeln<sup>10</sup>, offenbar genügt auch eine einzelne NP, die einen beträchtlichen Umfang einnehmen kann (vgl. 8): *«такую ерунду, ...очищать»*) und in den zitierten Fällen durch eine Partikel (*так*) bzw. eine Infinitivkonstruktion mit verkappt konditionalem Gehalt (*взять* = *если взять*) und thematisierender Funktion eingeleitet wird<sup>11</sup>. Die Motivierung für das thematisierende Element ergibt sich vor allem daraus, daß der Referent der NP (*«железка»*) im Textzusammenhang noch nicht etabliert ist, d. h. „neue“ und damit für den thematischen Status weniger geeignete Information vermittelt<sup>12</sup>. Eine vergleichbare Thematisierungsfunktion kommt offenbar im Verbund mit dem bereits erwähnten konzessiven Gehalt auch der Einleitung *уж на что* in Bsp. 7) zu. Während dort aber noch ein ganzer Satz vorlag, wird dieser im folgenden Beispiel ähnlich wie in 8) auf bloßes NP-Format reduziert:

- 12) Ермошин сказал, что, если говорить откровенно, прораб и честность несовместимы, как гений и злодейство. Можешь играть в честность сколько угодно, но все равно тебе придется выкручиваться, заполнять липовые наряды, составлять липовые процентовки. – Вот уж на что Самохин, – сказал Ермошин, – *а и тот* не лучше нас. Приказали ему сдать дом к празднику – и он сдаст его как миленький, в каком бы состоянии этот дом ни был.  
(Vojnovič: Putem vzajmnoj perezpiski, 36)

Wollte man diese Konstruktion auf Satzformat ergänzen, so wäre wohl als elidiertes Prädikat *«честный»* zu rekonstruieren.

<sup>10</sup> Die oben formulierte Restriktion, der gesamte Phraseologismus (*да и тот*) schließe unmittelbar an eine Satzgruppe an, ist also dahingehend zu modifizieren, daß zwar wohl die rechts von dieser Grenze zu liegen kommende Struktur, nicht aber die links davon plazierte Struktur Satzformat aufweisen muß.

<sup>11</sup> Der Infinitiv *взять* erfüllt damit im Prinzip dieselbe Funktion wie die verbreitete Variante *если говорить о...*, der z. B. die Akademiegrammatik 1980 II, S. 574 die Rolle eines *«выделителя предмета для последующего оценочно-комментирующего сообщения»* zuweist. Der Thematisierungseffekt dieser Konstruktion wird noch unterstrichen durch den ebenda zu findenden Verweis auf funktionsgleiche Konstruktionen wie *что касается...* und *что до...* Zum Infinitiv im asyndetischen Bedingungssatz (vgl. oben *взять*) siehe auch AG 80 II, S. 641 f.

<sup>12</sup> Man beachte, daß *даже* hier entgegen dem oben Ausgeführten nicht als Rhematisator fungieren kann, da die Trägerkonstruktion gar keinen ganzen Satz mit entfalteter Thema-Rhema-Gliederung darstellt. Erst die Wiederaufnahme des vorankündigenden *даже* durch *а и тот* leistet die gewünschte Thematisierung innerhalb des zugehörigen Satzes.

Schließlich kann die die potentielle Ausnahme Y beschreibende NP auch ohne explizite thematisierende Einleitung auftreten, vgl.

- 13) Куда ехали, никто не знал, и мало кто этим интересовался. Пункт назначения был неизвестен даже командиру дивизии. Военные коменданты больших станций и те знали не более того, что им полагалось знать: следующую большую станцию, куда им надлежит отправить воинский эшелон номер такой-то. (Kazakevič: Serdce druga, 206)

Dieser Beleg ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert. Erstens erstreckt sich die Nennung potentieller, in Wirklichkeit aber die allgemeine Regel bestätigender Ausnahmefälle hier auf zwei Sätze, vgl. «*даже командиру дивизии...*» und «*Военные коменданты и те...*»; Träger dieser Parallele sind einerseits die synonymen Partikeln *даже* und *и*, andererseits natürlich die Prädikate «*неизвестен*» und «*не знали*». Zweitens ist hier das Antezedens von *те* anders als in den bisher diskutierten Fällen nicht prosodisch isoliert, d. h. die ganze NP «*военные коменданты и те*» bildet einen fakultativ durch Pause unterteilten Intonationsbogen<sup>13</sup>. Damit ist aber auch syntaktische Integration anzunehmen, und es erhebt sich die Frage nach dem Satzgliedcharakter der einzelnen Bestandteile: Ist die NP als Ganzes Subjekt des Satzes, oder trifft dies nur entweder für «*военные коменданты*» oder *те* zu, und welcher Status wäre dann dem jeweils anderen Glied zuzuschreiben? Die einschlägige Literatur (z. B. zu oberflächensyntaktischen Relationen im Rahmen des «*смысл ↔ текст*»-Modells liefert hierzu keinerlei Aufschluß, und eine ad-hoc-Entscheidung des Problems an dieser Stelle erscheint nicht sinnvoll, so daß wir uns mit der bloßen Signalisierung der Unklarheit begnügen müssen.

Die eben dargelegte syntaktische Integration der Vorgänger-NP von *тот* bringt es mit sich, daß da, wo zusätzlich noch *даже* auftritt, der Eindruck der Redundanz entsteht, vgl.

- 14) Родители не могут понять, что нам чужды их обывательские интересы. *Даже мой дед и тот* гудит день-деньской: сначала приобрести солидную специальность, а потом пробуй свои силы в литературе. (Aksenov: Zvezdnyj билет, 8)

- 15) Фрам сидел в каком-то скверике и мучительно пытался вспомнить имена тех типчиков, что подвалились к нему в ресторане и которых он всех угощал. *Даже девчонку и ту* он не запомнил. (Ebenda, 34)

In beiden Beispielen kommt es zu einer bloßen Doppelung der hervorzuhebenden Komponente: Dem Element *даже* entspricht die synonyme Aufnahme durch *и*, der NP die koreferente Reprise durch das Pronomen. Damit wird der uns interessierende Phraseologismus entbehrlich; gegenüber der Komponente *даже X*, die die gewünschte Information auch allein vermitteln könnte, bewirkt er lediglich noch eine deutlichere Signalisierung des Erwartungsbruchs<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Anders Znamenskaja (1967), 85.

<sup>14</sup> Allerdings bleibt auch bei unmittelbarer Kontaktposition von Antezedens und anaphorischem Phraseologismus die prosodische Isolierung des ersteren möglich, wie folgendes Beispiel aus der Literaturnaja gazeta vom 9.9.87, S. 8, erweist: «*Все современные эстрадные песни – просто чушь. Даже разговор о них – и тот не может быть интересен нормально развитому человеку*». Dieser Beleg nimmt also ähnlich wie Bsp. 8) eine Übergangstellung ein: Mit der zuerst analysierten Variante von (*да*) *и тот* verbindet ihn die prosodische Gliederung, mit den Beispielen 13) – 15) die auf NP-Format reduzierte Antezedens-Struktur.

In der Bilanz ist also festzuhalten, daß nicht nur mehrere Varianten von *да и тот* existieren, sondern auch zwei verschiedene Textanschlüsse in Frage kommen: Neben dem bereits umschriebenen Strukturschema

$$(\text{даже}) NP_1 \dots \# \left( \begin{array}{c} \text{да} \\ \text{а} \\ \text{но} \end{array} \right) \text{ и тот}_1 \dots$$

ist offenbar auch die kondensierte, intraphrastische Variante

$$\#\# (\text{Даже}) NP_1 \text{ и тот}_1 \dots$$

möglich (die Übereinstimmung der Indizes „i“ bezeichnet Koreferenz, die Symbole „#“ bzw. „##“ markieren die Grenze zweier Gliedsätze innerhalb eines parataktisches Satzgefüges bzw. die gewöhnliche, einem Punkt entsprechende Satzgrenze). Wie ersichtlich, erweist sich jetzt auch der konjunktionale Bestandteil des Phraseologismus (seine „weiche Peripherie“) in Abhängigkeit von diesen beiden Textanschlüssen entweder als fakultativ oder als ausgeschlossen.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch auf eine in unserem Material nicht vertretene, aber in Znamenskaja (1967) beschriebene Variante hingewiesen: Anstelle von *и тот* begegnet mitunter in derselben Funktion das unflektierte, zur Partikel erstarrte *и то*, vgl. z. B. «Книгу *и ту/и то* он забыл».

Die nächste zu besprechende Verbindung (*и тот и другой*) unterscheidet von (*да и тот*) zunächst, daß sie neben dem substantivischen auch adjektivischen Gebrauch zuläßt. Die folgenden beiden Beispiele illustrieren diese beiden Verwendungsweisen:

- 16) Сталлоне – безусловный кумир юных американцев, и составить ему конкуренцию может лишь столь же популярный рокер Брюс Спрингстин, чей альбом «Рожденный в США» стал в прошлом году бестселлером номер один. На первый взгляд они очень похожи: оба выходцы из рабочих семей, оба прекрасно сложены, к обоим благоволит президент Рейган, *и тот, и другой* используют вьетнамскую тему. (Literaturnaja gazeta, 15.7.1987, S. 15)

- 17) У него, правда, темный взгляд и жесткие складки, но он умеет смотреть и говорить очень дружелюбно и весело, вот как сейчас. Вернее у него всегда наготове *и та, и другая манера*, и он применяет их по необходимости. (Solženicyn: Rakovyj korpus, 195)

In Bsp. 17) fungiert die gesamte NP als Periphrase; zu diesem Textverweistyp allgemeiner vgl. Weiss (1984).

Die Abgrenzung zwischen substantivischem und adjektivischem Gebrauch wird da problematisch, wo das Fehlen einer mit den Pronomina kongruenten NP im selben Satz auch durch anaphorische Ellipse bedingt sein könnte. Ein solcher Fall liegt offenbar im folgenden Beispiel vor:

- 18) Он... вынул плоский сверток плотной оранжевой бумаги. Он развернул его на коленях, достал *две карточки* девять на двенадцать, сам еще взглянул на *ту и другую*, потом привстал, чтобы поднести *карточки* коменданту... (Solženicyn: Slučaj na stancii Krečetovka, 178)

Noch eindeutiger liegen die Verhältnisse im folgenden Beispiel:

- 19) Эта мысль смешивалась с *другой* – надо бы поскорей самому побывать там, в роте Богуславского. А потом, оттеснив *и ту и другую*, пришла *третья, главная мысль*, мелькнувшая еще тогда, когда, ожидая установки пулемета, стоял и глядел на высотку перед позициями лунинской роты. (Simonov: Soldatami ne roždajutsja, 586)

Hier enthält einerseits bereits der Vorgängersatz eine (nicht koreferente) anaphorische Ellipse, vgl. *другой*, andererseits taucht das elidierte Nomen *мысль* im Folgesatz wieder auf. Entsprechend kann also *и ту и другую* entweder anaphorisch-koreferentiell auf die vorausgegangenen Elemente *эта мысль* und *другой* verweisen, oder es bezieht sich kataphorisch-nicht koreferentiell auf *третья мысль*: So oder so liegt aber Ellipse von *мысль* zugrunde. Eine systematischere Diskussion der Kriterien zur Abgrenzung von substantivischem und adjektivisch-elliptischem Gebrauch von Demonstrativpronomina findet sich in Weiss (1988a); in unserem Zusammenhang ist diese Frage nur beim Nachweis der Phraseologizität von *тот и другой* von Interesse, da eventuell zu beobachtende Regelverstöße beim Verhalten von *тот* auf dem Hintergrund zweier unterschiedlicher Regelsysteme (substantivischer und adjektivischer Normalgebrauch von *тот*) zu beurteilen sind.

Ähnlich wie bei *да и тот* sind auch bei *и тот и другой* lexikalische Varianten zu verzeichnen. Zum einen kann, wie schon Bsp. 18) erwies, das einleitende *и* entfallen; hervorgerufen wird diese notwendige Tilgung offenbar durch die vorausgegangene Präposition, vgl. \**на и ту и другую*<sup>15</sup>. Ebenso gelagert ist der folgende Fall:

- 20) От человека требуется или хорошая специальность, или хорошая хватка в жизни. От *того и другого* идут деньги. (Solženicyn: Rakovyj korpus, 92)

An diesem Beispiel fällt im übrigen die mangelnde Genuskongruenz zwischen Verweisform und Antezedentien auf; die Wiederaufnahme durch neutrales Genus erfolgt sogar obligatorisch, d. h. die Variante \**от той и другой* wäre nicht sprachgerecht. Hervorgerufen wird dieser Genuswechsel dadurch, daß es sich bei den Antezedentien um Nominalisierungen handelt<sup>16</sup>. Dieselbe Konstellation scheint auch im folgenden Falle dafür verantwortlich, daß neutrales *то и другое* zugrunde liegt:

- 21) По этому самому типу опухолей с этим именно движением метастазов доктор Донцова писала кандидатскую диссертацию. [...] она уже не предвидела когда-нибудь ее защитить. Не потому, что у нее не хватало опыта или материала, но слишком много было *того и другого* [...]

(Ebenda, S. 79)

Die Variante *и того и другого* wäre hier gleichermaßen akzeptabel. In den Beispielen 16), 17) und 19) dagegen ist das initiale *и* unverzichtbar. Über die Gründe für seine Fakultativität in Bsp. 21) kann mangels vergleichbarer Fälle in unserem Kor-

<sup>15</sup> Die Variante mit gleichzeitiger Verdoppelung der Präposition (vgl.: «и на ту и на другую») wurde zwar von Informanten als befremdlich taxiert, es fand sich aber ein einschlägiges Originalbeispiel, vgl.: «Многообразные способы передачи чужой речи в русских памятниках XI–XVII вв. делятся на две основные группы: конструкции дословной передачи [...] и конструкции приблизительной передачи [...] И в тех и в других конструкциях предполагается употребление слов автора [...]». (Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka. Sintaksis. Složnoe predloženie. M. 1979, S. 422).

<sup>16</sup> Dies ist nicht etwa eine idiosynkratische Eigenschaft von (*и*) *тот и другой*. Auch für anaphorisches nichtgebundenes *тот* mit nominalisiertem Antezedens fand sich in unserem Korpus nur ein einziges Beispiel, vgl. Berger/Weiss (1987), S. 52. Sehr deutlichen Restriktionen unterliegt diesbezüglich aber auch das Personalpronomen *он*, das bei Verweis auf ein Verbalnomen als Antezedens unabhängig von dessen Genus unter gewissen Zusatzbedingungen regelhaft durch das neutrale *это* ersetzt wird; vgl. dazu Padučeva (1985), 166 f.

pus vorläufig nur gerätselt werden; möglicherweise spielt hier der syntaktische Status (Abhängigkeit vom Quantor «многo») eine Rolle.

Eine weitere Variante ergibt sich bei Verneinung:

- 22) Стальной блеск в его глазах, который нельзя скрыть самыми хитрыми переодеваниями, всегда останавливал его оппонентов и даже соратников. Бота не щадил ни тех, ни других, если кто-то выставлял на его пути.

(Literaturnaja gazeta, 15.7.87, S. 15)

Diese Variante, die man sich als Ergebnis der „conjunction reduction“ einer (hypothetischen) Ausgangsstruktur «Бота не щадил тех и не щадил других» entstanden denken kann, ist kraft eines der beiden de Morganschen Gesetze der Aussagenlogik äquivalent mit dem (ebenfalls hypothetischen) «неверно, что Бота щадил тех или других»<sup>17</sup>.

Die Tatsache, daß die eben angeführten Varianten so künstlich wirken, ist nun in unserem Zusammenhang nicht ohne Bedeutung. Es läßt sich nämlich keineswegs generell behaupten, daß die unreduzierte Version eines „und“-Gefüges jeweils befremdlich wäre, vgl. das Padučeva (1974), S. 166, entnommene Beispiel.

- 23) Отцвела сирень, отцвел жазмин → Отцвели сирень и жазмин.

Die Ausgangsstruktur wird hier höchstens als emphatischer empfunden. Man vergleiche nun damit das Verhalten von *и тот и другой*:

- 24) Вызвали они вдвоем одну девушку, потом другую и распекали часов по несколько. Призналась и та и другая. В общем, рубликов на сто в месяц каждая выколачивала.

(Solženicyn: Rakovyj korpus, 339)

bzw. seiner nichtreduzierten Variante:

- 24') ?? Призналась та, призналась (и) другая.

Zu ähnlich unakzeptablen Ergebnissen führt diese Operation auch in allen anderen bisher zitierten Beispielen. Dasselbe gilt, wie die Diskussion von Bsp. 22) gerade erwiesen hat, auch für die negative Variante *ни тот, ни другой*, bei der außerdem auch die Umformung mit *или* scheiterte. Damit ist ein erstes Argument für die Phraseologizität der fraglichen Verbindungen gewonnen: Sie lassen sich nicht den für vergleichbare „und“-Gefüge charakteristischen syntaktischen Umformungen unterwerfen, sondern bilden jeweils ein untrennbares Ganzes.

Bei koordinativen Verknüpfungen empfiehlt es sich, auch das Kongruenzverhalten einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Im Falle von *и тот и другой* ist zunächst zu unterscheiden zwischen externer und interner Kongruenz. Erstere kann praktisch nur am Prädikat manifest werden, d.h. dann, wenn *и тот и другой* die Subjektposition besetzt; die Möglichkeit attributiver Ergänzungen (durch *весь* oder *сам*) kann hier vernachlässigt werden. Wie unser Material zeigt, unterliegt die Kongruenz des Prädikats einer gewissen Schwankung: In Bsp. 16), 30) und 32) (s. u.) steht das Prädikat im Plural, in Bsp. 24) dagegen im Singular. Dies deckt sich durchaus mit den allgemeinen Kongruenzregeln bei koordiniertem Subjekt, vgl. AG 80, S. 244; im Usus dominiert allerdings mit Abstand die pluralische Variante, d.h. der Typus «Машинист и помощник поехали», vgl. Graudina e. a. (1976), S. 31. Dabei

<sup>17</sup> Zur „conjunction reduction“ im Russischen allgemein vgl. Padučeva (1974), S. 160–192, zur sprachlichen Entsprechung der de Morganschen Gesetze ebenda, S. 169, wo diese Gesetze allerdings etwas überraschend als bloße Implikationen statt Äquivalenzen dargestellt sind (vgl. dagegen Menne (1981), S. 50 u. 53).

wird die Wahl des Singulars erleichtert durch die Anteposition des Prädikats, wie dies ja auch in unserem Bsp. 24) der Fall war.

Anders verhält es sich mit der internen Kongruenz, die beim adjektivischen Gebrauch von *и тот и другой*, d.h. bei dessen Bezug auf ein Substantiv, zum Tragen kommt. Das Substantiv kann hier offenbar nur im Singular auftreten, vgl. «и та и другая манера/'манеры (Bsp. 17), «на ту и другую карточку/'карточки» (18), «оттеснив и ту и дургую мысль/'мысли» (19). Dieser Befund stimmt nun nicht mehr mit den allgemeinen Kongruenzregeln überein, die ja für den Typus «английский и русский язык(и)» durchaus beide Numeri vorsehen; ausführlicher dazu: Valgina (1973), S. 223f. Im einzelnen scheint hier freilich nicht alles restlos geklärt: Z.B. akzeptieren unsere Informanten die pluralische Variante zwar in Subjektposition, vgl. «Английский и русский языки изучаются везде», jedoch nicht in Objektposition («Я изучаю английский и русский языки»). Aber wie dem auch sei, bei *и тот и другой* liegt mit der Festlegung auf singularische Kongruenz des Substantivs eine weitere Restriktion vor, die als Indiz dafür zu werten ist, daß es sich hier nicht um eine freie koordinative Verknüpfung handelt.

Ein weiteres, wenn auch schwächeres Indiz für die phraseologische Gebundenheit von *(и) тот и другой* ergibt sich aus der Blockierung der Vertauschbarkeit der beiden Glieder. Die „und“-Verknüpfung ist, sofern sie nicht zusätzlich eine zeitliche Sequenz zum Ausdruck bringt wie z.B. in der Abfolge zweier perfektiver Präterita, eine symmetrische Relation, d.h. im Prinzip müssen beide Konjunkte permutierbar sein. In Fällen wie *стар и млад, вкривь и вкось, в общем и целом* oder *без сучка, без задоринки* ist diese Permutierbarkeit infolge der phraseologischen Bindung nicht mehr gegeben<sup>18</sup>. Dieselbe Restriktion gilt nun auch für die hier betrachtete Verblindung, vgl. \**и другой и тот*. Allerdings ließe sich einwenden, daß das Element *другой* wegen seines anaphorischen Bezugs auf *тот* schlecht an erster Stelle stehen könne. Dem widerspricht aber die Tatsache, daß *другой* in anderen Kontexten durchaus auch kataphorisch verwendbar ist, vgl. z.B. «ни другие, ни он сам».

Überdies ist aber *другой* in Verbindung mit *тот* nicht nur in syntaktischer, sondern auch in referentieller Hinsicht fixiert, nimmt es doch genau wie *тот* ein Antezedens im Vortext koreferent wieder auf (damit stellt es einen doppelten anaphorischen Bezug her, da die Identifizierung des Antezedens ja auf dem Umweg über die Referenz von *тот* erfolgt). Diese Festlegung auf die anaphorische Verweisrichtung ist aber weder durch die Bedeutung von *другой* noch durch die Koordination mit einem Anaphorikum vorgegeben. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht der Vergleich mit *этот и другой*.

- 25) Дальнейшее расширение и углубление взаимодействия братских литератур, сохранение богатств национальных культур, развитие языков – эти и другие проблемы, связанные с духовной жизнью нашего общества, были в центре внимания республиканских и всесоюзного писательских съездов.

(Literaturnaja gazeta, 26.11.86, S. 2)

<sup>18</sup> Bei *целиком и полностью* ist die Phraseologisierung jungen Datums. Noch in den 20er Jahren war auch die Variante *полностью и целиком* anzutreffen, die wohl als Calque nach dt. *voll und ganz* entstanden ist. Dazu Weiss (1986), S.273; ebenda, S.280, zur ideologischen Bedingtheit der Fixierung der Wortfolge in *партия и народ*.

- 26) Глядя вслед ему, Серпилин вспомнил о себе – как шел в сорок первом из окружения через Смоленские леса вместе с политруком Синцовым, который теперь взял в плен и доставил сюда *этого немца*. Шел в опорках, в рваной гимнастерке, и ромб на левой петлице был вырезан из околыша фуражки. Вот таким и попал бы в плен к *этому или к другому* немцу [...]  
(Simonov: Soldatami ne roždajutsja, 586)

Wie ersichtlich, funktioniert in beiden Beispielen nur das Erstglied *этот* der Verbindung anaphorisch, während das Zweitglied *другой* exophorische Referenz aufweist. Dies steht durchaus im Einklang mit seinem angestammten Referenzpotential, das ja mitnichten auf den Rückverweis im Text beschränkt ist<sup>19</sup>. Demgegenüber kann die anaphorische Gleichschaltung in *и тот и другой* nur als phraseologisch bedingte Restriktion gewertet werden.

Die beiden zuletzt angeführten Beispiele machen im übrigen deutlich, daß der Wechsel des Demonstrativpronomens auch noch andere Folgen als die eben dargestellte nach sich zieht. So ist *этот и другой* in unserem Korpus bisher nur adjektivisch zu belegen; dies könnte freilich damit zusammenhängen, daß *этот* als substantivisches Anaphorikum generell sehr selten auftritt, viel seltener jedenfalls als *тот* in derselben Funktion. Ferner ist bei *этот и другой* kein initiales *и* mehr möglich. Schließlich scheint, wie Bsp. 26) erweist, die Ersetzung des Mittelglieds *и* durch *или* möglich, ohne daß sich an den referentiellen Eigenschaften des ganzen Ausdrucks (Erstkonjunkt anaphorisch, Zweitkonjunkt exophorisch) etwas ändert. *Тот или другой* hingegen kann, wie zu zeigen sein wird, gerade wegen seiner anderen referentiellen Charakteristik nicht als Variante von *и тот и другой* gelten. Auf diese Weise findet die für *тот* und *этот* in nichtdeiktischer Funktion typische Asymmetrie der Gebrauchsbedingungen (vgl. Weiss [1988b]) auch im phraseologischen Bereich noch ihre Bestätigung.

Nachdem sich so herausgestellt hat, daß in der Verbindung *и тот и другой* sowohl die Konjunktion als auch das Zweitkonjunkt sich anders als in freien Fügungen verhalten, kann der Nachweis der Irregularität des Erstkonjunks summarisch ausfallen. So gehört zu den Gebrauchsregeln für substantivisches *тот*, wie schon anlässlich der Diskussion von Bsp. 1)–9) erwähnt wurde, daß dieses Anaphorikum jeweils im zugehörigen Satz als Thema nullten oder ersten Ranges, hingegen nie als höchstrangiges Rhema fungiert. Genau diesen letzteren Status weist aber die interessierende Verbindung in Bsp. 22) und 24) auf. Ebenfalls verbietet das erwähnte Regelsystem den prädikativen Gebrauch von *тот*, vgl. Berger/Weiss (1987), S. 40. Im Falle von *и тот и другой* entfällt offenbar auch diese Beschränkung, vgl.

- 27) Может быть, это ему казалось теперь, но морские пехотинцы нравились ему больше, чем просто пехотинцы, и больше, чем просто моряки. Дело в том, что они были *и теми и другими*. (Kazakevič: Serdce druga, 288)
- 28) Все эти деятели спортивного ведомства сами были либо героями каких-либо «телег», либо сочинителями, а часто *и тем и другим* одновременно. (Aksenov: Ostrov Krym, 50)

Wie ersichtlich, kann in dieser prädikativen Verwendung an die Stelle der numerus- und genuskongruenten Form (Bsp. 27) auch die neutrale Entsprechung *и*

<sup>19</sup> Eine systematische Übersicht über die referentiellen Eigenschaften vergleichender englischer Adjektive wie *same, equal, identical, other, different* und *else* liefert Halliday/Hasan (1976), S. 76–80.

*то и другое* (Bsp. 28) treten; die Ersetzung der letzteren durch *и теми и другими* in Bsp. 28) wurde als im Prinzip möglich, aber umgangssprachlich qualifiziert<sup>20</sup>. Das Koreferenzgebot, dem anaphorisches *то* sonst unterliegt, hätte wohl auch das Zustandekommen einer solchen „lazy pronoun“-Verbindung wie der folgenden verhindert:

- 29) Он провёл новое для Сологдина сравнение между женщинами русскими и немецкими. Он говорил, что, пожив с *теми и другими*, предпочитает немочек; что русские женщины слишком самостоятельны, независимы, слишком пристальны в любви [...]  
(Solženicyn: V krugе pervom, 284)

Während hier die Antezedentia generische Kennzeichnungen darstellen, kann sich die pronominale Wiederaufnahme naturgemäß nur auf eine geschlossene Klasse von endlich vielen Vertreterinnen der beiden Nationalitäten beziehen; die NPs *немочек* und *русские женщины* im Folgetext sind wohl referentiell ambig, da sie sowohl generisch verstanden werden als auch die jeweilige Untermenge des mit *теми и другими* umschriebenen Personenkreises bezeichnen können. Das Beispiel ist im übrigen auch insofern bemerkenswert, als das Antezedens von *то* selber einen Bestandteil einer präpositional mit *между ... и* koordinierte Verbindung bildet – auch dies ein Widerspruch zu dem für anaphorisches substantivisches *то* in freien Verbindungen postulierten Regelwerk, vgl. Berger/Weiss (1986), S. 47 f.

Unbeantwortet blieb bisher die Frage, welches der beiden Antezedentien jeweils durch *то* bzw. *другой* wiederaufgenommen wird. In Beispielen wie 16), wo schon vorher eine Bündelung der beiden Referenten durch *оба* erfolgt, scheint diese Frage natürlich müßig; aber auch die anderen bisher angeführten Belege lassen in grammatischer Hinsicht keine entsprechende Identifizierung zu, da Genus und Numerus der beiden Antezedentien jeweils übereinstimmen. Aufschlußreich ist immerhin der Parallelismus *одну девушку – другую* und *и та и другая* in Bsp. 24): Er läßt vermuten, daß sich *то* jeweils auf das erstgenannte der beiden Antezedentien beziehen könnte. Akut wird das Problem im folgenden Fall, wo die durch *и тот и другой* bewerkstelligte Bündelung zeitweilig durch auseinanderlaufende Prädikationen wieder aufgedröselte wird:

- 30) И тогда он догадался, что кто-то из двух девушек – *Катя* или *Нина*, имеющих доступ ко всем этим архивам, клеит старые вместо новых, а с клиентов берёт деньги. [...] Он решил довести до конца – кто из двух расхититель, и придумал для видимости поухаживать сперва за *Катей*, потом за *Ниной*. В кино сводил *каждую* и к *каждой* пошел домой: у кого найдет богатую обстановку, ковры – *та* и *воровка*. [...]  
Но обнаружил Юра, что *и та и другая*, *одна* с родителями, *другая* с сестренкой, жили скудно: [...]  
(Solženicyn: Kakovyj korpus, 338)

Wenn überhaupt klar werden soll, wer hier mit wem zusammen wohnt, dann kommt als Identifikationshilfe nur die Parallelismus-Vermutung in Betracht, der zufolge *Катя* zuerst durch *та*, dann durch *одна* weitergeführt wird. Zur Gewißheit wird die Annahme, daß *то* jeweils auf das erstgenannte der beiden Antezedentien zurückweist, in dem folgenden Beispiel:

<sup>20</sup> Daß der prädikative Gebrauch das Genus der Verweisform tangiert, zeigt auch das Deutsche, wo in solchen Fällen das Neutr. Sg. obligatorisch ist, vgl. „Sie waren sowohl das eine wie das andere/beides“.

- 31) Подошел *милиционер* – чего тут про евреев? – подошли молоденькие *девчонки* в пуховых шапочках – вот дает бабка! – но *ни тот, ни другие* мешать не стали, замолчали, смущенные топтались, слушая кликушу.  
(Aksenov: Ostrov Krym, 32)

Zum ersten Mal kommt es hier zu einer Genus- und gleichzeitig Numerusdivergenz der beiden Antezedentien; damit findet die Frage nach dem „who's who“ im Folgesatz eine eindeutige Beantwortung, und es bestätigt sich die Hypothese der Wiederaufnahme des zuerst genannten Antezedens durch *тот*.

Angesichts dieses Ergebnisses ist nun im folgenden Fall eine weitere Verletzung der Gebrauchsregeln für „freies“ anaphorisches *тот* zu konstatieren:

- 32) *Чикобава* умудрился написать по видимости антимарксистскую ересь о том, что язык – никакая не надстройка, а просто себе язык, а что будто бы существует язык не буржуазный и не пролетарский, а просто национальный язык – и открыто осмелился посягнуть на имя самого *Марра*.

Так как *и тот и другой* были грузины, то отклик последовал в грузинском же университетском вестнике, ... (Solženicyn: V krugе pervom, 88)

Das Antezedens *Чикобава* nimmt in dem zugehörigen Satz die Position des Themas nullten Ranges ein und fällt daher als Bezugsgröße für nahverweisendes nichtphraseologisches *тот* außer Betracht (Berger/Weiss [1987], S. 41f.). Generell ist für „freies“ *тот* im Zusammenspiel mit der jeweils anderen Textverweisform gerade nicht der parallele Rückverweis, sondern der Rückverweis „übers Kreuz“ charakteristisch: Von zwei möglichen Antezedentien wird in der Regel die rhematischere und damit bei neutraler Wortfolge weiter gegen das Satzende plazierte NP durch *тот* wieder aufgenommen, während z.B. ein nachfolgendes *он* in dieser Situation auf die thematischere, d.h. weiter zurückliegende NP verweist (genauer dazu a.a.O., S. 51–63). Dies alles gilt freilich nicht beim sogenannten Fernverweis, unter den z.B. Satz 30) zu subsumieren wäre (a.a.O., S. 82f.).

Auf diese Weise hat sich erwiesen, daß auch das pronominale Erstglied von *и тот и другой* sich in mancher Hinsicht anders verhält als sein nicht phraseologisch gebundenes Gegenstück: Es entfallen hier u.a. die für letzteres maßgeblichen Beschränkungen bezüglich der Thema–Rhema–Charakteristik von Antezedens und pronominaler Wiederaufnahme, bezüglich des denotativen Status (prädikativer Gebrauch) und generell des Koreferenzgebots (keine „laziness“) sowie der syntaktischen Einbettung des Antezedens (keine Koordination). Ironischerweise stellt sich damit unter diesen Aspekten das gebundene *тот* in der Verbindung *и тот и другой* als „freier“ heraus als sein nicht gebundenes Gegenstück. Andererseits sind seine Textverwendungsmöglichkeiten durch das Parallelismusebot stärker beschränkt als jene des „freien“ anaphorischen *тот*. An dieser Stelle sei auch daran erinnert, daß unser Vergleich sich nur auf die substantivische Verwendung des letzteren erstreckte: Solange die Gebrauchsregeln für adjektivisches anaphorisches *тот* noch nicht formuliert sind, kann über die Irregularität des Erstkonjunkt in Beispielen wie 17)–19) nichts ausgesagt werden.

Als Bilanz ergibt sich, daß alle drei obligatorischen Komponenten der untersuchten Verbindung, d.h. *тот, и* und *другой*, im Vergleich mit ihrem „freien“ Vorkommen klare syntaktische, kommunikative und referentielle Abweichungen erkennen lassen. Damit ist der Nachweis der Phraseologizität dieser Verbindung erbracht. Die Frage der Voraussagbarkeit (im Sinne von Mel'čuks «устойчивость» der Einzelglieder) wurde weiter oben im Zusammenhang mit *да и тот* bereits kurz gestreift.

Als Prognosebasis kommt offenbar nur (*и тот и ...*) in Frage, d. h., prognostizierbar ist lediglich das Letztglied.

Zum Schluß sei kurz auf die textuelle Funktion von *и тот и другой* und im Zusammenhang damit auf die Möglichkeiten seiner Substitution durch andere Anaphorika eingegangen. In allen betrachteten Beispielen signalisiert *и тот и другой* die Bündelung zweier Referenzstränge mittels einer gemeinsamen Prädikation. Dabei können die beiden Referenten unmittelbar vorher einzeln eingeführt oder wiederaufgenommen worden sein, sei es durch Eigennamen (Bsp. 33) oder Gattungsnamen (Bspe. 22, 29, 31), sei es durch Pronomina wie *один* und *другой* und gemeinsamen Gattungsnamen (*мысль* in 19, *девушка* in 24); im letzteren Falle wird die nachfolgende Bündelung natürlich durch die gemeinsame Kategorisierung erleichtert. Die Bündelung kann aber auch schon vorher eingetreten sein. So nimmt *ту и другую* in Bsp. 18) lediglich die NP *две карточки* wieder auf, in der schon das Numerale die Zusammenfassung zweier gleichartiger Referenten besorgt. Auch das zweifache Vorkommen von *каждая* in 30) vereinte bereits die Referenten *Катя* und *Нина*. Wie ferner Bsp. 16) klarmachte, erwächst unserem Phraseologismus *и тот и другой* ein weiterer Konkurrent in Gestalt des Numerales *оба*; im fraglichen Fall tritt dieses gar gleich dreimal hintereinander auf, worauf *и тот и другой* den emphatischen Schlußpunkt unter die referentielle Sequenz setzt. Auch der negierten Variante kann *оба* vorausgehen, vgl.

- 33) Еще сидели тут две женщины с дипломами хирургов. Одна была – Пантехина, чрезвычайно полная, лет сорока, всегда очень озабоченная [...] Другая – Анджелина, молоденькая, третий год из института, маленькая, рыженькая, недурна собой [...] Обе они ничего не могли делать выше амбулаторного приема, никогда нельзя было доверить им скальпеля – но тоже были важные причины, по которым ни ту, ни другую главврач не уволил бы никогда.  
(Solženicyn: Rakovyj korpus, 301)

Damit stellt sich die Frage der paarweisen Synonymie von *и тот и другой* einerseits, *два*, *каждый* und *оба* andererseits. Bezüglich *два* und *каждый* fällt die Antwort negativ aus: Bei letzterem entfällt natürlich die inhärente Information über die Zweizahl<sup>21</sup>, und *два* stellt im Gegensatz zu *и тот и другой* nicht nur anaphorische Bezüge her, sondern kann z. B. wie in 18) auch als indefinite Kennzeichnung auftreten. Eine bessere Annäherung ergäbe sich allerdings bei Gleichsetzung von *и тот и другой* und *эти два*, s. u. Als mögliches Synonym verbleibt dann noch *оба*. Dieses Numerale wird in Padučeva (1974), S. 99 und 112 und in Mel'čuk (1985), S. 37, durch *все два* expliziert. Zugunsten dieser Interpretation spricht nicht nur das von der ersteren Autorin angeführte französische Übersetzungsäquivalent *tous les deux*, sondern auch die Tatsache, daß *оба* genau wie *все* nie unbetont ist und häufig sogar das Hauptrhema bildet. Beide Ausdrücke heben die ausnahmslose Gültigkeit der Aussage für die jeweilige Klasse von Referenten hervor und verlangen daher auch eine entsprechende prosodische Akzentsetzung<sup>22</sup>. Dieselbe prosodl-

<sup>21</sup> Im Prinzip setzt wohl *каждый* genau wie dt. „jeder“ eine Obermenge von mehr als zwei Elementen voraus, es sei denn, die Zweiermenge werde gleich anschließend genannt (vgl. dt. „jeder von beiden“). Vermutlich aus diesem Grund erweckt der Passus mit «В кино сводил каждую...» in Bsp. 30 bei Informanten auch Bedenken hinsichtlich seiner Akzeptabilität.

<sup>22</sup> In der Literatur fehlt es nicht an Versuchen, diesen emphatischen Charakter der Ausdrücke für All- bzw. Ganzheit auf eine zugrundeliegende doppelte Negation zurückzuführen; so Dahl (1969), S. 49 f. und Wierzbicka (1972), S. 195.

sche Prominenz ist nun aber, wie unser Material beweist, auch für *и тот и другой* charakteristisch. Auch dieses Anaphorikum ist nie unbetont und kann, wie erinnerlich, im Gegensatz zum „freien“ *тот* auch das Hauptrhema bilden. Es zeichnet sich also eine Gleichung *все два = оба = и тот и другой* ab, deren erstes Glied allerdings eher der semantischen Metasprache angehört (in der Objektsprache Russisch wird es jeweils durch das zweite oder dritte Glied ersetzt).

Zugunsten der angeführten Gleichung spricht auch folgende Beobachtung. Wie Padučeva (1974), a. a. O., darlegt, verhält sich *оба* in den Kontexten, wo *все* und *каждый* sich semantisch unterscheiden, jeweils wie *все*, vgl.

- 34a) *Все студенты предложили одно и то же решение.* ≠ \*Каждый студент предложил...
- b) *Оба студента предложили одно и то же решение.* ≠ \*Каждый из двух студентов предложил одно и то же решение.
- 35a) \**Все движения преследовали свои цели.* ≠ *Каждое* движение преследовало свои цели.
- b) \**Оба движения преследовали свои цели.* ≠ *Каждое из двух движений* преследовало свои цели.

Des Rätsels Lösung beruht darin, daß *оба* genau wie das in ihm enthaltene *все* in diesen Situationen kollektive, *каждый* hingegen distributive Referenz aufweist. Genau wie *оба* verhält sich nun auch *и тот и другой*, vgl.

34b') *И тот и другой* студент предложил одно и то же решение.

35b') \**И то и другое* движение преследовало свои цели<sup>23</sup>.

Auch wo das Prädikat eine symmetrische Relation zum Ausdruck bringt, bestätigt sich die Gleichung *оба = и тот и другой*:

- 36) Углы А и В вертикальны, а поэтому  $\left\{ \begin{array}{l} \text{*оба угла} \\ \text{*и тот и другой угол} \\ \text{эти два угла} \end{array} \right\}$  равны между собой.

Auf diese Weise entpuppt sich jetzt auch das weiter oben anvisierte *эти два* als unechtes Synonym von *и тот и другой*; denselben Schluß legt im übrigen auch 35b') nahe, wo *эти два движения* ebenfalls sprachgerecht gewesen wäre.

Auch wenn nun *оба* und *и тот и другой* sich als Synonyme erwiesen haben, so ist damit ihre gegenseitige Vertauschbarkeit in allen Kontexten noch nicht gewährleistet<sup>24</sup>. Tatsächlich enthält unser Material drei Gruppen von Fällen, in denen *и тот и другой* nicht durch *оба* ersetzbar ist. So kommt *оба* nicht als Prädikatsnomen in Frage, vgl. \*они были обоими (Bsp. 27). Auch als „lazy numeral“ ist es nicht tauglich: Die Variante „пожив с обоими“ in Bsp. 29) würde bedeuten, daß der Betreffende nur mit je einer Deutschen und Russin Erfahrungen gesammelt hat. Und schließlich verhindert sowohl die Genus- als auch die Numerusdivergenz der beiden Antezedentien in 31) die Wiederaufnahme durch *оба*<sup>25</sup>. Fälle wie der letztgenannte,

<sup>23</sup> Es sei nicht verhehlt, daß diese Unterscheidung von kollektiver und distributiver Referenz nur bei zweistelligen Prädikaten zum Tragen kommt. In Sätzen wie «Оба пошли покурить» bzw. «И тот и другой пошли покурить» scheinen jeweils beide Interpretationen («вместе» oder «отдельно») möglich.

<sup>24</sup> Ein bekanntes Beispiel für Synonyme, die gerade komplementär verteilt sind, stellen Funktionsverben wie *оказывать* (помощь) oder *производить* (впечатление) dar; näher dazu und zur Frage der Austauschbarkeit von Synonymen generell: Apresjan (1974), S. 218–220.

<sup>25</sup> Daß auch die Genusdivergenz allein ein nachfolgendes *оба* blockiert, zeigt die Variante: «Подшел милиционер, подошла девчонка. \*Оба мешать не стали». Damit

in denen sich die beiden Antezedentien in ihrer grammatischen Charakteristik unterscheiden, könnten ursprünglich sogar die hauptsächliche raison d'être für die Schaffung der analytisch summierenden Umschreibung mit *и тот и другой* geliefert haben.

Es hat sich somit herausgestellt, daß der uns interessierende Phraseologismus zwar in *оба* ein Synonym besitzt, gegen dieses aber nicht in allen Kontexten ausgetauscht werden kann, oder anders formuliert: Wie praktisch jedes andere Textverweismittel ist auch *и тот и другой* unter gewissen Bedingungen obligatorisch.

Mehr am Rande sei noch darauf hingewiesen, daß in einer gebündelten Sequenz auch *они* mit *и тот и другой* alternieren kann, vgl. die Bspe. 16) und 33). Wie das letztere Beispiel zeigt, kann das Personalpronomen auch mit *оба* verbunden werden, vgl. *обе они*; näher dazu s. Mel'čuk (1985), S. 135 f. Eine äußerst selten realisierte Bündelungsmöglichkeit stellt schließlich die Kombination der beiden Demonstrativa *и этот и тот* dar: Sie fand sich in unserem ganzen Korpus nur ein einziges Mal<sup>26</sup>.

Es verbleibt ein letzter mit *тот* zusammengesetzter Phraseologismus zu besprechen, nämlich *тот или иной* (Variante: *тот или другой*). Im Unterschied zu *да и тот* und *и тот и другой* eignet dieser Verbindung keine Textverweisfunktion; es handelt sich vielmehr um ein regelrechtes Indefinitivpronomen, das in eine Reihe mit *кое-как, кто-то, кто-нибудь* u. a. zu stellen ist. Angesichts dieser exophorischen Semantik verbietet sich der Vergleich mit den Gebrauchsbedingungen des anaphorischen *тот*, den wir in den anderen Fällen gezogen haben, hier von selber. Dennoch erweist gerade das Erstglied, daß keine freie Verbindung des Pronomens *тот* vorliegen kann, sondern Lexikalisierung und damit Phraseologisierung der ganzen Verbindung anzunehmen ist. Es ist hier keine der drei für *тот* charakteristischen Funktionen (deiktischer, anaphorischer oder kataphorischer Verweis auf ein Individuum) auszumachen, sondern lediglich die Etablierung einer exophorisch nichtdeiktischen Variablen. Genau dieselbe Bedeutung weist auch der ebenfalls lexikalisierte wiederholte Gebrauch von *тот* auf, der sich z. B. im folgenden Satz manifestiert:

- 37) Спиридон лежал теперь и вспоминал не одну свою Гривну, но десятки лошадей [...] и надсадно было ему, что так за зря, безо всякого разума, сжили со свету первых помощников – тех выморив без овса и сена, тех засеча в работе, тех татарам на мясо продав<sup>27</sup>.

(Solženicyn: V krugе pervom, 379)

Die Parallele zu *тот или иной/другой* wird noch deutlicher, wenn man sich vor Augen hält, daß dieses wiederholte *тот* auch mit *один ... другой ...* wiedergegeben

---

stimmt auch überein, daß z. B. *оба студента* im Unterschied zu *эти студенты* nie eine gemischtgeschlechtliche Gruppe bezeichnen kann; der Grund dafür ist offenbar darin zu suchen, daß *оба/обе* zusammen mit *два/две* das einzige pluralische Paradigma mit Genusunterscheidung darstellt.

<sup>26</sup> Vgl. Weiss (1988b), Bsp. 18). Im Prinzip charakterisieren diese beiden Pronomina in anaphorisch-substantivischer Funktion da, wo sie im Text nebeneinander vorkommen, unterschiedliche Referenzwelten: *этот* gehört zur aktuellen Realität, *тот* zur Vorstellungs- bzw. Erinnerungswelt.

<sup>27</sup> Nach unseren Kriterien liegt hier adjektivische Verwendung des Pronomens vor; als Bezugsnomen dient *помощников*. Ein Beleg für die substantivische Verwendung dieser indefinit-exemplarischen Bedeutung von *тот* wird in Berger/Weiss (1987), S. 28 f. vorgeführt. Dieselbe Bedeutung ist auch für wiederholtes *этот* nachzuweisen; vgl. Weiss (1988a), Bsp. 9).

werden könnte; überdies lauten die entsprechenden deutschen Übersetzungsäquivalente ja „der eine oder andere“ bzw. „der eine ... der andere“. Der Unterschied zwischen *ТОТ ИЛИ ИНОЙ* und der Wiederholung von *ТОТ* besteht demgegenüber darin, daß im ersten Fall über die Referenten von *ТОТ* und *ИНОЙ* eine gemeinsame Prädikation erfolgt, während sich mit jeder Wiederholung von *ТОТ* jeweils eine neue Prädikation verbindet. Auch im Falle der Wiederholung muß aber die Existenz eines gemeinsamen Nenners aller Referenten gewährleistet sein; dazu Berger/Weiss (1987), S. 29.

Eine textsortenspezifische Anreicherung seiner Bedeutung erfährt *ТОТ ИЛИ ИНОЙ* in der Sprache der Politik. Wie in Weiss (1986), S. 283, ausgeführt wird, kann es hier genau wie andere Indefinitivpronomina den ideologischen Gegner bezeichnen, vgl.

38) Конечно, у нас есть люди, которые в силу той или иной логики оказались не в ладах с Советской властью, с социализмом, исповедуют другую идеологию. Проблемы тут выступают в тех случаях, когда та или иная личность вступает в противоречие с законом.

(M. S. Gorbačev, Pravda, 2.10.85)

Der tiefere Sinn dieses Verfahrens dürfte darin bestehen, daß durch Indefinitivpronomina wie auch durch andere sprachliche Entsprechungen des prädikatenlogischen Existenzquantors die Vereinzelung des Gegners kenntlich gemacht wird, während die innere Geschlossenheit des eigenen Lagers jeweils durch Ausdrücke für All- bzw. Ganzheit, d. h. die sprachlichen Entsprechungen des Allquantors, zum Ausdruck kommt.

## Literaturverzeichnis

### Ausgewertete Quellen

- Aksenov, V. P. 1970: Zvezdnyj bilet. Aarhus.  
 Aksenov, V. P. 1981: Ostrov Krym. Ann Arbor.  
 Il'f, I., Petrov, E. 1954: Zolotoj telenok. New York.  
 Kazakevič, Ė. G. 1962: Serdce druga. In: Povesti. Moskva. S. 141-335.  
 Ostrovskij, N. A. 1976: Kak zakaljalas' stal'. Moskva.  
 Rasputin, V. G. 1982: Proščanie s Materoj. In: Četyre povesti. Leningrad. S. 5-184.  
 Simonov, K. M. 1964: Soldatami ne roždajutsja. Moskva.  
 Solženicyн, A. I. 1966: Slučaj na stancii Krečetovka. In: Sočinenija. Frankfurt. S. 135-193.  
 Solženicyн, A. I. 1968: Rakovyj korpus. Paris.  
 Solženicyн, A. I. 1968: V krugе pervom. O. O.  
 Vojnovič, V. N. 1979: Putem vzaimnoj perepiski. Paris.  
 Vojnovič, V. N. 1981: Lico neprikosnovennoe. Žizn' i neobyčajnye priključenija soldata Ivana Čonkina. Paris.

### Abhandlungen

- Apresjan, Ju. D. 1974: Leksičeskaja semantika. Moskva.  
 Apresjan, Ju. D. 1980: Tipy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli smysl ↔ tekst. Wien. (Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 1).  
 Barnetová, V., Běličová-Křížková, H. e. a. 1979: Russkaja grammatika. T. 2 (sintaksis). Praha.  
 Berger, T. 1988: Die transphrastische Verwendung des Anaphorikums „on“ in der modernen russischen Standardsprache. In: Raecke, J. (Hg.): Slavistische Linguistik 1987. München, 9-41.

- Berger, T., Weiss, D. 1987: Die Gebrauchsbedingungen des Anaphorikums „tot“ in substantivischer Verwendung. In: Freidhof, G. (Hg.): Slavistische Linguistik 1986. München, 9-93.
- Biedermann, J. 1983: Über die Termini *ustojčivost'* und *idiomatičnost'*: Rezeptionsversuche. In: Wiener Slawistischer Almanach 11, gewidmet Igor' F. Mel'čuk zum fünfzigsten Geburtstag. Wien, 89-110.
- Burger, H., Buhofer, A., Sialm, A. 1982: Handbuch der Phraseologie. Berlin-New York.
- Dahl, Oe. 1969: Topic and Comment: A study in Russian and General Transformational Grammar. Göteborg.
- Girke, W. 1978: Sätze mit *no*, *i* und *a*. In: Girke, W., Jachnow, H. (Hg.): Slavistische Linguistik 1980. München, 7-26.
- Girke, W. 1981: Zur Funktion von *i*, *takže* und *tože*. In: Hill, P., Lehmann, V. (Hg.): Slavistische Linguistik 1980. München, 7-26.
- Graudina, L. K., Ickovič, V. A., Katlinskaja, L. P. 1976: Grammatičeskaja pravil'nost' russkoj reči. Opyt častotno-stilističeskogo slovarja variantov. Moskva.
- Halliday, M. A. K., Hasan, R. 1976: Cohesion in English. London.
- Krejdlin, G. A. 1974: Značenie i sintaksičeskije svojstva sojuza *a*. In: Naučno-tehničeskaja informacija, ser. 2, Nr. 9, 31-37.
- Levin, Ju. I. 1970: Ob odnoj gruppe sojuzov russkogo jazyka. In: Mašinnyj perevod i prikladnaja lingvistika 13, 64-88.
- Mel'čuk, I. A. 1960: O terminach „ustojčivost'“ i „idiomatičnost'“. In: Voprosy jazykoznanija 4, 73-80.
- Mel'čuk, I. A. 1985: Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij. Wien. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 16).
- Mel'čuk, I. A., Reuther, T. 1984: Bemerkungen zur lexikographischen Beschreibung von Phraseologismen und zum Problem unikaler Lexeme (an Beispielen aus dem Deutschen). In: Wiener Linguistische Gazette 33-34, 19-34.
- Menne, A. 1981: Einführung in die Logik. München.
- Padučeva, E. V. 1974: O semantike sintaksisa. Moskva.
- Padučeva, E. V. 1985: Vyskazyvanie i ego sootnesennost' s dejstvitei'nost'ju (referencial'nye aspekty semantiki mestoimenij). Moskva.
- Russkaja grammatika (gl. red. N. Ju. Svedova). T. II. Sintaksis. Moskva 1980.
- Slovar' russkogo jazyka v četyrech tomach (gl. red. A. P. Evgen'eva) 1981: Izdanie vtoroe, ispravlennoe i dopolnennoe. Moskva.
- Telija, V. N. 1970: O variantnosti slov i variantnosti idiom. In: Voprosy frazeologii 3. Samarkand, 172-188.
- Tolkovyj slovar' russkogo jazyka (gl. red. D. N. Ušakov) 1934-40. Moskva.
- Valgina, N. S. 1973: Sintaksis sovremennogo russkogo jazyka. Moskva.
- Weiss, D. 1984: Die Periphrase als Mittel des Textverweises. In: Rehder, P. (Hg.): Slavistische Linguistik 1983. München, 241-275.
- Weiss, D. 1986: Was ist neu am „newspeak“? Reflexionen zur Sprache der Politik in der Sowjetunion. In: Rathmayer, R. (Hg.): Slavistische Linguistik 1985. München, 248-325.
- Weiss, D. 1988a: Zum substantivisch-anaphorischen Gebrauch von russ. *étot*. In: Zeitschrift für Slavische Philologie XLVII/1, 249-269.
- Weiss, D. 1988b: L'emploi anaphorique de *tot* et *étot* en russe contemporain. Ersch. in: V Colloque de linguistique russe. Poitiers, 14-16 mai 1987. Paris.
- Wierzbicka, A. 1972: Semantic Primitives. Frankfurt.
- Znamenskaja, A. V. 1967: Ispol'zovanie sočetanija *i tot* v roli časticy. In: Russkij jazyk v škole 1967/2, 82-87.

München

Daniel Weiss

