

Petra Morsbach

**Isaak Babel'
auf der sowjetischen Bühne**

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.

Petra Morsbach - 9783954792573

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:02:38AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN · HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 168



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

PETRA MORSBACH
ISAAK BABEL'
AUF DER SOWJETISCHEN BÜHNE



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1983



ISBN 3-87690-258-4
© Verlag Otto Sagner, München 1983
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

VORWORT

Die vorliegende Arbeit über die szenische Interpretation und Rezeption des Werkes von Isaak Babel' auf der sovjetischen Bühne ist als Beitrag zur Theatergeschichte gedacht. Berücksichtigt wurde in ihr sowohl schriftliches Material, das in sovjetischen Bibliotheken und Archiven aufbewahrt wird, als auch Erfahrungen und Beobachtungen, die ich als Gaststudent des Leningrader Instituts für Theater, Musik und Kinematographie (LGITMIK) im Studienjahr 1981/82 machen konnte.

Folgende Bibliotheken und Archive habe ich vor allem besucht:

in Moskau

Biblioteka imeni Lenina (Leninbibliothek)

GCTB (Gosudarstvennaja central'naja teatral'naja biblioteka - Staatliche zentrale Theaterbibliothek), Puškinskaja ulica, 8/1

CNEVTO (Central'naja biblioteka vserossijskogo teatral'nogo obščestva - Zentrale Bibliothek der Allrussischen Theatergesellschaft), Strastnoj bul'var, 10/14

Archiv des Moskauer Künstlertheaters (MChAT), Proezd chudožestvennogo teatra, 3a

Archiv des Vachtangov-Theaters, teatr im. Vachtangova, ulica Arbat, 26

in Leningrad

Biblioteka vserossijskogo teatral'nogo obščestva (Bibliothek der Allrussischen Theatergesellschaft), Dvorec rabotnikov iskusstv, Nevskij prospekt, 22

Biblioteka teatral'nogo instituta, naučno-isledovatel'skoe otdelenie (NIO) (Bibliothek des Theaterinstituts, wissenschaftliche Forschungsabteilung), Isaakievskaja ploščad', 5

Jede Babel'-Inszenierung, über die ich an diesen Orten Material fand, wurde in meiner Arbeit berücksichtigt, zu-

VI

mindest erwähnt. Allerdings ist mir klar, daß nicht alle Babel'-Inszenierungen, die in der Sowjetunion stattfanden, in den genannten hauptstädtischen Bibliotheken und Archiven registriert wurden. Die Aufführungen von Laien- und Studentengruppen etwa berücksichtigt man dort grundsätzlich nicht. Außerdem mag es auch vorgekommen sein, daß Aufführungen aus kulturpolitischen Gründen der Vergessenheit anheimfielen. Mit dieser Seite der sovjetischen Theaterpraxis beschäftigt sich derjenige Teil meiner Arbeit, der auf meinen persönlichen Erfahrungen beruht. Es kam hier also nicht nur dasjenige Material der Theatergeschichte zur Geltung, das in den Bibliotheken und Archiven, dem "offiziellen Gedächtnis" der sovjetischen Kultur, gespeichert wird, sondern auch anderes.

Die Arbeit enthält ferner Gespräche mit einzelnen sovjetischen Theaterschaffenden und Funktionären, die an Babel'-aufführungen beteiligt waren. Und an dieser Stelle sei allen Regisseuren, Schauspielern, Pädagogen, die mir auf diese Weise halfen, das Kulturleben ihres Landes besser zu verstehen, herzlich gedankt.

Fast alle meine Gesprächspartner kommen hier ziemlich ausführlich zu Wort, zum einen, weil ihre Diktion, ihre Wortwahl, ihre Argumentationsweise bisweilen ebenso aufschlußreich ist wie der Inhalt ihrer Rede, des weiteren aber als mögliches Korrektiv zu meinen eigenen Aussagen. Mein Urteil über diese Gespräche und meine Gesprächspartner kann nur subjektiv sein. Falls ich mich also in meiner Einschätzung des einen oder anderen Gesprächspartners geirrt, falls ich aus Unerfahrenheit, Unwissenheit oder Vorurteile unangemessen geurteilt haben sollte, mögen die ausführlich zitierten Worte der Betroffenen selbst mich korrigieren.

Die vorliegende Untersuchung wurde von der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München im WS 1982/83 als Dissertation angenommen.

München, im Mai 1983

Petra Morsbach

VII

I N H A L T

I. ISAAK BABEL'S LEBEN	1
1. Herkunft, Jugend, erste literarische Arbeiten	1
2. "Petersburg 1918"	3
Das Thema	3
Der Stil	5
Exkurs: Zwiespältigkeit als künstlerisches Programm	7
3. "Geschichten aus Odessa"	10
4. Die "Reiterarmee"	12
Die Form	12
Der Held	13
Der Inhalt	14
Die Perspektive	16
Das Echo	20
5. Der Ruhm (1924-1928)	23
6. Der Sovjetschriftsteller Isaak Babel'	26
Neue Arbeitsbedingungen	26
Neue Arbeiten	28
Nachtrag zur "Reiterarmee"	33
7. Die letzten Jahre (1934-1939)	37
II. BABEL'S DRAMATISCHES WERK	43
1. "Sonnenuntergang"	43
Das Stück	43
Das Odessaer Umfeld	46
Die Entstehung des "Sonnenuntergangs"	49
Das Stück "Sonnenuntergang" als Teil von Babel's Odessa-Epos	51
Spezifische inszenatorische Probleme des "Son- nenuntergangs"	54
Erste Aufführungen in der Provinz	57
Vorspiel zur Moskauer Premiere	58
Die Moskauer Premiere	61
Die Reaktion der Kritik	65
Das Verschwinden des "Sonnenuntergangs"	66
2. "Marija"	
"Marijas" Problematik	68
"Marijas" Schicksal	78
3. Filmszenarien	84
Eigene Drehbücher	85
Bearbeitungen fremder Werke	88
Babel' und Ejzenštejn	91

VIII

III. ERSTES WIEDERAUFLEBEN: DIE "REITERARMEE"	94
1. Das Szenarium von Dobronravov/Voroncov/Šalevič	94
Die Personen	95
Die Rolle Majakovskijs	96
2. Der Text	98
3. Analyse des Textes	117
Eine weitere Vorlage: Višnevskij	117
Eklatante Bereinigungen des Szenariums gegen- über der Vorlage	120
Die Auswirkungen der Bereinigungen auf die künstlerische Qualität	124
Der Sinn des Szenariums	126
4. Das "Reiterarmee"-Szenarium in der Inszenierung von R. Simonov im Vachtangov-Theater 1966	129
Ruben Simonov	129
Simonovs Konzept	130
Simonovs Strichfassung	132
Die Aufführung	136
5. Die Kritiken	137
6. Das weitere Schicksal des Szenariums	145
Weitere Inszenierungen	145
Die Aufführung in Tula 1968	148
Die Aufführung in Leningrad 1970	153
IV. DIE "REITERARMEE" AUF DER OPERNBÜHNE	161
1. Prolog: Dreimal "Salz"	161
"Salz" von Boris Parsadanjan, Tartu 1973	164
"Salz" von Igor' Rogalëv, Leningrad 1977	167
"Salz" von Nikita Bogoslovskij, Moskau 1981	168
2. Verwirklichung: "Am Beginn deines Schicksals" von I. Rogalëv, Leningrad 1981. Die Generalprobe	172
Bühne und Kostüme	172
Der Chor der Rotarmisten	174
Zur Musik	176
Die Handlung	177
3. "Am Beginn deines Schicksals" - Das Stück	181
Der Aufbau	181
Die Grundidee	182
Mittelpunkt und Schwerpunkte	184
Die Bedeutung des Werkes	193
4. Die Absichten des Regisseurs	195

IX

5. Maßnahmen der Zensur	200
Der "Künstlerische Rat"	200
Die Verbesserungsvorschläge des Künstlerischen Rates	201
Die Premiere	204
6. Die Wirkung des Schauspiels	206
7. Zur Diskussion	209
V. DIE "5 ERZÄHLUNGEN BABEL'S"	214
1. Zur Problematik von Prosadramatisierungen	214
2. Der Versuch des Taganka-Theaters	216
3. Der Regisseur	227
4. Die Dramatisierung	228
5. Die Eingriffe der Zensur	231
6. Die Auswirkungen der Zensur	231
VI. ABSCHLIESSENDE ÜBERLEGUNG	235
 <u>ANHANG</u>	
I. Index der erfaßten Inszenierungen von Babel'-Werken in der UdSSR	236
II. Premierenbesetzung der ausführlicher behandelten Inszenierungen	
1. "Sonnenuntergang", Moskau 1928	238
2. "Die Reiterarmee", Moskau 1966	239
3. "Am Beginn deines Schicksals", Leningrad 1981	240
4. "5 Erzählungen Babel's", Moskau 1982	241
III. Chronologie der Werke von Isaak Babel'	242
 <u>LITERATUR</u>	
I. Verwendete Babel'-Ausgaben	243
II. Sekundärliteratur	244
III. Rezensionen, Zeitungsberichte	249

I. ISAAK BABEL'S LEBEN

1. Herkunft, Jugend, erste literarische Arbeiten

Isaak Emanuilovič Babel' wurde am 13.7.1896 in Odessa als Sohn eines jüdischen Kaufmanns geboren. "Nach dem Willen des Vaters mußte ich bis zum sechzehnten Jahr die hebräische Sprache, die Bibel und den Talmud studieren. Das Leben zu Hause war mühevoll: vom Morgen bis zur Nacht mußte man sich mit einer Menge Wissenschaften abgeben. Aber in der Schule konnte ich mich erholen", schreibt er in seiner anderthalb Seiten langen "Autobiographie" (1) 1926. Schon während seiner Schulzeit beschäftigte er sich mit Literatur und schrieb, von seinem Französischlehrer angeregt, Erzählungen in französischer Sprache. Aber "nach der Schulzeit befand ich mich plötzlich in Kiev", wo er von 1911 bis 1915 die Handelsschule besuchte,

"und dann 1915 in Petersburg. In Petersburg ging es mir äußerst kümmerlich. Ich hatte keine Aufenthaltsgenehmigung, kniff der Polizei aus und quartierte mich zunächst bei einem zerlumpten, versoffenen Lohndiener in einem Keller in der Puškinstraße ein. Damals, 1915, fing ich an, meine Werke auf den Redaktionen feilzubieten. Aber man jagte mich überall davon. Alle Redakteure (...) wollten mich überzeugen, es wäre besser für mich, irgendwo als Ladenschwengel einzutreten. Aber ich hörte nicht auf sie, und im Winter 1916 geriet ich an Gor'kij. Dieser Begegnung habe ich alles zu verdanken, und seitdem kann ich den Namen Aleksej Maksimovič nur mit Liebe und Dankbarkeit aussprechen. Er druckte meine ersten Erzählungen im Novemberheft 1916 in seiner 'Chronik'. (Wegen dieser Erzählungen wurde ich übrigens gerichtlich belangt.) (2) Er lehrte mich außerordentlich wichtige Dinge. Und später, als sich herausstellte, daß zwei oder drei leidlich geratenen jünglingshaften Versuche nur zufällig geglückt waren, daß ich in der Literatur gar nichts würde ausrichten können - da schickte Aleksej Maksimovič mich zu den Menschen.

(1) Die "Autobiographie" wurde erstmals in Moskau 1926 in einem Band von Aufsätzen über zeitgenössische russische Prosaiker veröffentlicht.

(2) Es handelt sich um die Erzählungen "Mama, Rimma und Alla" und "II'ja Isaakovič und Margarita Prokof'evna". Belangt wurde der Autor wegen Pornographie und Gesellschaftsfeindlichkeit.

Und sieben Jahre - von 1917 bis 1924 - trieb ich mich unter den Leuten herum. (...) Und erst 1923 hatte ich gelernt, meine Gedanken klar und nicht zu umständlich auszudrücken. Da fing ich wieder an zu schreiben. Den Anfang meiner literarischen Arbeit datiere ich daher mit dem Beginn des Jahres 1924, als im Heft 4 der Zeitschrift LEF meine Geschichten 'Sals', 'Der Brief', 'Dolgušova Tod' und andere erschienen." (1)

Die hier genannten Titel gehören zu den beinahe vierzig Erzählungen, die später in den Sammlungen "Die Reiterarmee" (auch mit "Budjonny's Reiterarmee" übersetzt, 1926) und "Geschichten aus Odessa" (1931) zusammengefaßt wurden und die Babel' mit einem Schlag berühmt machten. Was wenig bekannt ist und auch von dem Autor selbst gern verheimlicht wurde, ist, daß Babel' bereits in den Jahren 1916 bis 1923 insgesamt über vierzig Zeitschriftenartikel und Kurzgeschichten veröffentlichte, die mit der "Reiterarmee" und den "Odessaer Geschichten", mit denen er dann als fertiger Schriftsteller auftrat, nichts zu tun haben.

Diese frühen Erzeugnisse sind in Stil, Form und Niveau sehr unterschiedlich, aber einige von ihnen, die man heute unter den Sammeltiteln "Meine Zettel" (1916 und 1917) und "Petersburg 1918" (2) kennt, zeigen schon durchaus charakteristische Merkmale des späteren, berühmten Babel': seine skrupellose Neugier, die bis zum Voyeurismus reicht, seine zwiespältige, zwischen Mitleid und Zynismus schwankende Haltung zum Geschehen, seine überlegte, zielsichere Komposition, die geschickte Gegenüberstellung von Widersprüchlichem, die scharfe, knappe Charakterisierung von Personen.

In "Meine Zettel" ist der Ton noch recht erbarmungslos und sarkastisch, etwa wenn Babel' die grotesken Gestalten der Benutzer und Angestellten einer öffentlichen Bibliothek schildert ("Gut hätte Gogol' sie beschrieben!") (3), oder wenn er in ab-

(1) "Autobiographie", in: Isaak Babel, Geschichten aus Odessa, München 1972, S.73f

(2) In Deutschland sind sie (im Verlag Günther Weske, Pfullingen 1977) unter diesem Titel erschienen, der an sich fehlerhaft ist: es müßte heißen "Petrograd 1918". In russischer Sprache hat man sie unter dem Titel "Dnevnik", Tagebuch, zusammengefaßt.

(3) "Die öffentliche Bibliothek", in: Isaak Babel, Ein Abend bei der Kaiserin - Erzählungen, Dramen, Selbstzeugnisse, Ost-Berlin 1969, S.132

gebrühtem Tonfall erzählt, wie er durch ein Fensterchen die Prostituierte Marusja bei der Arbeit beobachtet, denn "es gibt für mich keinen größeren Genuß als den, leidenschaftslos das Spiel der Leidenschaft auf fremden Gesichtern zu beobachten" (1). In "Neun" charakterisiert er die neun Bittsteller, die nacheinander einem Zeitungsredakteur ihre literarischen Erzeugnisse anbieten, darunter eine lebensfrohe, dicke Dame, die ihren neunjährigen Sohn als Wunderkind lancieren will, einen heimatlosen, invaliden alten Juden, der ein Theaterstück mit dem Titel "Der König von Israel" schreibt, und ein Mädchen, das Gedichte anbringt wie dieses: "Du willst den Körper, so nimm ihn dir, mein Freund, mein Feind, doch wo findet die Seele ihren Traum?" (2). Des Autors Kommentar: "Man darf zuversichtlich sein, daß nach geglücktem Vollzug des Aktes, den der umständliche Herr (der vorher beschriebene Galan, P.M.) plant, das Mädchen aufhören wird, zu dichten und anfangen wird, Hebammen zu besuchen" (3).

2. "Petersburg 1918"

Das Thema

Ernster ist der Grundton der siebzehn Artikel, die Babel' im Petrograd des Jahres 1918 als Journalist von Maksim Gor'kij's Tageszeitung "Novaja Žizn'" ("Neues Leben") verfaßte. Es sind sehr ambitionierte Reportagen z.T. durchaus poetischen Charakters, in denen Babel' das Chaos, das Leid und die vagen Hoffnungen der Stadt Petrograd im ersten Jahr nach der Revolution beschreibt. Auch in diesen Artikeln beweist Babel' ein sicheres Gespür für alles Abseitige, Furchtbare, Grausame, das er

(1) "Das Fensterchen", in: Isaak Babel, Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O. S.145

(2) "Neun", ebd. S.135

(3) ebd.

dann auch zum Nenner seines Bildes von den Petrograder Wirren erhebt. Aber die leichtfertige und etwas blasierte Attitüde des Erzählers von "Meine Zettel" ist beim Beobachter von Petrograd 1918 einer ratlosen, ernsten Betroffenheit gewichen.

Babel' will die Welt erfassen, indem er an den Schwachstellen, den neuralgischen Punkten des Lebens bohrt; ob seine Aufmerksamkeit dabei von einer prägenden Grunderfahrung, vom Instinkt oder von einer philosophischen Einsicht gelenkt wird, ist nicht mehr eindeutig zu entscheiden. Aber während dieses "Erfassen der Welt" in "Meine Zettel" noch wie Abenteuerlust anmutet, erscheint es bereits in "Petersburg 1918" als ein als schwierig und verantwortungsvoll empfundenes Vorhaben eines Menschen, dem seine Welt jetzt offenbar wirklich zu schaffen macht.

Die erste der Petrograder Reportagen, "Erste Hilfe", beginnt mit den Sätzen:

"Jeden Tag gehen die Leute mit Messern aufeinander los, werfen einander von den Brücken in die schwarze Neva, verbluten durch die Taten ungerechter oder unglücklicher Menschen. So war es. So ist es." (1)

Für diese Fälle, heißt es in dem Artikel, existiert eine Erste-Hilfe-Station. Aber sie hat keine Krankenwagen, keine Ärzte, keine Betreuer: die Station besteht aus einem blankgeputzten Büro, in dem ein "erschrockenes Fräulein" sämtliche nicht ausgeführten Aufträge in ein "aufgedunsenes Buch" einträgt (S.22f).

In "Die Ausgesetzten" geht es um ein Heim für ausgesetzte Säuglinge:

"In den hohen, warmen Zimmern laufen Frauen in grauen und dunklen Kindern unhörbar umher. An den Wänden aufgereiht liegen auf dem Grund kleiner Metallwannen mit weit aufgerissenen Augen kleine schweigende Monstren, die verkrüppelten Leibesfrüchte der pockennarbigen, untersetzten, herzlosen Frauen aus den Holzhäusern der Vororte, die im Nebel versinken." (S.28)

(1) "Erste Hilfe", in: Isaak Babel, Petersburg 1918. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1977.- Die Seitenangaben zu allen folgenden Zitaten aus dieser Sammlung beziehen sich auf diese Ausgabe.

Die Ammen, die die Kinder stillen sollen, haben immer weniger Milch, weil sie nur 150 Gramm Brot täglich zum Essen bekommen. "Sie alle sind nervös geworden..." flüstert die Heimleiterin entschuldigend, "man darf ihnen nichts sagen... gleich weinen sie... Wir schweigen und sehen ihnen durch die Finger. Zu einer kommt immer ein Soldat - macht nichts."(S.25)

Babel' sucht einen Schlachthof auf ("Die Pferde"). Der Schlachthof ist sauber und leer. Nur dort, wo Pferde geschlachtet werden, herrscht Hochbetrieb: man schlachtet nicht mehr nur alte und kranke Pferde, sondern auch tadellose junge Zuchtpferde, weil kein Futter für sie da ist.

"Ich gehe mit dem Tierarzt an dem Gebäude vorbei, in dem die Pferde getötet werden. Die Fleischhauer tragen das noch dampfende Fleisch weg, die Pferde stürzen auf den steinernen Boden und sterben ohne Laut. Der Veterinär spricht von langweiligen und gewöhnlichen Themen..."(S.25)

Das Geschäft dabei machen kräftige, reiche Tataren, die in der Kneipe gegenüber zum Tee kandierte Früchte für zwei Rubel bestellen.

"Sie riechen nach Blut, Kraft, Überfluß. Draußen vor den Fenstern scheint die Sonne. Sie schmilzt den Schnee und spielt im trüben Glas. Sie ergießt ihre Strahlen über den armseligen Petersburger Markt, auf gefrorene Fische, gefrorenes Kraut, auf die 'Juju'-Zigaretten und die orientalischen Leckerbissen 'Guzinaki'."(S.26)

Der Stil

Gegensätzliche sinnliche Reize läßt der Autor hier aufeinander folgen in einer Art Wechselbad, das die Sensibilität des Lesers wecken soll. Babel' wird diese Technik später kultivieren. Ihre Wirkung ist, daß sich durch sämtliche Erzählungen eine scharfe Spannung zieht, die niemals gelöst wird. Ihr Ursprung ist aber wohl nicht nur Berechnung, wie einige Babel'-Forscher kombinierten, sondern entsprach auch Babel's innerstem Wesen. Es war offensichtlich Babel's Erfahrungsweise, jedes Geschehen in seiner ganzen Spannbreite erkennen zu wollen, sich nie mit

einem einzigen Aspekt zufrieden zu geben. Babel' braucht den Kontrast. Wenn er ihn nicht sofort sieht, spürt er ihn auf. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Artikel "Ein Abend": nachdem der Autor zufällig gesehen hat, wie mehrere kräftige Männer ein halbwüchsiges Bürschchen, angeblich einen entflohenen Häftling, niedergeschlagen haben (Charakteristisches Detail: er folgt der Miliz und ihrem Opfer noch bis auf die Polizeiwache, um zu sehen, was sie wohl mit ihm anstellen werden, und wird erst auf dem Revier selbst von jemandem davongescheucht), nach einem ziemlich gräßlichen Erlebnis also begibt er sich in ein beleuchtetes Kaffeehaus in einer Vergnügungstraße, in dem junge deutsche Soldaten in goldbetreßten Uniformen fröhlich zu Straußwalzern Kaffee trinken.

"Es gab sehr verschiedene Typen unter ihnen: Verschlossene und Geschwätzige, Schöne und Pockennarbige, Lachende und Schweigende, aber alle waren jung, gedankenvoll, und sie lächelten. Sie lächelten zuversichtlich und selbstbewußt."

Der nächste Absatz gibt den Gegenimpuls:

"Unser stilles Rom des Nordens war in dieser Nacht majestätisch und traurig. Zum erstenmal in diesem Jahr gab es keine Straßenbeleuchtung. Es begannen die weißen Nächte."

Weiße Nächte verheißen eigentlich Sommer, Wärme, Festlichkeit, aber hier bedeuten sie Trauer.

"Die Straßen aus Granit erstarben unter dem milchigen Nebel der gespenstischen Nacht. Sie waren leer. Dunkle Frauenfiguren zeichneten sich undeutlich von den hohen, breiten Fassaden ab. Die mächtige Isaaks-Kathedrale war ein unvergänglicher, einmaliger, einfacher steinerner Gedanke. In dem bläulichen, dämmrigen Schimmer sah man die feinen, granitenen Muster der Fahrbahn. Die Neva, gefangen in ihren unbeweglichen Ufern, streichelte kühl das Lichtnetz in ihrem dunklen, glatten Wasser. Alles schwieg: Die Brücken, die Paläste und die mit roten Bändern gefesselten Denkmäler, umschlossen von Gerüsten, die errichtet waren, sie zu stürzen. Es gab keine Menschen. Die Geräusche erstarben. Aus dem dünn gewordenen Dunkel schoß pfeilgerade die Flamme eines Autoscheinwerfers und verschwand ohne Spur."(S.61f)

Exkurs: Zwiespältigkeit als künstlerisches Programm

Gegensätze also nicht nur im Gesamtentwurf, in der Komposition der Bilder, sondern auch in fast jedem Satz - trotzdem sind die Bilder aus einem Guß, entworfen in einer einheitlichen Sprache. Die Dinge werden durch die Beschreibung nicht zerrissen oder verfremdet, sondern gezeigt in äußerster Konzentration in ihrem innersten Zwiespalt. Die ganze Welt erscheint in den Babel'schen Skizzen als ein Kräftefeld von oberflächlich miteinander nicht zu vereinbarenden Details, von denen aber jedes seine Bedeutung erst aus dem jeweiligen Kontrast bzw. dem Zusammenhang mit dem Gesamtgefüge erhält. Babel's ganzes Werk kann man als Auseinandersetzung mit dieser Widersprüchlichkeit des Lebens ansehen, die ihn einerseits fesselt und der er überall nachspürt, die ihn andererseits aber auch beunruhigt. In seinen Geschichten versucht Babel' die Gegensätze in den Griff zu bekommen, indem er sie (d.h. die unterschiedlichen Erfahrungen, in denen sie sich ausdrücken) in einem zeitlich möglichst engen Rahmen so miteinander kombiniert, daß sie schließlich doch, wenigstens für den einen Menschen, um den es gerade geht, in dem Geschehen, das gerade abläuft, einen Augenblick lang eine Richtung, einen Sinn, einen Wert ergeben. Interessant wird dieses Verfahren in den Erzählungen des späten Babel', wo der Autor widersprüchliche Erfahrungen in dem Bewußtsein eines Ich-Erzählers aneinander eskalieren läßt bis hin zu einem Ausbruch von überreizter Begeisterung beim Helden, bis zu einem verständnislosen, rauschhaften Bekenntnis zum Leben (etwa in "Guy de Maupassant", "Rue Dante", "Di Grasso"), das eine besondere Note erhält, wenn man berücksichtigt, aus welcher Situation der ideellen und physischen Bedrohtheit heraus der Autor sie schuf.

Die Fragen, die in Babel's Erzählungen aufgeworfen werden, enden niemals in einer Zusammenfassung, einer Erklärung oder gar einer Antwort, sondern immer in einer "Stimmung", einer sinnlichen Empfindung, in die die vorherigen Ereignisse mün-

den und die oft gerade dem (abstrakten, ideellen, psychologischen) Schluß, der sich bis dahin angebahnt hatte, widerspricht. Das Sinnliche, das, was einfach so und fraglos geschieht, beelegt bei Babel' jede Lösung, die der denkende Mensch anzubieten hat, und schwemmt seine Skrupel und Zweifel hinweg; und er, von den Ereignissen geschwächt und aufgewühlt, gibt sich diesem Reiz hin, selbst wenn ihm dessen Zufälligkeit, Einmaligkeit und Fragwürdigkeit immer bewußt bleiben.

Es ist kein Zufall, daß alle Zeitgenossen, die Babel' später schilderten, seine Lebhaftigkeit und seine Lebensfreude, ja Lebensgier hervorhoben, die doch mit dem oft düsteren Stoff seiner Erzählungen und Dramen scheinbar so stark kontrastieren (1). Babel' war deshalb ein so kompetenter Botschafter des Zwiespalts, weil die Widersprüchlichkeit des Lebens und des menschlichen Schicksals in seiner Persönlichkeit besondere ausgeprägt waren: er war einerseits verletzlich, andererseits voller Lebensgier; er besaß eine einzigartige Fähigkeit, zu leiden und mitzuleiden und war doch immer wieder bereit, sein Mitgefühl seiner Neugier unterzuordnen. Er war voller Skepsis und besaß zugleich ein starkes Bedürfnis, an etwas zu glauben; Zynismus und Begeisterung, Traditionsbewußtsein und neuzeitliche Radikalität sind gemeinsame Komponenten fast aller seiner Werke. Auf diese Weise wurde Babel' zu einem besonderen Zeugen seiner Zeit, die in ihrer Zerrissenheit gerade eines Chronisten seiner Art zu bedürfen schien. Tatsächlich hat sich kaum einer der russischen Dichter seiner Zeit so schonungslos den Eindrücken der revolutionären Umwälzungen ausgesetzt, sich an ihnen so ganz und gar mit allen seinen Seiten erprobt wie Babel'. Es gab unter den Schriftstellern feurige Parteigänger der Revolution, die von vorne herein nur

(1) z.B. Lev Slavin, Konstantin Paustovskij, Viktor Šklovskij in: 'Isaak Babel' v vospominanijach sovremennikov (I.B. in den 'Erinnerungen von Zeitgenossen), Moskva 1972

auf einen einzigen Aspekt des Geschehens eingingen, und zwar den ideellen, heroischen; und dann gab es Dichter, die niemals ihre bürgerlich-humanistische Gesinnung aufgaben und einen großen Teil des jenseits ihrer Geisteswelt liegenden Geschehens übersahen oder ablehnten. Babel indessen versuchte, möglichst vielen Aspekten auf den Grund zu gehen, sie vielleicht sogar alle miteinander zu vereinen; und an dieser selbstgesetzten Aufgabe, die in der eigenen Zwiespältigkeit sich offenbarende Zwiespältigkeit seiner Zeit zu lösen, ist er später zugrundegegangen.

Die Zeitschrift "Novaja Žizn'" wurde noch im selben Jahr 1918 verboten, und ihr Herausgeber Gor'kij verließ Rußland. Sicher waren Babel's Beiträge hierfür nicht ausschlaggebend, aber ebenso sicher ist, daß sie Anlaß zu massivem Zweifel an der ideologischen Zuverlässigkeit ihres Autors geben mußten (1). Die Revolutionsstadt Petrograd wird da als arm und elend geschildert, ihre Bewohner entbehren jeglicher heroischen oder idealistischen Komponente, und die geschilderten Reformversuche scheitern an Egoismus, Halbherzigkeit, Kleinmut und Ohnmacht. So gesehen ist es nicht verwunderlich, daß Babel' seine Petrograder Frühwerke später offiziell gerne übergang. Sie wurden in Rußland seitdem nicht mehr nachgedruckt und erschienen auch in der DDR nur unvollständig und mit der Bemerkung des Herausgebers, daß sie "zweifellos die Spur eines noch ungenügenden Einblicks in die Dialektik des historischen Moments" trügen (2).

Die Petrograder Journalistenzeit gehörte für Babel'

-
- (1) Noch 1964 geht der Babel'-Kenner L. Lifšic in einem Aufsatz über die "schöpferische Biographie" Babel's streng mit ihnen ins Gericht: sie seien geprägt von der Sentimentalität kleinbürgerlicher Illusionen, menschlich, politisch und künstlerisch ein einzigartiger faux-pas des späteren Revolutionsschriftstellers Isaak Babel'. Vgl. L. Lifšic, Materialy k tvorčeskoj biografii I. Babelja, in: Voprosy literatury, Nr.4 (1964), S.113f
- (2) I. Babel, Ein Abend bei der Kaiserin; herausgegeben von Fritz Mierau, Berlin: Verlag Volk und Welt, 1969, S.484

bereits zu seinen Lehrjahren "unter den Menschen":

"Ich war Soldat in Rumänien, arbeitete bei der Čeka, im Volkskommissariat für Beschaffungswesen, in der Freiwilligen-Expedition 1918, in der Nordarmee gegen Judenyč, in der Ersten Reiterarmee und im Geovernements-Komitee in Odessa, ich war Reporter in Petersburg und in Tiflis und so weiter"(1),

faßte er in seiner "Autobiographie" zusammen.

Das prägende Erlebnis dieser Zeit war aber eindeutig seine Teilnahme an dem Polenfeldzug der Ersten Reiterarmee unter Marschall Budönnyj. Bevor er sich ihm anschloß, hatte Babel' geheiratet und bereits einige Zeit ein Familienleben in Odessa geführt, das er nach dem Krieg wieder aufnahm. In den Jahren 1921 bis 1923 schrieb er bereits intensiv an den späteren Odessaer und Reiterarmee-Erzählungen, für die er sich aufarbeitete, während er, zum Gelderwerb, einige Zeitungsartikel für das kaukasische Journal "Zarja Vostoka" ("Morgenröte des Ostens") verfaßte. Diese Artikel (2) sind bei weitem nicht so ambitioniert, straff und leidenschaftlich wie die Petrograder Artikel von 1918; aber Babel's ganzer Ehrgeiz galt eben den "Erzählungen von Odessa" und dem "Reiterarmee"-Zyklus, die er dann 1924 in Majakovskijs Zeitschrift LEF ("Levyj front", Linke Front) mit immensem Erfolg herauszubringen begann.

3. "Geschichten aus Odessa"

Den aus vier Erzählungen ("Wie es in Odessa gemacht wurde", "Der König", "Der Vater", "Ljubka Kosak") bestehenden Kernzyklus der "Geschichten aus Odessa" schrieb Babel' etwa zur

(1) I. Babel, Autobiographie, a.a.O. S.74

(2) "Im Erholungsheim", "'Kamo' und 'Šaumjan'", "Medresse und Schule", "Heimatlos", "Tabak", "Gagry", "In Čakva", Reparatur und Säuberung", alle gedruckt in "Zarja Vostoka" in Tiflis 1922

gleichen Zeit ine Reine wie die "Reiterarmee", so daß nicht mehr festzustellen ist, welches Werk früher entstand. Aber obwohl beide Werke von derselben Konzentration und demselben künstlerischen Können zeugen, haben die "Odessaer Erzählungen" den Bekanntheitsgrad der "Reiterarmee" nicht erreicht. Schon das Thema der Odessaer Geschichten war vergleichsweise wenig aktuell, wenig brisant, und mochte eher den romantischen Träumen eines armen Odessaer Gettojugenden entsprechen: Der Held der Geschichten ist der jüdische Fuhrmannssohn Benja Krik, der sich zum Chef der Moldavanka-Mafia aufschwingt, d.h. zum "König" der Odessaer Gettogangsterschaft und somit des ganzen Gettos. Benja Krik nimmt zielstrebig und unverfroren die reichen Leute des Viertels aus und verfißt dadurch, zumindest behauptet er das, die Sache der kleinen Leute. Benja ist zwar ein eitler Geck und ein arroganter Angeber, aber er ist auch schlau und handelt schnell, und keiner ist ihm gewachsen. Babel' behandelt ihn mit einer Mischung aus Kritik und Schwärmerei; immerhin ist Benja, glatt und brutal, ein Mann der Tat, der den Mut hat, mit der Gettotradition der Unterwerfung und des Stillhaltens zu brechen. Während fast alle anderen Babel'-Helden Verlierer sind, ist Benja Krik ein Sieger, und zwar nicht nur innerhalb des Gettos, sondern auch außerhalb. "Wo beginnt die Polizei", heult der reiche Tartakovskij, eines von Benjas Opfern, "und wo endet Benja?" "Die Polizei endet dort, wo Benja beginnt", antwortet man ihm (1).

Gleich in der ersten der Odessaer Erzählungen, "Wie es in Odessa gemacht wurde", werden die Wertmaßstäbe klargestellt: Der gewitzte alte Synagogendiener Ar'e Lejb spricht mit dem Ich-Erzähler über Benja.

"Warum gerade er", beginnt Ar'e Lejb, "Sie wollen wohl wissen, warum nicht die anderen? Also vergessen Sie für einen Augenblick, daß Sie auf der Nase das Augenglas und in der Seele den Herbst tragen. Hören Sie auf, von

(1) I. Babel, Geschichten aus Odessa, München 1972, S.15

Ihrem Schreibtisch aus groß zu tun, während Sie unter Menschen verlegen stottern. Stellen Sie sich für einen Augenblick vor, daß Sie auf den Stadtplätzen Skandale machen und auf dem Papier verlegen stottern. (...) Sie wären fünfundzwanzig Jahre alt. (...) Und Ihr Herr Papa wäre ein Lastkutscher und hieße Mendel' Krik. (...) Sie wollen leben, er aber zwingt Sie, zwanzigmal am Tag zu sterben. Was hätten Sie anstelle von Benja Krik unternommen? Nichts hätten Sie unternommen. Er aber hat etwas unternommen. Deshalb ist er der König, Sie aber sind ein feiger Schwätzer geblieben."(1)

Für die Figur Benja gibt es ein Vorbild, den Moldavanka-Gangster Miša Japončik, der im Bürgerkrieg auf Seiten der Roten kämpfte und 1919 von den Weißen erschossen wurde (2). Von diesem oder einem anderen Ende Benjas spricht Babel' nicht (3); seine Erzählungen spielen um 1913, vor der Revolution, weshalb ihnen schon ein knappes Jahrzehnt nach ihrem Erscheinen vorgeworfen wurde, sie seien irrelevant und dem Inhalt nach antiquiert. Aber zur Zeit ihres Erscheinens erregten sie Aufsehen, insbesondere wegen ihres exotischen Milieus, ihres lakonisch-eleganten (Slonim) Stils und ihrer ungewöhnlichen Form.

4. Die Reiterarmee

Die Form

Das Werk, das eigentlich Babel's Durchbruch bewirkte und noch heute gelegentlich sein Hauptwerk genannt wird, war die "Reiterarmee", ein Zyklus von 34 Erzählungen, die zwischen 1923 und 1926 geschrieben wurden. Die kürzeste ist eine halbe, die längste neun Seiten lang. Später wur-

(1) I. Babel, Geschichten aus Odessa, a.a.O. S.9f.

(2) Mallori, D.: Krik Beni Krika, in: Sovetskij ekran, Nr.7 (1927), S.7

(3) jedenfalls nicht in seinen Erzählungen; in einem Film-szenarium, das er 1925 nach seinen Odessaer Erzählungen verfaßte, läßt er Benja von einem roten Kommissar liquidiert werden. s.a.u., das Kapitel über Babel's Filmszenarien.

den noch zwei Erzählungen veröffentlicht, die thematisch und stilistisch eindeutig dem "Reiterarmee"-Zyklus zugehören, aber bisweilen getrennt von ihm gedruckt werden ("Argamak", 1932, und "Der Kuß", 1937).

Die Erste Reiterarmee des Marschalls Budennyj, die im Bürgerkrieg auf Seiten der Roten kämpfte und ein Hauptinstrument im Feldzug der jungen Sowjetunion gegen Polen darstellte, setzte sich hauptsächlich aus Kosaken zusammen. Allerdings nahm sie auch Freiwillige anderer Herkunft auf, wie zum Beispiel Babel', der als Korrespondent der ROSTA (Rossijskoe telegrafnoe agentstvo, Vorläuferin der heutigen TASS) die gesamte Polenexpedition der Ersten Reiterarmee mitmachte. Seine Papiere waren auf den Namen Kirill Ljutov ausgestellt, mit dem er auch seine Beiträge im Armeejournal "Krasnyj kavalierist" ("Roter Kavallerist") unterzeichnete. Offensichtlich hielt es Babel' für ratsam, seine wahre Identität und Nationalität vor den Kosaken zu verbergen.

Der Held

Auch der Ich-Erzähler von Babel's "Reiterarmee", der aber nicht in jeder Erzählung persönlich auftritt, heißt Ljutov und hat in der Reiterarmee eine Stellung als Schreiber. Er ist ein "Vieräugiger", ein Brillenträger, und ein Astheniker, der schlecht reitet und nicht schießen kann. Solange er mit den Kosaken zusammen ist, bezeichnet er sich niemals als Jude, wohl aber, wenn er auf dem Feldzug mit Juden in Berührung kommt. Über seine Gründe, den Feldzug mitzumachen, wird nichts weiter gesagt; immerhin finden sich ab und zu Hinweise auf seine revolutionäre Gesinnung.

Überhaupt gibt Ljutov wenig Erklärungen über sich ab. Er ist hauptsächlich Beobachter. Nicht Kämpfer, sondern Mit-Erlebender, oft Mit-Leidender. Niemals berichtet er davon, daß er selbst die Hand gegen einen "Feind" erhoben hätte (Das

Wort "Feind" kommt in seinem Vokabular nicht vor), aber er erzählt viel und ohne Begeisterung von den Greuelthaten, die die Kosaken gegen Polen und Juden begehen. Bezeichnenderweise hat Ljutov dann, wenn er einmal handeln muß, hauptsächlich mit Kosaken zu tun, die ihn angreifen oder verhöhnern, weil er ein Schwächling ist, der vor der Schlacht seine Pistole nicht lädt und es zum Beispiel nicht fertigbringt, einem verwundeten Kameraden den Gnadenschuß zu geben. Es fällt auf, daß Ljutov nicht nur uneitel ist, sondern auch in einem erstaunlichen Maße uninteressiert an seinem eigenen Wohlergehen. Seine Existenz besteht im Beobachten. Absorbiert von dem Geschehen, scheint er keines eigenen Urteile fähig, und dort, wo seelische Anteilnahme durch die knappen Beschreibungen durchschimmert, scheint der Beobachter eher durch eine Art überindividuelle menschliche Moral zu seinen ihm selbst nicht genehmen Reaktionen gezwungen zu werden. Seine seelische Ausrichtung ist leichter an den Gegenständen seiner Aufmerksamkeit zu erkennen als an seinen Erklärungen, denn in seinen Schilderungen bemüht er sich um eine kühle und "sachliche" Haltung.

Der Inhalt

Situationen, Schicksale, Bilder aus dem Krieg sind der Stoff der "Reiterarmee". Babel' erzählt von verkommenen Kosakendörfern, in denen schmutzige, verlauste Frauen vegetieren, von verlassenen polnischen Schlössern und beschädigten katholischen Kirchen, in denen die vorüberziehenden Kosaken Quartier nehmen, schließlich von armseligen polnischen Städtchen, deren Bewohner von Krieg und Pogromen heimgesucht werden, aber in der Zwischenzeit zanken hagere Juden in zerrissenen Kaftanen miteinander auf dem Marktplatz und "zerren sich in unverständlicher Verblendung hin und her"(1). Er erzählt von

(1) Isaak Babel, Budjonny's Reiterarmee, München 1961, S.106

dem sanften Saška Christus, einem Kosaken, der immer Hirte werden wollte und im Krieg schließlich zum Krüppel geschossen wird, von dem ruhigen Chlebnikov, der plötzlich aus Wut darüber, daß man sein Pferd konfisziert hat, die Armee verläßt, von dem verwegenen Marschall Budjennyj in seinen roten Hosen und von vielen anderen. Dazwischen immer wieder entsetzliche Details aus dem Krieg, die der Erzähler mit erbarmungsloser Genauigkeit wiedergibt, wie zum Beispiel dieses:

"Vor meinem Fenster waren einige Kosaken dabei, einen alten Juden mit silbergrauem Bart wegen Spionage zu erschießen. Der Alte jammerte und riß sich los. Da klemmte Kudra, ein Soldat aus unserer Maschinengewehrabteilung, den Kopf des Alten unter seine Achsel. Der Jude verstummte und spreizte die Beine auseinander. Kudra zog mit der rechten Hand seinen Dolch, und vorsichtig, ohne sich zu bespritzen, erstach er den Alten." (1)

In der Geschichte "Salz" nehmen Kosaken, die mit der Eisenbahn zur Schlacht transportiert werden, eine Frau mit Kind in ihren Waggon auf. Als sie entdecken, daß der Säugling in den Armen der Frau ein Klumpen Salz ist, den die Frau

(1) "Drei Welten", in: Isaak Babel, Budjonny's Reiterarmee, München: dtv-Verlag, 1961, S.84f. Auch alle folgenden Zitate aus der "Reiterarmee" beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf diese Ausgabe. In ihr fehlen leider vier Erzählungen ("Saška Christus", "Beim heiligen Valentin", "Česniki", "Nach der Schlacht"), die in dem Band Isaak Babel, Die traurige Straße, München: dtv-Verlag, 1965, nachgedruckt wurden.

Außerdem ist die Reihenfolge der Erzählungen in dieser Ausgabe gegenüber der russischen Ausgabe von 1926 verändert worden. Die ursprüngliche Reihenfolge war: "Die Tochter", "Die Kirche in Novograd", "Ein Brief", "Der Wunderdoktor", "'Der Tod des Täufers'", "Die Sonne Italiens", "Gedälje", "Meine erste Gans", "Der Rabbi", "Die Bienen", "Machnos Strategie", "Der Tod Dolgušovs", "Budjennyj befiehlt", "Saška Christus", "Das Joch", "Der Friedhof von Kozin", "Rache", "Die Geschichte eines Pferdes", "Der Bauchredner", "Drei Welten", "Salz", "Um ein Pferd", "Beim heiligen Valentin", "Lord Fount-le-Roys Flieger", "Der taube Diakon", "Versöhnung", "Die Witwe", "Ein Traum", "Verrat", "Česniki", "Nach der Schlacht", "Das Lied", "Der Sohn des Rabbi".

als Schmuggelware mit sich führt, erschießen sie die Frau, zutiefst empört.

In "Die Witwe" schläft Saska, die Frau des Regimentskommissars Ševelev, mit dem Kutscher Lövka, während ihr Mann, verwundet, ein paar Schritte weiter sterbend im Grase liegt. "Ihr wärt euch dort", murmelt Ševelev, "und der Feind, schau hin, jagt schon die XIV. Division..." (S. 125). Lövka läßt sich dadurch nicht stören. Aber bei den Trauerfeierlichkeiten um den mittlerweile verstorbenen Ševelev springt er hinter Saska aufs Pferd, reißt sie an den Haaren, biegt ihren Kopf zurück und zerdrückt ihr mit der Faust das Gesicht - seine Huldigung an den toten Ševelev.

In der letzten Geschichte, "Der Sohn des Rabbi", erkennt Ljutov in einer Menschenmenge einen kranken, verwundeten jüdischen Rotarmisten wieder, den Sohn des Rabbinen von Žitomir. Er zieht den Hilflosen zu sich in den Waggon (wieder sind sie mit der Eisenbahn unterwegs), legt ihn in einer Ecke auf einer zerrissenen Matratze zurecht und ordnet seine Habseligkeiten.

"Alles lag da durcheinander: Ausweise des Agitators und Notizen des jüdischen Dichters. Die Bilder von Lenin und Maimonides lagen beisammen, Lenins eiserner Dickkopf und das düstere, seidenweiche Antlitz des Maimonides. In die 'Beschlüsse des VI. Parteikongresses' war eine Frauenlocke gelegt, krumme Zeilen althebräischer Verse drängten sich an den Rändern kommunistischer Flugblätter. Seiten aus dem 'Lied der Lieder' und Revolverpatronen fielen, ein trauriger, armeeliger Regen, von mir herab.

(...)

Er starb noch vor dem Eintreffen des Zuges in Rovno. Er starb, der letzte Prinz, inmitten von Gedichten, Amuletten und Lumpen. Wir beerdigten ihn auf einer gottverlassenen Station. Und ich, dessen Körper von altem Stamm den Stürmen der Phantasie kaum standhalten kann, ich war bei meinem Bruder geblieben, bis zu seinem letzten Atemzug." (S. 134f)

Die Perspektive

Sämtliche Skizzen sind Bestandteile eines großen Bildes vom Krieg, das von grellen und düsteren Farben beherrscht

wird. Entworfen und zusammengehalten wird das Bild von einem empfindlichen Intellektuellen, der das Geschehen, die Menschen im Ausnahmezustand, den Mechanismus des Krieges begreifen will, obwohl er dessen anarchische, unsinnige Wirklichkeit kaum verkraftet. Interessant ist, daß sein Blick auch hier von den traurigen, grausamen, ungeheuerlichen Seiten des Krieges gefesselt bleibt, obwohl er selbst doch zu denen gehört, die den Krieg bringen und die Untaten begehen. Als einziges Argument für diesen Krieg nennt der Beobachter die Revolution, in deren Namen er geführt wird. Und obwohl Ljutovs Auge überall dort ist, wo die Idee des Kampfes mit der Praxis des Krieges bis zur Unerträglichkeit auseinanderklafft, ist diese Idee, die Hoffnung auf eine neue, bessere Welt, ein maßgeblicher Bestandteil seiner gesamten Auseinandersetzung mit dem Geschehen. Ob Babel' in der Schilderung seiner Erlebnisse den Wert der Idee überprüfen wollte, ob er bereite den Anspruch der neuen Macht auf seine Loyalität ahnte oder ob er die Greuel, die er überall sah und als solche erkannte, ohne den Glauben an diese Idee nicht verkraftet hätte - jedenfalls versuchte er immer wieder, seine Moral mit diesem von Anfang an fragwürdigen Krieg zu vereinbaren. Es kann sogar sein, daß er sein Stillhalten angesichts dieser Verhältnisse, in die er selbst sich durch seine unbezähmbare Neugier gebracht hatte, mit der Notwendigkeit und historischen Bedeutung des Augenblicks rechtfertigte. Aber die Idee, die er von jetzt ab in seine Welt einzubringen versucht, ist unübersehbar, selbst wenn sie nur hintergründig und mittelbar auftritt. Wie sie sich auf die künstlerische Auswertung seiner Bürgerkriegserfahrungen niederschlug, zeigt sich eindrucksvoll in einem Vergleich seines Kriegstagebuches mit den fertigen Erzählungen der Reiterarmee.

Babel's Tagebuch aus dieser Zeit, das bislang nur teilweise veröffentlicht wurde, ist gleichermaßen ein erschütternder Erlebnisbericht, Reflexion eines angehenden Dichters und künstlerisches Programm. Einige Passagen

daraus werden besser als alle Erklärungen verdeutlichen, auf welcher Erfahrungsgrundlage der Novellenzyklus "Reiterarmee" gewachsen ist (1):

"Die Soldaten beschreiben, die dicken, satten, schlüfrigen Weiber. Liebe in der Küche."

"Ein kleiner Jude - Philosoph. Unglaublicher Laden: Dickens, Besen und goldene Hausschuhe. Seins Philosophie - alle sagen, sie kämpfen für die Wahrheit, und alle stehlen."

"Pogrom bei Žitomir, von den Polen angezettelt, dann natürlich auch von den Kosaken. (...) Judenpogrom, schnitten Bärte ab, das ist so üblich, nahmen auf dem Markt 45 Juden fest, führten sie ins Schlachthaus, Zunge herausgeschnitten, ein Stöhnen über den ganzen Platz. 6 Häuser in Brand gesetzt."

"Sabbat steht bevor, wir gehen vom Schwiegervater zum Zaddik. (...) Ein außerordentliches Bild für mich, obwohl das Sterben und der allgemeine Niedergang unverkennbar sind."

"Die Gesichter der alten Juden."

"...das Gesicht des Zaddiks, Nickelkneifer, Woher kommen Sie, junger Mann? Aus Odessa. Wie geht es dort? Man lebt. Hier ist es furchtbar. Kurzes Gespräch. Ich gehe erschüttert."

"Dann die Nacht, der Zug, die aufgemalten Losungen des Kommunismus (Kontrast zu dem, was ich bei den alten Juden sah)."

"Schlecht geschlafen, denke an meine Manuskripte, Schwermet, Energie läßt nach, ich weiß, daß ich es schaffe, wann? Klevan, seine Wege, Straßen, Bauern und der Kommunismus - wie weit ist das voneinander entfernt."

"Die neue Kriegsführung studieren. Was erzählt man den Soldaten in Westeuropa? Russischer Imperialismus, sie wollen die Nationen, die Sitten vernichten, das ist das Hauptziel, sie wollen alle slavischen Länder erobern - was für altes Zeug."

"Befehl von der Südwestfront über den Aufbruch nach Galizien, zum erstenmal überschreiten sovjetische Truppen die Grenze. Zur Bevölkerung gut verhalten. Wir kommen nicht in ein erobertes Land. Das Land gehört den galizischen Arbeitern und Bauern und nur ihnen, wir kommen ihnen helfen, die Sovjetmacht zu errichten. Ein wichtiger und kluger Befehl; werden ihn die Aufschneider ausführen? - Nein."

"Wie ist unser Kosak? Schichten: Angeberei, Verwegenheit, Professionalismus, revolutionärer Geist, bestialische

(1) Zitiert aus I. Babel, Ein Abend mit der Kaiserin, a.a.O. Tagebuch 1920, S.373-392

Grausamkeit." "Gegen abend in Demidovka. Jüdischer Flecken, ich bin auf der Hut. (...) Alles zerstört. Wir sind in einem Haus mit vielen Frauen. (...) Priscepa befiehlt, Kartoffeln zu kochen, und ich schweige, weil ich ja Russe bin."

"Das bleibt zu durchdenken - Galizien, der Weltkrieg, das eigene Schicksal."

"An diesem Tag vor allem beschreiben - die Rotarmisten und die Luft."

"Über uns ein hinreißender Himmel, eine warme Sonne, rings um uns duftet es nach Tannen, schnauben Hunderte von Steppenpferden - hier müßte man leben, doch unsere Gedanken beschäftigen sich mit dem Töten. Es mag töricht klingen, aber Krieg ist, obwohl tatsächlich manchmal schön, in jedem Fall schädlich. Ich habe hier zwei Wochen völliger Verzweiflung hinter mir, das kam von der rasenden Grausamkeit, die hier nicht eine Minute verhält, und davon, daß ich deutlich begriffen habe, wie ungeeignet ich für das Werk der Zerstörung bin, wie schwer es mir wird, mich vom Alten zu lösen... von dem, was vielleicht schlecht ist, für mich aber nach Poesie duftet wie der Bienenstock nach Honig; jetzt komme ich wieder zu mir, was soll da weiter sein - die einen werden die Revolution machen, und ich werde das singen, was sich abseits findet, was tiefer liegt; ich habe das Gefühl, daß ich das kann und daß dafür Platz und Zeit sein wird..."

Den Novellenzyklus "Reiterarmee" kann man eine inhaltlich ziemlich getreue künstlerische Auswertung dieses Tagebuchs nennen. Dessen Material wurde teilweise umstrukturiert, überlegt gegliedert und akzentuiert, so daß der Inhalt einen klaren Sinn bekam: die Auseinandersetzung eines Intellektuellen und Künstlers mit der elementaren, zerstörerischen Kraft dieser Revolution. Diese Perspektive bestimmt selbst die Geschichten, in denen der Ich-Erzähler Ljutov nicht persönlich auftritt. Frappierend allerdings für den Leser, der sich auch das Tagebuch angesehen hat, ist das romantische Licht, in das in den "Reiterarmee"-Szenen plötzlich alles getaucht scheint. Im Tagebuch ist die Sprache klarer, die Worte sind nüchterner, die Haltung des Beobachters einfacher und ehrlicher als im Kunstwerk. In den Novellen ist das Werben des als "Vieräugiger" verspotteten Erzählers um die Achtung der Kosaken sehr stark herausgearbeitet. Den Erzähler faszinieren die anarchische Vitalität, die Kraft und die Schönheit der

Kosaken; seine Verehrung entbehrt nicht einer erotischen Komponente. Und trotzdem kann er die Greuel, die diese Helden begehen, nicht übersehen, er sieht sich immer wieder plötzlich gefühlsmäßig auf der Seite der Geschlagenen, obwohl ihm das durchaus nicht recht zu sein scheint. Der Anblick von Zerstörung, Schändung und Mord nimmt ihn mit, aber er schüttelt das Mitleid immer wieder ab, denn er bringt ja die Revolution, und wenn er durchhält und die Zähne zusammenbeißt, ist der Lohn vielleicht wirklich dereinst die Entstehung einer besseren Welt.

Die Sprache der Erzählungen ist straff, knapp, gespannt, dabei immer wieder durchsetzt von exaltierten Metaphern und farbigen Vergleichen - nicht zuletzt dadurch wirkt das Geschehen bisweilen unreal, phantastisch, gesteigert ins Poetische.

Das Echo

In Moskau wurde der Autor der "Reiterarmee" gefeiert als einer, der eine Erfahrung der jüngsten Vergangenheit, die alle betraf, mit einem selbstverständlichen Blick für das Wesentliche aufgegriffen und dargestellt hatte. Man las von der Roheit, der Erbarmungslosigkeit, aber auch von der Romantik der Revolution, ohne daß dabei ideologisch schablonisiert und vereinfacht wurde. Die Hoffnung des Erzählers erspart ihm nicht die Erfahrung der gedankenlosen oder auch bewußten Grausamkeit, die im Namen dieser Hoffnung ununterbrochen begangen wird. Bisweilen zweifelt er, aber er schweigt, "denn er ist ja Russe"; und nirgends findet man ein Anzeichen dafür, daß er irgendwann einmal zugunsten der Besiegten und Ausgelieferten eingegriffen hätte, die vor seinen Augen gedemütigt und gequält werden. Bisweilen versucht er sogar, den Kosaken, über deren seelische Konstitution er sich keinen Augenblick lang im Unklaren ist, durch eine Roheit zu imponieren, damit sie ihn ernst neh-

men. In der Geschichte "Meine erste Gans" tötet der Ich-Erzähler eine Gans, indem er ihren Kopf mit seinem Stiefelabsatz zertritt, und zwingt dann eine elende Frau, sie zu kochen, da die Kosaken, zu denen er sich kurz zuvor gesellt hatte, seine Bitte um Essen mit wildem Hohn beantwortet hatten. Nachdem er auf diese Weise seine Bestialität demonstriert hat, laden sie ihn in ihren Kreis ein. Er behauptet zwar mit Pathos, daß sein Herz nach dieser "Schandtat" geblutet habe, doch er hat sie begangen, und es ist nicht ersichtlich, ob es seine letzte war.

Ljutov, von dessen künstlerischen Selbstschulungsabsichten der Leser der "Reiterarmee" nichts wissen kann, ist ein dünnhäutiger Intellektueller, der sich zum blutigen Handwerk der Revolution zwingt. Davon wird ihm ab und zu übel, und mit ihm wohl all den Intellektuellen, die das Buch Reiterarmee nach seinem Erscheinen verschlangen. Sie mochten darin ihre Zweifel, ihre Bedenken und Ängste vor der entfesselten Gewalt dieser langersehnten Revolution ausgedrückt sehen, aber auch ihre Hoffnung und ihren tapferen Beschluß, dazu zu stehen, da es nun einmal notwendig sei. Entschiedene Gegner des Sowjetstaates freilich haben Babel' seine zwiespältige Reaktion auf die Greuel des Revolutionskrieges übelgenommen, ebenso wie die Machthaber des Staates selbst, denen seine Betrachtungsweise in ihrer Komplexität zutiefst verdächtig, da unabhängig und unberechenbar erschien.

Der Autor ging zugrunde, aber das Werk ist lebendig geblieben bis heute. Die Zweifel des Erzählers, der immer wieder versucht, "mitzumachen" und dabei doch insgeheim ahnt, daß er dafür nicht taugt, sind unübersehbar und geben dem Werk Zusammenhang und innere Spannung. Aber die geschilderten Ereignisse, die unabhängig von den Wünschen des Erzählers geschehen, sprechen für sich selbst, über ihre und seine Zeit hinaus.

Babel's Auseinandersetzung mit der Revolution endet, in den Erzählungen der "Reiterarmee", mit einem freilich sehr komplizierten, persönlichen "Ja". Die Revolution hat Babel' "gemacht", indem sie ihm, der sich die Aufgabe gestellt hatte, die Schrecken des Lebens zu studieren, eine einmalige Gelegenheit gab, solche ausführlich zu erfahren, und ebenfalls indem sie dafür sorgte, daß Babel's Studien über den Schrecken sofort überall auf solches Interesse stießen. Babel' selbst blieb seinem einmal gewonnenen Bekenntnis zur Revolution treu, als fühle er sich ihr verpflichtet. So, wie sich die Dinge entwickelten, kostete ihn das später das Leben. Aber erstaunlich bleibt, wie unabhängig vom Politiker und Philosophen der Künstler Babel' seine Welt gesehen hat, und wie ihm immer wieder sein Gewissen nicht nur gegen seinen eigenen Wunsch, sondern auch, später, gegen massive physische Bedrohung von außen verwehrt hat, das, was seine Sensibilität als wahr erkannt hatte, willkürlich zu verändern oder zu verstümmeln.

Semën Budënnj selbst, der Führer der Ersten Reiterarmee, wurde der leidenschaftlichste Kläger gegen den Rotarmisten Babel' und seine Darstellung des Bürgerkrieges. Er fühlte sich, seine Truppe, die Revolution verleumdet und beschmutzt und schrieb gegen das Buch einen wütenden Artikel im "Oktjabr'"(1). Babel', zu diesem Zeitpunkt noch gefeiert, nahm die Angriffe gelassen. Er wußte die poetische Wahrheit auf seiner Seite und glaubte, auch die neue Staatsmacht werde sie anerkennen.

Budënnj hatte den Bürgerkrieg ebenfalls miterlebt, vermutlich viel länger und ausführlicher als Babel'. Daß er die Dinge anders beurteilte, hatte nichts mit politischem Kalkül oder ideologischer Taktik zu tun, sondern entsprang seiner Überzeugung: Seine Empörung über Babel's Buch war

(1) Semën Budënnj: Babizm Babelja, in: Oktjabr' Nr.3 (1924)

echt. Er war ein hartgesottener Krieger, selbst Kosak, und übrigens einer der wenigen Revolutionsgeneräle der ersten Stunde, die Stalins Säuberungen nicht zum Opfer fielen. Wer nun, der Soldat oder der Dichter, hatte das Wesen dieses Krieges besser erkannt?

Das zivile Publikum glaubte Babel' oder widmete ihm jedenfalls viel Aufmerksamkeit. Dies wurde später ein Grund dafür, daß Babel' in Ungnade fiel. Bereits zu Beginn der Stalin-Ära schrieb man die Geschichte um, um die proletarische Leserschaft nicht durch die Vieldeutigkeit der geschichtlichen Tatsachen zu verwirren. Aber Babel's Buch über die Reiterarmee erlebte eine Auflage nach der anderen (1), es wurden Interpretationen und Diskussionen darüber veröffentlicht wie über ein von unbestreitbarem Eigenleben erfülltes Geschehen, und daran konnte auch der Autor selbst, der sich immer wieder in Reden und Artikeln von seinem Werk distanzierte, nichts mehr ändern.

5. Der Ruhm (1924-1928)

Das Jahr 1924 darf als Höhepunkt von Babel's Karriere bezeichnet werden. Als gefeierter Schriftsteller zog er nach Moskau, und wenn er auch von einzelnen politischen Fanatikern wegen der "Reiterarmee" heftig angegriffen wurde, so konnte ihm das nichts anhaben. Seiner politischen Einstellung nach galt er als "Weggenosse", d.h. als loyaler Mitläufer, und alle Literaten dieser Kategorie wurden

(1) 1926 die erste, 1928 die dritte, 1931 die fünfte und sechste und 1933 die siebte und achte, alle im Verlag Goslitizdat, Moskau und Leningrad.- Nach der Bibliographie "Russkie sovetskie pisateli- prozaiki", Leningrad 1959.

damals noch auf Weisung der Partei hin in Ruhe gelassen und respektiert.

Obwohl Babel' sich im Moskauer Literaturbetrieb bald unwohl fühlte, war er schöpferisch mit Erfolg tätig: Im Jahr 1925 schrieb er die beiden berühmter gewordenen autobiographischen Erzählungen "Geschichte meines Taubenechtlages" und "Erste Liebe", und 1926 außer zwei Kinosenarien sein erstes Theaterstück "Sonnenuntergang", das er mit großem Erfolg 1927 in öffentlichen Lesungen vorstellte.

Aber während dieser Jahre des äußeren Erfolgs erlitt er privat einen schweren Schlag: seine Familie brach auseinander. Nach dem Tod seines Vaters 1924 verließ seine Schwester Rußland, 1925 seine Frau, 1926 seine Mutter. Bis zu seinem Ende blieb er mit ihnen in engem brieflichem Kontakt, unterstützte sie finanziell so gut er konnte, und lange Jahre versuchte er, wieder mit seiner Familie zusammenzukommen. Aber die Seinen wagten sich nicht nach Rußland zurück, während er selbst es nicht vermochte, sich von diesem Land zu trennen. Vom Sommer 1927 bis September 1928 lebte er im Ausland, hauptsächlich bei seiner Frau in Paris, und die meiste Zeit davon quälte ihn das Heimweh nach Rußland.

"Rußland hat mich vergiftet, ich sehne mich danach und denke nur an Rußland"(1),

schrieb er Ende 1927 an einen Freund, und etwas später:

"Dieses Land (Frankreich) ist - so merkwürdig das klingen mag - schrecklich zurückgeblieben und provinziell. Leben im Sinne individueller Freiheit läßt sich hier vorzüglich, aber wir - aus Rußland - sehnen uns nach dem Wind großer Gedanken und großer Leidenschaften."(2)

Aber gleichzeitig bekannte er auch:

(1) Isaac Babel, Correspondance 1925-1939, Paris 1967. Brief vom 28.10.1927, S.149

(2) Brief an I. Lifšic vom 10.1.1928, zit. nach: I. Babel', Iz pisem k druž'jam, in: Znamja Nr.8 (1964), S.150

"Es ist sehr schwer, über die Themen zu arbeiten, die mich interessieren, sehr schwer, wenn man ehrlich sein will." (1)

Dieses Dilemma vermochte Babel' lange nicht zu lösen. Andert-halb Jahre blieb er in Paris, bis er verstanden zu haben glaubte, daß er dort nichts wirklich Wertvolles schaffen könne, daß sein wahrer Nährboden Rußland sei. Mit seiner Rückkehr nach Rußland 1928 entschied er sich gegen seine Familie und für seinen Beruf. Von da an verließ er sein Land noch zweimal (1933 und 1935), aber jedesmal kehrte er zurück.

Im Februar 1928 war in seiner Abwesenheit das Stück "Sonnenuntergang" in Moskau aufgeführt worden, und zwar in dem renommierten Theater MChAT II, in dem die erste Garnitur der Moskauer Schauspieler und Regisseure arbeitete. Obwohl das künstlerische Niveau des Stückes wie der Aufführung im gro-ßen Ganzen von der Kritik positiv gewürdigt wurden, hatte das Stück wegen seines nicht zeitgenössischen Themas und seines offensichtlichen Mangels an konstruktiver ideologischer Moral offizielle Ablehnung gefunden. Ferner herrschte Miß-trauen gegen den Schriftsteller Babel' wegen seines langen Auslandsaufenthaltes - es war inzwischen das Gerücht entstanden, er wolle sich in den Westen absetzen -, und in einer Atmosphäre allgemeiner Spannung loderte auch die alte Polemik um die "Reiterarmee" wieder auf. In einem offe-nen Brief an Maksim Gor'kij (2) bezeichnete Buděnnj Babel' ein weiteres Mal als Verleumder: "Sicherlich", schrieb er, waren die heroischen Kämpfer der Ersten Reiterarmee einfache, rohe, ungebildete Menschen; aber ein Kunstwerk wie dieses ist in diesem Augenblick... entscheidender Schlachten zwi-schen Arbeiterschaft und Kapital... nicht nur unwillkommen, sondern ganz einfach schädlich." Buděnnys Vorwürfe gegen Babel' waren die gleichen wie vor vier Jahren, aber der Ton

(1) Brief an T.K. vom 16.12.1927, zit. nach: Krasnoščekova E., Tri goda iz žizni I.E. Babelja. Pis'ma k blizkomu drugu T.K., in: 'Sever' Nr.9 (1969), S.116

(2) S. Buděnnj: Otkrytoe pis'mo Maksimu Gor'komu, in: Krasnaja gazeta', 26.10.1928

war drohender. Die aggressive Ausdrucksweise entsprach dem inzwischen durchaus veränderten politischen Klima.

1928 entschied sich in Rußland der Kampf um Lenins Nachfolge, der mit der Kapitulation von Stalins letztem Gegner Bucharin 1929 endete. Stalin beendete die Periode der von Bucharin verfochtenen liberalen "Neuen Wirtschaftspolitik" (NÉP) und startete den Kampf gegen das Mittel- und Großbauerntum mit dem Vorwurf, diese Bauern (Kulaken) gefährdeten durch Hamsterei die Sache des sovjetischen Staates.

Auch das bedeutendste Jahrzehnt der sovjetischen Kultur ging um diese Zeit zu Ende. Während die russische Kultur in den ersten zehn Jahren nach der Revolution im Zeichen einer unerhörten geistigen Aufschwung gestanden hatte, gewannen nun ideologische Fanatiker und Apparatčiki auf dem kulturellen Terrain die Oberhand. Vollzogen war dieser Prozeß mit der Entlassung des liberalen Literaten Lunačarskij von seinem Posten als Erziehungsminister 1929, die praktisch das Ende jeder künstlerischen Freiheit in Rußland bedeutete. Unmittelbar darauf wurden die beiden Schriftsteller Pil'njak und Zamjatin, weil sie ideologisch anfechtbare Bücher publiziert hatten, mit nie dagewesener Schärfe gemäßregelt. An ihnen statuierte man ein Exempel der neuen Machtkonstellation innerhalb des sovjetischen Staates.

Babel' stand nun vor der existentiellen Notwendigkeit, das Vertrauen der sovjetischen Machthaber zurückzugewinnen, indem er neue Werke lieferte über neue Themen und in einem neuen, parteigemäßen Geist.

6. Der Sovjetschriftsteller Isaak Babel'

Neue Arbeitsbedingungen

Der neue sovjetische Künstler hatte die Realität der sozialistischen Umwälzungen in revolutionärem Geist zu schildern. Babel' zog die Konsequenzen und begab sich an den Brennpunkt des Zeitgeschehens, in die Kollektivierungsgebiete

im Donecbecken (April bis November 1930) und in die Ukraine. (1931).

In dieser Zeit war die Zwangskollektivierung in vollem Gange. Stalin, inzwischen der unangefochtene Chef des sovjetischen Staates, wollte die private Landwirtschaft vernichten, weil sie sich seiner Kontrolle zu entziehen drohte, und begann einen erbarmungslosen Kampf gegen die sogenannten "Kulaken", der zuletzt sogar mit militärischen Mitteln geführt wurde. Die Bauern wehrten sich gegen ihre Enteignung wie sie konnten, verbrannten schließlich aus Protest ihr eigenes Getreide, töteten ihr Vieh und zerstörten ihre Geräte. Bis 1930 hatten sie 19 Millionen Stück Großvieh (Rinder und Pferde) und 47 Millionen Stück Kleinvieh geschlachtet, von 1931 bis 1934 noch einmal so viel. Der Staat reagierte schnell und hart: Armeeeinheiten schossen ganze Dörfer zusammen, Millionen von Bauern wurden obdachlos, in Lager deportiert, liquidiert. Eine Hungersnot folgte im Jahre 1933 und forderte ebenfalls Millionen von Opfern.

Unklar ist, was Babel' von alledem registrierte. An seine im Westen lebende Familie schrieb er aus der Ukraine am 16.2.1930: "Ich würde mich mein ganzes Leben lang beklagen, wenn ich nicht die Gelegenheit gehabt hätte, diesen Aufschwung mitanzusehen, der an Interesse und Bedeutung alles hinter sich läßt, was wir in unserer Epoche gesehen haben." (1) Von nun an erwähnt er in seinen Briefen regelmäßig die grandiosen Leistungen des Sovjetstaates auf allen Gebieten. Aber er wußte auch sehr wohl von der Zensur, die sämtliche Briefe ins Ausland überprüfte. Jahre später erzählte er einem Freund von einer ganz anderen Seite der Kollektivierung. Er sagte, viele der von ihm besuchten Dörfer hätten auf ihn gewirkt wie eine "erschreckende Halluzination". Lange verstand er den Grund dafür nicht, bis ihm plötzlich klargeworden sei, daß er seit Tagen keinen einzigen Hund hatte bellen hören. Nicht nur die Kühe, die Schweine, die Hühner waren aus den

(1) I. Babel, Correspondance, a.a.O. S.111f

Dörfern verschwunden, es gab auch keine Hunde mehr (1).

Aus der Ukraine zurück, mietete Babel' sich in einem Haus im Dorf Molodönow in der Nähe von Moskau ein und machte sich an seine schriftstellerische Arbeit, um endlich "etwas abzuliefern". 1929 und 1930 hatte er nichts publiziert. Er steckte immer voller Pläne oder gab vor, es zu tun, um seiner Rechte als Schriftsteller nicht verlustig zu gehen. Längst war bekannt, daß er überaus langsam und angestrengt arbeitete, und er kultivierte diesen Ruf, indem er sich selbst in einer öffentlichen Rede scherzhaft den "Meister eines neuen Genres" nannte, und zwar des "Genres des Schweigens" (2). Ob er die Fehlerhaftigkeit der Werke, die er noch nicht aus den Händen geben wollte, eher als eine künstlerische oder als eine politische ansah, können wir nur erraten.

Neue Arbeiten

Jedenfalls scheint Babel' in diesen Jahren an einem neuen Novellensyklus oder sogar einem Roman über die Kollektivierung geschrieben zu haben, dessen Titel "Velikaja Krimica" oder "Velikaja Starica" (ein Dorfname) lauten sollte. Erhalten sind aus diesem Werk zwei Fragmente, von denen eines ("Gapa Gušva") 1931 in der Zeitschrift "Novyj mir" ("Neue Welt") gedruckt wurde, das andere ("Kolyvuška") aber die Zensur nicht passierte.

Die Titelfigur von "Gapa Gušva" ist eine markige Frauengestalt aus einem kleinen Dorf während der Kollektivierung, ein anarchisches, lüsternes Mannweib, wie sie bei Babel' häufiger vorkommen. Die Witwe Gapa Gušva, von einer wahn-sinnigen Unruhe getrieben, provoziert sämtliche Männer des

(1) Stora-Sandor, Judith: Isaak Babel', L'homme et l'oeuvre, Paris 1968, S.48

(2) Isaak Babel's Rede auf dem Ersten Sowjetischen Schriftstellerkongreß 1934, in: I. Babel, Ein Abend bei der Kaiserin, Berlin (Ost) 1969, S.402

Dorfes einschließlich des asthenischen Kollektivierungsekretärs Ivaško. Die Männer des Dorfes begegnen ihr mit vorsichtigem Zynismus, finden aber immerhin eine gemeinsame Sprache mit ihr, während sie an die neuen Offizialen überhaupt nicht mehr herankommt. In einer stürmischen Nacht um zwei Uhr klopft Gapa beim Kollektivierungsrichter, um ihm eine Frage zu stellen. "Was wird aus den Flittchen?" Der Richter antwortet: "Sie werden leben können; bloß andere, besser." Dankend verläßt Gapa die Hütte. Die Geschichte endet mit den Worten:

"Die tobende, schneidende Nacht warf sich auf sie mit dem Gestrüpp der Wolken und mit buckligen, schwarzglänzenden Eisschollen. Heller werdend, jagten tiefhängende Wolken dahin. Schweigen breitete sich über Velikaja Krinica, über die flache, grabesartige Eiswüste der Dorfnacht." (1)

Der Ton der Geschichte ist abrupt, holprig, angestrengt, die Charaktere wirken forciert, die Handlung ist verworren. Aber vielleicht sagt die ganze gekülte Artistik des acht-Seiten-Werkes mehr über das zugrundeliegende Geschehen, als der Autor in einem anderen Ton hätte preisgeben können, vielleicht sogar mehr, als er überhaupt preisgeben wollte.

Kolyvuška, der Held der anderen Kollektivierungsgeschichte, ist ein Bauer aus demselben Dorf, der wegen Steuerhinterziehung enteignet und deportiert werden soll. Verwirrt läuft er, als er diese Neuigkeit erfahren hat, in seinen Hef und setzt sich auf einen Holzstoß. Sein Pferd, eine trüchtige Stute, läuft zu ihm hin und knabbert vertrauensvoll an seiner wattierten Schulter, aber er hebt seine Axt und schlägt sie dem Tier vor die Stirn. Der Tod des Pferdes ist detailliert beschrieben. Dann packt Kolyvuška Familie und Habe auf einen Schlitten ("Die Menschen wollen mich nicht, vielleicht will mich die Erde" (2)) und verschwindet. Die Mitglieder des Enteignungskomitees, die als ein Haufen grotesker

(1) Isaak Babel', Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O., S.106
 (2) ebd. S.112

Typen gezeichnet werden, gruseln sich und fürchten Kolyvuška's Rache. Am anderen Morgen erscheint Kolyvuška wieder, mit silbernem Haar, über Nacht ergraut. "Wo jagt ihr mich hin, Bauern", murmelt er, "wo soll ich hin... Ich bin unter euch geboren, Bauern." - "Du willet uns hier an die Wand drücken", entgegnet ihm ein Buckliger, "du willet uns tyrannisieren, uns mit deinem weißen Kopf quälen, bloß lassen wir uns nicht quälen, Ivan. Wir haben's satt, uns quälen zu lassen heutzutage." Dann hat der Bucklige einen Einfall: "Dich muß man beseitigen... Ich hol die Pistole, dich leg ich um!" Versücht rennt er ins Haus, um eine Flinte zu holen. Kolyvuška schwankt und läuft los. "Von da an wurde er nicht mehr gesehen in Velikaja Starica"(1) schließt die Erzählung.

Die Verleger wiesen "Kolyvuška" zurück. "Sie haben recht", schrieb Babel' an seine Familie, "die Geschichten sitzen zu prall an aktuellen Geschehen; um sie zu publizieren, müßte man ihnen Texte in der Perspektive der Epoche hinzufügen, und das tue ich soeben."(2)

Abgesehen von diesen beiden Erzählungen schrieb Babel' von nun an (1931) bis zu seiner Verhaftung (1939) nur noch 15 Kurzgeschichten, von denen man höchstens vier ("Karl-Jankel'", 1931, "Das Ende des Altersheims", 1932, "From Grač", 1933, "Öl", 1934) mit einiger Mühe als der Thematik nach sovjetisch bezeichnen kann. Die ersten drei behandeln noch einmal das jüdische Universum von Odessa. Thema ist der Einbruch der neuen Zeit in die skurrile Odessaer Idylle. In "Karl-Jankel'", die Babel' selbst als eine schlechte Erzählung ansah, geht es um die heimliche Beechnidung des jüdischen Säuglings Karl-Jankel' durch den jüdischen Chirurgen Naftula. Der Vater des Kindes, ein kommunistischer Funktionär, zerrt Naftula vor Gericht, und mit ihm die

(1) I. Babel, Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O. S.112f
 (2) I. Babel, Correspondance, a.a.O., Brief vom 3.7.1931, S.159

Schwiegermutter, die die Beschneidung in die Wege geleitet hat. Über deren Motive wird nur gesagt: "Semens Kinder zogen mit der Division herum. Die Alte aber hätte so gern jemanden gehabt, dem sie von Baal Schem erzählen wollte." (1) Die Gerichtsverhandlung, die zu einem Prinzipienkampf zwischen jüdischer Tradition und kommunistischer Ideologie ausartet, endet in einem Tumult.

"Das Ende des Altersheims", untertitelt "Aus den Odessaer Erzählungen", schildert die Auflösung eines heruntergekommenen Altersheims gegen den Widerstand seiner skurrilen Bewohner. Am Schluß der zehn-Seiten-Geschichte sieht man die Schar der zerlumpten, verkrüppelten Alten von Soldaten flankiert über das ausgedörrte, staubige Land zieher: "Eine unsagbar traurige Straße führte damals in Odessa von der Stadt zum Friedhof." (2)

Sowohl in "Karl-Jankel" als auch im "Ende des Altersheims" herrscht ein krampfhafter, makaberer Humor vor.

Von besonderem Interesse ist die Erzählung "Froim Grač", die zu Babel's Lebzeiten in der Sowjetunion nicht erscheinen durfte (3). Sie kehrt thematisch noch einmal zu der Gangsterwelt der Moldavanka zurück, aber nur noch, um ihre Auflösung zu beschreiben. Der Held der Geschichte ist der alte Froim Grač, das Oberhaupt von vierzigtausend Odessaer Dieben. Froim kommt eines Tages, "riesengroß wie ein Haus, rothaarig, mit einem geschlossenen Auge und einer verstümmelten Wange" (4) zu Fuß in das Gebäude der Čeka, um mit der neuen kommunistischen Staatsgewalt über die Herausgabe zweier verhafteter Banditen zu verhandeln. Der junge Odessaer Untersuchungsrichter Borovoj, womöglich ein Alter Ego des Autors selbst, ruft aufgeregt die aus Moskau zugereisten Funktionäre und Kommissare zusammen. "Ich werde euch einen Burschen zeigen", sagt er,

-
- (1) Isaak Babel, Die traurige Straße, München 1965, S.103
 (2) ebd, S.102
 (3) Sie wurde dort erstmals 1964 gedruckt, in der Zeitschrift "Znamja", Nr.8(1964)
 (4) I. Babel, Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O. S.87

"eine Epopöe ist das, einen zweiten von der Sorte gibt es nicht." Und er erzählt begeistert von den Taten des alten Froim. Aber diese Zeiten sind vorbei: Als Borovoj später aus dem Haus tritt, liegt Froim, der große, legendäre Froim, ausgestreckt im Hinterhof unter einer Persenning, und zwei Rotarmisten rauchen an seiner Leiche selbstgedrehte Zigaretten. "Antworte mir als Revolutionär", sagt der dreiundzwanzigjährige Vorsitzende der Čeka, Simen, zu Borovoj, "Wozu ist dieser Mensch in der zukünftigen Gesellschaft nütze?" "Wahrscheinlich zu nichts", antwortet Borovoj bedrückt.

"Er gab sich einen Ruck und verscheuchte die Erinnerungen. Dann belebte er sich und erzählte den aus Moskau zuge-
reisten Čekisten wieder aus dem Leben Froim Grač, von seiner Gewandtheit, seiner Unfaßbarkeit, seiner Menschenverachtung, all die erstaunlichen Geschichten, die nun der Vergangenheit angehören."(1)

Hier findet eine ganz klare Gegenüberstellung statt zwischen dem vielleicht in ideologischem Sinne verwerflichen, aber starken und ursprünglichen Moralkodex der Moldavanka-Mafia und der kalten, beinahe zynischen Rationalität der neuen Machthaber, die für die alten Werte kein Verständnis und keine Achtung mehr aufbringen. Den alten Froim, der zu Fuß und ohne Waffen zu ihnen gekommen ist, legen sie um wie einen achtzehnjährigen Taschendieb. Und Borovoj mag die Notwendigkeit dieser Maßnahme noch halbwegs verstehen - seine Trauer erleichtert sie nicht.

Von der spielerischen Souveränität des Erzählers der ersten vier Odessaer Geschichten ist hier nichts mehr zu spüren. Der Stil von "Froim Grač" ist lakonisch und streng. Wie es scheint, ist die Geschichte schon vor 1933 entstanden, und Babel' wagte nur nicht, sie den Verlegern anzubieten. 1933 wurde sie von Maksim Gor'kij zum Druck empfohlen. Aber Gor'kij's Wort vermochte zu dieser Zeit bereits nicht mehr allzuviel, und "Froim Grač" blieb ungedruckt.

Babel's vierte "sovjetische" Geschichte der dreißiger Jahre, "Öl", ist in der Form eines Briefes einer kommunistischen Funktionärin an ihre Freundin geschrieben: Zuversichtlich, simpel, etwas lapidar erzählt sie von Fünfjahresplä-

(1) Isaak Babel, Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O. S.86f

nen, von einer Kollegin, der sie eine Abtreibung ausredet, von dem hektischen Arbeitskampf, von den Stärken und Schwächen ihrer Kollegen; aber heroische Töne fallen nicht, es sei denn in Zitaten, und die Menschen, um die es geht, sind alles andere als Helden.

Ferner schrieb Babel' in diesen Jahren zwei Geschichten über die frühe Revolutionszeit ("Sulak", 1937, und "Dreifaltigkeitsblume", 1932), die von der grausamen Bestrafung menschlicher Vergehen durch Revolutionsorgane berichten, zwei Erzählungen aus Paris ("Rue Dante", 1934, und "Das Gericht", 1938), zwei Erzählungen zum Reiterarmee-Zyklus ("Argamak", 1932, und "Der Kuß", 1937) und fünf sogenannte "autobiographische" Erzählungen ("Im Keller", "Erwachen", 1931, "Der Weg", "Guy de Maupassant", 1932, "Di Grasso", 1937). Auch die autobiographischen Erzählungen zeigen den Erzähler im Kampf um eine verlockende und grausame Welt und sind dem Inhalt nach oft genug schmerzlich; aber der Autor geht hier nur mit Werten um, die ihm vertraut sind und zu denen er sich bekennt. Bezeichnenderweise spielen alle diese Erzählungen in der Jugend und Kindheit Babel's, in dessen vor-ideologischer Zeit. Ihr Held ist ein Jüngling auf der Suche nach Freiheit und Poesie, voll brennenden Interesses für das Leben. Wo er damit nicht fertig wird, reagiert er mit einem etwas traurigen, tiefen Humor oder mit überspannten, begeisterten lyrischen Ergüssen. Gelöst wird auch hier nichts. Aber der Ton ist klarer als in fast allen anderen Erzählungen Babel's der gesamten Dekade, die Sprache ist geschmeidiger, poetischer, leuchtender.

Babel' blieb dem Sowjetstaat seinen Loyalitätsbeweis weiterhin schuldig.

Nachtrag zur "Reiterarmee"

Die beiden Geschichten zur "Reiterarmee", die nach 1930 entstanden, sind interessant erstens insofern, als sie die einzigen des Zyklus sind, in denen der Polenkrieg wirklich im

Rückblick als abgeschlossenes historisches Ereignis behandelt wird, zweitens insofern, als der Autor mit ihnen einer Art Verpflichtung nachzukommen versuchte, die Reiterarmee anders, konstruktiver zu sehen als im ursprünglichen Zyklus.

"Argamak" wurde 1932 erstmals gedruckt, also fast ein Jahrzehnt nach den ersten Reiterarmee-Geschichten. Es ist die Geschichte des Hengstes Argamak, der dem Ich-Erzähler als Reittier zugewiesen wird, weil sein wirklicher Besitzer, der ungebärdige Kosak Tichomolov, wegen Mordes an zwei gefangenen polnischen Offizieren zur Fußtruppe strafversetzt wurde. Das Pferd ist schwer zu reiten, der Erzähler kommt mit ihm nicht zurecht, reitet es wund, quält sich und es gleichermaßen; die Kosaken schauen ihm bei seinen Bemühungen mit Verachtung und Wut zu. Schließlich kehrt Argamaks Besitzer, wegen einer Heldentat rehabilitiert, zur Schwadron zurück. "Laß uns Frieden schließen, Paska", spricht der Erzähler zu ihm, "Ich bin froh, wenn das Pferd wieder bei dir ist. Ich werde mit ihm nicht fertig. Machen wir Frieden?" Paska betrachtet stumm das heruntergekommene, abgemagerte Pferd und sagt dann unerbittlich: "Mit dir werde ich mich nicht versöhnen." Er geht mit Argamak davon. Der Schwadronschef Baulin, der die Szene mit angesehen hat, fährt auf: "Ich verachte dich. Ich verachte dich aus ganzer Seele. Dir gefällt es, ohne Feinde zu leben... bloß darauf sind deine Gedanken gerichtet... ohne Feinde."(1)

Zwar endet die Geschichte versöhnlich: Durch Argamak hat der Erzähler reiten gelernt und die Achtung der Kosaken erworben. Aber die Kosaken sind auch hier nicht edler gezeichnet als in den anderen Reiterarmee-Geschichten. Über den Schwadronschef Baulin sagt der Erzähler:

"Mit seinen zweiundzwanzig Jahren kannte er keine Skrupel. Diese Eigenschaft von Tausenden von Baulins hat ganz entscheidend zum Sieg der Revolution beigetragen. Baulin war hart, kurz angebunden und geradeheraus. Sein Lebensweg stand schon völlig fest. Zweifel an der Richtigkeit kannte er nicht."(2)

(1) Isaak Babel, Die traurige Straße, a.a.O. S.49f

(2) ebd. S.45

Baulin ändert sich nicht, sondern der Erzähler muß sich ändern, damit der Schluß der Geschichte versöhnlich sein kann. Aber daß es der Wunschtraum des Erzählers ist, einmal von den Baulins akzeptiert zu werden, ändert nichts an der Tatsache, daß sie ihm im Grunde zutiefst fremd sind und bleiben.

"Ich sehe den Bürgerkrieg jetzt mit anderen Augen", sagte Babel' in einem Interview im September 1937 (1). Kurz zuvor, im Juli 1937, war in der Zeitschrift "Krasnaja nov'" (Rotes Neuland) seine letzte Reiterarmee-Geschichte "Der Kuß" erschienen. Dieses Zusammentreffen legt nahe, zu überprüfen, wie anders der etwas ältere Babel' den Bürgerkrieg wirklich gesehen hat.

Der Ich-Erzähler sucht mit seiner Ordonnanz, dem Kosaken Miška, in einem Lehrerhaus Unterkunft. Dort leben nur ein Schlaganfallgelähmter Greis, seine verwitwete Tochter und deren Söhnchen Miška. Angefeuert von seinem Burschen, macht sich Ljutov an die junge Frau heran, aber jene weicht zurück, und abends erscheinen plötzlich Greise auf Krücken und alte Weiber mit Kopftüchern und machen sich im Hause breit.

"Diese ohnmächtigen Gäste machten sich daran, Jelizaveta Alekseevnas Ehre zu schützen. Sie hockten sich dicht zusammen wie Schafe im Gewitter und verbarrikadierten mit ihren hinfälligen Leibern die Tür."(2)

Nach einigen Tagen gewinnt Ljutov das Vertrauen der Familie.

"Furcht und Unwissenheit, in der diese Lehrerfamilie lebte, eine Familie guter, schwacher Menschen, waren grenzenlos. Die polnische Obrigkeit hatte ihnen vorgelogen, Rußland sei in Rauch und Barbarei untergegangen, wie einstmals das alte Rom. Kindliche, scheue Freude erfüllte mich, als ich ihnen von Lenin, von Moskau, vom Künstlertheater erzählte."(3)

Abends kommen fünfundzwanzigjährige bolschewistische Generäle

-
- (1) "Von der Arbeit des Schriftstellers", in: Isaak Babel, Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O. S.407
 (2) Isaak Babel, Die traurige Straße, a.a.O. S.65
 (3) ebd.

zu Besuch, und die jungen Leute schwadronisieren begeistert ganze Nächte hindurch. Der gelähmte alte Lehrer lauscht ihnen stumm.

"Der Alte verbrachte diese Tage hingegeben an eine wilde, plötzliche, ungestaltete Hoffnung. Um sich dieses Glück nicht zu verdunkeln, bemühte er sich, unsere blutrünstige Prahlerei, mit der wir in jenen Tagen die Welträtsel lösten, nicht zu bemerken.

Nach dem Sieg über Polen - so hatten wir im Familienrat beschlossen - würde die Familie nach Moskau übersiedeln: den Alten sollte ein berühmter Professor gesund machen, Jelizaveta konnte an der Universität studieren, und Miška würde in die Schule bei den Patriarchen-Teichen gehen, in dieselbe Schule, in die schon seine Mutter gegangen war."(1)

Als es dem Erzähler endlich gelingt, Jelizaveta zu küssen, schrillt das Telefon: Befehl zum sofortigen Abmarsch. "Ich rannte los, im Laufen meine Papiere ordnend."(2) Der alte Lehrer ist aufgewacht. "'Versprechen Sie, daß Sie zurückkommen werden', wiederholte er pausenlos, und sein Kopf zitterte."

Viel später auf ihrem Kriegezug geraten die beiden Soldaten wieder in die Nähe des Dorfes und stehlen sich für eine Nacht davon, um die Tomilins zu besuchen. Jelizaveta führt Ljutov in die Vorratskammer, da das Haus von Obdachlosen überfüllt ist. "Dort... begriff ich", schreibt der Erzähler, "welch unwiderruflich zerstörerischen Weg ich eingeschlagen hatte damals - mit dem Kuß beim Schloß des Fürsten Gonsiorovski."(3)

Früh morgens weckt der Bursche Ljutov und drängt ihn zum Aufbruch, ohne ihm Gelegenheit zu geben, sich von dem Alten zu verabschieden. Auf dem Weg zur Division erzählt er ihm, warum: der alte Lehrer hatte sich über Nacht in immer größere Erregung geredet, hüstelte plötzlich und kippte tot zur Seite. "Wir kamen genau zur Zeit", schließt die Erzählung, "Die Schwadron war eben erst geweckt worden. Die Sonne versprach uns einen heißen Tag. An diesem Morgen überschritt unsere Brigade die Staatsgrenze des ehemaligen Königreichs Polen."(4)

(1) Isaak Babel, Die traurige Straße, a.a.O. S.65f

(2) ebd. S.67

(3) ebd. S.69

(4) ebd. S.70

Die Geschichte ist hier deswegen so ausführlich wiedergegeben, weil sie, als letzte des Reiterarmee-Zyklus und aus großer zeitlicher Distanz zum Geschehen geschrieben, als eine Art Vermächtnis, als Schlußwort des Autors zu diesem Kapitel seines Lebens gelten darf. Die Geschichte ist nüchterner, bescheidener in Aufbau und Wortwahl als die meisten anderen Erzählungen des Zyklus, mithin weniger romantisch. Geschildert wird die fast unbeabsichtigte, beiläufige Zerstörung einer harmlosen Kleinbürgerfamilie am Rande eines großen, historischen Ereignisses. Der Zusammenhang zwischen dem privaten und dem politischen Geschehen wird erst im letzten Absatz hergestellt, und mit diesem Kontrast bricht die Geschichte ab. Der Erzähler gibt keinen weiteren Kommentar. Aber es ist sehr fraglich, ob die Perspektive, die er durch seine Themenwahl und die Art seiner Schilderung verrät, den offiziellen Vorstellungen von Revolutionsliteratur entsprach.

7. Die letzten Jahre (1934-1939)

Immerhin gibt es keinen Zweifel daran, daß Babel' sich aufrichtig darum bemühte, das Vertrauen des Sowjetstaates, der ja sein Brotgeber war, zu rechtfertigen. Daß der gute Wille nicht ausreichte und daß eine künstlerische Moral und Erfahrungsweise wie die seine mit den Ansprüchen eines totalitären Staates wie Stalins Rußland kaum zu vereinbaren war, konnte oder wollte er lange nicht wahrhaben, und während andere Dichter bereits das Land verlassen hatten (wie Zamjatin) oder in die "innere Emigration" gegangen waren (wie Pasternak, die Achmatova, Mandel'stam), ließ Babel' nicht davon ab, um die Zuneigung und Unterstützung seiner Regierung zu werben.

Noch galt er immerhin als etablierter Sovjetschriftsteller und wurde von denselben Behörden, die ihn mit Mißtrauen verfolgten, als Aushängeschild der sovjetischen Kultur hochgehalten.

Auf dem 1. Kongreß des 1932 gegründeten sovjetischen Schriftstellerverbandes vom 17.8. bis zum 19.9.1934 trat Babel' als einer der Starredner auf. Thema dieses Kongresses war zum einen die Definition einer allgemein verbindlichen sovjetischen Kunstform, für die man die Losung "sozialistischer Realismus" fand. Babel', Ehrenburg und ein paar andere indessen sprachen über die Stellung des schöpferischen Talents in der parteigebundenen Literatur. Babel's Rede, ein Meisterstück der Diplomatie, beginnt bei der Verantwortung des Schriftstellers gegenüber der Arbeiterklasse und endet bei seiner eigenen "Schweigsamkeit", die er als Verdienst gegenüber dem sovjetischen Volk hinstellt: Erste Pflicht für einen sovjetischen Schriftsteller sei, Gutes zu schreiben, nicht Vieles. Triviales schreiben könne jeder, er aber schweige lieber, denn "in diesem Kampf (dem Kampf um die sozialistische Zukunft, P.M.) bedarf es nur weniger, aber guter Worte, während ausgeklügelte, triviale, abgegriffene Ausdrücke nur den feindlichen Kräften in die Hände arbeiten; Trivialität in unserer Zeit - das ist nicht mehr eine schlechte Charaktereigenschaft, das ist ein Verbrechen. Mehr noch: Trivialität ist Konterrevolution."(1) Die Rede war souverän und spielerisch, teilweise schnoddrig, und erntete viel Lachen und Beifall. Obwohl Babel' auch ab und zu mit allgemeinen großen Worten tönte ("Der Stil der bolschewistischen Epoche besteht in Mut, in Selbstbeherrschung und ist voll Feuer, Leidenschaft und Kraft"(2)), kehrte er immer wieder zu seinem persönlichen Thema zurück. Er schloß mit den Worten, daß die Sovjetregierung den Schriftstellern alles gegeben und nur eines genommen hätte: das Recht, schlecht zu schreiben.

"Genossen... das war ein sehr bedeutendes Recht, und man entzieht uns damit nicht wenig. (Lachen)... Laßt uns also, Genossen, auf dem Schriftstellerkongreß diesem Privileg entsagen - Gott möge uns helfen. Im übrigen gibt's keinen Gott, also helfen wir uns selbst. (Beifall)."(3)

(1) Isaak Babel, Rede auf dem 1. Sovjetischen Schriftstellerkongreß, zit. nach: I. Babel, Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O. S.395f

(2) ebd. S.401

(3) ebd. S.402

Mit dieser Rede hatte Babel' den Unmut seines Brotgebers noch einmal entschärft, aber er wußte, daß er nun einbringen mußte, was er ihm schuldig war. Auf dem Schriftstellerkongreß hatte er gesagt: "Offen gestanden, in jedem bürgerlichen Land... wäre ich längst verhungert und verreckt." (1) Nun mühte Babel' sich ab. Sein zweites Theaterstück "Marija" wurde 1935 gedruckt und von der Kritik sofort erbarmungslos verrissen, woraufhin das Vachtangovtheater, das die Uraufführung vorbereitete, seinerseits sofort die Proben einstellte. Im März 1936, also nur anderthalb Jahre nach seinem Auftritt beim 1. Schriftstellerkongreß, fühlte sich Babel' erneut genötigt, sich wegen seiner "Schreibfaulheit" vor einem Schriftstellerkolloquium zu rechtfertigen, und diesmal redete er beträchtlich ernster. Er begann damit, daß er die "seitens der Kritik praktizierten Methoden, diesem oder jenem Genossen gelegentlich das Fell zu gerben", zwar im Grunde billige, denn die Verantwortung sämtlicher Literaturschaffender gegenüber ihrem 170-Millionen-Volk sei wirklich sehr schwer und sehr heikel, aber "an dem Durcheinander, das unsere Kritiker augenblicklich entwirren, sind sie vielfach selber schuld, vielfach erinnern ihre Urteile an atmosphärische Erscheinungen, so überraschend sind sie." (2) Etwas weiter unten streute er bitter ein: "Anerkennungsmanifestationen für die Sowjetmacht haben wir... ausgiebig zu hören bekommen. Meiner Meinung nach muß es sich jetzt darum handeln - ob die Sowjetmacht jene anerkennt, von denen sie anerkannt wird. (Beifall)" (3)

Erst dann kommt Babel' zum eigentlichen Thema, das er wiederum von der Frage der "Erhöhung der Qualifikation" her angeht: "Ich will den Fall des Genossen Babel' herausgreifen - ein Fall, den ich besser als andere kenne. Es fällt mir schwer, nicht auch in den Chor derer einzufallen, die über den Genossen Babel' Klage führen." (4) Man werfe ihm geringe Produktivität vor. Er aber sei verstummt, weil

(1) I. Babel, Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O. S.402

(2) I. Babel': Schöpfer einer neuen Kultur, in: Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O. S.403

(3) ebd.

ihm nicht mehr gefalle, was er schrieb, und er neue Wege suche zu schreiben. "Ich kann das Wort 'Fehler' nicht mit der Unzufriedenheit mit mir selbst in Verbindung bringen, die ich empfand. Ein Fehler in der Literatur - das ist der Schriftsteller selbst."(1)

Noch einmal anderthalb Jahre später, am 28.9.1937, trat Babel' bei einem Diskussionsabend im Haus des Sowjetischen Schriftstellerverbandes auf, las zunächst zwei Erzählungen vor und stellte sich dann den Fragen des Publikums.

"Frage: Die Leser sind befremdet durch Ihr mehr als langes Schweigen.
Babel': Mich befremdet das auch, so daß ich mich in dieser Hinsicht von ihnen nicht sehr unterscheide. Wenn ich ehrlich sein soll, so bin ich eigentlich für dieses Handwerk nicht geeignet, und ich würde es auch nicht ausüben, wenn ich mich für ein anderes geeigneter fühlte."(2)

Zu einem Freund aber sagte er eines Abende mißmutig:

"Was mache ich denn von früh bis abends und abends bis früh anderes als arbeiten? Ich liebe Pferde... und verbringe viel Zeit damit, aber das ist auch alles. Außer den Pferden liebe ich nur die Arbeit - und Paris, wo es so gut war, zu leben. Jetzt sind mir nur die Pferde und die Arbeit geblieben. Stellen Sie sich vor, einem Musiker wird gesagt: Wir rechnen mit dir, wir warten auf dein Werk, gerade auf dein Werk. Man könnte den betreffenden Musiker, dem diese Worte gesagt werden, beneiden - aber nur so lange, als man vergißt, daß das musikalische Ideal jener, die dem Musiker zureden,... - etwa Dunajewskij heißt. Solange ich nicht produziere, wirft man mir lediglich Faulheit vor. Wenn ich jedoch publiziere, so wird sich plötzlich ein wahrer Katarakt schwerwiegender und gefährlicher Anklagen über mein kahles Haupt ergießen. Ich fühle mich wie ein schönes Mädchen auf dem Ball, das jeder zum Tanz holen möchte. Ließe ich mich aber erweichen, würde das ganze Ballpublikum, würden sich auch meine Freier wie ein Mann gegen mich wenden. Sobald ich zu tanzen begänne, würde sich herausstellen, daß man mich nur so lange für schön hielt, als ich abseits stand. Auf diesem Ball so zu tanzen wie ich - das ist doch eine herausfordernde Ungehörigkeit, ja ein wildes und gefährliches Beispiel!"

-
- (1) I. Babel, Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O. S.404
(2) I. Babel': Von der Arbeit des Schriftstellers. Zit. nach: I.B., Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O. S.408

Über den Fortgang des Gesprächs berichtet der Freund:

"Er (Babel') legt den leicht gekrümmten Zeigefinger an seine dicken Lippen, neigt sich zu mir herüber und sagt mit der Stimme eines gehetzten Menschen:
'Unter denen, die mich in Wort und Schrift zum Tanz auffordern, gibt es viele, die nur so tun, weil sie wissen, daß, sobald ich auf den ersten Walzer eingehe...'
Er hebt die Hand und lacht laut und bitter, macht eine Geste, als winke er zum Abschied, und beendet den Satz mit den Worten: 'Addio mare!'" (1)

Il'ja Ėrenburg erzählt, daß Babel' - ebenfalls im Jahre 1936 - eines Tages völlig verstört zu ihm ins Haus kam, ihn in ein Nebenzimmer führte und ihm im Flüsterton von seinem Besuch einer Bücher-Vernichtungsfabrik erzählte: Er hatte dort gesehen, wie derbe, kräftige, rotwangige Mädchen die Druckbögen aus den Einbänden rissen. "Vielleicht ist das nur der Anfang", sagte er. (2)

Äußerlich lebte Babel' um diese Zeit sehr gut. Er arbeitete als Dramaturg bei der Filmagentur Mosfil'm, hatte ein halbes Häuschen in Moskau, wo er seit 1935 wieder mit einer Frau zusammenlebte, ein Auto mit Chauffeur und eine Dača im Schriftstellerdorf Peredel'kino. Er unternahm mehrere mehrmonatige Reisen nach Odessa, nach Kiev, in den Kaukasus und besuchte Mustergüter, Bergwerke und Baustellen, auf denen er überall wie ein Ehrengast empfangen und herumgeführt wurde. Er hatte Zutritt zu Restaurants, in denen ein Abendessen den Monatslohn eines Arbeiters kostete (3). Er ging viel mit Soldatenfreunden aus seiner Reiterarmeezeit und mit Čekisten um, sogar mit dem Polizeichef Ježov, mit dessen Frau ihn eine langjährige Freundschaft verband. Ježovs Amtszeit 1936-1938, in Rußland selbst inzwischen als "Ježovščina" berüchtigt, gilt

-
- (1) Sinkó, Ervin: Roman eines Romans. Köln 1962, S.314
 (2) Ėrenburg, Il'ja: Rede zu Isaak Babel's 70. Geburtstag (einer Feier im Haus des Schriftstellerverbandes in Moskau am 11.11.1964), zit. nach: Isaak Babel, You Must Know Everything, New York 1969, S.233
 (3) Babel', Natalie: Vorwort zu dem Buch: I. Babel, Correspondance, a.a.O. S.25

ale die blutigste Periode des gesamten Stalinschen Terrors. Der Dichter Osip Mandel'stam fragte Babel' einmal, warum er sich zu den Milizionären hingezogen fühlte. Um bei der Vergabe des Todes die Hände im Spiel zu haben? "Nein", antwortete Babel', "Ich will da nicht mitmischen, sondern nur meine Nase hineinstecken, um herauszufinden, wonach es hier riecht." (1)

Am 15.5.1939 um 10 Uhr morgens wurde Babel' in Peredel'-kino verhaftet. Nach den Worten seiner Witwe Antonina Nikolajevna Pirožkova hatte er soeben ein größeres Werk vollendet, dessen Herausgabe aber seine Verhaftung zuvorkam. Seine letzten Worte seien gewesen: "Man hat mich meine Sache nicht zu Ende bringen lassen." ("Ne dali končít'.") (2)

Alle seine Manuskripte und Notizen, die er in einer großen Truhe aufbewahrte, wurden beschlagnahmt und sind seitdem nicht wieder aufgetaucht.

Sein Tod wurde den Angehörigen erst im Jahre 1954 mitgeteilt; als Datum nannte man den 17.3.1941, ohne Angabe von Ort und Grund. Die Rehabilitierung wurde am 23.12.1954 ausgesprochen. 1957 wurden zum ersten Mal nach fast zwanzig Jahren wieder Werke des Schriftstellers in der UdSSR aufgelegt.

(1) Mandelstam, Nadeschda: Das Jahrhundert der Wölfe, Frankfurt a.M. 1971, S.322

(2) Stora-Sandor, Judith: Isaak Babel', L'homme et l'oeuvre, Paris 1968, S.69

II. DAS DRAMATISCHE WERK

1. "Sonnenuntergang"

Das erste seiner beiden Stücke, "Sonnenuntergang", schrieb Babel' im Jahre 1926. Er stellte es mehrfach in Lesungen (1926 und 1927) vor, bis es 1928 in der Zeitschrift "Novyj mir" (Nr. 2) gedruckt wurde. Die ersten drei Premieren fanden in Baku ("Arbeitertheater, 23.10.'27) und Odessa ("Russisches Theater", 25.10.'27, und "Ukrainisches Theater", 1.12.'27) statt. Die Moskauer Premiere war am 28. Februar 1928.

Das Stück

"Sonnenuntergang" baut im wesentlichen auf der gleichnamigen Erzählung auf, an der Babel' in den Jahren 1924 und 1925 schrieb. Die unvollendete neunseitige Erzählung gehört thematisch und stilistisch zum Zyklus der "Geschichten aus Odessa" und behandelt den Streit des zukünftigen "Königs" Benja Krik mit seinem Vater Mendel' Krik sowie den Zusammenbruch des Mendel' Krik. Der Fuhrunternehmer Mendel' ist ein Grobian und Tyrann, den die ganze Moldavanka "Mendel' Pogrom" nennt. Seine Söhne Benja und Lëvka wollen Mendel' entmachten, aber Mendel' schlägt sich wie wild mit ihnen, zertrümmert Benja das Nasenbein und verrenkt Levka die Arme. Erst Dvojra, Benjas und Lëvkas Schwester, kann den Kampf für die jüngere Generation entscheiden, indem sie dem Alten von hinten ein Sieb über den Kopf schlägt. Es folgt noch die Beschreibung der Zeit nach dem Kampf, in der Benja das heruntergebrachte Unternehmen Mendel's wieder auf die Beine zu stellen versucht und Madame Gorobčik, Mendel's Frau, die zu Mendel' hält, nach Rache sinnt. Mendel's Versuch, nachts vom Hof zu fliehen, wird von Benja vereitelt, und die Geschichte bricht ab mit einem großen Fest, das Benja zu Ehren seines derangierten Vaters gibt. Der Ton der Erzählung ist der eines mutwilligen, bösen Märchens voller Grausamkeiten. Mag sein, daß

die Erzählung nie richtig ausgearbeitet wurde; erst lange nach Babel's Tod hat man sie im Archiv des Malers M. Ivanov entdeckt und erstmals am 20.11.1964 in der Zeitschrift "Literaturnaja Rossiija" veröffentlicht, wo L. Lifšic sie durch eine Passage aus Babel's Theaterstück "Sonnenuntergang" ergänzte.

Das Stück "Sonnenuntergang" ist indessen ausgereift, klarer aufgebaut als die Erzählung und prägnanter im Ausdruck. Fast beiläufig stellen die acht pointierten Szenen die Tragödie des Mendel' Krik zusammen.

1. Szene: Im Hause der Kriks. Die überreife vierzigjährige Dvojra erwartet Besuch von ihrem potentiellen Bräutigam Bojarskij. Vater Mendel' kehrt heim, beleidigt alle, stößt Bojarskij vor den Kopf und geht wieder. Erbittert bleiben Frau und Kinder zurück.

2. Szene: Nacht, eheliches Schlafzimmer der Eltern Krik. Die gedemütigte Hausfrau Nechama klagt und wimmert ohne Unterlaß vor sich hin, Mendel' versucht erfolglos, sie zum Schweigen zu bringen.

(Benja tritt ein, in Unterwäsche.)

BENJA: Vielleicht ist es nun für heute genug, Ihr Jungvermählten?

(Mendel' erhebt sich, starrt den Sohn an.)(...)

MENDEL': Du... Du wagst dich hier herein?

BENJA: Gibst du zwei Rubel für den Gasthof zum Ausschlafen?

MENDEL': In der Nacht - in der Nacht kommst du hier herein?

BENJA: Sie ist meine Mutter, hörst du, du Suppentopf!

(Vater und Sohn stehen sich im Unterzeug gegenüber. Mendel' geht mit immer langsamer werdenden Schritten immer näher auf Benja zu, Im Mondlicht wiegt Nechama den zerzausten Kopf.)

MENDEL': In der Nacht - nachts bist du hier hereingekommen..(1)

3. Szene: Mendel' randaliert betrunken im Gasthaus, bestellt Sänger und Tänzer und spricht davon, seinen Hof zu verkaufen, Frau und Kinder zu verlassen und mit der zwanzigjährigen Marusja nach Bessarabien zu gehen.

4. Szene: Mendel' bei Marusja, deren geschäftstüchtige Mutter zum Einkaufen gegangen ist, um das Paar nicht zu hören. Marusja flicht sich ihre blonden Zöpfe und plappert vergnügt vor sich hin; Mendel' betrachtet sie begeistert, sprachlos vor Gier.

(1) Isaak Babel: Maria. Sonnenuntergang. Zwei Stücke. München: dtv-Verlag, 1967, S.78. Alle folgenden Zitate aus dem "Sonnenuntergang" beziehen sich auf diese Ausgabe.

5. Szene: In der Synagoge, wo die Männer während des Gottesdienstes Geschäfte machen und der Kantor während des Gesanges mit einem Revolver eine Ratte erschießt, erfährt Benja vom Vorhaben seines Vaters,

6. Szene: Kriks Hof. Sonnenuntergang. Benja und Lövka prügeln sich mit Mendel'. Benja schlägt Mendel' von hinten mit dem Revolvergriff über den Kopf.

7. Szene: Benja, der neue Chef des Fuhrunternehmens, empfängt: Schuldner, Kunden und Bittsteller. Mendel', mit blauem, geschwollenem Gesicht, die Stiefel über den Rücken geworfen, schlurft über den Hof, will fortgehen. Sein Kutscher Nikifor aber öffnet ihm das Tor nicht, weil Benja es verboten hat.

MENDEL': Warum willst du mich nicht von dem Hof fortlassen, auf dem ich mein Leben verbracht habe? (...) Er sah mich, dieser Hof, mich, den Vater meiner Kinder, den Mann meiner Gattin, den Herrn über meine Pferde. Er sah meine Kraft, meine zwanzig Hengste und meine zwölf Stuten, mit Eisen beschlagen. Er sah meine Beine, gewaltig wie Säulen, sah meine Hände, meine bösen Hände. Und jetzt öffnet mir das Tor, teure Söhne. Laßt es nun so geschehen, wie ich es will. Laßt mich fortgehen von diesem Hof, der zuviel gesehen hat...

BENJA: Gehen Sie ins Zimmer zu Ihrer Gattin, Papachen.

(Er nähert sich Mendel'.)

MENDEL': Schlag mich nicht, Benčik.

LEVKA: Schlag ihn nicht.

BENJA: Gemeine Menschen!... (Pause.) Wie konntet ihr... (Pause.) Wie konntet ihr sagen, was ihr eben gesagt habt. (S.108)

8. Szene: Fest bei Kriks zu Ehren des alten Mendel'. Die Heirat Dvojras mit dem reichen Tuchhändler Bojarskij ist bereits abgemacht.

BOJARSKIJ: September, Oktober, November, Dezember...

DVOJRA: Und danach will ich, daß Sie mich ein bißchen lieben, Bojarskij.

BOJARSKIJ: Aber was könnte man denn anderes mit Ihnen machen, als Sie zu lieben? Zu Koteletten verarbeiten? Zu komisch, mein Gott...! (S.111)

Die ganze Prominenz der Moldavanka ist zu Gast, sogar der uralte Rabbi Ben Zachar'ja, der eine Festrede hält:

BEN ZACHAR'JA: Tag ist Tag, Juden, und Abend ist Abend. Der

Tag mit seinen Mühen heizt uns ein, aber der Abend hält den Fächer seiner göttlichen Kühle bereit. Jesus Navin, der die Sonne zurückhielt, war ein böser Narr. Und hier, Mendel' Krik, Besucher unserer Synagoge, erwies sich nicht verständiger als Jesus Navin. Das ganze Leben wollte er schwören am Sonnenofen, das ganze Leben wollte er dort stehen, wo die Mittagshitze fällt. Aber Gott hat seine Polizisten auf jeder Straße. Und Mendel' Krik hat Söhne in seinem Haus. Die Polizisten kommen, machen Ordnung. Tag ist Tag, und Abend ist Abend. Alles hat seine Ordnung. Trinken wir einen Vodka!

(Flötenspiel, Gläserklingen, einzelne Rufe, lautes Lachen.)(S.118)

Hiermit endet das Stück.

Das Odessaer Umfeld

"Sonnenuntergang" ist ein schwieriges Stück. Es scheint auf den ersten Blick witzig und leicht verständlich zu sein, zeigt aber beim näheren Hinsehen allerlei Unklarheiten. Obwohl sich viele Bezüge anbieten, ist es schwer auf einen Nenner zu bringen. Wir haben bislang von keiner wirklich befriedigenden Aufführung des Stückes gehört.

Bevor wir versuchen, dem auf den Grund zu kommen, wollen wir uns die "Geschichten aus Odessa", das thematische Umfeld des Stückes, ins Gedächtnis zurückrufen.

Als Kern der "Geschichten aus Odessa" gelten vier Erzählungen:

Wie es in Odessa gemacht wurde (1923)
 Der König (1921)
 Der Vater (1924)
 Ljubka Kosak (1924)

Später kam noch die Anfang der dreißiger Jahre geschriebene Erzählung "Froim Grač" hinzu, die erstmals 1963 (USA) bzw. 1964 (UdSSR) gedruckt wurde (vgl. S.31f). Weitere in Odessa spielende Geschichten wie "Karl-Jankel" (1931), "Das Ende des Altersheims" (1932) und einige autobiographische Erzählungen können nicht dem Odessa-Zyklus zugerechnet werden, weil sie mit diesem nur noch den Schauplatz, aber nicht mehr die Legende, die Welt, den Stil gemein haben.

Alle "Geschichten aus Odessa" handeln von der alten Gaunerwelt der Moldavanka mit ihren hervorragenden Vertretern: dem gewandten jungen "König" Benja Krik mit seiner Familie, dem einäugigen alten Gaunerfürst Froim Grač und seiner gewaltigen Tochter Bas'ka, der Puffmutter Ljubka Kosak, dem Synagogendiener Ar'je Lejb und noch einigen anderen. Den Erzählungen gemein ist außerdem der charakteristische übermütig-raffinierte Stil mit seiner manieristisch-jüdischen Rhetorik, aus der einige Wendungen längst in den russischen Schatz "geflügelter Worte" eingegangen sind (1).

Die versunkene bunte Welt der Moldavanka wird heraufbeschworen, mit ihren besonderen Typen, dem Witz, der Unverfrorenheit und dem Übermut der Bewohner jener heißen, von Leben sprudelnden Hafenstadt Odessa. Dabei ist die konkrete Handlung, der sogenannte plot der einzelnen Geschichten gar nicht so wichtig, dient gleichsam nur der Illustration jener Moldavanka-Welt, die ihren Stoff abgibt.

In "Wie es in Odessa gemacht wurde" schwingt sich der junge Benja zum Gangsterchef der Moldavanka auf. In "Der König" bestätigt er seine Position, indem er eine Polizeirazzia vereitelt. In "Der Vater" gewinnt der einäugige Froim Grač Benja als Bräutigam für seine monströse Tochter Bas'ka. "Ljubka Kosak" schildert den Bordellbetrieb von Ljubka Šnevejs, genannt Ljubka Kosak, in dem Benja einer der Stammkunden ist. Aber nicht so sehr um diese Geschehnisse geht es als vielmehr um die Bilder des kuriosen vorrevolutionären Odessaer Lebens. Das Anekdotische, die prägnanten Details haben absoluten Vorrang vor dem Gang der Ereignisse: Im Grunde sind die Erzählungen eine Aneinanderreihung von pikanten Histörchen, die für sich stehen und mit dem Ende der Geschichte wenig zu tun haben, ja, die den Gang der Ereig-

(1) z.B. "Skaži babe Chane, što Benja znaet za oblavu." (Sag Baba Chana, daß Benja von der Razzia weiß.) Benjas souveräner Befehl steht in nicht korrektem Russisch, es müßte heißen: "Što Benja znaet ob oblave." - Oder die Worte des jungen Mannes, der Benja von der bevorstehenden Razzia unterrichtet: "Ja imeju vam skazat' paru slov." (Ich habe Ihnen ein paar Worte zu sagen.) Die russischen Worte folgen hier der jiddischen Grammatik. Viele Wendungen der "Odessaer Erzählungen" enthalten derartige sprachliche Pointen, die einen großen Teil des Reizes dieser Geschichten ausmachen. Freilich sind sie kaum angemessen übersetzbar.

nisse sogar aufhalten. So geht es etwa in der Geschichte "Der Vater" gar nicht so sehr um die Tatsache von Benjas Verlobung mit Bas'ka als vielmehr darum, wie Bas'ka am Abend unter dem "glänzenden Auge der Sonne", die im Meer versinkt, auf einer Bank sitzt und zusieht, wie die jungen Banditen von Odessa in lackierten Equipagen, herausgeputzt wie Kanarienvögel, zu Joska Samuelsons Freudenhaus ziehen, "und in den stahlharten, vorgestreckten Händen hielten sie Blumensträuße in weichem Seidenpapier". Bas'ka, die zweihundert Pfund wiegt und in Tulčin, "einem selbstüchtig weltabgeschiedenen Provinzstädtchen" aufgewachsen ist, beginnt bei dem Anblick des jungen Solomončik Kaplun "mit ihren dicken, in Männerechuhen steckenden Beinen die Erde zu scharren" und sagt "mit Donnerstimme" zu ihrem Vater: "Papa, schauen Sie sich dieses Herrchen an - es hat Puppenfüßchen - ich könnte sie vor Liebe auffressen!"(1) Dann wird erzählt, wie sich Froim Grač als Brautwerber an Solomončiks Eltern wendet und abgewiesen wird, und wie er schließlich Benja Krik in Ljubka Kosaks Freudenhaus aufsucht, um ihm seine Tochter anzubieten, und dafür bis zwei Uhr nachts auf einem Holzschemel vor der Tür des Zimmers wartet, in dem Benja mit einem Mädchen namens Katjuša schläft.

Die Geschichten haben keine Spannung im ursprünglichen Sinn, weil es nicht eigentlich darauf ankommt, wie sie enden. Sie stellen auch im Zusammenhang keine logische Handlung dar. In "Der König" heiratet Benja die Tochter des reichen Zender Ejchbaum, in "Der Vater" aber verlobt er sich mit Bas'ka Grač, ohne daß Celja Ejchbaum noch einmal erwähnt würde. In der Erzählung "Sonnenuntergang" ist das Mädchen Marusja die Geliebte Benjas, im gleichnamigen Stück hingegen die Geliebte Mendel's, um deren willen Mendel' durchbrennen will.- In der Erzählung "Sonnenuntergang" heißt Mendel's Frau "Madame Gorobčik" und ist eine kämpferische Matrone. "Mendel'", kreischt sie, als sie sieht, wie Mendel' sich mit seinem jüngeren Sohn Lövka anlegt, "Gib ihm eins in die Fassade! Elf Bouletten hat er mir weg-

(1) "Der Vater", in: I. Babel, Geschichten aus Odessa, München 1972, S.29f

nascht!"(1) Im Stück "Sonnenuntergang" heißt sie Nechama und ist eine jümmliche, verhärmte Hausklavin, die von Mendel' "Schindmähre" genannt wird. Babel' schiebt seine Figuren wie Spielkarten durcheinander, um die jeweils effektivste Kombination herzustellen, und gönnt ihnen ansonsten kein Eigenleben, keine Entwicklung. Was zählt, sind die Details; sie stehen für sich und könnten auch in einer ganz anders verlaufenden Handlung stehen. Sie wirken durch ihre Exotik, ihre Buntheit und ihre Unbefangenheit.

Alle diese Merkmale machen die "Geschichten aus Odessa" zu einem eminent epischen Werk. Freilich ist hier eine moderne, gebrochene, in ihrer äußersten Bewußtheit maniert anmutende Epik gemeint. Aber man muß mit ihr rechnen, wenn man die Odessaer Erzählungen, wie Babel' das tat, in die dramatische Form übertragen will.

Die Entstehung des "Sonnenuntergangs"

Warum Babel' plötzlich auf die Idee kam, seine Moldavanka-Saga zu einem Theaterstück zu verarbeiten, ist nicht geklärt. Vielleicht hat seine zeitweilige Liaison mit einer Schauspielerin ihm den Gedanken nahegelegt. Vielleicht hat ihn aber auch seine Erfahrung mit einem Filmszenarium "Benja Krik", das er im Frühjahr und Sommer 1925 schrieb (2), mit dem Gebiet der Dramatik vertraut gemacht. Jedenfalls entstand im August 1926, wie es scheint unvermittelt, das Stück "Sonnenuntergang". Zum ersten Mal wird es in einem Brief Babel's an eine Freundin vom 26.8.1926 erwähnt:

"In Vorzel'(3) habe ich binnen neun Tagen ein Stück geschrieben. Das heißt, in neun Tagen... habe ich mehr geschafft als vorher in anderthalb Jahren."(4)

-
- (1) I. Babel, Ein Abend bei der Kaiserin, a.a.O. S.73
 - (2) s.a. das Kapitel über Babel's Filmszenarien
 - (3) Vorzel' - Sovchos in der Nähe von Kiev, wo Babel' sich zeitweise zum Arbeiten aufhielt.
 - (4) I. Babel', Briefe an T.K. 1925-1928, in: Krasnoščekova E., Tri goda iz žizni I.Ė. Babelja, in: Sever Nr.9(1969), S.112

Wenige Tage später aber überfielen ihn wieder Unzufriedenheit und Selbstzweifel:

(8.9.1926) "Das Stück werde ich vor der Abfahrt nach Moskau umschreiben. Ich interessiere mich irgendwie nicht dafür und empfehle es Dir nicht. Bei mir hat sich ein ungutes Verhältnis zu meinen 'Werken' entwickelt. Früher haben sie mir wenigstens noch während des Schreibens gefallen, aber jetzt gibt es nicht einmal das mehr. Ich schreibe unter Zweifeln und Gähnen. Wir werden sehen, was dabei herauskommt."(1)

(25.9.1926) "Überhaupt darf man dieses Stück nicht ernst nehmen. Leider verstehe ich nur wenig von Dramatik, und herausgekommen ist, wie es scheint, eine leichtgewichtige Bagatelle."(2)

Dennoch ließ Babel' von seinem neuen Stück nicht ab. Im Oktober 1926 in Moskau las er es dem Dramaturgen des Künstlertheaters A. Markov vor und befolgte Markovs Verbesserungsvorschläge; im März 1927 begann er es in öffentlichen Lesungen für Geld vorzustellen und verbesserte, strich, ergänzte immer noch. Zufrieden war er bis zum Schluß nicht, obwohl das Stück überall Interesse und lebhaften Beifall fand. In einem Interview, das er einem Mitarbeiter der Zeitung "Večernij Kiev" (Abendliches Kiev) anlässlich seines Auftritts in Kiev gab, sagte Babel':

"In diesem Werk kommen zwar die... dem Auditorium bereits bekannten Helden der 'Odessaer Erzählungen' vor, aber sie alle sind auf einem anderen Plan herausgearbeitet und heißen nur noch dem Namen nach so wie Benja Krik und seine Freunde."(3)

Eine interessante Äußerung; dennoch muß man sie nicht unbedingt für bare Münze nehmen. Es kann sich dabei ebensogut um eines von Babel's üblichen Distanzierungsmanövern gehandelt haben. Deswegen wollen wir auch mit ihr das Material, das wir an authentischen Äußerungen Babel's über die Entstehung des "Sonnenuntergangs" haben, abrunden.

Ersichtlich aus Babel's Bemerkungen ist nur, wie ernst und skrupulös Babel' mit seiner Arbeit umging. Die Maßstäbe, mit der

- (1) E. Krasnoščëkova, Tri goda iz žizni I.Ė. Babelja, a.a.O. S.113
 (2) ebd.
 (3) zit. nach: E. Krasnoščëkova, a.a.O. S.114

sie maß, hat er indessen nicht preisgegeben; zu persönlich, zu tief, zu unfaßbar scheinen sie gewesen zu sein. Der einzige Hinweis auf Babel's Moral sind seine Werke selbst. Weder zu seinen Theaterstücken noch zu irgendeiner seiner Erzählungen hat Babel' jemals Erklärungen oder Interpretationen angeboten. Eindeutigkeit hat er bis zum Schluß seiner Karriere tödlich gescheut.

Daher können wir auch über seine Konzeption, über die Methode und Technik seiner Umarbeitung des "Sonnenuntergang"-Stoffes in ein dramatisches Werk nichts sagen. Alles, was wir an diesbezüglichem Material haben, ist das Stück selbst.

Das Stück "Sonnenuntergang" als Teil von Babel's Odessa-Epos

Die letzte der vier zentralen Odessaer Geschichten, "Ljubka Kosak", schließt mit den Worten:

"(Ljubkas neuer Verwalter Cudečkis) verbrachte auf seinem Posten fünfzehn Jahre, und während dieser Zeit habe ich von ihm eine Menge Geschichten erfahren. Und ich werde sie alle, wenn es mir gelingt, der Reihe nach erzählen, denn es sind sehr interessante Geschichten..."(1)

Es ist Babel' nicht gelungen, sie alle zu erzählen. Die nächste und letzte vollendete "Geschichte aus Odessa", "Froim Grač", schildert bereits die Vernichtung der Moldavanka-Halbwelt, und die strahlende Leichtigkeit der ersten vier Geschichten des Zyklus ist dem Erzähler in ihr gründlich abhanden gekommen. Zwischen diesem "Nachgesang" und den vier "Hoheliedern" der Moldavanka steht das Thema "Sonnenuntergang".

Der "Sonnenuntergang" stellt nach Meinung mancher sovjetischer Kenner innerhalb der Odessaer Werkchronik Isaak Babel's einen Wendepunkt dar (2). Warum? Das Stück ist zwar sprachlich, stilistisch und künstlerisch nicht weniger brillant und farbig als die ersten "Geschichten aus Odessa", doch wirkt es, bei all seinem Witz, tatsächlich ernster, ja düsterer als jene. Hat sich

(1) Isaak Babel, Geschichten aus Odessa, a.a.O. S.47

(2) vgl. L. Lifšic, Materialy k tvorčeskoj biografii I. Babelja, in: Voprosy literatury Nr.4 (1964), S.134f

Babel's Einstellung zu seinem Thema geändert? Und wenn, auf welche Weise und in welcher Richtung?

Wir müssen hier zuerst in Rechnung stellen, daß Babel's literarische Personen und Intrigen im Stück schon dadurch grundsätzlich anders wirken, weil sie hier plötzlich menschliche Konturen und Präsenz gewinnen. In den Erzählungen blieben sie bei allen fröhlichen Details doch immer noch im Bereich der Phantasie, und auch ihre Grausamkeit hatte dort eher den Charakter einer Phantasterei als den einer faßbaren Wirklichkeit: ein asthenischer, geistreicher Träumer hat in ihnen einen eigenen drastischen, wenn auch ironisch gebrochenen Mythos von skrupelloser Unverfrorenheit geschaffen. In dem Augenblick aber, da die Figuren auf einer Bühne, durch lebendige Menschen dargestellt, vor die Augen der Zuschauer treten, verlieren sie diese angenehm unverbindliche Abstraktheit, und manches, was zuvor - mit Vorbehalt - erheiternd war, wird plötzlich grausig. In den Geschichten störte die Distanz des Erzählers zu seinen Figuren nicht: sie erschien sogar als geglückter Kunstgriff, der dem Erzähler jene unverblünte, boshafte Deutlichkeit erlaubte, die dem Charakter des Dargestellten so gut entspricht, ja, vielleicht sogar seinen eigentlichen Reiz ausmacht. In dem Stück aber entsteht durch diese Distanz des Autors eine gewisse Kälte.

Babel' liebt seine Protagonisten nicht. Benja ist kalt und berechnend, Lövka ein Dummkopf, Mendel' ein wüster, rücksichtsloser Tyrann. Mendel' erweckt am Ende des Stückes etwas Mitleid, weil es ihm, der vorher so stark war, plötzlich so schlecht ergeht. Aber dieser Umstand reicht nicht aus, um ihn zu einer König-Lear-Figur hochzustilisieren, wie es verschiedene Theaterleute und Kritiker versucht haben (s.u.). Denn Mendel' selbst hat jahre- und jahrzehntelang seine Familie bis aus Blut provoziert und den Haß geschürt, dem er schließlich zum Opfer fiel. Benjas Rücksichtslosigkeit wirkt im großen Ganzen zwar intelligenter und diskreter als die seines Vaters, aber deswegen noch lange nicht sympathischer. Und die Frauen der Familie krik, Nechama und Dvojra, gleichen großen, kummervollen Tieren, nicht ohne lächerliche Züge.

Kurzum: die Figuren sind nicht geschaffen, das Interesse und die Anteilnahme der Zuschauer so weit zu wecken, daß das Stück allein dadurch einen Sinn erhielte. Andererseits gibt es aber auch keine Idee, die, über die Schicksale der Kriks hinausgreifend, die Ereignisse erschlösse oder rechtfertigte. Ben Zachar's ja's Schlußrede über die Unmöglichkeit, den ganzen Tag "dort zu stehen, wo die Mittagshitze fällt", ist zu simpel, um das Stück wirklich zu tragen; sie liefert höchstens einen pikanten Schlußakzent. Deswegen verfielen manche sovjetischen Kritiker und Regisseure auf die Idee, der Titel "Sonnenuntergang" meine in Wirklichkeit gar nicht das Ende des Individuums Mendel', sondern das Ende einer Klasse, die nur durch Mendel' repräsentiert wird; und zwar die Klasse des patriarchalischen Spießbürgertums. Auch hieran ist ein Körnchen Wahrheit insofern, als tatsächlich in Mendel' ein ganzes Lebensgefühl, nämlich das anarchistisch-unbedingte Patriarchat der alten Moldavanka-Welt, besiegt wird durch die Nüchternheit und Berechnung der modernen Aufsteiger, die Benja verkörpert. Aber entspräche hier das Pathos der Symbolik wirklich der Bedeutung der Ereignisse? Wäre Mendel's boshafte und brutale Existenz wirklich mit einem "Tag des Lebens" zu vergleichen, bzw. könnte - wenn man die Angelegenheit unter anderem Vorzeichen betrachtet - der Aufstieg des gefühllosen Geschäftsmannes Benja tatsächlich mit einem "Sonnenaufgang" assoziiert werden?

Es ist schwer zu sagen, was Babel' selbst meinte. Wir stellen fest, daß er, indem er seine Erzählung "Sonnenuntergang" zum Stück umarbeitete, sich zunehmend für Mendel' erwärmte, während Benja im Stück die letzte Spur von Verwundbarkeit und Menschlichkeit verlor. Aber Babel' bleibt weit davon entfernt, Mendel's Leben gutzuheißen. Er behält sich eine gewisse Trauer vor angesichts der Vernichtung der spontanen, lebensvollen Kraft, die Mendel' noch verkörperte: aber diese Trauer ist momentan, augenblicksgebunden, und bleibt ohne jede Konsequenz. Babel' hütet sich auch, der von Benja eingeleiteten "neuen Zeit" ein Urteil zu sprechen; man spürt nur, daß er sie nicht lieb gewinnen kann. Auch alle anderen im Stück auftauchenden Bezüge - die biblischen, die sozialen, die philosophischen, die

psychologischen, die politischen - bleiben unverbindlich (1). Babel' legt sich nirgends fest. Der "Sonnenuntergang" hat keine Idee, auf die er hinzielte. Er enthält kein Rätsel, das Spannung schafft, und keine Anziehungskraft, die Mitgefühl erweckte. Seine Dramatik ist punktuell, an einzelne Dialoge und Situationen gebunden, und hat keinen größeren Bogen, weil es im Endeffekt "um nichts geht". Deswegen wollen wir auch den im "Sonnenuntergang" auftauchenden Varianten der Moldavanka-Charaktere keine exemplarische Bedeutung beimessen. Das Stück "Sonnenuntergang" ist, trotz seines größeren Umfangs und seiner größeren Schwere, demselben erzählerischen Geist verhaftet wie die Geschichte, auf deren Grundlage er entstand. Er ist ein wacher, sarkastischer Blick auf den "menschlichen Zoo" mit all seinem Treiben, und mehr beansprucht er auch nicht zu sein. Babel' hat ein Kapitel seines Odessa-Epos mit dramatischen Mitteln gestaltet.

Spezifische inszenatorische Probleme des "Sonnenuntergangs"

Gerade diese "epische Gelassenheit" des Geschichtenerzählers Babel' aber schwächt sein erstes Theaterstück.

In einem erzählerischen Werk besteht diese Haltung, weil die Einheitlichkeit des Dargestellten dort ja bereits dadurch gewährleistet ist, daß alle Ereignisse von derselben Persönlichkeit beobachtet, ausgewählt und benannt wurden. So distanziert der Erzähler mit seinem Stoff auch umgehen mag, seine Perspektive ist immer zu spüren. Und nur

(1) Der bekannte sovjetische Theaterwissenschaftler Boris I. Zingerman nennt z.B. in seinem Buch "Skizzen der Dramengeschichte des 20. Jahrhunderts" das Bild des ruinierten Mendel', der in der letzten Szene des Stücks mit entstelltem Gesicht in einem neuen Anzug willenlos der Farce jenes ihm zu Ehren gegebenen Festes beiwohnt, einen Prolog zu den Schauprozessen der 30er Jahre, die "ebenso ungeübert und grausam" inszeniert wurden. Zingerman schreibt: "zu den faschistischen Schauprozessen". Rückschlüsse auf (dem Namen nach) ganz andere Schauprozesse sind aber erlaubt. Wir halten es für möglich, daß entsprechende Erfahrungen oder Ahnungen Babel' diese Szene eingaben, sind aber auch sicher, daß er sie nicht bewußt-ostentativ einsetzte.- Immerhin mag die Möglichkeit einer solchen Assoziation zum Mißtrauen der sovjetischen Kulturpolitiker gegen den "Sonnenuntergang" beigetragen haben.-Vgl. B.I. Zingerman, "Čerki istorii dramy XX-go veka."

diese Perspektive, in der sich das Bewußtsein des Erzählers manifestiert, gibt uns auch die menschliche Gewähr für das, was uns erzählt wird.

In einem Drama aber fehlt vordergründig diese Instanz des Autors, die bereits dadurch bewertet, daß sie erzählt. In einem Drama spricht jede Figur nur für sich selbst. Deswegen muß hier - zumindest, wenn ein den Autor vertretender "sprecher" Kommentator oder eine Hauptfigur, mit der der Autor sich identifiziert, fehlt - der Sinn des Ganzen aus dem Konflikt, der Handlung selbst hervorgehen. Andernfalls kommt das Stück in Gefahr, beliebig und sinnlos zu wirken.

Und dieses Fehlen einer Perspektive, für die sich der Autor verbürgt, ist der skatante Mangel des Stückes "Sonnenuntergang". Uns scheint, daß nur hier der Grund zu suchen ist, der dem "Sonnenuntergang" den Weg auf die Bühne erschwert.

Freilich soll der "Sonnenuntergang" hier nicht zu einem Unstück erklärt werden. Er hat auch viele Vorzüge. Zunächst einmal ist er alles andere als langweilig. Im Gegenteil, er bietet durch seine exotischen, kraftvollen Bilder, seine interessanten Personen und die witzigen, assoziationsreichen Dialoge so viel Abwechslung und Oberflächenspannung, daß er den Zuschauer durchaus einen Theaterabend lang zu fesseln vermag. Das Problem ist, daß der Schluß dieses Spiel nicht erschließt. Deswegen hinterläßt er oft Unbefriedigtheit. Ein Regisseur, der hier ein sinnvolles Schauspiel schaffen will, muß selber eine gültige künstlerische Perspektive für das Stück finden, die in gewisser Weise über Babel' hinausgeht und dabei sämtliche Schichten und Nuancen von Babel's Kunst erfaßt, ohne irgendeinem der sich oberflächlich anbietenden Bezüge "aufzusitzen".

Es gibt zum Beispiel die Möglichkeit, den Synagogendiener Ar'e Lejb im letzten Bild stärker hervorzuheben, wo er bereits durch Babel' ein wenig an menschlichem Gewicht gewinnt. Der Kleine alte Ar'e, eine Art Maskottchen und seelischer Kostgänger im Hause Krik, ist den Ereignissen immer ungefragt, aber mit großer Teilnahme gefolgt und sieht auf einmal seine Legende zusammen-

brechen. Auch hier liegt eine gewisse Tragik. Und seine, Ar'ies Haltung scheint der seines Schöpfers auch am nächsten zu kommen, ganz gleich ob die wirkliche "Legende Krik" sie nun rechtfertigt oder nicht.

Ebenfalls eine wichtige Figur der letzten Szene ist die des Rabbi Ben Zachar'ja, eines gebrechlichen, fanatischen Zwerges, der in einem großen Sessel hereingetragen wird. Wenn Ben Zachar'ja seine markigen, der Bibel entlehnten Bonmots fallen läßt wie Henkersbeile, muß er die überragende Persönlichkeit der ganzen Gesellschaft sein. In seiner Gegenwart muß die Existenz Mendel's, die noch kurz zuvor so laut und selbstgerecht war, zu einem Schemen verblassen. Auch damit kann dem Geschehen ein interessanter Schlußakzent gegeben werden: ein zerstörtes Denkmal rasender Leidenschaft plötzlich im Licht der erbarmungslosen Strenge des Alten Testaments, die jede strafende Kraft im Leben gutheißt, wenn sie nur straft, ganz gleich mit welchen Mitteln. Benja als "Polizist Gottes" - das wäre schon ein recht eigener Sarkasmus, wie nur Babel' ihn sich ausdenken kann.

Weiterhin muß ein Regisseur des "Sonnenuntergangs" all die exotischen Details und dialogischen Pointen des Stückes kunstvoll und kräftig ausspielen, ohne sich an sie zu verlieren. Er muß die richtige Mitte finden zwischen dem Odessaer Kolorit, der den Ereignissen zugrundeliegt, und Babel's eigentümlicher heller, grausamer Romantik. Ein behäbiger Naturalismus, der hinter den Figuren zurückbleibt, anstatt sie voranzutreiben, würde das Stück töten.

Die inszenatorischen Probleme, die das Stück stellt, sind bislang höchstens punktuell gelöst worden. Auch die westlichen Bühnen konnte der "Sonnenuntergang" bis heute nicht erobern. Doch während hier seine Schwierigkeiten vertrackt, aber immerhin lösbar erscheinen, mußten sie unter sovjetischen Bedingungen zwangsläufig eine fatale Wirkung erhalten. Dort, wo jedes Theaterstück, stärker noch als alle anderen Kunstwerke, seine Berechtigung hauptsächlich aus seiner propagandistischen Wirksamkeit bezieht, mußte der völlig tendenzlose, nur einer dazu noch speziellen Wahrheit der Details verpflichtete "Sonnenuntergang" unwei-

gerlich Mißtrauen und Ablehnung hervorrufen. Immerhin konnte er, bevor er ohne offiziellen Erlaß, aber vollkommen und nachhaltig von den sovjetischen Bühnen verschwand, fünf Inszenierungen erleben: eine hauptstädtische und vier in der Provinz.

Erste Aufführungen in der Provinz

Im Jahr 1927 kam der "Sonnenuntergang" an drei Theatern heraus:

im Arbeitertheater von Baku (Bakinskij rabočijskij teatr) am 23. Oktober; Regie Vas.F. Fëdorov

im Odessaer Theater des russischen Dramas (Odesskij teatr russkoj dramy) am 25. Oktober; Regie: A.L. Gripič

im Odessaer Theater des ukrainischen Dramas (Odesskij teatr ukrainskoj dramy) am 1. Dezember; Regie: V. Vil'ner

Jedes der drei Theater bot eine ganz eigene Deutung des Stückes an.

Das Schauspiel Fëdorovs, der bei Mejerchol'd gelernt hatte, stand ganz unter dem Zeichen des politischen Agitationstheaters, wodurch sich nach Meinung eines Rezensenten nicht wenige "Überspanntheiten der Regie" ergaben ("Bakinskij rabočijskij", 25.10.1927). "Zu stark war überall das demonstrative Diktat der Regie zu spüren. Fëdorov, der ein in sich geschlossenes, genaues Schauspiel geschaffen hatte, absolutierte eine Ebene des Sonnenuntergangs - die soziale, allerdings philosophisch-lyrisch verbrämt... Das führte zur Nivellierung, zur Vereinfachung der komplizierten Babel'-Schöpfung." (1)

Das ukrainische Dramentheater in Odessa betonte die folkloristische Seite des Stückes. Heraus kam ein dynamisches naturalistisches Theater, das von urtümlichem, wildem Moldavanka-Chaos erfüllt war. Aber die symbolischen, lyrischen Komponenten des Stückes gingen dabei verloren.

Am besten scheint die Aufführung des Regisseurs Aleksej L'vovic Gripič (1891-1946) gewesen zu sein. Auch Gripič stand in der Tradition Mejerchol'ds. In einem "hyperbolischen Realismus,

(1) Krasnščekova, E.: Tri goda iz žizni I. S. Babelja (Ivorčeskaja istorija "zakata" 1926-1928), in: "Sever" 1969, Nr.9, S.116

Sarkasmus in der Behandlung der Szenen, der Entdeckung der Essenz im Detail, szenischem Rhythmus usw." fand er diejenigen "szenischen Kunstgriffe, die den dramatischen Kunstgriffen des Stückes entsprechen". Es gelte "das Stück von innen her zu öffnen, alles zu bewahren, was in ihm ist, das zu vertiefen, was in ihm kaum bemerkbar ist" ('Teatr, Klub, Kino', Odessa 1927, Nr.8)(1). Gripičs "Sonnenuntergang" war auf Kontrasten aufgebaut, spielerischen sowie malerischen. Die Bühnenbilder von N.I. Danilov "akkompanierten die vieldeutigen wörtlichen Bilder (Sonnenuntergang, Tag, Abend). Details wurden zu Symbolen erweitert. In den blendenden Monologen und Repliken wurde der versteckte philosophische Plan herausgespürt, wurden Pausen, Schattierungen der Intonation gefeilt..."(2) "Bei uns ist die Inszenierung des 'Sonnenuntergange' ein Theaterereignis", berichtete der Odessaer Korrespondent der Zeitschrift 'Žizn' iskusstva' (1927, Nr.49).

Es gab also Standpunkte, Experimente und Diskussionen um das szenische Leben des ersten Theaterstücks von Isaak Babel'. Mit entsprechender Spannung erwartete man die Moskauer Premiere, von der eine maßstabsetzende Interpretation auf einem hohen Niveau erhofft wurde.

Vorspiel zur Moskauer Premiere

Das 2. Studio des Moskauer Künstlertheaters (Moskovskij chudožestvennyj akademičeskij teatr II), das die Premiere des "Sonnenuntergangs" übernommen hatte, wurde in dieser Zeit von dem Schauspieler, Regisseur und Theaterpädagogen Michail Aleksandrovic Čechov (1891-1955) geleitet. Čechov, übrigens ein Neffe des Schriftstellers Anton Čechov, stand dem Theater nur vier Jahre lang vor (1924-1928). Sehr bald schied er aus dem MChAT-kollektiv aus, und zwar "wegen Meinungsverschiedenheiten, aber auch wegen Wider-

(1) zit. nach Krasnoščekova, a.a.O. S.116

(2) ebd.

prüfen in der Weltanschauung Čechovs, die mit seiner Hinwendung zur Anthroposophie zusammenhängen", wie die sovjetische Theaterensyklopädie erklärt (1). Eine von Čechovs letzten Taten am MChAT war die Befürwortung der "Sonnenuntergang"-Premiere, die am 28.2.1928 stattfand. Noch im selben Jahr 1928 legte er die Leitung des Künstlertheaters nieder und emigrierte ins Ausland, wo er zunächst als Schauspieler (Anfang der 30er Jahre in Riga) und später als Schauspiellehrer (ab 1939 in New York) arbeitete. Aus seiner Schule gingen u.a. Gregory Peck und Yul Brynner hervor. Čechov starb 1955 in Beverley Hills, Kalifornien.

Während seiner Leitung war das MChAT ein durchaus umtriebiger Theater. Indessen wurde, obwohl es schon seit einigen Spielzeiten keine spektakulären Erfolge mehr errungen hatte, seine Premiere des "Sonnenuntergangs" mit Spannung erwartet. Regieführen sollte der Stanislavskij- und Vachtangov-Schüler Boris Michajlevič Suškevič (1887-1946), der damals wohl wichtigste Hausregisseur des MChAT und sein Direktionsmitglied von 1924 bis 1933. Es spielten so berühmte Schauspieler wie S.G. Birman (Dvojra), A.I. Čeban (Mendel') und I.N. Bersenev (Benja). Geprüft wurde über drei Monate.

Bevor wir auf die Aufführung des Stückes eingehen, wollen wir die zeitgenössische theaterpolitische Situation erhellen. Präzise niedergeschlagen hat sie sich in der allgemeinen "Beurteilung" des Stückes durch den "Künstlerischen Rat" nach der Generalprobe am 24.2.1928. Der Künstlerische Rat (chudožostvennyj sovet) eines Theaters setzt sich im allgemeinen aus Leitern anderer Theater, Kritikern und Mitgliedern von Kunstverbänden zusammen. Er hat die künstlerische und politische Verantwortung für jede bevorstehende Aufführung zu übernehmen.

An jener Sitzung des Künstlerischen Rates nahmen 14 "Mitglieder allgemeiner Organisationen" teil, außerdem 13 Mitglieder des Theaters und ein Mitglied der örtlichen Gewerkschaftsleitung (mestkom). Den Vorsitz führte Michail Čechov. Die Diskussion bestand im wesentlichen darin, daß ein Vertreter der ersten Gruppe nach dem anderen aufstand und sein Urteil sprach, im Diskussionsmodus, den die Sovjetpraxis bis heute beibehalten hat.- Ein Durchschlag des Protokolle dieser Sitzung wird im

(1) Teatral'naja enciklopedija, Bd.5, Moskva 1967, S.754

Museum des Künstlertheaters in der Künstlertheatergasse 3 (Proezd chudežestvennogo teatra, 3) aufbewahrt. Wir wollen einige der geäußerten Meinungen auszugsweise zitieren.

- (Kabakov:) "Die Aufführung... ist gut. (...) Die jüdische Gesellschaft wird grell negativ gezeigt - das klingt nicht gut. Man hätte auch etwas Positives zeigen sollen. Das Theater hat einen Fehler gemacht, dieses Stück zu inszenieren. Das Stück ruft keinen positiven Eindruck hervor."
- (Filippov:) "(...) Das Theater hat recht damit getan, einen talentierten Schriftsteller der Gegenwart aufzuführen."
- (Zuev:) "(...) Das Theater hat aus dem Stück mehr gemacht, als der Autor beabsichtigt hatte."
- (Isaev:) "Sein (des Stückes, P.M.) Eindruck ist scheinbar positiv. Ein Mangel des Stückes ist seine politische Ziellosigkeit. (...) Das Stück bekämpft den Antisemitismus. Man kann es durchaus in den Arbeitervierteln zeigen. Allerdings hat das Stück zu düstere Töne - das bedrückt den Zuschauer. Das Milieu des Stückes ist die Hefe der Menschheit - wo bleiben die positiven Typen? Das Stück muß Erfolg haben."
- (Tusov:) "Im Stück gibt es keinen einzigen positiv gezeichneten Juden. Neben den reichen Juden hätte man auch einen armen, werktätigen Juden zeigen und in den Vordergrund stellen sollen. Mendel's Benehmen in der Kneipe, seine Ausschweifungen, können eine unangenehme Wirkung haben im Sinne einer Erweckung antisemitischer Gefühle bei den Zuschauern..."
- (Lemberg:) "Tag ist Tag, und Nacht ist Nacht. Ein schlechtes Stück ist ein schlechtes Stück. Das MChAT-2 hat die Romantik nicht begraben, sondern sie wieder aufleben lassen. Die Regie hat alles ihr Mögliche getan, aber das Stück rettet das nicht. Der Antisemitismus bleibt trotz allem vorhanden, und das Stück stellt eine Gefahr dar. (...) "
- (Vinogradov:) "(...) Im allgemeinen ist, bei dem schwachen Stück, die Inszenierung des "Sonnenuntergangs" ein Sieg des Theaters."
- (Cenovekij:) "(...) Das Stück ist bedeutsam, es gibt zu denken. Ruhig kann man so ein Schauspiel nicht ansehen. Es reißt mit. Das ist die Gewähr für seine Allgemeingültigkeit. Ein überdurchschnittliches Schauspiel. Es wird Erfolg haben. (...) "
- (Kiselev:) "Reaktionäre Sache. (...) "

Aufschlußreich sind diese Beiträge nicht nur von ihrem Stil und Niveau her, sondern auch wegen der gebrachten Argumente. Das Kriterium der "positiven" oder "negativen" Wirkung ist bei den meisten Zensoren maßgeblich für die Bewertung von Sinn, Aussage und Charakteren des Stückes. Die Weltansicht ist ein wichtiger Punkt, wiewohl die Mitglieder des Künstlerischen

Rates sich nicht darüber einig werden konnten, wie dieses Problem bei Babel' gelöst sei. Ähnlich uneins war man sich in der Frage des Antisemitismus in Babel's Stück. Diese Frage spielte damals eine große Rolle, weil das Land tatsächlich in einem Propagandakampf gegen den Antisemitismus begriffen war (später kehrte sich dieser bekanntlich in sein Gegenteil um). Babel's Stück selbst aber hatte mit dieser Frage wohl weniger zu tun als die allgemeine diesbezügliche Hellhörigkeit der Zeit sowie die Tatsache, daß der Großteil der Zensoren jüdischer Nationalität war.

Dennoch ist dieser Diskussion anzumerken, daß, bei allen Unterschieden an Sachverstand, Urteilsvermögen und Courage der Teilnehmer, doch durchaus gegensätzliche Meinungen formuliert wurden. Zum einen bedeutet dies, daß Babel's Stück wohl wirklich entschiedene Stellungnahme erforderte, zum anderen aber, daß in dieser "goldenen Zeit" des Sowjetlandes eine offene kulturelle Diskussion noch halbwegs möglich war.

Die Moskauer Premiere

Suškevič hatte sich lange um das Stück bemüht. Drei Monate lang war der "Sonnenuntergang" geprobt worden, "und eine solche Verliebtheit (der Mitarbeiter) in ein Stück wie bei dieser Arbeit habe ich selten gesehen", berichtet Suškevič (1). Aber es gab auch Probleme. Allem Anschein nach hat Suškevič, der ein ernsthafter und redlicher, aber auch weicher Mann war, weder sich selbst für ein klares Regiekonzept entschieden, noch seine Mitarbeiter auf eine klare Linie festlegen können. Suškevič selbst hielt den "Kampf zwischen dem Aufrührer und der kleinbürgerlichen Ordnung" für das Thema des Stückes. Es ginge hier nicht etwa um den "Sonnenuntergang" Mendel's, sondern um den "des triumphierenden Kleinbürgertums, das zeitweilig seinen Triumph feiert" Mendel's Zusammenbruch sei eine überzeitliche und übernationale Tragödie, weshalb das jüdische Milieu als eher zufällig

(1) in der oben zitierten Sitzung. Auch seine folgenden Äußerungen werden aus dem genannten Protokoll zitiert.

gelten müsse. Die einzige Szene des Stücks, die eindeutig Genremalerei erfordere, und zwar die Szene in der Synagoge, sei deswegen von ihm gestrichen worden.

"Es galt, eine Form zu finden, die die Frage von der Ebene des Judentums auf die Ebene der Romantik hebt. (...) Milieuzzeichnung haben wir tödlich gefürchtet. (...) Wenn wir das Stück vom Genrehaften her genommen hätten, hätte es düster und wie eine Verurteilung des Judentums ausgesehen. (...) Selbst, wenn wir es nur realistisch gespielt hätten, wäre Babel's Grausamkeit gegen das Judentum noch zu grell hervorgetreten."

Der Bühnen- und Kostümbildner M. Levin folgte indessen seiner eigenen Konzeption, die das jüdische Kolorit nicht nur zur Geltung kommen ließ, sondern es auch noch bis zur jüdischen Groteske steigerte. Seine Dekorations- und Kostümentwürfe sowie die Fotos der Darsteller in endgültiger Maske, die in demselben Museum des Künstlertheaters aufbewahrt werden, könnten genauso gut der Werkstatt des Moskauer Jiddischen Kammertheaters oder der Habima (1) entstammen.

Das Bühnenbild ist großflächig, monströs, schief - eine expressionistische jiddische Vorhölle. Realistisch sind nur einige Versatzstücke, wie etwa ein Gummbaum, ein reich gedeckter Tisch, ein schiefer Spiegel oder ein ramponiertes Sofa. Die verzerrten Räume wirken hermetisch und bedrückend, vor allem das Wohnzimmer der Kriks mit seinen schwer von links nach rechts abfallenden Dachbalken und seinen lila Wänden.

Bei der Kostümierung und Maske der Darsteller zeigen Levins Entwürfe grelle, plakative Farben, unförmige Kleider, verzerrte Grimassen. Madame Krik etwa war skizziert als eine gewaltige Kröte mit schiefem Riesenmaul und wabbeligem Doppelkinn in Zitronengelb. Die Fotos der kostümierten Darsteller zeigen im Vergleich hiermit eine gewisse Mäßigung: die Kostüme sind zwar etwas operettenhaft, aber nicht mehr monströs. Dafür sind die Gesichter der Darsteller so dick bemalt, daß sie Masken gleichen. Die Masken sind oft unsymmetrisch, meistens verzerrt. Die Bärte sind sichtlich falsch, entweder aus Papier wie Mendel's gewaltiger Rauschebart oder aufgemalt, wie etwa

(1) Habima (hebr. "Szene") - 1917 in Moskau gegründetes Theaterensemble für jiddisch- und hebräischsprachige Stücke, das 1928 nach Palästina emigrierte.



Benjas unangenehmer dünner Schnurrbart. Fast alle Schauspieler haben auf kosmetische Weise wulstige Lippen verliehen bekommen, manche dazu noch überdimensionale schiefe Nasen. Mendel' fällt auf durch seine ständig aufgerissenen, bald anmaßend, bald wehleidig glotzenden Augen. Benja ist aalglatt wie ein Zuhälter, mit seinem straff zurückgekämmten angeklatschten Haar und seiner eleganten engen Kleidung ein eindrucksvoller Kontrast zu Mendel's barocker Erscheinung in Pluderhosen, Russenkittel und Löwenmähne.

Was die schauspielerischen Leistungen anbetrifft, so scheint deren einziges gemeinsames Merkmal die dezente, auf jeden jüdischen Akzent verzichtende Führung der Sprache Babel's gewesen zu sein. Ansonsten gestaltete jeder der Künstler seine Rolle so, wie es seiner Meinung nach dem Stil des Autors entsprach. Sämtliche Kritiken heben diese Uneinheitlichkeit im Spielstil hervor (1).

Lebendig auf eine von jeder Manier freie, fesselnde, überzeugende Weise scheint einzig E.I. Kornakova, die

Links: (v.o.n.u.) Benja, ein jüdisches Paar auf Benjas Fest, Ar'ie Lejb. Zeichnung der Verf. nach Fotos in den Rezensionen der Zeitschriften "Sovremennyj teatr" 1928, Nr.11, und "Komsomol'skaja pravda", 1.3.1928

(1) Vgl. - O.S. Litovskij "Zakat" vo 2-om MChAT-_o", "Komsomol'skaja pravda", 1.3.1928

- P.K.: "Zakat" (MChAT II), "Pravda", 1.3.1928
- Ju. Sobolëv: "Zakat" v MChAT II, "Večernjaja Moskva", 28.2.
- N.V.: "Zakat" v MChAT Vtorom, "Ogonëk" 1928, 18.3. 1928
- "Zakat" (MChAT 2-j). "Novyj zritel'", 1928, Nr.10
- D. Tal'nikov: "Zakat" vo vtorom chudožestvennom teatre, "Sovremennyj teatr" 1928, Nr.11

Darstellerin der Marusja, gewesen zu sein. Sie hat nur einen einzigen Auftritt im Stück, die 4. Szene, aber in diesem 5-Minuten-Monolog vermochte sie das Publikum nachhaltig in ihren Bann zu schlagen. S.G. Birman, eine der berühmtesten Schauspielerinnen des Künstlertheaters, überzeugte durch ihre Brillanz: sie schuf ein grotesk-satirisches Bild der überreifen Dvojra, das aber auch deren Tragödie mitenthält. I.N. Bersenevs Darstellung des Benja war halb realistisch, halb satirisch angelegt. Von manchen Kritikern wurde bemängelt, daß man Benja den Räuber nicht genug anmerke. Erst in der letzten Szene, der Szene seines Triumphes, habe er den richtigen Ton getroffen, ein vollendetes Bild verwegener Unverschämtheit geliefert. A.M. Azarin spielte verhalten, mit großer lyrischer Kraft den Synagogendiener Ar'ie Lejb, Mendel's einzigen Freund. Gejrot's Bojarskij wurde gerügt als platte Vaudeville-Karikatur. Die Diktion der V.V. Solovëva (Nechama) sei diejenige einer Provinz-Heroine gewesen, also in keiner Weise der einer gequälten alten Jüdin entsprechend.

Die umstrittenste Darstellung war A.I. Čebans Mendel'. Čebans Grundkonzeption seiner Figur war ein zweiter König Lear; den spielte er kraftvoll und theatralisch, aber nach Meinung mancher Kritiker zu einschichtig monumental, zu massiv-düster. Babel's Vorlage rechtfertigt diese Deutung nicht; sie sieht nicht nur Mendel' falsch, sondern ignoriert auch die Persönlichkeiten seiner Umgebung.

Die meisterhaften Akteure des Künstlertheaters scheinen somit hauptsächlich Soli gezeigt zu haben. All jene Stile, die, wie zur Demonstration, auf die einzelnen Darsteller verteilt waren, sind in Babel's Text tatsächlich ansatzweise vorhanden. Aber der Regisseur fand offensichtlich weder den komplexen, vielschichtigen Spielton, den Babel's Vorlage eigentlich verlangt, noch vermochte er eine der oben genannten Spielweisen bei allen seinen Darstellern durchzusetzen.

Allgemeine Zustimmung der Kritik fanden die Bühnenbilder von M.Z. Levin, kühne, einleuchtende malerische Visionen zu Babel's Welt. Gelobt wurden insbesondere das Wohnzimmer der Kriks und die Kneipe.

Die Reaktion der Kritik

Die Kritik reagierte unmittelbar und heftig. Zu jener Zeit waren offene kulturelle Kontroversen in der Sowjetunion noch möglich: Alle Kritiken erschienen damals fast gleichzeitig unmittelbar nach der Premiere, während heute nach umstrittenen Premieren erst zwei bis drei Wochen verstreichen, bis in einem Parteiorgan die erste und maßgebliche Kritik erscheint, nach der alle weiteren Rezensenten sich zu richten haben. Außerdem fällt auf, daß damals bisweilen noch wirklich sachliche, dem Theater entsprechende Argumente gebracht wurden und man die Aufführungen in der Presse vergleichsweise freimütig und detailliert beschrieb, ohne die Bilder erst einmal durch ideologische Chiffren zu filtern.

Aber das entscheidende Kriterium war auch damals schon die ideologische Aussage des Stücks. Und beim "Sonnenuntergang" gingen hier wie bereits in jener Sitzung des künstlerischen Rates zu spüren gewesen war, die Meinungen beträchtlich auseinander.

Pravda', 1.3.1928: "Babel' hat eine Erzählung in Dialogform geschrieben und sie ein Stück genannt. Als Thema für seine Erzählung hat er etwas sehr Altes, Unoriginelles ausgesucht: den erbarmungslosen Kampf der Kinder gegen den despotischen Vater und für das Vermögen, 'die Sache', die der Vater verkaufen will, um dann die Familie zu verlassen... Der Autor hat noch die Tragödie des Vaters zu zeigen versucht, der im Alter innere Unbefriedigtheit fühlt... Die Handlung seiner Erzählung hat Babel' auf das Jahr 1913 bezogen - er hat sie durch eine so lange Reihe von Jahren von uns entfernt, daß das Werk wie etwas gänzlich vergessenes Vergangenes anmutet.

(...)

Im ganzen bekümmert, daß die talentierte Inszenierung und das wunderbare Spiel der Akteure gezwungen waren, sich auf ein so gehaltloses und unnötiges Material wie Babel's Stück zu stützen.

'Komsomol'skaja pravda', 1.3.1928: "Alle besten Seiten von Babel's Schaffen haben sich mit besonderem Glanz im 'Sonnenuntergang' entfaltet. Hier sind sowohl eine wunderbare Sprache, als auch ein bedeutungsvoller Inhalt, eine ausgezeichnete Ausarbeitung, eine feine, ein ganz klein wenig traurige Ironie und Kenntnis des dargestellten Milieus.

(...)

Mag sein, daß es im 'Sonnenuntergang' wirklich keine hundertprozentige Klarheit gibt und der Zuschauer sich nach dem Schauspiel die Absichten des Autors selbst erarbeiten muß. Na und? Das ist doch nicht so schlecht? Mag der 'Sonnenuntergang' nach

den Gesichtspunkten von Dramaturgie und Theater auch kein Stück sein, ... aber diese sieben Bilder von Mittag und Sonnenuntergang des Mendel' Krik zwingen zum Denken und zur Anteilnahme, sie behandeln ein für die sovjetische Bühne neues Milieu, bringen neue Gestalten, neue Typen.

(...)

Es wird viel Streit um die Inszenierung geben, und in ihr ist tatsächlich viel Strittiges. Aber dieses Schauspiel ist bedeutsam, sowohl vom Stück, als auch von der Aufführung her."

Večernjaja Moskva, 28.2.1928: "Es ist schon wahr, der ideologische Wert des Stückes ist zweifelhaft, und der sovjetische Zuschauer wird diese ganze Philosophie des 'Sonnenuntergangs', dieses Poem von Verfall und Sterben, zurückweisen. Aber dennoch wird ... dieses Schauspiel als Suche des Theaters nach neuen Wegen verstanden werden."

'Ogonök', 18.3.28: "Babel' selbst ist für den Aufstand, für Mendel', obwohl Mendel' bei weitem nicht mit sympathischen Zügen gezeichnet ist. Aber Babel' ist gegen die von Benja eingeführte Ordnung, denn diese Ordnung ist Routine, Spießertum, Macht des konservativen Brauchs. Deswegen dringt Babel's Stück, ungeachtet seines gegenwartsfernen Sujets, zum Herzen des Zuschauers und rüttelt seine Gefühle auf. In Babel's Stück ist ein großes menschliches Thema, das den Rahmen eines Familiendramas sprengt. (...)

Im Ganzen ein bei allen Mängeln interessantes, denkwürdiges Schauspiel von prinzipieller Bedeutung."

'Novyj zritel': "War es denn nötig, überhaupt dieses gefährliche Stück zu spielen?

Ich denke, nein.

Das Stück ist dekadent, wiewohl ungewöhnlich gehaltvoll und verlockend. Seine theatralische Anziehungskraft hat wohl auch verführt und das Theater zu einem Kompromiß gezwungen."

Sovremennyj teatr 1928, Nr.11: "Babel' hat leider seine Epopöe des Kleinbürgertums ganz und gar nicht vom Soziologischen her genommen; ihn interessiert nicht der soziale, sondern der philosophische Sonnenuntergang...

Diese ganze Epopöe ist dem zeitgenössischen Zuschauer ideologisch fremd, sie bewegt ihn nicht die Spur - ein Sturm im kleinbürgerlichen Wasserglas. Das Schauspiel ist jeglicher lebendiger, echter Gefühle von gesellschaftlichem Belang beraubt."

Das Verschwinden des "Sonnenuntergangs"

Der "Sonnenuntergang" wurde nach 16 Aufführungen vom Spielplan abgesetzt und nicht wieder aufgenommen. Ein einziges staatliches Theater scheint ihn seitdem noch gespielt zu haben, und zwar im Jahre 1935 das Staatliche Jüdische Theater Weißrußlands ("Belgoset"), das, wie alle jiddischen Theater

in der Sowjetunion, bald darauf aufgelöst wurde. Die jiddische Übersetzung des "Sonnenuntergangs" stammte von M. Tějf, Inszenierung und Bühnenbild besorgten L. Litvinov und Ja. Steffer. Die Musik schrieb V. Sirinskij. Der sechsbändigen sovjetischen Theatergeschichte des Verlages "Nauka" nach war die Aufführung ein "Theaterereignis"(1). Genaueres war nicht zu erfahren.

Warum ist der "Sonnenuntergang" nicht öfter gespielt worden? Sovjetische Berichterstatter begnügen sich mit dem Hinweis, daß das Stück eben "keinen Erfolg" auf der Bühne hatte und deswegen nicht in die Repertoires gelangte. Nach allem, was wir bisher erfahren haben, wagen wir diese Erklärung allerdings anzuzweifeln: Aus den Kritiken läßt sich nicht folgern, daß das Stück "keinen Erfolg" gehabt hätte. Zuschauer wurden in der Sowjetunion noch nie gefragt. Zuschauerzahlen ließen sich nicht ermitteln. Doch wissen wir, daß selten in diesen Jahren ein Stück mit soviel Interesse und Anteilnahme erwartet wurde wie der "Sonnenuntergang". Nach allen Beschreibungen der Moskauer Aufführung ist zumindest klar, daß das Schauspiel Gleichgültigkeit und Langeweile nicht zuließ, obwohl Suskevics schwache und kompromißlerische Inszenierung Babel's schwieriges Stück gewiß nicht auf der Bühne bestätigen konnte.

Indessen scheint der "Sonnenuntergang" außer in der Zeit, da Babel' offiziell verfeimt war, niemals explizit verboten worden zu sein. In dem sovjetischen "Repertoire-Register für Bühnenwerke" von 1929, das alle erlaubten Theaterstücke in die drei Kategorien A, B und V (unseren A, B, C entsprechend) einteilt, erhielt der "Sonnenuntergang" die Bewertung "B", die bedeutet:

"ein ideologisch vollkommen annehmbares Werk, das ohne Einschränkungen zur allgemeinen Aufführung zugelassen ist."(2)

Drei Jahre später führt der "Sonnenuntergang" allerdings bereits die Bewertung "V", die schlechteste der drei Zulassungs-

(1) Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šest' tomach, Moskva 1966-1969, Bd.4 S.640.

(2) Repertuarnyj ukazatel'. Spisok razrešěnnnych i zapreščěnnnych k ispolneniju na scene proizvedenij. Tom 1: Moskva 1929, S.4

noten. Diese meint

"... ein ideologisch nicht ganz diszipliniertes Werk, doch nicht soweit, daß man es verbieten müßte... Stücke, die vom Glavrepertkom (1) in der Linie V zugelassen wurden, sind, ebenso wie die Kategorien A und B, überall zur Aufführung zugelassen. Der Buchstabe V bedeutet im Vergleich zu A und B lediglich eine Warnung für die örtlichen Kontrollorgane, in seiner Weise ein Signal für den aufmerksamen und vorsichtigen Zugang zu dem Stück, das ihn führt."

Auch das ist immer noch eine gute Bewertung, wenn man bedenkt, daß den im Repertoireregister von 1929 auf 14 Seiten aufgeführten erlaubten Stücken der Kategorien A, B und V eine 33 Seiten lange Liste verbotener Stücke gegenübersteht. Aber zu einer Inszenierung des "Sonnenuntergangs" scheint diese Bewertung die Theater dennoch nicht ermutigt zu haben.

2. "Marija"

"Marijas" Problematik

Unter Babel's Artikeln aus Petrograd 1918 (s.S.3ff) befindet sich eine Skizze mit dem Titel: "Der Grusinier, der Kerenskij-rubel und die Generalstochter (etwas Zeitgenössisches)". Sie beschreibt auf vier Seiten lakonisch und in kurzen Sätzen ein paar nachrevolutionäre Schicksale.

Da ist der Grusinier Ovanes, der als Habenichtts nach Petrograd kommt und schon bald auf dem Nevskij Prospekt eine Konditorei eröffnet. "Dem Vorsitzenden der Hausgemeinschaft schenkt er zum Namenstag eine Schokoladentorte. Alle achten Ovanes." Zu Ovanes zieht die Generalstochter Galička. Der erbitterte General denkt: "Lauter Weichlinge! Nur die Bolschewiken sind richtige Männer!" Aber in der Konditorei geht es

(1) Abkürzung von Glavnyj repertuarnyj komitet, Haupt-Repertoirekomitee

lustig zu. Außer Galička arbeiten dort deren Lyzeumsfreundinnen Lida und Šura als Verkäuferinnen. "Alle verachten die Kunden." Jeden Tag gibt es dort eine warme Mahlzeit. Der General versöhnt sich mit seiner Tochter und ißt jeden Tag Schokolade. "Der General wundert sich darüber, daß er sich nie für Grusinier interessiert hat." Aber da wird Ovanes von dem arbeitslosen, hungernden Arztgehilfen Buriškin denunziert, weil er Buriškin für dessen letzten Kerenskijrubel keine Guzinaki geben wollte. Eine Haussuchung bei Ovanes fördert Hamstergut zutage. "Ovanes sitzt. Nachts träumt er, es sei nichts geschehen; er sitze im Restaurant 'Palmira' und betrachte die Frauen."

Und so ist das Ende der Geschichte:

"Der General lernt den Apotheker Lejbeon kennen. Der General ist schwach; er ist mager geworden. Der jüdische Unternehmungsgeist beginnt ihm zu gefallen. Lida besucht Galička, die sich vom ihrem Abortus nicht erholt hat. Sie ist häßlich geworden, arbeitet als Sekretärin im Smolnyj. Der Frühling wirkt stark auf sie. Sie sagt, eine Frau könne heute schwer Arbeit finden; die Eisenbahnen verkehren nicht, man könne nicht aufs Land hinausfahren."(1)

In seinem zweiten Theaterstück "Marija", das er Anfang der dreißiger Jahre schrieb, kehrte Babel' zu seinen postrevolutionären Petrograder Erfahrungen zurück. Und er schildert sie mit genau demselben kühlen und wissenden Blick, obwohl er seinen Schilderungen nun ein fadenscheiniges politisches Programm unterlegt.

Die acht Bilder des Stückes "Marija" scheinen in jener Skizze über den General, seine Tochter und den Spekulanten ihren Ursprung zu haben. Der General taucht wieder auf, pensioniert, herzkrank, gutartig und naiv bis zur Willenlosigkeit. Seine leichtsinnige Tochter - im Stück heißt sie Ljudmila - will leben, will sich rechtzeitig einen "Platz an der Sonne" sichern, und läßt sich deswegen mit dem jüdischen Spekulanten Isaak Markovič Dymšic ein, der für sie die Zukunft verkörpert.

(1) "Der Grusinier, der Kerenskijrubel und die Generalstochter (etwas Zeitgenössisches)", in: Petersburg 1918, Pfullingen 1977, S.50-53

"Ach, Katjuša, es ist immer noch besser, Jude zu sein als Morphinist wie unsere Männer... Einer ist Morphinist, ein anderer nimmt sich das Leben, der dritte wird Droschenkutscher, steht an der Jevropejskaja und wartet auf Fahrgäste... par le temps qui court sind die Juden immer noch die Zuverlässigsten."(1)

Dymšic hingegen hat durchaus nicht die Absicht, Ljudmila zu heiraten. Er ist ein erfolgreicher Geschäftsmann, der ab und zu eine Frau wünscht "um die dreißig, sagten wir, nicht älter als fünfunddreißig, eine Hausfrau, die weiß, womit sie wuchert, wofür sie von mir Grütze, Brotmehl und vierhundert Gramm Kakao für die Kinderchen bekommt..."(S.14) Dymšic befehligt ein paar Invaliden, die für ihn Schmuggelware transportieren, denn Invaliden werden nicht durchsucht. Das Rendezvous zwischen Dymšic und Ljudmila in Dymšic' schmutzigem, mit Hehlerware vollgestelltem Hotelzimmer erweist sich als verhängnisvolles Mißverständnis. Dymšic verschwindet, Ljudmila betrinkt sich später in einem benachbarten Zimmer mit dem zynischen ehemaligen Garderittmeister Viskovskij, einem Mitarbeiter von Dymšic, und wird von ihm mit einer Geschlechtskrankheit infiziert.

In diesen beiden Welten, der der Spekulanten und der der "Gewesenen"(2), spielt das Stück "Marija". Beide Welten gehen zugrunde. Dymšic' Schmugglerring fliegt nach einer Schießerei auf, Ljudmila verschwindet in einem Gefängnis; der General stirbt an einem Herzanfall, und seine Mitbewohner müssen die Wohnung verlassen, in die im letzten Bild Proletarier aus dem Keller einziehen. Zu sehen ist hier die Schattenseite der Geschichte, sind Menschen, die von den historischen Ereignissen überrollt werden. Die Protagonisten sind alle keine Helden, aber auch nicht unbedingt Schurken. Die Revolution nehmen sie nur wahr als über sie hereinbrechendes furchtbares Chaos, in dem jeder sich durchschlagen muß, wie er es versteht, wenn er nicht unter die Räder geraten will. Dabei stehen die Chancen schlecht: Die Revolution ist undurchsichtig, willkürlich und grausam.

(1) Isaak Babel: Maria. Sonnenuntergang. Zwei Stücke. a.a.O. S.18. Auch alle folgenden Zitate aus "Marija" beziehen sich auf diese Ausgabe.

(2) "byvšie ljudi", gewesene Leute: feststehender russischer Terminus für Leute, die vor der Revolution "etwas darstellten", das sie nun, nach der Revolution, nicht mehr sind.

Die Leute von Dymšic haben sich auf ihre Weise den veränderten Umständen angepaßt; das Spekulantendasein ist für sie längst Alltag geworden, und einen anderen Weg zu überleben sehen sie nicht: "Früher hatte das Volk Achtung vor den Invaliden, aber jetzt? Nullkommanichts - keinerlei Rücksichtnahme." (S.12). Nur der ehemalige Garderittmeister Viskovskij will den Verhältnissen entkommen: Er hofft, sich mit gestohlenen Diamanten nach Paris absetzen zu können. Aber sein Zynismus und sein Selbsthaß reißen ihn zu Suff und Vergewaltigung hin, und er stirbt in einer von ihm selbst provozierten Schießerei mit seinem Saufkumpanen, dem dicken, tumben Rotarmisten Kravčenko, der im Beruf immer schoß, wohin man ihm befahl, und in seiner Freizeit bei Viskovskij mit einer mageren Französin schlief.

Der Welt des Generals fehlt die kaltschnäuzige oder verzweifelte Aktivität der Spekulanten. Die "Gewesenen" warten auf ihren Untergang. Sie haben sich in ein einziges Zimmer ihrer Prachtwohnung in der "Millionenstraße" zurückgezogen, weil sie die anderen Zimmer nicht mehr heizen können: der General Nikolaj Vasil'evič Mukovnin, seine Tochter Ljudmila, deren Freundin Katarina, die uralte Kinderfrau und der Untermieter Sergej Illarionovič Golicyn, ein gewesener Fürst.

Der General ist voller Sympathie für die Bolschewiken und ohne Bitterkeit. In seinen reichlichen Mußestunden schreibt er ein Buch über die Geschichte der zaristischen Armee:

"Wer die Vergangenheit nicht kennt, kennt auch die Zukunft nicht. Die Bolschewiken führen die Arbeit von Ivan Kalita zu Ende: sie sammeln die russische Erde. Uns, die Kaderoffiziere, brauchen sie, damit wir ihnen von unseren Fehlern berichten." (S.20)

Mit den Mukovnins wohnt Ljudmilas Freundin, die säuerliche Katerina Vjačeslavovna Fel'zen, die vom Leben nichts mehr erwartet. Sie hat einen Liebhaber namens Red'ko, der Revolutionär ist und sie ab und zu im Stabsquartier empfängt.

"Ich komme, Red'ko schließt die Tür ab, später öffnet er die Tür wieder...

Red'ko lehrt mich alles, alles lehrt er mich - wen ich

lieben, wen ich hassen soll... Er sagt - Gesetz der großen Zahl. Aber ich bin doch selber eine kleine Zahl - oder zählt das nicht?..."(S.47)

Auch der gutmütige General will Katja belehren, versucht ihr Zuversicht zu geben, spricht über die Bol'ševiki, die Soldaten, die alte zaristische Armee:

MUKOVNIN: Wir quälten und demütigten diese Leute, sie verteidigten sich, sie gingen zur Offensive über, und sie beißen sich durch mit Geschicklichkeit, mit Überlegung, mit Verzweiflung, ich sage - sie beißen sich durch für ein Ideal, Katja.

KATJA: Ideal?... Dieses Ideal kenne ich nicht. Wir sind unglücklich und werden nie wieder glücklich sein. Man hat uns geopfert, Nikolaj Vasil'evič. (S.25)

Ein nicht minder trauriger Mitbewohner ist der Untermieter, der gewesene Fürst Golicyn, ein "langer Mensch in Soldatenrock und Wickelgamaschen" (S.26). Um sich sein Brot zu verdienen, musiziert er in einer Hafenkneipe auf seinem Cello, und er muß sich schelten lassen, als er zu traurige Lieder spielt. Nun lernt er "Äpfelchen" auswendig. Er ist ein Zauderer, armselig, impotent, ohne Mut und Kraft. Zu Beginn des siebten Bildes sieht man ihn auf dem schmutzigen Boden knieend beten:

"Wer sein Leben lieb hat, der wird's verlieren; und wer sein Leben auf dieser Welt haßt, der wird's erhalten zum ewigen Leben. Meine Seele ist betrübt, und was soll ich sagen? Vater, hilf mir aus dieser Stunde! Doch darum bin ich in diese Stunde gekommen..." (S.47)

Was aus Golicyn wird; ist unklar. Er wird wie die Anderen aus der Wohnung vertrieben; vielleicht geht er nun ins Kloster, ein Gedanke, mit dem er schon lange halbherzig spielte.

"Marija" wirkt wie das ausgeführte, vollendete Gemälde der Petrograder Bürgerkriegszeit, zu dem die oben zitierte Erzählung nur eine Skizze war. Die Details sind im Stück ungleich feiner und präziser gemalt als in der Geschichte, das Geschehen ist reicher an Nuancen und an Bedeutsamkeit, aber

der Blick des Beobachters, seine Distanz, seine Klarheit sind gleich geblieben. Babel' sieht zu viel, um sich einem ideologischen Programm unterordnen zu können.

Freilich hat er, gewitzigt durch seine Erfahrungen mit dem "Sonnenuntergang", dennoch versucht, seinem Stück eine optimistisch-revolutionäre Note zu geben. Aber dieser Versuch bewirkte das genaue Gegenteil: Anstatt das Stück zu retten, hat er erst recht den Zorn der sovjetischen Kulturbewacher auf es herabbeschworen.

Und zwar erfand Babel' zum ersten Mal in seinem Leben für sein Stück eine, wie er meinte, dem sovjetischen Verständnis nach "positive" Figur, die das Gegengewicht abgeben sollte zu all den armseligen Scheiternden, die das Stück sonst bevölkern. Diese positive Heldin ist Marija, die dem Stück den Namen gab. Marija ist die ältere Tochter des Generals Mukovnin, Ljudmilas Schwester; sie ist klug, schön, empfindsam, mutig und idealistisch, wird von Männern und Frauen gleichermaßen verehrt und ist ständig in aller Munde. Aber: Sie tritt nie auf. Wie wir erfahren, ist sie als Politkommissarin bei der roten Armee in der Nähe der polnischen Grenze stationiert, und ihr einziges Lebenszeichen ist ein Brief aus dem Soldatenquartier, ein tapferer, zärtlicher, lyrischer Brief voller Wärme, in dem sie ihrer verzagten Familie Mut zu machen versucht. Vielleicht hat Babel' sich doch etwas gescheut, eine derart ideale Figur seinen Zuschauern vorzuführen.

Wie sich herausstellte, konnte selbst Marija die wachsamen sovjetischen Kritiker nicht überzeugen: diese überführten sie als Konterrevolutionärin, und das Schicksal des Stückes war somit besiegelt (1). Aber selbst wenn man Marija ernst nimmt als mutigen, idealistischen Menschen, der die Welt verbessern will, fällt es schwer, angesichts ihrer das Elend der Scheiternden zu vergessen. Und plötzlich fällt auf, daß Marija die Ihren ja nicht einmal vor dem Größten zu bewahren vermochte, daß sie in ihrem Enthusiasmus, die Welt zu retten, die Schick-

(1) vgl. Ležnev, I.: Novaja p'esa Babelja, in: Teatr i dramaturgija Nr.3 (1935), und Majzel', M.: Dragocennye oskol'ki, in: Literaturnyj Leningrad, 1.11.1935. s.a.u.

sale der Einzelnen vergaß. Eine grundlegende Tragik der Revolution tritt in dieser Konstellation zutage, wie nebenbei und vom Autor wahrscheinlich nicht beabsichtigt, aber mit zwingender Konsequenz.

Entsprechend ist die Struktur des Stückes auch nicht von revolutionärem Aufschwung, sondern vom Niedergang bestimmt. Die acht Bilder spielen abwechselnd bei den Spekulanten und bei Mukovnins, die letzten Bilder aber nur noch bei Mukovnins. Der Höhepunkt des Stückes ist die siebte Szene, als Mukovnins von der Verhaftung Ljudmilas erfahren und der General erregt versucht, sich mit Marija in Verbindung zu setzen. Fast scheint es, als hätten seine verschiedenen Telegramme Marija erreicht; alle rechnen mit ihrem sofortigen Auftauchen, denn jetzt muß sich erweisen, ob sie auf Marija zählen können, ob Marija Unglück und Auflösung noch einmal abzuwenden vermag. Aber als es schellt, steht nicht Marija in der Tür, sondern ein junger, langbeiniger Rotarmist mit einem Sack voller Lebensmittel, den Marija anstatt ihrer selbst geschickt hat: Der Krieg mit Polen steht unmittelbar bevor, und Marija ist in der Division unabkömmlich. Der General, der sich mit Herzschmerzen im Nebenzimmer niedergelegt hatte, erscheint fiebernd in der Tür, geht auf den Jungen zu und nennt ihn Marija. Als er erkennt, daß da ein Fremder steht, bricht er zusammen.

Verstärkt wird die siebte Szene noch durch die Präsenz einer neuen Figur, und zwar der uralten Njanja (Kinderfrau), die wir bisher nur auf einer Truhe schlafend erlebt hatten. Unter all den Gebrochenen und Gewesenen wirkt sie wie ein Wesen aus einer anderen Welt: ein Erbe aus ältester feudaler Tradition, ein Mensch wie aus einem Stück, der unbeirrbar nach seinen eigenen Grundsätzen lebt und begabt ist mit einem elementaren, völlig unverbogenen gesunden Menschenverstand; eine der schönsten Figuren, die Babel' geschaffen hat.

Auch zu Beginn des siebten Bildes schläft sie; die ganze Revolution hat sie auf ihrer Truhe verschlafen. Katja, nach einem kurzen, bitteren Gespräch mit dem Fürsten Golicyn, weckt sie auf.

der Blick des Beobachters, seine Distanz, seine Klarheit sind gleich geblieben. Babel' sieht zu viel, um sich einem ideologischen Programm unterordnen zu können.

Freilich hat er, gewitzigt durch seine Erfahrungen mit dem "Sonnenuntergang", dennoch versucht, seinem Stück eine optimistisch-revolutionäre Note zu geben. Aber dieser Versuch bewirkte das genaue Gegenteil: Anstatt das Stück zu retten, hat er erst recht den Zorn der sovjetischen Kulturbewacher auf es herabbeschworen.

Und zwar erfand Babel' zum ersten Mal in seinem Leben für sein Stück eine, wie er meinte, dem sovjetischen Verständnis nach "positive" Figur, die das Gegengewicht abgeben sollte zu all den armseligen Scheiternden, die das Stück sonst bevölkern. Diese positive Heldin ist Marija, die dem Stück den Namen gab. Marija ist die ältere Tochter des Generals Makovnin, Ljudmilas Schwester; sie ist klug, schön, empfindsam, mutig und idealistisch, wird von Männern und Frauen gleichermaßen verehrt und ist ständig in aller Munde. Aber: Sie tritt nie auf. Wie wir erfahren, ist sie als Politkommisarin bei der roten Armee in der Nähe der polnischen Grenze stationiert, und ihr einziges Lebenszeichen ist ein Brief aus dem Soldatenquartier, ein tapferer, zärtlicher, lyrischer Brief voller Wärme, in dem sie ihrer verzagten Familie Mut zu machen versucht. Vielleicht hat Babel' sich doch etwas gescheut, eine derart ideale Figur seinen Zuschauern vorzuführen.

Wie sich herausstellte, konnte selbst Marija die wachsamem sovjetischen Kritiker nicht überzeugen: diese überführten sie als Konterrevolutionärin, und das Schicksal des Stückes war somit besiegelt (1). Aber selbst wenn man Marija ernst nimmt als mutigen, idealistischen Menschen, der die Welt verbessern will, fällt es schwer, angesichts ihrer das Elend der Scheiternden zu vergessen. Und plötzlich fällt auf, daß Marija die Ihren ja nicht einmal vor dem Größten zu bewahren vermochte, daß sie in ihrem Enthusiasmus, die Welt zu retten, die Schick-

(1) vgl. Ležnev, I.: Novaja p'esa Babelja, in: Teatr i dramaturgija Nr.3 (1935), und Majzel', M.: Dragocennye oskol'ki, in: Literaturnyj Leningrad, 1.11.1935. s.a.u.

sale der Einzelnen vergaß. Eine grundlegende Tragik der Revolution tritt in dieser Konstellation zutage, wie nebenbei und vom Autor wahrscheinlich nicht beabsichtigt, aber mit zwingender Konsequenz.

Entsprechend ist die Struktur des Stückes auch nicht von revolutionärem Aufschwung, sondern vom Niedergang bestimmt. Die acht Bilder spielen abwechselnd bei den Spekulanten und bei Mukovnins, die letzten Bilder aber nur noch bei Mukovnins. Der Höhepunkt des Stückes ist die siebte Szene, als Mukovnins von der Verhaftung Ljudmilas erfahren und der General erregt versucht, sich mit Marija in Verbindung zu setzen. Fast scheint es, als hätten seine verschiedenen Telegramme Marija erreicht; alle rechnen mit ihrem sofortigen Auftauchen, denn jetzt muß sich erweisen, ob sie auf Marija zählen können, ob Marija Unglück und Auflösung noch einmal abzuwenden vermag. Aber als es schellt, steht nicht Marija in der Tür, sondern ein junger, langbeiniger Rotarmist mit einem Sack voller Lebensmittel, den Marija anstatt ihrer selbst geschickt hat: Der Krieg mit Polen steht unmittelbar bevor, und Marija ist in der Division unabhkömmlich. Der General, der sich mit Herzschmerzen im Nebenzimmer niedergelegt hatte, erscheint fiebernd in der Tür, geht auf den Jungen zu und nennt ihn Marija. Als er erkennt, daß da ein Fremder steht, bricht er zusammen.

Verstärkt wird die siebte Szene noch durch die Präsenz einer neuen Figur, und zwar der uralten Njanja (Kinderfrau), die wir bisher nur auf einer Truhe schlafend erlebt hatten. Unter all den Gebrochenen und Gewesenen wirkt sie wie ein Wesen aus einer anderen Welt: ein Erbe aus ältester feudaler Tradition, ein Mensch wie aus einem Stück, der unbeirrbar nach seinen eigenen Grundsätzen lebt und begabt ist mit einem elementaren, völlig unverbogenen gesunden Menschenverstand; eine der schönsten Figuren, die Babel' geschaffen hat.

Auch zu Beginn des siebten Bildes schläft sie; die ganze Revolution hat sie auf ihrer Truhe verschlafen. Katja, nach einem kurzen, bitteren Gespräch mit dem Fürsten Golicyn, weckt sie auf.

NJANJA (hebt den Kopf): Wo ist denn Ljuka?

KATJA: Ljuka wird bald nach Hause kommen, Njanja, aber ich reise ab, und niemand wird dich mehr schelten.

NJANJA: Warum mich schelten? Welches sind meine Aufgaben?... Ich bin eine Kinderfrau, für die Kinder hat man mich ins Haus genommen, die Kinder aufzuziehen, aber es sind keine da... Ein Haus voller Frauen, aber kein einziges Kindchen haben sie. Eine ging Krieg führen, ohne sie geht es nicht. Die andere zieht so herum, hat den Weg verloren... Was ist das für ein Haus - ohne Kinder?

KATJA: Nun, vom Heiligen Geist werden wir dir Kinder gebären...

NJANJA: Sie treiben sich herum, ich sehe es doch, sie treiben sich herum, aber alles ohne Sinn. (S.48)

Immerhin etwas von der neuen Zeit hat die Njanja läuten hören:

NJANJA: Da sind die Molostovy - ganz einfache Kaufleute, haben aber ihrer Njanja eine Pension von fünfzig Rubeln im Monat erwirkt. Klopf mal für mich an, Fürst, warum man mir keine Pension gibt.

GOLICYN (legt Holz im Herd nach): Auf mich hört man nicht. Ich habe augenblicklich gar nichts zu sagen.

NJANJA: Na so was! Und das da sind doch ganz einfache Kaufleute! (S.48)

Aber die Njanja staunt nur oberflächlich, zu weit ist sie von all diesen Dingen bereits entfernt. Als der Invalide Philipp, einer von Dymšic' Leuten, erscheint, um von Ljudmilas Verhaftung zu berichten, tut sie als praktischer Mensch noch einmal als einziger das, was notwendig ist, und bewirtet den hungrigen Gast. Der General ist mit einem Herzanfall aus dem Zimmer gewankt, Katja rauft sich die Haare und versucht ihm zu helfen; die Njanja aber versucht, mehr über Ljukas Schicksal zu erfahren.

NJANJA: Hat man das Fräulein bei dir aufgegriffen?

PHILIPP: Bei mir.

NJANJA: Geschlagen?

PHILIPP: Erst geschlagen, ja. Danach ist nichts weiter passiert. (S.52)

Philipp erklärt, daß man dem General nicht helfen kann: Die Ärzte schließen sich zur Nachtzeit ein, weil sie fürchten, man könne auf sie schießen; die Apotheken aber beliefern niemanden, der nicht in der Gewerkschaft ist. In diesem Augenblick erscheint der junge Rotarmist mit dem Lebensmittelsack von Ma-

rija; der General stirbt, und plötzlich begreift die Alte, daß sie sich selbst überlebt hat.

(Schwankend kommt Mukovnin aus dem Zimmer, seine Augen lauern, die Haare sind gestäubt, er lächelt.)

MUKOVNIN: Nun, Maša, du warst nicht da, und ich bin gar nicht krank, alles ist prachtvoll, Maša. (Sieht den Rotarmisten.) Wer ist das? (Wiederholt lauter.) Wer ist das?... Wer ist das? (Fällt zu Boden.)

NJANJA (kniert neben Mukovnin): Nu, Kolja - was ist denn? Gehst du fort?... Wartest nicht auf die Njanja? (Der Alte stöhnt. Agonie.) (S.54)

In "Marija" tut Babel' das, was er noch im "Sonnenuntergang" so sorgfältig vermieden hat: Er bekennt sich zu seinen Figuren. Und er bekennt sich ausgerechnet zu denen, die er in seinem Stück offiziell hatte widerlegen wollen.

Es folgt noch ein letztes, das achte Bild, in dem bei Mittag und blendender Helligkeit die Proletarier aus dem Keller bei Mukovnins einziehen. Mukovnins selbst sind bereits fort. Nur Katja taucht noch einmal kurz auf, zusammen mit einem Wucherer, der ihr für ein paar Pfennige das antike Mobiliar abkaufen will.

Auch die einzelnen Proletarier sind scharf charakterisiert. Da sind die schüchterne schwangere Jelena, die sich vor der bevorstehenden Geburt fürchtet, ihr schweigsamer Mann Safonov, die dreiste Hausmeisterin Agaša, der lebhaftige Arbeiter Andrej und die kräftige halbwüchsige Njuša - alles keine idealen Revolutionäre, sondern schlichte, geduckte Menschen, die auf einmal eine Chance bekommen. Aber es ist bereits ersichtlich, daß noch lange nichts gelöst ist, daß der Lebenskampf weiter geht und daß mit der neuen Zeit ein neuer rauher Wind aufzieht, der das Klima nicht unbedingt mildert. Auch der gutmütige Andrej, der voller Sympathie und Achtung seinem Kollegen vom General Mukovnin erzählt, hat bereits ein paar erbarmungslose Phrasen der neuen Zeit parat: "Aus purer Einfalt liebten wir ihn. ...Seine Zeit war gekommen. Es war eben an der Zeit." (S.59)

Am bedrohlichsten aber zeigt sich die Zukunft in der unverschämten und groben Hausmeisterin Agasa. Früher hat sie in Gegenwart des Generals "den Kopf nicht gehoben", aber nun sitzt sie plötzlich auf dem hohen Roß, tut sich wichtig, beschimpft und bedroht die Leute: eine alles andere als anziehende Verkörperung des triumphierenden Pöbels.

Es ist nichts gelöst. Weiterhin muß sich jeder auf seine Weise durchkämpfen. Die Zeiten sind schwer. Aber vielleicht zahlt es sich dereinst einmal aus, daß auch ein paar nette, tüchtige Leute plötzlich eine Perspektive erhielten. Mehr Geechichteoptimismus bringt Babel' nicht auf.

Formal zeigt "Marija" alle Merkmale des sozialistischen Realismus: sie liefert "eine wahrhafte, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung"(1). Sie ist ihrem Aufbau und Stil nach durchweg realistisch (was man noch vom "Sonnenuntergang" nicht behaupten konnte). Sie zeigt glaubwürdige, interessante, lebensvolle Charaktere, und sie hat eine positive Heldin.

Babel's Ansatz war ungewöhnlich, aber konsequent: Er zeigt die "Kehrseite der revolutionären Entwicklung". Wenn die Geschichte ein Kampf zwischen ideologisch Gutem und ideologisch Schlechtem ist, in dem das Gute siegt, so müßte auch der Untergang des Schlechten ein Thema des sozialistischen Realismus sein, vor allem, wenn das Gegenbild des Schlechten, der "positive Held", zur ständigen Orientierung des Zuschauers immer präsent bleibt. Denn der Untergang des Schlechten ist doch - eigentlich - etwas Gutes.

Aber Babel's Rechnung ging nicht auf; zum einen, weil der "sozialistische Realismus" mit formalen Tricks nicht zu unterlaufen ist - er ist eine politische Institution und wird von politisch Beauftragten überwacht -, zum anderen, weil Babel' es nicht geschafft hat, den Untergang des (ideologisch) Schlechten mit Lust zu sehen oder zu schildern. Und so kam es, daß "Marija" ein strenges, ernstes Werk geworden ist,

(1) Aus der Definition des sozialistischen Realismus, die in der 1. Satzung des Schriftstellerverbandes der UdSSR gegeben wurde; zit. nach W. Kasack, Lexikon der russischen Literatur ab 1917, Stuttgart: Kröner Verlag, 1976, S.380

nicht trotz der Wärme des Autors, die man in ihr spürt, sondern wegen ihr.

"Marijas" Schicksal

"Ich denke, daß auch Sie kein Dramatiker sind, denn diese Form verlangt eine leichte und geschickte Hand. Aber Ihre Hand ist schwer"(1),

schrieb Maksim Gor'kij an Babel', ein halbes Jahr nachdem Babel' ihm in Sorrent "Marija" vorgelesen hatte. Damals, in Sorrent, hatte Gor'kij zu dem Stück geschwiegen, und nun erklärte er, warum:

"Es muß das sein, daß ("Marija") mich damals, ebenso wie jetzt, als ich das Manuskript selbst noch einmal durchlas, verwundert, aber nicht erregt hat. Ich werde nicht darüber sprechen, daß es eine kunstvolle Arbeit ist mit meisterhaft ausgearbeiteten, treffenden Details, aber im Ganzen ist es ein kaltes Stück, seine Bestimmung ist unklar, das Ziel des Autors ist nicht zu fassen.

(...)

Dieses Stück rechtfertigt die in Sie gesetzten Erwartungen nicht. Mich persönlich stößt es besonders wegen seiner Baudelaireschen Vorliebe für verdorbenes Fleisch ab. In ihm sind, bei den Invaliden angefangen, alle Menschen verfault, sie riechen widerwärtig und sind fast alle gleichsam angesteckt oder unterjocht von unversöhnlicher Sinnlichkeit."(2)

Gor'kij's Meinung möge als Beispiel dafür gelten, wie kühn und befremdlich "Marija" in den dreißiger Jahren selbst auf wohlwollende Betrachter wirken konnte. Dabei orientierte sich Gor'kij's Wertung sicherlich eher an der Moral als an der Politik, und vor zu erwartenden ideologischen Angriffen auf "Marija" hat Babel's Mentor seinen Schützling sogar noch eindringlich zu warnen versucht. Sein Brief schloß mit den Worten:

(1) Brief Gor'kij's an Babel', 2.Hälfte 1933, in dem Band: Gor'kij i sovetskie pisateli, neizdannaja perepiska. Literaturnoe nasledstvo, tom 70. Moskva 1963, S.43

(2) ebd., S.43f

"Lassen Sie dieses Stück nicht in seinem gegenwärtigen Zustand. Die Kritik wird Ihnen beweisen, daß es nicht den Ton der Wirklichkeit trifft, daß alles Gezeigte veraltet ist und dazu noch nicht typisch genug, um vorgezeigt werden zu können. Und sie wird ein paar Repliken unterstreichen, die dazu gewillten Leuten das Recht auf gegen Sie persönlich gerichtete politische Schlußfolgerungen geben."

Gor'kij sollte mit seiner Warnung recht behalten. Obwohl Babel' jenes handgeschriebene Manuskript, von dem hier die Rede ist, noch mehrmals umarbeitete, konnte er es der Zensur nicht schmackhaft machen. Erst im Februar 1934 stellte er sein Werk in einer öffentlichen Lesung vor. Im März 1935 wurde es gedruckt.

Zunächst sah die Sache für den Autor nicht schlecht aus. Am 20.12.1933 meldete die Zeitung "Večernjaja Moskva" (Abendliches Moskau): "Der Schriftsteller I. Babel' hat ein neues Stück 'Marija' beendet. Das Stück wurde vom Vachtangov-Theater zur Aufführung angenommen." Auch über die öffentliche Lesung am 28.2.1934 wurde berichtet. "Um dieses Stück wird es zweifellos heftige Kämpfe geben", schrieb die "Sovetskoe iskusstvo" (Sovjetische Kunst) am 5.3.1934. Ein Teil der Zuhörerschaft sei von dem Werk wegen seiner "kraftvollen, vollblütigen Sprache" und seiner "dichterischen Meisterschaft" entzückt gewesen. Der andere Teil des Auditoriums habe - geschwiegen. "... diese Zuhörer haben von unserem besten Novellisten etwas anderes erwartet", wie sich der Berichterstatter ausdrückte. "Um ohne Umschweife zu sprechen: diesen Teil der Zuhörerschaft haben das Thema des neuen Stückes und seine dramaturgische Entwicklung befremdet."

Dennoch scheint das Stück bei den "Kulturschaffenden" eher Beifall als Ablehnung gefunden zu haben. Eine der öffentlichen vorangegangene Lesung des Stückes im Vachtangov-Theater fand allgemeinen Zuspruch, und damals war "Marija" auch zur Aufführung angenommen worden. Ob das Stück im Frühjahr 1935 bereits geprobt oder zunächst nur vorbereitet wurde, wer die Regie führen und wer spielen sollte, konnten wir nicht ermitteln.

Denn im März 1935 erschien "Marija" in der 3. Nummer der Zeitschrift "Teatr i dramaturgija" (Theater und Dramatik) auf

den Seiten 44-57, zusammen mit einem Artikel des bekannten Kritikers I. Ležnev über "Das neue Stück von I. Babel". Auf den oberen zwei Dritteln der Seiten im Din A 4-Format war der Text von "Marija" gedruckt, auf dem jeweils unteren Drittel das Urteil von I. Ležnev, das in gewisser Weise Theatergeschichte gemacht hat.

Aus Ležnevs Artikel spricht eine erstaunliche Emotionalität; eine künstliche? eine echte? - Dieser Babel', beginnt er, der soeben noch auf dem 1. Schriftstellerkongreß öffentlich auf das Recht verzichtet habe, schlecht zu schreiben, habe nun seinem Publikum ein Stück wie "Marija" zugemutet. Und was sei das überhaupt für ein Stück?

"Babel's neues Stück hat acht Bilder, und alle sind Bilder über Brauch und Figuren der inneren Emigration: es wirken darin Spekulant, Hamsterer, ein ehemaliger General mit Tochter und deren Freundin, ein ehemaliger Fürst, ein ehemaliger Garderittmeister."

Sie alle seien selbstverständlich "unzufrieden mit der Sovjetmacht".

"...besonders unzufrieden... sind ausgerechnet die unglücklichen Krüppel-Invaliden. Sie führen das Leben von Märtyrern, riskieren ständig ihre Haut." (S.46f)

Ein Gegengewicht für ihre Reden werde im Stück nicht gegeben, sie sollten den Zuschauern in ihrer ganzen Erbärmlichkeit gezeigt werden. Aber das Publikum reagiere auf die verstümmelten Gestalten natürlich mit Mitleid:

"Was sind sie doch für Arme, Arme! Und wie sie von der Sovjetmacht unterdrückt werden! Oder etwa nicht? Aber dann hätte man das irgendwie zeigen müssen."

Ležnev fährt fort:

"Im ersten Bild werden arme, arme Invaliden gezeigt, im zweiten aber - ein armer, armer General. Er, der General Nukovnin, ein ehemaliger Corpskommandierender in Wilna und ehemaliger Quartiermeister der zaristischen Armee, ist ein rührender Vater, der an einer (zumindest auf der Bühne) rührenden Herzkrankheit leidet, ein Liebhaber des Volkes

und Demokrat, dazu Autor eines Buches, das dem einfachen Soldaten, dem grauen Kleinvieh, den kleinen Wesen wohlwill. ...Ein bis dorthinaus seelenvoller General! Nicht umsonst spricht Dymšic über ihn: 'Nikolaj Vasil'evič - das ist ein Juwel, kein Mensch!'"(1)

Der Arbeiter Andrej spreche von des Generals Höflichkeit im Umgang mit dem Volk; sogar der schreckliche Invalide Philipp werde von Mukovnin freundlich empfangen. Kurzum:

"Der General ist ein Mensch von seltener Seele, von, kann man sagen, unirdischer Reinheit. ...All das ist so gebaut, um beim Zuschauer ein Gefühl von Rührung hervorzurufen, um sein Herz mit Wärme zu füllen, damit, endlich, der Zuschauer begreife, was für ein lieber, lieber General das ist.

Als Schatten geht noch eine rührende Figur noch eines "Gewesenen" durch das Stück. Das ist eine schwärmerische Seele, ein Mystiker und Beter, der gewesene Fürst Golicyn. Dieser Repräsentant des uralten Adelsgeschlechts Golicyn spielt Violoncello, ein durchaus lyrisches Instrument. Zu Hause spielt er selbstverständlich Bach, 'kalt und sauber', aber in der Kneipe, wo er als Musikant arbeitet, um sich zu ernähren, gilt es ganz andere Dinge zu spielen. Und nun lernt der Fürst 'Äpfelchen' auswendig. 'Ach du, Äpfelchen, wohin rollst du, gerätst zur Čeka, kehrst nicht zurück?' Golicyn geht ins Kloster zum Mönch Zionij, und der predigt ihm demütige Weisheit: Nicht durch Macht über Menschen und nicht durch Gier erwirbst du Macht auf Erden." (S.47ff)

Der Kritiker faßt zusammen:

"Das Sujet des Stücks, die in ihm umrissenen Charaktere, die Gespräche der lebendigen Menschen - alles ist so gebaut, daß dem Zuschauer (falls das Stück wirklich in seiner gegenwärtigen Form zur Aufführung gelangen sollte) wehmütig ums Herz werden wird: Was für gute Menschen sind da zugrundegegangen, welche zärtliche Blumen wurden da vom Tritt der Revolution zermalmt! Eigentlich gibt es nicht durch den Tritt, sondern im Tritt selbst ein eigenes Pathos. Im Stück fehlt dieses Pathos der revolutionären Neuerung, das sich der alten Welt entgegenstellte, gänzlich. Nicht die junge, stürmische Kraft einer aufsteigenden Klasse bedrängt da die Helden des Stücks, sondern ein unsichtbarer, fataler Koloß..."

Nun wird noch Marija, der einzigen angeblich positiven Heldin des Stücks, der Prozeß gemacht. "Was für eine 'Heldin' ist denn

(1) Ležnev hat hier, wie es scheint, Babel's Ironie übersehen: er übernimmt ganz plan Dymšic' implizite Wertung, daß ein Juwel besser als ein Mensch sei.

Marija?" fragt der Kritiker und beanstandet sogleich: Der Autor hätte zeigen müssen, wie sie zur Rotarmistin wurde und warum sie sich 1920 immer noch nicht von ihrem "Familien-nest" hat losreißen können. Warum wird nicht erklärt, wer dieser Alëxa war; dessen Karte vor ihr auf dem Tisch lag und den ihre Freunde und Schützlinge "ohne zu zögern" erschossen haben? ("Der Kopf eines sovjetischen Zuschauers kann auf keinen Fall damit einverstanden sein, daß die Roten jemanden 'ohne zu zögern' erschossen haben sollen!" (S.53)) Weiter: woher hat Marija, die Generalstochter, auf einmal das Wissen, um den Kommandeursbestand in Gesellschaftswissenschaft zu unterrichten?

"In ihrem Brief schreibt Marija von dem 'genauen Verstand des einfachen Volkes' - ein für einen Politarbeiter nicht eben geeigneter Jargon. Mit Feuereifer schreibt Marija davon, daß sie 'in unserem Petersburger Haus gelebt haben wie in Polynesien, ohne unser Volk zu kennen, ohne irgendeine Ahnung von ihm zu haben' - was für eine Entdeckung, mit Verlaub, für einen Lehrer der Gesellschaftswissenschaften! Und dann teilt sie uns noch mit, daß sie 'im Unterricht aus Papas Buch vorgelesen' hat. Was soll man sagen, ein wunderschönes Handbuch für Rotarmisten! Mit diesem Buch sind wir schon ein wenig bekannt. Zu Beginn des Stückes, im zweiten Bild, hat der General Mukovnin daraus vorgelesen: 'Am 16. Oktober 1920, zur Zeit der Herrschaft des gesegneten Imperators Alexander, vermaß sich eine Kompanie des Semenovsker Leibgarderegiments, ihren Eid und die militärische Subordination vergessend, sich eigenmächtig in später Abendstunde zu versammeln...' (Hervorhebungen von mir, I.L.)(1)

Jetzt haben wir's! Ein Stil, kann man sagen, geradezu vorbestimmt für eine Rotarmisten-Schule. Marijas 'einfaches Volk' ist unmittelbar Papas Vokabular entlehnt, da gibt es bereits keinen Zweifel mehr." (S.53f)

Im Jargon der Zeit bedeuteten derartige Anschuldigungen nichts anderes, als daß Marija von Rechts wegen eigentlich auf der Stelle als Spionin an die Wand gestellt gehöre. Und einem Autor, der eine solche Figur als positiv ausbebe, gebührte im Grunde nichts anderes.

(1) Diese Stelle ist von Ležnev nicht richtig wiedergegeben. Mukovnin zitiert selbst den von Ležnev hervorgehobenen Text und fügt hinzu: "Worin bestand dieses - Vergessen des Eides? Es bestand darin, daß die Leute nach dem Zapfenstreich in den Korridor gingen, um den Kommandeur um die Abschaffung des turnusmäßigen truppenweisen Kammerappelle zu bitten..." usw. Mukovnin interpretiert eine konventionelle Militärgeschichte in seinem Buch neu. vgl. Habel', Marija, a.a.O. S.19

"All das zusammengekommen führt zu einer krampfhaft verzerrten, perversen historischen Perspektive und zu zerstörten Proportionen. Hier taucht eine allgemeine und äußerst interessante Frage auf: Kann ein Werk künstlerisch vollwertig sein, wenn es die Wirklichkeit unvollständig und nicht wahrheitsgetreu wiedergibt? Und umgekehrt: Kann man davon sprechen, daß ein Roman, eine Erzählung, ein Stück in ideologischer Beziehung schlecht sei, in künstlerischer aber bedeutend?" (S.55)

Mit zwingender Logik antwortet Ležnev sogleich sich selbst:

"Selbst die besten bourgeoisen Werke können die grundlegende, d.h. die soziale, historische Wahrheit nicht wiedergeben; denn sonst wären sie nicht bourgeoise." (S.56)

Talentierte bourgeoise Autoren könnten immerhin Teilwahrheiten erfassen, aber mehr nicht. Die Teilwahrheiten innewohnende Unausgeglichenheit werde sich auf die künstlerische Form immer auswirken. Und so habe auch Babel' zwar einige seiner Charaktere ganz gut erfaßt, aber sein "offensichtlicher ideologischer Fehlschlag" zeige sich in der "völlig unangemessenen Breite seiner Behandlung gewisser Typen und Situationen". Babel's kranke Aufmerksamkeit verletze den sovjetischen Zuschauer zudem durch allzu stark ausgeführte Sexualität. Fünf Paarungen würden in dem Stück beschrieben, fünf Paare. Angewidert beschreibt Ležnev sie alle: Ljuda und Dymšic, Ljuda und Viskovskij, Katja und Red'ko, Marija und Golicyn, Kravčenko und Dora.

Das Plädoyer schließt mit einer deutlichen Warnung an die Adresse Babel's:

"Der Autor muß sich von politischen Fehlern befreien, von seiner Nachlässigkeit gegenüber der Geschichte und der Wahrheit der politischen Wirklichkeit, von der Disproportion in der Breite der Behandlung sozialer Typen, vom Mißbrauch der Erotik. Wenn er sich von diesen überaus schädlichen Fehlern und Rückständen befreit, dann wird er, bei seiner großen Meisterschaft, unzweifelhaft in den weiteren Teilen der Trilogie (1) wirkliches 'Brot der Kunst' geben können. Das können wir mit gutem Recht von ihm erwarten und fordern." (S.57)

(1) Babel' hatte offenbar, als er der Wirkung seines zweiten Theaterstücks zu mißtrauen begann, das Gerücht in die Welt gesetzt, "Marija" sei nur der erste Teil einer Trilogie, deren folgende Teile den aktiven Kampf Marijas für eine bessere Zukunft behandeln sollten. Es ist nicht bekannt, ob er an den beiden folgenden Teilen jemals zu arbeiten begann.

Ležnevs Kritik löste einen nachhaltigen Schock aus bei allen, die sich für Babel's zweites Theaterstück interessierten. "Marija" wurde augenblicklich vom Probenplan des Vachtangov-Theaters abgesetzt, und kein sovjetisches Theater hat sich seither ihrer angenommen.

Nicht nur ihrer charakteristischen Argumentation wegen wurde die Rezension hier so ausführlich zitiert, sondern auch wegen ihres eigentümlichen emotionalen Stils, der unübertrefflich die Atmosphäre jener Jahre wiedergibt, in denen Babel' zu Tode kam.

Wahrscheinlich würde eine solche Rezension zu einem solchen Anlaß in der heutigen Sovjetunion nicht mehr erscheinen; aber aufschlußreich ist dennoch, daß Ležnevs Kritik, einmal erschienen, bis heute nachwirkt. Offenbar hat sich die sovjetische Kultur von einem bestimmten Teil ihrer Vergangenheit immer noch nicht ganz emanzipieren können.

Über das Theater eines Landes zeugen bisweilen auch diejenigen Stücke, die nicht aufgeführt werden.

3. Filmezenarien

Es ist nicht bekannt, wie Babel' zum Film kam. Es scheint aber, daß er sich durch seine Szenarien aus seiner chronischen finanziellen Misere zu retten versuchte. Fast bis zum Schluß

seiner Karriere empfand er es als Manko, kein "professioneller" Schriftsteller zu sein, d.h. nicht leicht und viel genug produzieren zu können, um sich davon zu ernähren. Eigene Filmdrehbücher und Bearbeitungen von Szenarien anderer Autoren sollten ihn über Wasser halten.

Seiner Arbeitsmoral gemäß hat er jedoch seine Filmaufgaben niemals "mit der linken Hand" erledigt. Im Gegenteil, er arbeitete sich mit solchem Interesse und Gespür in das neue Medium ein, daß er in Moskau bald als Autorität für Fragen der Filmdramaturgie galt und oft zur Verbesserung fremder Szenarien herangezogen wurde. In seinen letzten Jahren arbeitete er fast nur noch als Dramaturg von "Mosfil'm". Diese Stellung sicherte ihm ein ausreichendes Einkommen und befreite ihn weitgehend von seinen "echten" schriftstellerischen Verpflichtungen, die er damals, wie wir gesehen haben, bereits tödlich fürchten mußte.

Dennoch stand auch Babel's Filmarbeit unter dem Zeichen der Tragik seines ganzen Schaffens, die kaum ein größeres Werk von ihm zur Verwirklichung kommen ließ. Die Geschichte seiner Szenarien ist eine Geschichte von Mißerfolgen. Ein Teil blieb unvollendet, ein anderer Teil verschwand in Archiven, einige Drehbücher wurden verfilmt, gelangten aber nicht in den Verleih, ein Film nach Babel's Szenarium, der als Meisterwerk galt, wurde nach der Fertigstellung vernichtet.

Eigene Drehbücher

Originale Drehbücher oder Szenarien nach eigenen Werken stellen den kleineren Teil von Babel's Filmschaffen dar. Verbürgt sind folgende Szenarien:

- 1.) "Salz", nach der gleichnamigen "Reiterarmee"-Erzählung, wurde 1925 in der 3. Nummer des Kinojournals "Machovik" gedruckt und im gleichen Jahr von dem Regisseur P. Cardynin, einem bekannten Spezialisten für Salondramen, verfilmt (Kamera: P. Berézkin, Ausstattung I. Sivorov).

Es ist nicht bekannt, ob der Film je in den Verleih kam; wenn ja, wurde er jedenfalls nach kurzer Zeit aus dem Verkehr gezogen, ebenso wie die Nummer des Journals "Machovik", in der er abgedruckt war. Der Kurzfilm (419 m) hat sich nicht erhalten. (1)

- 2.) "Benja Krik", erstmals 1926 im 6. Heft der Zeitschrift "Krasnaja nov'" (Rotes Neuland) als "Filmerzählung" (kinopovest') gedruckt, entstand auf Anregung des berühmten Filmregisseurs Sergej M. Ėjzenštejn. Ėjzenštejn hatte den Film, der zunächst "Die Karriere Benja Kriks" heißen sollte, auch drehen wollen, aber dieser Plan zerschlug sich. Den Film drehte V. Vil'ner, der auch eine der ersten Aufführungen des "Sonnenuntergangs" inszenierte (vgl. S.57), im Jahr 1926; er verschwand kurz nach seiner Premiere am 18.1.1927, und es ist nicht bekannt, ob er noch existiert.

Auf uns gekommen ist immerhin das 52-seitige Drehbuch (2); es gibt ein hervorragendes Zeugnis ab für Babel's Talent und Gespür für das Medium des Films. Babel' fand blendende, fesselnde Bilder für die Odessaer Welt in Schwarzweiß. Spannung wird durch Kontrastmontagen und schnelle Schnitte erzeugt. Voller Detailfreude zeigt Babel' die Odessaer Typen, Dvojras Hochzeit, Odessas heiße Straßen. Das Auge des Erzählers ist gleichsam das Auge der Kamera. Die wenigen Repliken ("Benja Krik" war ein Stummfilm) sind prägnant und farbig.

Man hat den Eindruck, daß Babel' in diesem Drehbuch auf neue Weise seinen alten Odessaer Traum beschwor. Und die Intensität, mit der er das tat, wird besonders deutlich durch die Tatsache, daß die vielen ideologischen Kompromisse, die das Szenarium enthält, kaum einen Eindruck machen und das gezeigte Milieu schon gar nicht entwerten. Dabei gibt es ziemlich massive Zugeständnisse: Benjas Gegenspieler Tartakovskij ist im Film nicht mehr wie in den Erzählungen "einer von uns", sondern ein ausgemachter Schuft, ein zynischer Kapitalist, der nach der Revolution zu einer in Schmutz und Elend verkommenen greisen Bewohnerin seines Mietshauses sagt: "Nikolka (den Zaren Nikolaj) hat die Cholera geholt, Madame Grišpun, nun wird es allen gut gehen, auch Ihnen wird es gut gehen" (3). Tartakovskije Gegenstück ist der redliche Proletarier Sobkov, zu dessen Charakterisierung Babel' nichts weiter eingefallen ist. Die Handlung, die im Jahre 1913 einsetzt, wird bis in die Zeit des Bürgerkriegs fortgeführt; die letzten beiden Drittel spielen zur Zeit der "Provisorischen Regierung" Kerenskij's bzw. unter der Herrschaft der Bol'seviki. Das letzte Drittel des Films heißt "Das Ende des Königs" und zeigt, wie Benja und Froim, die sich den Bol'seviki nicht unterworfen haben, von dem zum politischen Kommissar aufgerückten Arbeiter Sobkov in eine Falle gelockt und ausgelöscht werden.

(1) s.a. Sovetskie chudožestvennye fil'my - Annotirovannyj katalog, tom 1 (nemye fil'my 1918-1935), Moskva 1961, S.110

(2) s. Isaak Babel', Zabytye proizvedenija, Ann Arbor 1979

(3) ebd. S.222

- 3.) "Kitajskaja mel'nica" (Die chinesische Mühle), eine originale Filmkomödie Isaak Babel's, wurde 1927 geschrieben und 1928 verfilmt (1772m, Produzent: Sovkino (Moskau), Regie A. Levšin, Kamera V. Alekseev; Premiere 13.7.1928). Das Drehbuch scheint nie gedruckt worden zu sein, der Film hat sich nicht erhalten. Dem von A.V. Mačeret herausgegebenen Nachschlagewerk über "Sovjetische künstlerische Filme" nach ist die "chinesische Mühle" ein "Film über die Solidarität sovjetischer Werktätiger mit dem chinesischen Volk im Kampf gegen die Imperialisten"(1). Die Zeitung "Trud"(Arbeit) nannte den Film eine fröhliche, saftige Komödie, "die in ihren künstlerischen Figuren die Ideen des Internationalismus propagiert"(2).
- 4.) "Alter Platz 4" entstand binnen 20 Tagen im April 1939 und ist somit eine der letzten Arbeiten Babel's überhaupt. Das Szenarium schildert den Aufbau eines Luftschiffahrtswerks bei Moskau, den Kampf der Mitarbeiter gegen schlechte Versorgung, Schlamm, Regenwetter, Geldmangel. Dazu charakterisiert es einige der Beteiligten: den genial-verrückten Erfinder Zukov, den redlichen Leiter des Projekts Murasko, die fröhliche Komsomolzin Vichraška, das arrogante Akademiemitglied Platonov, den Karrieristen Vasil'ev und andere. Mag sein, daß Babel' versucht hat, mit diesem Aufbauwerk seinen Kopf zu retten. Sein Fehler wäre es dann gewesen, nicht bei den Klischees positiver Kommunisten stehengeblieben zu sein, sondern auch ein paar weniger rühmliche Zeitgenossen eingeführt zu haben, wie zum Beispiel den trockenen, giftigen Apparatchik Polibin, eine Art Schreibtischmörder, der begrenztes Fachwissen mit fast unbegrenzter politischer Macht vereint. Polibin hätte auch beinahe das Projekt zum Platzen gebracht, wenn nicht das mutige Aufbaukollektiv mit einem halblegalen Coup eingesprungen wäre...
- "Alter Platz 4" (der Titel meint das Gebäude des ZK der KPdSU (B) in Moskau, aus dem der Befehl zum Bau des Luftschiffahrtswerks kam) wurde nicht verfilmt. Das Manuskript scheint bereits unmittelbar nach seinem Eingang in einem Archiv verschwunden zu sein und wurde erst 1961 im staatlichen Filmfonds in Moskau wiederentdeckt. 1963 wurde es in der Zeitschrift "Iskusstvo kino" (Filmkunst) gedruckt (Nr.5, S.54-78).

Andere Originaldrehbücher Babel's sind nicht fertiggestellt worden. Es scheint, daß Babel' zeitweilig an einem Drehbuch über seine "Reiterarmee" gearbeitet hat, außerdem an einem Drehbuch für einen Dokumentarfilm über seine Heimat-

- (1) Sovetskie chudožestvennye fil'my, Bd.1, a.a.O. S.268
 (2) zit. nach L.Lifšic' Einführung zu Babel's "Alter Platz 4", in: Iskusstvo kino, Nr.5 (1963), S.56

stadt Odessa. Nach dem Tod seines geliebten und verehrten Lehrers Gor'kij sammelte er Material zu einem Film über Gor'kij. Anfang der dreißiger Jahre soll er sich mit einem Szenarium über Azef beschäftigt haben, den berühmten Sozialrevolutionär, Terroristen und Doppelagenten.

Bearbeitungen fremder Werke

Auch hier gibt es keine vollständige Liste. Von Arbeiten an folgenden Stoffen sind Fragmente oder Zeugnisse erhalten geblieben:

- 1.) "Evrejskoe sčast'e" (Das Judenglück) nach Šolom-Alejchem wurde 1925 von Eduard K. Tissé (1897-1961), dem Kameramann Sergej Ejzenštejns, verfilmt. Mit Tissé Regie führte A. Granovskij, der Oberepielleiter des Moskauer jiddischen Kammertheaters, das Drehbuch schrieben B. Leonidov, G. Gričer-Cerikover und I. Teneromo. Babel' half nur bei den Zwischentiteln aus.

Der Film schildert das Schicksal des armen Menachem Mendel', der auf der Suche nach einem Broterwerb sich auch einmal vergeblich als Heiratsvermittler versucht. Zwar bringt Menachem die Tochter eines reichen Kaufmanns, Kimbaka, mit dem von ihr geliebten armen Zalman zusammen, aber dies nur unabsichtlich, durch einen groben Fehler, mit dem er seine eigene Karriere als Heiratsvermittler augenblicklich ruiniert. Während das junge Paar glücklich Hochzeit feiern darf, muß Menachem Mendel' sich wieder auf die Suche nach Brot machen.

Der Film war eine Arbeit des Moskauer Jiddischen Kammertheaters und gleichzeitig der erste Film, in dem dessen hervorragender Schauspieler M. Michoëls auftrat. M. Michoëls, das halbe Kammertheaterkollektiv und beinahe 200 andere jüdische Künstler fielen 1948 einer von Stalins "Kampagnen gegen Kosmopolitismus" zum Opfer. Es kann aber sein, daß der Film erhalten geblieben ist.

- 2.) "Bluždajuščie zvezdy" (Wandernde Sterne) ist eine sehr freie Adaption Babel's von Šolom-Alejchems gleichnamigem Roman. Das Drehbuch wurde 1926 in der Reihe "Kinopečat'" mit Illustrationen von A. Byzovskij gedruckt und im selben Jahr verfilmt (Regie G. Gričer-Cerikover, Kamera F. Verigo-Darovskij, Ausstattung G. Bajzengerc. 2157m, Premiere 4.1.1927 (Kiev) bzw. 14.2.1928 (Moskau)). Der Film wurde 1931 verboten. Er ist nicht erhalten geblieben.

Der Film schildert die Künstlerkarrieren des jungen Lëva Ratkovič und des Mädchens Rachil', die aus ihrem ärmlichen jüdischen Städtchen in der Ukraine fliehen

und sich erst nach Jahren der Irrfahrten in Amerika wiederfinden. Der Film schildert, nach Mačerets Handbuch, die Schwere des jüdischen Lebens im zaristischen Rußland (1).

- 3.) "Jimmy Higgins" schrieb Babel' nach dem gleichnamigen Roman von Upton Sinclair 1927 oder 1928. Der Film wurde 1928 gedreht (Regie T. Tasin, Kamera M. Bel'skij; Premiere am 9.10.1928 (Kiev) bzw. am 15.1.1929 (Moskau)).

"Jimmy Higgins" ist die düstere Geschichte des armen amerikanischen Arbeiters Jimmy, der als Soldat im 1. Weltkrieg begreift, daß er gegen Rußland und den Kommunismus kämpft, sich mit der russischen Bevölkerung anfreundet und schließlich in einem amerikanischen Gefängnis den Verstand verliert.

Der Film scheint nicht verboten worden zu sein; dennoch ist auch er verlorengegangen.

- 4.) "Lätčiki" (Die Piloten) war einer der erfolgreichsten Filme der 30er Jahre, außerdem der erste Tonfilm, an dem Babel' mitarbeitete. Das Drehbuch ist von A. Mačeret, Regie führte Ju. Raizman, die Kamera L. Kosmatov. Die Premiere war am 25.4.1935.- Es scheint, daß Babel' nur aushelfend, nicht maßgeblich an dem Film beteiligt war.

"Lätčiki" ist, nach Mačerets Handbuch, ein Film "über die Größe der alltäglichen Taten sovjetischer Leute"(2); eine preisgekrönte Pilotengeschichte. Die tüchtige Jungpilotin Galja verliebt sich in den begabten, aber undisziplinierten Pilotenschüler Beljaev. Ihr weiser Lehrer Rogačeev hilft ihr, Beljaev zu Disziplin und Verantwortung zu erziehen und wieder in das Kollektiv einzugliedern, obwohl Beljaev sein Konkurrent ist: Rogačeev selbst liebt Galička. In weiser Entsagung räumt er der Jugend den Platz.

Dieser Film war auch die erste Kinoarbeit des berühmten Theaterschauspielers Boris Ščukin (Rogačeev).

- 5.) "Bežin lug" (Die Bežin-Wiese) war der Titel eines Films, den Sergej Ėjzenštejn (1898-1948) in den Jahren 1935-1937 drehte. Das ursprüngliche Drehbuch stammte von A. Ržeševskij in entfernter Anlehnung an eine Novelle von Ivan Turgenev. Bei Ržeševskij spielt die Handlung in der Zeit der stalinschen Kollektivierung auf einem Dorf; ihr Held ist der Junge Pavel Morozov, der von seinem Vater erschlagen wird, weil er vor dessen Brandanschlag auf das kommunistische Kollektiv gewarnt hatte. Ėjzenštejn zog Babel' hinzu, weil er mit der ersten Fassung des Films nicht zufrieden war und sich auch mit Ržeševskij nicht einigen konnte. In gemeinsamer Arbeit ver-

(1) Sovetskie chudožestvennye fil'my, a.a.O., Bd.1 S.122

(2) ebd., Bd.2 S.68

faßten Ėjzenštejn und Babel' das Drehbuch neu, und fast der ganze Film mußte neu gedreht werden. Aber die Zensur billigte die zweite Fassung nicht; zu stark waren die Akzente nun verschoben von einem Komsomolzen-Melodram zu einem düsteren, beinahe archaischen Mysterium von der Wildheit der Natur, der Grausamkeit des russischen Dorflebens und dem erbarmungslosen Kampf zwischen Vätern und Söhnen. Bei der offiziellen Beurteilung des Films wurde Ėjzenštejn gescholten wie nie zuvor, sein Film wurde augenblicklich eingestampft.

"Bežin lug' gelangte nicht in die Kinos (wurde nicht vollendet)", schreibt die sovjetische Filmenzyklopädie "Kinoslovar'", "Der Streifen ist zur Zeit des Krieges verbrannt." (1)

- 6.) "V tjur'me u Petljury" (In Petljuras Gefängnis) war ein Kapitel zu einem Drehbuch nach Nikolaj Ostrovskijs Roman "Wie der Stahl gehärtet wurde". Zusammen mit einem weiteren Kapitel dieses Drehbuchs wurde es am 30.10.1938 in der "Literaturnaja gazeta" (Literaturzeitung) gedruckt.

"Wie der Stahl gehärtet wurde" ist einer der erfolgreichsten sovjetischen Propagandaromane. Er schildert das Heranwachsen des jungen Pavel Korčagin, eines einfachen Schlossers, der mit 15 Jahren in die rote Armee eintritt, im Bürgerkrieg schwer verwundet wird, sich bei der selbstlosen Partei- und Aufbauarbeit gesundheitlich ruiniert und mit knapp dreißig Jahren, erblindet und von einer unheilbaren Gelenkerkrankung ans Bett gefesselt, seine Erfahrungen aufschreibt, um wenigstens auf diese Weise noch am Kampf für eine bessere Zukunft teilzuhaben. Der Roman ist autobiographisch; der schwerkranke Autor starb bald nach seinem Erscheinen.- Wie es scheint, hat Babel' nur zwei Kapitel zu diesem Drehbuch geschrieben, eben die beiden, die in der "Literaturnaja gazeta" veröffentlicht worden sind. Beide sind alles andere als inspiriert. Vermutlich hat Babel' sich nach dem Eklat der "Bežin-Wiese" mit diesen Zeilen rehabilitieren wollen. Aber das ist ihm nicht mehr gelungen.

Bekannt ist noch von einem Plan Babel's zu einem Szenarium "Duma pro Opanasa" (Gedanken über Opanas) nach dem gleichnamigen Poem des mit Babel' befreundeten Odessaer Dichters Eduard Bagrickij. Falls Babel' begonnen hat, dieses Werk zu Papier zu bringen, so ist das Manuskript wohl ebenso wie alle anderen bei der Verhaftung des Schriftstellers konfisziert worden und nicht wieder aufgetaucht.

(1) Kinoslovar', Bd. 2, Moskva 1970, S.452

Babel' und Ėjzenštejn

Die Leningrader Kinoforscherin S. Gurevič schreibt in ihrem Artikel "Babel' und Ėjzenštejn"(1), Babel's Szenarien seien deshalb "Leseszenarien" gewesen, weil Babel' "seinen" Regisseur nicht fand - bis zur "Bežin-Wiese".

Babel' und Ėjzenštejn kannten sich seit spätestens 1924 persönlich. Ėjzenštejn, der übrigens, Szenen aus Babel's Reiterarmee für einen Film über den Bürgerkrieg vorgemerkt hatte, gab Babel' auch die Idee zu dem Filmszenarium "Benja Krik" ein, das er selbst in Odessa verfilmen wollte. Später, als sich dieses Projekt zerschlagen hatte, wollte Ėjzenštejn Babel's Theaterstück "Sonnenuntergang" verfilmen, das er für das beste nach der Revolution in Rußland geschriebene Stück hielt. Aber auch daraus wurde nichts. Außerdem gibt es Hinweise darauf, daß Ėjzenštejn an eine Verfilmung von Babel's "Marija" dachte; aber dieser Idee konnte erst recht kein besseres Schicksal beschieden sein.(2)

Babel' seinerseits verehrte Ėjzenštejn nicht weniger. Ėjzenštejns Film "Panzerkreuzer Potemkin" nannte er 1927

"das größte Kunstwerk in 10 Jahren Revolution... Wir haben gute Theateraufführungen, keine schlechte Literatur, aber zu einer derartigen schöpferischen Spannung und Höhe hat es noch keiner von uns gebracht."(3)

Wie Babel' war Ėjzenštejn ein Besessener, ein Perfektionist, der weder Mühe noch Verluste scheute, um seine künstlerischen Vorstellungen zu verwirklichen. Beiden gemein war die Vorliebe für strenge, expressive Bilder und eine gleichsam symbolisch verfremdete, abgehobene Darstellung. Als es endlich 1936 zu einer Zusammenarbeit der beiden Künstler kam, wurde diese für beide sehr ergiebig und intensiv. Babel' und Ėjzenštejn erarbeiteten das Drehbuch in stundenlangen Ge-

(1) "Babel' i Ėjzenštejn", in: Voprosy istorii i teorii kino, Vyp. 2, Leningrad 1975

(2) Äußerungen Ėjzenštejns über Babel' s.: S.M. Ėjzenštejn, Izbrannye proizvedenija (Ausgewählte Werke), Moskva 1964 Bd.1 S.420f, Bd.2 S.67f, Bd.5 S.526-528, Bd. 6 S.23 und S.225, S.236f, S.385, S.510.

(3) zit. nach Krasnoščekova E., Tri goda iz žizni I.Ė. Babelja, a.a.O. S.111

sprächen, die sie fast täglich vor oder nach den Dreharbeiten führten. Ejzenštejn arbeitete mit seltener Anspannung an dem Film. Szenen wurden wieder und wieder gedreht, so schnell wie möglich im Studio angesehen und begutachtet, verworfen, geändert. Babel' war begeistert. Ejzenštejn selbst hielt die "Be-Žin-Wiese" für seine wichtigste Arbeit, zu der alle zurückliegenden Filme nur Vorstudien gewesen waren.

Der Film enthielt eine Fülle künstlerischer, philosophischer und historischer Reminiszenzen. In Bildern von einer eigenartigen, wilden Künstlichkeit entwarf er eine beinahe mystische Vision des entfesselten Rußland der Kollektivierungszeit (1). Als Ejzenštejn seinen Film, der in zweieinhalb Drehjahren bereits fast drei Millionen Rubel gekostet hatte, im Juni 1937 zum ersten Mal einem Gremium sovjetischer Würdenträger vorführte, war er erwartungsvoll und stolz. Um so schlimmer muß ihn die Reaktion des Gremiums getroffen haben: es warf dem Film nicht nur Formalismus, Naturalismus und Mystizismus, sondern auch Verleumdung des russischen Bauerntums vor und ordnete nicht etwa sein Verbot, sondern seine Vernichtung an.

Über den Fortgang dieser Ereignisse berichtet ein zuverlässiger Zeuge:

"Ejzenštejn kam wie ein Tobsüchtiger in Babel's Wohnung gestürzt. Er fluchte, knirschte mit den Zähnen, schlug sich mit den Fäusten gegen die Stirn und begann in seinen Wutanfällen abwechselnd zu lachen und zu schluchzen. Babel' hatte schon vorher telefonisch von der Katastrophe erfahren. Ejzenštejn war eigentlich zu Babel' gekommen, um bei ihm Hilfe zu suchen. Die Kopie war noch nicht vernichtet, und Babel' sollte etwas zu ihrer Rettung unternehmen." (2)

Aber Babel' konnte selbst nicht mehr helfen. Sein Fürsprecher Maksim Gor'kij lag in diesen Tagen im Sterben, und nach Gor'kij's Tod würde er selbst schutzlos sein.

Die Geschichte erzählt ein ungarischer Schriftsteller, der

(1) Ejzenštejn hatte etwa 1200 Einzelaufnahmen aus einer Positiv-Kopie des Films seinem Privat-Archiv eingegliedert. Aus diesen Aufnahmen stellten nach seinem Tode der Filmhistoriker Naum Klejman und der Regisseur Sergej Jutkevic einen einstündigen Film zusammen, wobei sie sich auf Notizen und das erhaltene Drehbuch Ejzenštejns stützten.

Das Drehbuch s. Ejzenštejn, a.a.O., Bd. 6, S.
(2) Sinkó, Ervin: Roman eines Romans. Köln 1962, S.356

in den Jahren 1936 bis 1939 gemeinsam mit Babel' ein zwei-stöckiges Häuschen in Moskau bewohnte. Damals wollte der junge Exilkommunist in Moskau einen Roman ("Die Optimisten") über die gescheiterte ungarische Revolution von 1919 veröffentlichen, aber in Stalins Sovjetreich wurden seine Illusionen Stück für Stück demontiert. Ervin Sinkó (1898-1967) war wohl kein hervorragender Schriftsteller, aber ein ernsthafter, redlicher und genauer, ja pedantischer Beobachter, und es gibt keinen Grund, seinem Bericht keinen Glauben zu schenken.

Sinkó kam an diesem Tag zufällig an Babel's Zimmer vorbei, dessen Tür offenstand. Als er dort den völlig derangierten Ejzenštejn erblickte und neben diesem den stummen, ratlosen Babel', wollte er schnell weitergehen, aber Babel' winkte ihn herein. Ejzenštejn hob den Kopf, murmelte ein paar unverständliche Worte und wankte davon. Babel' aber sagte verlegen zu Sinkó: "Wären Sie nicht gekommen, wäre er womöglich bis heute abend geblieben... Ich freue mich, daß Sie gekommen sind." Mit einem gezwungenen Lachen fügte er hinzu: "Schmeiß ihn raus, er bricht mir das Herz..."(1)

(1) Sinkó, Ervin: Roman eines Romans, a.a.O. S.354

III: ERSTES WIEDERAUFLEBEN: DIE "REITERARMEE"

1. Das Szenarium von Dobronravov/Voroncov/Šalevič

Auch nach Babel's Rehabilitierung im Dezember 1954 scheuten sich die sovjetischen Verleger, die umstrittenen Werke des Autors herauszubringen. Eine einzige 75.000 Exemplare starke Auflage von 1957 war sofort vergriffen. Es blieb dem Theater vorbehalten, Babel' wieder einem breiteren Publikum zuzuführen.

Das geschah 1966, als das renommierte Moskauer Vachtangov-Theater eine szenische Bearbeitung von Babel's "Reiterarmee" aufführte. Als Anlaß zu dieser Theaterunternehmung wurde der bevorstehende XXIII. Parteikongreß der KPdSU genannt. Drei Mitarbeiter des Vachtangov-Theaters hatten den Text erstellt: die beiden Schauspieler Michail Voroncov und Vjačeslav Šalevič, die auch in diesem Stück mitspielten, und der Dramaturg und Regieassistent Juriј Dobronravov. Regie führte der Oberspielleiter des Theaters selbst, der "nationale Künstler und Träger mehrerer Staatspreise" Ruben Nikolaevič Simonov. Der Gesamttitel des Stückes lautete: "Die Reiterarmee - Heroische Tragödie in drei Teilen nach Motiven der Erzählungen von Isaak Babel'; Verse aus Vladimir Majakovskijs Oktoberpoem 'Schön und Gut'".

Die Aufführung (Premiere: 3. Mai 1966) wurde ein spektakulärer Erfolg. Das Stück erlebte 337 Aufführungen, und das Vachtangov-Theater gastierte damit in mehreren russischen Städten und sogar im Ausland. (in Ostdeutschland und Jugoslawien). Aber auch das Szenarium des Moskauer Teams fand allgemeinen Anklang und wurde an verschiedenen Bühnen der UdSSR nachinszeniert.

Tatsächlich handelt es sich bei dem Stück um eine Collage aus Babel'-Motiven, Revolutionsgesängen von Majakovskij und Agit-Dokumenten der Bürgerkriegszeit mit viel Volks- und Revolutionsmusik.

Einige Charaktere aus Babel's Werk wurden herausgearbeitet und, allerdings etwas verändert, zu den Helden des Stückes gemacht. Auch einige Personennamen wurden verändert oder vertauscht. Dafür wurden wichtige Babel'-Personen ausgespart oder zu Randfiguren reduziert. Einige neue Personen wurden dazuerfunden.

Die Personen

Die Haupthelden sind:

- Konstantin Gulevoj, der Divisionskommandeur, der bei Babel' überhaupt keine Rolle spielt. Er ist der große Bürgerkriegsheld par excellence, und sein Tod am Ende des Stückes gerät zu einer Apotheose der Revolution.
- Burdenko, der Divisionskommissar, der Herkunft nach ein Zivilrevolutionär und aufrechter Kommunist, der ebenfalls bei Babel' nur am Rande vorkommt.
- Afanasij Chlebnikov, Kommandant der Eskadron, ein Offizier aus Kosakenreihen, tapfer und etwas hitzig, ein stark modifizierter Babel'-Charakter.
- Avdotja Kulikova, genannt Dunja, Agitator der Politabteilung. Sie lanciert eine Agitzene und bereichert das Stück um eine romantische Liebesgeschichte. Bei Babel' kommen weder die schwärmerische Frau noch eine derartige Liebesgeschichte vor.
- Lejkin, der Schreiber, der eine entfernte Ähnlichkeit mit Babel's Ich-Erzähler Ljutov aufweist. Aber im Stück ist er nicht mehr der Mittelpunkt, der dem Geschehen eine Perspektive gibt, sondern lediglich eine Nebenfigur, die einen gewissen Standpunkt, den des "Intellektuellen", vertreten soll. Lejkin fehlt die innere Zerrissenheit und künstlerische Skrupellosigkeit von Ljutov; er ist einfach ein weicher, bisweilen zaudernder, aber unbedingt revolutionsgläubiger Intellektueller.

Das Heer der Kosaken wird von sechs Krigern (bojcy) repräsentiert: Lövka Kozin, Nikita Balmašov, Stepan Vytjagajčenko, Vasilij Kurdukov, Kum Mironyč und Michail Sidorov. Sie sind allesamt rauhe Gesellen mit einem weichen Kern. Charakterliche Differenzierungen ergaben sich in der Aufführung, den Kritiken zufolge, durch das unterschiedliche Spiel der Darsteller; im Text sind sie eher verschwommen. Kozin ist zum Beispiel schnell und zornig, Vytjagajčenko hitzig und draufgängerisch, Mironyč hat Anfälle von Verzagtheit.

Vertreter der Feinde der Revolution sind:

- Timofej Kurdukov, weißgardistischer Kosak und Vater des "roten" Vasilij Kurdukov; bei Babel' tritt er persönlich nicht auf, von seiner Begegnung mit seinem roten Sohn wird aber berichtet.
- Oberst Tuzinkiewicz, meist "der Priester" genannt, ein polnischer Offizier. Da bei Babel' Feindfiguren fehlen, wurde Oberst Tuzinkiewicz eigens für das Vachtangov-Stück dazuerfunden. Er hat eine Menge schlechter Eigenschaften. Ihm zur Seite steht ein russischer weißgardistischer Offizier, für den dasselbe gilt.

Hinzu kommen als Nebenrollen

- Eliza, eine polnische Haushälterin
- Nastja, ein Kosakenmädel
- Eine Frau mit Kind
- Apolek, Kunstmaler
- Eine Hamstererin
- Zwei Bauern
- Moloducha, eine Frau aus dem Volk.

Die Rolle Majakovskijs

Eine besondere Rolle spielt "der Poet", V.V. Majakovskij, der sich immer wieder mit Kommentaren in Versform in das

Geschehen einschaltet. Im Personenverzeichnis steht er an erster Stelle; ihm gehören das erste und das letzte Wort des Stückes. Allerdings wird er nicht als Person, als Charakter eingesetzt, sondern lediglich als Rezitator eines seiner Werke: all seine in dieses Stück eingebauten Verse sind Passagen aus seinem revolutionären Poem "Chorošo", deutsch: "Schön und Gut".

"Schön und Gut" war ein Auftragswerk, das der futuristische Dichter Vladimir Majakovskij (1893 - 1930) zum 10. Jahrestag der Revolution 1927 verfaßte, "der letzte große Versuch Majakovskije, der heuchlerischen, bürokratisch manipulierten Phrase echten revolutionären Optimismus entgegenzusetzen, bevor er (Majakovskij, P.M.) satirisch-dramatisch zum Frontalangriff auf sie übergang" (1).

"Schön und Gut" ist ein revolutionäres Propagandapoem. Es feiert die Sovjetmacht, die sich trotz Not, Verrat, Krieg und Hunger schließlich durchgesetzt hat, beschwört die dramatischen Zerreißproben, denen Rußland ausgesetzt war, bevor es sich, angeschlagen zwar, aber doch froh und optimistisch, an die Gestaltung einer besseren Zukunft machte.

In "Chorošo" erreichte Majakovskijs Verskunst einen Höhepunkt. "Wortspiele kontrastieren mit Bildern und verfremden konventionelle Ausdrücke. Jargon, Prosaismen aus der Sprache der Propaganda und Neologismen bewirken eine pathetische Entpoetisierung der Poesie. Polyphon wie der auf Rezitation vor einem Massenauditorium berechnete, ständig wechselnde, das Tempo steigernde und drosselnde, pausierende Rhythmus ist auch die Struktur des ganzen Poems" (2).

Während östliche Beurteiler das Poem ein Meisterwerk der revolutionsgeborenen Poesie nannten, bemerkten manche westliche Kritiker darin sämtliche Mängel und Unreinheiten eines aufgezwungenen, nicht mit der eigenen Überzeugung übereinstimmenden Pflichtwerkes. Für uns entscheidend ist aber, daß es kraftvoll und lebhaft geschrieben ist und echte Begeisterung, wenn nicht für die sovjetische Gegenwart von 1927, so doch für die Oktoberrevolution ausstrahlt.

(1) Kindler-Literaturlexikon, Zürich 1965, Bd. 1, S. 2490

(2) ebd., S. 2490



Die im "Reiterarmee"-Stück zitierten Passagen entstammen dem 1., 7., 14. und 18. Kapitel des Poems und werden auch in dieser Reihenfolge rezitiert, so daß der Text des Poems synchrongeschaltet erscheint zur Handlung des Stückes und ihr, gleichsam kommentierend, Struktur und Zusammenhang verleiht.

2. Der Text

PROLOG

Der Poet tritt auf und rezitiert das ganze erste Kapitel von "Schön und Gut". "Ich will," sagt er unter anderem, "daß, wer immer / dies Buch durchliest, aus der Heimwelt, taub und begrenzend, noch einmal im Schnellfeuer ausschwärmt und schießt mit Versen, wie Bajonette glänzend. Des Buches glückvolle Zeugenschaft sei den Augen ein frohes Ereignis. In müden Muskeln erneure die Kraft dies zeugend-rebellische Zeugnis."(1)

Der Vorhang öffnet sich.

Glockenspiel des Kreml. Auf der Szene eine riesige bunte Karte mit Städtenamen. Die sovjetische Republik im feurigen Ring der Intervention - Leuchtschema. Durch eine Projektion auf der Karte ist inmitten eines Meeres feuriger Wirbel deutlich das Profil des Führers der Revolution Vladimir Il'ic Lenin zu erkennen, der vor an die Front abmarschierenden Soldaten auftritt.

STIMME LENINS: "Genossen! Ihr wißt, daß die polnischen Gutsbesitzer und Kapitalisten, von der Entente aufgehetzt, uns einen neuen Krieg aufzwingen. erinnert euch daran, Genossen, daß wir mit den polnischen Arbeitern und Bauern keinen Streit haben, wir haben die polnische Unabhängigkeit und die

(1) Ins Deutsche übersetzt von H. Muppert, in: Majakovskij, Werke in drei Bänden, Berlin, Frankfurt: Insel-Verlag, 1969, Bd. 2, S. 327f. Alle Majakovskij-Verse werden im folgenden aus dieser Ausgabe zitiert.

polnische Volksrepublik anerkannt und erkennen sie immer noch an. Genossen, wir haben einem schrecklicheren Feind eine Abfuhr erteilen können, wir konnten die Gutsbesitzer und Kapitalisten in unserem eigenen Land besiegen. Und heute müssen wir alle hier einen Eid schwören, das feierliche Versprechen abgeben, daß wir alle wie ein Mann dafür stehen werden, daß dieser tollwütige Versuch der internationalen Bourgeoisie, das sovjetische Rußland zu erdrosseln und die erste sovjetische Macht zu stürzen, vereitelt wird."

Die Karte wird nach oben weggezogen. Auf der Bühne erheben sich im Halbdunkel die Umrise eines Lagers, vor dessen Hintergrund auf der ganzen Bühne Lagerfeuer brennen. Die Zungen der Flammen greifen einzelne Figuren von Rotarmisten heraus, die am Feuer sitzen. In unruhigem Rhythmus erklingt das Lied 'Poljuško-pole, poljuško široko pole' (1). Leise singt es ein Chor männlicher Stimmen. Das Lied wandert mal irgendwohin weiter in die Ferne, dann rollt es lawinenartig heran wie eine Kavallerieattacke. (2)

ERSTER TEIL

Zwischenspiel auf dem Proszenium: ein weißgardistischer Offizier verkündet "panisch" (S. 6) das unaufhaltsame Heranrücken der roten Armee. Wenn er fertiggesprochen hat, ist auch das Lied "poljuško-pole" zu Ende.

Erstes Bild: Gastzimmer eines polnischen Gutsbesitzerhauses. Der polnische Oberst stürzt, als Geistlicher verkleidet, herein und verlangt hastig von seiner Bediensteten Eliza seine Uniform und Waffen. Aber bevor er sich umziehen kann, dringen die Kosaken herein. Sie stellen den Oberst, der sie demütig "Genossen" nennt, mit dem Gesicht zur Wand in eine Ecke und bitten Eliza höflich um Speise. Ein Kosak, der gegen den Oberst ausfallend wird, wird von einem anderen zurechtgewiesen, desgleichen ein weiterer, der sich an Eliza heranmacht. Chlebnikov, der Kommandant der Eskadron, tritt auf; man trinkt auf sein Wohl. Dann erzählt man sich Geschichten, über die eigene Verwundung, über einen Streit, über den Tod des Genossen Trubnikov. Letztere Geschichte ist das erste Detail des Szenariums, das aus Babel's

(1) "O du Feld, liebes, weites Feld" - russisches Volkslied

(2) Konarmija. Geroičeskaja tragedija v trech častjach po motivam rasskazov I. Babelja. Moskva: Otdel rasprostraneniya dramatičeskich proizvedenij VUOAP, 1966. (Die Reiterarmee. Heroische Tragödie in drei Teilen nach Motiven der Erzählungen I. Babel's. Moskau: Abteilung zur Verbreitung dramatischer Werke VUOAP, 1966). Alle Zitate aus dem Werk sind dieser Ausgabe entnommen.

"Reiterarmee" stammt. In Babel's Kurzgeschichte "Lord Fountle-Roy's Flieger" wird erzählt, wie der Kosak Paška Trunov von einem Hügel aus, ungedeckt, mit einem Maschinengewehr das angreifende Flugzeuggeschwader des amerikanischen Majore Reginald Fount-le-Roy bekämpft. Trunov wird bis zur Unkenntlichkeit zusammengeschoßen.

Der erste Teil von Babel's Geschichte, der eine andere Seite des todesmutigen Trunov schildert, und zwar, wie Trunov polnische Gefangene mißhandelt und ermordet, ist im Szenarium ausgespart.

Nun trinken die Kosaken, singen ein Lied und reden über Lenin, den sie alle verehren. Kudrukov, einer der Kosaken, ist niedergeschlagen: "Aber der Sozialismus, wann wird denn das endlich sein? Wofür erdulde ich das alles? Eine Revolution haben sie schon durchgeführt - und von neuem ist Revolution! Woher soll man nur soviel Geduld nehmen?" (S. 14f).

Bei Babel' redet so kein Kosak. Warum im Szenarium ab und zu so geredet wird, läßt sich nur aus dem Fortgang der jeweiligen Szenen erraten: er besteht in ideologischen Erläuterungen, für die die räsionierenden Kosaken das Stichwort lieferten. Und so folgt auch hier die ideologische Erörterung. Chlebnikov, der Kommandeur, pariert augenblicklich Kudrukov's Klagen: der Sozialismus sei doch kein Schlaraffenland! "Du bist ein Kamel-Archimandrit! ... Marx mußst du lesen, sonst bist du traurig anzuschauen!" Chlebnikov beginnt, Lesen und Bildung zu propagieren: "Bücher - sind wie Menschen! Je mehr Freunde du hast, desto leichter ist dir das Leben!" (S. 15) ... Ein weiterer Kosak, Mironyč, schaltet sich ein.

MIRONYČ: Und dort ... jenseits ... nun, sagen wir - schreiben sie uns in ein Buch?

DER PRIESTER: Nein.

(Alle sind erstaunt.)

DER PRIESTER: Bücher schreibt man nur über bedeutende Leute oder Ereignisse. Weder euer Zugkommandeur, noch der Gevatter, noch eure Schwiegermutter wird im Gedächtnis des Planeten Spuren hinterlassen.

(Bestürzt stehen sie von ihren Stühlen auf.)

CHLEBNIKOV: Du verdirb mir den Jungs nicht den Appetit!" (S. 15f)

Lejkin, der Schreiber, erscheint mit einem Köffchen, setzt sich leise und bescheiden mit an den Tisch und lauscht aufmerk-

sam. Erst etwas später schaltet er sich in das Gespräch ein, das auf das Thema "Geschichte" zurückgekehrt ist.

LEJKIN: Entscheiden werden nicht die, die in Geschichte-
anekdoten erwähnt werden, sondern die, die Geschichte
machen!

PRIESTER: Sie machen die Geschichte nicht, sie zerstören sie!

LEJKIN: Aber haben Sie Lenin gelesen? ...

Er zitiert Lenin, die Soldaten applaudieren (S. 20).

Die Kosaken tanzen und singen; Apolek tritt ein. Diese Gestalt gibt es auch bei Babel' (s. die Geschichte "Der Tod des Täufers"). Apolek ist ein schrulliger Maler, spezialisiert auf Heiligenbilder in Kirchen und Privathäusern, der als Muster für seine Heiligen Leute vom Dorf nimmt und allen seine Dienste als Künstler anbietet. Bei Babel' erzählt er wundersame, etwas groteske Geschichten, kann aber den Kosaken nicht imponieren. Im Szenarium hingegen bestellen die Kosaken bei ihm ein Gruppenportrait: "Kahlköpfig mit Säbel. Nur nicht schmeicheln... ähnlich soll es ein." (S. 22)

Sofort folgt die nächste Episode: Kosaken bringen einen gebundenen Gefangenen, einen Weißgardisten, herein, der als der Vater eines der anwesenden Rotarmisten identifiziert wird. Der Sohn ist zunächst höflich seinem Vater gegenüber, aber der Vater überschüttet ihn mit Schimpfworten ("roter Hund!"). Nach einem heftigen Wortwechsel schlägt der Sohn den Vater zu Boden und will ihn ganz erschlagen, weil der Vater einst seinen zweiten Sohn, den ebenfalls roten Bruder des Rotarmisten, getötet hatte.

Diese Geschichte gibt es auch bei Babel' (in der Erzählung "Der Brief") und wird in Form des Briefes eines jungen Rotarmisten an seine Mutter erzählt. Allerdings ist es dort ein weiterer Bruder des Rotarmisten, der mit dem Vater abrechnet. Dieser, der Rächer, klatscht seinem "Väterchen Timofej Rodönyč" Wasser ins Gesicht und fragt:

"Ist Ihnen in meinen Händen wohl, Väterchen?"

'Nein', sagte Väterchen, 'schlecht ist es mir.'

'Und war es Fedja, als Sie ihn zu Tode hackten, in Ihren Händen wohl?'

'Nein', sagte Väterchen, 'schlecht ging es Fedja!'

'Und glaubten Sie damals, Väterchen, daß es auch Ihnen einmal

schlecht ergehen wird?'

'Nein', sagte Väterchen, 'ich glaubte nicht, daß es mir schlecht ergehen wird.'

Dann wandte sich Sen'ka an das anwesende Volk und sagte: 'Ich aber glaube, daß Ihr mich nicht schonen würdet, wenn ich in eure Gewalt geriete. Und nun, Väterchen, machen wir mit Ihnen ein Ende ...'

Da fing Timofej Rodenyč an, ganz frech auf Sen'ka, Sen'kas Mutter und die Mutter Gottes zu schimpfen und Sen'ka aufs Maul zu hauen, und Semën Timofeevič schickte mich aus dem Hof hinaus, so daß ich Ihnen, liebe Mutter Evdokja Fedorovna, nicht beschreiben kann, wie man mit Väterchen ein Ende gemacht hat, denn ich wurde eben aus dem Hof geschickt" (1).

Bis auf die letzten beiden Sätze Sen'kas ist der Dialog in das Szenarium übernommen. Aber dann schaltet sich dort Lejkin, der Schreiber, ein und erinnert den Sohn an die revolutionäre Ordnung, nach der es verboten ist, Gefangene zu töten. Er weist auf den Vater: "Man wird ihn richten, er wird das Seine bekommen." Ein anderer Kosak, Vytjagajčenko, beschimpft Lejkin und will den alten Timofej, der um Gnade fleht, nach draußen führen, um ihn zu erschießen; da tritt Chlebnikov ein, schafft Ordnung und befiehlt, den Gefangenen lebend zum Stab zu bringen ("Befehl ist Befehl!"). Zu Lejkin sagt er verächtlich: "Was haben Sie da für einen Streit angezettelt?" - Lejkin: "... aufeinander schießen - das ist vielleicht nicht immer dumm, aber das ist noch nicht die ganze Revolution." - Chlebnikov, weich: "Sie sind eine Schlafmütze, aber wir sind dazu verurteilt, euch Schlafmützen zu ertragen." Alle beschimpfen Lejkin, den Vieräugigen, der in die Schlacht reitet, ohne den Revolver zu laden (S. 26f).

Zweites Bild.

Der Kosak Kozin verabschiedet sich von seinem Mädchen Nastja. Kaum ist er fort, macht sich Pan Nikicki an das Mädchen heran. Dunkel.

Kozin träumt von Nastja. Mit ihm ist der Kosak Mironyč. Nikicki erscheint und wird von den beiden um Quartier gebeten. Ungern willigt er ein, sie sind ihm zu schmutzig. Wortgeplänkel.

(1) Isaak Babel', Budjonny's Weiterarmee, a.a.O., S. 17f.

'Nastja erscheint. Die Szene wird in ein wie symbolisches Licht getaucht. Nastja geht vorüber, ohne jemanden zu bemerken. Konzin schweigt verblüfft' (S. 31).

Es war eine Rückblende.

KOZIN: Und dann habe ich meinen Herrn Nikicki getreten. Eine Stunde oder länger trampelte ich auf ihm herum, und in dieser Zeit habe ich das Leben vollständig erkannt. Und jetzt will ich wissen, ich will wissen, wo auf der ganzen Welt ihr noch solch eine Liebe finden werdet wie meine Nastja? (S. 32)

Die Episode ist Babel's Geschichte "Das Joch" entnommen. Der rote General Pavličenko erzählt da seine Geschichte. Er war einst Kuhhirt auf dem Gut des Herrn Nikitinskij, so daß bei Babel' Nikitinskij nicht Pole ist, sondern Gutsbesitzer, und er ist auch nicht so verschlagen wie der Pan des Szenariums, sondern offen und rücksichtslos. Er hat Pavličenos Frau Nastja nachgestellt und Pavličenko gehohlet. Erst als Revolutionssoldat kehrt Pavličenko auf das Gut zurück, um sich zu rächen. "Da begann ich, den Herrn, meinen Nikitinskij, mit Füßen zu treten", schließt die Erzählung,

"Eine Stunde oder noch länger tanzte ich auf ihm herum. Mit einem Schuß, möchte ich sagen, kann man einen Menschen loswerden; ein Schuß ist ihm eine Gnade, mir eine abscheuliche Erleichterung. Mit einem Schuß wirst du nicht dorthin dringen, wo der Mensch die Seele hat, zwingst du ihn nicht, sich zu offenbaren.

Aber ich habe auch mit mir selbst kein Mitleid und schlage mich mit dem Feind oft eine Stunde lang und länger, denn ich möchte durchaus erfahren, wie der Mensch im Grunde beschaffen ist ..." (1).

Die Änderungen des Szenariums gegenüber der Vorlage sind scheinbar geringfügig: der Held der Geschichte ist hier Soldat statt General, und seine Philosophie des Sich-Schlagens eher eine zufällige Erkenntnis als ein sorgfältig ausgedachter Lebensplan. Im Szenarium geschieht der Mord des Helden an Nikicki im Affekt: der Held muß plötzlich entdecken, daß Nikicki sein Mädchen Nastja zugrunde gerichtet hat, und da schlägt er zu. Der Mord Pavlicenos in Babel's Geschichte hingegen war lang geplante Rache und wurde mit bewußter Grausamkeit vollzogen.

(1) Isaak Babel, Budjonns Reiterarmee, a.a.O., S. 32

Das Resultat dieser Änderungen: die Geschichte ist im Szenarium eingängiger, da psychologisch allgemeiner und weniger abgründig. Das Handeln des Helden wurde stärker gerechtfertigt, der Held aber durch seine "Rangabstufung" gewissermaßen entmündigt. Das mag als Beispiel dafür gelten, wie vorsichtig die Szenariums-Autoren mit ihrer Vorlage sogar in Details umgingen.

Drittes Bild: Intérieur des ersten Bildes. Die Krieger sitzen schweigend, betroffen von Kozins Erzählung.

Alarm wird gegeben, alle rennen hinaus zu den Pferden. Auf dem Proszenium erscheint der Priester und ruft nach Eliza, die ihm seine Uniform bringen soll. Kozin erscheint noch einmal, er hat seine Ziehharmonika vergessen. "Haben Sie sie irgendwo gesehen, Eure Heiligkeit?"

Demonstrativ zieht der Priester vor seinen Augen die Kutte aus und die Obersten-Uniform an. In der rechten Tür erscheint ein weißgardistischer Offizier mit Pistole. Während Kozin sich aus Soldatenehre weigert, den Priester zu erschießen und ihn zum ehrlichen Säbel-Zweikampf ermuntert, erschießt der weiße Offizier Kozin hinterrücks. Verdunkelung.

Lejkin, der Schreiber, kommt aus dem Proszenium: "So fiel Kozin." Während Lejkins weiterer Worte ertönt hinter den Kulissen gedämpft ein Lied. "... wie ein Vogelschwarm flog der Abend über den Himmel", erzählt Lejkin, "Dunkelheit bekränzte mich mit einer nassen Krone. Alle Kraft hatte mich verlassen, gebeugt unter diesem Totenkranz schleppte ich mich weiter und erbat vom Schicksal die einfachste aller Fähigkeiten - die Fähigkeit, einen Menschen zu töten" (1).

Dunkel. Der Poet erscheint: "Genug jetzt / und dreimal genug!" Er zitiert fast das ganze 7. Kapitel aus "Schön und Gut", in dem zum Kampf gegen das "verbißne Herrenpack aufgerufen wird:

"Dei-
ne
Zeit
ist
reif -

(1) Lejkins Worte sind Babel's Erzählung "Nach der Schlacht" entnommen.

Auf,
 Volk
 Ohneschuh!
 Beil -
 und
 Sense
 schleif,
 los, hol aus!
 schlag zu!"

Das Kapitel endet mit den Worten, die später von dem Regisseur des Reiterarmee-Stückes im Vachtangov-Theater, Kuben Simonov, als die Grundidee des gesamten Szenariums genannt wurden:

"Den Orkan,
 vom Hirn zum Büchsenhahn,
 Rauch von Bränden,
 Lärm vom Baugebiet,
 lenkte die Partei
 in feste Bahn
 zähmte,
 faßte ihn
 in Reih und Glied." (1)

Dunkel, Ende des ersten Teils.

ZWEITER TEIL

Viertes Bild: Bahnhofsszene. Vor den Zugwaggons Gewirr der aufbrechenden Krieger, die verladen werden sollen. Schreien, Lachen, Pfeifen, Gerenne, Musik im Hintergrund. Zwei Bauern schauen zu und unterhalten sich darüber, die Frau Moloducha will mit den Soldaten Geschäfte machen und sich einen Platz im Waggon ergattern, jemand singt mit seliger Stimme ein trauriges Lied. Streit entsteht zwischen den Kosaken und einer Hamstererin. Balmasov schafft mühsam Ordnung. Die Schieber schimpfen. Eine Frau mit Kind wird auf den Waggon gelassen, obwohl die Beförderung von Zivilpersonen auf Waggons der roten Armee offiziell untersagt ist.

Der Zug fährt ab, der zweite Teil der Szene spielt innerhalb des fahrenden Waggons. Die Kosaken unterhalten sich miteinander,

(1) Majakovskij, Werke Bd. 2, a.a.O., S. 356-359

die Frau singt ein Wiegenlied. Man entdeckt, daß der Säugling, den die Frau in den Armen hält, in Wirklichkeit ein kunstvoll in Tücher eingewickelter Klumpen Salz ist. Die Kosaken beschimpfen die Frau als Konterrevolutionärin und werfen sie aus dem fahrenden Zug. Die Frau verflucht sie. Die Kosaken überreden Balmašov, sie zu erschießen.- Der Poet tritt auf.-

Die Geschichte mit der Frau stammt aus Babel's "Reiterarmee" und hat dort den Titel "Salz". Abgefaßt ist diese Erzählung als eine Art freiwilliger Rechenschaftsbericht des Kosaken Balmašov, der die Frau erschossen hat.- Die ganze Bahnhofsszene hingegen ist von den drei Vachtangov-Autoren hinzugedichtet worden, als eine Art Folklore-Einlage.

Des Poeten Beitrag zu dieser Szene, bis auf die ersten vier Zeilen das gesamte 14. Kapitel des Poems "Schön und Gut", ist eine Schilderung der furchtbaren Hungerjahre während des Bürgerkrieges. Während der erste Teil der Schilderung private Erlebnisse des Dichters berührt (etwa die Erinnerung daran, wie er seiner hungerkranken Freundin statt Konfekt und Blumen "zwei schwächliche Rüben" mitbrachte) und in einem stillen, fast zärtlichen Ton gehalten ist, steigert sich der zweite Teil zu einem heftigen, pathetischen Bekenntnis des Dichters zu seinem Land:

"Ins Halstuch
des Himmels,
kriecht fahl aus Wäldern heraus,
die Sonne,
Der Dezembermorgen,
erschöpft
steht und böse,
über Moskau,
der flecktyphöse.Die Wolken
kalendern
zu fetteren
Ländern.
Hintern
Wolkenrand
liegt
Amerikas Strand.

Dort schleckt
 der Schlaraffe
 Kakao
 und Kaffee.
 In eure
 Gesichter
 mit Schweinerüsseln,
 runder
 und voller
 als Speiseschüsseln,
 klatsche
 mein Ruf
 wie ein Hieb
 mit der Hand:
 - "Ich liebe
 dieses
 elende Land!"
 Leicht
 vergißt du
 den Ort und die Zeit,
 wo du schwelgend
 und schwellend
 gelungert,
 doch nimmer
 die Erde,
 mit der du
 zu zweit
 in schweren Jahren gehungert!" (1)

Fünftes Bild: Im Waggon des Divisionschefs Gulevoj. Am Tisch sitzen vor einer ausgebreiteten Karte Gulevoj und der Kommissar Burdenko. Sie streiten miteinander über Transportprobleme. Die 1. Reiterarmee, von beiden zärtlich "Pervaja Konnaja", "Die Ersten Reiter" genannt, kommt nicht vom Fleck, weil der Divisionschef die erforderlichen 20 bis 30 Waggon nicht auftreiben kann. Burdenko meint, auch sieben, acht oder neun Waggon wären genug. In Babel's Buch über die Reiterarmee gibt es keinen Anhaltspunkt für ein solches Gespräch; es wurde von den drei Bearbeitern frei dazuerfunden. Der Sinn der Szene ist höchstwahrscheinlich, zwei aufrechte Kosakenchefs bei einer Diskussion im Militärambiente vorzuführen, die durchsetzt ist von Bekenntnissen zur Revolution.

BURDENKO: Reg' dich nicht auf. Versteh' doch, daß allen anderen auch nicht leicht ist. Du, Konstantin Vasil'evič,

(1) Majakovskij, Werke, Bd. 2, a.a.O., S. 383 f

kannst nicht an meinem aufrichtigen Wohlwollen gegenüber dir und der ruhmreichen Reiterarmee zweifeln.

GULEVOJ: Es ist mir peinlich, zu dir davon zu sprechen, aber auch ich liebe die Reiterarmee, und noch mehr liebe ich die Revolution.

BURDENKO: Einen Befehl muß man um jeden Preis ausführen.

GULEVOJ: Einen Befehl muß man zur richtigen Zeit und unter Berücksichtigung der realen Lage geben.

BURDENKO: Bei mir ist das Gespräch kurz. (Legt den Revolver auf den Tisch.)

GULEVOJ: Wir können es auch abbrechen. (Legt ebenfalls den Revolver auf den Tisch.) (S.61).

Sie finden aber wieder zu ihrer Kameradschaftlichkeit zurück, und ihre Angespanntheit entläßt sich in revolutionärer Begeisterung.

Dunja, der "Agitator der Politabteilung", bringt den Samovar. Dann erscheint der Kosak Chlebnikov mit einer Beschwerde: man hat ihm sein Pferd weggenommen, und er fordert es zurück und klagt über Ungerechtigkeit und Beleidigung. Gulevoj will ihn zuerst trösten und weist ihn dann zurecht; auch der verständnisvollere Burdenko kann Chlebnikov nicht helfen. Als Chlebnikov wütend und gekränkt hinausgestürzt ist, sagt Burdenko zu Gulevoj: "Die Reiterarmee ist ein sozialer Kunstgriff, angewandt vom Zentralkomitee unserer Partei. Die Revolution hat die von vielen Vorurteilen durchtränkte Ungezügeltheit der Kosaken in die erste Reihe geworfen, aber das Zentralkomitee zerreißt sie bei ihren Manövern mit eisernem Besen" (S.67).

Burdenko geht ab. Gulevoj bleibt deprimiert zurück. Aber Dunja, die die Szene mitbekommen hat, richtet ihn mit einer schwärmerischen Liebeserklärung wieder auf. Umarmung, Kuß. "Was machen Sie mit mir, Genossin?" murmelt Gulevoj verwirrt, "Gut, daß es der Generalstab nicht sieht, im Kriegsquartier Liebe - das ist ja ein Kriegsgeheimnis" (S.69). Dunja fleht Gulevoj an, sie auf den Feldzug mitzunehmen. Er erscheint ihr wie "diese Recken in den Märchenbüchern ..., ich dachte nicht, daß ich im Leben je so einen sehen würde" (S. 69). Dunkel.

Die Geschichte von Chlebnikovs Pferd ist Dabel's Reiterarmee-Erzählung "Geschichte eines Pferdes" entnommen. Bei

Babel' quittiert der empörte Chlebnikov seinen Dienst mit einem trotzigem Brief:

"Und da mir nun die Partei, entgegen dem gefaßten Beschluß, das mir ans Herz gewachsene Gut nicht zurückerstatten kann, sehe ich keinen anderen Ausweg, als diese Erklärung zu schreiben, unter Tränen, die mir, obwohl es einem Kämpfer nicht ziemt, in einem fort aus den Augen fließen und die mein Herz und mein Blut zerreißen..." (1).

Und obwohl Chlebnikov sich später schriftlich bei seinem Chef entschuldigt und ihm wünscht, "daß der bewußte Schimmelhengst Sie noch jahrelang auf sanften Wegen zum Besten der geliebten Freiheit und der brüderlichen Republik tragen möge"(2), kehrt er nicht zur Armee zurück. Im Reiterarmee-Szenarium hingegen wird er nun Maschinengewehrschütze und verdient sich als solcher neuen Ruhm: ein tapferer Rotarmist ordnet seine kleinen, privaten Wünsche der Sache der Revolution unter. Bei Babel' handeln die Kosaken in der Regel genau umgekehrt.

Burdenkos Worte "Die Reiterarmee ist ein sozialer Kunstgriff,..." entstammt der Babel'-Geschichte "Ein Abend": ein halbblinder, unglücklicher Kosak philosophiert da vor sich hin (3). Wieso die Passage an dieser Stelle des Szenariums übernommen wurde, ist nicht ganz klar. Mag sein, daß sie die Maßregelung eines trotzigem Kosaken durch Organe der Partei rechtfertigen soll.

Die Liebesgeschichte zwischen Dunja und Gulevoj nun ist von den drei Vachtangov-Autoren hinzugedichtet worden, ebenso wie die beiden Figuren, zwischen denen sie sich abspielt.

DRITTER TEIL

Sechstes Bild: 'Die Krieger unter Dunjas Führung schmücken, ein Lied singend, den Agitwaggon auf der Bühne. Unter den Augen der Zuschauer entsteht die Dekoration des Politwaggons.'

-
- (1) Babel', Budjonny's Reiterarmee, a.a.O., S. 76
 (2) Die Geschichte "Versöhnung" (Im russischen Original: "Fortsetzung der Geschichte eines Pferdes"), in: Babel', Budjonny's Reiterarmee, a.a.O., S.78
 (3) Babel', Budjonny's Reiterarmee, a.a.O., S.95

Dunja singt:

"Die Waffe der Entente - ist das Geld,
 Die Waffe der Weißpolen - die Lüge,
 Die Waffe der Konterrevolution -
 das Messer in den Rücken.
 Die Wahrheit,
 Die offenen Augen
 Und die Gewehre -
 Sind die Waffe der Kommunisten!"

Die Krieger applaudieren.

Gulevoj und Burdenko erscheinen, dann bringt man den Kosaken Vytjagajčenko, der wegen eines Zivilvergehens vor ein Feldgericht gestellt werden soll.

Das Feldgericht beginnt. Befragt, schildert Vytjagajčenko zunächst seine Verdienste um Land und Revolution, mehrfach unterbrochen von Sympathiekundgebungen der Kosaken. Dann erzählt er sein Vergehen: er hat die Fenster eines Krankenhauses, in das man ihn zur Kurierung seiner Wunden gebracht hatte, zerschossen, weil man ihn dort gegen seinen Willen entwaffnet, ausgezogen und gewaschen hat.

Diese Episode ist an Babel's Reiterarmee-Geschichte "Verrat" angelehnt, die als letzte des Kernzyklus 1926 entstanden ist. Auch Babel's Erzählung ist als Verteidigungsrede eines Kosaken, also als Monolog angelegt und steht ohne jeden Kommentar des Autors. Aber die Situation des Kosaken in der Babel'-Erzählung unterscheidet sich ganz wesentlich von der des Szenariums-Kosaken. In der Babel'-Geschichte ist der Krieg vorbei, und der Angeklagte kann genau das nicht glauben. Zum Krüppel geschossen, wurde er mit zwei ebenfalls invaliden Kampfgenossen in ein Militärhospital eingewiesen, in dessen Sälen friedliche Ex-Soldaten in Schlafanzügen auf den Betten saßen und Dame spielten. Die drei Kavalleristen mochten sich dieser Situation nicht anpassen, und als sie sich nach über einer Woche noch weigerten, Waffen und Uniform abzulegen, betäubte man sie mit einem Schlafpulver, um sie endlich ausziehen und waschen zu können. Ihr Protest stieß ringsum auf Gelächter, und da liefen sie, beschämt und empört, auf den Marktplatz, entwaffnete: weinend einen Milizionär und zerschossen drei Fenster eines Krankenhauses. Babel's Geschichte offenbart das Psychogramm eines zutiefst

gekränkten Invaliden, der die Welt nicht mehr versteht und sie nur aus Ohnmacht, nicht aus Einsicht ungeschoren läßt. Er selbst ist der Lächerlichkeit preisgegeben, einer seiner beiden Gefährten ist, wie der Leser erfährt, sogar inzwischen an seinen Verletzungen gestorben, aber die Revolution, für die sie sich geopfert haben, ist längst mit anderem beschäftigt. Die Geschichte lebt aus dem Kontrast zwischen der unfreiwilligen Komik der Rede des Kosaken (die sich aus dessen blumiger, einfältiger Sprache sowie dem eigentlich lächerlichen Anlaß der Verhandlung ergibt) und der Tragik der Schicksale, die dahinterstehen. Der traurige Held der Geschichte bleibt unversöhnlich, seine Rede endet mit dem Ruf nach Rache für den Verrat, der seiner Meinung nach an ihm begangen wurde und der folgerichtig seiner Geschichte den Titel gab.

In westlichen "Reiterarmee"-Ausgaben steht die Geschichte oft an letzter Stelle, weil sie als letzte entstand und auch, weil sie die einzige ist, die ein Kosakenschicksal nach dem Kriege zeigt. Das letzte Kapitel von Babel's Buch über den Bürgerkrieg schilderte somit, als Resultat eines Heldenlebens, ein Stück zerstörter Existenz.

Im Theaterstück hingegen ist die Vorlage in drei entscheidenden Punkten entschärft:

1.) Die Geschichte spielt hier nicht mehr nach dem Kriege, sondern mittendrin. In einem Heldengedicht kann nämlich ein Erlebnis wie dieses nicht das letzte Wort sein, sondern höchstens eine erheiternde allzumenschliche Episode.

2.) Der Held ist im Szenarium kein Invalide, sondern ein kräftiger, übermütiger Kosak, der bereits morgen wieder mit einem Maschinengewehr in den Kampf ziehen und dort seinen Mann stehen wird.

3.) Das Ereignis wird im Szenarium ausschließlich von der komischen Seite genommen. Die Verhandlung findet gelegentlich einer kleinen Lagerfestlichkeit, zu der Agitčastuski gesungen werden, statt und endet in allgemeiner Heiterkeit. Der Kosak Vytjagajčenko wird wegen der "Naivität seines Vergehens" begnadigt (S. 77).

In allgemeiner Freude und Feststimmung kündigt nun Dunja, der Leiter der Agitabteilung, Agitčastuski (1) an, und die Kosaken Sidorov und Balmašov singen und tanzen satirische Couplets. Beifall. Der Divisionschef Gulevoj ergreift das Wort: "Teure Genossen, Krieger der Roten Reiterarmee! Während unsere Feier läuft, unsere Augen Freude suchen und unsere Seele um Ausruhen bittet, verfolgt uns die Weltentente durch ihr Fernrohr" (S.79). Er hält eine kurze, anfeuernde Rede, die bei den Kosaken Begeisterung entfacht, und dann singen alle zusammen ein kämpferisches Lied.

Alles an dieser Szene, was über die "Verrat"-Geschichte hinausgeht, soll, den Intentionen der Autoren zufolge, dokumentarischen Charakter haben, von den historischen Agitversen bis zu der künstlerischen Ausstattung des Politwaggon, bei der in der Vachtangov-Aufführung Plakate von Majkovskij, Moore und Denis verwendet wurden. Außerdem soll die Szene wohl einen Ruhepunkt im kriegerischen Geschehen darstellen, eine Art Stille vor dem Sturm; denn alles, was nun folgt, ist Schlacht.

'Irgendwo hallt ein Schuß. Alarmsignal. Gedröhn eines tief-fliegenden Flugzeugs. Die Krieger ergreifen schnell ihre Waffen und laufen auseinander' (S. 79).

Siebtes Bild: Wachtposten im Feld. Auf dem Maschinengewehr-wagen sitzen Chlebnikov, der Kosak, dessen Pferd konfisziert worden war, und Mironyc. Dichter Nebel.

Zu den beiden Soldaten stoßen drei weitere (Sidorov, Lejkin und Vytjagajčenko), die alle knapp einer Gefahr entronnen sind und vorlaut-markig daherreden. Sie haben die Idee, dem polnischen Marschall Piłsudski einen Brief zu schreiben und diktieren, zwischendurch erklärend, zankend und debattierend, Lejkin folgenden Brief:

"Chef und Führer der kapitalistischen Konterrevolution und ihn umgebendes Gesindel! Deine Bemühungen sind vergeblich, Pan Josef Piłsudski! Verkäufer, Verräter und Renegat! Was willst du, wozu rufst du auf? Um dein Gefängnis-Haus zu

(1) Agitčastuski: volksliedchenartige Vierzeiler mit propagandistischer Aussage

verteidigen, du Walroßschwanz, hast du deine ekelhafte Fratze in unseren Gemüsegarten gesteckt. Der durchlauch- tigste Pan Pišsudski darf sicher sein, daß sein gemeines Abenteuer von den Säbeln der roten Krieger der Ersten Reiterarmee grausam zerschlagen werden wird!", usw (S.83f).

Die Kosaken unterschreiben, unter Aufzählung ihrer mili- tärlichen Verdienste. Es wird erzählt, daß am Vortage Balmašov fiel.

Diese Brief-Szene, die mit Babel's Werk nichts zu tun hat, nimmt Bezug auf eine bestimmte, historisch verbürgte Episode der russischen Vergangenheit. Und zwar haben bereits im Jahre 1675 einmal Kosaken einen Brief an einen gegnerischen Führer geschrieben, damals an den Sultan Mohamed IV: "Du sultanischer Teufelsschwanz, Bruder und Genosse des erbärmlichen Satans und des leibhaftigen Luzifers Sekretär!! Ei, was bist du Hosentrompeter doch für ein trauriges Zwiebelchen!" usf. Dieser Brief (1) inspirierte den berühmten russischen Maler Il'ja Repin (1844-1930) zu seinem Bild "Die Saporožer Kosaken schreiben an Sultan Mohamed IV einen Brief", das um 1878 ent- stand und in der Moskauer Tret'jakov Galerie hängt. Es erinnert an einen der für das russische Selbstgefühl schmeichelhafteren Augenblicke der russischen Geschichte und dürfte dem durch- schnittlichen Moskauer etwa so geläufig sein wie dem durch- schnittlichen Pariser die Mona Lisa. Daß die drei Moskauer Autoren dieses bunte Bild von den vitalen, lachenden Kosaken in ihr Theaterstück aufgenommen haben, mag nationalistischen oder folkloristischen Erwägungen entsprungen sein.

Die Brief-Szene endet wie folgt: über den Köpfen der Kosaken knallt ein einziger Schuß mit mehrfachem Echo. Sidorov, ge- troffen, stürzt. Mit einem Sprenggeschöß in der Brust stöhnt er Abschiedsworte.

MIRONYČ: Miša, Lieber, wie denn, gestern haben wir mit- einander im Stroh gesessen und gescherzt, wußten nicht, was heute sein wird, so kurz war unsere Frist, so - plötz- lich, ach!

VYTJAGAJČENKO: Das braucht's nicht, sei still. Das ist ein schöner Tod. Er ist auf dem Posten gestorben und nicht im Bett mit einem Klistierrohr unter den Tränen alter Weiber, er starb auf der Erde!

(1) Der ukrainische Originalbrief befindet sich in Leningrad. Hier wurde er zitiert aus Kindlers Malerei-Lexikon, München: dtv-Verlag, 1976, Bd.10, S.266

STIMME: Ergib dich!

(Sie gehen in Deckung. Gefecht.)

STIMME: ... gebt den Weg nach Moskau frei!

CHLEBNIKOV (ruft in den Nebel): ... erst dann, wenn die Patronen alle sind und der Maschinengewehrschütze tot. Nun, und? Die Patronen sind nicht alle, und der Maschinengewehrschütze lebt! (Feuert.)

Einer der Kosaken hißt auf dem Maschinengewehrwagen die rote Flagge. 'Es erklingt das legendäre Lied über den Maschinengewehrwagen' (S.86).

Achtes Bild. 'Im Stab der Weißpolen. Der Oberst und ein weißrussischer Offizier sitzen und saufen, um sich die Zeit zu verkürzen. Geräusch von Regen' (S. 87).

Der Oberst singt ein Lied. Der weißrussische Offizier sagt: "Gestern wurde ein roter Spion gefangen. Wollen Sie ihn verhören? Es gibt sowieso nichts, womit man sich zerstreuen kann."

Während man den Gefangenen holt, schreibt der Oberst einen Brief: "Schrecklich, liebe Mama... (...) von dieser üblen bäuerischen Anarchie habe ich nachts Schwindelgefühle. Ich hasse alles um mich herum, fühle mich an der Grenze zum Wahnsinn. (...) Machen Sie Ihren Einfluß geltend, Mama, damit man mich nach Italien schickt. (...) Ich will die Sonne Italiens und Bananen. Retten Sie mich..." (S. 87f).

Der Gefangene, es ist Nikita Balmašov, wird hereingeführt. Er zeigt dem Oberst offen seine Verachtung, da er ihn schon im Priestergewand gesehen hat. Der Oberst wiederholt mehrmals: "Erschießen werden wir ihn nicht!"

Balmašov ist stolz und anmaßend, er läßt sich nicht imponieren. Der Oberst beginnt hysterisch zu schreien: "In die Grube mit ihm, in die Grube! Weg!" - Balmašov, stolz: "Leb wohl, Eure Heiligkeit. Von solchen, wie du's bist, wird nach dem Krieg nur der geringste Teil übrigbleiben. Siehst du diese fünf Finger? Mit diesen fünf Fingern werde ich dich versengen, Weihbruder. (...)"

Balmašov wird weggeführt. Verdunkelung.

Zu dieser Szene ist folgendes anzumerken: in Babel's Prosa-
werk fehlen jegliche Szenen, die zwischen Polen oder Weißrussen spielen, was sich aus der tagebuchartigen Anlage des Werkes ergibt. Entsprechend kommen auch keine gefangenen

Rotarmisten vor.

Dafür gibt es bei Babel', in der Geschichte "Die Sonne Italiens", einen Brief über Italien. Kein polnischer Oberst schreibt ihn an seine Mutter, sondern ein roter Kosak an seine Braut: "... die Lunge ist durchschossen, und mein Denken ist ein wenig gestört, oder, wie Sergej sagt, mein Verstand ist fortgeflogen. Aber Scherz beiseite..."(1).

Die Stimmung in dieser Erzählung ist düster; bei Kerzenlicht schreibt nachts ein totenblässer Kosak einen Brief, dessen Ton zwischen Wehleidigkeit und Zynismus hin und her schwankt. Zwar will der Kosak in Italien Revolution machen, aber offensichtlich ist sein Geistes- und Gefühlszustand, wie er sich in dem Brief offenbart, zu unausgeglichen, um einem roten Krieger des Vachtangover Szenariums anzustehen. In etwas veränderter Form steht der Brief dort für die Feigheit eines polnischen Offiziers.

Neuntes Bild: 'Musik. Hufgeklapper, Geschützfeuer. Auf dem Kommandopunkt, im Kreise der Krieger, überwacht der Divisionskommandeur Gulevoj den Gang der Schlacht.'

Nach einer kurzen Diskussion Gulevojs mit den Kriegern über die anzuwendende Taktik stürmen alle hinter Gulevoj her mit "Hurra!" in die Schlacht. 'Man sieht Klängen und das Banner. Musik. Lautes "Hurra!". Nahe Detonation eines Geschosses. Unerwartete Stille. ... Einige Krieger tragen auf einer Bahre den tödlich verwundeten Divisionskommandeur herein' (S.92).

GULEVOJ: Auf die Pferde, Jungs, verliert keine Zeit bei mir, alle, reitet alle, schnell, in der Schlacht ist jeder Mann teuer...

DUNJA (weint): Kostja, Kostja, was ist mit dir? (S.92).

Gulevoj sagt Dunja, sie soll nach Hause zurückkehren, und vermacht ihr seinen Säbel. Mironyč klagt. Gulevoj tröstet ihn: "All dies kann nicht sein, damit sie, unsere Kinder,

(1) Babel , Budjonny's Reiterarmee, a.a.O., S.33

nicht glücklich werden, es kann nicht sein... Was ist dort los?"

MIRONYČ: Das zweite unbesiegbare Kavallerieregiment rückt im Trab an den Ort des Geschehens... Sie treffen aufeinander. Schlacht! ... Die Weißen sind ins Wanken gekommen... sie weichen zurück.

DUNJA: Sie rennen! (...)

MIRONYČ: Man treibt sie zum Fluß...

DUNJA: Sie haben sie in den Fluß gejagt. Sie sinken!

GULEVOJ: Es kann doch nicht sein, daß sie, unsere Kinder, nicht glücklich sein werden... (Gulevoj läßt den Kopf sinken. Stirbt.)

DUNJA: Kostja!... Mein Lieber... teurer... Geliebter... starker... schwarzer... heißer... Zauberer... silberner... funkelnder...

POET kommt heraus:

Gebein

oder Asche

zu Füßen der Wand...

Von manchem

blieb nicht einmal Staub übrig.

Ach -

von Mühen,

Gefängnissen,

Feindeshand

Gefällte...

Fast keiner

starb altersschwach. (S.92ff)

Es folgt eine Passage aus dem 18. Kapitel des Poems "Schön und Gut". Der Dichter schreibt, ihm schiene, "die Genossen unter dem Rasen" seien beunruhigt über den Fortgang ihrer Sache, und er tröstet sie:

"Im Reich

der Gewalt und der Gelder,

im Kerker-

und Galgenbereich,

gehn um

eure Schatten

als Helden -

aufzührend

und führend

zugleich."

Die gefallenen Helden aber zweifeln immer noch:

- "Verschlingt er euch nicht,
 der Schlamm,
 der allmächtige?
 Ist euer Hirn
 vom Amtsschimmelpilz frei?
 Und lebt noch
 die alte,
 die große,
 einträchtige,
 einsatzbereite
 Kraft der Partei?"

Und wieder beruhigt sie der Dichter:

- "Schlaft
 ruhig und stille,
 Genossen.
 Wer iets,
 der euch aufstören kann?
 Wir warten,
 gestählt und geschlossen,
 aufs erste
 Kommando:
 Voran!" (1)

'Auf dem vorderen Plan wird ein Tüllvorhang heruntergelassen mit der Abbildung eines Sechstels der Erde - dem mächtigen roten Massiv des Territoriums der Sozialistischen Sowjetrepubliken.
 Hinter dem Vorhang stellen sich die Mitwirkenden des Schauspiels in Reih und Glied auf, wie um den Gedanken zu unterstreichen, daß ihre Handlungen, ihre Absichten, ihre Mühe und ihr Kampf eingingen in Fleisch und Blut, Erde und Grenzen des Landes der Sowjets.
 Es erklingt das "Lied vom Maschinengewehrwagen".

FINALE.'

3. Analyse des Textes

Eine weitere Vorlage: Višnevskij

Bevor wir zusammenfassen, welche wesentlichen Eingriffe die Bearbeitung von Babel's Buch durch die drei Moskauer Autoren charakterisieren, wollen wir noch kurz ein weiteres

(1) Majakovskij, Werke, a.a.O., Bd. 2, S.404-406

Werk vorstellen, auf das Dobronravov, Voroncov und Šalevič bei ihrer Arbeit mit Sicherheit zurückgegriffen haben, das sogar in viel stärkerem Maße als Muster für das "Reiterarmee"-Szenarium gelten darf als Babel' oder Majakovskij: die Rede ist von dem Theaterstück "Die Erste Reiterarmee" (Pervaja Konnaja) von Vsevolod Višnevskij.

Vsevolod Višnevskij (1900-1951) war einer der begabtesten Propaganda-Autoren der jungen SU und blieb bis zu seinem Tode ein überzeugter Parteigänger des Stalinismus. Als 17jähriger schloß er sich den Bol'ševiki an, er kämpfte in Buděnyjs 1. Reiterarmee und als politischer Funktionär und Kommandeur in der Marine. Als Schriftsteller setzte er sich mit seinem 1932 entstandenen Theaterstück "Optimistische Tragödie" durch, aber schon 1929 hatte er mit dem Propagandastück "Die Erste Reiterarmee" (wörtlich übersetzt: "Die Erste Reiter") Aufsehen erregt. Es gibt Hinweise dafür, daß dieses Stück, zu dem General Buděnyj selbst ein Geleitwort schrieb, als Antwort auf Babel's "Reiterarmee" gedacht war.

Über seine Arbeit "Die Erste Reiterarmee" schrieb Višnevskij in einem Zeitungsaufsatz, daß ein ehemaliger Kampfgefährte ihm den Anstoß gegeben habe, über die Reiterarmee zu schreiben.

"Ein einfacher und klarer Plan entstand: Was du in den Jahren 1914-1929 erlebt hast - das schreib nieder. Und kein Jota mehr. So legte ich fest: Das Ganze ist ein Dokument. Die Form? Ich dachte über die Form nach. Ich sage es ohne Umschweife: Wir, die Kämpfer, wollen die Rote Armee und die Rote Flotte nicht als Kulisse, als Hintergrund für die psychologischen oder sexuellen Exerzitionen von drei oder vier 'Helden' ... und 'Heldinnen' sehen"(1).

Soviel über den Autor. Das Stück ist eine Reihung von Szenen aus dem Kavalleristenleben, die zwischen 1913 und 1929 spielen. Die Verbindung zwischen den einzelnen Szenen stellt ein Sprecher her, der sich mit seinen Erklärungen, Kommentaren, Schilderungen direkt an das Publikum wendet.

(1) Lischnewski, Wsewolod: Aufsätze, Briefe, Tagebücher. Leipzig, 1977, S.85f)

'DER SPRECHER - Das ist unser Gewissen, unser Gedächtnis, unser Bewußtsein, unser Herz', heißt es im Personenverzeichnis über ihn (1). "Was für eine Haltung haben die Wunderhelden des Zaren!", schaltet er sich etwa ironisch ein (S.14), oder er erklärt: "Es ist März 1917: Mit dem Zaren hat man abgerechnet. Das Leben brauet..." (S.33). - "Kameraden, die ihr noch lebt: Prägt euch das Gesicht des Offiziers der zaristischen Armee gut ein! Es kommt die Zeit, wo er euch gegenübersteht wird. Dann müßt ihr ihn erkennen - und gut zielen -, mitten auf die Stirn!..." (S.36f). - "Das Leben erlischt. Der Feind kennt keine Gnade. ... Verloren haben wir unsere Brüder - für immer... Ihr Gewissen blieb rein. Sie waren Soldaten der Roten Armee"(S.62). Einmal fordert er sogar das Publikum auf: "Kameraden, erhebt euch! Erhebt euch, Kampfgefährten. Wir wollen das Andenken der Gefallenen ehren..."(S.108). Die Handlung des Stücks, das den Sieg der bol'sevistischen Bewegung zum Inhalt hat, schreitet fort: "Weiter stürmt die Revolution, unaufhaltsam und ungestüm, das Aussehen der Menschen, der Städte, der Dörfer und Länder verändernd... Wer wagt es, sie aufzuhalten?"(S.109).

Die letzte Episode spielt im Oktober 1929. Im Komso-molzenklub lauschen junge Kavalleristen einem Bürgerkriegsveteranen. "Die Menschen sind oft vergeßlich", seufzt dieser, "Da kommt es vor, daß ein alter Soldat sich nach der Dienstzeit erst recht herumschlagen muß, er bringt es zu nichts... Hohe Steuern..." Junger Kavallerist: "Nanu?"(S.110). Aus dem Zuschauerraum läuft eilig ein Mensch auf die Bühne, ein Kosak, der den alten Veteranen als ehemaligen Weißgardisten entlarvt. Der Konterrevolutionär kommt in die Lubjanka, ins Staatsgefängnis. "Genossen, seid auf der Hut!" beschließt der Sprecher das Stück, "Seid ihr es nicht, fällt ihr durch die Hand dieser Saboteure. Eure heißen Herzen werden erkalten, und eure Augen werden sich für immer schließen... Also, seid auf der Hut! Überall gibt es noch Feinde, überall stehen wir an der Front..."(S.114).

(1) Wischnewski, Wsewolod: Optimistische Tragödien. Berlin(Ost), 1957, S.9. Alle Seitenangaben zu den folgenden Zitaten aus der "Ersten Reiterarmee" beziehen sich auf diese Ausgabe.

Das Vachtangover "Reiterarmee"-Stück erinnert in vielem an das oben beschriebene Werk, nicht nur in der äußeren Form des epischen Theaters mit Projektionen, Sprecher, eingestreuten Songs, dokumentarischen Zwischenszenen und Bilderbogenaufbau: auch Perspektive und Aussage des Vachtangover Szenariums entsprechen Višnevskij eher als Babel'. Wir werden im folgenden untersuchen, welche Tendenzen die drei Bearbeiter aus dem Werk Višnevskijs übernommen haben, und was sie damit erreichten.

Eklatante Bereinigungen des Szenariums gegenüber der Vorlage

Die Parallelen zwischen den beiden Stücken über die 1. Reiterarmee fangen bei der Darstellung von Freund und Feind an: Die Welt erscheint in ihnen als in Gut und Böse geteilt. Die Kosaken sind rauhe, hitzige Gesellen, zum Teil etwas simpel, aber mit dem Herz auf dem rechten Fleck. Es fehlt ihnen das Anarchische, Grausame, das einst Babel' erschreckte und faszinierte. Den Kosaken bei Višnevskij und Dobronravov/Voroncov/Šalevič platzt wohl, salopp gesprochen, mal der Kragen, aber gedankenlos grausam oder bestialisch zeigen sie sich niemals. Niemals tuen sie jemandem Unrecht, sie vergewaltigen nicht und töten nur im Gefecht. Die geplagte Judenschaft Galiziens, deren Anblick einst Babel's Treue zur Revolution auf die Probe stellte, kommt weder bei Višnevskij noch bei Dobronravov/Voroncov/Šalevič vor. Dafür gibt es bei jenen Szenen aus dem Feindeslager, die es wiederum bei Babel' nicht gibt. Die Feinde (Polen und russische Weißgardisten) werden als brutal, verlogen, feige, geil und sadistisch hingestellt. Bei Višnevskij z.B. wollen einmal vier konterrevolutionäre Offiziere ein fieberndes typhuskrankes Mädchen vergewaltigen ("Wie sie glüht... Wollen wir lösen?" (1)), woran nur die hereinbrechende Rote Armee sie hindert. Bei Višnevskij sowie bei Dobronravov/Voroncov/Šalevič läßt ein weißer Offizier einen aufrechten

(1) Višnevskij, Optimistische Tragödien, a.a.O. S.82

gefangenen Rotarmisten, der ihn in seiner ganzen Anmaßung und Lächerlichkeit bloßgestellt hat, lebendig begraben, nachdem er während des Verhörs immer wieder gesagt hat:

"Erschießen werden wir ihn nicht!"

Bei Višnevskij sowie bei Dobronravov/Voroncov/Šalevič werden weltanschauliche Gespräche mit kommunistischem Lehr-Inhalt geführt und ebensolche Reden gehalten, die Selbstzweck sind, und die Szenen, in denen sie vorkommen, sind bisweilen nur ein Anlaß, sie zu lancieren. Bei Babel' fehlt dieses propagandistische Element völlig. Auch bei Babel' kommt zwar die kommunistische Ideologie vor, aber nur als eine Komponente eines zutiefst widersprüchlichen Gesamtbildes. Ein Beispiel: Nachdem etwa, in der Geschichte "Meine erste Gans" (s.a.o., S.19), der Ich-Erzähler die Gans getötet hat, bitten ihn die Kosaken, denen seine Tat imponiert hat, einlenkend darum, ihnen aus der Zeitung vorzulesen.

"In der Zeitung schreibt Lenin", sagte ich und zog die Pravda hervor. 'Lenin schreibt, daß bei uns an allem großer Mangel herrscht.'

Und laut, wie ein Schwerhöriger in Begeisterung, las ich den Kosaken Lenins Rede vor.

Der Abend hüllte mich in die belebende Feuchtigkeit seiner Nebel ein, der Abend legte seine mütterlichen Hände an meine glühende Stirn. Ich las und frohlockte und lauerte mit dem geraden Gedankengang Lenins den geheimnisvollen, krummen Gedankengängen der Kosaken auf.

'Die Wahrheit liegt auf der Hand', sagte Surovokov, als ich zu Ende gelesen hatte, 'aber man kriegt sie nicht zu fassen. Doch er packt sie mit einem Schlag, wie das Huhn ein Korn.'

Das sagte von Lenin Surovokov, der Führer der Stabschwadron, und dann gingen wir auf dem Heuboden schlafen. Wir schliefen dort zu sechst, und die Beine ineinander verflochten, wärmten wir uns gegenseitig unter dem löchrigen Dach, das die Sterne durchließ."⁽¹⁾

Diese Szene ist kein Vehikel für eine Botschaft, sondern ein Stück Erfahrung, das sich gegen die politische Idee Lenins (die im übrigen auch gar nicht weiter dargestellt wird) ebenso klar und unwillkürlich absetzt wie

(1) Babel , Budjonns Reiterarmee, a.a.O. S.54f

gegen jede andere Idee, auch gegen die Vorstellungen des Ich-Erzählers selber. Realität und Idee haben nicht denselben Nenner.

Noch transparenter ist dies in Babel's Erzählung "Drei Welten" dargestellt. Babel' beschreibt darin, wie die Kosaken in dem verwahrlosten Dorf Berestečko Quartier nehmen. Die Kosaken wüten unter der größtenteils jüdischen Bevölkerung. Etwas später wandert der Ich-Erzähler durch ein verlassenes Schloß.

"Unten auf dem Stadtplatz versammelten sich die Bewohner. Es kamen Bauern, Juden und Gerber aus der Umgebung. Über ihnen erhitzte sich die begeisterte Stimme Vinogradovs, und seine Sporen klirrten hell. Er sprach vom Zweiten Kongreß der Kommunistischen Internationale, - ich aber irrte die Mauern entlang, über Wiesen, wo Nymphen mit ausgestochenen Augen einen altertümlichen Reigen tanzten...

(...)

Und unten erklingt noch immer die Stimme des Militärkommissars. Voll Leidenschaft überzeugt er die vertutzten Kleinbürger und geprellten Juden:

'Ihr seid die Macht. Alles, was hier ist, gehört euch. Es gibt keine Panjes mehr. Ich schreite zur Wahl des Revolutionären Komitees.'"(1)

Bei Babel' mag die Idee ein wichtiger Teil der menschlichen Welt sein, ihr Kern ist sie nicht.

Auch der Tod gehört in ein Stück über den Krieg. Bei Višnevskij und Dobronravov/Voroncov/Šalevič sterben die Kosaken mit revolutionären Bekenntnissen auf den Lippen, während ringsum alle betroffen stillschweigen und beinahe auch die Natur trauert wie in einem alten Heldenepos. Auch Babel's Kosaken sterben tapfer, auch sie halten im Augenblick ihres Todes der Revolution die Treue; aber diese Treue zur Revolution im Tode ist nur ein bemerkenswertes Phänomen aus dem Kosakenleben neben einer ganzen Reihe mindestens ebenso bemerkenswerter Phänomene, die sich gleichzeitig ergeben. Ein gutes Beispiel hierfür

(1) Babel , Budjonny's Reiterarmee, a.a.O. S.86f

iet die "Reiterarmee"-Geschichte "Dolgušovs Tod", die einst Budjennyj besonders empörte:

Der Ich-Erzähler findet im Gelände den schwerverwundeten Telephonisten Dolgušov. "Ihr müßt einen Schuß für mich verschwenden", sagte Dolgušov ernst. Er saß an einen Baum gelehnt. Seine Stiefel zitterten." Der Erzähler vermag ihn nicht zu töten. "Umfließen von den Strahlen des Sonnenuntergangs sprengte Afon'ka Bida auf uns zu. 'Wir zwicken sie schon', schrie er fröhlich, 'was ist denn bei euch für ein Jahrmarkt?'" Dann erkennt der Kosak die Situation, gibt Dolgušov den Gnadenschuß und will voller Abscheu und Verachtung auch den "Bebrillten", den Erzähler, erschließen. "Heute habe ich Afon'ka, meinen besten Freund, verloren", sagt am Ende der knapp davongekommene Erzähler zu seinem Kutscher. Dieser reicht ihm einen verrunzelten Apfel: "'Is', sagte er, 'is, ich bitte dich.' Und ich nahm von Griščuk das Almosen und aß seinen Apfel, voll Trauer und Andacht."(1)

Drei Welten treffen hier aufeinander: nicht nur der tapfere sterbende Dolgušov bestimmt die Atmosphäre der Szene, sondern auch der zaudernde skrupulöse Erzähler und der harte, simple Afon'ka. Banalerweise überleben die Philosophien der Überlebenden.

Auch in der Geschichte "Die Witwe" stirbt jemand als Held: der Regimentskommissar Ševelev (s.o.). Aber die Tatsache, daß der Kutscher Lövka Ševelevs Heldentum achtet und ihm noch während der Begräbnisfeiern seinen Tribut zollt, hindert ihn nicht daran, sich neben dem Schwerverwundeten an dessen Frau heranzumachen.

Es ist nicht weiter verwunderlich, daß Szenen wie diese beiden in das Szenarium von Dobronravov/Voroncov/Šalevič nicht übernommen wurden, denn Szenen wie diese lassen sich nicht glätten. Und daß es die Tendenz der Vachtangover Bearbeitung war, etwas, nämlich den revolutionären Kampf, zu

(1) Babel, Budjonnys Reiterarmee, a.a.O. S.59f

glätten, zu romantisieren, zu verherrlichen, dürfte inzwischen klar geworden sein.

Die Auswirkung der Bereinigungen auf die künstlerische Qualität

Die Frage ist, ob man den Sinn der Babel'schen Texte entstellen kann, ohne ihre ästhetische Qualität zu beeinträchtigen.

Die Frage ist rasch beantwortet:

1.) Die Einheitlichkeit der Schilderungen, die bei aller Kompliziertheit der Perspektive des Erzählers das hervorragende Merkmal von Babel's "Reiterarmee" ist, ist im Szenarium bereits dadurch grundsätzlich gestört, daß die dargestellten Ereignisse dort nicht mehr durch die Brille eines bestimmten Individuums gesehen werden, sondern sich "verselbständigt" haben und als realistisch ausgegeben werden.

2.) Der Aufbau der Geschichten, die Kürze und Prägnanz der Szenen, wurde teils dadurch zerstört, daß man bewußt den Gang der Ereignisse umstellte oder die Geschichten auf ein "genehmeres" Ende zu verlängern, teils dadurch, daß man Passagen von Babel', die man als Monologe von Kosaken in das Szenarium übernahm, streckte und färbte, indem man sie mit Kommentaren oder anderen Reaktionen zuhörender Kosaken durchsetzte.

Der Aufbau von Babel's gesamtem Novellenzyklus wurde ignoriert. Bei Babel' sind die Novellen nach Kontrast und Thema zu einer sehr stark gebrochenen Reihe von Szenen zusammengeordnet; eine Steigerung von Erzählung zu Erzählung findet nicht statt. Der Leser von Babel's Novellen wird nach dieser Serie von höchst widersprüchlichen Eindrücken erschüttert, erstaunt oder verärgert feststellen, daß in dem Werk nichts gelöst oder erklärt wurde. Bei Dobronravov/Voroncov/Šalevič hingegen führt alles zu dem heroischen Schlußtableau hin, das die vorausgegangenen Ereignisse recht-

fertigen soll und den Zuschauer in revolutionär-sozialistischer Begeisterung entläßt.

3.) Babel's Sprache wurden die drei Bearbeiter nicht gerecht. In Babel's Schilderungen erscheint die ganze Welt durchtränkt von der Nervosität und Angestrengtheit des Erzählers. Selbst der Mond "taumelt heimatlos über der Stadt" (S.31), die Sonne "rollt in rotem Staub"(S.56), die Erde "liegt wie ein Katzenrücken da"(S.49), und das Pfriemgras "rauscht auf der beunruhigten Erde"(S.125). Der Kosak Savicki scheint, als er aufsteht, "die Hütte entzweizuschneiden wie eine Standarte den Himmel", und seine "langen Beine" gleichen "Mädchen, die hoch bis zu den Schultern in glänzende Lackstiefel eingezwängt sind"(S.51). Schilderungen wie diese sind für ein als realistisch angelegtes Schauspiel schlecht zu verwenden, und die Moskauer Autoren haben sich infolgedessen um eine Umsetzung dieser Details gar nicht erst bemüht.

Komplizierter wurde ihnen die Entscheidung offenbar bei der direkten Rede. Bei Babel' reden die Kosaken expressiv und bisweilen exaltiert, auch sie sind erfaßt von der Erregung der ganzen gequälten Babel'schen Welt:

"Wir aber wollen den Fußboden aufreißen, der sich gegen unsere unverschuldete Derbheit erhebt, und wir werden schwarzes Blut in jene Stiefel gießen, die gelernt haben zu gehen, ohne zu knarren."(S.145)

"Unseré Kommunistische Partei ... ist eine eiserne Schar von Kämpfern, die ihr Blut in vorderster Reihe vergießen, und wenn dem Eisen Blut entströmt, so gibt es keinen Scherz, sondern es geht um Sieg und Tod."(S78)

"Es wäre mir interessant zu erfahren, ob es sich ziemt oder nicht, in einer Zeit, wo der Feind uns so unaussprechlich tyrannisiert, wo er uns den Atem raubt, wo er sich wie ein Gewicht an unsere Beine hängt und unsere Hände mit Schlangen umwindet, ob es sich ziemt, in einer solchen Stunde auf Leben und Tod sich die Ohren zu verlöten."(S.115)

In Babel's Prosawerk fällt eine solche Ausdrucksweise nicht weiter auf. Im Mund der biedereren Kosaken des Vachtan-gover Szenariums hingegen wirkt sie oft etwas deplaciert.

Der Sinn des Szenariums

Von Babel' ist in dem Schauspiel des Vachtangov-Theaters, wie wir gesehen haben, nicht viel übrig geblieben: der Inhalt seiner "Reiterarmee" ist verzerrt, der Sinn entstellt, der ästhetische Wert der Darstellung verlorengegangen. Interessant ist nun nur noch, warum dieses Szenarium überhaupt geschrieben wurde, bzw. warum man statt seiner nicht gleich Višnevskijs "Erste Reiterarmee" im Vachtangovtheater inszenierte. Denn offensichtlich ist das Dobronravov/Vroncov/Šalevič-Szenarium eine etwas aufbereitete "Erste Reiter", ein Višnevskij-Lehrstück mit Szenen aus der ruhmreichen Vergangenheit, betextet teilweise mit Babel'-Prosa und versehen mit dem "Sprecher" Majakowskij.

Warum also nicht gleich Višnevskij?

Zwei Erklärungen bieten sich an:

1.) Die Moral des Višnevskij-Stückes entsprach doch nicht mehr ganz den Anforderungen der 60er Jahre. Višnevskijs Stück entstand auf dem Höhepunkt der Kollektivierung, als ein großer Teil der sovjetischen Landbevölkerung, darunter auch jener, aus dem sich die Kosaken rekrutiert hatten, an der Politik der Partei zu zweifeln begann, und als auch in den Städten die revolutionäre Moral sank, weil noch immer keine materiellen Erfolge des neuen Systems zu sehen waren. Višnevskijs eindeutige Aufforderung, das Land immer noch als im Bürgerkrieg befindlich anzusehen, entsprach der neuen Parteitaktik der Bespitzelung und des Terrors. Das Višnevskij-Stück stellte die sovjetische Endzwanziger-Gegenwart des wachsenden Totalitarismus als logische und notwendige Fortführung der großen Revolution hin und versuchte so, den revolutionären Geist dem Stalinismus zu verpflichten. Eine solche Moral entsprach aber nicht mehr den Absichten der Politik der 60er Jahre.

Das Schauspiel des Vachtangover Teams ist indessen nach demselben Rezent gemacht; nur versucht es, die Begeisterung und das Pathos der ersten Revolutionszeit nicht mehr in die

Endzwanziger-Gegenwart, sondern in die Endeechziger-Gegenwart hinüberzuretten.

Ein solches "historisches" Schauspiel läßt interessante Rückschlüsse auf die geistige Lage der Zeit und Gesellschaft zu, in der es entstand. Denn Vergangenes soll darin nicht verstanden und bewältigt werden, damit man für die Gegenwart daraus lerne, sondern Kraft und Elan spenden für eine unbefriedigende und offenbar ungenügende Gegenwart, die aus sich selbst aus irgendeinem Grunde keine konstruktive Moral mehr zu schöpfen vermag.

2.) Eine sehr einfache, aber der Praxis entsprechende Erklärung für das Entstehen solcher und ähnlicher Schauspiele ist das ständige Bedürfnis von Theatermachern und -publikum nach neuen Stücken. Dazu ist noch zu sagen, daß die Dramenproduktion ein traditionelles Sorgenkind der sovjetischen Kultur ist, denn auf diesem Gebiet war die Kontrolle der Autoren durch Bürokratie und Zensur immer besonders streng.

Der Grund hierfür ist, daß die Kulturfunktionäre dem Theater immer eine besondere suggestive Kraft zutrauten, die sie einerseits schätzten, andererseits fürchteten. Zur Revolutionszeit, als ein Großteil der Bevölkerung, an die sich die Kulturpropaganda richtete, des Lesens und Schreibens unkundig war, stand das Theater in der ersten Reihe des Propagandakampfes. Für keine Kultureinrichtung wurden so große finanzielle Mittel bewilligt wie für das Theater. Gleichzeitig wurden an keinen künstlerischen Bereich so strenge ideologische Anforderungen gestellt.

Mit gewissen Einschränkungen gilt dies noch heute, obwohl die überwiegende Mehrheit der Kulturadressaten längst alphabetisiert ist. Ein gutes Beispiel dafür ist die Tatsache, daß Babel's Theaterstück "Marija" bis heute in der Sowjetunion nicht in Szene gesetzt wurde, obwohl es in zwei nach dem Kriege erschienenen Sammlungen seiner Werke enthalten ist (1).

(1) Insgesamt erschienen bisher drei:
I. Babel', Izbrannoe ("Auswahl"), Moskau 1957,
Auflage 75 000

Die Folge dieser Zensurhürde für den sovjetischen Stückemarkt war: einerseits das Entstehen einer Fülle künstlerisch minderwertiger, aber parteigenehmer Stücke; andererseits eine ebensolche Flut oft durchaus ambitionierter Dramatisierungen anerkannter Prosawerke. Bereits 1938 war ein Großteil der russischen Prosa-Klassiker von Gogol' über Dostoevskij, Turgenjev und Tolstoj bis Čechov in dramatisierter Fassung auf russischen Bühnen gespielt worden (2). Heutzutage dramatisiert man in der Sovjetunion auch Prosa von Zeitgenossen, von Bulgakov bis Rasputin.

An der Babel'/Majakovskij-Produktion des Vachtangov-Theaters war wohl das Beste ihre Idee. Majakovskij und Babel' waren Exponenten der bislang eigenwilligsten sovjetischen Kunstepoche, und ein Stück mit Texten von ihnen mochte nicht nur durch die Qualität selbst gezähmter bzw. überaus vorsichtig ausgewählter Babel'- und Majakovskij-Texte "ziehen", sondern bereits durch die Namen der Autoren. Insbesondere Babel', der lange Zeit überhaupt aus der Sovjetliteratur gestrichen gewesen war, wurde über das Stück des Vachtangov-Theaters zum ersten Mal seit langer Zeit wieder einem größeren Publikum zugänglich gemacht.

I. Babel', Izbrannoe, Moskau 1966, mit einem Vorwort von L. Poljak, Auflage 75 000

I. Babel', Izbrannoe, Moskau 1966, mit einem Vorwort von I. Erenburg, Auflage 90 000

Nur in der dritten dieser Sammlungen stehen Babel's Theaterstücke nicht.

- (2) zum Beispiel "Taras Bulba" und "Tote Seelen" von Gogol', "Anna Karenina", "Auferstehung" von L.N. Tolstoj, "Väter und Söhne" und verschiedene Novellen von Turgenjev, "Die Erniedrigten und Beleidigten", "Schuld und Sühne", "Die Brüder Karamazov" von Dostoevskij, "Die Mutter" von Gor'kij, verschiedene Novellen von Čechov. (Vgl. H.W.L. Dana, Handbook on Soviet Drama, New York 1938)

4. Das "Reiterarmee"-Szenarium in der Inszenierung von Ruben Simonov im Vachtangov-Theater 1966

Der Regisseur der "Reiterarmee"-Inszenierung des Vachtangov-Theaters war Ruben Simonov, der von der insgesamt ohnehin durchweg affirmativen Kritik einstimmig besonders gelobt wurde.

Ruben Simonov

Ruben Nikolaevič Simonov (1899-1968) war ein Schüler Vachtangovs. Er arbeitete zunächst als Schauspieler, dann, ab 1924, auch als Regisseur, und wurde 1939 Oberspielleiter (glavnyj režissör) des Vachtangov-Theaters. 1946 wurde ihm der Titel "nationaler Künstler der UdSSR" (narodnyj artist SSSR) verliehen, die höchste Auszeichnung, die ein Theaterschaffender der UdSSR bekommen kann.

In der großen fünfbändigen sovjetischen Theaterencyklopädie von 1965 steht über ihn:

"Einer der konsequentesten unter den Schülern Vachtangovs, die dessen Erbe weiterentwickelten, ist S. gleichzeitig zutiefst originell, und seine Schauspiel- und Regiekunst bilden eine bestimmte Richtung im zeitgenössischen sovjetischen Theater. Im Schaffen Simonovs (...) treten in poetischer Form Theater-Spiele auf, Theater-Improvisationen. Diesen 'Vachtangovschen' Ursprung näherte Simonov dann dem Alltags-Drama an, wobei er Musikalität bewahrte und das funkensprühende, blitzschlagende Gefühl der Schaffensfreude. Tiefer Inhaltsreichtum, ein eigenes Gefühl für das Komische und helle Festlichkeit der Begabung sind für den Schauspieler und Regisseur S. kennzeichnend." (1)

Diesem Artikel ist zumindest zu entnehmen, daß sich Simonov eines großen Wohlwillens von Seiten der offiziellen sovjetischen Kulturkritik erfreute. Indessen wurde Simonov von manchen westlichen Kritikern als einer der wenigen russischen Regisseure bezeichnet, die das Niveau des russi-

(1) Teatral'naja Ėncyklopedija, Moskva 1965, Bd. IV, S. 939

schen Theaters auch durch die Stalin-Ära hindurch hochhielten (1). Von Simonovs Geschmack zeugt seine Einrichtung des oben beschriebenen Textes für seine Inszenierung (s.u.). Gleichzeitig verstand der Theaterleiter es aber offensichtlich, seine Theaterpläne offiziell sehr linientreu zu vertreten und auch anzubieten. In einem langen Interview in der Zeitung 'Večernjaja Moskva' (Abendliches Moskau) vom 19. März 1966 äußerte er sich zu seiner Inszenierung der "Reiterarmee", die am 3. Mai herauskommen sollte. Seine Worte lesen sich wie ein sovjetischer Reklametext.

Simonovs Konzept

Die Überschrift des Interviews in der "Večernjaja Moskva" lautete: "Ein Schauspiel über die Reiterarmee - Vorbereitung anlässlich des XXIII. Kongresses der KPdSU". Wir wollen einen Teil des sehr aufschlußreichen Artikels zitieren.

"Der nationale Künstler Ruben Nikolaevič: Das Thema eines Landes auf Rädern, eines Landes in Bewegung wurde zum Thema der Ausstattung des Schauspiels. Die Technik erlaubt uns, die Szene augenblicklich bald in ein Intérieur oder in einen Landschaftshintergrund zu verwandeln, bald wieder die Handlung zum zugrundeliegenden, leitmotivisch wiederkehrenden Thema der Eisenbahn zurückzuführen: dem Thema der unaufhörlich stampfenden Räder, der als Wirbelsturm dahineilenden Truppen, des in Aufruhr geratenen, aufbegehrenden Rußlands, das in die Zukunft strebt.

Im Bühnenbild (Bühnenbildner E. Stenberg) ist, selbstverständlich, der bekannte Anteil an theatraler Konvention vorhanden, aber alles, was mit den Menschen zusammenhängt, - Kostüme, Maske, jedwede Accessoires, die der Herausstellung der Charaktere der Personen dienen, - wird absolut realistisch sein.

Im Schauspiel wird die Musik Dmitrij Pokrassovs zu hören sein, eines Teilnehmers des heroischen Feldzuges

(1) vgl. Jürgen Rühle, Das gefesselte Theater, Köln/Berlin 1957

der Reiterarmee.

Die Stilistik der Ausdrucksmittel in der Ausstattung des Schauspiels enthält ebenfalls die Babel' eigene Hintergründigkeit, die Bildhaftigkeit, die übertriebene Schärfe seiner Sehweise, die Ausdrucksfülle und den Farbenreichtum der Details. In der Ausstattung werden auch Kunstgriffe der Plakatkunst angewendet. In der Szene des "Agitzuges" werden unter anderem dokumentarische künstlerische Werke wiedergegeben - "Die Fenster der ROSTA", Zeichnungen und Plakate von Majakovskij, Moore und Denis.

- Die zugrundeliegende Idee des sich in Vorbereitung befindenden Schauspiels?

R. N.: Ich würde sagen, daß sie deutlich in den Worten aus Majakovskijs Poem "Schön und Gut" zutage tritt, das bekanntlich zum 10. Jahrestag des Bestehens der Sovjetmacht geschrieben wurde:

'Den Orkan,
 vom Hirm zum Büchsenhahn,
 Rauch von Bränden,
 Lärm von Baugebiet,
 lenkte die Partei
 in feste Bahn,
 zähmte,
 faßte ihn
 in Reih und Glied.'

- Auch Majakovskij tritt auf?

R. N.: Ja. Aber das ist nicht einfach ein Dichter, der von der Bühne herunter seine Verse vorträgt, ein Vorleser, der sich an die Rampe stellt, - das ist ein Kriegtribun, ein Beteiligter und Augenzeuge der Ereignisse. Die Poesie Majakovskijs ist nicht nur ein Zeugnis dessen, was in jenen Jahren vor sich ging. Sie vergegenwärtigt die Atmosphäre der furchtbaren Zeit und hilft, das Temperament des Revolutionskampfes, die Kraft der siedenden Leidenschaften und des Sturmes des Volkszorns leuchtender, voller und klingender zu offenbaren.

(...)

- Läßt sich das Genre Ihres neuen Schauspiels bestimmen?

R. N.: Jede Szene des Schauspiels, das wir gerade proben, enthält Kontrastübergänge vom Tragischen zum Fröhlichen, von eisiger Kaltblütigkeit zur Glut leidenschaftlicher, temperamentvoller Handlungen. Im Zentrum der Vorstellung steht der dramatische Aufeinanderprall ungewöhnlicher, fähiger, kühner, tiefer Charaktere. Außerdem sind sie reich an einem Humor, der von der Unbefangenheit dieser

Leute ausgeht, die an die Richtigkeit ihres Tuns glauben. Diese beiden Pole - des Ernstes und der Komik - prägen die Gedanken und Gefühle der Helden. Das Genre der Revolutionstragödie bestimmt unsere schöpferische Position.

Die Helden der "Reiterarmee" wissen, wofür sie kämpfen und sterben, und in dem Pathos dieses Bewußtseins bestätigt sich der große Humanismus dieses Kampfes für den neuen Menschen, der durch die Oktoberrevolution geboren und erzogen worden ist."

Simonovs Strichfassung des "Reiterarmee"-Szenariums

Nach dieser Ankündigung des Stückes ist es interessant zu sehen, wie stark der Regisseur seinen Text doch noch für seine Inszenierung veredelt hat.

Nach dem Regiebuch seiner Inszenierung, das im Archiv des Vachtangov-Theaters in Moskau in der Ulica Arbat 26 aufbewahrt wird, hat er in Dobronravov/Voroncov/Šalevičs Vorlage in folgenden wichtigeren Punkten eingegriffen:

1.) In der Personenbestückung. Es sind nun 31 statt 24 Rollen, einige Rollen des Szenariums sind gestrichen, andere dazugekommen, einige Namen wurden geändert (1). Die wichtigsten neu hinzugekommenen Figuren sind: Gedali ("ein Handwerker") und, als Chargen, ein alter Bienenzüchter, der darüber klagt, daß seine Bienenstöcke vernichtet und seine Bienen verbrannt wurden, ein Professor, eine Adelige, ein Invalide.

2.) Lenin und die Karte der UdSSR am Anfang und am Schluß sind gestrichen.

3.) Im ersten Bild des Szenariums las Lejkin dem Oberst Lenin vor: "Wenn man uns etwas von Terror vorschreit, antworten wir: 'Und wenn die Mächte, die in ihren

(1) Nunja zum Beispiel heißt nun Maša, also Marija, womit vielleicht angedeutet werden soll, daß sie auch die Heldin von Babel's Stück "Marija" sein könnte, die idealistische Generalstochter, die in die Armee eintritt.

Händen die Weltflotte haben, die in ihren Händen eine hundertmal stärkere Streitmacht haben, über uns herfallen und alle kleinen Staaten gegen uns in den Kampf schicken - ist das kein Terror? - Dieser Feldzug des Weltimperialismus, der bei uns, klar gesprochen, den Bürgerkrieg mit seinem Würgegriff hervorgerufen hat... war das etwa kein Terror?" Diese Rede, eine defensive, verzweifelte Rechtfertigung eigenen Terrors, ist in Simonovs Fassung an das Ende des dritten Bildes verpflanzt und kommt nun unmittelbar nach Kozins Ermordung. Dadurch erhält sie einerseits besondere Überzeugungskraft, wird aber andererseits dadurch, daß sie im Affekt gesagt wird, relativiert.

4.) Ein langer Monolog Kozins am Anfang des zweiten Bildes über die Frauen und über die fünf Verst, die ihn noch von seinem Mädchen trennen - Sovjetromantik, für die es bei Babel' keinerlei Anhaltspunkte gibt -, ist gestrichen.

5.) Als Lejkin, am Ende des dritten Bildes, vom Schicksal die Fähigkeit erfleht, Menschen töten zu können, tritt aus dem Dunkel heraus Gedali zu ihm und fragt, wo er Gebäck und ein Glas Tee mit Zucker bekommen könne.

Die Figur des Gedali, eines sanften, vor sich hinphilosophierenden Kramladenbesitzers, der schon in Babel's Kriegstagebuch auftaucht (1), steht im Mittelpunkt von Babel's Erzählung "Gedali", einer der bekanntesten und schönsten Erzählungen der "Reiterarmee".

Die nun folgende Unterhaltung zwischen Gedali und Lejkin entspricht im wesentlichen ziemlich genau dem Gespräch, das bei Babel' Gedali mit Ljutov führt.

"LEJKIN (zu Gedali): Nebenan... ist eine Garküche.

GEDALI: Nebenan... ist man jetzt nicht mehr, dort weint man.

LEJKIN: Was wollen Sie? Es ist Revolution.

(1) Vgl. S.18: "Ein kleiner Jude - Philosoph. Unglaublicher Laden: Dickens, Besen und goldene Hausschuhe. ..."

- GEDALI: Selbstverständlich. Wir sagen ja zur Revolution, aber die süße Revolution versteckt sich vor mir und schickt nur Schüsse voraus.
- LEJKIN: In geschlossene Augen scheint die Sonne nicht, aber wir werden die geschlossenen Augen aufreißen.
- GEDALI: Das ist vortrefflich - das ist die Revolution. Man sagt mir: 'Gib uns zur Registrierung dein Grammophon, Gedali.' - 'Ich liebe die Musik', antworte ich. - 'Du weißt selbst nicht, was du liebst, ich werde auf dich schießen, Gedali, ich muß schießen, denn ich bin die Revolution!'
- LEJKIN: Sie muß schießen, denn sie ist die Revolution!
- GEDALI: Aber Piłsudski hat auch geschossen, mein zärtlicher Pan, denn er ist die Konterrevolution. Ihr schießt, weil ihr die Revolution seid. Gute Taten tut ein guter Mensch. Die Revolution ist eine gute Tat guter Menschen. Aber gute Menschen töten nicht. Wer sagt nun Gedali, wo die Revolution ist und wo die Konterrevolution?
- LEJKIN: Sie werden zu spüren bekommen, wen Gott geschickt hat.
- GEDALI: Ach mein lieber und so junger Freund! ... Bringen Sie uns ein paar gute Menschen. Bringen Sie uns gute Menschen, und wir werden ihnen alle Grammophone geben. Wir sind keine Ignoranten. Internationale?... Ich will die Internationale der guten Menschen, ich will, daß man jede Seele registriert und ihr eine Lebensmittelration der ersten Kategorie gibt.
- (...)
- GEDALI: Wenn der Krug auf einen Stein fällt, ist es schade um den Krug. Wenn der Stein auf den Krug fällt, ist es schade um den Krug. So oder anders, schade um den Krug. Was kann der Krug... dem Stein sagen? (Gedali geht fort.)
- LEJKIN: Wohin gehen Sie?
- GEDALI: Heute ist Samstag... Ich gehe beten, mein zärtlicher Pan. (Ab).
- POET herein: Genug jetzt / und dreimal genug! ... " usf.

Gegenüber Babel's Erzählung ist dieser Text leicht verändert und gekürzt, aber dem Sinn nach nicht vereinfacht. Im Szenarium fehlen zwar sämtliche Hinweise auf die Nationalität Gedalis, der bei Babel' ganz offen von Sabbat, Talmud und Maimonides spricht; aber der Schluß der Szene ist im Szenarium keinesfalls versöhnlicher als in Babel's Geschichte. Die Worte vom Stein und vom Krug stehen bei Babel' nicht. Sie sind die endgültige Stellungnahme Gedalis zum Geschehen, und dann geht Gedali, still und unboirrbar, fort zum Beten, was ebenfalls eine klare Antwort ist.

6.) Das vierte Bild, die Szene am und im Eisenbahnwagen, ist stark gekürzt: sie beginnt jetzt erst kurz vor dem Auftritt der Frau mit Kind. Die Frau wird aus dem Zug geworfen, überschlägt sich und steht wieder auf - und nun spricht plötzlich Majakovskij seine Worte über die schweren Hungerjahre. Wenn er geendet hat, beginnt die Frau, die Kosaken zu beschimpfen. Diese erschießen sie.

Diese Montage hat wohl den Zweck, den historischen und gesellschaftlichen Hintergrund, vor dem sich diese Szene abspielt, zu vergegenwärtigen und das Geschehen von dieser Perspektive aus zu rechtfertigen. Darüberhinaus ist sie ein sehr wirksamer theatralischer Handstreich, denn durch diesen plötzlichen Einschnitt (des Majakovskij-Auftrittes) auf dem dramatischen Höhepunkt der Szene wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers besonders gefordert.

7.) In der "Agitwagen"-Szene ist Dunjas bzw. Mašas Liedchen "Die Waffen der Entente" gestrichen. Nach dem "Gericht" über Vytjagajčenko tritt statt der Agitčastuskis-singenden Kosaken ein "Opernartist" auf mit der Romanze: "Schlaft, Adler des Krieges". Dies bewahrt die Kosaken vor der Peinlichkeit, sich kabarettistisch betätigen zu müssen, und bringt in die Szene einen neuen Ton.

8.) Im achten Bild (Polnisches Hauptquartier) ist der Brief des polnischen Obersten an seine Mutter gestrichen.

Als Oberst Balmašov in die Grube schickt, schreit er nicht hysterisch. Nicht Balmašov hat das letzte Wort, sondern der Oberst, der, allein geblieben, vor sich hinmurmelt: "Werft nicht meinen Leichnam in die leere Steppe, wo der wilde Wolf..." (Es handelt sich hierbei um ein Kinderliedchen.)

"Werft nicht meinen... Steppe... Ich muß fort von hier, nach Italien..."

Verdunkelung.

9.) In der Feldschlachtszene am Maschinengewehrwagen

(Siebtes Bild) ist der Brief der Kosaken an Pifsudski gestrichen.

10.) Vor Gulevojs Verwundung (Neuntes Bild) hört man kein Hurra-Geschrei aus der Schlacht.

Gulevoj wird hereingetragen. Dunja, die in Simonovs Fassung Masa heißt, ruft aus: "Ich habe dich nicht geschützt, ich habe dich nicht geschützt..."

Dann, wieder mitten in die Szene herein, erscheint Majakovskij und spricht die letzten zehn Zeilen des 18. Kapitels aus "Schön und Gut":

"Gehn um
 eure Schatten
 als Helden -
 aufrührend
 und führend
 zugleich."

Er spricht die Passage bis zum Schluß (s.o., S.117), und dann geht die Handlung weiter: Gulevoj bittet um einen Gnadenschuß, den ihm aber keiner gibt.

11.) Der Mauerbericht über die Polen, die ins Wasser getrieben werden, ist gestrichen.

12.) Mašas ausführliche Klage nach Gulevojs Tod ist gestrichen. Die letzten Worte hat Gulevoj: "Nun, was, es geht zu Ende mit mir..."

Gulevoj stirbt.

Der Poet tritt auf.

Die Aufführung

Nach der Generalprobe wurde auf Empfehlung der Zensoren noch die Gedali-Szene gestrichen. Außerdem durfte die Spekulantin der "Salz"-Episode (s.a. S.106) von den Kosaken nicht mehr getötet werden. Ansonsten lief das Schauspiel genau in der von Simonov vorgeschlagenen Form.

Einige wichtige Details der Inszenierung hat der Regisseur Simonov in seinem oben zitierten Interview (s.S.130ff) mitgeteilt: Die Einrichtung der Bühne ist weitgehend stili-

eiert, die Requisiten hingegen sind durchweg realistisch. Den in Rezensionen abgedruckten Szenefotos ist zu entnehmen, daß auch das Spiel der Darsteller realistisch angelegt war. Die Kosaken haben alle Schaufurrbärte und tragen sehr saubere Uniformen.

Leider war den Kritiken nur wenig Konkretes über die Aufführung zu entnehmen. Ein an der Aufführung Beteiligter erzählte mir, daß der Aufbau der Inszenierung tatsächlich durchweg von jenen Majakovskij-Zeilen bestimmt war, die Simonov in seinem Interview zitiert hatte:

"Den Orkan,
vom Hirn zum Büchsenhahn,
Rauch von Bränden, Lärm von Baugebiet,
lenkte die Partei
 / in feste Bahn,
zähmte,
 faßte ihn
 in Reih und Glied."

Der erste Teil des Abends zeigte die wilde, ungezügelte Kraft der Kosaken, ihre teils erfolgreichen, teils mißglückten Operationen im Feindesland, ihre Streitigkeiten untereinander. Im fünften Bild aber taucht der entscheidende Divisionskommandeur Konstantin Gulevoj auf, der die Kämpfer einigt, auf sein Vorbild bezieht und sie in die planvolle Bewegung des großen Siegeszuges der Revolution eingliedert. Entsprechend zeigte der erste Teil mehr Chaos, Buntheit und Komik, während sich im zweiten Teil die Bilder und Ereignisse zunehmend auf das heroische Pathos des Schlußbildes einstellen.

5. Die Kritiken

Die Kritik reagierte auf Schauspiel und Inszenierung mit einhelligem Lob.

Hinzuzufügen ist an dieser Stelle, daß das triumphale Ereignis bereits von langer Hand vorbereitet worden war; in

einer Serie von Vorberichten, Ankündigungen und Interviews lancierte man Simonovs Schauspiel nicht weniger geschickt, als dergleichen in der westlichen Kommerzgesellschaft gehandelt wird.

- 1.) Leninskoe znamja (Leninsches Banner), Moskau, 30.1.1966: "Babel's Erzählungen auf der Bühne"
- 2.) Večernjaja Moskva (Abendliches Moskau), 19.3.1966: "Schauspiel über die Reiterarmee" (langes Interview mit Ruben Simonov)
- 3.) Moskovskaja pravda (Moskauer Wahrheit), 16.4.1966: "Auf der Bühne - die Helden der Reiterarmee"
- 4.) Večernjaja Moskva (Abendliches Moskau), 6.5.1966: "Zum 50. Jahrestag der Großen sozialistischen Oktoberrevolution: Premiere der REITERARMEE"
- 5.) Trud (Arbeit), Moskau, 7.5.1966: "Die Premiere der Vachtangover" (Kurzinterview mit R. Simonov)
- 6.) Večernjaja Moskva (Abendliches Moskau), 7.5.1966: "Morgen Premiere: 'Die Reiterarmee'". 1 Photo
- 7.) Sovetskaja kul'tura (Sovjetische Kultur), Moskau, 9.5.1966: "Heute Premiere". 2 Photos

Ein solcher Aufwand zugunsten einer Theaterpremiere ist in der sovjetischen Presse keinesfalls üblich. Wir werden später sehen, wie andere, gewiß nicht weniger interessante Schauspiele von derselben Presse von Anfang an totgeschwiegen wurden.

Die Kampagne wurde weitergeführt: Bereits zwei Tage nach der Premiere erschien die erste Erfolgsmeldung in der Komsomol'skaja pravda (Komsomolzenwahrheit) vom 11.5.1966, zwei Tage später eine ausführlichere Mitteilung:

"Das neue Schauspiel, das vom Theater am Tag des Sieges gezeigt wurde, ist ein würdiges Denkmal für diejenigen, die im Morgenrauen der Revolution die in der Welt erste Republik der Räte zu errichten vermochten."(1)

Dennoch enthielt sich der Berichterstatter vorerst einer eigenen Wertung des Schauspiels, womit er der gängigen sovjetischen Praxis der Theaterkritik entsprach: Normalerweise verstreichen in den sovjetischen Hauptstädten von der

(1) Rabočij put' (Der Weg des Arbeiters), 13.5.1966

Premiere bis zu den ersten Kritiken zwei bis drei Wochen. Dann kommt als erstes ein offizielles Parteiorgan mit einer Besprechung heraus, an die sich in den meisten Fällen alle folgenden Kritiken anlehnen.

So war es auch diesmal. "Romantik rauher Tage" hieß die Überschrift der am 23.5.1966 in der 'Pravda' gedruckten Rezension von N. Abal'kin. Sie gab den Ton an für alle weiteren Rezensionen, weshalb sie hier ausführlich zitiert werden soll.

"ROMANTIK RAUHER TAGE

Sowohl Kühnheit und Glaube in die erstaunlichen Möglichkeiten der Theaterkunst als auch ein leidenschaftliches Bestreben, auf der Bühne revolutionäre Romantik zu bestätigen, waren nötig, um sich an eine Inszenierung der 'Reiterarmee' zu machen.

Denn so talentiert die Seiten von Isaak Babel's Buch auch sein mögen, sie enthüllen doch nicht mit der gebührenden Kraft historischer und künstlerischer Glaubwürdigkeit die ganze Wahrheit des revolutionären Volkskampfes. Außerdem enthält dieses Buch keine stichhaltige dramaturgische Grundlage für ein Schauspiel mit aktiver, packender Handlung.

Aber das hat das Akademische Moskauer Vachtangov-Theater (1) nicht weiter in Verlegenheit gebracht. Es hat seine eigene 'Reiterarmee' geschaffen, den Seiten Babel's fügt es neue Seiten hinzu, und zu guter Letzt wendet es sich an Majakovskij.

(...)

Man kann über die Berechtigung eines solchen Umgangs mit einem Stück Originalliteratur streiten, aber die Sieger werden, wie man sagt, nicht gerichtet. Und die an diesem Schauspiel Beteiligten haben sich tatsächlich als Sieger erwiesen. Das bezieht sich ebenso auf den großen Meisterregisseur R. Simonov wie auf die vortrefflichen Vachtangover Schauspieler (Aufzählung). Das bezieht sich auch auf die Autoren des heroischen Poems nach Motiven Babel's: Ju. Dobronravov, M. Voroncov und V. Šalovič.

Was wurde von ihnen erreicht?

Erreicht wurde das Allerwichtigste. Von der Bühne wehte den Zuschauer der lebendige Atem der Geschichte an. Diese Empfindung von historischer Wahrheit, heroischer Romantik rauher Tage des Kampfes entsteht als Resultat eines tiefen, sicheren künstlerischen Verstehens des re-

(1) Der vollständige russische Name dieses Theaters lautet: "Moskovskij akademičeskij teatr imeni Vachtangova".

volutionären Wesens des Volkscharakters. Die Meisterschaft in der szenischen Verkörperung der legendären Kämpfer des Bürgerkrieges zeigt sich mit der größten Kraft und Stärke, mit dem größten Zauber bei den Künstlern M. Ul'janov (Gulevoj), Ju. Jakovlev (Chlebnikov), N. Gricenko (Kozin).

(...)

Zusammen mit den übrigen Beteiligten des Schauspiels vermitteln sie eine lebendige Vorstellung vom Typischen in der Geistesverfassung des Bürgerkriegskämpfers. Ihm war das Bewußtsein eines hohen und vornehmen Ziels seines Kampfes eigen, er war ein ergebener Soldat der Revolution und der Partei, in Lenin sah er den Wortführer der Gedanken und Wunschträume des Volkes. Dies bestimmte den geistigen Ursprung seiner beispiellosen Tapferkeit und Selbstaufopferung, der mächtigen revolutionären Kraft, vor der die bis an die Zähne bewaffneten vereinigten dunklen Kräfte der Alten Welt nicht bestehen konnten. Für diese geistige Haltung war noch etwas anderes charakteristisch - und das wurde vom Theater besonders unterstrichen -: die moralische Reinheit dieses Impulses, das Streben, die eigenen Interessen mit den Interessen der Revolution zu vereinigen, mit ihrem hohen Moral-kodex und ihrem humanistischen Idealismus.

(...)

Das Theater versucht in keiner Weise, ein Chronist des heroischen Ruhmes der Ersten Reiterarmee zu sein und mit der Genauigkeit eines Historikers Episode für Episode ihres heldenhaften Zuges zu rekonstruieren.

Aus dem großen historischen Bild des Bürgerkrieges hat es nur ein kleines Teilchen scharf beleuchtet, aber in diesem zeigt sich reliefartig indirekt das Wichtigste: Es gibt eine verallgemeinernde Vorstellung davon, wie das alles war in jener heroischen Zeit, als der 'Mann mit dem Gewehr' (1) entschlossen sagte: 'Niemand wird uns einen durchlaufenen Weg wegnehmen.'

Von den ersten Bildern des Schauspiels an stellt sich ein emotionaler Kontakt zwischen Bühne und Zuschauer-raum her. Und das ist vielleicht das entscheidende Kriterium für seine Bewertung. Die Theaterkunst erreicht ihr Ziel, wenn der Zuschauer beginnt, das Geschehen auf der Bühne zu leben. In der 'Reiterarmee' wurde dieses Ziel erreicht. Der Zuschauer hat zusammen mit dem Theater die nicht verblässende Romantik unserer unvergeßlichen Vergangenheit wiedererlebt.

(...)

Noch einige Worte über den komponierenden Rotarmisten

(1) Zitat aus Nikolaj Pogodins (1900-1962) Revolutionsklassiker "Der Mann mit dem Gewehr" (1937), der die politische Bewußtseinswerdung eines Proletariers zum Inhalt hat.

D. Pokrass. Als kleiner Bengel tauchte er eines Tages mit seinem Marsch (dem Budjennyj-Marsch, P.M.) auf. Das Lied des jungen Kavalleristen sangen die Kämpfer des Bürgerkrieges nach. Es verstummte nicht, verblaßte nicht, und wie eine Staffette wurde es von einer Generation an die nächste weitergegeben. Und selbstverständlich konnte auch die Inszenierung der 'Reiterarmee' nicht ohne es auskommen. Sein Autor kam ins Theater als lebendiger Zeuge und Beteiligter der von einer Aureole legendären Ruhms umgebender Vergangenheit.

Das Schauspiel endet mit einer dramatischen Note - dem Tod des Divisionskommandeurs. Die wache Melodie des Marsches geht in ein triumphales Requiem über. Es erklingen die Worte Majakovskijs, gerichtet an die Krieger, die ihre Köpfe für die Sache der Revolution eingesetzt haben.

Und hier empfindet man mit besonderer Klarheit den Hintergedanken des Vachtangover Schauspiels: An der Schwelle des 50sten Jahrestages der Oktoberrevolution durch seine Kunst zu sagen: Ruhm den Helden, die von der Großen Revolution hervorgebracht wurden, die den Weg geebnet haben zu den heutigen Siegen des Volkes!

N. Abal'kin."

Die folgenden Rezensionen bestätigten fast einstimmig das Urteil der "Pravda". Wir zitieren hier nur die Überschriften:

- 2.) Sovetskaja kul'tura (Sovjetkultur), 25.5.1966:
"Das Streben ins Morgen". Rezensent: G. Gladkov
- 3.) Sovetskaja Rossija (Sovjetrußland), 7.6.1966:
"Immer auf Vachtangovisch". Rezensent: M. Sablina
- 4.) Moskovskaja pravda (Moskauer Wahrheit), 14.6.1966:
"Ein heroisches Poem". Rezensent: N. Putincev
- 5.) Literaturnaja Rossija (Literarisches Rußland),
17.6.1966: "Die beredten Bylinen führen die Erzählung". Rezensent: A. Sofronov
- 6.) Pravda Ukrainy (Die Wahrheit der Ukraine), 25.6.1966:
"Streifzüge der Revolution". Rezensent: I. Kiselëv
- 7.) Krasnaja zvezda (Roter Stern), Moskau, 28.6.1966:
"Ein Schauspiel über die Rotarmisten". Rezensent:
N. Prokof'ev
- 8.) Zakarpatskaja pravda, UŹgorod, 28.6.1966: "Dem 50.
Jahrestag 'des Großen Oktobers gewidmet". Rez. N.N.
- 9.) Rabočaja gazeta (Arbeiterzeitung), Kiev, 7.7.1966:
"Die Poesie des Sieges". Rezensent: R. Tereščenko
- 10.) Teatral'naja Źizn' (Theaterleben), Moskau, Nr.15
(1966): "Das Gesetz des Lebens". Rezensent G.
Mdivani

In fast allen Rezensionen wird hauptsächlich über das Thema des Stückes philosophiert, während man die Inszenierung nicht weiter beschreibt und auch die darstellerischen Leistungen nur in einem kurzen Absatz streift. Wenn doch einmal eine der Figuren detaillierter geschildert wird, so bleibt diese Personenbeschreibung auf oft komische Weise im Heroisch-Ideellen hängen: Hinter den Merkmalen, die der "Idealkodex" für Sovjethelden vorschreibt, ist nichts Individuelles mehr zu spüren.

Als Beispiel eine Schilderung des Kommandeurs Gulevoj:

"Gulevoj ist ein talentierter, erfinderischer, nüchtern die Lage beurteilender Kriegsführer, ein verwegener Kavallerist, ein Haudegen, der Stolz und die Liebe der Reiter. Gulevoj ist ein feinfühliges Erzieher der Krieger und Kommandeure, bisweilen treuherzig, aber unerwartet glühend, ja 'tollwütig', wenn das angetastet wird, was einem roten Reiter das Teuerste ist: die Ehre der Partei, die Pflicht. Gulevoj ist in den Flammen der Schlacht fähig zu vornehmer und fürsorglicher Liebe. Wie rührend-verlegen hört er die Worte seiner Liebe Marija!"(1)

Was soll ein Kritiker auch schreiben, der offiziell als Propagandist der Staatsmoral angestellt ist? Die Pflichten und Möglichkeiten der Kritiker wurden von dem parteiamtlichen sovjetischen Dozenten Sutockij in einer Vorlesung in der Parteihochschule des ZK der KPdSU 1951 sehr genau umrissen, und im wesentlichen gelten Sutockijs Hinweise bis heute.

Die Aufgabe der Presse, den "Theaterschaffenden" zu "helfen", ist nach Sutockij deswegen so überaus wichtig und verantwortungsvoll,

"weil in unserem Lande, unter den Bedingungen der sozialistischen Ordnung, die Kunst keine anderen Interessen hat noch haben kann als die Interessen des Volkes und die Interessen des Staates. Folglich müssen in jedem Zeitungsartikel die Theateraufführungen und Filme von dem Gesichtspunkt aus bewertet werden, wie sie

(1) G. Gladkov, Das Streben ins Morgen, in: Sovetskaja kul'tura, 26.5.1966

grundlegende zeitgenössische Fragen behandeln, ob sie den Anforderungen des Volkes entsprechen, ob sie der aktiven Propagierung der Politik des Sovjetstaates dienen, die die Lebensgrundlage der Sovjetordnung bildet. Dabei muß jedes Werk der Theater- und Filmkunst nach dem Prinzip der marxistisch-leninistischen Ästhetik der Einheit von Form und Inhalt und der Notwendigkeit der Behandlung hoher gesellschaftlicher Ideale in der ihnen entsprechenden künstlerisch hochwertigen Form bewertet werden.

Das sind die wichtigsten prinzipiellen Besonderheiten der sovjetischen Theaterkritik, die jeder Journalist unbedingt kennen muß."(1)

Diese Richtlinien sind bis heute verbindlich. Diskussion in der Kritik kann aufkommen, wenn es um Stücke eher lyrischen Inhalts, um ausländische Stücke oder um Klassiker geht. Aber in "ideellen" ("idejnye", wie der sovjetische Volksmund sagt), in "ideellen" Stücken besteht die Parteikritik auf einem einmütigen Urteil. Dazu gibt es bestimmte ungeschriebene Richtlinien: Stücke oder Filme über Lenin, die Revolution oder den Zweiten Weltkrieg sind fast immer "künstlerisch wertvoll", Darsteller Lenins fast immer "inspiriert", von "menschlicher Tiefe und Wahrhaftigkeit" usf. Andersdenkende (2) müssen sich überaus vorsichtig ausdrücken. So verrät immerhin einer der Moskauer "Reiterarmee"-Rezensenten einen gewissen Vorbehalt folgendermaßen:

"Gelungen ist (dem Theater) ein grelles, emotionales Schauspiel. Vielleicht ist in ihm keine Einheit des Sujets, keine tiefe Durchdringung der menschlichen Schicksale. Offensichtlich war die Aufgabe eine andere: Man wollte das Pathos, das Heldentum jener Tage übermitteln, über die bis in unsere Zeit 'die beredten Bylinen die Erzählung führen'. (...)

Die freundliche, einmütige Annahme der Inszenierung, die frohe Belebtheit im Saal bedeuten die Anerkennung der großen Anstrengung des Kollektivs des Theaters, und vor allem seiner wirklich begabten Schauspieler."(3)

In der Regel gilt allerdings: Je ferner den politischen Zentren des Landes, desto unbefangener die Kritik. Auf

(1) zit. nach: Jürgen Rühle, Das gefesselte Theater, Köln/Berlin 1957, S.409

(2) "Andersdenkender", "inakomysljaščij", ist ein offizieller sovjetischer Terminus.

(3) N. Putincev, Ein heroisches Poem, in: Moskovskaja pravda, 14.6.1966

ihren Gastspielreisen in andere Städte der Sowjetunion mußten sich die Vachtangover Rotarmisten auch andere Wertungen gefallen lassen. So schrieb z.B. der Babel'-Kenner Sergej Povarcov über eine Vorstellung der Vachtangover "Reiterarmee" in Omsk 1977:

"Die Autoren der Dramatisierung Ju. Dobronravov, M. Voroncov und V. Šalevič haben den Text frei umkomponiert, die Akzente verschoben, wobei sie sorgfältig seine naturalistischen Passagen vermieden und die 'schrecklichen' Seiten der Babel'schen Prosa umgingen. In der Endrechnung ist alles einer Aufgabe unterworfen: der Entdeckung eines heroisch-pathetischen Schauspiels im Material. Ein 'heroisches Poem'.

(...)

Die schwachen Seiten des Schauspiels sind in gewissem Maße durch das Niveau der Dramatisierung bedingt, die gleichsam berufen sein soll, Babel' zu verbessern, die Kontraste zu mildern und manche Sujets des Buches geradezubiegen. Vor zehn Jahren trat dieser Moment in den Hintergrund angesichts beträchtlich wichtigerer Umstände. Heute ist er unübersehbar. Vielleicht kommen daher eine gewisse Unregelmäßigkeit und die etwas verminderte Temperatur des Schauspiels."(1)

Ebenfalls in einer Provinzzeitung fiel einmal, anlässlich einer anderen Einstudierung der "Reiterarmee", eine Bemerkung über eine Polemik, die es seinerzeit in der Moskauer Fachwelt über die Vachtangover Dramatisierung von Babel's Werk gegeben habe (2). In den Moskauer Berichten spürt man von dieser Polemik nicht einmal einen Hauch. Widersprüche werden in die offizielle Moskauer Kulturgeschichte nicht eingelassen, Diskussion und Kritik scheint es im Nachhinein nie gegeben zu haben.

(1) S. Povarcov, Unvergeßliche Attacken, in: Omskaja pravda, 30.6.1977

(2) V. Aleksandrov, Auf der Bühne die Helden Babel's, in: Kuzneckij rabočij, Novokuzneck, 6.6.1975

6. Das weitere Schicksal des Szenariums

Für seine Inszenierung wurde Simonov für den mit 5000,- Rubeln dotierten Leninpreis vorgeschlagen. (1). Von der Premiere (1966) bis zur letzten Vorstellung (1979) wurde die Vachtangover "Reiterarmee" 337 mal gegeben, zuletzt bereits in der vierten Besetzung. Sie lief einmal (am 21.2.1968) im Radio und achtmal durch verschiedene Kanäle des sovjetischen Fernsehens. Gastspiele führten sie nach Kiev (1966), Jugoslawien (1969), Novosibirsk (1971), in die DDR (Berlin, Leipzig, Magdeburg - 1972), nach Leningrad (1973), Sverdlovsk (1975) und Omsk (1977).

Weitere Inszenierungen

Wie oft das Drehbuch des Moskauer Teams seitdem in der Sowjetunion nachinszeniert wurde, ist schwer zu ermitteln, da sich auch viele Amateur- und Studentengruppen daran versuchten. Wir konnten insgesamt 17 Inszenierungen an Staatstheatern der UdSSR ausmachen, die Moskauer Uraufführung eingerechnet:

- 1.) Moskau: Teatr imeni Vachtangova, Premiere 9.5.1966. Regie R. Simonov, Bühnenbild E. Stenberg
- 2.) Krivoj Rog (Ukrainische SSR): Krivorozskij muzykal'no-dramatičeskij teatr. Pr. November 1966. Regie A. Fomin, Musikalische Einrichtung M. Alekseev
- 3.) Čeljabinsk (RSFSR): Čeljabinskij dramatičeskij teatr imeni Cvillinga. Premiere 22.11.1966, Regie M. Lotarev, Bühnenbild V. Seljuk
- 4.) Nižnij Tagil (RSFSR): Dramatičeskij teatr im. Nami-na-Sibirjaka, Premiere 2.11.1967, Regie E. Ostrovskij, Bühnenbild V. Gartung
- 5.) Omsk (RSFSR): Omskij dramatičeskij teatr, Premiere 7.11.1967. Regie F. Štejn, Bühnenbild S. Čiževskij
- 6.) Ust-Kamenogorsk (KazSSR): Dramteatr im. Dambula, Premiere 6.12.1967, Premiere V.A. Konjaev
- 7.) Taškent (UzSSR): Russkij teatr dramy im. Gor'kogo, Premiere 7.11.1968. Regie V.I. Pučkin, Bühnenbild M.I. Novikovskij

(1) zum Vergleich: ein Schauspieler verdient heute im Durchschnitt 100 bis 120 Rubel monatlich.

- 8.) Tula (RSFSR): Dramatičeskij teatr im. M. Gor'kogo, Premiere 7.12.1968, Regie M. Morejdo, Bühnenbild A. Velikanov, Musikalische Einrichtung A. Čaplevskij mit Musik von D. Šostakovič
- 9.) Tjumen (RSFSR): Tjumenskij dramatičeskij teatr, Premiere Oktober 1969, Regie E.A. Plavinskij, Bühnenbild P. Maljugin
- 10.) Leningrad (RSFSR): Teatr dramy i komedii, Premiere 19.2.1970, Regie Ja.S. Chamarmer, Bühnenbild nach Skizzen von Kleščevskij
- 11.) Frunze (KirgSSR): Russkij dramatičeskij teatr im. N.K. Krupskoj. Premiere 19.6.1974, Regie V.N. Panov, Bühnenbild G.I. Belkin
- 12.) Čeboksary (Čuvaškaja ASSR): Respublikanskij russkij dramatičeskij teatr, Premiere 17.10.1975, Regie V. Men'šich, Bühnenbild A. Manin
- 13.) Sumy (USSR): Sumskij oblastnoj muzykal'no-dramatičeskij teatr im. M.S. Ščepkina, Mai 1976
- 14.) Belgorod (RSFSR): Oblastnoj dramatičeskij teatr im. M.S. Ščepkina, Premiere 3.6.1977 in Brjansk, Regie A. Tuklenkov, Bühnenbild A. Mamontov
- 15.) Novgorod (RSFSR): Novgorodskij oblastnoj teatr dramy, Premiere 29.10.1977, Regie A. Košelev, Bühnenbild M. Smirnov
- 16.) Novočerkassk (RSFSR): Dramatičeskij teatr im. V.F. Komissarževskoj, Premiere Oktober 1977, Regie V. Panov, Bühnenbild G. Belkin
- 17.) L'vov (USSR): L'vovskij teatr junogo zritelja im. M. Gor'kogo, Premiere Februar 1981

Den Kritiken sowie in einzelnen Zeitungen abgebildeten Szenefotos nach folgten alle diese Inszenierungen mehr oder weniger dem Muster des Vachtangov-Theaters: Kostüme und Maske waren naturalistisch, der Spielstil sozialistisch-realistisch, die Bühne abstrakt-plakativ. Auch die Kritiken reagierten zu meist mit der von Moskau vorgegebenen Begeisterung. Fast alle zeigten sich entzückt von der Figur des Vytjagajčenko (des Helden der Moskauer "Verrat"-Episode), der durchweg als rauhbeiniger, treuherzig-gerissener Maudegen dargestellt wurde, als etwas angeschlagener, aber im Kern unverwüstlicher russischer Bursche, ein Lieblingskind des sozialistischen Sovjet-Realismus. Ansonsten wetteiferten die Kritiken in Lobeslyrik über das Gesamtspektakel. Den Lorbeer verdient der Omsker Kritiker V. Šoročov, der am 21.11.1967 in der Čuvaskaja pravda schrieb: "Verweile, Augenblick! Augen-

blick, der du uns mit der Freude über die Geburt einer neuen Welt überwältigst. Laß dich ansehen, auf daß danach jeder von uns seelisch sauberer, stärker und erhabener werde."

Indessen reagierten aber auch drei Kritiker negativ mit einer Offenheit, wie sie in den Hauptstädten wohl kaum möglich gewesen wäre. "Die Autoren haben sich mit einer lediglich oberflächlichen ideell-thematischen Gemeinsamkeit (mit 'Babel', P.M.) zufriedengegeben", schrieb die Zeitung 'Ural'skij rabočij' am 27.7.1967 (Rezensent I. Kantorovič). In Sverdlovsk sinnierte A. Vasil'ev ('Na smene', 4.7.1967): "Das starke Gefühl, daß hier dem Zuschauer etwas nicht zudeerzählt worden ist, stellt sich jedes Mal ein, wenn man die Szenen des Schauspiels mit den Novellen Babel's vergleicht. Es scheint, daß die Schauspieler und die Helden der Erzählungen in verschiedenen Sprachen sprechen."

Am entschiedensten urteilte der Kirover Kritiker L. Lubinin. Der Titel seiner Rezension: "Die Helden sind im Buch geblieben" (1). "Die Autoren vermochten die Mehrheit der Helden nicht in eine einheitliche szenische Handlung einzubauen", schrieb Lubinin. Majakovskij, der "den unvollständigen szenischen Bildern nach Babel' einen tieferen gesellschaftlichen Sinn geben, die vereinzelt Episoden vereinigen und endlich die schwache Dramaturgie retten" sollte, sei (in der Darstellung von B. Mezrin) zu bedingt geraten, zu platt und "dermaßen jeder Halbtöne beraubt, daß sich der tiefe menschliche Sinn der Worte des Poeten den Zuschauern nicht erschließt". Die übrigen Schauspieler "achteten alle zu sehr auf äußeren Ausdruck und eine energische Handlung voller Bewegung". Der äußeren Dramatik sei die innere Glaubwürdigkeit geopfert worden. Vytjagajčenko ("Verrat") spiele "oberflächlich, zu angestrengt die komischen Details in Gestalt und Betragen Stepans unterstreichend", mit einer "aufdringlichen Operettenleichtigkeit, die es dem Zuschauer verwehrt, in den Menschen Vytjagajčeko hineinzusehen". - "Man kann die 'Reiterarmee' nicht als einen künstlerischen Sieg des Theaters ansehen", schloß der Rezensent. "Die Helden Babel's sind im Buch geblieben. Das Theater vermochte nicht, ihnen Leben einzuhauchen."

(1) in der 'Kirovskaja pravda', 27.7.1968

Die Aufführung in Tula 1968

Eine stärkere Abweichung von der Moskauer Vorlage erlaubten sich nur die Regisseure Michail Morejdo (1968 in Tula) und Jakov Chamarmer (1970 in Leningrad).

Die Tulaer Aufführung ist übrigens die wohl erfolgreichste der 17 oben aufgeführten Inszenierungen nach der des Vachtangov-Theaters. Sie lief mehrere Jahre lang und gastierte auch in Vilnius (1969) und Odessa (1970).

Auf den Theaterzetteln zur Tulaer Aufführung stand: "Die Reiterarmee. Eine szenische Variante des Tulaer dramatischen Gor'kij-Theaters". Im Unterschied zu der Vachtangover Aufführung hieß die tüchtige Marija Dunja. Der Held der "Verrat"-Episode war hier nicht der Haudegen Vytjagajčenko, sondern, wie bei Babel', der etwas ernsthaftere Balmašov. Und, die wichtigste Änderung: Majakovskij fehlte. "Dennoch zerfallen die einzelnen Episoden nicht in Stücke", schrieb der Kritiker V. Vozbrannyj in der Zeitung 'Kommunar' (Tula, 12.1.1969).

"Das Schauspiel bleibt in sich geschlossen durch die einheitlich durchdachte Vorstellung. Das gelingt, weil ihm ein echt Babel'scher Held hinzugegeben wurde: Gedali, ein alter Philosoph, mit dessen Monolog wir unsere Rezension begannen."

(Gedali: "Die Revolution - wir sagen 'ja' zu ihr, (...) aber sie versteckt sich vor Gedali und schickt nur Schüsse voraus... (...) Wehe uns, wo bleibt die süße Revolution?")(1)

Der Kritiker fährt fort:

"Wer nun sagt Gedali, wo die Revolution ist und wo die Konterrevolution? - Wir, die wir diesseits der Barrikade stehen. Und wir beginnen mit Gedalis eigenen Worten: 'Die Revolution ist eine gute Sache guter Menschen.' Nur die süße Revolution braucht man nicht zu suchen. Wir, die wir auf dem Standpunkt des Klassenkampfes stehen, weisen abstrakten Humanismus zurück. Revolutionäre müssen schießen. Aber sie sind keine bösen Menschen. Den Feind der Revolution zu erschießen, heißt eine gute Tat tun. Die Revolution 'ißt man mit Asche und fügt vom besten Blut hinzu', damit in Zitomir die guten Menschen erscheinen, von denen Gedali träumt.

(1) s.p.o., S.133f, S.136.

Diesen Gedanken hat der Regisseur Michail Morejdo durch das gesamte Schauspiel hindurchgeführt. Er hat es (das Schauspiel, P.M.) mit innerer Folgerichtigkeit verstärkt, so ähnlich, wie das Zement Sand, Schotter und Wasser verstärkt zu dem Monolithen Beton.

Mit seiner ganzen Struktur beweist das Schauspiel, daß die Revolution nicht anders kann als Schießen. Denn sie hat einen Feind, einen bösen, intriganten, schlaunen und vielgesichtigen Feind."

Es folgt eine Beschreibung der Schandtaten des Weißgardisten Kurdukov, des Obersten Tuzinkiewicz, der Spekulantin aus "Salz" -

"Erbarungsloser Kampf zweier Lager... Und die Sympathien der Zuschauer sind ganz auf der Seite der guten Menschen, der Kämpfer und Kommandeure der Ersten Reiter(armee). Sie alle sind besessen von einem Traum und einem Ziel: jegliche Konterrevolution bis zur Wurzel und unbedingt im Weltmaßstab zu vernichten, um die von ihnen unaussprechlich geliebte Sowjetmacht auf der Erde zu verteidigen und zu verstärken.

(...)

Auch die Regieeinfälle lassen den Zuschauer nicht gleichgültig. Die Aufzeichnung einer Lenin-Rede, die hinter der Kulisse hervorschallt, während Ljutov (V. Kondrat'ev) die Zeitung mit dem Auftritt des Führers vorliest, ruft ein heftiges Gefühl von Wahrhaftigkeit all dessen hervor, was auf der Bühne geschieht. Eine die Revolution verkörpernde schwangere Frau in Rot, die immer in den dramatischsten, tragischsten Augenblicken der szenischen Erzählung erschien, ruft gleichsam dem Zuschauer die Frage des Gedali wieder in Erinnerung und bestätigt ihm zum Trotz, daß die neue Welt nicht durch eine süße Revolution geboren wird, sondern in Qualen und Krämpfen. Allerdings erschien sie, unserer Meinung nach, etwas zu oft.

(...)

Der Stoff von Babel's Rede wird zu oft durch eingesetzte, nicht von Babel' stammende Stücke zerrissen. (...) Wenn wir auf den Plakaten lesen: Isaak Babel'. 'Reiterarmee', aber nicht: 'Reiterarmee' nach Motiven seiner Erzählungen, dann haben wir das Recht, etwas mehr Achtung gegenüber dem Schriftsteller zu erwarten. Im gleichen Sinne kann man auch über gewisse sichtlich unbabel'sche Gestalten des Stückes sprechen.

(...)

Unsere Revolution, so, wie sie war, - das war eine gute Sache guter Menschen. Eine Sache, die der Welt neue Wege öffnete. Und nicht zufällig bekräftigt der im Finale des Stückes sterbende heroische Divisionschef Konstantin Gulevoj: 'Es kann nicht sein, daß unsere Kinder nicht glücklich werden'. So ist die Frage des Gedali entschieden, so hell und optimistisch ist das ganze Schauspiel gelöst.

V. Vozbrannyj."

Nicht nur ihrer Beschreibung des Tulaer Schauspiels wegen wurde diese Kritik so ausführlich zitiert. Ebenso repräsentativ wie für einige Erscheinungen der sovjetischen Gebrauchsregie ist sie hinsichtlich der sovjetischen Gebrauchskritik. Spricht hier Sarkasmus oder Dummheit? Beides ist möglich. Einerseits: Wenn der Kritiker so denkt, wie er in den einleitenden Passagen vorgibt, wie kommt er dann auf die Anmerkungen im vorletzten Absatz? Wen meint er mit den "offensichtlich unbabel'schen Gestalten des Stückes", wo fehlte es seiner Meinung nach insbesondere an "Achtung gegenüber dem Schriftsteller"? In diesen Sätzen begnügt sich der Rezensent mit Andeutungen, während er im affirmativen Teil seiner Kritik mehr als ausführlich ist. Diese zurückhaltenden Sätze sind auch fast die einzigen stilistisch vernünftigen der gesamten Rezension. Die anderen Passagen wirken bestenfalls merkwürdig, schlimmstenfalls grotesk. Weiterhin: Was steckt hinter so zweischneidigen Wendungen wie:

"Mit seiner ganzen Struktur beweist das Schauspiel, daß die Revolution nicht anders kann als Schießen."

"...die von ihnen unaussprechlich geliebte Sovjetmacht..."

"Auch die Regieeffälle lassen den Zuschauer nicht gleichgültig." ?

Ist das Ironie oder Ungeschicklichkeit? Oder beides zusammen?

Eine weitere unbekanntes Komponente kommt hinzu: die Aufführung. Wie sah sie wirklich aus? Den Änderungen nach, wie etwa: Majakovskij durch Gedali und Vytjagajčenko durch Balmašov zu ersetzen, scheint der Regisseur durchaus seriöse Absichten gehabt zu haben. Wie aber wurde zum Beispiel Gedali gespielt? Als stiller Philosoph? Als jammernde Memme? Als sentimentaler Heuchler? - Darüber steht nichts in der Rezension. Ähnlich ist es mit der "schwangeren Frau in Rot", einem offensichtlichen Symbol in einer ansonsten als realistisch ausgegebenen Aufführung. Was bedeutet sie? Einen Verbeugung des Regisseurs vor der Sovjetmacht? Eine Verhöhnung der Sovjetmacht im augenzwinkernden Einverständnis mit den Zuschauern? Oder eine Verhöhnung der Zuschauer im augenzwinkern-

den Einverständnis mit der Sowjetmacht? Hierzu wäre interessant gewesen zu erfahren, wie die Schwangere in Rot denn nun eigentlich aufgetreten ist: abgerissen-leidend über die Szene schwankend; heroisch-aufrecht in Siegerpose, einen Hammer oder eine Sichel schwenkend; oder symbolisch-statuarisch auf einem Felsen in rötlichem Nebel?

Aber hier stehen wir vor einem weiteren Tabu sovjetischer Denkweisen: Es gibt hier, wie unter allen totalitären Systemen, Chiffren, die nicht weiter differenzierbar sind, damit von vorneherein niemand auf die Idee komme, man könnte sie auf verschiedene Weise sehen und somit interpretieren. Wenn nun, in der Kunst etwa, doch einmal eine dieser Chiffren abgewandelt wird (weil man sie darstellt; denn alles Dargestellte braucht eine gewisse Form und legt daher in gewissem Maße fest) - wenn also doch einmal, sagen wir auf einer Theaterbühne, eine solche Chiffre der sovjetischen Geisteswelt in unüblicher, differenzierterer, mehrdeutiger Gestalt auftritt, dann wird sie von der offiziellen Historie nicht zur Kenntnis genommen. Etwa ein sovjetischer Revolutions- oder Bürgerkriegsheld, dem von seinem Darsteller ein Zug von Fanatismus oder Grausamkeit verliehen wird; ein Revolutionsgegner, der zu sympathisch, ein Krieger, der zu wenig begeistert, ein Lenin, der nicht in jeder Phase des Stückes unangreifbar souverän ist - das kann in der Theaterpraxis vorkommen. Aber die Kritik wird sich hüten, solchen Nuancen Gewicht zu verleihen, indem sie sie beim Namen nennt.

Theatergeschichte wurde sehr lange im wesentlichen durch Rezensionen fixiert. Das, was nicht fixiert wurde, wird in der Theatergeschichte vergessen. Also bewirken zensierte Rezensionen, daß nur das war, was sein sollte, und daß das, was nicht sein sollte, nie gewesen ist. In diesem Sinne ist die sovjetische Theatergeschichte im Nachhinein ein makelloses Zeugnis des ununterbrochenen Triumphes der sozialistischen Idee. Als solches ist sie wenigstens geplant.

Interessant aber, daß eine solche Planung in der Praxis kaum durchführbar ist. Ihre Durchführung leidet an genau der menschlichen Unzulänglichkeit, die sie immer zu ignorieren versuchte.

Die menschliche Sprache entspringt dem menschlichen Ausdruckswillen, den menschlichen Anliegen, den menschlichen Emotionen. Gleichgültige Dinge werden unwillkürlich mit gleichgültigen Worten abgehandelt. Sind aber, z.B. von Seiten einer totalitären Staatsgewalt, enthusiastische Worte für Dinge vorgeschrieben, die in Wirklichkeit nicht begeisternd sind, wird die Sprache unorganisch, verkrampt, oft genug bizarr. Auch laute Worte werden in diesem Zusammenhang schal und ausdruckslos, die Begriffe verlieren ihre Wirkung, und es findet eine Art "Inflation der Sprache" statt. Wenn der Sprache, die den Sinn hat, den Menschen die Suche einer allgemeinen Wahrheit zu ermöglichen, die Chance verwehrt wird, sich dieser Wahrheit anzunähern, entwertet sie sich immer und unbedingt selbst.

Für uns bedeutet das: Wir haben, was die oben aufgeführte Kritik von Vozbrannyj anbetrifft, durchaus das Recht, aufgrund ihrer sprachlichen Form ihrem Inhalt zu mißtrauen. Viel weiter hilft uns das allerdings nicht. Es gibt die Möglichkeit, daß der Kritiker nicht spontan, aber doch immerhin willentlich die vorgeschriebene Begeisterung für seinen Gegenstand teilte. Es gibt weiterhin die Möglichkeit, daß sein Gegenstand einen beträchtlichen Widerwillen in ihm auslöste, und daß er ihn, da er dies nicht zeigen durfte, durch grimmiges, absurdes Lob verspottete. Es gibt (theoretisch) auch die Möglichkeit, daß er den Gegenstand billigte, eben weil dieser keinen Anspruch auf die für sein Thema vorgeschriebene Begeisterung erhob, und daß er ihn mit seinem überspitzten ideologischen Lob vor denen zu schützen versuchte, die ihm dies zum Vorwurf hätten machen können.

Mit einem Wort: alles, was wir wissen, ist, daß hier irgendetwas nicht stimmt. Über den Kritiker wissen wir nichts. Über die Aufführung, die in dessen langer Rezension beschrieben wurde, wissen wir im Grunde auch nichts. Unser Exkurs versuchte der Frage näherzukommen warum das so ist, und allgemein ein paar der Schwierigkeiten aufzeigen, auf die man stoßen kann, wenn man aus zensierten Rezensionen Theatergeschichte re-

konstruieren will.

Erklären können wir freilich nichts. Der Kern dieses charakteristischen totalitären Spiels mit Halbwahrheiten, Andeutungen, geschriebenen und ungeschriebenen Gesetzen, offiziellen und inoffiziellen Konventionen, künstlerischen Bestrebungen und politischem Kalkül, Wahrheit und Lüge, Zynismus und Zwang ist vermutlich nicht einmal mehr für die Akteure selbst zu durchschauen. Das Einzige, was aus allen seinen offiziellen Zeugnissen spricht, ist immer wieder - eine große Verwirrung, eine allgemeine Unaufrichtigkeit und beträchtliche, umfassende Unwahrheit.

Die Aufführung in Leningrad

Auch in der Inszenierung des Regisseurs Jakov Seměnyč Chamarmer im Leningrader Dramen- und Komödientheater (Teatr dramy i komedii) 1970 fehlte die Figur des Majakovskij. Sie wurde ersetzt durch einen sogenannten "Chor der Zeitgenossen": acht junge Leute in schlichter, uniformartiger Kleidung, die die Jugend, die die Tradition der Väter fortsetzt, verkörpern sollten. Sie waren während des ganzen Schauspiels auf der Bühne. Ab und zu traten sie hervor und sangen, während sie sich rhythmisch-tänzerisch bewegten, einzelne Revolutions- und Bürgerkriegslieder: die sovjetische Jugend in der Pose eines klassisch-antiken Chors.

Dieser Chor löste eine gewisse Diskussion aus, wenn auch keine allzu engagierte, da das "Dramen- und Komödientheater am Litejnyj Prospekt" von der Fachwelt nicht besonders ernst genommen wird. "Die Regie hat in die szenische Handlung einen gewissen 'Chor der Zeitgenossen' unklarer Provenienz eingeführt, der in den Pausen zwischen den Episoden Lieder-Pantomimen... aufführt", schrieb der Kritiker S. Cimal ein halbes Jahr nach der Premiere in der Literaturzeitschrift 'Neva' (1). Er fuhr fort:

(1) S. Cimal, Unsere Jugend kehrt auf die Bühne zurück, in: Neva, Nr. 7 (1970), S. 195-203

"Die Lage wird noch dadurch verschlimmert, daß die plastischen Etüden (des 'Chores der Zeitgenossen') selbst in äußerst manieriertem und sinnlosem Stil ausgeführt wurden und ihrem Geist, ihrer Stimmung, ihrem Kern nach absolut keine Beziehung zu dem haben, was auf der Bühne vorgeht. Der von dem Theater der Regiemode gezollte Tribut ist entschieden durch nichts gedeckt.

Die bedingten, ausgedachten, unsinnig abstrakten Figuren des 'Chores der Zeitgenossen' haben selbstverständlich nichts im Schauspiel zusammengefügt und, was besonders wichtig ist, nichts von den Absichten des Theaters erklärt. Weil es innerhalb des von ihm ausgewählten literarischen Materials keine Lösung fand, hat das Theater den Weg einer oberflächlichen ästhetischen Mutmaßung eingeschlagen, und es ist nicht weiter verwunderlich, daß ihm auf diesem Weg kein Erfolg beschieden war. (...) Wenn sich das Theater einem Werk zuwendet, das nicht für die Bühne vorgesehen war, muß es dennoch dessen szenische Lösung nicht außerhalb, sondern innerhalb dieses Werkes finden. Nur, wenn es sie findet, kann das Theater damit rechnen, daß die vor ihm stehende 'Über-Aufgabe' erfolgreich gelöst wird."

Warum sich der (inzwischen verstorbene) berühmte Leningrader Kritiker Cimbal in seiner Rezension so ausführlich mit diesem unbestreitbar mittelmäßigen Theater beschäftigt hat, ist wohl weniger durch dessen szenische Arbeit zu erklären als durch sein szenisches Material. Und es ist interessant zu sehen, wie engagiert sich Cimbal für den Schriftsteller Babel' einsetzt und Rundumschläge an eine gewisse Sorte von Prosa-Bearbeitern austeilt, ohne sich irgendwo festzulegen. Folgendermaßen beginnt seine Abhandlung über Chamarmers "Reiterarmee":

"Dramatisierung von Prosa ist eine bereits von sich aus riskante Sache, verbunden mit unvermeidlichen künstlerischen Kompromissen, die nur durch eine kühne Übersetzung des Kerns des Werkes selbst in die Theatersprache gerechtfertigt werden können. Hier darf man nicht auf halber Strecke stehenbleiben, sich auf die formale Aufgabe einer Anpassung des Romans oder der Novelle an die Erfordernisse der Bühne beschränken. In jedem Falle sind hierzu Vorsicht und Takt nötig und unbedingt ein allseitiges und tiefes Verständnis der Eigenart der Rede des Autors, der Unwiederholbarkeit der künstlerischen Sprache, in der der Schriftsteller zu seinem Leser spricht. Es ist doch wirklich der Mühe nicht wert, sich an einen Schriftsteller zu wenden um der Übertragung einiger greller Striche und einzelner szenisch ergiebiger Episoden willen. Das Theater hat nicht das Recht, bei seiner Arbeit an einem Werk den Schriftsteller selbst, seine Poesie, seine Seele zu ignorieren.

"Unveräußerlich ist der Platz, den in unserer Literatur die Prosa Babel's einnimmt mit seinen bitteren und leidenschaftlichen, von Humor und Trauer erfüllten romantischen Novellen, in denen in jedem Falle als einer der Haupthelden der Erzähler selbst auftritt. Vor einiger Zeit hat - nicht ohne Erfolg - das Vachtangov-Theater den Versuch gemacht, die "Reiterarmee" auf die Bühne zu bringen, und kürzlich hat das Leningrader Gebietstheater für Drama und Komödie diesen Versuch wiederholt. Dieses Schauspiel (Regie Ja. Chamarmar, Bühnenbild V. Kleščevskij) ist in mancher Beziehung durchaus ernsthaft gemacht, es gibt in ihm ausdrucksvolle schauspielerische Arbeiten (Konstantin Gulevoj - V. Ljachov, Afanasij Chlebnikov - V. Starostin, Lëva Kozin - A. Parchomjun, Nikita Balmašov - R. Novikov), aber sprechen möchte ich jetzt nicht hierüber.

Das erste, worauf ich hier hinweisen möchte, ist, wie ungefähr und oberflächlich, beinahe ohne jedes Gefühl für die Musik des babel'schen Erzählens, in diesem Schauspiel die Schauspieler reden. Die Rede von Babel's Helden ist gleichzeitig sowohl erstaunlich einfach, alltäglich, gewöhnlich, als auch im vollen Sinne des Wortes gehoben und poetisch. Diese Verbindung, die die individuelle Struktur des Erzählens bildet, muß im Dramatisierungsprozeß auf sorgfältigste Weise herausgearbeitet werden, denn ohne sie geht auch der Sinn von Babel's Sujet verloren. Im Schauspiel des Dramen- und Komödientheaters ist - und das durchaus gewissenhaft - die berühmte Erzählung 'Salz' in Szene gesetzt worden. Gerade in der geschraubten und ungewöhnlich menschlichen Rede des Nikita Balmašov, des 'Soldaten der Revolution', zeigen sich sowohl die Vornehmheit, als auch der Mut und die revolutionäre Entschlossenheit Balmašovs und seiner Genossen.

Im Schauspiel ist der Schwerpunkt des Sinns auf das Übertragen, was Balmašov spricht. Es scheint, daß daran nichts Schlechtes ist und sein kann, doch in der Tat verlieren sich aus der Sprache die poetische Inspiration und somit die Atmosphäre jenes geistigen Aufschwungs, in dem große und kleine revolutionäre Taten vollbracht werden. Sogar dort, wo der Versuch unternommen wird, die Intonation des babel'schen Erzählens einzufangen, ...wird dies meines Erachtens nicht genau genug getan, bisweilen auch einfach zu plump. Das Übel liegt nicht darin, daß die Aufgabe, von der die Rede ist, etwa über die Kräfte der Schauspieler gegangen wäre; sondern vielmehr muß man annehmen, daß ganz einfach der Lösung dieser Aufgabe nicht genügend geistige Energie und Anstrengung gezollt wurden."

Dimbal ist mit Chamarmers Arbeit unzufrieden. Seine Vorwürfe sind rein formaler Art, wobei seine Aburteilung des mysteriösen "Chors der Zeitgenossen" noch am verständlichsten bleibt. Was aber bedeutet sein ausführliches Plädoyer für die Vorsicht bei Prosa-Dramatisierungen und die Achtung gegenüber dem Autor?

Man kann es folgendermaßen verstehen: Die Dramatisierung der drei Moskauer Autoren ist mißglückt, weil sie nur Episoden, nur plots aus Babel's Werk übernahm, ohne das Anliegen, die Leidenschaft, "die Seele" des Autors zu beachten. Worin Babel's Poesie und Wille verletzt wurden, wird bereits nicht mehr gesagt, denn das würde womöglich auf das Gebiet der Politik führen. Weiter: Die Spannung in Babel's Sprache, die der Kritiker in Chamarmers Spektakel vermißt hat, wird als ein Kernmerkmal für die Bewältigung einer Babel'-Dramatisierung allgemein aufgeführt. Das Theater hat nicht einmal ernsthaft versucht, diese belastete, bedeutungsvolle babel'sche Sprache angemessen auf der Bühne einzusetzen. Was der Kritiker nicht sagt, ist: Poetische Sprache ist abhängig vom poetischen Gehalt. Wenn der Inhalt eines poetischen Werkes verändert wird, kann auch die Sprache nicht mehr stimmen; deswegen konnte Babel's Sprache nicht auf die Bühne des "Dramen- und Komödientheaters" passen. Das Theater hat gar nicht erst ernsthaft versucht, die Melodie von Babel's Sprache zu finden - damit meint der Kritiker, es habe auch nicht ernsthaft versucht, den Gehalt von Babel's Werk auf die Bühne zu bringen.

Der Kritiker weiß indessen sehr wohl, daß die gegenwärtigen Verhältnisse eine angemessene Übertragung von Babel'-Werken auf eine sovjetische Bühne nur sehr bedingt zulassen. Was ihm bleibt, ist, vor platten, ungenügenden Dramatisierungen zu warnen. Um das zu sagen, bringt er seitenlang Formales in vorzüglichlicher russischer Sprache, und ist letztlich doch nur für diejenigen zu verstehen, die das suchen, was Cimbal meint.

Was mögen wohl die Theatermacher selbst über so eine Kritik sagen? Sie sind doch "vom Fach", sie müssen wissen, wovon die Rede ist. Und wie nehmen sie das hin?

Im November 1981, beinahe zwölf Jahre nach seiner Arbeit an der "Reiterarmee", ist es mir gelungen, mit dem Regisseur Jakov Semënyč Chamarmer zu sprechen. Chamarmer ist heute 62 Jahre alt und Leiter (glavnyj režissör) des Leningrader Dramen- und Komödientheaters, an dem er seinerzeit die "Reiterarmee" heraus-

brachte.

- Warum haben Sie sich damals entschlossen, gerade Babel' aufzuführen?

CHAMARMER: Babel' war einer der größten, begabtesten, interessantesten Autoren seiner Zeit, ja, nicht nur ein talentierter Autor, sondern auch ein talentierter Mensch: Er sah den Dingen auf den Grund, vermied Konflikte nicht, verschönte nichts; deswegen haben sich ja auch einige unserer Genossen in seiner Darstellung gekränkt gefühlt, denken Sie nur an den Führer Buděnyj, der sagte - was sagte er doch gleich... Nun, egal; bei Babel' ist Romantik, ist Poesie, ist Kraft, ist Dramatik, und deswegen eignet er sich ganz besonders für ein heroisches Schauspiel, ebenso wie auch der junge Šolochov mit seinen "Erzählungen vom Don", von denen wir eine, "Fremdes Blut", letztes Jahr hier aufgeführt haben...

- Sie hatten schon länger Interesse an Babel', schon vor der Produktion des Vachtangov-Theaters?

CHAMARMER: Ja, aber wir konnten uns lange nicht entschließen, hatten auch keine szenische Bearbeitung. Dann kam Ruben Nikolajč (Simonov) heraus mit seinem Schauspiel, und freundlicherweise überließen sie uns ihr Szenarium.

- Finden Sie, daß das Szenarium der Vachtangover dem Geist, dem Kern, dem Sinn von Babel's Werk entsprach?

CHAMARMER: Es paßt sehr gut, ja. Wir haben es natürlich etwas umgearbeitet, einzelne Szenen gestrichen, andere hinzugefügt. Ein neues Element bei uns war der "Chor der Zeitgenossen": Acht junge Leute in schlichter russischer Kleidung waren die ganze Zeit über anwesend, die die Jugend, die die Tradition der Väter fortsetzt, verkörpern sollten; ab und zu traten sie hervor und sangen dann einige Lieder, die die Erfahrung der kriegerischen Jahre zusammenfaßten. Alles in allem wohl acht oder neun Nummern: Svetlovs "Granada", drei-vier Lieder von Okudžava, Reiterarmee-Lieder. Auf diese Art wurde das Ganze eher ein musikalisches Schauspiel, ein festliches, maßgebliches Schauspiel. Wir wollten nicht die Vachtangover wiederholen. Ruben Nikolajč ist ein großer Künstler, und er hat die Möglichkeiten seiner Interpretation voll ausgeschöpft: bei ihm war es schon beinahe ein naturalistisches Schauspiel, mit viel Dekoration und sehr wirklichkeitsgetreuem Spiel. Bei uns gab es fast gar keine Dekoration. Die unterschiedlichen Schauplätze waren nur durch Versatzstücke angedeutet, die bei Szenenwechsel durch die Drehbühne aufgefahen wurden, zum Beispiel der Waggon. Dafür hing von der Decke eine gigantische stilisierte Karte der Schauplätze, auf der mit großen roten Pfeilen die Bewegungen unserer Truppen auf-

gemalt waren. Sie hing bis auf den Boden, die Mitte der Drehbühne, herab und sah aus, als sei sie auf einfaches, rohes Holz gemalt. Also alles vergleichsweise stilisiert, wie Sie sehen; wir wollten eben keine Genre-Szenen vom Krieg, sondern ein romantisches Schauspiel, ein Schauspiel-Konzert. Ich liebe Musik, wissen Sie... (...)

- Sie wollten also weniger Geschichte aufzeigen, als vielmehr einen heroischen Erinnerungsabend veranstalten, habe ich das richtig verstanden?

CHAMARMER: Gewiß, das war ein Motiv: die Erinnerungen an den heroischen Krieg mit all seinem Pathos, seinen Leidenschaften, seinen furchtbaren und freudvollen Seiten heraufbeschwören, die Zügellosigkeit der Epoche zu vergegenwärtigen. Dann galt es natürlich die Charaktere der Krieger mit ihrer Hingabe, ihrem Patriotismus, ihrer Kühnheit zu zeigen - diesen Eigenschaften, die die Jugend erziehen. Das war das zweite Motiv.

- Wie reagierte das Publikum?

CHAMARMER: Sehr positiv. Das Stück lief drei Spielzeiten hindurch, das ist sehr viel für ein Kriegsstück. Auch bei der Kritik kam es im großen Ganzen gut an, wenn auch etwas über die Berechtigung des "Chores der Zeitgenossen" diskutiert wurde.- Aber sagen Sie, was hat Sie eigentlich bewogen, über dieses Thema zu arbeiten?

- Babel' ist ein interessanter Schriftsteller, und ich wollte wissen, wie man hier mit ihm umgeht. Eine meiner Grundfragen ist: Sind Babel's Erzählungen überhaupt auf die Bühne zu übertragen? Vermag das Theater ihrer Welt etwas hinzuzugeben? Was meinen Sie dazu?

CHAMARMER: Ich meine: nein. Das Theater ist etwas ganz anderes. Wie kann man so ein talentiertes Werk wie die "Reiterarmee" angemessen auf der Bühne darstellen? Die "Reiterarmee" ist einer der Höhepunkte unserer sovjetischen Prosa, und sie wird immer Gültigkeit bewahren und leben. Unser Stück war etwas Eigenes und etwas ganz anderes, heller, einfacher, festlicher.

- Aber Sie sagten doch, die Dramatisierung entspräche Babel'?

CHAMARMER: Der Geist Babel's ist im Szenarium enthalten, ja. Aber Babel's eigenes Werk ist unbedingt interessanter, umfassender, höher, selbstverständlich. Und darin, daß sie Babel' wieder dem Publikum zuführte, über alle Spannungen, Fehler und Mißverständnisse, die passiert waren, hinweg, sehe ich das schönste und erfreulichste Resultat der ganzen Produktion. Babel' war ein großer, maßgeblicher Schriftsteller, der die Menschen fesselte und anzog, und das Interesse an unserem Stück bewies, daß sich daran bis heute nichts geändert hat. Und wohl auch nichts ändern wird.

Uns scheint: Chamarmer weiß ebenso gut wie Cimal, was er sowohl von Babel', als auch von dem Moskauer Szenarium zu halten hat. Cimal konnte ihm mit seiner Rezension nichts Neues beibringen. Aber Chamarmer wußte auch, was er auf seiner Bühne zeigen konnte und was nicht, und er ist nicht der Mann, künstlerisch politische Risiken einzugehen.

Was aber bedeutet eine solche Haltung für seine Kunst und infolgedessen auch für Babel'?

Es wäre gewiß unsinnig zu postulieren, die Kunst müsse "die Wahrheit" sagen (als ob die Wahrheit etwas Feststehendes wäre und der Künstler nur noch die Wahl hätte, sich ihrer zu bedienen oder nicht). Aber ein Künstler, der bewußt auf die Annäherung an die Wahrheit verzichtet, gerät unweigerlich in Gefahr, zum Kunstgewerbler zu werden. Chamarmer hat dieses Los auf sich genommen und liefert nur noch den verordneten Kitsch. Um Babel' ist es freilich schade.

Die Geschichte der "Reiterarmee"-Bearbeitung des Vachtangov-Theaters auf der sovjetischen Bühne ist hiermit im Grunde abgeschlossen. Uns scheint, Bedeutsames wird nicht mehr hinzukommen. Auch neue Aufführungen können die Diskussion höchstens noch variieren, nicht aber verfeinern oder vertiefen. Denn das Szenarium bietet keine Grundlage dafür.

Die Frage nach der Berechtigung dieser Dramatisierung erübrigt sich hier wohl. Doch die Frage nach Berechtigung und Möglichkeiten der Dramatisierung von Babel'-Prosa überhaupt soll vorerst noch nicht gestellt werden, denn die Praxis wird zeigen, daß hier auch ganz andere Dinge möglich sind.

Über Methodik und Ideen der drei Vachtangover Bearbeiter gibt es nicht viel zu rätseln. Sie haben so gearbeitet, wie es die Kosaken in ihrer Dramatisierung tun und insbesondere deren Protagonist Vytjagajčenko ("Verrat"): verschlagen und naiv. Mit diesem Vytjagajčenko haben sie

aus der "Verrat"-Geschichte der "Reiterarmee" eine un-
schuldig-schlaue Harlekinade gemacht, dort wo die tief-
ernste Abrechnung eines tragisch enttäuschten und geschei-
terten Kriegers mit seiner Umwelt gemeint war. Ein furcht-
barer Irrtum, hier noch einmal aufgeführt als stellvertre-
tend für das, was dem gesamten Dabel'-Buch in den Händen
der drei Vachtangover Bearbeiter widerfuhr.

IV. DIE "REITERARMEE" AUF DER OPERNBÜHNE

1. Prolog: Dreimal "Salz"

Ob nun in Nachfolge des Moskauer "Reiterarmee"-Unternehmens oder aus Zufall, ist nicht ganz klar, aber in den 70er Jahren entstanden unabhängig voneinander drei Operneinakter nach Babel's "Reiterarmee"-Geschichte "Salz". Kurioserweise schienen die Komponisten alle nichts voneinander gewußt zu haben bzw. wollten nichts voneinander wissen.

Warum gerade "Salz" die Phantasie der Komponisten beschäftigte, ist ebenfalls unklar. Denn "Salz" ist weder die interessanteste noch die poetischste von Babel's Erzählungen. Dafür ist sie, und dies mag eine gewisse Rolle bei ihrer Wahl zum Opern-Stoff gespielt haben, eine der politisch eindeutigsten, unkompliziertesten.

Das "Salz", das der Erzählung den Titel gab, ist Schmuggelware, die eine Spekulantin in Tücher hüllt wie einen Säugling, um auf einen überfüllten Armeewaggon zugelassen zu werden.

"Laßt mich, liebe Kosakchen, zu euch hinein; ewig schon warte ich auf den Bahnhöfen, mit dem Brustkind auf dem Arm, und möchte jetzt zu meinem Mann, aber wegen der überfüllten Eisenbahnen kann ich nicht zu ihm; habe ich es denn um euch, Kosakchen, nicht verdient?"(1)

Die Geschichte wird bei Babel' von dem Kosaken Balmašev erzählt und steht in Form eines Briefes Balmaševs an einen Redakteur. Entrüstet berichtet Balmašev, wie er auch noch Fürsprache für die Schmugglerin einlegte bei seiner Kompanie, indem er an die Moral seiner Leute appellierte.

"'Laß sie herein', schreien die Leute, nach uns wird sie ihren Mann gar nicht mehr wollen!..''
'Nein', sage ich zu den Leuten ziemlich höflich, 'deinen Beschluß in Ehren, Kompanie, aber es wundert mich, solche

(1) I. Babel, Budjonny's Reiterarmee, a.a.O. S.89

Geilheiten von dir zu hören; erinnert euch an euer Leben, wie ihr noch als Kinder bei euren Müttern gewesen, und ihr werdet einsehen, daß man so nicht sprechen darf...' "(1)

Die Kosaken nehmen die Frau in den Waggon auf. Aber Balmašev entdeckt den Betrug und macht seine Gefährten darauf aufmerksam:

'Ist das ein interessantes Kind, Genossen, das die Brust nicht verlangt, sich nicht naß macht und die Menschen nicht einmal im Schlafe stört...'
'Verzeiht mir, liebe Kosaken, fällt mir die Frau sehr kaltblütig ins Wort, 'nicht ich habe euch betrogen, mein böses Schicksal hat euch betrogen...' "(2)

Aber Balmašev, angewidert und erschüttert, geht mit der Frau sehr streng ins Gericht.

'...stehe den Kosaken Rede, Frau, die dich als eine arbeitende Frau der Republik hereingelassen haben. Schäm dich vor diesen zwei Mädchen, die immer noch weinen, weil wir ihnen heute nacht sehr zugesetzt haben, und vor unseren Frauen, die sich auf den Kubanjer Weizenfeldern ohne männliche Hilfe abrackern, und denke an die Krieger, die so einsam sind, daß das harte Schicksal sie zwingt, sich an vorübergehenden Mädchen zu vergreifen... Dich dagegen hat man nicht angerührt, obwohl man gerade dich, du Schandfleck, hätte hernehmen sollen. Blick auf Rußland, das im Schmerz erstickt...'

Und sie zu mir:

'Mein Salz bin ich ja los, aber die Wahrheit will ich euch noch sagen. Ihr denkt nicht an Rußland, rettet nur die Juden - Lenin und Trockij...'

'Von den Juden ist jetzt nicht die Rede - du schändliche Bürgerin. Die Juden haben mit dieser Sache nichts zu schaffen...' "(3)

Balmašev ist kein reiner Abenteurer, er hat revolutionäre Vorstellungen und ein wirkliches revolutionäres Gewissen. Er denkt nach, ergreift Partei, handelt nach Plan. Obwohl der Betrug der Frau ihn "furchtbar traurig"(4) macht, reagiert er nicht mit der bei Babel's Kosaken üblichen spontanen Brutalität, sondern er argumentiert logisch, er beschreibt

(1) I. Babel, Budjonny's Reiterarmee, a.a.O. S.89

(2) ebd., S.91.

(3) ebd. Jede Erwähnung Trockij's wurde übrigens für die neueren Ausgaben aus Babel's Text entfernt.

(4) I. Babel, Budjonny's Reiterarmee, a.a.O. S.90

seine Gedanken und Empfindungen geradezu souverän.

"Und ich gestehe: ich habe diese Bürgerin während der Fahrt aus dem Zug hinaus auf die Böschung geschmissen. Aber sie war kräftig, sie richtete sich auf, ordnete ihre Röcke und ging frech weiter. Und als ich das unverwundliche Weib sah und das unbeschreibliche Rußland rings um sie und die Bauernfelder ohne Ähre, und die entehrten Mädchen, und die Kameraden, von denen viele an die Front fahren, aber nur wenige zurückkehren, da wollte ich aus dem Zug springen und mir oder ihr ein Ende machen. Die Kosaken aber hatten Mitleid mit mir und sagten: 'Schick ihr einen Schuß nach.' Und da nahm ich von der Wand das treue Gewehr und wusch diese Schmach ab vom Antlitz der Arbeitererde, unserer Republik." (1)

Balmašev, ein vergleichsweise weicher, in Babel's Reihen sogar intellektuell anmutender Kosak, ist auch der tragische Held der Geschichte "Verrat" (vgl. S.107f). Er, der immer in Übereinstimmung mit seinem Ideal zu handeln versuchte, kann schließlich nicht verkraften, daß die Geschichte über ihn und dieses Ideal hinweggegangen ist. Der einzige halbwegs redliche Kosak muß bei Babel' am Schluß verzweifeln: Interessant, daß keiner der verschiedenen sovjetischen Babel'-Dramatisierer auf diese Entwicklung Rücksicht genommen hat.

In der Geschichte "Salz" freilich ist alles noch recht einfach: Balmašev, zu diesem Zeitpunkt auf der Höhe seiner Karriere, richtet eine Spekulantin, die ihn und die Sache, für die er zu sterben bereit ist, auf die zynischste Weise verhöhnt hat. Seine Handlung ist durchaus nachvollziehbar. Mit dem Spekulantentum wird abgerechnet. In Balmašev aber hat Babel's Revolution ihren warmblütigsten, edelsten Fürsprecher gefunden.

(1) I. Babel, Budjonny's Reiterarmee, a.a.O. S.91f

"Salz" von Boris Parsadanjan, Tartu 1973

Die erste der drei "Salz"-Vertonungen stammt von dem in Estland lebenden armenischen Komponisten Boris Christoforovič Parsadanjan. "Themen und Bilder der Revolution haben mich, ebenso wie meine Altersgenossen, von früher Kindheit an durch Heroismus und Romantik angezogen", sagte Parsadanjan 1977 in einem Interview (1),

"und durchaus nicht zufällig gingen 1942 all Jungen unserer 10. Klasse freiwillig zur kämpfenden Armee. Ebenfalls kein Zufall ist, daß meine Diplomarbeit 1958 eine Symphonie wurde, die dem Andenken der sechsundzwanzig Bakuer Kommissare gewidmet war."

1967 schrieb Parsadanjan nach einem Text von A. Jašin die Kantate "Orël" (Adler), 1972 nach der gleichnamigen Novelle von Isaak Babel' die Oper "Salz", für die er 1973 vom Ministerrat Estlands den estländischen Staatspreis bekam.

Das Libretto von "Salz" schrieb in estnischer Sprache Uno Lacht, die Uraufführung besorgte der bekannte estnische Regisseur und "nationale Künstler der UdSSR" Kaarel Ird (geb. 1909) in dem von ihm geleiteten Vanemuine-Theater in Tartu (Premiere 6.1.1973). Im Vanemuine-Theater lief das Stück, das zusammen mit zwei anderen Einaktern gegeben wurde, mehrere Spielzeiten lang; nachinszeniert an anderen Theatern der Sowjetunion wurde es jedoch nicht.

Über die Musik vermögen wir an dieser Stelle nichts zu sagen. Das Libretto hat uns das Vanemuine-Theater freundlicherweise in einer russischen Übersetzung zugesandt.

Das Stück beginnt und endet mit einer Szene der Agonie Balmašovs, der auf dem Schlachtfeld tödlich verwundet wurde. Die "Salz"-Episode wird ebenso wie ein paar andere "Reiterarmee"-Reminiszenzen als Rückblende, eine Erinnerung des fiebernden Kommandeurs, gebracht.

(1) in: Sovetskaja muzyka, Nr.10 (1977), S.13

Dem sterbenden Balmašov zur Seite stehen zwei Menschen: ein weicher, edler Kommissar, den Balmašov "Ljutyč" nennt und der Balmašova Bitte um einen Gnadenschuß entsetzt von sich weist, und die Krankenschwester Maša, die von Balmašov ein Kind erwartet. Unter Mašas Verzweiflungsrufen gleitet Balmašov in die "erste Erinnerungsszene", in der er sich von Feinden bedrängt sieht: Ein polnischer Offizier, weiße Kosaken, ein Popenchor beschimpfen und verfluchen ihn als "roten Antichrist". Balmašov erwacht aus seinem Traum: "Maša, gib mir die Hand. Ich brenne innerlich wie von Salz überschüttet." Damit ist das Salz-Thema bereits gegeben, als eine quälende Erinnerung, die sich über ein paar andere Rückblenden im Bewußtsein des Sterbenden schließlich realisieren muß. Balmašov halluziniert den Gesang trauernder Mädchen in einem Dorf, dann eine Eisenbahnstation, in der kräftige junge Hamstererinnen die Kosaken um Einlaß auf dem Armeewaggon bitten. In die turbulente Diskussion hinein erklingt plötzlich ruhig der Gesang der "Frau mit Kind", der alle anderen zum Verstummen bringt. Als er endet, ruft Balmašov: "Jungs, laßt die Frau mit dem Kind herein!"

Die nächste Szene spielt im Inneren des Waggons. Balmašov, der Kommissar, ein gutartiger "Alter", ein zukunfts-gläubiger Matrose und ein zorniger junger Kavallerist diskutieren über Rußland, die Revolution und das Kommende, ein Gespräch, das den größten Teil dieser Szene einnimmt. Beinahe zufällig gerät Balmašov wieder in den Mittelpunkt des Geschehens, als nämlich dem jungen Kavalleristen auffällt, daß er so "furchtbar traurig" aussieht. Es folgen die Szene der Entlarvung, der Streit und die Bestrafung der Spekulantin. Die Repliken Balmašova und der Frau sind fast wörtlich Babel's Erzählung entnommen. Bemerkenswertes Detail: Sogar der antisemitische Ausfall der Spekulantin, der bei allen anderen Babel'-Dramatisierungen gestrichen wurde, kommt vor. Die Kosaken antworten darauf empört im Chor: "Sieh mal einer an, was für ein schädliches Weib!"

Nachdem Balmašov die Frau aus dem Zug gestoßen hat, reißt seine Erinnerung ab; auf der Bühne liegt wieder der sterbende Balmašov, der im Tode eine Arie singt:

"Maša, Geliebte, beschütz du unseren Sohn,
 Mit mir geht es zu Ende...
 Laßt die Frau mit dem Kind herein, laßt sie herein...
 Schlaft weiter, Jungs,
 noch ist die Nacht von ihrem Posten nicht abgelöst
 worden,
 noch haben die roten Trommler
 das Zeichen der Morgenröte nicht gegeben
 auf ihren roten Trommeln.

E N D E

Es ist schwer, den Sinn dieses Librettos zu beurteilen, wenn man die Musik nicht kennt. Es gibt einige landläufige sovjetische Glättungen (etwa das Fehlen der beiden Mädchen, die bei Babel' von den Kosaken maltrahiert werden; die Erfindung der gütigen Krankenschwester Marija und des noblen Kommissars). Aber die propagandistische Tendenz ist dennoch nicht beherrschend. Balmašov stirbt, ohne daß seine Erschütterung oder seine Gewissensnot beglichen worden wären. Die entscheidende Färbung muß die Musik gegeben haben, die wir nicht kennen.

Über die Musik steht in einer Rezension, die das Stück bei einer Gastspielreise in Moskau erhielt:

"Die Musik B. Parsadanjans ist modern der Form und den Ausdrucksmitteln nach. Die Schärfe der harmonischen Sprache, eine gewisse Eckigkeit, bisweilen Grellichkeit der rezitativischen Intonation entsprechen dem Geist des Sujets und charakterisieren erfolgreich eine Reihe von Personen."

Die musikalischen Mittel reichen vom Liedhaften (Kosakenchöre) bis ins Monologisch-Ariose (Spekulantin und Balmašov). Allerdings:

"Dem Komponisten und dem Librettisten ist ein gewisser dramaturgischer Rechenfehler unterlaufen: Sie haben gewisse inhaltliche Wendungen der Novelle Babel's ge-

kürzt, die den Konflikt verschärften. Im Resultat erschien der Augenblick der Entlarvung der Spekulantin schlecht vorbereitet, die Dramatik der Situation vermindert. Außerdem wirkt die musikalische Sprache im ganzen etwas rationalistisch-unterkühlt. Entschieden fehlte es insbesondere an innerer Kraft, an 'Aufruhr' in den Fieberszenen Balmašova und im Prolog. Deshalb ist auch die - der Form nach von K. Ird und dem Bühnenbildner L. Rooza ausgezeichnet gefundene - Lösung der Vision des Tempo und Rhythmus nach etwas verlangsamt."(1)

Über Regie und Bühnenbild war den Moskauer Rezensionen nichts Konkretes zu entnehmen:

"K. Ird strebte wie immer zur Vermittlung der tragischen Wahrheit des Lebens, zur sozialen und psychologischen Authentizität des Dramas. ...Die Bühnenbilder L. Roozas vermitteln die heroische Romantik der Großen Jahre des Kampfes für den Sieg der Revolution."(2)

"Salz" von Igor' Rogalëv, Leningrad 1977

Igor' Rogalëv, der Komponist der zweiten "Salz"-Oper, wurde 1948 in Nikolaev geboren und studierte bis 1972 am Leningrader Konservatorium Komposition und Klavierspiel. Seine musikalische Produktion ist umfangreich und vielseitig: Er hat bereits ein Oratorium "Obraščenie" (Bekehrung) nach Ju. Fučik, eine Kantate "Lestnica gneva" (Die Treppe des Zorns) für Sopran und Symphonieorchester, volkloristische Stücke für Domra (ein mandolinenähnliches russisches Zupfinstrument) und Balalaika und eine Reihe von Klaviersonaten und Klavierkonzerten geschrieben. Auch in der Gattung der Oper hat er sich versucht: Sein 40-minütiger Einakter "Salz" - nach einem Libretto von M. Berggol'c und A. Tarasova in Anlehnung an die Novelle von Babel' - wurde 1977 von Studenten des Leningrader Konservatoriums auf deren Studio-bühne (Bol'šoj zal im. A. Rubinštejna, Teatralnaja ploščad' 3) uraufgeführt. Es blieb bei einer Aufführung, Kritiken gab es

(1) Leontovskaja T., "Vanemujne" muzykal'nyj, in: Muzykal'naja Žizn', Nr.1 (1976), S.6

(2) Berger L., "Vanemujne" v Moskve, in: Sovremennaja muzyka, Nr.5 (1976), S.133

nicht. "Eine unglückliche Produktion", erklärte mir ein junger Regisseur, "schlecht musiziert, schlechte Sänger, schlechte Aufführung." Immerhin trat der junge Regisseur, der die Aufführung gesehen hatte, etwas später mit der Idee an den Komponisten heran, den Einakter zum Bestandteil einer abendfüllenden Oper nach Isaak Babel's "Reiterarmee" umzu-
arbeiten. In den folgenden Jahren komponierte Rogalëv zwei Akte, man kann auch sagen zwei Einakter, hinzu und kürzte "Salz" um etwa zehn Minuten. Das entstandene Werk insze-
nierte der junge Regisseur, Aleksandr Vasil'evič Petrov, im Herbst 1981 im Leningrader "Kleinen Theater für Oper und Ballett" (Malyj teatr opery i baleta). Es hieß "Am Beginn
deines Schicksals" (U načala tvoej sud'by) und lief als "romantisches Triptychon nach Werken I. Babel's"(1). Von ihm wird später noch ausführlich die Rede sein.

"Salz" von Nikita Bogoslovskij, Moskau 1981

Die Idee zur dritten "Salz"-Oper stammt noch aus Babel's Lebzeiten, wobei nicht bekannt ist, wieviel Babel' selbst von ihr wußte. Und zwar kam 1936 der damals 24-jährige Musiker Nikita Bogoslovskij aus Moskau an das Leningrader "Kleine Theater für Oper und Ballett", wo er den Dichter Boris Kornilov (1907-1938) kennenlernte. Beide beschlos-
sen, miteinander eine Oper zu machen. Kornilov, der als Sohn eines Dorfschullehrers auf dem Land aufgewachsen war, hat Zeit seines Lebens Land, Dorf und Bürgerkrieg besungen, was ihm den Ruf eines "Komsomol-Lyrikers" eintrug. Er war ein wilder und ernster Poet. Bogoslovskij scheint etwas ge-
witzter gewesen zu sein. Kornilov kam auf die Idee, Babel's Erzählung "Salz" als Stoff für die gemeinsame Oper zu nehmen, und übergab Bogoslovskij nach kurzer Zeit das Libretto. Aber Bogoslovskij hatte kaum mit der Komposition begonnen, als Kornilov in Ungnade fiel und in einem Lager verschwand. Bogoslovskij vergaß seine Oper.

(1) s. Programm zum III. smotr tvorčestva molodych kompozitorov Leningrada, Leningrad 1981, S.10

Erst 1980 fand Bogoslovskij, inzwischen ein gefeierter Schlagerkomponist und einer der letzten großen "weltlichen Löwen" Moskaus, das längst vergessene Libretto wieder sowie die Noten von acht damals von ihm dazu komponierten Takten. Das brachte ihn, wie er sagt, auf die Idee, die Oper fertigzuschreiben. Er tat es binnen zwei Wochen. Für die Ausführung der Partitur brauchte er noch einmal zwei Wochen. Schon ein knappes halbes Jahr später erlebte die einaktige Oper in Moskau ihre Uraufführung.

Bogoslovskij wohnt heute in einem gigantischen Wohnturm, den Stalin aus Beton und Marmor für seine bevorzugten Künstler hatte bauen lassen (Katil'ničeskaja naberežnaja, 1). Seit 1971 ist er der Vorsitzende der Komponistenkommission des Komponistenverbandes der UdSSR. In seinem Leben hat er die Musik zu über 80 Theaterinszenierungen und mehr als 120 Filmen geschrieben, dazu viele seichte Schlager, die seinerzeit ganz Rußland sang (1). Es ist interessant, was für verschiedene Schicksale Babel's Geist zusammenführte.

Bogoslovskijs Oper "Salz" wurde am 23.1.1981 im Moskauer musikalischen Kammertheater (Moskovskij kamernyj muzykal'nyj teatr im. Pokrovskogo) uraufgeführt, einer Experimentierbühne für Musiktheater, die 1972 von dem Leiter des Bolschoi-Theaters (bol'soj teatr) Boris Aleksandrovič Pokrovskij gegründet wurde. Die Regie führte Pokrovskijs langjähriger Mitarbeiter Grigorij Spektor. Da die einaktige Oper, deren Aufführung nur etwa 50 Minuten dauerte, nicht abendfüllend war, gab man sie zusammen mit einer Collage aus vertonten und unvertonten Liedern sovjetischer Dichter,

(1) z.B. "Temnaja noč'" (Dunkle Nacht), "Lizaveta", "Ljubimyj gorod" (Geliebte Stadt), "Tri goda ty mne snilas'" (Drei Jahre habe ich von dir geträumt).

deren Titel war: "Hört die Musik der Revolution" (1).

"Salz" war eine Billigproduktion, ausgestattet mit Bürgerkriegskostümen aus einem Fernsehverleih. Schon nach einer halben Spielzeit forderte der Fernsehverleih seine Kostüme zurück, und es ist nicht wahrscheinlich, daß "Salz" noch einmal gespielt werden wird.

Daher ist es für uns schwer, etwas über die Oper zu sagen. Die Aufführung habe ich nicht sehen können, der Komponist und der Regisseur besaßen, ihren Worten nach, kein Exemplar der Partitur, das sie mir hätten ausleihen können, und Kornilovs Poem "Salz" wurde offensichtlich nie gedruckt.

Immerhin schilderte mir der Regisseur, Grigorij Spektor, in groben Zügen sein Schauspiel:

Die Dekoration bestand im wesentlichen aus einem Warentransportwaggon, der der Länge nach parallel zur Rampe stand. Die beiden Seitenwände des Waggons waren herausgenommen, damit die Zuschauer der Handlung, die ausnahmslos innerhalb des Waggons spielte, folgen konnten. Die jenseits des Waggons sichtbare Rückwand des Bühnenraums war mit weißem Leinen bespannt. Auf diese Leinwand wurde zeitweise Babel'-Prosa projiziert, die Balmašov, eine Kiste als Schreibtisch benützend, gleichsam in sein Tagebuch schrieb.

Die Handlung beginnt mit dem Ansturm der Spekulanten auf den stehenden Eisenbahnwaggon und endet damit, wie der erschütterte Balmašov nach der Tat sein Tagebuch zu Ende schreibt. Als Balmašov die Spekulantin erschoss, weinte er.

(1) Sie bestand aus: "Die Zwölf" (Dvenadcat') von A. Blok, "Auf der Kachel des kalten Ofens" (Na kafele choldnoej poči) von L. Ozerov, einem Fragment des Romans "Die hohe Krankheit" (Vysokaja bolezn') von B. Pasternak, "Der Frühling" (Vesna) von E. Bagrickij u. a. Komponisten waren u. a. A. Čerepin, D. Šostakovič, V. Belyj, M. Parcchanadze.

Erst 1980 fand Bogoslovskij, inzwischen ein gefeierter Schlagerkomponist und einer der letzten großen "weltlichen Löwen" Moskaus, das längst vergessene Libretto wieder sowie die Noten von acht damals von ihm dazu komponierten Takten. Das brachte ihn, wie er sagt, auf die Idee, die Oper fertigzuschreiben. Er tat es binnen zwei Wochen. Für die Ausführung der Partitur brauchte er noch einmal zwei Wochen. Schon ein knappes halbes Jahr später erlebte die einaktige Oper in Moskau ihre Uraufführung.

Bogoslovskij wohnt heute in einem gigantischen Wohnturm, den Stalin aus Beton und Marmor für seine bevorzugten Künstler hatte bauen lassen (Katil'ničeskaja naberežnaja, 1). Seit 1971 ist er der Vorsitzende der Komponistenkommission des Komponistenverbandes der UdSSR. In seinem Leben hat er die Musik zu über 80 Theaterinszenierungen und mehr als 120 Filmen geschrieben, dazu viele seichte Schlager, die seinerzeit ganz Rußland sang (1). Es ist interessant, was für verschiedene Schicksale Babel's Geist zusammenführte.

Bogoslovskijs Oper "Salz" wurde am 23.1.1981 im Moskauer musikalischen Kammertheater (Moskovskij kamernyj muzykal'nyj teatr im. Pokrovskogo) uraufgeführt, einer Experimentierbühne für Musiktheater, die 1972 von dem Leiter des Bolschoi-Theaters (bol'soj teatr) Boris Aleksandrovič Pokrovskij gegründet wurde. Die Regie führte Pokrovskijs langjähriger Mitarbeiter Grigorij Spektor. Da die einaktige Oper, deren Aufführung nur etwa 50 Minuten dauerte, nicht abendfüllend war, gab man sie zusammen mit einer Collage aus vertonten und unvertonten Liedern sovjetischer Dichter,

(1) z.B. "Temnaja noč'" (Dunkle Nacht), "Lizaveta", "Ljubimyj gorod" (Geliebte Stadt), "Tri goda ty mne snilas'" (Drei Jahre habe ich von dir geträumt).

deren Titel war: "Hört die Musik der Revolution" (1).

"Salz" war eine Billigproduktion, ausgestattet mit Bürgerkriegskostümen aus einem Fernsehverleih. Schon nach einer halben Spielzeit forderte der Fernsehverleih seine Kostüme zurück, und es ist nicht wahrscheinlich, daß "Salz" noch einmal gespielt werden wird.

Daher ist es für uns schwer, etwas über die Oper zu sagen. Die Aufführung habe ich nicht sehen können, der Komponist und der Regisseur besaßen, ihren Worten nach, kein Exemplar der Partitur, das sie mir hätten ausleihen können, und Kornilovs Poem "Salz" wurde offensichtlich nie gedruckt.

Immerhin schilderte mir der Regisseur, Grigorij Speker, in groben Zügen sein Schauspiel:

Die Dekoration bestand im wesentlichen aus einem Warentransportwaggon, der der Länge nach parallel zur Rampe stand. Die beiden Seitenwände des Waggons waren herausgenommen, damit die Zuschauer der Handlung, die ausnahmslos innerhalb des Waggons spielte, folgen konnten. Die jenseits des Waggons sichtbare Rückwand des Bühnenraums war mit weißem Leinen bespannt. Auf diese Leinwand wurde zeitweise Babel'-Prosa projiziert, die Balmašov, eine Kiste als Schreibtisch benützend, gleichsam in sein Tagebuch schrieb.

Die Handlung beginnt mit dem Ansturm der Spekulanten auf den stehenden Eisenbahnwaggon und endet damit, wie der erschütterte Balmašov nach der Tat sein Tagebuch zu Ende schreibt. Als Balmašov die Spekulantin erschöß, weinte er.

(1) Sie bestand aus: "Die Zwölf" (Dvenadcat') von A. Blok, "Auf der Kachel des kalten Ofens" (Na kafele chododnoj poči) von L. Ozerov, ein Fragment des Romans "Die hohe Krankheit" (Vysokaja bolezn'), von B. Pasternak, "Der Frühling" (Vesna) von E. Bagrickij u. a. Komponisten waren u. a. A. Čerepin, D. Šostakovič, V. Belyj, M. Parcchanadze.

Der Regisseur Grigorij Spektor ist 50 Jahre alt. Nach dem Grundgedanken für seine Inszenierung befragt, sagte er: "Was waren das für Menschen!" Insbesondere habe ihn die Figur des Nikita Balmašov angezogen. Das sei ein vollkommen reiner Mensch, ein Maximalist, der um der Idee willen in die Schlacht gezogen sei. Er habe die Revolution mit sauberen Händen machen wollen. Deswegen weinte er auch, als er die Spekulantin erschöß.

Die Kritiken waren nicht zahlreich, aber positiv (1). Der "verdiente Kuschtschaffende der RSFSR" (zaslužennyj dejatel' iskusstv RSFSR) Oskar Fel'man schrieb in der Zeitschrift "Teatral'naja žizn'" (Theaterleben) Nr.8 (1981) unter dem Titel "Rufsignale des Bürgerkrieges":

"In (Nikita Balmašov) vereinigen sich organisch ein stürmischer revolutionärer Aufschwung und große seelische Wärme. Die Arie Balmašovs über Rußland und die schweren Heimsuchungen des Krieges ist ein erregter Monolog, in dem das persönliche Erleben eines Menschen mit der Stimme des Landes verschmilzt, das im Namen der Freiheit auf den Sieg zugeht.

(...)

Die Musik... ist modern und gibt gleichzeitig sehr genau Atmosphäre und Ereignisse jener längst vergangenen Jahre wieder. Die Menschen der Oper sind authentisch, wahrhaftig, frei von jedem Schwulst. ...Sie sind nicht einfach 'handelnde Personen', sondern lebendige Menschen ihrer Zeit."

Trotz dieser ermutigenden Wertung von offizieller Seite wurde "Salz" von anderen Theatern nicht aufgegriffen. Der Komponist selber sagte, es hätten sich allerhand Theater für "Salz" interessiert, aber was daraus geworden sei, wisse er nicht. Es sei ihm auch, ehrlich gesagt, egal.

(1) vgl. 'Teatral'naja žizn'', Nr. 8 (1981)
 'Moskovskij komsomolec', 5.2.1981
 'Moskovskaja pravda', 31.3.1981

2. Verwirklichung: "Am Beginn deines Schicksals" von Igor' Rogalëv, Leningrad 1981. Die Generalprobe

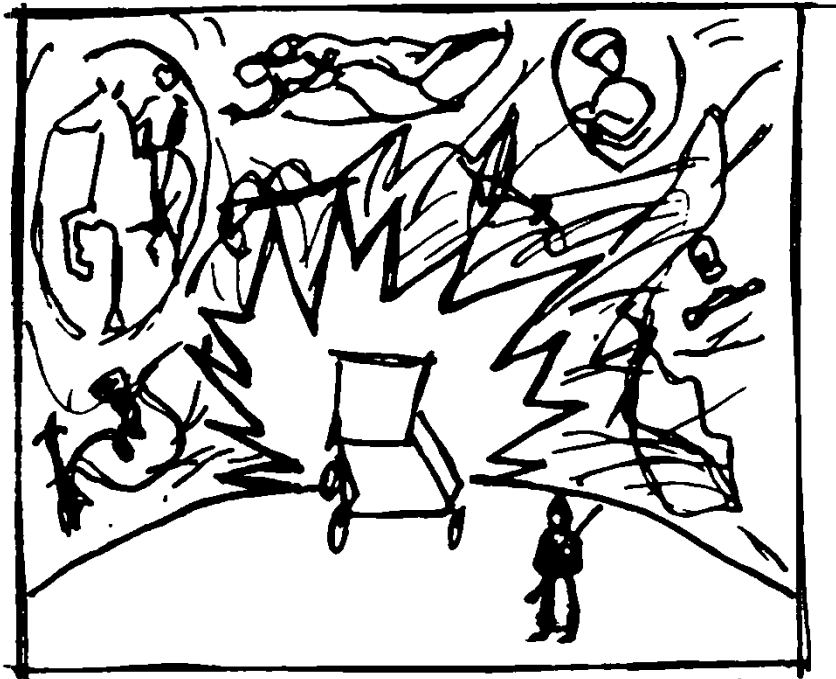
Im November 1981 sollte im Leningrader "Kleinen Theater für Oper und Ballett" (Voller Titel: Leningradskij gosudarstvennyj ordena Lenina akademičeskij malyj teatr opery i baleta) im Rahmen der "Tage junger Leningrader Komponisten" (III smotr tvorčestva molodych kompozitorov Leningrada) eine Oper mit dem Namen "Am Beginn deines Schicksals" (U načala tvoej sud'by) aufgeführt werden. Die Musik hatte Igor' Rogalëv, der Komponist der zweiten der drei "Salz"-Opern, geschrieben. Das Libretto stammte von M. Berggol'c, A. Tarasova und L. Budnickij, "unter Verwendung von Versen von B. Kornilov". Unter der Regie des jungen Leningrader Opernregisseurs A. Petrov spielte das Ensemble des "Kleinen Operntheaters".

Die Uraufführung des Schauspiels war für den 7. November 1981 vorgesehen. Am Freitag, dem 6. November vormittags fand die Generalprobe statt.

Nur zufällig erfuhr ich zwei Tage vorher von dieser Generalprobe, von der in der Leningrader Presse nichts erwähnt worden war. Aufgrund eigener Notizen versuche ich, den Eindruck von dieser für Leningrader Verhältnisse ungewöhnlichen und überraschenden Aufführung wiederzugeben.

Bühne und Kostüme

Die Bühne wird seitlich und im Hintergrund von einer halb-ovalen, bis in den Schnürrboden hinaufreichenden Leinwand begrenzt, auf der auf einem schwarz-grau-braun schattierten Untergrund ohne sichtbare Ordnung Symbole des Krieges (Säbel, Gewehre, Totenkopf, Knochen) aufgemalt sind. Drei helle Bilder auf dieser düster-expressionistischen Kriegscollage fallen auf: rechts eine ikonenartige Madonna, oben links ein



"Am Beginn
deines
Schicksals" -
Skizze des
Bühnenbildes
von I. Press
und V. Okunev

Chagallsches buntes fliegendes Liebespaar und links, ebenfalls stilisiert, ein ockerfarbener nackter Reiter auf einem roten Pferd. Diese drei Bilder bedeuten, wie sich später herausstellt, Ljutovs Ideale von der Mutterschaft, dem Kavalleristenethos und der Liebe. In den drei Akten, in die das Schauspiel gegliedert ist, werden diese Ideale nacheinander zerstört, und an jedem der drei Aktenden wird das jeweils korrespondierende Symbolbild entfernt (wie eine Jalousie aufgerollt). Nur das düstere Kriegsgemälde bleibt übrig.

Auf der unteren Mitte des Prospekts sieht man eine wie von einer Explosion gerissene schartige, zerklüftete Öffnung von mehreren Metern Durchmesser, hinter der man einen weiteren Prospekt erblickt. Jener zweite Hintergrund wechselt im Laufe des Schauspiels mehrmals die Farbe (von einem grellen Rot in der Anfangsszene über Tiefblau zu Nachtschwarz) und zeigt am Schluß ein riesiges, die ganze Rückseite der Bühne ausfüllendes Gemälde von überdimensionalen graugrünen Kosakengesichtern - sie haben rote Sterne auf ihren fahlen spitzen Mützen und blicken ernst und streng drein, eine marschierende Armee.

In der Mitte der Bühne steht ein wagenartiges Gestell von vielleicht drei mal fünf Meter Grundfläche, das vor und zurückgeschoben werden kann. Dieses Gestell ist die ganze Zeit über auf der Bühne. Im ersten der drei Akte stellt es einen Eisenbahnwaggon dar, im zweiten eine Art stilisierter Ruine eines polnischen Adelsschlosses, im dritten den Altar einer polnischen Kirche, jeweils entsprechend drapiert. Ansonsten verändert sich die Bühne nicht. Einzelne Versatzstücke (Stuhl, Bahren, Lampen, Waffen, Spruchbänder, Instrumente, ein Tisch) deuten die verschiedenen Situationen und Schauplätze an, unterstützt von einer sehr lebhaften Lichtregie.

Die Darsteller sind im wesentlichen realistisch kostümiert, bis auf die Mitglieder eines Chors von Rotarmisten, deren Uniformen leicht stilisiert erscheinen.

Der Chor der Rotarmisten

Die Mitglieder des Rotarmistenchors tragen naturweiße knöchellange Reitermäntel in der Art der šineli (Schinelli) mit mehreren roten Querstreifen auf der Brust, dazu spitze weiße Mützen mit einem roten Stern über der Stirnklappe. Sie tragen lange Flinten mit aufgepflanztem Bajonett. Ihre Gesichter sind kaum geschminkt, so daß sie sich auf die Entfernung auch kaum unterscheiden.

Der Chor der Rotarmisten zieht jeweils zu Beginn und zum Schluß eines jeden Aktes ein. Wie ein antiker Chor bewegt er sich in synchron und symmetrisch agierenden Halbchören, wobei die Tenöre links, die Bässe rechts angeordnet sind, entweder in einer geraden Reihe, die ins Publikum blickt, oder als die zwei Flügel eines zum Publikum hin offenen V, das das gerade zum Ende gekommene Szenenbild mit einschließt. Der Chor wirkt statuarisch, geschlossen, wie ein Mann.

Der Chor hat nur einen einzigen (Schlüssel-)Satz zu singen, dessen Melodie aber von Auftritt zu Auftritt abgewandelt wird, von abgehackten, düster-monotonen Silben beim ersten Auftritt bis zu einem hellen, beinahe melodischen Gesang im Finale. Dieser Satz stellt das Grundmotiv der Oper dar:

Ot rezných vorot
čerez otčij sad
ja ušěl vperéd
ne vzgljnuv nazad.

Vom geschnitzten Tor
durch den väterlichen Garten
schritt ich fort, voran
ohne mich umzusehen.

Seit in Rußland das Theater wieder in den vermeintlichen Besitz einer "objektiven Wahrheit" gekommen ist, seit der Revolution nämlich, sind antikisierende Chöre dort ein gebräuchlicher Kunstgriff karrierebewußter Dramatiker und Regisseure geworden. Schon die beiden Sprecher von Višnevskijs "Optimistischer Tragödie" (1932), die gleichsam im Wechselgespräch die dramatische Handlung kommentieren, waren von der Konzeption her nichts anderes als "antike" Chorführer. Uns ist die Idee des Propagandachores bereits aus Chamarmers Leningrader Inszenierung der "Reiterarmee" bekannt (s.S. 153ff).

Nach dieser Tradition scheint auch Rogalëvs Rotarmistenchor geraten zu sein. Nur ist dessen Botschaft weniger eindeutig. Die Erzählung eines Kosaken, der vom väterlichen Garten fort in den Krieg zog, weckt in den ersten musikalischen Variationen die Assoziation einer grausamen, unerbittlichen Berufung. Mit der fortschreitenden Einsicht des Helden in seine Berufung hellt sich auch die Musik der Erzählung auf, und am Schluß strahlt der Gesang von Tapferkeit und Hoffnung. Aus den Mündern der Choreuten erklingt diese Geschichte eines Kosaken in vierzig- bis fünfzigfacher Multiplikation, als handele es sich dabei um den Weg eines jeden der Soldaten. Der Chor verstärkt und interpretiert somit durch seinen Gesang die Bewußtseinsentwicklung eines einzigen Protagonisten, der nur um des beispieles willen in den Vordergrund gestellt zu sein scheint. Dieser Protagonist ist Ljutov.

Der Chor vertritt eine Partei: Seine Uniformierung zeigt es. Aber seine Losung enthält, und hierin unterscheidet er sich von den üblichen sovjetischen Propagandachören, kein Programm, sondern eine Frage. Der Chor wertet eine Erfahrung. Aus dem Schutz des Vertrauten, das durch das freundliche Bild vom "väterlichen Garten" angedeutet ist, zieht ein Rotarmist in die Fremde, und der Ton, in dem er dies erzählt, sagt über das Gesicht dieser Fremde so manches aus, das den Sinn seines Fortzugs in Frage stellt. Hiermit ist das Grundthema des Stückes gegeben, der Weg Ljutovs: Ljutov zog aus, und zwar in der Uniform der roten Armee. Aber nun erlebt er so manches...

Zur Musik

Die Musik ist teils grell-bizarr (Volks- und Kampfszenen), teils wehmütig-lyrisch (Arien), in den Szenen der Auseinandersetzungen zwischen Kosaken bewegt-disharmonisch. Einzelne Passagen des Textes werden gesprochen, wobei teils die Sprache als musikalisches Element eingesetzt wird (Fieber-szene), teils die klaren Worte des Erzählers in den Vordergrund gerückt werden sollen (Monologe Ljutovs).

Die Musik stellt sich nicht zusammenfassend und wertend über ihren Stoff, sondern versetzt sich gleichsam in ihn hinein, malt ihn aus. Sie versucht, allen gegensätzlichen Impulsen der Babel'-Welt nachzugehen, wobei in den schwächeren Augenblicken der Eindruck einer begabten, aber uninspirierten Fleißarbeit entsteht, in den stärksten Augenblicken aber die Stimme des Komponisten mit der Stimme des Erzählers zu verschmelzen scheint. Dieser Ernst und diese Behutsamkeit des Komponisten gegenüber seiner Vorlage ermutigen uns auch, "Am Beginn deines Schicksals" als ernsthaftes, der Vorlage in vielem durchaus gerecht werdendes Schauspiel zu sehen und zu beschreiben.

Genauere, musikwissenschaftlich stichhaltige Angaben zu Kogalevs Musik vermag ich wegen fehlender Kompetenz nicht zu machen.

Die Handlung

Die folgende Beschreibung basiert auf Notizen, die ich mir während der Aufführung machte.

I. AKT

- 1.) Anfangsbild: jäh Licht auf der Bühne, grell beleuchteter roter Fond, wie nach einer Explosion spritzen die Kosaken, die vorher wohl alle auf dem Waggon gekauert hatten, auseinander.
- 2.) Der Chor der Rotarmisten, in einer Reihe parallel zur Rampe stehend, singt sein Lied "Vom geschnitzten Tor". Dann tritt er zurück. Im Halbdunkel stehen vereinzelt Kosaken, sprechen Babel'-Sentenzen. Ljutov faßt zusammen: "Dies ist das Tagebuch eines Kämpfers der 1. Reiterarmee, das Tagebuch eines Schriftstellers... Es ist der Versuch, die Geschichte zu verstehen und jenen näher zu kommen, die sie gemacht haben..." Licht, Ende der Exposition, Einsatz der Handlung.
- 3.) Es formiert sich eine Jahrmarktszene mit Musikanten, Juden, Intellektuellen, Marktfrauen - Gesprächsfetzen, Rufe und Geschrei, ein Soldatenwerber, rote Transparente. Abschied Marijas von Ljutov, der mit der roten Armee ziehen will.
- 4.) Dunkle Bühne, nur der Waggon, nach vorne gefahren, von oben beleuchtet. Die Kosaken sitzen, stehen, knien auf dem Waggon, singen. Einer von ihnen fängt an, Ljutov zu provozieren, entreißt ihm sein Notizbuch. Handgemenge, in dem Ljutov verschwindet. Etwas später singen sie wieder verträumt vor sich hin, während Ljutov zu ihren Füßen über den Boden kriecht und blind nach seiner Brille tastet.
- 5.) Der Waggon, der plötzlich bremsen mußte, wird von einer Horde schreiender Spekulanten umschwärmt, die erst durch ein paar Gewehrsalven in die Luft auseinandergescheucht werden können.
- 6.) Die Spekulanten verharren in einiger Entfernung. Nur eine dicke Frau mit Kopftuch sitzt in der Nähe des Waggons auf dem Boden und singt.
- 7.) Die Kosaken beschließen, sie mitfahren zu lassen, und holen sie auf den Waggon, obwohl das wiederum Aufruhr unter den Spekulanten verursacht.
- 8.) Alle schlafen. Die Frau sitzt rechts vorne auf dem Boden des Waggons, seitlich zum Publikum, und hat ihren Kopf rückwärts auf das rechte Geländer des Waggons gelegt. Ein Kosak (Balmašov), der als einziger nicht schläft, steht rauchend, dem Publikum zugewandt, neben ihr und singt in festem, etwas hartem Bariton ein Lied. Dann verstummt er, hängt einer Erinnerung nach, die

links hinten auf der Bühne in fahlem Licht für den Zuschauer visualisiert wird: Ein Kosak (Balmašov selbst?) vergräbt dort einen toten Säugling, woran ihn seine verzweifelte Frau zu hindern versucht. Auf dem Höhepunkt der Vision reißt Balmašov das Kind der Schlafenden in seine Arme. Wie Feuer läßt er es wieder fahren.

- 9.) Er hat mit seinem leisen Ausruf die anderen Kosaken geweckt, Diskussion. Auch die Frau ist erwacht und beginnt das "Kind" wieder zu wiegen. Sie merkt nicht, daß der Kosak Balmašov ihre Tat zu erläutern beginnt. Plötzlich entreißt Balmašov ihr das Bündel und schleudert es zu Boden. "Salz!" rufen die Kosaken aus. Sie heben das Bündel auf, es geht von Hand zu Hand. Die Frau sitzt immer noch, streckt ihre kurzen dicken Arme danach aus, versucht es schließlich mit Gewalt wieder an sich zu bringen, wobei sie immer wieder ruft: "Meins! Meins!", als wäre es wirklich noch von Bedeutung, ob man ihr das Salz läßt oder nicht.
- 10.) Man stößt die Widerstrebende nach vorne (d.h. zur Rampe hin) aus dem Waggon, wo sie wie leblos liegen bleibt. Ljutov ist aufgesprungen und starrt ihr erschrocken nach. Vor ihm baut sich ein kräftiger Kosak (Tenor) auf und fragt (mit Sprechstimme) höhnisch: "Du bedauerst sie wohl, was? Alle bedauerst du! Ich sehe durch dich hindurch, du willst ohne Feinde leben!" Kopflos stürzt sich auch Ljutov vom Waggon, kniet bei der toten Frau und spricht ein paar traurige Worte in das Aktabschlußlied des inzwischen aus dem Dunkel wieder aufgetauchten "antiken" Chors hinein. Der Chor singt verhalten, dumpf.

II. AKT

- 1.) Eine etwas fadenscheinige Schlacht, einige Kosaken bleiben tot liegen. Zwischen ihnen der traurige, verwirrte Ljutov, der in einem weichen lyrischen Bariton eine melancholische Romanze singt. Ljutov ist ein hübscher, ernster Bursche mit einem charaktervollen Gesicht unter üppigen kastanienbraunen Locken. Er trägt eine Nickelbrille. Seine Bewegungen sind hoffnungslos unmilitärisch, er ist in einen zu weiten und zu schweren Militärmantel gehüllt und verwickelt sich ständig in seinem viel zu langen weißen Schal.
- 2.) Ruhe nach der Schlacht. Die Kosaken (ihr Kerntruppchen in dem Stück umfaßt etwa 10 Chargen) lagern auf der Erde. Im Hintergrund das polnische Schloß mit einem etwas lädierten, aber immer noch prächtigen Adelswappen. Rechts vorne flegelt sich auf einem antiken, mit weißer Seide bezogenen Sessel, den ihm offenbar Soldaten als Beute gebracht haben, - der Schwadronschef Trunov, ein schneidiger dunkelhäutiger Schnurrbartträger mit einer weißen Binde um den Kopf. Er ist gekleidet

in ein weites, über der Brust offenes Hemd und enge schwarze Reithosen, eine schwarze Lederjacke hängt ihm über die linke Schulter. Neben seinem Stuhl steht ein Feldtischchen.

Alle Kosaken singen, Trunovs schlanken Bariton begleitend, über grüne Sterne, weite Wälder und ein rabenschwarzes Pferd, ein Lied von ungewöhnlicher Schönheit.

- 3.) Der hünenhafte, verwegen aussehende Afon'ka Bida (Baß), der unrasiert ist und dessen verblichenes blaues Militärhemd aus der Hose hängt, beginnt in jenes Lied hinein einen erregten Disput mit Trunov, der ihm sein Lieblingspferd weggenommen hat. Trunov pariert verächtlich.
- 4.) Afon'ka diktiert Ljutov ein Gesuch, in dem er bittet, aus der Partei "befreit" zu werden, wenn er sein Pferd nicht zurückerhält.
- 5.) Trunov steht auf, nähert sich Afon'ka ("Du Dummkopf!"), entreißt Ljutov das Gesuch, zerfetzt es und setzt sich wieder. Afon'ka steht mit gesenktem Kopf und singt trotzig immer wieder: "Du hast mich verspielt, Kommandeur, du hast mich verspielt!"
- 6.) Von links werden Gefangene auf den Platz geführt, eine Handvoll armseliger Gestalten in zerschlossener grauweißer Unterwäsche; sie alle um Haupteslänge überragt von einem blinden, kahlköpfigen Greis, dessen zerfetztes Hemd lose über seine magere nackte Schulter hängt. Wie man erfährt, haben diese polnischen Soldaten ihre Uniformen ausgezogen, damit die Offiziere nicht identifiziert werden können. Die Bewacher werfen die herrenlosen Uniformen in einem Haufen vor Trunov auf den Boden.
- 7.) Trunov, mit aggressiv wiegenden Schritten, nähert sich den Gefangenen und fragt, wer von ihnen Offizier sei. Als keiner antwortet, zieht er im Jähzorn eine Offiziersmütze aus dem Kleiderhaufen und knallt sie einzelnen Gefangenen auf den Kopf, um herauszufinden, wem sie paßt. Sie paßt ausgerechnet dem blinden alten Mann. Trunov erschießt den Alten, der sich hilflos hinter seinen Gefährten zu verbergen versucht. Ljutov, der Trunov aufhalten wollte, wird von diesem einfach beiseitegeschleudert.
- 8.) Gedröhn sich nähernder Flugzeuge: das Kampfgeschwader des englischen Majors Fount-le-Roy. Trunov schickt seine Leute in den Wald, will das Feuer auf sich ziehen, um sie zu retten. Bei ihm bleiben nur Afon'ka und Ljutov. Trunov zieht seine schwarzen Reitstiefel und seine weißen Socken aus und provoziert mit wilden Bewegungen und Geschrei die Flugzeuge, die nicht zu sehen sind, aber bedrohlich brummen. Zuerst fällt Afon'ka, dann wird Trunov getroffen, der aber noch eine ganze Weile stürzend, sich wieder aufrichtend, singend über die Bühne taumelt, bis er an der Rampe zusammenbricht.

- 9.) Um den Kampfplatz herum stellt sich der "antike" Chor auf: "Vom geschnitzten Tor...", diesmal aber beträchtlich heller, kriegerischer gesungen. Ljutov brüllt einen wilden Fluch in den Himmel, den Flugzeugen nach.

III. AKT

- 1.) Lazarettzene. Auf der Bühne verstreut einzelne Bahren mit Soldaten darauf, auf jeder ein diffuser (Scheinwerfer-)Lichtkegel. Ljutov in seinem weiten Mantel kauert auf dem "Wagen", der diesmal den Altar einer polnischen Kirche darstellt: Das Lazarett ist in einer Kirche eingerichtet worden. Ein freundlicher Kosak, Saška Christos, singt im Tenor, nur von einer Harmonika begleitet, ein lyrisches Lied, das Szenenapplaus erhält:

"Stern der Felder über meinem Vaterhaus
und meiner Mutter wehmutsvolle Hand..."

- 2.) In der Krankenschwester Marija erkennt Ljutov seine Geliebte wieder, von der er sich getrennt hatte, um in den Krieg zu ziehen. Ein weich-verhaltenes Liebesduett folgt.
- 3.) Auf Krücken stolpert der Kosak Chlebnikov herein, gefolgt von zwei ebenfalls verkrüppelten Kameraden. Er schreit: "Verrat!" Man hat ihn betäubt, umgezogen und entwaffnet, während "der Feind in der Nähe steht", und er revoltiert. Mit einer Krücke verscheucht er mehrere Sanitäter, die ihn in die Quarantänestation bringen wollen, und versucht, die übrigen Kranken zu agitieren. Erst der herbeigerufene Arzt vermag ihn zur Ruhe zu bringen und wieder in die Quarantäne zu schicken.
- 4.) Zu einer gleichsam fiebrigen Begleitmusik phantasieren (sprechend) die Verwundeten. Ljutov und Marija laufen von einem zum anderen, versuchen sie zu beruhigen, bringen ihnen Wasser, können aber all die Not nicht lindern. Ein Kosak stirbt in ihren Armen. Marija schlägt die Hände vors Gesicht, ruft klagende Worte. Ljutov versucht sie zu trösten. Ein trauriges, banges Lied von Marija (Mezzosopran), die weiß, daß sie keine Zukunft haben. Noch eine Liebesszene. Rechts vorne sinken sie auf den Rand einer Bahre, Ljutov zieht Marija die Schwesternhaube vom Kopf, beginnt sie zu entkleiden, Dunkel.
- 5.) Ljutovs Hochzeitsvision. Ein an der Mitte der Rampe knieendes Paar, plötzlich beleuchtet, richtet sich auf und schreitet langsam, leise, zu Hochzeitsmusik auf den Altar in der Tiefe der Bühne zu. Er im schwarzen Anzug, sie in Brautkleid und weißem Schleier. Es wird heller in der Kirche, all die Schwerverwundeten richten sich wie in Trance auf und huldigen der Vision. Plötzlich erscheint hinter dem Altar der Priester, um sie zu trauen, aber der Priester ist der Arzt mit einer blutbefleckten Schürze, er scheint eine Waffe

(Axt?) zu schwenken - Dunkel, dann wieder das vorige Dämmerlicht der nächtlichen LazarettSzenerie, die Vision ist verschwunden.

- 6.) Chlebnikov mit den Krücken und seine beiden Begleiter nähern sich leise dem schlafenden Paar, rufen Ljutov von Marija weg in die Revolution. Marija merkt, daß sie Ljutov nicht halten kann.
Im Hintergrund wird ein Prospekt sichtbar, auf dem übergroß die Gesichter marschierender Kosaken aufgemalt sind, gleichsam expressionistisch verfremdet, in einem kühlen Gelb-grün-grau. Der Chor der Rotarmisten marschiert auf. In seinen Gesang hinein spricht Ljutov seinen Schlußmonolog über diese Zeit, in der sie kämpften, Frauen und Freunde verloren und oft auch das eigene Leben, aber immer beseelt waren von dem Glauben an das künftige Glück: "Wir standen am Beginn unseres Schicksals."

Vorhang.

Jeder der drei Akte dauerte etwas über eine halbe Stunde.

Es gab zwei Pausen.

Das Publikum schien, zumindest zum Teil, stark betroffen zu sein. Einige Zuschauer weinten, vor allem bei der traurigen Arie Marijas, die musikalisch eine der stärksten Nummern des Stückes ist. Nach jedem der drei Akte gab es spontanen, langanhaltenden Applaus, obwohl die Sänger nicht vor den Vorhang kamen, um sich zu verbeugen.

3. "Am Beginn deines Schicksals" - Das Stück

Der Aufbau

Nach dem Programmzettel, auf dem in Stichworten der Aufbau des Stückes angegeben war (s. nächste Seite), teilte sich das Werk in drei Teile (auch "Akte" oder "Novellen" genannt), auf. Jeder der drei Teile war wiederum aufgeteilt in fünf ineinander übergehende "Episoden", die den Handlungsverlauf markieren sollen. Es gab einen Prolog und einen Epilog.

AM BEGINN DEINES SCHICKSALS

Operntriptychon nach Motiven der Werke von Isaak Babel'

PROLOG

ERSTER TEIL: "Salz". Libretto M.F. Berggol'c und
T.I. Tarasova

1. Trennung
2. Der Weg
3. Die Spekulantin
4. Die Träume der Rotarmisten
5. Die Abrechnung

ZWEITER TEIL: "Schwadronschef Trunov". Libretto
von L.I. Budnickij

1. Der Angriff bei Česniki
2. Totes Feld
3. Afon'kas Gesuch
4. Die Gefangenen
5. Trunovs Tod

DRITTER TEIL: "Nacht". Libretto von L.I. Budnickij

1. Das Hospital
2. "Verrat"
3. Nacht
4. Hochzeitsvision
5. Sieg

EPILOG: "Am Beginn deines Schicksals"

Für das Libretto wurden einzelne Verse von Boris Kornilov verwandt, und auch der Regisseur, Aleksandr Petrov, behielt sich Änderungen und Ergänzungen vor. Bei dieser Zahl der Mitarbeiter ist die Einheitlichkeit von Text und Handlungsführung erstaunlich. Nur ein einziges Mal droht die Handlung ins Kolportagehafte abzugleiten, und zwar bei der Liebesszene im Lazarett. Aber hier rettet der Komponist das Stück mit seiner leidenschaftlichen, ernsten Musik.

Die Grundidee

Die Grundidee des Librettos, die vom Komponisten hervorragend ausgeführt wurde, war offensichtlich der Aufbau stark gestraffter Szenen voll gegensätzlicher Stimmungen, Figuren,

Meinungen, aus denen sich dann wie zufällig eine Handlung herauschält. Im Grunde handelt es sich dabei um Impressionen vom Bürgerkrieg, nicht um ein planvolles dramatisches Geschehen; und insofern sind die teils düsteren, teils melancholischen, teils bizarren Szenen der Oper Babel's Vorlage sehr viel näher als alles, was sonst zu diesem Thema auf sovjetischen Bühnen experimentiert wurde.

Bei diesem Werk ist es müßig, zu untersuchen, wo, wann und wie von der Vorlage abgewichen wurde. Selbst diejenigen Erzählungen der "Reiterarmee", die die Librettisten sogar dem Gesamtthema nach übernahmen, wie "Salz", "Schwadronschef Trunov"(1), "Verrat", "Česniki", "Afon'kas Gesuch" ("Geschichte eines Pferdes") wurden durchaus nicht inhaltsgetreu transponiert. Zahlreiche andere Babel'-Geschichten, -Figuren, -Situationen wurden knapp zitiert, aber nicht ausgeführt, wie z.B. "Die Kirche von Novograd", "Argamak", "Der Kuß", "Der Brief", "Meine erste Gans", "Nach der Schlacht" usf., z.B. in der ersten Szene, wo im Halbdunkel die Stimmen einiger Rotarmisten ertönen, oder in der "Fieberszene" im 3. Akt. Babel's Kriegstagebuch taucht auf, das ja im "Reiterarmee"-Zyklus überhaupt nicht erwähnt wird, und es gibt einige von den Bearbeitern frei dazuerfundene Personen und Szenen wie Marija, den Arzt, Balmašovs Traum, Ljutovs Hochzeitsvision.

Man kann indessen aber nicht von einer eindeutigen ideologischen Richtung der Bearbeitung sprechen, wie das noch bei dem Szenarium der Vachtangover Autoren der Fall war. Einiges ist in der Oper geglättet, anderes aber verschärft. In der Sequenz "Salz" fehlen zwar die beiden Mädchen, die im Waggon von den Kosaken maltrahiert werden, aber dafür erschießt in der Sequenz "Trunov" der schneidige Offizier nicht einen militärischen Feind, sondern einen verletzten, blinden Greis, der auch noch ruft: "Schluß mit diesem Krieg!" Die Episode "Verrat" spielt zwar auch hier, wie bereits im Moskauer "Reiterarmee"-Szenarium, im Krieg anstatt nach dem Krieg,

(1) so heißt die "Reiterarmee"-Erzählung "Lord Fount-le-roys Flieger" im russischen Original.

aber dennoch fehlt ihrem Helden jeder optimistische Anstrich. Und die letzte Szene der Oper, in der Ljutov mit drei invaliden, fiebernden, halbverrückten Kosaken aus dem Lazarett ausreißt, symbolisiert in gewisser Weise die Babel' recht nahe Grundidee des ganzen Schauspiels.

Mittelpunkt und Schwerpunkte

Bereits der Prolog der Oper offenbart eine Konzeption, die sich des politisch-ideologischen Kalküls weitgehend enthält.

Nach dem Antrittschor "Vom geschnitzten Tor" erklingen aus dem Halbdunkel der Bühne, auf der ohne Ordnung einzelne Helden des Schauspiels herumstehen, gesprochene Worte einzelner Rotarmisten:

- CHLEBNIKOV: Ich antworte euch geradeheraus: Die Erste Reiterarmee ist eine stolze Phalanx, die mit dem Hammer der Geschichte auf den Amboß künftiger Jahrhunderte schlägt...
- BALMAŠOV: Und da habe ich ihr gesagt: "Dreh dich um, Bürgerin, zu den Feldern ohne Ahre, zu den Genossen, von denen viele zur Front fahren und nur wenige wiederkehren, dreh dich um zu Rußland, das im Schmerz erstickt!"
- BIDA: Und ach, du mein geliebtes 18er Jahr, du mein Blutströpfchen! Wir haben deine Lieder verschwendet, deinen Wein haben wir ausgetrunken, deine Wahrheit beschlussen... Aber uns sind von dir nur Schreiber geblieben.(...)
- LEVKA: Im Ganzen ist's so: Jeder von uns gelebte Tag ist ein Nagel in den Kopf der Weltbourgeoisie! Laßt mich ewig leben, und möge ihr Kopf es aushalten!(...)
- LJUTOV (im Tagebuch lesend): Den tollwütigen Lévka beschreiben, den Zugführer Nikita Balmašov, die Gesichter nicht vergessen, den purpurnen Kosakenkommandeur.(...) (In den Saal blickend:) Dies ist ein Dokument aus der Bürgerkriegszeit. Dies ist das Tagebuch eines Kämpfers der 1. Reiterarmee, das Tagebuch eines Schriftstellers... Es ist der Versuch, die Geschichte zu verstehen und denen näherzukommen, die sie gemacht haben, die aus der Kindheit in den Krieg zogen, ohne die Liebe zu kennen, den Genuß des Denkens, die Betrachtung jener unglaublichen Welt, in der sie sich befanden. Sie waren sich selbst unbekannt und lebten ein volles Leben mit der Natur und der Geschichte... Aber die Geschichte rannte in jenen Jahren wie eine Lokomotive, wobei sie hinter sich die Weltlast der Armut, der Verzweiflung, des demütigen Stillhaltens, der Hoffnung emporzog.

Hiermit ist Ljutov in den Mittelpunkt des Geschehens geführt,

und dort wird er auch bleiben. In jeder der drei "Novellen" hat er das erste und das letzte Wort. Ljutov wird auch offen als Schriftsteller zu erkennen gegeben, als jemand, der sehen, erfahren und seine Erlebnisse überliefern will. Sein empfängliches Gemüt nimmt mit gleicher Aufmerksamkeit alles auf, was sich in seiner Umgebung abspielt, ohne vorschnell zu werten. Die derbe Ausgelassenheit der Kosaken bei seiner Begrüßung, ihre Sentimentalität in der Abendstimmung im dahinrollenden Waggon, ihre Empörung nach der Entdeckung des Betrugs ("Salz") registriert Ljutov wie Naturereignisse. Sämtliche Szenen scheinen dem Gemüt Ljutovs abgehört zu sein, der eine Grundstimmung verfolgt und dabei jeden neuen Impuls in sie verarbeitet. Aber so stark die Impulse auch sein mögen, Farbe und (im wahrsten Sinne des Wortes) Musik gewinnen sie erst durch die Sensibilität und die schöpferische Umsetzung des Künstlers.

Was in einem Sprechdrama über die "Reiterarmee" hätte schwierig werden können - nämlich die Vereinheitlichung des Geschehens auf die Perspektive eines Protagonisten - hat Rogalëvs Oper ohne Abstriche bewältigt. Die Musik zeigt an, wer hier sieht, versteht und spricht. Der Komponist hat die Komplexität und Allgegenwart von Babel's Sehweise sehr kühn übernommen, ja, ist in seiner Konzentration der Handlung auf das Bewußtsein Ljutovs bisweilen sogar erheblich über den Schriftsteller hinausgegangen. In Babel's Novellen "Salz" und "Verrat" zum Beispiel kommt Ljutov gar nicht vor, sondern sie stehen als Rechenschaftsberichte eines Kosaken da. Bei Rogalëv hingegen gibt es in den entsprechenden Episoden zwei Randfiguren, die Ljutov Eindrücke liefern und dann wieder ins Nichts zurücksinken. In Rogalëvs Novelle "Salz" tritt Balmašov erst ganz zum schluß in Erscheinung. Die ersten zwei Drittel des Aktes dienen dem Ausmalen einer Stimmung. Der Zuschauer sieht einen Waggon, auf dem Kosaken sitzen, liegen, ruhen. Abendstimmung. Von Ferne ertönt der "Chor der Mütter", eine wehmütige, ergebene Melodie.

Mein teures Mädchen,
 schon wieder bist du nicht froh...
 (...)
 Und wieder würet du endlos weinen
 mit erblindeten Augen.
 Denn wieder bist du ganz allein, ganz allein,
 und ich habe dich vergessen, dich vergessen.

In diese Grundmelodie mischen sich allmählich die Stimmen der Kosaken, die auf ihrem Waggon lagern. Teils nehmen sie das Lied der Mütter auf, teils entwickeln sie ihre eigenen Lieder daraus.

An dieser Stelle provoziert einer der Kosaken Ljutov, der versuchte, alles mitzuschreiben. Ljutov wird ein wenig verlacht, herumgestoßen, man reißt ihm die Brille von der Nase. Dieser ganze Zusammenstoß nimmt vielleicht eine Minute in Anspruch. Während Ljutov noch blind auf dem Boden des Waggons herunkriecht, um seine Brille zu suchen, singen die Rotarmisten bereits mit Hingabe ihr nächstes Lied:

Wir haben den Deutschen geschlagen,
 den Österreicher geschlagen,
 und nun hauen wir
 den allgemeinen Feind.
 Flieg, Pferdchen, flieg...

Der Soldat Paška antwortet im Tenor:

Wir dienen nicht dem Zaren,
 wir dienen nicht dem Gott,
 wir dienen nur noch ruhig
 ganz allein uns selbst.

Die Kosaken (Tenor und Baß):

Hinter den Feldern sind Berge,
 hinter den Bergen das Meer,
 und hinter dem Meer der blaue,
 der immer blauere Himmel.
 Wo ist unsere Freude?
 Nur unser Kummer,
 gemeinsam mit uns stieg nur
 der Kummer aufs Pferd.

Alle legen sich schlafen. Die folgende Szene bringt das plötzliche Stoppen des Waggons und den Ansturm der Speku-

lantem. Erregt, verwirrt, abgehackt singen die Kosaken durcheinander, ein Stakkato von Männerstimmen, aus dem sich der bewegte Chor der Spekulanten löst (Sopran, Alt, Tenor, Baß):

Muttergottes und Sohn,
ich Arme(r) bin völlig von Kräften,
bis jetzt treib' ich mich herum
und schaff's nicht nach Hause
wegen der Eisenbahnen.

Und obwohl Paška ein Mädchen zu sich auf den Waggon ziehen will ("Ich habe doch Mitleid mit Jungfrauen... Krieger haben überhaupt Mitleid mit Jungfrauen"), verjagt Balmašov alle Spekulanten bis auf den letzten mit Gewehrschüssen.

Wieder ist Stille. Und in die neue Stille hinein singt, in wehmütigen, aber süßen Legati, zunächst noch hinter der Kulisse hervor, die "Frau mit Kind" (Mezzosopran):

Den ganzen Krieg hindurch leide ich,
weinend,
auf Bahnhöfen das Schicksal verfluchend.
Kosaken, habt Mitleid mit mir.
Zugrundegegangen sind all meine Lieben,
ganz Rußland außer Rand und Band.
Mein Kind, das noch säugt,
schleppe ich auf schwachen Armen.
Niemand braucht meinen Sohn.
Ich bete, doch mein Gebet ist ohne Kraft.
Ich kann den Sohn meinem Mann nicht zeigen
wegen der Eisenbahnen.

Hier erst kommt Balmašov wirklich ins Spiel. Er überredet die Kosaken, die Frau aufzunehmen ("Denkt an eure Mütter!"). Etwas später, als alle schlafen, singt Balmašov sogar, als einziger wachend, eine Arie. Aber auch diese Arie dient weniger der Erklärung von Balmašovs Geistes- oder Bewußtseinszustand als vielmehr der weiteren musikalischen Ausführung der Abendstimmung: Mit dem Spekulantenüberfall, der Frau mit Kind oder der Revolution hat sie nichts zu tun.

Vom geschnitzten Tor
durch den väterlichen Garten
und Wiesen, auf denen Sonnenuntergänge weiden,
ging ich fort,
ohne zurückzublicken
zum Strohdach der Hütte.

Alle sind verstummt. Balmašovs Traum von den Eltern, die ihr Kind begraben, wird nur durch Spiel und Musik, ohne Worte dargestellt. Dann entdeckt Balmašov den Betrug der Frau, weckt die anderen Kosaken, und nach einem kurzen, heftigen Disput zwischen den Kosaken kommt es dazu, daß Balmašov die Frau vom Waggon stößt.

Ljutov springt ebenfalls vom Waggon, der Frau nach. Leise setzt die Musik wieder ein, verhalten tönt der Chor der Rotarmisten: "Vom geschnitzten Tor/ durch den väterlichen Garten..." Dazu beginnt Ljutov zu sprechen, allein, zurückgeblieben:

"Am Himmel standen keine Sterne. Sie waren ertränkt von der vergossenen Tinte der Regenwolken und dem sprühenden Regen. Der Abend flog empor zum Himmel wie ein Vogelschwarm, und die Finsternis legte ihren nassen Kranz über mich. In meinem trüben, poetischen Hirn wälzte ich den Klassenkampf und die Revolution, die nicht anders kann als schießen."

VORHANG.

Ljutov hat das letzte Wort, alles scheint nur geschehen zu sein, um Ljutovs Verstand und Gemüt auf die Probe zu stellen. Daß während der langen musikalischen Vorbereitung vor dem Schlußeklat keine Langeweile aufkommt, liegt nur an der Dichte und Differenziertheit der musikalischen Vision. Vor uns entsteht die Stimmung eines Abends in einem Viehwaggon, in dem Kosaken zur Schlacht gefahren werden. Die Kosaken singen mit Hingabe, Ruhe, Übermut oder Sehnsucht, und aufgenommen und in Zusammenhang gebracht sind ihre Lieder von Ljutov, dem bislang stummen Poeten und Zeugen unter ihnen, mit dessen Aufmerksamkeit, dessen Verletzlichkeit und dessen untergründiger Wehmut.

Diese Linie wird fortgeführt. Ljutovs Bewußtsein bleibt Mittelpunkt und Perspektive der Geschehnisse dieser "Reiterarmee"-Oper. Die Musik kennzeichnet die Schwerpunkte in einer Reihe von Ereignissen, die ohne zwingende Ordnung aufeinander folgen. Dabei fällt eine eindeutige Verteilung der Gewichte zugunsten der stimmungsvoll-lyrischen Momente auf, sowohl dem musikalischen Umfang, als auch der musikalischen Intensität nach. Die eigentlichen dramatischen Ereignisse, die den Episoden die Namen geben, kommen dabei überraschend wenig zur Geltung. Im zweiten Akt der Oper etwa gehen der "Angriff bei Česniki" (1. Episode), "Afon'kas Gesuch" (3. Episode) und "Trunovs Tod" (5. Episode) vorüber, ohne besonderen Eindruck zu hinterlassen. Die 4. Episode ("Die Gefangenen"), von der Musik ebenfalls etwas vernachlässigt, wirkte aufgrund einer gelungenen Umsetzung der Regie: Der Regisseur hatte hier mit dem düsteren Zug der Gefangenen und insbesondere dem blinden Greis, der seinen mageren schutzlosen Hals reckt, ein an Goya erinnerndes Bild absurden Kriegs-Elends geschaffen. Dem Komponisten selbst indessen hatte hauptsächlich das zweite Bild dieses Aktes ("Totes Feld") interessiert, das Bild eines Kosakenlagers neben dem Schlachtfeld, wo erschöpfte, gelangweilte, witzelnde Kosaken auf den nächsten Befehl warten. Jeder hängt seinen Gedanken nach. Der lässig elegante Schwadronschef Trunov, als einziger nicht auf dem Boden, sondern auf einem vornehmen Stuhl sitzend, singt, von einigen Kosaken begleitet, ein einsames Lied von seinem rabenschwarzen Pferd, das ihn an den Straßen, auf denen Leute gehen, vorüberträgt. In seinen Gesang mischt sich immer stärker ein nicht weiter begründeter Zug von Trauer und leichter Erbitterung:

Grüne Sterne, geliebter Himmel,
 Seen, Wälder.
 Als wär nicht ich bei euch gewesen oder nicht gewesen,
 gewesen oder nicht.
 Als hätte nicht ich abgewinkt,
 weil ich keine purpurneren Morgenröten fand,
 keine purpurneren,
 weil ich keine lieberen Mädchen fand,
 keine lieberen...

Der Kosak Lëvka (Tenor) singt, friedlicher gestimmt, vom mittäglichen Wind, der im reifenden Roggen spielt, wobei ein unsichtbarer Frauenchor seinen Refrain unterstützt und abwandelt:

(Sopran/Alt) Gänse, Schwäne flogen vorüber,
streiften beinahe mit dem Flügel das Wasser.
Weinen wollten,
weinen wollten die Mädchen
von unklarem Unglück,
vom noch unklaren Unglück.

In den ruhigen Gesang hinein mischt sich Ljutovs nervöses Räsonnieren:

Die orangefarbene Sonne rollt über den Himmel
wie ein abgeschlagener Kopf.
Ein zärtliches Licht glüht auf
in den zerklüfteten Regenwolken...

und der Geruch gestrigen Blutes
und toter Pferde
tropft in die abendliche Kühle.

Als der Divisionschef mich erblickte,
lachte er lange und laut:
"Was für ein Kümmerling, haha,
was für ein Kümmerling!
Korrespondent! Ha!
Doktor der Rechte! Und mit Brille!
Seht ihr? Hergeschickt, ohne zu fragen.
Aber fürs Brilletragen wird man hier geschlachtet!
Hörst du? Korrespondent!
Ha! Korrespondent!"

Nun beginnt Afon'ka Bida, der schon eine ganze Weile im Baß vor sich hinmaulte, weil man sein Pferd konfisziert hat, einen Streit mit Trunov. Afon'ka fordert sein Pferd zurück. Trunov weist ihn ab. Unvermittelt stürzt Bida auf Ljutov zu, um ihm sein Gesuch zu diktieren, und nun erst setzt die dramatische Handlung wieder ein.

Trunovs Tod, auf den die Handlung eigentlich zuführen sollte, spielt schließlich nur noch eine untergeordnete Rolle. Zuerst ist das Ende des Schwadronschefs, der sich singend in den Kugelhagel stürzt, musikalisch schwungvoll und heroisch ge-

staltet, und auch der abschließende Chor "Vom geschnitzten Tor" klingt sehr viel metallischer und entschiedener als die Male zuvor, aber das ist eine oberflächliche Bewegtheit, die weiter keinen Eindruck und schon gar keine Erschütterung hinterläßt. Die Flüche, die Ljutov den feindlichen Flugzeugen nachschleudert, sind nicht folgerichtig und wirken aufgesetzt.

Der dritte Teil der Oper ("Nacht") hat aus unserer Sicht zwei Höhepunkte, angesichts derer nicht nur alle übrigen Szenen dieses Aktes, sondern auch die meisten Szenen der gesamten Oper verblassen. Es sind dies die "Fieberszene" (3. Episode - "Nacht") und Marijas Arie.

Der dritte Akt spielt in einem Kirchenschiff, in dem notdürftig ein Lazarett eingerichtet wurde. Kreuz und quer liegen Kosaken auf Bahren auf dem steinernen Boden. Hier beginnt die unheimliche "Fieberszene". In eine zitternde, tänzerisch-irre, fiebrige Musik hinein stammeln die schwerverwundeten Kosaken ihre Wahnvorstellungen:

1. VERWUNDETER: Pavla, Pavla, geh nicht weg, gib mir zu trinken. Ich lebe noch, Pavla, noch gehen meine Füße, noch springen meine Pferde, noch trifft meine Kugel, Pavla.
2. VERWUNDETER: Ja was soll man sagen, Genossen! Von ganz Rußland ist jetzt das Dach fortgerissen, und mit dem ganzen Volk finden wir uns unter offenem Himmel.
3. VERWUNDETER: Und außerdem, liebenswürdige Mama Evdokija Fëdorovna, schreib mir über meinen Stepan, wird er noch beschlagen oder nicht mehr, und ebenfalls über die Räude an den Vorderbeinen. Ich bitte Sie, meine Liebenswürdige, ihm die Beine mit Seife abzuwaschen...
4. VERWUNDETER: Aber was schreibt man in der Zeitung? In der Zeitung schreibt Lenin ehrlich, daß an allem bei uns ein großer Mangel herrscht und daß auf dem Kongreß der Komintern...

Mit Teekessel und Lampe eilen Marija und Ljutov von einem zum anderen, geben den Kranken zu trinken, wischen ihnen die Stirn ab, trösten sie, halten einen Kosaken fest, der im Fieberwahn davonstürzen will - eine Pantomime der Wehrlosigkeit im allgemeinen fortschreitenden Wahnsinn. Der erste Verwundete stirbt in einem Anfall von Wut und Verzweiflung,

und hier versagen Marijas Kräfte, sie schlägt die Hände vors Gesicht und stürzt zum Altar: "Wozu das alles, Ljutov, wozu noch gebären die Frauen, wozu Taufen und Hochzeiten..." In den Armen von Ljutov singt Marija ihre große Arie, in der ihr Wissen von der Aussichtslosigkeit der Lage, der Welt, ihrer Liebe ergreifenden Ausdruck finden.

Tropkami zabytymi
na lugach i nasypjach
korennik kopytami
rvët poljanu naspech.

(...)

Es ist bei aller Klarheit im Rhythmus ein gehetztes Lied, in dem Zerrissenheit, Tapferkeit und Trauer sich zu einem Ausdruck von wirklicher Würde und Schönheit verbinden. Musikalisch ist es wohl die überzeugendste Stelle der ganzen Oper.

In der Musik dieses Liedes ist bereits alles Folgende vorweggenommen. Was nun folgt, wirkt wie eine rein formale Ausführung von Unvermeidlichem. Ljutov schwört Marija, daß er sie von hier fortführen und immer bei ihr bleiben wird, "trotz diesem Krieg". Aber obwohl Marija ihm nicht glaubt ("Ich weiß, daß du fortgehen wirst, du wirst wieder, wieder fortgehen, Ljutov"), gibt sie schließlich seinen Zärtlichkeiten nach. "Ich habe dich gefunden, Marija, Geliebte!" jubelt Ljutov. Tatsächlich träumt er einige Minuten lang von Harmonie und bürgerlichem Glück.

Aber als die drei aus dem Quarantänerraum entwichenen Invaliden heimlich zur Front aufbrechen, folgt er ihnen, ohne zu zögern, und Marija bleibt allein zurück.

Verheißungsvoll, wiewohl noch immer rätselhaft, singt der aufmarschierte Chor der Rotarmisten die Fuge "Vom geschnitzten Tor". Dann spricht Ljutov, vor ihnen an der Rampe stehend, die Schlußworte der Oper:

"Ich ging davon, ohne mich umzusehen, ging fort zusammen mit Chlebnikov, der zwei Tage später in meinen Armen starb. Wir waren jung und kannten die Schätze des Lebens nicht, wir verloren Genossen und Geliebte. Wir lebten

nach den Gesetzen der Kriegszeit, während wir aufrichtig an unsere Bestimmung glaubten - das dunkle Geschlecht der Menschen mit der Wahrheit zu
Wir glaubten unerschütterlich an die zukünftige Glückseligkeit. Wir waren am Beginn unseres Schicksals, und wie oft noch verbarg sich unser Glaube im nebligen Horizont."

DUNKEL.

Die Oper ist zu Ende. Und auch dem Komponisten und dem Librettisten ist es, wie bereits dem Autor der "Reiterarmee", gelungen, ihr endgültiges Urteil über die Ereignisse im Vagen zu lassen.

Die Bedeutung des Werkes

Wir meinen, daß das Leningrader Opernexperiment weitgehend geglückt ist.

Mit folgenden Einschränkungen:

- 1.) Den wirklichen musikalischen Wert der Oper können wir nicht beurteilen; wir wissen nicht, ob "Am Beginn deines Schicksals" eines Tages in der russischen Musik einen ähnlichen Rang einnehmen wird wie Babel's "Reiterarmee" innerhalb der russischen Literatur.

In den meisten hervorragenden Vertonungen von Werken der Weltliteratur bringt die Musik ihre eigenen, eher sinnlich emotionalen Kräfte zur Geltung und gleicht dadurch einen Verlust an intellektuell-sprachlichem Wert ohne weiteres aus. Kein Kenner hört sich die Vertonungen von "Don Carlos" (Verdi), "Faust" (Boito, Gounod) oder "Eugen Onegin" (Čajkovskij) noch auf den geistigen Gehalt ihrer Vorlagen hin an. Diese Opernwerke sind, da selbst originell, auch selber lebensfähig und bedürfen der Empfehlung durch ihre Vorlagen längst nicht mehr.

Wir aber gehen bei unserer Beurteilung von Rogalëvs Opern nur von der Frage aus, wie gut sie Sinn und Gehalt von Babel's Werk vermittelt hat. Doch in diesem Sinne halten wir sie für geglückt.

2.) Wir beurteilen "Am Beginn deines Schicksals" auch nicht nach formalen Kriterien des Dramas. Der Handlung dieser Oper fehlt eine wirkliche innere Konsequenz und Steigerung. Aber das hängt wohl damit zusammen, daß auch Babel's Werk dieser Eigenschaften entbehrt: Nicht aus Versehen hat Babel' sein Reiterarmee-Epos als Zyklus von Erzählungen und nicht als Roman abgefaßt.

Freilich bietet die Umsetzung von Babel's knappen Skizzen in die Gattung der Oper erhebliche Schwierigkeiten. Babel's Erzählungen wirken durch ihre meisterhafte Komposition, Sicherheit der Beobachtung und Präzision und Elastizität der Sprache. Daß im schwerfälligen Apparat der Oper diese Miniaturszene in Gefahr sind, unterzugehen, ist offensichtlich.

Dennoch halten wir den Entschluß der Bearbeiter, die "Reiterarmee" auch in der Oper als Folge von Szenen zu bringen, für konsequent. Sie sind damit Babel' besser gerecht geworden, als sie es mit irgendeinem gewaltsamen dramatischen Programm vermocht hätten.

Kurzum: Wir haben hier wirklich dem Kriterium der Werktreue den Vorrang vor formalen, gattungsbedingten Kriterien gegeben, obwohl wir wissen, daß die Werktreue in diesem Fall von der Nachbildung als Eigenschöpfung erhebliche gattungsbedingte Opfer gefordert hat. Aber dafür impliziert eine gute Nachschöpfung eines anspruchsvollen Werkes immer auch eine gewisse Qualität.

Bei allen Handicaps und Schwächen, von denen wir gesprochen haben, ist - was letztlich entscheidet - der menschlich-künstlerische Kern der Vorlage in "Am Beginn deines Schicksals" getroffen worden. Selbstverständlich kann und will die Oper Babel's Prosawerk nicht ersetzen. Aber sie vermag einen Einblick in Babel's Gedanken- und Gefühlswelt zu geben, und zwar nicht durch "buchstabengetreue" Wiedergabe, sondern durch freien schöpferischen Nachvollzug. Rogalëv zieht gleichsam die Quersumme aus Babel's Erzählungen und faßt deren Essenz in Musik. Gelungen ist ihm ein eigenständiges und engagiertes

Werk, das zudem Babel's Persönlichkeit und Schaffen in ernst zu nehmender Weise vertritt.

Uns bleibt nun, zu beschreiben, wie das Werk auf die Bühne kam und was sein Schicksal war.

4. Die Absichten des Regisseurs

Die Generalprobe hatte ein vorläufiges Aufführungsverbot der Oper zur Folge. Kurz nachdem dieses ausgesprochen worden war, gelang es mir, mit dem Regisseur Aleksandr Petrov zu sprechen.

Der 32-jährige Aleksandr Vasil'evič Petrov gilt in Leningrad als ein Wunderkind der Opernregie. Er ist ein Hausregisseur des "Kleinen Operntheaters", in dem zur Zeit zwei Inszenierungen von ihm zu sehen sind: Verdis "Rigoletto" und Menottis "Medea". Beide sind interessanter, ambitionierter und präziser als das meiste, was sonst auf Leningrader Opernbühnen anzutreffen ist.

"Am Beginn deines Schicksals" war Petrovs elfte Inszenierung, und er hatte sich sehr viel davon versprochen. An der Inszenierung hat er fast drei Monate lang geprobt, die Vorbereitung von Bühnenbild und Konzeption nahm anderthalb Jahre in Anspruch. Entsprechend enttäuscht war Petrov von dem Aufführungsverbot, für das er überhaupt keinen Anlaß sah. Aber im Gespräch mit mir bemühte er sich, unbefangenen zu wirken.

- Was war die Grundidee Ihres Schauspiels?

PETROV: Für mich war der rote Faden dieses Schauspiels der innere Werdegang des Intellektuellen Ljutov, dessen revolutionäre Überzeugung einigen Prüfungen ausgesetzt wird, der sich aber schließlich trotz aller Grausamkeiten, deren Zeuge er wurde, zu der Revolution bekennt.

- Im Text der Oper wird diese Linie nicht deutlich, in der Musik auch nicht; er ist Ihre eigene szenische Lösung, habe ich das richtig verstanden?

PETROV: Ja. Es geht um die Annahme eines Kataklysmus. Dieser Kataklysmus ging in jener Zeit durch das Herz eines jeden, erst recht natürlich durch das Herz eines Künstlers, und jeder mußte eine Entscheidung dazu treffen. Ljutov hat all jene revolutionären Erlebnisse bis zum letzten durchlitten, und die Einsicht in ihre grausame Unumgänglichkeit hat sein Herz gereinigt.

- Finden Sie, daß Ljutovs Gewissenskonflikt bei Babel' ebenso gelöst ist?

PETROV: Allerdings.

- Aber bei Babel' sind doch die Ereignisse, d.h. die Erzählungen, keinesfalls so angeordnet, daß eine durchgehende Bewußtseinsentwicklung des Erzählers in ihnen spürbar würde.

PETROV: Das ist richtig. Aber das Theater folgt anderen Gesetzen als eine Sammlung von Erzählungen. Ich mußte eine durchgehende Handlung suchen und glaube, daß ich durchaus Babel's Absichten getroffen habe, als ich sie in dem Bewußtsein Ljutovs fand.

- Warum haben Sie gerade in diesen Tagen den Bewußtseinskonflikt eines intellektuellen Revolutionärs auf die Bühne bringen wollen? Hat das Sie persönlich interessiert oder glauben Sie, die Frage hat heute allgemeine Aktualität?

PETROV: Nachvollzug von Historie ist immer ein ergiebiger Weg, um sich selbst kennenzulernen. Künstler aller Zeiten haben immer wieder versucht, in Beispielen aus der Geschichte ihre eigenen Konflikte und Probleme wiederzufinden und zu lösen.

- Aber die Themenwahl war niemals zufällig. Können Sie nicht sagen, warum Sie aus der Geschichte der ganzen Welt ausgerechnet den Bürgerkrieg als Thema gewählt haben und ausgerechnet Babel'?

PETROV: Zum einen hat mich die Frage persönlich immer sehr interessiert. Zum anderen fand ich sie bei Babel' sehr gut dargestellt. Und schließlich ergab sich durch die Zusammenarbeit mit Rogalëv die Möglichkeit, sie ganz selbständig, auf ganz eigene Art szenisch zu lösen. Das war eine großartige Herausforderung, eine schwere Aufgabe, aber so etwas liebe ich als Regisseur. Ein Werk, in dem von vornherein alles klar ist, interessiert mich wenig. Hier habe ich überhaupt erst im Laufe der Arbeit alle Aspekte, Schwierigkeiten, Möglichkeiten des Themas erfahren.

- Trifft die Antwort auf den Konflikt, den Sie in Ihrer Arbeit für Ljutov gefunden haben, auch für Sie selber zu?

PETROV: Ja.

- Das heißt, auch Sie akzeptieren die Grausamkeiten, die Sie so plastisch inszeniert haben.

PETROV: Selbstverständlich. Ich glaube, die Grausamkeit ist einfach ein Teil des Menschen, sie war es immer und wird es immer sein. Sind Sie einverstanden damit?

- Nun ja. Aber muß ich sie deswegen gutheißen?

PETROV: Manchmal ist sie nötig.

- In unserem Dritten Reich hat man den Erschießungskommandos der Konzentrationslager dasselbe erzählt. Man sagte ihnen, man wisse, wie unangenehm ihre Arbeit sei, aber sie hätten nun mal die heroische Aufgabe, die Drecksarbeit für ihr Volk zu tun. Auf diese Weise kehrte man ihr potentiell Mitleid mit ihren Opfern in Mitleid mit sich selbst um und hielt ihre "Mordfähigkeit" aufrecht. Sehen Sie eine Verbindung?

PETROV: Ja, das ist die schreckliche Wahrheit des Krieges, der die Menschen bisweilen so verstört und verwirrt, daß Sie alles Menschliche in sich vergessen.

- Aber Sie sagten ja, Sie billigen das.

PETROV: Es gab einfach Augenblicke, in denen es notwendig war. Natürlich sind das schwierige Augenblicke, voll von Widersprüchen, Spannungen, innerem Kampf. Denken Sie an die Episode "Salz". Die Spekulantin hat die heiligsten, die edelsten Gefühle der Kosaken mißbraucht. Dennoch schießen die Kosaken sie nicht einfach nieder; selbst in ihrer aufrichtigsten Empörung und Wut werden sie von widerstrebenden Gefühlen hin- und hergerissen, bis sie sich entscheiden, das Notwendige zu tun.

- Es gibt aber auch ganz andere Episoden. Wie würden Sie zum Beispiel den Mord Trunovs an dem blinden alten Mann rechtfertigen?

PETROV: All diese Taten zusammen waren ein Element des großen historischen Ereignisses, das die Revolution darstellte, die nicht anders kann als schießen.

Man könnte dieses Gespräch auf verschiedene Weise interpretieren.

- 1.) Die erste Möglichkeit: Petrov hat das alles gar nicht so gemeint, wie er oben sagte, sondern nur die wohlbekanntesten sovjetischen Chiffren geliefert, um nicht in Schwierigkeiten zu kommen.

Wir nehmen diese Möglichkeit zur Kenntnis. Aber als Grund-

lage für weitere Überlegung ist sie nicht geeignet, weil sie auf den Weg der Spekulation führt.

- 2.) Die zweite Möglichkeit: Petrov will das alles glauben, was er sagt. Er steht zwar nicht ganz hinter seinen Worten, hatte aber auch absolut keine "antisowjetischen" Absichten, als er seine Oper probte. Er ist ein ehrgeiziger junger Mann, der unter den gegebenen Bedingungen Karriere als Opernregisseur machen will und also die gegebenen Bedingungen akzeptiert.

Die zweite Lesart impliziert eine von der ersten doch zu unterscheidende Grundhaltung. Der Petrov der ersten Lesart wäre mit Worten vorsichtig, um mit Taten anderes zeigen zu können (eine Möglichkeit, die wir in diesem Fall für wenig wahrscheinlich halten). Der Petrov der zweiten Lesart will auch mit Taten nichts anderes zeigen als das Erwünschte. Daß seine Arbeit so ganz anders wirkte als beabsichtigt, wäre dann als eine Art "Betriebsunfall" zu werten.

Für uns müssen wir hier die zweite Lesart aus demselben Grunde ausschließen wie die erste, obwohl sie der sowjetischen Praxis wohl am ehesten entspricht. Aber auch wenn wir ernst nehmen, was uns gesagt wird, werden wir alles herausfinden, was wichtig ist.

- 3.) Die dritte Variante: Petrov glaubt an alles, was er sagte.

Aber wie steht es mit seiner Arbeit? Hätte ihre Wirkung dann nicht eine ganz andere sein müssen?

Wir kommen hier zum Thema der Selbständigkeit eines Kunstwerkes.

Bei Babel', wie wir gesehen haben, ist der Fall klar: Babel' selbst mag in seinem Leben verschiedenen Kompromissen, Vorurteilen, Plänen gefolgt sein, aber der Künstler in ihm forderte seine eigenes Recht, das Recht auf eine Einschätzung der Dinge nach besonderen künstlerischen, d.h. essentiell menschlichen Maßstäben. Diesen

Maßstäben fühlte sich Babel' als Künstler auch dann noch verpflichtet, als er sich dem offiziellen sovjetischen Wertkodex bereits - als Zivilperson - unterworfen hatte.

Nur deswegen ist sein Werk bis heute von Belang. Und deswegen ruft es auch bis heute das Mißtrauen der sovjetischen Behörden hervor, wo immer im Kulturleben es wieder einmal auftaucht. Ljutovs Konsequenzen, die er aus seinem Reiterarmee-Zug zieht, sind zu persönlich und daher zu beliebig: Die Tatsache, daß sie als persönlich dargestellt werden, impliziert ja, daß auch ganz andere Konsequenzen möglich sind. Und so etwas ist nicht gern gesehen.

In der Oper "Am Beginn deines Schicksals" setzt sich das Schicksal von Babel's Werk fort. Auch hier kann der Zuschauer Ljutovs Entscheidung an Ljutovs ziemlich klar und ehrlich dargestellten Erlebnissen messen. Er kann Ljutovs Entscheidung billigen oder verurteilen, er kann sie auch in Ljutovs Fall billigen, für sich selbst aber ablehnen. Die Wahrheit der Darstellung gibt ihm die Freiheit der Wahl.

Der Verdienst Petrovs wäre es dann gewesen, daß er die von Babel', Rogalöv und Budnickij (dem Librettisten) vorgegebenen Szenen so ausspielte, wie sie gemeint waren, ohne sie propagandistisch aufzublasen. Freilich könnte dies seinen rigorosen Ansichten sogar entsprechen: Wenn er wirklich an die Notwendigkeit der Ausschreitungen und Grausamkeiten dieses Bürgerkrieges glaubte, brauchte er ja auch nichts zu beschönigen, jedenfalls nichts stärker zu beschönigen, als es das Medium der Oper nun einmal schon von sich aus bewirkt.

Die Reaktion der Kulturbehörde würde dann bedeuten, daß die offizielle sovjetische Kultur so viel echten, "widerstandsbewußten" Revolutionsglauben bereits nicht mehr verkraften kann.

5. Maßnahmen der Zensur

Der "Künstlerische Rat"

Diese Behörde wird wie schon vor einem halben Jahrhundert von einem Städtischen "Künstlerischen Rat" (chudožestvennyj sovjet) repräsentiert. Ein einziger "Künstlerischer Rat" ist für alle Leningrader Premieren einer Spielzeit zuständig. Er umfaßt Theaterleiter, Kritiker und Funktionäre (z.B. mindestens ein Mitglied des sogenannten Komponistenverbandes), alles in allem 12-15 Leute.

In der Regel tagt der "Künstlerische Rat" einmal nach jeder Generalprobe. Die einzelnen Mitglieder sagen ihre Meinung, und mit diesem offiziellen Zeugnis bedacht gehen die Inszenierungen dann in die Premiere. Daß eine Aufführung nicht zugelassen wird, kommt selten vor. Dennoch dürfen in Leningrad Premieren in den Monatsprogrammen der einzelnen Theater nicht angekündigt werden. Für den Premierentag wird dann vermerkt: "O spektakle budet ob-javleno", über das Schauspiel wird (in der Tagespresse) mitgeteilt. Diese Maßnahme verteidigte ein sovjetischer Würdenträger mir gegenüber damit, daß ja vor der Premiere plötzlich ein Hauptdarsteller erkranken oder der Dirigent verunglücken könne; keine plausible Antwort, da auch vor einer Repertoire-Vorstellung ein Hauptdarsteller erkranken oder der Dirigent verunglücken kann. Wir flechten sie aber hier ein, weil sie charakteristisch ist.

Nach der Generalprobe von "Am Beginn deines Schicksals" mußte, womöglich wegen Uneinigkeit, der Künstlerische Rat mehrmals tagen: Am 6. und am 10. November wurde beschlossen, daß die Premiere zunächst nicht stattfinden könne, der Regisseur aber die Chance haben sollte, sein Stück umzuarbeiten. Hierzu machte der Künstlerische Rat ein paar Verbesserungsvorschläge, die in den beiden Sitzungen vom 6. und vom 10. November erarbeitet worden waren. Nach 3 weiteren

Generalproben, die am 15., 25. und 30. November stattfanden, wurde dann als einmalige Aufführung die Premiere angesetzt.

Leider waren weder die Versammlungen der Künstlerischen Räte noch ihre Protokolle für Außenstehende einsehbar. Desto glücklicher schätzen wir uns, hier eine Aufzeichnung der "Verbesserungsvorschläge des Künstlerischen Rates" zitieren zu können, die nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch höchst aufschlußreich sind.

Die Verbesserungsvorschläge des Künstlerischen Rates

- 1.) Die Inszenierung des Prologs ändern, indem man die Episoden 'Erschießung' und 'Raben über Rußland' wegläßt. (1)
- 2.) Die Prosa des Prologs auf zwei Teilnehmer zusammenstreichen und den Text Ljutovs kürzen.
- 3.) Den Abschied Marijas und Ljutovs in der Episode 'Trennung' weglassen, da er kein musikalisches Material besitzt und die Linie des Sujets nicht durchhält.
- 4.) Die Wechselbeziehung zwischen Spekulantinnen und Kriegern klarer herausarbeiten, zwecks der Genreverstärkung (städtische Romanze).
- 5.) Den Konflikt zwischen der Spekulantin und Balmašov stärker akzentuieren, in dem man ihn, auf dem Wege einer Verschärfung der plastischen Zeichnung des Zusammenstoßes, zur Aktualität des heutigen Tages führt im Zusammenprall eines gewissen, zu Habsucht und Profitgier neigenden Teils der Bevölkerung mit der Reinheit der moralischen Absichten des anderen.
- 6.) Die Stelle, wo Ljutov von dem liegenden Weib weggeht (2), neu inszenieren als das Entstehen eines Klassenbewußtseins.
- 7.) Den Text (Ljutovs) vor den Schlußchor (des ersten Aktes) stellen, wodurch der musikalische Höhepunkt den Schluß der ersten Novelle abgibt.
- 8.) Ljutovs Text am Anfang der 2. Novelle kürzen.
- 9.) Den baltischen Matrosen eine Flagge schwenken lassen zur Verstärkung der den Helden bevorstehenden Attacke (Episode 'Der Angriff bei Česniki').
- 10.) (fehlt)
- 11.) (fehlt)

(1) Tatsächlich waren diese beiden Details in der Generalprobe unverständlich. Das oben beschriebene "Auseinanderspritzen der Soldaten" bedeutete also eine Erschießung, fliegende Schatten und ein in der Musik weitgehend untergehendes Märchen das symbolische Bild "Raben über Rußland".

(2) in der Novelle "Salz".

- 12.) Den Klang der Blechbläser wegnehmen, um die Verständlichkeit des Textes von Afon'ka Bida zu erhöhen (Episode 'Afon'kas Gesuch').
- 13.) Die Episode mit der Erschießung des Gefangenen in Anbetracht der Diskutierbarkeit dieser Frage bei der Beurteilung lassen, allerdings nachdem man ihn in einen gefangenen Denikin-Offizier verwandelt hat, darüber im Programmheft schreiben (1); ihn sehend und jung machen und ihn diese Erschießung mit Klassenhaß entgegennehmen lassen.
- 14.) Trunov den Satz hinzugeben: 'Haut ab, Jungs, ich decke euch!', in Anbetracht des Unverständnisses dieses Verhaltens bei einigen Mitgliedern des Künstlerischen Rates, und den Orchesterklang an dieser Stelle zurücknehmen.
- 15.) Die Bombardierung als Möglichkeit eines Kampfes mit den Flugzeugen ausspielen, nachdem man mit dem Fehlen von Patronen die Entscheidung erklärt hat, einfach das Feuer auf sich zu nehmen, um die Schwadron zu retten.
- 16.) Den Text Ljutovs am Anfang der dritten Novelle kupieren, da er einen doppelten Anfang schafft.
- 17.) Das Zitat aus dem Auftritt Lenins über den Mangel durch ein Zitat über die allgemeine Mobilisierung ersetzen.
- 18.) Marija in der Liebesszene das Kleid nicht ausziehen.
- 19.) Ljutovs Schlußtext kürzen.
- 20.) Den finalen antiken Chor nach vorne führen zur Verstärkung der Feierlichkeit des Klanges.
- 21.) Ein neues szenisches Schlußbild machen als Gruppenphoto der Helden des Bürgerkrieges.
- 22.) Zur Verstärkung der Romantik des Werkes im Finale die Soloflöte durch eine Solotrompete ersetzen als klangliches Abbild der Revolution.
- 23.) Eine Schattenprojektion der Flugzeugflügel machen."

Charakteristisch ist dieses Dokument in mehrfacher Hinsicht. Zunächst wegen seines Stils: So eilig und fragmentarisch diese Sätze formuliert wurden (in einer Sitzung), es fehlt doch nirgends an Kraftwerten und so manchem

(1) Im Programmheft der Premiere stand dann (in der "kurzen Inhaltsbeschreibung"): "Man führt Gefangene herbei. Der verletzte, noch vom Kampf erhitzte Trunov führt, ohne auf die verzweifelten Proteste Ljutovs zu achten, ein eigenmächtiges Verhör durch und erschießt, aus Rache für den Tod seiner Krieger, einen Gefangenen."

drohenden Unterton: "Verschärfung", "Verstärkung der Verständlichkeit", "Verstärkung der Romantik", "ein gewisser, zu Habsucht und Profitgier neigender Teil der Bevölkerung" gegen "Reinheit der moralischen Absichten", "Helden", "Klassenhaß" usw. - zugrunde liegt dieser Ausdrucksweise u.E. eine weitgehende Entfremdung der Sprecher von den proklamierten Idealen und eine daraus resultierende Inflationierung der Sprache. So inadäquat und (bisweilen sogar) bizarr drückt sich nur jemand aus, dem das Gespür für seine Sache gründlich abhanden gekommen ist.

Was den Inhalt der zitierten Vorschläge anbetrifft, so entspricht er naturgemäß an Niveau wie an Aussage der sprachlichen Form. Die Mitglieder des Künstlerischen Rates haben hier die imaginären neuralgischen Punkte der Ideologie, der sie dienen, aufgeführt - und damit gezeigt, daß sie diese Ideologie und den Staat, der sie vertritt, als erstaunlich verletzlich empfinden. Denn sonst bedürfte das (künstlerische) Abbild dieses Staates nicht so vieler Korrekturen.

Weshalb zum Beispiel sollte Lenin, der Führer der Revolution selbst, ein Wort über "Mangel" nicht aussprechen, nicht einmal im Zusammenhang mit einem historischen Bürgerkrieg und nicht einmal durch den Mund eines fiebernden Verwundeten? Sagt ein solches Verbot nicht mehr über die Verhältnisse in dem Land, das seiner bedarf, als jede drastische Beschreibung?

Weshalb durfte nicht gezeigt werden, daß in Bürgerkriegszeiten einmal ein Unschuldiger - oder vielmehr ein Wehrloser - getötet worden sei? Glauben nicht einmal die Erben dieser Revolution selbst, daß ein derartiges Opfer durch die positiven Errungenschaften der Sache aufgewogen wird?

Was aber bedeutet die Angst der Zensoren vor Ljutov? Daß "negative" Erscheinungen der Revolution von ihren Sachwaltern ungern zugegeben werden, wäre ja noch verständ-

lich. Aber Ljutov ist schließlich eine "positive" Figur. Er ist intelligent, sensibel und mutig, kein anarchistischer Draufgänger und doch der Revolution bedingungslos ergeben - ja, er opfert der Revolution sogar ohne zu zögern sein persönliches Glück. Warum also mußten fast alle Monologe Ljutovs gekürzt werden? Fürchteten die Zensoren die intensive, völlig unpolitische Empfindsamkeit des Schriftstellers, die in den Monologen zum Ausdruck kommt? Wollten sie nicht ganz so klar gezeigt haben, daß Ljutovs Einsatz für die Revolution eine ganz persönliche, im Grunde willkürliche Entscheidung zugrundelag? Oder mißtrauten sie ganz einfach der Kraft seiner Ideale?

Der Regisseur Petrov hat diesen Idealen und ihrem Dichter offenbar noch vertraut. Das bedeutet aber im Grunde nichts anderes, als daß er "ideologisch" viel ehrlicher und, um im Jargon zu bleiben, "reiner" war als diejenigen, die ihn schließlich im Namen dieser Ideologie glauben schelten zu müssen.

Die Premiere

Nach einigem Hin und Her und Unklarheit bis zum letzten Augenblick fand schließlich doch noch am 7. Dezember 1981 als einmalige Aufführung die Premiere statt. In der Tagespresse wurde nicht darüber berichtet, so daß fast nur Eingeweihte erschienen. Ein Teil der Karten wurde in "Intourist"-Hotels an ausländische Reisende verkauft. Dennoch wurde der ca. 1200 Zuschauer fassende Saal nicht voll.

Die vom Künstlerischen Rat empfohlenen Änderungen waren alle berücksichtigt worden.

Ljutovs "Ideale", die ikonenartige Madonna, der Reiter auf dem roten Pferd und das fliegende Liebespaar auf dem Hintergrundprospekt (vgl. S. 172f), "verschwanden" nicht mehr, sondern leuchteten bis zum schluß aus der martialischen dunklen Collage des Prospekts.

Die Spekulantin aus "Salz" wurde nicht mehr nach vorne, zur Rampe hin, aus dem Waggon gestoßen, sondern nach hinten, und verschwand augenblicklich von der Bildoberfläche. Ljutov ging auch nicht mehr zu ihr, sondern trat in aufrechter Haltung nach vorne an die Rampe.

Die Gefangenen (2. Novelle, 4. Episode) erschienen nicht mehr in schmutziger weißer, sondern in fescher blauer Unterwäsche. Alle waren sie junge, kräftige Burschen.

Beim ursprünglichen Finale war der "antike" Chor im Hintergrund geblieben und hatte im wesentlichen nur die Begleitmusik zu Ljutovs Text geliefert. Das neue Finale brachte 60 neue Takte Musik für den Chor. Der Chor stand nun in einer strammen Reihe ziemlich nahe der Rampe, wie ein Mann hinter Ljutov. Um den stehenden Ljutov herum gruppierten sich sitzend, kniend, stehend die Kosaken wie zu dem Gruppenphoto einer Fußballmannschaft und blickten keck ins Publikum. Die neue Schlußmusik war laut, beinahe triumphal.

Dennoch war der Gesamteindruck der "neuen" Inszenierung erbärmlich. Die Dichte und Kraft der Musik fand in den verwaschenen und sinnlosen Geschehnissen auf der Bühne keine Begründung mehr. Die Einheitlichkeit und der Zusammenhang der Szenen waren zerstört. Der gemäßregelte Regisseur selbst faßte die Wirkung der "künstlerischen Ratschläge" auf sein Schauspiel sehr genau zusammen:

"So, wie Sie das Schauspiel in der ersten Generalprobe gesehen haben, so hätte es herauskommen müssen. Es mag damals einige Fehler gehabt haben, aber seinem Inhalt, seinem Geist, seinem Sinn nach war es damals so, wie es sein mußte. Nach der Umarbeitung waren viele Details beliebig, aber Beliebigeres, d.h. alles, was in einem Schauspiel auch ganz anders aussehen könnte, als es zufällig aussieht, ist im Theater immer langweilig, das heißt schlecht. Außerdem war nach all diesen Generalproben, Änderungen, Wartezeiten, der ständigen Ungewißheit bei allen Mitarbeitern eine gewisse Müdigkeit, ganz einfach ein Spannungsabfall zu verspüren."

Die Wirkung dieser Vorstellung war erwartungsgemäß: Die ausländischen Touristen, die überhaupt nicht wußten, womit sie es zu tun hatten, verhielten sich respektvoll-verständ-

nisios oder gingen in einer der beiden Pausen nach Hause. Zwei mit Orden behängte Helden der kommunistischen Arbeit, denen über ihren Betrieb Karten zugeteilt worden waren, unterhielten sich neben mir über die Sinnlosigkeit des Dargebotenen. Ein mir bekannter Regieassistent sagte enttäuscht, man habe ihm so dringend dieses "linke Schauspiel" empfohlen, und nun sei es ja gar nicht "links".

Der Rest des Publikums aber, wohl größtenteils Eingeweihte, die schon die erste Generalprobe gesehen hatten, klatschte dafür ostentativ und langanhaltend, im Grunde viel mehr, als es das Schauspiel in seiner an diesem Tag gezeigten Form verdient hatte. Der Regisseur, der Dirigent und insbesondere der Komponist erhielten Bravos und wurden mehrere Male an die Rampe gerufen.

Eine weitere Vorstellung hat nicht stattgefunden. Kritiken gab es nicht.

6. Die Wirkung des Schauspiels

Wie bereits erwähnt, fand die Aufführung des Schauspiels im Rahmen der "Tage junger Leningrader Komponisten" (III smotr tvorčestva molodych kompozitorov Leningrada) vom 26. bis zum 30. November 1981 statt. In einer abschließenden Diskussion über diese Tage am 1. Dezember 1981 im "Leningrader Haus der Architekten" (Leningradskij dom arhitektorov, ulica Gorcena, 52) durften Besucher und Teilnehmer dieser Veranstaltung ihre Meinung sagen.

Das Architektenhaus ist ein äußerlich unscheinbarer, innen aber ungewöhnlich prächtiger ehemaliger Adelspalast, nicht weit von der Isaaks-Kathedrale entfernt. In einem barocken Prachtsaal versammelte sich die etwa 80-köpfige Zuhörerschaft, die hauptsächlich aus jungen Komponisten und Musikern bestand. Ihnen gegenüber hinter einem breiten Tisch saßen die fünf Vertreter der Kulturoffiz. Die Dis-

kusion bestand darin, daß Interessenten, die sich vorher angemeldet hatten, nacheinander an das vorn aufgestellte Rednerpult kamen und binnen acht Minuten ihre Meinung sagten. Zwei Mädchen stenographierten alles in karierte Schulhefte.

Rogalëvs Oper war nicht das einzige dort erörterte Thema, sondern nur eines unter vielen. Aber sie fand die engagiertesten Kommentare. Interessanterweise sprachen sich nur zwei der vielleicht fünfzehn Redner gegen sie aus: der Vertreter des offiziellen Komitees Aleksandr Pavlovič Utešev, der auch einen etwa 40-minütigen Einführungsvortrag hielt, und ein Kritiker (Viktor Vasil'yč?).

Wir wollen einige der geäußerten Meinungen, die ich während der etwa 5-stündigen Sitzung mitschrieb, in Stichworten wiedergeben.

Der Einführungsredner Aleksandr Utešev: "Dreimal hat der Künstlerische Rat die Oper beurteilt, und zwar auf ziemlich hohem Niveau. Es gab drei maßgebliche Vorwürfe: 1.) Das Libretto ist dramaturgisch unzureichend. 2.) Die Musik ist voller Kompromisse: Eine innere Entwicklung ist nur unzureichend herausgearbeitet. 3.) Die Romantik, die der Tragik bei Babel' ein Gegengewicht gibt, bleibt in der Inszenierung zurück zugunsten grausamer, düsterer Effekte."

- "Es fehlt die durchgehende Handlung, die wir bei Opern mit staatsbürgerlichem Thema gewohnt sind. Die Musik ist irgendwo graphisch, steinern. Dennoch: eine gute, interessante Themastellung, Denkaufgabe. Wir nehmen uns vor: Kunst für das Proletariat. Aber was will das Proletariat? Alles, was wir wissen: Die Teilnehmer des Schauspiels waren begeistert davon, waren überzeugt. Das Werk hat Eigenleben. Die Ausführung war gut."

Boris Arapov, ein Vertreter der Offiziellen: "Die Oper hat mir sehr gefallen. Eine Neuerer-Novelle. Ein sovjetisches Thema braucht seinen eigenen Stil. Zwar sind einige Ausarbeitungen nötig, aber es gibt auch viele glückliche Lösungen. Eine sovjetische Oper kann nicht mehr im Stil von 'Eugen Onegin' sein."

- "Die Oper gehört zu den stärksten Stücken dieser Tage, wie nicht zuletzt die Reaktion im Zuschauersaal gezeigt hat. Eine so angespannte Stille und ein so unmittelbarer, heftiger Beifall wurde in diesen Tagen nicht oft vermerkt." (1)

Viktor Vasil'yč, der Kritiker: "Ich halte die Oper für nicht gelungen; stehe negativ zu ihr. Das Schwächste sind Dramaturgie und Sujet, dann die sinnlose Dekoration. Babel's Rede ist nicht in Gesang übersetzbar. Es gibt keine Logik der Ereignisse. Ljutov singt schöne Romanzen, aber was in ihnen vorgeht, ist unklar."

- "Einige Worte zu Igor's Oper. Ich hörte, daß Vorwürfe aufgetaucht sind ausgerechnet in ideologischer Hinsicht. Aber gerade die ideologische Seite halte ich für äußerst zeitgemäß. Denken Sie doch nur an Trifonovs 'Starik', der ebenfalls in den Konflikt Gewissen gegen Überzeugung gerät. Um ebendiese Sache geht es in Igor's Schauspiel, und ich halte sie für eine wichtige, bis heute ungelöste Frage."
- "Was die Oper anbetrifft, so hat sich ein ungesundes Klima darum entwickelt, das ihr nicht zugute kam. Ich stimme Arapov zu, daß man nicht über die Oper als solche argumentieren soll, sondern über das gegebene Werk. Ich halte die Oper für geglückt, die Inszenierung ebenfalls, und für nützlich für die Jugend. Es gibt einen deutlichen Konflikt, es gibt auch eine Katharsis, sie ist lebendig und kraftvoll."
- "Die Oper hat mir sehr gefallen. Sie wirkt einfach. Sie ist dynamisch, sie ist - sie wirkt eben, sie wirkt."

Am 16.12. fand im Haus der "Allrussischen Theatergesellschaft" (Vserossijskoe teatral'noe obščestvo) am Nevskij Prospekt 22 eine weitere "offene Diskussion" statt, die sogar noch eindeutiger zugunsten der Oper ausfiel. Auch hier stand "Am Beginn deines Schicksals" nicht als einziges Thema auf dem Programm: Es ging um Neuaufführungen sovjetischer Opern in der laufenden Leningrader Saison überhaupt. Aber die diese Oper betreffenden Äußerungen verrieten die stärkste Beteiligung der Redner.

(1) Auch dieser Redner sprach, wie alle, über die erste Generalprobe. Die Premiere hatte zu diesem Zeitpunkt noch nicht stattgefunden.

Gewiß kann man daraus noch nicht folgern, daß "Am Beginn deines Schicksals" das dramaturgisch oder musikalisch hochwertigste der besprochenen Stücke gewesen sei. Man darf auch nicht die einmalige Wirkung der Oper mit ihrer Wirksamkeit gleichsetzen: Es ist durchaus möglich, daß sie unter anderen Bedingungen ganz anders oder überhaupt nicht gewirkt hätte. Aber dieses Mal in diesem Theater "wirkte" sie.

Und dies ist schwerlich nur das Verdienst der schönen Musik und der effektvollen Bilder. Die Oper hat auch ein Thema, das die Zuschauer betraf: den "Konflikt Gewissen gegen Überzeugung", wie es ein Diskussionsredner genannt hat. Und wenn dieses uralte Thema noch eine solche Polemik heraufbeschwor, so bedeutet das, daß dieser Konflikt in der sovjetischen Kultur, das heißt im Bewußtsein der sovjetischen Zivilisation, noch nicht bewältigt worden ist. Des weiteren aber bedeutet es, daß der Konflikt auf packende und dabei vertrauenerweckende Weise dargestellt wurde; belegt von den Beobachtungen, Gedanken und Schrecken des Zeugen Isaak Babel'. Wir glauben, nicht voreilig zu sein, wenn wir daraus schließen, daß dieser Schriftsteller seine Bedeutung für sein Land noch nicht verloren hat.

7. Zur Diskussion

Diskussionen wie die oben angeführten dienen wohl hauptsächlich der Befriedung der "Kunstschaffenden" in einem System, das sich ja allen Ernstes als "demokratisch" versteht. Eine Wirkung haben sie nicht, es sei denn, sie unterstützen im Resultat das bereits von offizieller Seite ausgesprochene Urteil.

Im folgenden nun soll einer der Verantwortlichen zu Wort kommen: Aleksandr Pavlovič Utešev, einer der lebhaftesten Kulturfunktionäre der russischen sozialistischen Sowjetrepublik, Mitglied der KPdSU, Mitglied des sovjetischen Komponistenverbandes, Inhaber des Lehrstuhls für Musikerziehung

im Leningrader Institut für Theater, Musik und Kinematographie, Mitglied mehrerer "Künstlerischer Räte" usf. Aleksandr Pavlovič Utešev ist ein untersetzter, rundlicher Mann von Fünfzig. Was immer ich ihn in der Öffentlichkeit reden hörte (er hielt unter anderem den Einführungsvortrag zu der im letzten Kapitel behandelten Diskussion), klang grundaufrechtig, gescheit und immer ein wenig defensiv, als müsse er sich ständig gegen unfaire und ungerechtfertigte Vorwürfe verteidigen.

UTEŠEV: Was wollen Sie hören? Ich habe das Schauspiel nur einmal gesehen, ebenso wie Sie.

- Ich wollte noch einmal ausführlicher hören, was Sie gegen das Schauspiel hatten.

UTEŠEV: Das habe ich doch schon deutlich genug in der Diskussion im "Haus der Architekten" gesagt. Aber wenn Sie es unbedingt noch mal hören wollen: Ich habe Vorbehalte sowohl der Musik, als auch der Dramaturgie, als auch der Regie gegenüber. Wo soll ich anfangen? Das Schauspiel ist schon von vorneherein schlecht gebaut. Keines der drei Ereignisse reicht für einen Akt aus. Im wesentlichen wird Atmosphäre gezeigt, aber das ist eben nicht genug für ein abendfüllendes Schauspiel. Zum Beispiel die erste Novelle: Sie heißt "Salz" und hat zum Inhalt das Schicksal einer Spekulantin, die ihre Handelsware, eben das Salz, in Tücher gehüllt wie einen Säugling mit sich herumträgt und sich auf diese Weise den Transport auf einem Armeewaggon erschwindelt. Die Kosaken entdecken zufällig den Betrug, und in ihrer Empörung stoßen sie die Frau aus dem fahrenden Zug. Wieviele Minuten nimmt diese Handlung in Anspruch? Fünf? Weniger! Drei! Zwei! Der ganze Akt aber dauert 40 Minuten. Was für ein Unverhältnis. Wenn die Musik das Verhältnis plausibel gemacht hätte, hätte ich es ja noch akzeptiert. Aber eben das hat sie versäumt. Die Musik muß den Kern der Ereignisse enthüllen, aber was hat sie in dieser Oper getan? Sie hat die Ereignisse angepinselt, illustriert. Das entscheidende Ereignis verlief so schnell, daß man es kaum zur Kenntnis nahm, und alles übrige blieb deswegen ebenfalls unverständlich.

- Aber - fanden Sie das Schauspiel denn langweilig?

UTEŠEV: Allerdings. Das ist das richtige Wort. Und das ist auch mein maßgeblicher und grundlegender Vorwurf: Es ist LANGWEILIG.

- Aber das kann doch Ihr ganz persönlicher Eindruck sein. Andere Leute hat das Stück doch offensichtlich sehr gefesselt.

UTEŠEV: Möglich. Aber es gab ja objektive Gründe für diese Langeweile. Ich kann meine Vorbehalte erklären, sie sind nicht zufällig. Ein weiterer Mangel des Stückes ist, daß darin zuviel gesprochen wird. Ich weiß, in vielen Opern wird gesprochen, es gibt Singspiele und so weiter. Aber in einer Oper können die Texte höchstens zur Weiterführung der Handlung zwischen den Höhepunkten dienen, sie dürfen niemals die Höhepunkte selbst ausmachen. In Rogalëvs Oper wurde gerade an den Höhepunkten gesprochen, womit Rogalëv an den Gesetzen seines eigenen Mediums vorbeigearbeitet hat. Sprechtext ist ein Mittel des Dramas, nicht der Oper.

Ein weiterer Vorwurf betrifft den Regisseur. Er zeigt die ganze Geschichte in viel zu düsteren Farben. Natürlich war die Epoche der Revolution alles andere als fröhlich, es war eine schwere, furchtbare Zeit. Aber gerade in dieser Zeit gab es auch Idealismus, Romantik, einen leidenschaftlichen Glauben an die Zukunft, an das kommende Glück. Und gerade bei Babel' ist diese Hingezogenheit der Menschen zu den humanistischen Idealen in jeder Zeile präsent. Gerade die düstersten Augenblicke sind bei ihm durchtränkt von einer solchen Kraft, einer solchen Romantik, einem solchen Glauben, daß dadurch der düstere Inhalt mehr als aufgehoben wird. Die Sprache von Babel's Kosaken ist so saftig, voller Humor, Aufrichtigkeit und Lebendigkeit, daß man ihr glauben muß. Was ist bei Petrov daraus geworden? Lauter Halbwahrheiten. Man darf nicht sagen: (macht es vor) "ES LEBE die Revolution. PROLETARIER ALLER LÄNDER vereinigt euch." Und das soll ein Revolutionsschauspiel sein, das nicht einmal solche Sätze richtig lancieren kann? Ein Revolutionsschauspiel muß die Epoche mit künstlerischen Mitteln wiederbeleben, nicht einfach Fakten bringen. Fakten gibt es in Zeitungen. Aber Zeitungen haben wir genug. Hier fehlte es einfach an poetischen Mitteln. Es war alles zu stark vereinfacht, zu primitiv. Petrov hat die Sache oberflächlich gelöst, an ihren Kern ist er nicht gedrungen. Er hätte lebendige Menschen auf die Bühne stellen müssen, womöglich grobe, ungebildete, aber LEBENDIGE, dann wäre das Ganze verständlich gewesen. Was haben Sie gesagt, wie haben Sie es gefunden? Langweilig?

Nein. Ich meine, es war nicht vollkommen, aber es war auch nicht lau. Es war die persönliche Vision des Re-

gisseurs, und sie war stimmig, kraftvoll und engagiert. Stellenweise hat mich das Schauspiel auch berührt.

UTEŠEV: Mich auch, stellenweise.

- Warum haben die Künstlerischen Räte das Schauspiel in seiner ursprünglichen Form nicht gebilligt?

UTEŠEV: Aus all den vorhin genannten Gründen. Sie haben die kollektive Entscheidung gefällt, daß das Schauspiel der Verbesserung bedarf.

- Und glauben Sie, daß solche Änderungsvorschläge wie die des Künstlerischen Rates zu seiner Verbesserung beigetragen haben?

UTEŠEV: Nein. Nicht in der Eile. Ich war gegen die ganze Umarbeitungsgeschichte.

- Sie meinen, man hätte das Schauspiel also doch in seiner ursprünglichen Form zeigen sollen?

UTEŠEV: Nein. Meiner Meinung nach hätte man es überhaupt nicht zeigen sollen. Ich finde, man muß dem Zuschauer jedes Kunstwerk in der bestmöglichen Ausführung anbieten, und Petrov hat das nicht vermocht. Nun, dann soll er's eben lassen. Warum soll man den Zuschauern etwas Schlechtes zeigen? Das ist peinlich für das Theater und für uns, und schade um den Aufwand.

- Aber vielleicht wäre es für viele trotzdem ein lohnender Theaterabend gewesen? Sie haben die Zuschauer ja gar nicht gefragt. Warum hat man das nicht einfach ausprobiert, nachdem der Aufwand schon einmal gebracht worden war?

UTEŠEV: Man hat es doch probiert, was wollen Sie? Es gab vier Generalproben und eine Premiere, alle konnten es sehen. Sie sagen - Vision des Regisseurs - nun, bitte sehr, soll er sie zeigen. Hinterher gab es drei freie Diskussionen, von denen Sie eine gehört haben, und in ihnen kamen sehr unterschiedliche Meinungen zum Ausdruck. Auch ich werde ja wohl noch meine Meinung sagen dürfen.

- Ihre Meinung hat offenbar mehr Gewicht als die der meisten anderen Menschen?

UTEŠEV (blickt verständnislos.)

- Halten Sie es für Zufall, daß die Meinung der offiziellen Vertreter der Kultur so einheitlich in eine andere Richtung ging als die der meisten Zuschauer?

UTEŠEV (indigniert): Weiß ich nicht, ob das Zufall ist; auf jeden Fall ist die Frage ohne Belang. Wir sind eine freie Gruppe von Kulturberatern, und alles, was wir getan haben, war, unsere Meinung der Theaterleitung mitzuteilen. Wir konnten die Aufführung nicht guten Gewissens empfehlen, also haben wir der Theaterleitung abgeraten. Die Theaterleitung unterstützte unser Urteil, das war alles.

- Hätte sie es auch ignorieren können?

UTEŠEV: Selbstverständlich.

- Wird die Oper noch einmal aufgeführt werden?

UTEŠEV: Soweit ich weiß, nicht. Aber Rogalëv ist ein talentierter Komponist, er soll weitermachen. Wenn Sie mich jetzt entschuldigen wollen...

V. DIE "5 ERZÄHLUNGEN BABEL'S"

1. Zur Problematik von Prosadramatisierungen

Von zwei grundverschiedenen Dramatisierungen, zwei grundsätzlich verschiedenen Dramatisierungsweisen war bisher die Rede.

- 1.) In der "Reiterarmee"-Bearbeitung des Vachtangov-Theaters wurden der Rohstoff, der Inhalt der Erzählungen, die Fakten für eine Bühnenhandlung verwandt. Die Dramatisierer übernahmen ergiebige Episoden der Vorlage und stellten sie plan, sozusagen naiv, auf der Bühne dar, als wären sie nicht dem Bewußtsein und den Erfahrungen eines einzelnen Zeugen entsprungen, sondern die Protokolle einer "objektiven Wirklichkeit". Da der Inhalt oberflächlich tatsächlich gebracht wurde, erlaubten sich die Bearbeiter, sich auf Babel's Autorschaft zu berufen, obwohl wohl sie Text und Details der Handlung nach ihrem eigenen Ermessen verbogen hatten.- Ist diese Methode legitim? Sicherlich nicht.
- 2.) Die Autoren von "Am Beginn deines Schicksals" veränderten Babel's Text und sogar die plots der meisten Erzählungen gründlich, stellten aber in ihren eigenen Dialogen und Bildern und insbesondere in der Musik die Essenz von Babel's Werk wieder her. Das Resultat war in vielem gelungen, konnte sich aber aus kulturpolitischen Gründen nicht im Repertoire halten.

In Moskau nun fand ein Regisseur, der aus Redlichkeit nicht den ersten, aus Vorsicht aber nicht den zweiten Weg wählen wollte, eine dritte Möglichkeit: Er behielt den gedruckten Babel'-Text fast ohne Änderungen bei, zeigte aber nicht die Bilder, die diesem - imaginativ oder tatsächlich - zugrundelagen.

Das bringt uns auf ein paar maßgebliche Fragen bei der Dra-

matisierung von erzählender Prosa.

Erzählende Prosa gestaltet Erfahrenes. Sie stellt an einer Erfahrung das dar, was daran maßgeblich, bedeutsam, aufschlußreich erscheint; sie stellt es als bereite abgeschlossen und bewältigt dar, aber sie muß es auch beschwören, wiederbeleben, damit der Leser die sinnliche Macht des Gegenstandes oder des Geschehens erfahren kann und begreift, warum der Stoff erzählt werden mußte. Diese "Vereinigung" von lebendigem Geschehen und Bewältigung schafft das Bewußtsein des Erzählers. Nur dieses Bewußtsein gibt dem Erzählten Begründung und Sinn.

Ein Erzählwerk enthält also beides, den Gegenstand und das Bewußtsein, in dem dieser sich spiegelt. Wenn das Werk künstlerisch hochwertig ist, schafft es hiermit bereits eine Synthese, die alles ausdrückt, was es in dem jeweiligen Zusammenhang zu wissen und zu erfahren gibt. Ein solches Werk ist bereits vollkommen und durch keine Illustration mehr zu verbessern.

Wer ungeacht dessen ein Stück erzählender Prosa in die Dramatik übersetzen will, muß zunächst einmal den Schritt der Verarbeitung des Erzählten durch den Erzähler wieder zurückgehen und gewissermaßen den "Rohstoff" des Erzählten rekonstruieren, um ihn dann aufs neue mit neuen Mitteln zu bewältigen - in einer anderen Kunst. Hierzu bedarf er genauester Kenntnis und Intuition sowohl was das Thema, als auch was dessen ersten Gestalter anbetrifft. Der Bearbeiter muß wissen, wie die Linse des Erzählers das Bild des Gegenstandes gebrochen hat, um den Gegenstand jenseits dieser Linse richtig zu erfassen. Dann muß er sich in den Willen, das Bewußtsein, das Temperament des Erzählers einfühlen, um über denselben Thema zu demselben Resultat der künstlerischen Bewältigung zu kommen wie dieser. Zumindest, wenn er seine Sache ernst nimmt.

Immer aber gilt eines: Der Grundstoff der Erzählung muß auf der Bühne wiedererzeugt werden, denn er ist die Grundlage des künstlerischen Erzeugnisses, um das es geht.

Nun knüpft eine Erzählung inhaltlich in der Regel höchstens an zwei Stellen an die allgemeine sinnliche Realität an: 1.) in dem Geschehen, das erzählt wird, und 2.) in der Situation des Erzählers (sofern diese in der Erzählung eine Rolle spielt). An einer dieser beiden Stellen muß das Theater ansetzen. Denn seine Welt ist das Sinnliche.

Was aber geschieht, wenn nun ein Regisseur/ Bearbeiter an keiner dieser beiden "Nähte" des von ihm gespielten Werkes ansetzt und stattdessen mit eigenen Mitteln etwas Eigenes zeigt, also eine dritte, von Erzähler und Erzähltem unabhängige Handlung neben dem Erzähltext herlaufen läßt? Eben dies wurde in den "5 Erzählungen Babel's" versucht, einer Inszenierung, die im Februar 1982 im Moskauer "Dramen- und Komödien-theater an der Taganka" herauskam.

2. Der Versuch des Taganka-Theaters

Der Regisseur der "5 Erzählungen", Jefim Michajlovič Kučer, hatte Babel's Erzählungen durchaus nicht verfremden oder ironisch brechen wollen. Er wollte ein "theatralisches Portrait" eines Autors schaffen, den er aus tiefem Herzen verehrt. Nur fürchtete er, wie es scheint, die explosive Kraft, die Babel's Bilder, aus der Bindung der Sprache gelöst, plötzlich hätten entwickeln können. Leider akzeptierte er auch nicht den zweiten "theatralischen" Anknüpfungspunkt, den wir oben genannt hatten: die Ebene des Erzählers. Dabei waren die von Kučer umgesetzten 5 Erzählungen ("Konkin"(1), "Ein Abend", "Die Geschichte meines Taubenschlages", "Di Grasso", "Erwachen") Geschichten, die der Held selbst erzählt.

Konkin ist eine Figur aus der "Reiterarmee", ein bauchredender Politkommissar, der von seinem Zweikampf mit einem polnischen General erzählt. Der General ist alt, vornehm und am Ende seiner Kraft, aber er weigert sich aus Prinzip, sich einem Kommunisten zu ergeben. Nachdem er Konkin ein Loch ins Bein geschossen hat, zerbricht er seinen eigenen Säbel und bittet Konkin, ihn "nach Soldatenart" zu töten. Er läßt sich auch nicht umstimmen, obwohl Konkin mit Engelszungen redet... Diese Geschichte erzählt Konkin an einem Lagerfeuer dem stau-

(1) "Konkin" ist der Titel der Erzählung, die in der "Reiterarmee"-Ausgabe des dtv-Verlages (1961) mit "Der Bauchredner" übersetzt worden ist.

nenden Ljutov, wobei er auch, wie extra erwähnt wird, seine Bauchredkunst spielen läßt. "Nun, und wie bist du mit dem Panje einig geworden, Vas'ka?" fragt jemand.

"Wie soll man mit so einem einig werden?...Der Alte hatte Charakter! Ich verbeugte mich sogar vor ihm, er blieb halsstarrig! Wir nahmen ihm dann alle seine Papiere und den Revolver ab; den Sattel dieses sonderbaren Kauzes habe ich jetzt noch unter mir. Aber dann sehe ich, daß ich immer stärker blute. Ein schreckliches Schlafbedürfnis überfällt mich, und meine Stiefel sind voll Blut.- Da konnte ich mich nicht mehr um ihn kümmern..."

'Ihr habt also dem Alten ein Ende gemacht?'

'Wir begingen die Sünde.'" (1)

"Ein Abend" beschwört die Stimmung eines Abends "im unfruchtbaren Staub des Hinterlandes" herauf, eines schwülen, qualvollen Abends, den zwei armselige Mitarbeiter der Zeitung "Roter Kavallerist" irgendwie hinter sich bringen müssen. Ljutov, "die Brille auf der Nase, Geschwüre am Hals, mit verbundenen Füßen", sitzt erschöpft, von Trauer und Einsamkeit geplagt, auf dem Bahndamm, und "später, gegen Mitternacht, steigt Galin aus dem Waggon, um zu erzittern unter den Bissen seiner unerwiderten Liebe zu Irina, der Waschfrau unseres Zuges". Während Irina mit dem Koch Vasilij in der Küche verschwindet, erzählt der halbblinde, verwachsene Galin blutrünstige Geschichten von ermordeten Zaren, spricht fanatische, wilde Dinge über Revolution und Partei. "Galin", sagt der Erzähler zu ihm, "ich bin krank, mein Ende scheint zu nahen; ich bin müde, in unserer Reiterarmee weiterzudienen..." Aber von Galin kann Ljutov keinen Trost bekommen, sondern nur Verachtung. Er verstummt und hört weiter zu.-"Ein Abend" ist womöglich die am meisten exaltierte, kranke und hoffnungslose Geschichte der ganzen "Reiterarmee". Erschreckend klingen ihre letzten Sätze:

"Und Galin sprach mit mir von der politischen Erziehung der Ersten Reiterarmee. Er sprach lange, dumpf und sehr klar. Sein Augenlied bebte über dem blinden Auge, und aus seinen zerschundenen Handflächen floß das Blut." (2)

(1) Babel, Budjonny's Reiterarmee, a.a.O. S.83

(2) ebd., S.93-96

"Die Geschichte meines Taubenschlages", "Di Grasso" und "Erwachen" zählen zu Babel's "Autobiographischen Erzählungen", obwohl es gewisse Zweifel an der Authentizität ihres Inhalts gibt (1). Dafür haben sie eine andere Wahrheit auf ihrer Seite, und zwar die poetische. Und deswegen überzeugen sie.

In allen drei Geschichten wird in der Ich-Form von der Kindheit des Dichters in der kleinbürgerlichen jüdischen Familie erzählt, von der skurrilen Verwandtschaft, von der Not und der Einsamkeit des begabten Jungen. "Die Geschichte meines Taubenschlages", die Babel' 1925 schrieb und seinem Lehrer Maksim Gor'kij widmete, behandelt den Einbruch eines Pogroms in dieser Kinderwelt: Der Neunjährige hat von seinem Vater sechs Tauben geschenkt bekommen, weil er trotz der strengen Aufnahmebeschränkungen für Juden die Aufnahmeprüfung ins Gymnasium bestanden hat; der Pogrom bricht los, als der Junge die soeben gekauften Tauben nach Hause trägt.

Ein vorbeieilender Mensch hat von dem Pogrom gesprochen, hat berichtet, daß man Babel's Großvater Šojl erschlug. Als er nach Hause eilt, trifft der Junge in einer menschenleeren Gasse den Zigarettenverkäufer Makarenko-ohne-Füße.

"Die Knaben aus unserer Gasse kauften bei ihm Zigaretten, die Kinder liebten ihn, und ich stürzte die Gasse hinauf zu ihm.

'Makarenko', sagte ich atemlos und streichelte die Schultern des Krüppels, 'hast du meinen Großvater Sojl gesehen?'"

Aber Makarenko-ohne-Füße hat keine Zeit für den Jungen. Er wirft sich in seinem Rollstuhl hin und her und klagt den Himmel an in hilfloser Wut, daß er sich an den Plünderungen nicht beteiligen kann. Eine "wunderschöne Frau mit glühendem Gesicht" läuft an ihm vorbei, in den Händen Feze und eine Stoffrolle; ein Bursche in einem Pferdewagen donnert im Galopp auf den Sobornyjplatz, wo die ergiebigsten Plünderungen stattfinden. Plötzlich erinnert sich Makarenko des Jungen und streckt seine lepröse Hand nach ihm aus.

"Was hast du im Sack?' fragte er und nahm den Sack, der warm an meinem Herzen ruhte."

(1) vgl. Natalie Babel, Vorwort zu: Isaac Babel, Correspondance 1925-1939, Paris 1967

Makarenko greift eine Taube. Nichts als eine Taube! Voller Wut zerschlägt er sie an der Wange des Jungen.

"Ich lag auf der Erde, und die Eingeweide des zerdrückten Vogels glitten längs meiner Schläfe nieder. (...)
... und ich schloß das eine Auge, das ich noch offen hatte, um die Welt vor mir nicht zu sehen. Diese Welt war klein und schrecklich. Ich sah einen Stein vor mir liegen, einen Stein wie das Gesicht einer alten Frau mit großen Kiefern, unweit davon ein Stück Schnur und eine Handvoll Federn, die noch zu atmen schienen.

(...)

Ich ging durch eine fremde Gasse, in der weiße Schachteln herumlagen, ich ging, geschmückt mit blutigen Federn, allein in der Mitte des Fahrweges, der so sonntäglich rein gekehrt war, und weinte so bitterlich, aus vollem Herzen und so glücklich wie nie mehr im Leben."

Zu Hause liegt Großvater Šojl mit zerdrücktem Brustkorb, und der Hauewart Kuzma kleidet ihn an und bindet ihm den Unterkiefer hoch.

"'Er hat alle beschimpft', sagte er lächelnd und sah die Leiche liebevoll an, 'wären ihm die Tataren in den Weg gekommen, er hätte die Tataren davongejagt, aber es kamen Russen mit russischen Frauen und Bauern - die Bauern schonen die Menschen ungern, die Bauern kenne ich...'" (1)

Diese, die erste, ist auch die grausamste aller "Autobiographischen Erzählungen". In der Erfahrungsweise des neunjährigen Jungen glaubt man bereits diejenige des erwachsenen Mannes und Künstlers, des Chronisten des Reiterarmee-Zuges zu entdecken: Der Junge ist wie betäubt, gelähmt von dem hereinbrechenden Pogrom, obwohl er zunächst nur dessen entfernteste Ausläufer wahrnimmt; er erleidet einen Schock, aber er klagt nicht an, und noch im bittersten Schmerz registriert er mit unverminderter Klarheit jede Einzelheit, jede Nuance seiner Umwelt. Aufschlußreich ist aber auch das Gefühl von Lust, das dieser Schock in ihm auslöst, und das vielleicht den Schlüssel enthält zur gesamten Sehens- und Kompositionsweise des späteren Schriftstellers Isaak Babel'. Babel' suchte und fand Erregung im Schrecken, und hierher rührt seine spezielle Poesie, die aus

(1) Isaak Babel, Geschichten aus Odessa/ Autobiographische Erzählungen, München 1972, S.56-60

Not und Verzückung besteht, aus Begeisterung und Angst. Kann man hier vielleicht von einer Art sublimiertem Sadismus sprechen? Der ältere Babel' hatte in gewissem Maße gelernt, mit den Schrecken der Welt umzugehen, und setzte sie oft als Stimulans ein, als Katalysator für eine ganz eigene, fremdartige, aber faszinierende Empfindung von Verheißung, von Freude an der Welt, von rauschhaftem Glück.

Bereits die nächste, die vierte der "5 Erzählungen" des Tanka-Theaters, ist ein gutes Beispiel hierfür. Sie entstand 1937 und ist die drittletzte Erzählung, die der Schriftsteller in der Sowjetunion veröffentlichte. Doch von all der Erniedrigung und Angst, die Babel' in diesen Jahren auszustehen hatte, ist in ihr nichts zu spüren.

Auch "Di Grasso" spielt in Babel's Odessaer Jugend. Der Ich-Erzähler stellt sich als "Theaterbillet-Aufkäufer" vor, als einen der Odessaer Jungen, die im Auftrag des Spekulanten Kolja Švarc die Billetts des Odessaer Theaters aufkaufen.

Nach Odessa kommt die sizilianische Gastspieltruppe des Tragöden Di Grasso, die mit ihren gewaltigen, melodramatischen Spektakeln Odessa im Sturm erobert. Auch der Ich-Erzähler ist hingerissen.

"Di Grasso spielte während seines Gastspiels in unserer Stadt 'König Lear', 'Othello', Turgenevs 'Parasit', wobei er mit jedem Wort, mit jeder Geste zum Ausdruck brachte, daß im Ausbruch edler Leidenschaft mehr Gerechtigkeit und Hoffnung liege als in den freudlosen Gesetzen der Welt."

Die Theaterjungen schlagen ihre Karten zum fünffachen Preis los. Ganz Odessa ist in einem Freudentaumel. Vor den Läden werden Maccaroni gekocht, "reiche Juden mit säuberlich gekämmten Bärten" begeben sich diskret zu Di Grassos Künstlerinnen -

"Alle Menschen in der Theatergasse waren glücklich bis auf einen einzigen. Dieser Mensch war ich. Mir drohte in diesen Tagen der Untergang. Jeden Augenblick konnte mein Vater seine Uhr anlegen wollen, die ich ohne Erlaubnis genommen und Kolja Švarc geliehen hatte. Der hatte sich inzwischen ebenso an die goldene Uhr gewöhnt, wie er als fortschrittlicher Mensch sich an-

gewöhnt hatte, morgens früh statt Tee bessarabischen Wein zu trinken."

Der Vierzehnjährige beschließt, sich nach Konstantinopel abzusetzen. Nur noch ein letztes Mal, bevor er sich illegal in dem Dampfer 'Duke of Kent' einschiffte, will er Di Grasso sehen, Di Grasso, der an diesem Abend im Theater als betrogener Schäfer seinem Nebenbuhler den Hals aufschützen und das Blut heraus-saugen wird.

Später, auf dem Weg zum Hafen, sieht er plötzlich Kolja Švare und dessen Gattin vor sich, die ebenfalls vom Theater heimkehren. "Da siehst du, du Lämmel, was Liebe ist..." heult Madame Švarc, die mächtig ist und "lang wie die Steppe", und mit "schallender Stimme zählte sie die Frauen auf, die mit ihren Männern glücklich sind".

"Eingeschüchtert trabte Kolja neben seiner Gattin her und blies in seinen seidenweichen Schnurrbart. Ich ging nach alter Gewohnheit hinter ihnen. Ich weinte. Als Madame Švarc einen Augenblick schwieg, hörte sie mein Schluchzen und drehte sich um.

'Lämmel', sagte Madame Švarc zu ihrem Gatten,...'bis zu meinem friedlosen Tode werde ich keine gute Stunde mehr haben, wenn du dem Jungen die Uhr nicht zurückgibst...'"

Der Junge ist gerettet. Er bleibt zurück, die Uhr fest in der Hand.

"Ich war allein und erkannte plötzlich mit nie gesehener Klarheit, wie sich die Säulen der Duma in der Höhe verloren, sah das vom Gaslicht beleuchtete Laubwerk der Promenade, den bronzenen Kopf Puškins, eingehüllt in matten Mondglanz, zum ersten Mal erkannte ich meine Umgebung, sah sie, wie sie wirklich war - verschwiegen und unaussprechlich herrlich." (1)

Es ist unmöglich, "Di Grasso" nachzuerzählen. Die Geschichte lebt aus ihrer Frische, den unverhofften Wendungen, dem tiefen Humor. Sie wirkt wie ein letzter Hymnus Babel's an die unverständliche, wunderbare Welt, bevor der Schriftsteller in dieser unverständlichen, wunderbaren Welt zu Tode kam.

"Erwachen", die letzte Geschichte in der Taganka-Inszenierung, entstand 1930 und wurde 1932 zum ersten Mal veröffentlicht.

wieder die Kindheit des bleichen, kümmerlichen, vom ständigen Lernen überarbeiteten Isaak, den seine ehrgeizigen Eltern nun

(1) Isaak Babel, Die traurige Straße, a.a.O. S.34-37

zum Geigenspiel zwingen. "Obwohl ich das Alter für Wunderkin-
der schon überschritten hatte - ich ging ins vierzehnte Jahr -
konnte ich nach Wuchs und Schwächlichkeit wohl für acht Jahre
gelten. Darauf setzte mein Vater seine ganze Hoffnung."

Aber der Junge hat kein Gefühl für das Instrument und kratzt
nur zum Schein nachmittags darauf herum, während er in einem
auf dem Notenständer aufgeschlagenen Buch liest. Eines Tages
geht er statt zu seinem Musiklehrer an den Hafen, und fortan
besucht er den Geigenunterricht nicht mehr. Voller Neid beo-
bachtet er die braungebrannten Jungen von der Uferstraße beim
Schwimmen, er, der, obwohl in Odessa geboren, mit zehn Jahren
zum erstenmal das Meer gesehen hat und mit vierzehn Jahren
noch nicht schwimmen kann.

Ein alter, seltsamer Mann, der Korrektor der 'Odessaer
Neuigkeiten' Jefim Nikitič Smolič, der den Jungen bei seinen
vergeblichen Schwimmversuchen beobachtet hat, nimmt sich sei-
ner an. Er zeigt ihm die Blätter der Bäume, macht ihn auf den
Gesang der Vögel aufmerksam, hilft ihm, die Natur zu entdek-
ken.

"Ich liebte diesen Menschen so, wie nur ein Junge einen
Athleten vergöttern kann, krank vor Hysterie und Kopfweh.
Keinen Schritt wich ich von ihm und versuchte ihm zu die-
nen."

Mag sein, daß hier die Wurzel zu suchen ist für die geheime
Verehrung des "Reiterarmee"-Autors für die robusten, unge-
hemmten Kosaken.

Indessen nimmt die Idylle mit Jefim Nikitič ein furchtbares
Ende. Als Isaaks Vater erfährt, daß sein Sohn schon seit drei
Monaten nicht mehr in den Unterricht gegangen ist, will er ihn
furchtbar verprügeln. Der Junge hat sich im Klosett einge-
schlossen, der Vater, umringt von heulenden Frauen, wirft sich
mit dem ganzen Körper gegen die Tür und ruft, er werde ihn um-
bringen. In letzter Minute - die Tür ist beinahe aufgesprengt,
das Schloß hängt nur noch an einem einzigen Nagel - eilt die
Alte herbei, des Vaters Mutter. "Mein Kind", sagt sie zu ihm,
unser Leid ist groß. Es hat keine Grenzen. Nur Blut fehlte in
unserem Haus. Und ich will kein Blut sehen in unserem Haus..."

"Der Vater stöhnte. Ich hörte seine sich entfernenden Schritte. Der Riegel hing am letzten Nagel. Bis zur Nacht blieb ich in meiner Festung hocken. Als alle sich schlafen gelegt hatten, führte mich Bobka zur Großmutter. Der Weg dorthin war weit. Mondlicht erstarrte auf unbekanntem Büschen, auf Bäumen ohne Namen... die Stimme eines unbekanntem Vogels klang auf, erlosch, vielleicht war er eingeschlafen? Was für ein Vogel ist es? Wie ruft man ihn? Ob es abends wohl taut? ... Wo ist das Sternbild des Großen Bären? Von welcher Seite geht die Sonne auf?...

Wir gingen über die Poststraße. Bobka hielt mich fest an der Hand, damit ich nicht davonlief. Sie hatte recht. Ich dachte an Flucht." (1)

All diese Geschichten, vor allem die letzten drei, sind meisterhaft geschrieben, von einer Prägnanz und lyrischen Kraft, wie sie Babel selten wieder erreicht hat. Der Regisseur und Bearbeiter der "5 Erzählungen", Jefim Michajlovič Kučer, hat es sich mit seiner Auswahl nicht leicht gemacht. Er hat ein paar der dramatisch am wenigsten ergiebigen, dafür aber wohl anspruchsvollsten Erzählungen aus Babel's Werk für sein "theatralisches Portrait" verwandt. Ob er sie meisterte, ist eine andere Frage.

Vermutlich ist es fast unmöglich, solche Geschichten wie die drei "autobiographischen" auf der Bühne auf ihre Handlung zurückzuführen. Zu persönlich, zu nuanciert ist das alles erzählt, zu weit verklärt bereits in die spezielle Babel'-Mischung von Not und Begeisterung. Man hätte vielleicht den Erzähler selbst zeigen können oder die Handlung zwischen persönlicher Erzählung und Rückblenden hin- und herspringen lassen können. Die anderen beiden Geschichten, die aus der "Reiterarmee" entnommenen "Konkin" und "Ein Abend" ließen sich leichter als Szenen spielen, wobei im Grunde "Konkin" schon ein Rollenmonolog ist und "Ein Abend" eine Art Drehbuch.

Aber Kučer wollte das alles nicht und auch nichts Entsprechendes. Er scheint eine Art "Commedia dell'Arte" im Sinn gehabt zu haben bei seiner Aufführung.

Die Exposition seiner Aufführung bestand darin, daß die acht Darsteller, gekleidet in einem bunt-imaginären Odessaer Jahrhundertwende-Stil, auf Instrumenten spielend (Musik: S. Kalloš) die Bühne betraten. Auf einer etwa 30 cm hohen Bühne-

(1) Isaak Babel, Geschichten aus Odessa, a.a.O. S.86-74
 Übrigens hat der englische Filmregisseur Ken Russell diese Geschichte in seinem Spielfilm über Gustav Mahler ("Mahler", 1974) verwandt.

auf-der-Bühne errichteten sie ein quadratisches mannshohes weißes Zelt mit einer Luke oben in der Vorderseite, das nach allen Seiten zu öffnen war. Dann begann das Spiel, immer um dieses Zelt herum, mit einigen Requisiten, Lichtwechseln, musikalischen Einlagen; jede Erzählung wurde von einem anderen Darsteller geführt, d.h. der Haupt-Darsteller führte dann den Hauptpart und spielte die Hauptrolle, bisweilen aber auch die Parts der mit dem Erzähler nicht identischen Personen.

Man kann nicht sagen, daß die Darsteller etwas zu Babel's Text oder zu seinen plots gezeigt hätten. Man kann aber auch nicht sagen, daß sie etwas ganz Anderes gezeigt hätten. Die Hauptidee des Regisseurs scheint eine Art anderthalbstündige Demonstration der Spielfreude gewesen zu sein. "Das Wasser fließt, der Stern strahlt, und der Mensch - spielt!" ruft einer der Schauspieler zu Beginn der Vorstellung triumphierend aus. Dann treten alle zur Seite, und das Wort ergreift "Konkin".

Es war schwer, sich auszukennen. Gleichzeitig war es aber auch unmöglich, sich Notizen zu machen, denn die schwarzlackierten Klappstühle des Taganka-Zuschauerraums sind so eng aneinandergebaut, daß man kaum sitzen, geschweige denn mit-schreiben kann. Ich habe versucht, mir aus dem Gedächtnis nach dem Ende der Vorstellung die wesentlichen Bilder zu notieren, hatte mir aber bei aller Konzentration nur wenig merken können, da ich nichts verstand. Sich unorganisierte Details zu merken, ist schwer; man merkt sich Zusammenhänge, und die Details prägen sich ein, wenn sie Zusammenhänge bestimmen.

1. Erzählung: "Konkin". Der Hauptdarsteller war ein heiserer, bärtiger Mann von Mitte Dreißig. Wie alle anderen spielte auch er nur in seinem Komödiantengewand und ohne eine seinem Part entsprechende Kostümierung. Er sprach seine Worte rasch, brüllend, gröhnend und glucksend, hieb mit einem Säbel durch die Luft, verschwand im Zelt, steckte plötzlich mit einer Grimasse seinen Kopf aus der oberen Zelt-luke, verlor seinen Hut, stieß von innen gegen die Zeltwände, war auf einmal hinter dem Zelt und gurgelte, unsichtbar,

von dort. Die Mitspieler tauchten bisweilen auf, zumeist ohne ersichtliche Funktion, aber mit bedeutsamen Gesten und Gesichtern.

2. Erzählung: "Ein Abend". Es wird ein wenig gespielt, tatsächlich sitzen zwei Spieler vor dem Zelt, während zwei, offenbar der Koch Vasilij und die Magd, ostentativ im Zelt verschwinden. Unter der Zeltwand sehen ihre nackten Füße hervor.

3. Erzählung: "Die Geschichte meines Taubenschlages". Ihr Held trug eine Petroleumlampe. Ansonsten keine Erinnerung. Der erste Teil der Erzählung, und zwar wie der Junge zu dem Geld für die Tauben kommt, die ganze grausame antisemitische Prüfungsprozedur, ist ausgespart. Die Geschichte beginnt mit dem Taubenkauf.

4. Erzählung: "Di Grasso". Der Protagonist war ein hübscher schlanker, braungelockter junger Mann mit einem lebhaften Gesicht, der eine rostrote Cordhose mit passender Weste und einen Schlapphut trug. Er hielt eine Taschenuhr an einer langen Kette und turnte beziehungsweise um die Taschenuhr. Das Spiel war unklar, aber da er so interessant aussah und auch vergleichsweise verständlich und lebendig sprach, erhielt er für seine Szene den meisten Applaus.

5. Erzählung: "Erwachen". Es spielte ein kleiner, halbkahler Mann von etwa 50 Jahren, der gutartig und freundlich wirkte. Er spielte ausdrucksvoller als die anderen und sprach sinnvoller; er versuchte seinen Helden wirklich darzustellen. Dennoch wenig Erinnerung. Vergleichsweise wirkungsvoll die Eingangsszene, wo er von seiner ehrgeizigen Sippschaft bedrängt wird. Von allen Seiten reden sie auf ihn ein: "Was ist ein Gobelin? - Wofür haben die Jakobiner Robespierre verraten? - Wie macht man künstliche Seide? ... - Cimbalist hat, nach Zeugnissen, sich dem englischen König vorgestellt und im Buckingham Palast gespielt! - Die Eltern von Gabrilovič haben zwei Häuser in Petersburg gekauft! - Wunderkinder haben ihren Eltern Reichtum gebracht. Und Glück..." Nach dem Ende der Erzählung stellt sich der Darsteller plötz-

lich links an die Rampe und spricht die Schlußpassage von Babel's Erzählung "Guy de Maupassant":

"Und ich erfuhr in dieser Nacht..., daß Maupassant 1850 als Sohn eines normannischen Edelmannes geboren worden war. Seine Mutter Laura de Poittevin war eine Cousine Flauberts. Mit fünfundzwanzig Jahren spürte er den ersten Angriff der ererbten Syphilis. Schaffenskraft und Lebensfreude kämpften gegen die Krankheit. Anfangs hatte er nur unter Kopfschmerzen und Depressionen zu leiden. Später nahte sich ihm das Gespenst der Erblindung. Die Sehkraft ließ nach. Krankhaftes Mißtrauen, Menschenscheu und Streitsucht entwickelten sich. Er wehrte sich wütend. Er ließ sich in einer Yacht auf dem Mittelmeer herumschleudern, floh nach Tunis, Marokko, Zentralafrika - und schrieb unausgesetzt. Als er berühmt geworden war - in seinem vierzigsten Jahr - durchschnitt er sich die Kehle, Blut floß, aber er blieb am Leben. Man brachte ihn in ein Irrenhaus. Dort kroch er auf allen vieren... Die letzte Eintragung auf seinem Krankenblatt lautet:

'Monsieur de Maupassant va s'animaliser.'

Mit zweiundvierzig Jahren starb er. Seine Mutter überlebte ihn.

Ich las das Buch zu Ende und stand vom Bett auf. Nebel drang zum Fenster herein, verhüllte das All. Mein Herz zog sich zusammen. Ein Vorgefühl der Wahrheit berührte mich." (1)

Merkwürdigerweise ist dies das einzige zusammenhängende Stück Text, das mir von dem ganzen Abend in Erinnerung geblieben ist. Und der einzige Augenblick des Abends, an dem die Zuschauer einen Hauch von Sinnlichkeit und Atmosphäre verspürten.

Das Publikum blieb zurückhaltend. Man würdigte die Redlichkeit und die angestrenzte Akrobatik der Schauspieler. Tatsächlich war der positivste Eindruck des Abends der, daß hier präzise und ehrlich gearbeitet worden war, daß das Ensemble seinen Stoff achtete (vielleicht zu sehr) und unbedingt einen Ausdruck gesucht hatte. Man muß noch etwas sagen: Im sovjetischen Theater sind Experimente nicht an der Tagesordnung, und entsprechend schätzen die Zuschauer in der Regel Regisseure, die eine Abweichung vom verbindlichen "sozialistischen Realismus" riskieren. Aber all diese Fakten können eine unverständliche Aufführung nicht enträtseln, ein konstruiertes Spiel nicht lebendig machen. Und so sehr wir das Ensemble mit seinem Regisseur anerkennen als Experimentierer, die den sovjetischen Theater

(1) Isaak Babel, Geschichten aus Odessa, n.a.o. S.103f

durch ihr Beispiel vielleicht eine wichtige Anregung gegeben haben, - seine Leistung in diesem Fall müssen wir mißglückt nennen, sowohl was die Umsetzung von Isaak Babel' anbetrifft, als auch als Theateraufführung überhaupt.

3. Der Regisseur

Jefim Michajlovič Kučer, Jahrgang 1948, war acht Jahre lang Assistent des berühmten Theaterleiters Jurij Ljubimov, bevor er die "5 Erzählungen" inszenierte. Diese Lehrzeit hat seinen Stil entscheidend geprägt.

Der Chefregisseur Jurij Ljubimov (geb. 1917), der bis 1940 im Studio des Vachtangov-Theaters Schauspiel studierte, hat 1965 mit einem Ensemble, das sich hauptsächlich aus Studenten desselben Studios zusammensetzte, das "Dramen- und Komödientheater an der Taganka" gegründet, dessen Stil und Repertoire er bis heute allein bestimmt. Ljubimov ist ein publizistisch engagierter Theatermacher, der sich durch seine gescheiterten Inszenierungen russischer und sowjetischer Prosa-Klassiker von Černysevskij ("Was tun?") über Jesenin ("Pugačëv") und Majakovskij ("Hören Sie zu!") bis zu Bulgakov ("Meister und Margarita") und Trifonov ("Das Haus an der Moskva") einen Namen gemacht hat. Seine Inszenierungen sind artistisch brillant, pointiert, oft polemisch: Ljubimov hat sehr viel von Brecht gelernt. Sein Theater gilt als "oppositionell", weshalb es unter den 30 Moskauer Staatstheatern eine spektakuläre Stellung einnimmt. Jeden Tag ist es restlos ausverkauft. Keine Eintrittskarte des Taganka-Theaters erreicht den freien Verkauf; die Karten versickern auf halboffiziellen Kanälen und stellen eine feste Währung im umfassenden sovjetischen Schwarzmarkt dar, wo sie teilweise zu ihrem zehnfachen Preis gehandelt werden. In den engen Sitzreihen des Taganka-Theaters drängen sich fast ausschließlich Funktionäre, Kulturschickeria und Spekulanten.

Ljubimov ist ein leidenschaftlicher und gleichzeitig äußerst geschickter Theatermacher. Er hat so manche Konfrontation mit den Kulturbehörden durchgestanden, dabei aber fast nie einen Vorwand zu stärkeren Restriktionen geliefert. Seine Qualität besteht darin, daß er auf intelligent verschlüsselte Weise frappierend offen zwischen den Zeilen spricht, ohne daß man ihm je "Dissidententum" hätte nachweisen können.

Sein Assistent Kučer indessen hat diese Kunst bislang nicht gelernt. Er hat Ljubimovs ungewöhnlichen artistischen, beziehungsreichen Spielstil nachgeahmt, ohne ihm mit Sinn füllen zu können, ohne irgendwo etwas Entscheidendes, Verbindliches auszusprechen. Fürchtete er, sich festzulegen? Und wenn, vor wem - vor seinem großen Lehrer Ljubimov oder vor der hellhörigen sovjetischen Zensur?

Genützt hat ihm seine Vorsicht - wenn es welche war - indessen nichts. Den Zuschauern blieb die angestrengte Intellektualität der Aufführung unverständlich, die Zensur aber, die vermutlich selber nichts verstand, reagierte vorsichtshalber mit Verboten: Kučer mußte, bevor die Premiere stattfinden durfte, sein zweieinhalbstündiges Schauspiel um eine ganze Stunde kürzen.

4. Die Dramatisierung

Ursprünglich wollte Kučer sieben anstatt fünf Erzählungen Babel's aufführen, und zwar in folgender Gliederung: 1.) "Jesu Sünde", 2.) "Konkin", 3.) "Ein Abend", 4.) "Di Grasso", 5.) "Erwachen", 6.) "Die Geschichte meines Taubenschlages", 7.) "Rue Dante". In dem vom Regisseur selbst eingerichteten Textbuch, das im Museum des Taganka-Theaters aufbewahrt wird, sind die Geschichten in musikalische "Nummern" eingeteilt, deren Protagonisten durch ihre Stimmlage bestimmt werden. Die "Erste Nummer" zum Beispiel wird von Kontraalt und Sopran geführt: zwei Zimmermädchen des Hotels "Madrid und Louvre" unterhalten sich gleichsam im Wechselgesang über das Schicksal des Stubenmädchens Arina, der Jesus den Engel Alfred als

Liebhaber schickt. Arina zerdrückt in ihrer Leidenschaft den Engel Alfred, und Jesus bestraft sie, indem er sie in immer tiefere Schande geraten läßt. Hochschwanger schleppt sich Arina eines Abends in den Hinterhof und ruft in den Himmel: "Was das alles für einen Sinn haben soll - ich verstehe es nicht. Und, Herr, ich wünsche es auch nicht zu verstehen..." Erschüttert wäscht Jesus Arina mit seinen Tränen und bittet sie um Verzeihung, aber Arina antwortet ihm: "Meine Verzeihung bekommst du nicht, Jesus Christus... Nie wirst du sie bekommen."

Hier endet Babel's Erzählung (die sicher eine seiner schwächsten ist), aber Kučers Szene hat noch ein Nachspiel: Hotelgäste (Tenor/Bariton/Baß) diskutieren über Arinas frischgeborenes Kind (Tenor: Er wird Professor sein. Bariton: Er wird ein Vorgesetzter sein.), und die beiden Stubenmädchen beschließen ihr Gespräch mit dem Schlußsatz aus Babel's Erzählung "Karl-Jankel" (vgl. S.30f): "Es darf nicht sein, daß er nicht glücklicher wird als ich."

Die zweite Nummer ("Konkin") ist für Baß und zwei Baritone, die dritte ("Ein Abend") für Bariton und dramatischen Tenor. Die vierte Nummer ("Di Grasso") ist als Monolog gedacht, aber am Schluß des Monologes taucht der Ich-Erzähler aus einer anderen Babel'-Geschichte auf: es ist Ljutov aus "Der taube Diakon". Er schreitet nachts, gebeugt unter der Last seines Sattels, durch unbekanntes Kampfgebiet. "Halt! Wer da?" ruft der Held von "Di Grasso". "Man hat mir mein Pferd getötet", antwortet der Held des "tauben Diakons", "Lavrik hieß mein Pferd..." Unklar, was sich Kučer von dieser Konfrontation zweier Babel'-Ichs versprach. Womöglich wollte er in diesem kurzen Dialog die ganze Breite von Babel's Welt aufspannen, zeigen, daß sie eins sind, der lyrische Babel' berauscht vor Jugend und Glück, und der Rotarmist Babel' allein des Nachts auf dem toten Schlachtfeld, ohne Pferd, in tiefster Not. Aber das Spiel auf der Bühne erschloß diesen Gedanken nicht. Weder Not noch Begeisterung waren dort jemals zu spüren, eine konkrete Situation wurde

nie gezeigt. Der Inhalt der Szene ergab sich nur aus dem Text, dessen Verständnis aber durch das bunte Drumherum auf der Bühne und den exaltierten, unzusammenhängenden Vortrag erschwert wurde.

Es folgen die fünfte ("Erwachen") und die sechste Nummer ("Die Geschichte meines Taubenschlages"), deren Vortrag bereits nicht mehr so offensichtlich an Tonlagen orientiert sein soll. Den Abschluß bildet die siebte Nummer mit der Geschichte "Rue Dante", die Babel' Anfang der 30er Jahre schrieb und die einen Teil seines zweiten Paris-Aufenthaltes schildert: Der Ich-Erzähler erlebt in dem Hotel Danton, angeleitet von seinem Zimmernachbarn Biéнал, das Paris der Gebrauchtwagenhändler, Rennfahrer, Huren, Fischweiber und Handschuhverkäuferinnen. Gierig lauscht er an den Mittwochabenden an der Zimmerwand, wenn Biéнал seine Geliebte Germaine empfängt. Aber eines Nachmittags ersticht die wunderbare Germaine aus Eifersucht ihren Biéнал mit einem Messer. "Geschickte Hände schafften den Ermordeten hinunter in den Krankenwagen. Er war zu einer Nummer geworden, mein Freund Biéнал, in der Brandung von Paris hatte er seinen Namen verloren."⁽¹⁾ Ein schwüler Abend bricht herein. Biéнал hat keine Lücke hinterlassen im großen, geheimnisvollen Leben. Aber die Reaktion von Babel's Ich-Erzähler ist frei von Trauer. Wie so oft ist für ihn die Gewalt ein Kitzel, der ihm aus neue das Leben in seiner ganzen bangen Unverständlichkeit und dunklen Verheißung vergegenwärtigt. Die Macht der "Brandung von Paris", die sich in der Tat der Germaine erneut bewiesen hat, erregt ihn stärker, als das Schicksal des Kleinbürgers Biéнал es je vermocht hätte.

(1) Isaak Babel, Die traurige Straße, a.a.O. S.132

5. Die Eingriffe der Zensur

Da Kučers Aufführung sich mir so wenig eingeprägt hat, fällt es mir schwer zu sagen, welche Details seines Szenariums nun wirklich der Zensur zum Opfer fielen. Es ist wahrscheinlich, daß auch Kučer selbst seinen Spieltext im Laufe der Proben noch änderte, denn er ist ein gewissenhafter, gründlich experimentierender Mann. Mit Sicherheit läßt sich nur sagen, daß die erste und die letzte Nummer des Schauspiels gestrichen werden mußten: "Jesu Sünde" und "Rue Dante". Vermutlich waren dabei moralische Gründe ausschlaggebend. Die sovjetische Kunst ist prüde.

Kučer hat nach diesen Strichen die Reihenfolge seiner "Nummern" geändert: Auf "Konkin" und "Ein Abend" folgte nun "Die Geschichte meines Taubenschlages", dann kamen "Di Grasso" und "Erwachen". Wir halten es aber für möglich, daß Gehalt, Sinn und Aufgabe durch diese Änderungen nicht wesentlich beeinträchtigt wurden.

6. Die Auswirkungen der Zensur

Auf die Frage, wie er auf die Idee gekommen sei, gerade Babel' zu inszenieren, sagte mir Kučer:

Ich hatte Lust dazu. Er ist mir innerlich nahe. Mir scheint, daß ich durch dieselben Dinge hindurchgegangen bin wie er.

- Und seine Erzählungen sind Ihnen näher als die Theaterstücke?

KUČER: Irgendwie schon. Die Theaterstücke sind thematisch begrenzt, aber die Erzählungen umfassen das ganze Spektrum des Menschen und Künstlers Isaak Babel'. Ich wollte eine Art theatralisches Portrait Babel's schaffen, in dem seine ganze Vielseitigkeit, sein ganzer Reichtum zum Ausdruck kommen. Das Stück sollte zu-

nächst auch anders heißen, und zwar: "Die Erfahrung des Theatralischen. Portrait eines Schriftstellers" (Opyt teatral'nogo. Portret pisatelja). Es war aus sieben Erzählungen zusammengesetzt und in sich auch logisch.

- Wie war Ihr Stück früher aufgebaut?

KUČER: (...) Das Ganze begann mit einem Dialog zweier Clowns, Text aus "Die Sonne Italiens". Ein Harlekin Rotarmist und ein Harlekin-Träumer unterhalten sich über Italien, den König und die Sehnsucht. Auf der vorderen Zeltwand eine Projektion des Meeres, die Zeltwand öffnet sich, und auf einem Podest liegt eine nackte Frau, wie Venus, das Ziel ihrer beider Träume. Dann wieder Meer auf Leinwand, Text: "Wir hatten beide die gleichen Leidenschaften..." aus der "Geschichte eines Pferdes". Das war eine Art Prolog. Es folgte die Erzählung "Jesu Sünde". Szenisch knüpfte sie an die Venus des Eingangsbildes an, und an den Text erinnern Sie sich sicher: "Arina war Stubenmädchen im Gasthof. Aber Serega als jüngster Hausknecht hatte seine Kammer am Hinteraufgang. Zwischen ihnen war Schande." Beide Szenen wurden entfernt. Von "Jesu Sünde" blieb nur der Satz: "Das Wasser fließt, der Stern strahlt, der Mensch spielt", und jene Pantomime, die Sie als Exposition gesehen haben. Dann kamen "Konkin", "Ein Abend", "Di Grasso", "Erwachen", "Die Geschichte meines Taubenschlages" und "Rue Dante". Bis auf "Rue Dante" haben Sie sie alle gesehen, nur in anderer Reihenfolge. Die "Geschichte meines Taubenschlages" wurde in die Mitte gestellt.

- Wozu diente der Text aus anderen Babel'-Erzählungen, den Sie an verschiedenen Stellen eingesetzt haben?

KUČER: Für's Theater war das wichtig. Die Dichte von Babel's Erzählungen hätte das Theater überfordert. Beim Lesen ist die Dichte gut, denn der Leser kann verweilen, überprüfen, reflektieren... Aber im Theater würden viele Nuancen einfach untergehen, weil sie zu schnell auftauchen und wieder verschwinden.

Zum Beispiel der Schluß von "Guy de Maupassant" nach "Erwachen". Für mich ist die Tragik von Maupassants Künstlerschicksal in "Erwachen" bereits vorgezeichnet, zumindest in der Erzählung. Aber durch die spielerische Darstellung gingen dieser Ernst, diese Strenge verloren. Deswegen mußte auf der Bühne in Worten erklärt werden, was sich im

Buch aus der Lektüre von selbst vererbt.

- Glauben Sie, daß das Theater Babel's Prosa etwas hinzufügen konnte?

KUČER: Nein. Ganz entschieden nicht. Im Gegenteil. Babel' steht für sich in der Kunst, auf seinem Berg, ist einsame Klasse. Keiner versteht ihn wirklich. Eigentlich darf man ihn nicht anrühren, nicht in fremde Sprachen übersetzen, und ins Theater schon gar nicht.

- Warum haben Sie es dann getan?

KUČER: Ich hatte Lust dazu. Ich sagte ja, er ist mir innerlich nahe. Vielleicht wollte ich sogar eher mich ausdrücken als ihn. Da ihn sowieso keiner versteht, hatte ich den Vorteil, ihn sehr frei umsetzen zu dürfen. Der Nachteil war: Selbst wenn die Leute nicht genau wissen, wie sie ihn einschätzen sollen, verbinden sie seinen Namen mit höchsten Ansprüchen. Auch von mir als Regisseur haben die Zuschauer zwar nichts Konkretes erwartet, aber dennoch viel, und zwar so viel, wie ich auf keinen Fall erbringen konnte.

- Wollten Sie vielleicht Babel' für diejenigen auf die Bühne bringen, die ihn noch nicht richtig verstanden hatten?

KUČER: Aber nein... Es haben ihn ja nicht einmal meine eigenen Schauspieler verstanden. Ich mußte ihn für sie übersetzen, damit sie ihn verstanden. Erst ganz am Schluß haben sie sich einigermaßen in ihn eingelebt, in seine Welt, seine Sprache. Daß es ausreichend war, kann ich trotzdem nicht sagen.

Über die Vorbehalte des "Künstlerischen Rates" gegen Kučers Stück etwas in Erfahrung zu bringen, war schwierig. Vermutlich wurden auch hier v.a. künstlerisch-ästhetische Einwände genannt (vgl. S.212). Ein Mitarbeiter des Theaters sagte:

(Die Künstlerischen Räte) befanden, das Stück wirke düster, schwül und hoffnungslos, die ganze Welt sei dort als Bordell dargestellt usw. ...Weil in "Proim Grač" einmal gesagt wird, die ganze Welt sei ein Bordell, nehmen sie das als Tenor für das ganze Stück. ...Oder "Rue Dante": Oberflächlich gesehen ist die Handlung von "Rue Dante" natürlich ein Mord, und der Künstlerische Rat sagt: "Mord ist schlecht, also ist die Erzählung pessimistisch." Vielleicht wissen sie sogar, daß es nicht so ist, aber sie befürchten, die Zuschauer könnten es so verstehen und bedrückt nach Hause gehen. Eine traurige Sache.

Halten wir fest, was wir vor Augen haben: die "5 Erzählungen" waren eine ernsthafte, bewußte Auseinandersetzung mit Babel', deren Resultat aus verschiedenen Gründen ihrem Anspruch nicht gerecht wurde. Hätte die Zensur nichts dazu gesagt, die "5 Erzählungen" wären wohl von selbst nach einigen Aufführungen aus dem Repertoire des Taganka-Theaters verschwunden, ohne bei den Zuschauern eine allzutiefe Spur zu hinterlassen.

Aber selbst wenn die Eingriffe der Zensur relativ bedeutungslos waren, so hatten sie doch eine erhebliche psychische Wirkung auf all jene, die mit der Produktion zu tun hatten. Man wird sich den Vorfall als das einprägen, was er ist, nämlich als willkürliche Manifestation der Staatsgewalt, und nun eine Weile etwas vorsichtiger experimentieren. Ob es nach solchen Erfahrungen auf der sovjetischen Bühne in der nächsten Zeit noch Versuche geben wird, Babel' aufzuführen, ist allerdings fraglich.

VI. ABSCHLIESSENDE ÜBERLEGUNG

Man könnte an dieser Stelle fragen, ob wir Babel's Bedeutung nicht überschätzen, wenn wir an seinem sehr speziellen Beispiel die gesamte sovjetische Kultur beurteilen wollen.

Gewiß, Babel' ist nur ein Beispiel. Aber irgendein Beispiel mußten wir nehmen, wenn wir bei unseren Betrachtungen über das sovjetische Theater nicht in unverbindliches Plaudern geraten wollten. Außerdem steht ein Beispiel in gewissem Maße immer auch für das Ganze.

So, wie der Prosaiker Babel' in der Literatur nur einen Teil der Welt erschließt - diesen aber vortrefflich -, so zeigt auch der Dramatiker Babel' im Theater nur einen Teil der Welt des Theaters. Babel' stellt bestimmte Fragen zu bestimmten Themen, er fragt umfassend und existenziell, und die politisch-weltanschauliche Frage wird immer aufkommen, solange sein Werk auf der Bühne erscheint. Andere Fragen wiederum mögen zu kurz kommen. Der hervorragenden russisch-sovjetischen Schauspielkunst zum Beispiel wurde unsere Arbeit nicht gerecht. Das aber liegt daran, daß wir kein einziges Mal eine überzeugende schauspielerische Leistung in Babel'-Inszenierungen gesehen haben, und dies wiederum mag daran liegen, daß Babel's Theaterstücke, die interessante und ergiebige Rollen für Schauspieler zu bieten hätten, in der Sowjetunion nicht aufgeführt werden, die behelfsmäßigen und oft unglücklichen Dramatisierungen aber den Schauspielern keine wirkliche Spielgrundlage liefern. Und so folgt doch alles einer inneren Logik.

Das sovjetrussische Theaterwesen hat sich anhand Babel's nicht von seiner vorteilhaftesten Seite gezeigt. Das aber bedeutet nichts anderes als daß es dem Werk Babel's nicht gewachsen war. Die Bedeutung, die man diesem Faktum beimißt, wird immer von der Bedeutung abhängen, die man Babel' beimißt. Aber diese Diskussion gehört bereits nicht mehr hierher.

ANHANG**.I. Index der erfaßten Inszenierungen von Babel'-Werken in der UdSSR****1. "Sonnenuntergang" (Zakat)**

- Arbeitertheater von Baku (Bakinskij raboči teatr),
23.10.1927; Regie Vas. F. Fëdorov S.57
- Odessaer Theater des russischen Dramas (Odesskij
teatr russkoj dramy), 25.10.1927; R.: A.L. Gripič S.57f
- Odessaer Theater des ukrainischen Dramas (Odesskij
teatr ukrainskoj dramy), 1.12.1927; R.: V. Vil'ner S.57
- Moskauer Künstlertheater II (MCHAT II), 28.2.1928;
Regie B.M. Suškevič S.58ff
- Staatliches Jüdisches Theater Weißrußlands
(Belgoset), 1935; R.: L.Litvinov S.66f

2. "Reiterarmee" (Konarmija)

- Moskau: Vachtangov-Theater (Teatr imeni Vachtan-
gova), 9.5.1966; R.: R. Simonov S.129ff
- Krivoj Rog: Krivoj-Roger Musik- und Dramentheater
(Krivorožskij muzykal'no-dramatičeskij teatr),
November 1966, R.: A. Fomin S.145
- Čeljabinsk: Čeljabinsker Dramentheater (Čelja-
binskij teatr dramy), 22.11.1966, R.: M. Lotarev S.145
- Nižnij Tagil: Dramentheater (Dramatičeskij teatr),
2.11.1967 S.145
- Omsk: Omsker dramatisches Theater (Omskij dramati-
českij teatr), 7.11.1967, R.: F. Štejn S.145
- Ust-Kamenogorsk: Dramentheater (Dramteatr),
6.12.1967, R.: A. Konjaev S.145
- Taškent: Russisches Dramentheater (Russkij teatr
dramy), 7.11.1968 S.145
- Tula: Dramentheater (Dramatičeskij teatr),
7.12.1968, R.: M. Morejdo S.148ff
- Tjumen: Dramatisches Theater (Dramatičeskij
teatr), Oktober 1969, R.: E. Plavinskij S.146

- Leningrader Dramen- und Komödientheater (Leningradskij teatr dramy i komedii), 19.2.1970, R.: Ja. Chamarner S.153ff
 - Frunze: Russisches Dramentheater (Rueskij dramatičeskij teatr), 19.6.1974, R.: V. Panov S.146
 - Čebokery: Republikanisches russisches Dramentheater (Respublikanskij russkij dramatičeskij teatr), 17.10.1975, R.: V. Men'šich S.146
 - Sumy: Musikalisch-dramatisches Gebietstheater von Sumy (Sumskij oblastnoj muzykal'no-dramatičeskij teatr), Mai 1976 S.146
 - Belgorod: Dramatisches Gebiets-Theater (Oblastnoj dramatičeskij teatr), 3.6.1977, R.: A. Tuklenkov S.146
 - Novgorod: Gebietstheater für Drama (Novgorodskij oblastnoj teatr dramy), 29.10.1977, R.: A. Košelev S.146
 - Novočerkassk: Dramentheater (Dramatičeskij teatr), Oktober 1977; R.: V. Panov S.146
 - L'vov: Jugendtheater (L'vovskij teatr junogo zritelja, Februar 1981 S.146
3. "Salz" (Sol') von B. Parsadanjan
- Tartu: Vanemujne-Theater (Vanemujne), 6.1.1973; R.: K. Ird S.164ff
4. "Salz" (Sol') von I. Rogalöv
- Leningrad: Konservatorium (Bol'šoj zal im. A. Rubinštejna), 1977 S.167f
5. "Salz" (Sol') von N. Bogoslovskij
- Moskau: Musikalisches Kammertheater (Moskovskij kamernyj muzykal'nyj teatr im. Pokrovskogo), 23.1.1981; R.: G. Spektor S.170f
6. "Am Beginn deines Schicksals" (U načala tvoej sud'by)
- Leningrad: Kleines Opern- und Ballettheater (Malyj teatr opery i baleta), 7.12.1981; R.: A. Petrov S.172ff
7. "5 Erzählungen Babel's" (5 rasskazov Babelja)
- Moskau: Dramen- und Komödientheater an der Taganka (Teatr dramy i komedii na Taganke), 5.2.1982, R.: E. Kučer S.214 ff

**II. Premierenbesetzung der ausführlicher behandelten Inze-
nierungen (unvollständig)**

1. "Sonnenuntergang" (Zakat), Moskauer Künnetlertheater (MChAT II),
28.2.1928

Regie: B.M. Suškevič

Bühne: M.Z. Levin

Mendel' Krik

Benja Krik

Ar'e Lejb

Ben-Zachar'ja

Nechama

Dvojra

Marusja

Levka

Bojarskij

Nikifor

Potapova

A.I. Čeban

I.N. Bersenev

A.M. Azarin

V.A. Podgornyj

V.V. Sobolëva

S.G. Birman

E.I. Kornakova

Žilinskij

Bejrot

Afonin

Bromlej

2. "Reiterarmee" (Konarmija), Moskauer Vachtangov-Theater
(Moskovskij teatr im. Vachtangova), 9.5.1966

Regie: R. Simonov

Bühne: E. Stenberg

Musik: D. Pokrass

Majakovskij

Gulevoj

Chlebnikov

Lejkin

Kozin

Bajmašov

Vytjagajčenko

Sidorov

Marija

Oberst Tuzinkiewicz

Pan Apolek

V. Lanavoj

M. Ui'janov

Ju. Jakovlev

A. Kacinskij

V. Šalevič

G. Aprikoeov

M. Gricenko

M. Voroncov

Ju. Borisova

N. Timofeev

E. Fedorov

3. "Am Beginn deines Schicksals" (U načala tvoej sud'by) von
I. Rogalëv, Leningrader Kleines Theater für Oper und Ballett
(Malyj teatr opery i baleta), 7.12.1981 (1)

Regie: A.V. Petrov

Bühne: I.I. Press und V.A. Okunev

Dirigenti: M.G. Kukuškin

Chormeister: A.N. Černov

Ljutov	B.I. Vasil'ev
Balmašov	V.Z. Kočkin
Paska	V.P. Korženskij
Alter Rotarmist	V.M. Tichomirov
Frau mit Kind	N.I. Zaznobina
Marija	N.I. Romanova
Trunov	A.D. Nenadovskij
Lëvka	V.N. Luk'janov
Afon'ka Bida	M.E. Kalinovskij
Chlebnikov	S.V. Safenin
Gefangener	A.V. Manuchov
Arzt	V.I. Jušmanov
Sanitäter	A.V. Manuchov

(1) In der in dieser Arbeit beschriebenen Generalprobe spielte allerdings eine z.T. andere Besetzung. Den Ljutov der Generalprobe spielte V.A. Romanov

4. "5 Erzählungen Babel's" (5 rasskazov Babelja), Moskauer
Taganka-Theater (Teatr dramy i komedii na Taganke),
5.2.1982, 22⁰⁰

Regie: E. Kučer
Musik: S. Kalloš
Bühne: B. Karafelov

I. KONKIN

V. Konkin
S. Zabutyj

S. Cholmogorov
O. Kazančeev

II. EIN ABEND

Ljutov
Galín
Koch Vasilij
Wäscherin Irina

A. Grabbe
Ju. Beljaev
S. Cholmogorov
V. Radunskaja

III. GESCHICHTE MEINES TAUBENSCHLAGES

Mensch mit Lampe
Seine Mutter
Sein Vater
Makarenko
Katjuša
Leute auf dem Platz

S. Savčenko
V. Radunskaja
Ju. Beljaev
S. Cholmogorov
E. Manyševa
A. Grabbe
S. Farada
O. Kazančeev

IV. DI GRASSO

Mensch mit Uhr

O. Kazančeev

V. ERWACHEN

Schüler Zagurskijs
Sein Vater
Seine Großmutter
Seine Verwandten

S. Farada
Ju. Beljaev
V. Radunskaja
E. Manyševa
A. Grabbe
S. Cholmogorov
A. Grabbe

Smolič

III. Chronologie der Werke von Isaak Babel'

- 1915 (Datierung des Autors) Kindheit. Bei der Großmutter
 1916 Mama, Rimma und Alla
 Il'ja Isaakovič und Margarita Prokof'evna
 Meine Zettel (Odessa/ Die öffentliche Bibliothek/Neun)
 1917 Inspiration
 1918 Tagebuch ("Petersburg 1918")
 Sabos-Nachamu
 1920 Auf dem Feld der Ehre (Der Deserteur/ Die Familie des
 alten Marecot/ Der Quäker)
 1921 Der König
 1922 Ein Abend bei der Kaiserin
 1923 - 1925 Die Reiterarmee
 1923 Wie es in Odessa gemacht wurde
 Das Märchen von der Frau
 Der Chinese
 Griščuk
 (Datierung des Autors) Sie waren neun
 Bagrat-Ogly und die Augen seines Stiers
 Linie und Farbe
 1924 Der Vater
 Ljubka Kosak
 Jesu Sünde
 Du hast zuviel vertraut, Kapitän
 Bei unserem Väterchen Machno
 Das Ende des Sankt-Hipatiue-Klosters
 1924/25 (Datierung des Autors) Sonnenuntergang (Die Erzählung)
 1925 Die Geschichte meines Taubenschlages
 Erste Liebe
 1922-28 (Datierung des Autors) Mein erstes Honorar
 1928 Eine strebsame Frau
 Sonnenuntergang (Das Stück)
 1930 (Datierung des Autors) Kolyvuška
 1931 Gapa Gužva
 Im Keller
 Erwachen
 Karl-Jankel'
 1932 Das Ende des Altersheims
 Der Weg
 Dreifaltigkeitsblume
 Guy de Maupassant
 Argamak
 1934 Erdöl
 Rue Dante
 Mitte 1930er Jahre: Froim Grač
 Die Jüdin (Romanfragment)
 1935 Marija
 1937 Sulak
 Di Grasso
 Der Kuß
 1938 Das Gericht

L I T E R A T U R

I. VERWENDETE BABEL'-AUSGABEN

- B a b e l, Isaak: Ein Abend bei der Kaiserin.
Erzählungen. Dramen. Selbstzeugnisse.
Übersetzt von Harry Burck, Ingrid Göhringer, Karl-Heinz
Jähn, Dietrich Lokys, Fritz Mierau, Marlene Milack,
Thomas Reschke, Maria Riwkin, Larissa Robiné, Werner Rode
Berlin (Ost): Verlag Volk und Welt, 1969
- B a b e l, Isaak: Budjonns Reiterarmee. Autobiographische
Erzählungen.
Übersetzt von Dimitrij Umanskij und Heddy Pross-Weerth
München: dtv-Verlag, 1961
- B a b e l, Isaac: Correspondance 1925-1939
Traduit du Russe par Maya Minoustchine
Paris: Gallimard, Edition du monde entier, 1967
- B a b e l, Isaak: Geschichten aus Odessa. Autobiographische
Erzählungen.
Übersetzt von Dimitrij Umanskij und Heddy Pross-Weerth
München: dtv-Verlag, 1972
- B a b e l', Isaak: Izbrannoe.
Moskva: Izdatel'stvo chudožestvennaja literatura, 1966
- B a b e l, Isaak: Maria. Sonnenuntergang. Zwei Stücke.
Übersetzt von Heddy Pross-Weerth
München: dtv-Verlag, 1967
- B a b e l, Isaak: Petersburg 1918. Reportagen.
Übersetzt von Milo Dor und Reinhard Federmann
Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1977
- B a b e l, Isaak: Die traurige Straße. Erzählungen.
Übersetzt von Heddy Pross-Weerth
München: dtv-Verlag, 1965
- B a b e l, Isaac: You Must Know Everything. Stories 1915-1937
Translated from the Russian by Max Hayward
New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969
- B a b e l', Isaak: Zabytye proizvedenija.
Ann Arbor, Michigan: Ardis Verlag, 1979

II. SEKUNDÄRLITERATUR

- A n d r e e v, Ju. A.: Zametki Furmanova o Babele, in:
Iz istorii russkich literaturnych otnoženij XVII-XX
vekov. Moskva, Leningrad 1959
- A r c h a n g e l's k i j - Kukryniksy: Karikatuy, parodii.
Moskva 1935
- A r c h i p o v, V.: Uroki Babelja, in: Uroki.
'Neva' Nr.6 (1958)
- B a b e l', Isaak - Stati i materialy. Leningrad, 1928
- B a b e l', Isaak - Vospominanija sovremennikov. Moskva, 1972
- B i e n e k, Horst: 'Solschenizyn und andere. München, 1972
- B o n d a r i n, Sergej: Prikosnovenie k Čeloveku.
Povesti, rasskazy, zapiski. Moskva, 1973
- B u d e n n y j, Semën: Babizm Babelja iz "Krasnoj Novi", in:
'Oktjabr', Nr. 3 (1924)
'Pravda', 26.10.1928
- B u d e n n y j, Semën: Otkrytoe pis'mo Maksimu Gor'komu, in:
'Krasnaja gazeta', 26.10.1928
- C a r d e n, Patricia: The Art of Isaac Babel. London, 1972
- C a r d e n, Patricia: Sunset, Story and Play, in:
'Russian Literature Triquarterly' Nr.2 (1972)
- C h o d a s e v i Ć, Valentina: Vstreči. Iz knigi 'Portrety
slovami', in: 'Novyj mir', Nr.7 (1969)
- D a n a, H.W.L.: Handbook on Soviet Drama. New York, 1938
- E h r e n b u r g, Ilja: Menschen Jahre Leben. München:
Kindler Verlag, 1962-1965
- F a l e n, James A.: Isaak Babel'. His Life and Art. Phil.
Diss., University of Pennsylvania, 1970
- F e d i n, Konstantin: Slovo o Babele, in: 'Literaturnaja
gazeta', Nr.136 (1964)
- F i e b a c h, Joachim: Sowjetische Regisseure über ihr
Theater. Berlin (Ost), 1976
- Sovetskie chodožestvennye f i l m y - Annotirovannyj ka-
talog, tom 1-4, Moskva 1961-1968
- F r o l o v, B.: Žanry sovetskoj dramaturgii. Moskva, 1957
- F u r m a n o v, J. A.: Sobranie sočinenij, tom 4, Moskva
1961
- G o r' k i j i sovetskie pisateli. Izdannaja perepiska.
Literaturnoe nasledstvo, tom 70. Moskva, 1963

- G u r e v i č, S.: Babel' i ějzenštejn, in: Voprosy istorii i teorii kino, Vyp.2, Leningrad, 1975
- H a l l e t t, Richard: Isaak Babel'. New York, 1973
- H o l t h u s e n, Johannes: Das Erzählen bei I. Babel' und B. Pil'njak. In: Rußland in Vers und Prosa, München, 1972
- H o l t h u s e n, Johannes: Russische Literatur im 20. Jahrhundert. München, 1978
- I s t o r i j a sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach. Moskva 1966-1969
- J u c h n o v, O.: S Babelem na rabočej okraine, in: Na dorogach minuvšich let. Zapiski starogo žurnalista. Taškent, 1965
- K a s a k, Wolfgang: Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Stuttgart, 1976
- K i n, Cecilia: Stranicy prošlogo. Literaturnye vospominanija, in: 'Novyj mir', Nr.6 (1969)
- K o n a r m i j a. Geroičeskaja tragedija v trech častjach po motivam rasskazov Isaaka Babelja; Stichi iz Oktjabr'skoj poëmy Vladimira Majakovskogo "Chorošo". Von Dobronravov Ju., M. Voroncov, V. Šalevič. Moskva, 1966
- K o z i n c e v, Grigorij: Gorjačij mig. I> rabočich tetradej kinorežissëra, in: 'Literaturnoe obraščenie', Nr. 4 (1979)
- K r a s n o š č ë k o v a, E.: Tri goda iz žizni I.Ě. Babelja. Tvorčeskaja istorija 'zakata' 1926-1928. In: 'Sever', Nr.9 (1969)
- K r u s c h e, Dieter: Reclams Filmführer. Stuttgart, 1977
- K u c k h o f f, Armin-G.: Sowjetische Dramatik 1946-1952. Berlin (Ost), 1953
- K u l t u r p o l i t i k der Sowjetunion. Herausgegeben von Oskar Anweiler und A.-H. Ruffmann. Stuttgart, 1973
- L e v i n, Fëdor: Isaak Babel'. Očerki tvorčestva. Moskva, 1972
- L e v i n, S. Ch.: Dejstviteľnost' i eë chudožestvennaja transformacija v rasskaze I. Babelja. In: Metod i tvorčeskaja individual'nost pisatelja v sovetskoj literature. Vyp.3, Perm', 1975
- L e ž n e v, I.: Novaja p'esa Babelja. In: 'Teatr i dramaturgija', Nr.3 (1935)
- L e ž n e v, J.: Vakchanalija pereizdanij. In: 'Pravda', 15.12.1936

- L i t o v s k i j, O. S.: Glazami sovremennika, Moskva, 1963
- L i t v i n e n k o, I. V.: I. Babel' o svoëm tvorčestve, o Nikolae Ostrovskom i D.A. Furmanove, in: Vstreči s prošlym. Vyp.2, Moskva, 1976
- L i f š i c, L. Ja.: Materialy k tvorčeskoj biografii I. Babelja, in: 'Voprosy literatury', Nr.4 (1964)
- L u k á c s, Georg: Russische Revolution, russische Literatur. Hamburg, 1973
- L u n a č a r s k i j, A. V.: O novych p'esach i osnovnych linijach proletarskogo iskusstva, in: 'Rabočij i teatr', Nr.7 (1931)
- M a j a k o v s k i j, Wladimir: Schön und Gut. Poem. In: Majakovskij, Wladimir: Werke II. Frankfurt a.M., 1969
- M a j z e l', M.: Dragocennye oskol'ki, in: 'Literaturnyj Leningrad', 1.11.1935
- M a n d e l e t a m, Nadeschda: Das Jahrhundert der Wölfe. Frankfurt a.M., 1971
- M i e r a u, Fritz: Konzepte. Zur Herausgabe sowjetischer Literatur. Leipzig: Reclam Verlag, 1979
- M i r s k i j, D. S.: Geschichte der russischen Literatur. München, 1964
- M i r s k i j, D. S.: I. Babel'. Rassказы. In: 'Sovremennye zapiski', Paris, Nr.6 (1925)
- M u n b l i t, G.: I.E. Babel'. Iz vospominanij. In: 'Znamja', Nr.8 (1964)
- M u n b l i t, G.: Zimnij den'. Malen'kaja povest'. In: Rassказы o pisateljach. Moskva, 1968
- N i k u l i n, L.V.: Gody našej zizni. Vospominanija i portrety. Moskva, 1966
- N i k u l i n, Lev: Prošloe v pis'mach, in: 'Literaturnaja gazeta', 14.5.1964 (Nr.57)
- O s t r o v s k i j, Nikolaj: Wie der Stahl gehärtet wurde. Leipzig, 1973
- P a u s t o v s k i j, Konstantin: Begegnungen mit Dichtern. Weimar, 1970
- P o l o n s k i j, V. P.: Na literaturnye temy. Moskva, 1968
- P o l o n s k i j, Vjačeslav: Babel'. In: Očerki sovremennoj literatury, izd. 3-e, GIZ, Moskva-Leningrad, 1930
- P o v a r c o v, S. N.: O idejno-chudožestvennom svoebrazii 'konarmii' I. Babelja. Učenyje zapiski MOPI im. N.K. Krupskoj, t.187. Sovetskaja literatura. Vyp.8, Moskva, 1967
- P o v a r c o v, S. N.: Prototip personaž. O rasskaze I. Babelja 'Istorija odnoj lošadi'. In: 'Voprosy literatury', Nr.8 (1974)

- P o v a r c o v, S. N.: Rasskazy I. Babelja 30-ch godov. Učenyje zapiski MOPI im. N.K. Krupskoj, t.223. Sovetskaja literatura, Vyp.9, Moskva, 1966
- P o v a r e o v, S. N.: Tvorčeskie iskanija I.E. Babelja i nekotorye osobennosti literaturnogo processa 20-30-ch godov. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učnoj stepeni kandidata filologičeskich nauk (641). Moskva, 1969
- R a b i z j a n c, N. A.: Dramaturgija 1925-1930 godov. In: Očerki istorii russkoj sovetskoj dramaturgii (tom 1 1917-1934). Leningrad-Moskva, 1963
- R a u c h, Georg von: Geschichte der Sowjetunion. Stuttgart, 1973
- R ü h l e, Jürgen: Das gefesselte Theater. Köln/Berlin, 1957
- R ü h l e, Jürgen: Literatur und Revolution. Köln/Berlin, 1960
- R u s s k i e sovetskie pisateli - Prozaiki. Bibliografičeskij ukazatel'. Leningrad, 1959
- R y k l i n, G.: Slučaj s Babelem, in: 'Izvestija', 17.11.1928 (Nr.64)
- S a v i Ź, O.: Iz vospominanij, in: 'Voprosy literatury', Nr.8 (1968)
- Š č e r b i n a, V.: Nekotorye voprosy istorii sovetskoj literatury, in: 'Voprosy literatury', Nr.2 (1958)
- S i n k ó, Ervin: Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch. Köln, 1962
- Š k l o v s k i j, Viktor B.: Žili-byli. Vospominanija, memuarne zapisy, povesti o vremeni: s konca XIX veka po 1964 g. Moskva, 1966
- S l a v i n, Lev: Gor'kij - Glašataj novej epochi, in: 'Voprosy literatury', Nr.3 (1968)
- S l o n i m, Mark: Russian Theater. London, 1963
- S l o n i m, Mark: Die Sowjetliteratur. Stuttgart, 1972
- S m i r i n, I.: Istorija odnogo zamysla Babelja, in: Filologičeskij sbornik, vyp.5, Alma-Ata 1966
- S m i r i n, I.: Iz istokov voennoj temy v tvorčestve I. Babelja. (I. Babel' i Gaston Vidal). In: 'Russkaja literatura', Nr.1 (1967)
- S m i r i n, I. A.: O tradicijach Tolstogo v 'Konarmii' I. Babelja. In: Metod i tvorčeskaja individual'nost' pisatelja v sovetskoj literature. Vyp.3, Perm', 1975
- S m i r i n, I. A.: Tvorčeskij put' I. Babelja-prozaika. Avtoreferat kandidatskoj dissertacii. Alma-Ata, 1964

- S o l', Opera B. Parsadanjana, libřette U. Lacht po rasska-
zu I. Babelja. Tartu, 1972
- S t a i g e r, Emil: Grundbegriffe der Poetik. München, 1972
- S t e j n, Aleksandr: Vtoroj antrakt, in: 'Teatr', Nr.3 (1975)
- S t ö c k l, Günther: Russische Geschichte, Stuttgart, 1973
- S t o r a - S a n d o r, Judith: Isaak Babel' 1894-1941 -
L'homme et l'oeuvre. Paris, 1968
- Gosudarstvennyj akademičeskij t e a t r i m. V a c h -
t a n g o v a - Pjat'desjat sezonov 1921-1971. Moskva,
1971
- T é s s, Tat'jana: Vstreči s Babelem, in: 'Oktjabr'', Nr.10
(1974)
- Über T h e a t e r i n d e r S o v j e t u n i o n.
Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen
Theaters. 'Material zum Theater', Nr.10, Berlin (Ost),
1972
- U n a č a l a t v o e j s u d' b y - opernyj trip-
tich po motivam proizvedenij I. Babelja. Muzyka: I. Ro-
galëv, libretto: M. Berggol'c, A. Tarasova, L. Bud-
nickij, Leningrad, 1981
- T h e a t e r - O k t o b e r. Mejerhold - Vachtangov -
Tairov. Leipzig: Reclam-Verlag, 1977
- T i m o f e e v, L.: Načalo bol'šogo puti, in: 'Voprosy li-
teratury', Nr.8 (1957)
- T r e g u b, Semën: Sputniki serdca. Moskva, 1964
- T s c h i ž e v s k i j, Dmitrij: Russische Geistesgeschich-
te. München, 1974
- V a k u l e n k o, V. Ja.: Materialy k tvorčeskoj biografii
I. Babelja. Rasskazy Babelja v žurnale 'Lef'. In:
Sovremennoe i večnoe. Frunze, 1978
- V o r o n s k i j, A. K.: Literaturno-kritičeskie statii.
Moskva, 1963
- W i s c h n e w s k i, Wsewolod: Optimistische Tragödie.
Aufsätze, Briefe, Tagebuchnotizen. Leipzig, 1977
- W i s c h n e w s k i, Wsewolod: Optimistische Tragödien.
Stücke. Berlin (Ost), 1957
- Z i n g e r m a n, Boris I.: Očerki istorii dramy XX veka.
Moskva, 1979

III. REZENSIONEN, ZEITUNGSBERICHTE

1. "S o n n e n u n t e r g a n g"

- F e d o r o v: "Zakat" I. Babelja. In: 'Žizn' iskusstva', Nr.44 (1927), S.15
- 'Krasnaja gazeta', večernyj vyp., 16.7.1927 (Nr.189):
D.G.: Pervaja p'esa Babelja "Zakat", S.4
- K r u t i, I.: "Zakat". Novaja p'esa Babelja, in: 'Večernjaja Moskva', 30.9.1927 (Nr.223), S.3
- L i t o v s k i j, O. S.: "Zakat" vo 2-om MChATe, in: 'Komsomol'skaja pravda', 1.3.1928
- 'Novyj zritel'', Nr.10 (1928): "Zakat" (MChAT 2-j)
- P a k e n t r e j g e r, S.: Recenzija: I. Babel'. "Zakat". In: 'Izvestija', 8.7.1928 (Nr.157), S.7
- 'Ogonäk', 18.3.1928 (Nr.12). N.V.: "Zakat" v MChAT-e Vtorom
- P l o t k i n, L.: Tvorčestvo Babelja, in: 'Oktjabr'', Nr.3 (1933)
- 'Pravda', 1.3.1928: "Zakat" (MChAT II). Sign: P.K.
- S e j f u l l i n a, L.: Literaturnoe sobytie, in: 'Krasnaja gazeta', vec. vyp., 19.7.1927 (Nr.132), S.4
- S o b o l e v, Ju.: "Zakat" v teatre MChAT II, in: Večernjaja Moskva', 28.2.1928
- S v o b o d i n, A.: Pražskoe mgnovenie, in: 'Teatr', Nr.1 (1967), S.147f
- T a l' n i k o v, D.: "Zakat" vo vtorom chudožestvennom teatre, in: 'Sovremennyj teatr', Nr.11 (1928)
- 'Teatr', Nr.3 (1966), Vengrija. S.127
- 'Teatr', Nr.10 (1966), S.170: Čechoslovakija
- 'Teatr', Nr.8 (1967), S.167: Polsa
- 'Teatr i dramaturgija', Nr.8 (1935), S.64: "Zakat" v Belgosete
- 'Vecernjaja Moskva', 29.5.1935: Babel' v Belgosete

2. "M a r i j a"

- G l a d k o v, A.: Iz poputnych zapisej, in: 'Voprosy literatury', Nr.9 (1976), S.188
- 'Inostrannaja literatura', Nr.3 (1965), S.271: Na vsech jazykach. Soobšč.: "Marija" v teatre "Stabile di Firenze"
- K u t, A. (Kutuzov, A.V.): "Marija". Novaja p'esa Babelja. In: 'Večernjaja Moskva', 2.3.1934, S.3
- M a k a r o v, A.: Razgovor po povodu..., in: 'Znamja', Nr.4 (1958), S.194
- M i š i n, O.: Po stranicam skandinavskoj pressy, in: 'Sever', Nr.4 (1974), S.128
- P e l' s o n, E.: Novaja p'esa Babelja. Na avtorskoj čitke v literaturnom muzee. In: 'Literaturnaja gazeta', 4.3.1934 (Nr.26), S.4
- 'Socialističeskaja Čechoslovakija', Nr.1 (1966), S.18: Novoe v kul'ture (o russkich i sovetskich p'esach v repertuare čechoslovackich teatrov
- 'Sovetckoe iskusstvo', 5.3.1934 (Nr.16), S.4: "Marija" I. Babelja (O čtenii v literaturnom muzee)
- 'Teatr', Nr.5 (1965), S.160: Na scenach mira. Soobšč. o "Marii" v teatre Pikkolo vo Florencii
- V a ŝ, Imre: Druzba - krepiť! , in: 'Sovetskaja kul'tura', 2.10.1969, S.4
- 'Večernjaja Moskva', 20.12.1933 (Nr.290), S.3: Novaja p'esa Babelja
- V e s e n b e r g, Karl: Russkaja osen' v Norvegii, in: 'Sovetskaja kul'tura', 21.10.1971 (Nr.126), S.4
- V i ŝ n e v s k i j, Vsevolod: O našej dramaturgii, o tematike revolucii, o novoj p'ese. In: 'Teatr i dramaturgija', Nr.9 (1935), S.21-22

3. "R e i t e r a r m e e"

- A b a l' k i n, N.: Romantika surovych dnej, in: 'Pravda', 29.5.1966
- A l e k s a n d r o v, V.: Na scene - geroi Babelja, in: 'Kuzneckij rabocij', g. Novokuzneck, 6.6.1975
- B a s e v, D.: Obyknovennye biografii v neobyknovennoe vremja, in: 'Krasnoe znamja', g. Syktyvkar, 5.9.1976

- B a š i n d ž a g j a n, N.: Vojcech Sémén - artist èstrady, in: 'Sovetskaja èstrada i cirk', Nr.7 (1964), S.22f
- 'Belgorodskaja pravda', 25.11.1977: "Konarmija" - na rodine Pervoj Konnoj
- B e r e n g a r d, Ju.: Konarmija, in: 'Sovetskaja Čuvasija', g. Čeboksary, 21.11.75
- B r a g i n, A.: Na scene - konarmejcy, in: 'Kasachstanskaja pravda', g. Alma-Ata, 5.6.1976 .
- 'Branskij rabocij', 3.6.77: Kurzbericht über die "Reiterarmee" in Belgorod
- C h a m a r m e r, Ja. S.: Konarmija, in: 'Teatral'nyj Leningrad', Nr.8 (1970), S.5
- C h o m a j k o, Ju.: Pod znamenem revoljucii, in: 'Tambovskaja pravda', 10.6.1978
- C i m b a l, S.: Vozvraščajetsja na scenu naša molodost', in: 'Neva', Nr.7 (1970)
- D o r o n i n, V.: Ètich dnej ne smolknut slava, in: 'Priokskaja pravda', g. Rjazan, 7.6.1979
- D u b r a v n y j, E.: Oživšee vremja, in: 'Belgorodskaja pravda', 8.10.1977
- D u b r a v n y j, e.: Prikosnovenie k podvigu, in: 'Belgorodskaja pravda', 20.6.1977
- E g o r o v a, A.: Geroi Pervoj Konnoj, in: 'Tagil'skij rabočij', g. Nižnij Tagil, 12.12.1967
- G a l u n, A.: Krivožskie prem'ery, in: 'Dneprovskaja pravda', g. Dnepropetrovsk, 27.2.1966
- G e r a s i m o v: S revoljuciej v serdce, in: 'Ural'skij rabočij', 7.12.67
- G e r a s i m o v, R.: Utverždenie geroičeskogo, in: 'Večernij Sverdlovsk', g. Sverdlovsk, 27.6.1975
- 'Govorit i pokazyvaet Moskva', 29.10.1975 (Nr.45): Meldung über die "Reiterarmee" im Fernsehen, Foto, Text
- 'Govorit i pokazyvaet Moskva', 25.9.1978, über Wiederholung der "Reiterarmee"-Ausstrahlung
- G r a d k o v, Gl.: Ustremlenie v savtra, in: 'Sovetskaja kul'tura', 26.5.1966
- K a l m a n o v s k i j, E.: Dva večera s vachtangovcami, in: 'Leningradskaja pravda', 6.7.1975
- K a m e n i r, T.: Geroika i poezija revoljucii, in: 'Udmurtskaja pravda', g. Izevesk, 9.7.1977
- K a n t o r o v i č, I.: Voploščenie geroiki, in: 'Ural'skij rabočij', g. Sverdlovsk, 27.7.1967

- K i r i l l o v, Ju.: Na scene - "Konarmija", in: 'Sovetskaja Čuvašija, g. Čeboksary, 18.10.1975
- 'Kirovskaja pravda', 11.7.1968: Segodnja - "Konarmija"
- K i s e l ě v, Iosif: Rejdy revoljucii, in: 'Pravda Ukrainy', 25. 6. 1966
- K l i m o v a, L.: Novye vstreči s sovetskoj klassikoj, in: 'Vernost' revoljucii na scene leningradских teatrov segodnja', Leningrad, 1971
- K o č n e v, D.: V geroičeskom dvadcatom... , in: 'Sovetskaja Kirgizija', g. Frunze, 10.10.1974
- K o g a n, Z.: "Konarmija" v Čeljabinskome teatre, in: 'Sovetskaja Baškiriya', 29.6.1969
- 'Komsomolec', g. Čeljabinsk, 20.11.1966: Priglašenje na prem'eru: "Konarmija"
- 'Komsomol'skaja pravda', Moskva 11.5.1966: "Konarmija"
- L e b s d e v a, A.: Pafos bor'by, in: 'Molot', g. Rostov-na-Donu, 4.12.77
- 'Leninskoe znamja', Moskva, 30.1.1966: Rasskazy Babelja na scene
- L e v i t i n, G.: Dlja sceny i ěkrana, in: 'Chudožnik', Nr.1 (1981), S.33-35
- L u b i n i n, L.: Gerои ostalis' v knige, in: 'Kirovskaja pravda', g. Kirov, 27.7.1968
- 'L'vovskaja pravda', g. L'vov, 6.6.1976: "Konarmija"
- 'L'vovskaja pravda', g. L'vov, 10.2.1981: "Konarmija"
- M a m o n t o v, A.: "Konarmija" Babelja. Eskiz dekoracii k inscenirovke rasskazov (Belgorod), in: 'Teatr', Nr.2 (1967), vkl. S.96/97
- M a r c i n k j a v i c u s, A.: Poezija bor'by, in: 'Sovetskaja Litva', g. Vilnius, 6.8.1969
- M d i v a n i, Georgij: Zakon zizni, in: 'Teatral'naja zizn'', Moskva, Nr.15 (1966), S.10f
- M o r g u l e s, I: Na scene - "Konarmija", in: 'Komsomolec', g. Čeljabinsk, 27.11.1966
- 'Moskovskaja pravda', 16.4.1966: Na scene - gerои "Konarmii"
- 'Moskovskaja pravda', 12.5.1971: Spektakl'-jubilar: "Konarmija"
- M e d z v e d z k i j, A.: Patetika revoljucii, in: 'Znamja kommunizma', g. Odessa, 7.7.1971
- M e d z v e d s k i j, A.: Radost' pervogo znakomstva. Pis'mo iz Odessy, in: 'Kommunar', g. Tula, 6.7.71
- N a r y Ź k i n, G.: Sozidanie istorii, in: 'Novgorodskaja pravda', 16.11.1977

- 'Omskaja pravda', 27.3.1977: Èto bylo s bojcami ili stran-
noj...
- O r l o v, Dal': Otkrytaja kniga, otkrytyj zaves, in:
'Trud', Moskva, Nr.27 (1967), S.3
- O s e l e d č i k, N.: "Konarmija", in: 'Rudnyj Altaj',
4.1.1968
- P a l i e v a, Z.: Geroika ognennyh let, in: 'Krasnojarskij
rabočij, 9.7.1975
- P a r s a d a n o v, N.: Obogoščenie, tradicii, in: 'Chu-
dožnik', Nr.4 (1967), S.20-24
- P e t r o v a, G.: Nakanune prem'ery, in: 'Molodoj Sibir-
jan', g. Omsk, 1.11.1967
- P o l o n s k i j, L.: Bylinniki rečistye vedut rasskaz, ,
in: 'Tjumenskaja pravda', g. Tjumen, 4.10.1967
- P o r v a t o v, A.: Poezd s konarmejcami, in: 'Teatr',
Nr.19 (1977), S.24f
- P o v a r c o v, S.: Nezabyvaemye ataki Konarmii, in:
'Omskaja pravda', 30.6.1977
- 'Pravda', 2.4.1977: "Konarmija"
- P r o k o f' e v, N.: Spektakl' o konarmejcach, in: 'Kras-
naja zvezda', Moskva, 28.6.1966
- P u t i n c e v, N.: Geroičeskaja poëma, in: 'Moskovskaja
pravda', 14.6.1966
- 'Rabočij put', Moskva, 13.5.1966: Spektakl' o Pervoj
Konnoj
- 'Radio', 11.2.1968: "Konarmija"
- 'Rudnyj Altaj', 16.12.1967: "Konarmija"
- S a b l i n a, M.: Vsegda po Vachtangovski, in: 'Sovetskaja
Rossija', 7,6,1966
- S e m e n o v, M.: Vyrosli my v plameni, in: 'Teatral'naja
žizn'', Nr.4 (1969), S.6
- S i m o n o v, R. N.: Na odnom jazyke s sovremennikom, in:
'Teatral'naja žizn'', Nr.15 (1967), S.6f
- S k r e b o r a, G.: Vosvyšenie nad budjami, in: 'Don',
Nr.18, S.180-186
- 'Smena', Leningrad, 8.6.1966: "Konarmija"
- S o f r o n o v, A.: Bylinniki rečistye vedut rasskaz... ,
in: 'Literaturnaja Rossija', 17.6.1966 (Nr.25)
- 'Sovetskaja kul'tura', Moskva, 9.5.1966: "Konarmija"
- S t o l b i n i n, F.: My s Budënnym chodili, in: 'Teatral'-
naja žizn'', Nr.6 (1967), S.1
- Š o r o c h o v, V.: Ostanovis', mgnovenie!, in: 'Omskaja
pravda', 21,11,1967

- Š u ť k o v s k i j, Ju.: Na "starom spektakle", in:
'Molodoj Sibirjan', g. Omsk, 18.4.1968
- 'Tambovskaja pravda', 3.6.1978: "Konarmija"
- 'Taškentskaja pravda', g. Taškent, 14.11.1968: "Konarmija"
- 'Teatr', Moskva, Nr.9 (1966), S.118: "Konarmija"
- 'Teatr', Nr.6 (1978_, S.84: Novgorod, chronika
- 'Teatral'naja Moskva', Nr.11 (1966), S.7-9: Idět repeticija
- 'Teatral'naja Moskva', Nr.28 (1975), S.5: "Konarmija" - 300!
- 'Teatral'naja Žizn'', Nr.21 (1966), S.1-5: Razvoračivalas' v marše
- 'Teatral'naja Žizn'', Nr.4 (1967), S.6f: Pravda, vdohnovljajuščaja na podvig. Beseda s generalom armii, deputatom Verchnogo Soveta SSSR A. Stučenko o roli iskusstva v patriotičeskom vospitanii naroda
- 'Teatral'no-koncertnaja Moskva', Nr.6 (1977), S.5-6: Molo-doe popolnenie "Konarmii"
- T e r e ť ě e n k o, R.: Poézija podviga, in: 'Rabočaja gazeta', Kiev, 7.7.1966
- T i c h o v, N.: Šest znamen revoljucii, in: 'Kommunist', g. Saratov, 6.7.1970
- T o l ě n o v a, N.: Vachtangovcy igrajut "Konarmiju", in: 'Ogoněk', Nr.23 (1966), S.32
- 'Trud', Moskva, 7.5.1966: Prem'era Vachtangovcev
- V a s i l' e v, A.: Sabli k boju!, in: 'Na smene', g. Sverdlovsk, 4.7.1967
- 'Večernjaja Moskva', 19.3.1966: Spektakl' o Konarmii
- 'Večernjaja Moskva', 6.5.1966: K 50-letiju Velikoj Oktjabr'skoj socialističeskoj revoljucii: prem'era "Konarmija"
- 'Večernjaja Moskva', 8.5.1966: Prem'era sostoitsja zavtra
- 'Večernjaja Moskva', 23.2.1977: Novye ispolniteli
- 'Večernij Leningrad', 19.2.1970, S.3: Na scene - "Konarmija"
- 'Večernij Tbilissi', g. Tbilissi, 3.6.1966: "Konarmija"
- V e s e l o v, V.: "Konarmija", in: 'Sovetskoe Zaural'e', g. Kurgan, 28.6.1970
- V o c h m i n c e v, V.: I budet belym pomnitsja, in: 'Teatral'naja Žizn'', Nr.4 (1967), S.15-17
- V o c h m i n c e v, V.: Plenja geroev, in: 'Čeljabinskij rabočij', 29.11.1966
- V o l k o v - M i r s k i j, P.: Prem'era drameatra, in: 'Molodoj kommunist', g. Tula, 15.12.1968

- V o z b r a n n y j, V.: Chorošee delo chorošich ljudej,
in: 'Kommunar', g. Tula, 12.1.1967
- 'Zakarpatskaja pravda', g. Užgorod, 28.6.1966: Posvjaščajetsja
50-letiju velikogo Oktjabrja
- Z u b k o v, Ju.: Pul's sovremennosti, in: 'Sovetskaja kul'-
tura', 11.4.1967
- Z u b k o v, Ju.: Razmyšlenie u teatral'noj afiši. O novych
teatral'nych spektakljach Moskvy, in: 'Kul'tura i
žizn'', Nr.2 (1967), S.34-36
- Z u b k o v, Ju.: Romantiki revoljucii, in: 'Agitator',
Nr.15 (1966), S.60-63

4. "S a l z" (B. Parsadanjan)

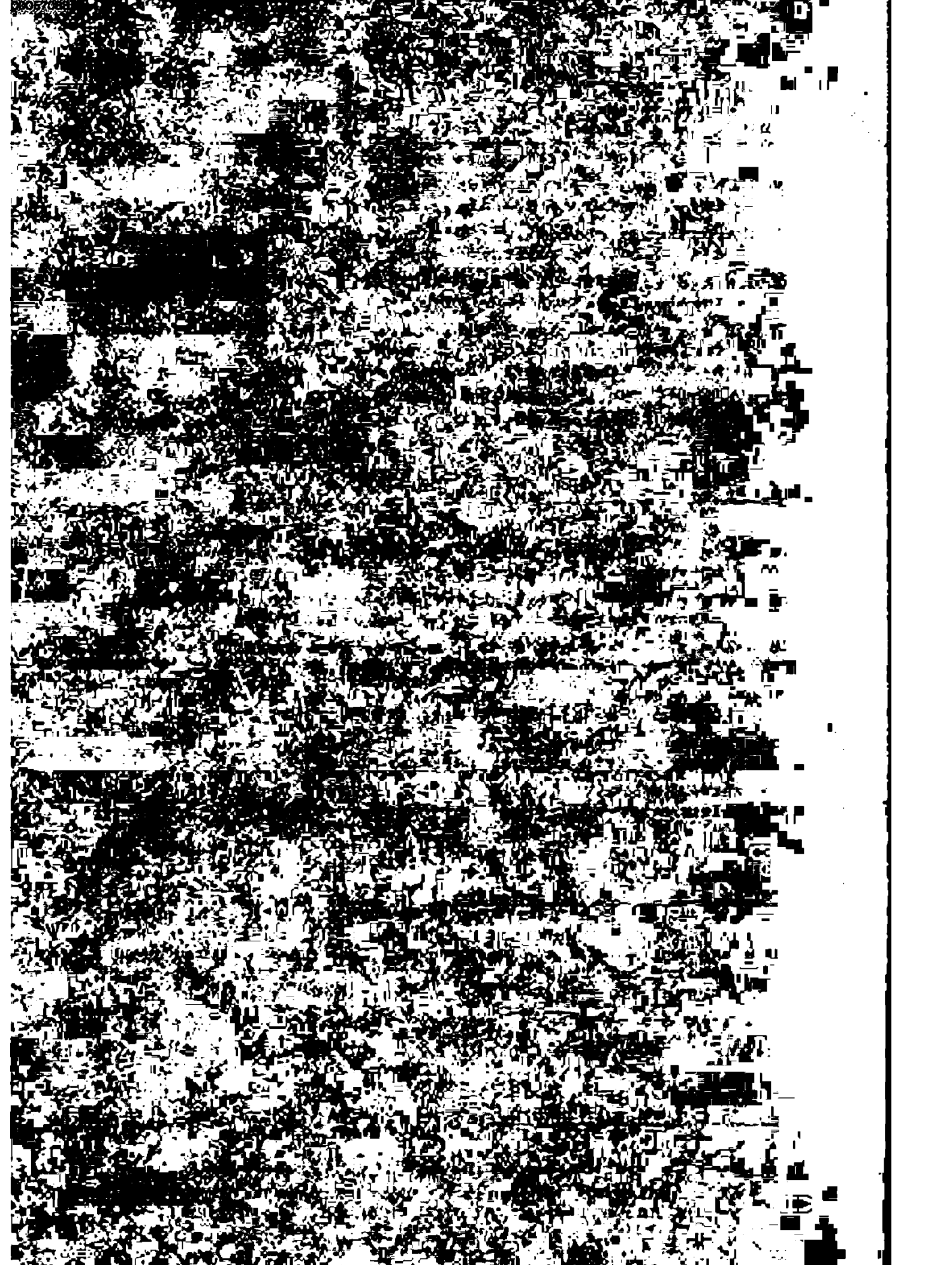
- B e r g e r, L.: "Vanemujne" v Moskve, in: 'Sovremennaja
muzyka', Nr.5 (1976), S.129-135
- D a r a g a n, D.: Perspektiva tvorčestva. O S-ezde kompo-
zitorov Estonii. Tallin, Tartu, Okt. 1974
- L e o n t o v s k a j a, T.: Na opernych spektakljach, in:
'Muzykal'naja žizn'', Nr.1 (1976), S.5-7
- L u c k a j a, E.: ... i Terpsichora. Tosti stolicy, in:
'Teatral'naja žizn'', Nr.1 (1976), S.21-22
- 'Sovetskaja muzyka', Nr.10 (1977), S.12-20: Revoljucii
posvjaščajetsja. (Über Parsadanjan S.19)
- 'Sovetskaja muzyka', Nr.3 (1974), S.128f: Pozdravlaem
laureatov gos. premii sojuznych respublik 1973 goda

5. "S a l z" (N. Bogoslovskij)

- D e s j a t' l e t moskovskomu kamernomu muzykal'nomu
teatru pod chudožestvennym rukovodstvom B.A. Po-
krovskogo - 1972-1982. Moskva, 1982
- F e l' c m a n, Oskar: Pozyvnye graždanskoj, in: 'Teatral'-
naja žizn'', Nr.8 (1961)

6. "S a l z" (I. Rogolëv)

- S m o t r tvorčestva molodych kompozitorov Leningrada.
III, Leningrad 1981, 188s.: Leningradskaja organizacija
Sojuza kompozitorov SPSR, Leningrad, ul. Gercena, 45



SLAVISTISCHE BEITRÄGE

150. Deppermann, M.: Andrej Belyjs Ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende. 1982. X, 256 S.
151. Meichel, J.: Zur Entfremdungs- und Identitätsproblematik in der Sowjetprosa der 60er und 70er Jahre. Eine literatursoziologische Untersuchung. 1981. 217 S.
152. Davydov, S.: „Teksty-Matreški“ Vladimira Nabokova. 1982. VI, 252 S.
153. Wallrafen, C.: Maksimilian Vološin als Künstler und Kritiker. 1982. IV, 273 S.
154. Dienes, L.: Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. 1982. XII, 224 S., 7 Abb.
155. Bulgarien 1300. Referate der Sektion „Sprache und Literatur“ des Symposiums „Bulgarien in Geschichte und Gegenwart“, Hamburg 9.-17. Mai 1981. Herausgegeben von Peter Hill. 1982. 97 S.
156. Bock, I.: Die Analyse der Handlungsstrukturen von Erzählwerken am Beispiel von N.V. Gogol's „Die Nase“ und „Der Mantel“. 1982. VIII, 168 S.
157. Pihler, M.: Die ‚Progressive‘ Form des englischen Verbs und ihre Übersetzungsmöglichkeiten im Slowenischen. 1982. 170 S.
158. Sesterhenn, R.: Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri. 1982. VIII, 366 S.
159. Kunstmann, H.: Vorläufige Untersuchungen über den bairischen Bulgarenmord von 631/632. Der Tatbestand. Nachklänge im Nibelungenlied. 1982. 104 S.
160. Slavistische Linguistik 1981. Referate des VII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Mainz 30.9.-2.10.1981. Herausgegeben von Wolfgang Girke. 1982. 264 S.
161. Stobbe, P.: Utopisches Denken bei V. Chlebnikov. 1982. VIII, 157 S.
162. Neureiter, F.: Weißrussische Anthologie. Ein Lesebuch zur weißrussischen Literatur (mit deutschen Übersetzungen). 1983. 230 S.
163. Witte, G.: Die sowjetische Kolchos- und Dorfprosa der fünfziger Jahre. Zur Evolution einer literarischen Unterreihe. 1983. X, 292 S.
164. Timroth, W.v.: Russische und sowjetische Soziolinguistik und tabuisierte Varietäten des Russischen. 1983. VIII, 194 S.
165. Christians, D.: Die Sprachrubrik in der *Literaturnaja gazeta* von 1964 bis 1978. Dokumentation und Auswertung. 1983. 266 S.
166. Koschmal, W.: Das poetische System der Dramen I.S. Turgenevs. Studien zu einer pragmatischen Dramenanalyse. 1983. X, 453 S.

167. Hofmann, T.: Das Bauerntum in der sowjetrussischen Prosa der 20er Jahre. Konzeptionen, Konflikte und Figuren. 1983. 434 S.
168. Morsbach, P.: Isaak Babel' auf der sowjetischen Bühne. 1983. X, 255 S.
169. Tutschke, G.: Die glagolitische Druckerei von Rijeka und ihr historiographisches Werk „Knižice od' žitiě rimskih' arhierēov' i cesarov'". 1983. 373 S.
170. Lam, A.: Mainzer Vorlesungen über die polnische Literatur seit 1918. 280 S.

