

Eva-Maria Fiedler-Stolz

Ol'ga Berggol'c

Aspekte ihres lyrischen Werkes

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

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK · 13
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

Eva-Marie Fiedler-Stolz

OL'GA BERGGOL'C

Aspekte ihres lyrischen Werkes

1977

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

276. 1431 (13

Herrn Prof.Dr. Wolfgang Kasack, der ein tiefergehendes Verständnis für literaturtheoretische Grundlagenarbeit förderte und mir den Zugang zu der Dichterin Ol'ga Berggol'c und ihrer Epoche öffnete, danke ich sehr herzlich auch für die Themenstellung der Dissertation und für wertvolle Hinweise während der Arbeit.

Die Dissertation wurde begünstigt durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft, mit zwei Aufenthalten in Moskau, die es ermöglichten, in der Bundesrepublik Deutschland nicht zugängliche Literatur zu verwerten.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Als Dissertation angenommen von der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln aufgrund der Gutachten von
Prof.Dr. Wolfgang Kasack und Prof.Dr. Herbert Bräuer
Als Manuskript vervielfältigt

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3 87690 121 9

Gesamtherstellung Walter Kleikamp • Köln

77/2256

INHALT

VORBEMERKUNG

Zum Gegenstand der Untersuchung	9
Zur Anlage der Arbeit	9

EINLEITUNG

Textausgaben	11
Die Rezeption der Berggol'c'schen Lyrik in der Sowjetunion und im westlichen Ausland	13
Sowjetische Literatur über Ol'ga Berggol'c	14
Westliche Literatur über Ol'ga Berggol'c	22
Biographische Skizze	25

ERSTER HAUPTTEIL: INHALT

Stoff	41
Fragestellung	41
Der Stoff und seine literarische Verarbeitung anhand geschichtlicher Daten und Symbole	44
Der Stoff und seine literarische Verarbeitung anhand des Leningraders in seinen Lebensbedin- gungen am Beispiel von Schilderungen und unter Verwendung von Schlüsselwörtern	59
Schlußbetrachtung "Stoff"	68

Thema

Ol'ga Berggol'c und ihre Generation auf dem Weg der Bewährung	70
Fragestellung	70
Kindheit	74
Weiter Weg, Trennung, Treue	75
Prüfung	80
Leningrad, Stadt, Beginn, Kampf, Sieg	86

Aus den Leningrader Tagebüchern, Auf Stalin- grader Erde, Wege, Jahre, Gedenken	96
Jugend, Vorgefühl	99
Schlußbetrachtung "Thema"	100

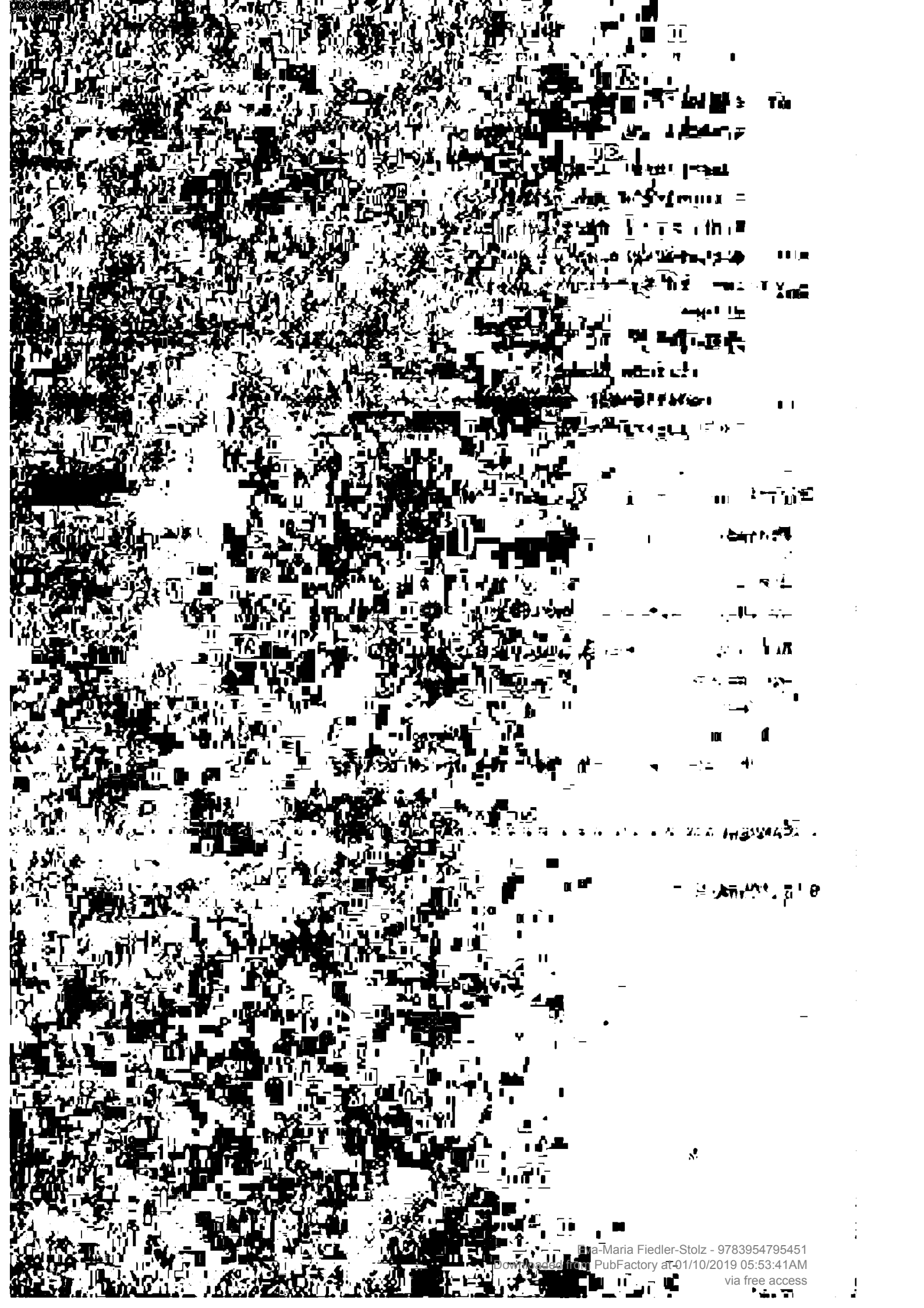
Motiv

Die Hauptmotive in der Lyrik Ol'ga Berggol'c'	102
Fragestellung	102
Kernmotive	
Das Stadtmotiv "Leningrad"	106
Das Typusmotiv des "Leningraders"	110
Das Situationsmotiv des "Todes"	116
Rahmenmotive	
Das Typusmotiv des "Feindes"	124
Das Stimmungsmotiv des "Hasses"	129
Das Stimmungsmotiv des "Sieges"	131
Das Stimmungsmotiv der "Stille"	134
Schlußbetrachtung "Hauptmotive"	140

ZWEITER HAUPTTEIL: FORM

Fragestellung	142
Aufbau	
Fragestellung	142
Lyriksammlungen	144
Abteilungen und Zyklen	145
Anfangs- und Schlußgedichte	148
Innere Entfaltungsstrukturen	152
Poeme	155
Gedichte	158
Zeitlicher Verlauf im Gegenständlichen	159
Einsicht durch Reflexion über Gegenständliches	160
Intensivierung der Aussagen mittels der Steigerung	161
Schlußbetrachtung "Aufbau"	162

Stilelemente	
Fragestellung	163
Wiederholungstechnik	163
Strophische Wiederholungen	164
Syntaktisch-parallele Konstruktionen	166
Wortwiederholungen	167
Bild- und Symbolhaftigkeit	169
Bilder	171
Symbole	173
Poetische Symbole	174
Traditionell vorgeprägte Symbole	176
Schlußbetrachtung "Bild- und Symbolhaftigkeit"	179
DRITTER HAUPTTEIL: AUSSAGEFORM UND DARBIETUNGSWEISEN	
Fragestellung	180
Die theoretische Grundhaltung der Dichterin zu ihrer Darbietungsweise	182
Beichte und Predigt in den Berggol'c'schen Gedichten	188
Predigt	189
Beichte	193
Schlußbetrachtung "Beichte und Predigt"	197
ZUSAMMENFASSUNG	198
BIBLIOGRAPHIE	201



VORBEMERKUNG

ZUM GEGENSTAND DER UNTERSUCHUNG

Die Dichterin Ol'ga Fedorovna Berggol'c, am 16. Oktober 1910 in St. Petersburg geboren und am 13. November 1975 in Leningrad gestorben, gehört zu der ersten Generation in der Sowjetunion, die mit der Oktoberrevolution aufgewachsen und von ihrem Geist geprägt worden ist. Ihr schriftstellerisches Betätigungsfeld erstreckt sich vornehmlich auf die lyrische und epische, aber auch auf die dramatische Gattung. Während des Zweiten Weltkrieges gelang Ol'ga Berggol'c in ihrer Eigenschaft als Lyrikerin der Durchbruch zu Anerkennung und nationalem Ruhm, der ihren Vorkriegsschriften, ob Lyrik oder Prosa, nicht beschieden war. Einen zweiten Höhepunkt erfuhr dann die Prosaschriftstellerin nach dem Krieg als Verfasserin ihres autobiographischen Werkes *Дневные звезды*, das sie selbst als ihr "Hauptbuch" bezeichnete.

Der Name der Dichterin ist im Ausland wenigbekannt. Die Würdigung, die sie und ihr Werk im eigenen Land gefunden haben, schlug sich dort in zahlreichen, wenn auch stets nur kurzen Kommentaren nieder, ohne dabei ein umfassendes Bild des Werkes wiederzugeben. Daher beschäftigt sich diese Arbeit zum ersten Mal mit der Analyse des gesamten lyrischen Werkes Ol'ga Berggol'c'.

Die hier in den Mittelpunkt der Untersuchung gerückte Lyrik, aufgeteilt in drei historische Schaffensperioden: Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegslyrik, bedarf zu ihrem besseren Verständnis der Ergänzung durch das Prosawerk und die Biographie der Dichterin.

ZUR ANLAGE DER ARBEIT

Die textlichen Grundlagen der Arbeit bilden fünfzehn verschiedene Buchausgaben, über die im einzelnen noch gesprochen werden wird. Im wesentlichen geht die Untersuchung von der zuletzt erschienenen dreibändigen Ausgabe *Собрание сочинений в*

mpex momax (Leningrad 1973) aus. Für die in dieser Ausgabe nicht enthaltenen Gedichte werden die entsprechenden anderen Sammlungen herangezogen.

Im Unterschied zu einer chronologisch Werk um Werk abhandelnden Methode erfolgt die Gliederung der Arbeit nach inhaltlichen und formalen Aspekten getrennt. Die eigentliche Untersuchung wird deshalb in die drei großen Bereiche INHALT, FORM und DICHTERINTENTION eingeteilt, denen jeweils eine kurze Fragestellung vorausgeschickt ist. Dabei wird in den beiden ersten Hauptteilen vom umfassenderen zum kleineren Begriff vorangegangen; im inhaltlichen Bereich vom Stoff über Thema zum Motiv, im formalen Bereich von der Komposition zum Detail. Im Gegensatz zu diesen mehr analytischen Hauptteilen behandelt der dritte, mehr synthetisierende Hauptteil die das ganze lyrische Werk einhüllende und zusammenhaltende Aussageabsicht in Verbindung mit der Aussageform. Vorab werden in der Einleitung die der Arbeit zugrundeliegenden Textausgaben erläutert, die Sekundärliteratur über Ol'ga Berggol'c dargestellt und ihr Leben im Hinblick auf ihre Schriftstellertätigkeit skizziert.

EINLEITUNG

TEXTAUSGABEN

Wie bei allen sowjetischen Schriftstellern gibt es auch keine vollständige Ausgabe des Berggol'c'schen Werkes. Ebenso fehlt ein Verzeichnis aller veröffentlichten Werke. Es wurde daher eine möglichst umfangreiche Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur erarbeitet, die aber in keinem Fall vollständig sein kann, weil das Auffinden des in Frage kommenden Materials teils erschwert, teils verhindert worden ist¹.

Die Veröffentlichungen der Berggol'c'schen Werke in Buchausgaben sowie der Einzelabdrucke in sowjetischen Zeitungen und Zeitschriften umfassen die Jahre 1924-1973. In dieser Zeitspanne veröffentlichte Ol'ga Berggol'c nicht regelmäßig. Zwei über mehrere Jahre sich erstreckende Unterbrechungen sind dabei zu verzeichnen. Es handelt sich um die Zeiträume 1937-1940 und 1946-1953, was jedoch nicht besagt, daß die Dichterin nicht schriftstellerisch tätig gewesen sei. Die in den Jahren 1937 bis 1940 und 1946-1953 verfaßten Werke wurden größtenteils erst nach Stalins Tod im Jahre 1953 publiziert. Die Gründe dafür liegen zum einen in den innenpolitischen Säuberungsaktionen der dreißiger Jahre und zum anderen in der sich durch scharfe Restriktionen in der Literatur auszeichnenden Ždanov-Ära unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg.

Nach vier Kinderbüchern in Versen *Как Ваня поспорил с баранами* (1929), *Турман* (1931), *Пионерская лагерная* (1931) und *Поедем за моря* (1931) erfolgte im Jahre 1934 die Veröffentlichung der ersten Sammlung ihrer eigentlichen Lyrik in *Стихотворения* mit Gedichten der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre. Unter demselben Titel publizierte Ol'ga Berggol'c 1966 und 1967 zwei weitere Gedichtsammlungen, die neben einigen anderen Vorkriegsgedichten solche der Kriegs- und Nachkriegsjahre enthalten. Es trifft übrigens für alle Textausgaben zu, daß in ihnen

¹ Bezogen auf die zuständigen Stellen der Lenin-Bibliothek in Moskau. Vgl. S. 13. Anm. 1.

immer wieder ein Teil der bereits gedruckten Gedichte erneut aufgenommen worden ist.

Die zweite, zwei Jahre später veröffentlichte Gedichtsammlung *Книга песен* (1936) befaßt sich, ähnlich wie *Стихотворения* (1934), nur mit dem ersten Lebensabschnitt der Dichterin, dem ihrer Jugend. Alle übrigen Ausgaben *Ленинградская тетрадь* (1942), *Избранное* (1948), *Сочинения в двух томах* (1958), *Стихи-Проза* (1961), *Узел* (1965), *Стихотворения* (1966), *Стихотворение* (1967), *Избранные произведения в двух томах* (1967), *Верность* (1970), *Память* (1972) und *Собрание сочинений в трех томах* (1973) umfassen, wenn auch immer nur auszugsweise, alle Schaffensperioden der Dichterin.

Bei einem Teil der genannten Ausgaben handelt es sich um kombinierte Lyrik-Prosa-Sammlungen. So enthalten die Bücher *Сочинения в двух томах* (1958) und *Верность* (1970) sowie der zweite Band der zuletzt erschienenen dreibändigen Ausgabe die Tragödie *Верность*. Die Prosaschrift *Говорит Ленинград* ist auszugsweise in der soeben zitierten zweibändigen Ausgabe aus dem Jahre 1958 abgedruckt; vollständig ist sie in *Стихи-Проза* (1961) und im zweiten Band der dreibändigen Werkauswahl (1973) erschienen. Ähnlich verhält es sich mit dem autobiographischen, von der Dichterin als ihr "Hauptbuch" (*Главная книга*) bezeichneten Werk *Дневные звезды*, das in den bereits genannten Ausgaben von 1961 und 1973 sowie als Einzelabdruck aus dem Jahre 1971 der Arbeit vorliegt. Es wurde erstmals 1959 publiziert. Daneben existieren noch Teilveröffentlichungen in literarischen Zeitschriften. Vergleicht man die drei hier zur Verfügung stehenden Ausgaben, so findet man die 1971er Ausgabe gegenüber der 1961er Ausgabe um das Kapitel *Доброе утро* (geschrieben 1960) erweitert. In der Fassung von 1973 liegt es getrennt vom "Hauptbuch" in dem Kapitel *Статьи* (Bd. III. S. 347 ff) vor. Alle Ausgaben dieses Werkes enthalten einige wenige Gedichte, die in keiner der späteren Lyriksammlungen aufgenommen wurden. Dazu zählen das Gedicht zu Ehren Lenins aus dem Jahre 1924 *Как у нас гудки пели*¹ und das Gedicht an ihren Vater während der Leningrader Blockade, 1942 verfaßt, *Шла к отцу и слез не отирала*².

¹0. Берггольц, III. S. 273.

²0. Берггольц, III. S. 299.

Ähnlich verhält es sich mit der Prosaschrift *Говорит Ленинград*, die erstmalig 1946 veröffentlicht wurde, und die in der 1961er Ausgabe um die beiden Kapitel *Вечно юна* (1957) und *Ленинский призив* (1947) angewachsen war. Auch dieses Prosawerk enthält einige Gedichte, die jedoch dann in spätere Gedichtsammlungen aufgenommen wurden.

Textkritische Untersuchungen einzelner Ausgaben lassen sich aus Mangel an Zweit- oder gar Drittauflagen von Lyriksammlungen nur an jenen, in den verschiedenen Ausgaben wiederholt abgedruckten Gedichten vornehmen. Dabei zeigt sich, daß Gedichte hin und wieder im Titel kleine Veränderungen erfuhren. Beispielsweise trägt das frühe Nachkriegsgedicht *Ласточка*, so in der zweibändigen Ausgabe von 1958, in *Верность* (1970) die Überschrift *Блокадная ласточка*.

Daneben gibt es Gedichte ohne Titel - vgl. *Верность* (1970) S. 27, 1. Vers: *Мы предчувствовали полихание* -, die in anderen Ausgaben mit einem Titel versehen sind - so das zuvor genannte Gedicht als Einzelabdruck in *Новый мир* 1965. 1 unter dem Titel *Первый день* -, ein Titel übrigens, den die Dichterin auch für ihr erstes Kriegsgedicht vom 22. Juni 1941 benutzt hat.

Darüber hinaus gibt es mehr oder minder vollständig abgedruckte Zyklen, Poeme und Gedichte, auf deren Veränderlichkeit im laufenden Text ausführlicher hingewiesen wird.

DIE REZEPTION DER BERGGOL'C'SCHEN LYRIK IN DER SOWJETUNION UND IM WESTLICHEN AUSLAND

Die Literatur über Ol'ga Berggol'c besteht, bis auf Teile einer wissenschaftlichen Arbeit¹, im wesentlichen aus mehr oder minder subjektiven und zum größten Teil unkritischen Einzeldarstellungen (Rezensionen, essayistischen Stellungnahmen und Briefen) sowie aus Einzelerwähnungen in Literaturgeschichten

¹И.А. Мохов, *Тема советской деревни в русской поэме послевоенных лет (1945-1950 гг.)*. Автореф. дисс. канд. филолог. наук - Москва 1954. 16 S. (МГ ос ПИ). In dieser Arbeit beschäftigt sich Mochov u. a. mit dem Berggol'c'schen Poem *Первороссийск*. Weder das Autoreferat noch die Dissertation selbst sind mir in der Leninbibliothek in Moskau zur Einsicht überlassen worden.

und Enzyklopädien, von denen im folgenden lediglich die wichtigsten dargestellt werden. Wenn auch eine Diskussion der Literatur über die Dichterin und ihr Werk aufgrund der mangelnden Wissenschaftlichkeit der meisten Autoren von vorneherein ausscheiden muß, soll auf die Wiedergabe einiger dort vorzufindender emotionaler Aussagen dennoch nicht verzichtet werden. Sie spiegeln die Wirkung der Berggol'c'schen Dichtung auf ihre zeitgenössischen Leser wider. Die Vorkriegsdichtung hingegen hat im Spiegel der Sekundärliteratur mehr oder minder nur statistischen Wert.

Sowjetische Literatur über Ol'ga Berggol'c

Das Erscheinen sowohl einzelner Werke wie Gedichte, Poeme, Erzählungen in literarischen Zeitschriften und in Zeitungen als auch das Erscheinen von Poesie- und Prosa-Buchausgaben boten Anlaß zu zahlreichen Rezensionen. Die Literaturkritiker ließen dabei dem Schaffen Ol'ga Berggol'c' nicht durchgängig die gleiche Beachtung zuteil werden.

Der Vorkriegsdichtung kommt der geringste Anteil an der Sekundärliteratur zu. Ihr Fehlen in jenem Zeitabschnitt ist nicht zuletzt auf die damals noch ausgebliebene Popularität der Dichterin zurückzuführen. Nicht umsonst streifen die später erschienenen Nachkriegsartikel diese Schaffensperiode nur sehr flüchtig.

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges und insbesondere mit der Leningrader Blockade trat eine Wende im schriftstellerischen Leben Ol'ga Berggol'c' ein. Der Leningrader Rundfunk, bei dem die Dichterin als Propagandistin tätig war, leistete einen wichtigen Beitrag zu ihrem literarischen Durchbruch. Ihre Gedichte drangen mittels dieses Mediums nicht nur bis in die letzten Winkel der Heimatstadt Leningrad vor, sondern auch über deren Grenzen hinaus ins ganze Land. In den Kriegsjahren selbst nahm die Sekundärliteratur noch nicht wesentlich an Umfang zu. Dafür waren die Nachkriegskommentare zur Berggol'c'schen Kriegsdichtung um so zahlreicher.

Die Kriegs- und Nachkriegsdichtungen Ol'ga Berggol'c' sind thematisch eng miteinander verknüpft, denn in dieser letzten Schaffensperiode erinnert sich die Dichterin ihrer gesamten Vergangenheit, vornehmlich der Kriegsvorgangeneit. Während die Kriegsgedichte der Lyrikerin Ol'ga Berggol'c zu Ruhm und Beliebtheit verhelfen, trugen die Nachkriegsschriften zum vergleichbaren Ansehen der Prosaschriftstellerin bei. Zwischen diesen beiden dichterischen Höhepunkten, Poesie und Prosa, bewegen sich die Schriften und Kommentare der Literaturkritiker.

Bei der Auswertung der Sekundärliteratur ergeben sich einige gemeinsame Komponenten. Die Besprechungen befassen sich überwiegend mit inhaltlichen Fragen. Formanalysen sind sehr selten und auch dann meist nur fragmentarisch. Nie wird die Frage nach dem künstlerisch-ästhetischen Wert des Werkes gestellt. Alle Verfasser gelangen zu einem durchweg positiven Urteil über das Berggol'c'sche Werk. Es existiert keine Stimme darunter, die es in seiner Gesamtheit ablehnt. Wohl gibt es einige wenige Autoren, die an einzelnen Gedichten Kritik anmelden.

Die gewichtigste Stimme der Vorkriegszeit neben Autoren wie beispielsweise Babuškina¹ und Tichonov² ist die Maksim Gor'kij. Er äußerte sich in zwei an Ol'ga Berggol'c gerichteten Briefen, in denen er zu den 1932 erschienenen *Углич-Рассказы* und dem 1934 veröffentlichten ersten Lyrikband *Стихотворения* Stellung nahm. Darin hebt er die "Ehrlichkeit" ihrer "Gedanken" und "Gefühle" hervor sowie die "Sauberkeit des Stils" unter Verzicht auf "Tricks" und "Wortspiele" und gelangt im weiteren zu der Erkenntnis: "... man glaubt Ihnen, daß Ihr Weg der der 'Republik, der Arbeit und der Liebe' ist"³.

Maksim Gor'kij zitierte damit die drei Begriffe, die die dichterischen Hauptwerte der Schriftstellerin darstellen: "Republik, Arbeit und Liebe", zu finden in dem Gedicht *Лорука*, erschienen 1934 in *Стихотворения*.

¹ А. Бабушкина, О детской литературе. In: *Кн. и пролет. революция*. Москва 1933. 8. S. 38-43.

² Н. Тихонов, Ленинградские поэты. In: *Лит. учеба*. Ленинград-Москва 1934. 6. S. 55-73.

³ М. Горький, [Brief an O. Berggol'c]. In: *Литературная газета* 29.3.1958.

Wie Maksim Gor'kij, so lobte auch Aleksandr Jašin in der Einleitung zu der 1967 in Leningrad erschienenen Ausgabe der *Избранные произведения в двух томах* Ehrlichkeit und Offenheit der Dichterin. Ergänzend zu Gor'kij's Beurteilung der ersten Werke untersucht Jašin auch jene, die die Dichterin in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre schuf, als sie eines von vielen Opfern des Stalinterrors wurde¹. Er hebt sich allein schon mit der bloßen Erwähnung dieser Prüfungsperiode für die Heimattreue der Dichterin wohltuend aus der Reihe derjenigen Autoren hervor, die dieses Unrecht verschwiegen haben².

Aleksandr Jašin beginnt den historischen Längsschnitt seiner Betrachtung des Berggol'c'schen Werkes mit diesem für die Dichterin so leidvollen Abschnitt während der auslaufenden dreißiger Jahre. Dort setzt er den Beginn des erfolgreichen Schaffens der Ol'ga Berggol'c an, die ihre Dichtung von nun an ausschließlich in den Dienst ihrer Heimat gestellt hat. Bezeichnenderweise lautet der Titel der angeführten Einleitung *Поэзия подвига* (Poesie der Tat).³

Zu den qualifiziertesten und informativsten Beiträgen der Nachkriegszeit zählt der Beitrag Andrej Sinjavskijs. In seinem 1960 in *Новый мир* erstmals erschienenen Artikel *Поэзия и проза Ольги Берггольц* sagt er von ihrer Lyrik, daß sie "vielleicht die tragischste in der zeitgenössischen sowjetischen Poesie" sei. "Die Tragödie aller Tragödien fand in ihr einen scharfen, mitleidlosen Ausdruck."⁴

Sinjavskij rühmt außerdem die Übereinstimmung der Dichterin mit ihrer Generation, deren Schicksalsgleichheit sie in der

¹ А. Яшин, *Поэзия подвига*. In: О. Берггольц, *Избранные произведения в двух томах*. Т. 1 (1967) S. 6.

² Vgl. z.B. Н. Банк, *О. Берггольц. Биографический очерк* (1962)

³ Diese Bezeichnung der Berggol'c'schen Dichtung wiederholt sich in leichter Abwandlung bei: А. Павловский, *Поэзия народного мужества*. In: *Культура и жизнь* 1967. 5. S. 26-27; И. Гринберг, *Подвиг поэта. К 60-летию рожд. Ольги Берггольц*. In: *Москва* 1970. 5. S. 208 f.

⁴ А. Синявский, *Поэзия и проза Ольги Берггольц*. In: *Новый мир* 1960. 5. S. 225, und in: *Литература и современность*. Т. 2 (1961) S. 391-413.

Weise sensibilisierte, daß sie mühelos die Empfindungen ihrer Mitmenschen erfassen und glaubwürdig artikulieren konnte¹.

Darüber hinaus wendet sich Sinjavskij auch der Form zu, dem Teil eines sprachlichen Kunstwerkes, dem in der sowjetischen Literatur, gemäß ihrem Verständnis aufgrund des sozialistischen Realismus, gewöhnlich nur wenig Beachtung gezollt wird. All das, was seiner Meinung nach gemeinhin von der Poesie erwartet wird, wie Reichtum und Vielfalt poetischer Formen, sprachliche Breite, besondere Reimschemata, Metaphorik usw., sieht er in der Berggol's'schen Lyrik nicht verwirklicht. Ihm erscheint sie eher "eintönig" (*однообразна*), "geizig" (*скупа*) und "wortkarg" (*немногословная*), dafür aber "deutlich" (*четкая*) und "nackt" (*нагая*). Von der Berggol's'schen Lyrik zieht Sinjavskij eine Parallele zur darstellenden Kunst und vergleicht sie mit einer "Graphik" und nicht mit einem "Gemälde" (*похожая на графику, чем на живопись*)².

Einen sehr ähnlichen Standpunkt in der Beurteilung der sprachlichen Gestaltung der Gedichte Ol'ga Berggol's' vertritt der bereits zitierte Aleksandr Jašin, der wohl von Sinjavskij, dessen Artikel sieben Jahre zuvor erschienen war, beeinflusst wurde. Er unterstreicht vor allem den umgangssprachlichen Ton in den Gedichten und bezeichnet ihn als "aphoristisch" (*афористический*). Im Aphoristischen sieht er "Trefflichkeit und inhaltliche Exaktheit"³ gepaart.

Beiden Autoren, Sinjavskij und Jašin, ist weiterhin gemeinsam, daß sie, im Gegensatz zu den meisten ihrer Schriftstellerkollegen, ihre Eindrücke und Behauptungen mit Zitaten belegen.

Eine andere Art der Werkbetrachtung stellt I. Grinberg in seinem Artikel *Лицо поэта* an. Dort vergleicht er die beiden Dichterinnen Margarita Aliger und Ol'ga Berggol's. Ebenso wie

¹ А. Синявский, Поэзия и проза Ольги Берггольц. In: *Новый мир* 1960. 5. S. 236. So ähnlich auch Л. Левицкий in: *Новый мир* 1961. 10. S. 311; М. Рошин *Новый мир* 1967. 10. S. 248, um nur einige wichtigere Autoren zu nennen.

² А. Синявский, ааО S. 226.

³ А. Яшин, Поэзия подвига. In: О. Берггольц, *Избранные произведения в двух томах*. Т. I (1967) S. 6.

Sinjavskij und Jašin stellt er das "tragische Sein" (*трудный и тяжкий быт*) sowie die "großartige und heldenhafte Lebensweise" (*величественное, героическое бытие*)¹ Ol'ga Berggol'c' besonders heraus. Den Unterschied zwischen Berggol'c und Aliger weiß Grinberg auf einen kurzen Nenner zu bringen, wenngleich auch unter "Vorbehalt" (*условно говоря*): "... die lyrische Heldin Aliger war die F r e u n d i n e i n e s K ä m p f e r s in der Zeit, als die lyrische Heldin Berggol'c s e l b s t wie ein Kämpfer, ein aktiver Teilnehmer am Kampf handelte."² .

Grinberg zählt zu jenen wenigen Autoren, die sich nicht nur wohlwollend zu den Gedichten Ol'ga Berggol'c' geäußert haben. Den in den ersten Nachkriegsjahren entstandenen Zyklus *На сталинградской земле* nimmt er zum Anlaß einer im Detail scharfen Kritik. Er wirft ihm "Leere" (*пустота*) und "Abstraktion" (*отвлеченность*) vor und behauptet, daß die von anderen Gedichten her gewohnte "Natürlichkeit" (*естественность*) und "Wahrheit" (*правдивость*) fehlen. Seiner Meinung nach hat Ol'ga Berggol'c in diesem Zyklus ihre "Überzeugungskraft" (*убедительность*) und "innere Fülle" (*внутренняя полнота*) sowie ihre "Kraft" (*сила*) eingebüßt. Er sieht in Ol'ga Berggol'c nur noch eine "Rhetorikerin" (*поэт здесь риторичен*), die zu viele "hochtrabende Worte" (*высокие слова*) gebraucht³.

Von einer sehr konservativen Warte aus übt Boris Solov'ev Kritik an Ol'ga Berggol'c. Auch hierbei handelt es sich nur um eine Kritik im Detail, nicht aber um eine Gesamtverurteilung des Berggol'c'schen Werkes. In seinem Artikel *Поэзия и жизнь* kritisiert er zunächst den von der Dichterin in *Литературная газета* veröffentlichten Beitrag *Разговор о лирике*, und zwar im Hinblick auf ihre dort erhobene Forderung nach "mehr Subjektivität in der Literatur"⁴. Solov'ev, der hier vom Standpunkt des sozialistischen Realismus her argumentiert, gelangt zu dem

¹ И. Гринберг, Лицо поэта. In: *Знамя* 1956. 8. S. 158.

² И. Гринберг, ааО S. 160.

³ И. Гринберг, ааО S. 159.

⁴ О. Берггольц, *Разговор о лирике*. In: *Литературная газета* 16.4.1953. S. 3.

Schluß, daß einige ihrer Gedichte diesem nicht entsprächen. Er stimmt, im Gegensatz zu Grinbergs Kritik am Zyklus *На сталинградской земле* diesem zu, da er in ihm die vom sozialistischen Realismus geforderten Themen wie "Arbeit" und "Aufbau" verwirklicht sieht.

Seine Kritik dagegen berührt die Gedichte *Письма с дороги*, in denen er "Unsinniges" und "Unklares" feststellt (*многое в этих "письмах" сумбурно и невнятно*)¹. Solov'ev führt das auf die von der Dichterin verteidigte "Selbstdarstellung" (*самовыражение*) zurück. In ihr glaubt er eine "Selbstgeißelung" (*самобичевание*) feststellen zu müssen. Er zieht letztlich die Schlußfolgerung, daß der "sich selbst genügende Charakter" dieser *Письма* die Dichterin "weit von der Position des sozialistischen Realismus weggeführt hat" (*как видим, "самовыражение", принявшее самодовлеющий характер, увела автора этих "Писем" далеко в стороне от реалистического искусства*)².

Neben der "Dichterin der Tat" steht in fast allen Besprechungen auch die "Dichterin der Bewältigung"³, die nicht mehr nur an ihren Gedichten gemessen wird, sondern auch an der Tragödie *Верность*, vor allem aber an ihren Prosaschriften, wie beispielsweise ihrem "Hauptbuch" *Дневные звезды*. An *Верность* rühmen Autoren wie Vengrov⁴, Nazarenko⁵, Skvoznikov⁶ und viele andere den "lyrischen Charakter" und bezeichnen die Tragödie, ungeachtet ihrer dramatischen Form, als ein "Poem". Die Eigenschaft des "Lyrischen" wird auch dem "Hauptbuch" zugesprochen. Sinjavskij stellt in diesem Zusammenhang fest, daß es nach lyrischen Gesetzen aufgebaut ist und im besonderen auf dem lyrischen Element der "assoziativen Darstellung" beruht⁷.

¹ Б. Соловьев, *Поэзия и жизнь* (1955) S. 318.

² Б. Соловьев, *ааО* S. 321.

³ Н. Губко, *Поэзия преодоления*. In: *Звезда* 1966. 1. S. 213-215.

⁴ Н. Венгров, *Образ современника*. In: *Нева* 1955. 4. S. 158-159.

⁵ Н. Назаренко, *Цели средства*. In: *Звезда* 1955. 5. S. 175-187.

⁶ В. Сквозников, *Поэма о доверий*. In: *Новый мир* 1955. 7. S. 261-262.

⁷ А. Синявский, *Поэзия и проза Ольги Берггольц*. In: *Новый мир* 1960. 5. S. 228.

Nicht nur bei Sinjavskij findet das "Hauptbuch" Ol'ga Berggol'c' besonderen Anklang und Anerkennung. Die positive Bewertung dieses Werkes durch andere Sekundärliteraten geht sogar so weit, daß Ol'ga Berggol'c' in einem Atemzug mit so bedeutenden Schriftstellern wie Maršak (*В начале жизни*), Ėrenburg (*Люди, годы, жизнь*), Paustovskij (*Далекие годы*), Solouchin (*Капля росы*) u.a. genannt wird.¹

Eine ganz andere Art der Würdigung erfährt Ol'ga Berggol'c' durch das Drama *У времени в плену* von Aleksandr Štejн². Sie zählt dort zu den Darstellern des Stückes, in dem sie - gemäß der Wirklichkeit - als Rundfunksprecherin zur Zeit der Leningrader Blockade auftritt.

Auch Lev Panteleev versäumt nicht in seinen *Ленинградские записки*³, die er anlässlich seines Leningradbesuches kurz vor Aufhebung der Blockade im Januar 1944 schrieb, Ol'ga Berggol'c' als eine unbedingt zu dieser Stadt zählende Erscheinung zu verzeichnen.

Eine weitere Variante in der Anerkennung der Berggol'c'schen Gedichte präsentiert Rubaškin mit einer Auswahl von Leserbriefen zur Kriegslyrik, die er dem persönlichen Archiv der Dichterin entnehmen durfte. Diese Briefauswahl literarisch ungeschulter Leser veranschaulicht in erster Linie die psychologische Wirkung der Berggol'c'schen Gedichte auf ihr Publikum und bildet eine Ergänzung und Bestätigung zu den Aussagen der literarisch geschulten Kritiker. Dazu einige Beispiele.

Eine Leningraderin, Elena Čiževa, spricht in ihrem Brief vom 24. Dezember 1942 von der Wirkung der *Ленинградская поэма*. Sie schreibt, daß sich "ihr Haß auf den Feind verstärkte", und daß "in gleichem Maße auch ihre Opferbereitschaft sich steigerte"⁴.

¹ Statt vieler: Л. Жак, Путешествие в страну детства. In: *Наш современник* 1961. 6. S. 210-223.

² А. Штейн, У времени в плену. In: *Театр* 1970. 1. S. 161-190.

³ Л. Пантелеев, Из Ленинградских записей. In: *Новый мир* 1965. 5. S. 142-150.

⁴ А. Рубашкин, Десять писем к шестилетию Ольги Берггольц. Вместо литературного портрета. In: *Звезда* 1970. 5. S. 175-186.

In einem Brief vom 18. Juli desselben Jahres bekennt ein Frontsoldat, daß die Berggol'c'sche Lyrik zu seiner "moralischen und seelischen Unterstützung" beitrug; er bescheinigt der Dichterin, "sich auf dem richtigen Weg zu befinden, auf dem Weg im Dienste des Volkes"¹. Auch erkennt er in ihr die kämpferische Natur und heißt sie einen "Frontfreund" (*фронтовой друг*)², "dessen unmittelbarer Kampf an der Front im Wort stattfindet"³.

Eine andere Leserin bestätigt der Dichterin in einem Brief vom 8. Mai 1946 den Wahrheitsgehalt ihrer Gedichte und hebt deren erleichternde Wirkung hervor. Diese beruhe auf all den Selbstverständlichkeiten, die ihrer Meinung nach dort zum Ausdruck kommen: "Dinge, die man sich oft genug selbst gesagt hat, jedoch ohne Erfolg. Denn vieles wird glaubhaft in dem Augenblick, wo ein Dichter es ausspricht. In diesem Augenblick empfindet man, daß 'man nicht allein' ist"⁴.

Die letzten Ereignisse im Leben der Dichterin, ihr sechzigster Geburtstag im Jahre 1970⁵, ihr fünfundsechzigster Geburtstag im Jahre 1975 sowie ihr Todestag im November desselben Jahres⁶, waren noch einmal Anlaß dafür, die Dichterin der Kriegslyrik und Schriftstellerin der Nachkriegsprosa zu ehren.

Dieser kurze Abriß der Wirkungsgeschichte des Berggol'c'schen Werkes in der Sowjetunion zeigt, daß die literarische Bedeutung

¹ А. Рубашкин, ааО S. 175.

² Siehe oben S. 18.

³ А. Рубашкин, ааО S. 175.

⁴ А. Рубашкин, ааО S. 178.

⁵ В. Оскоцкий, Самоотвержение и мужество. In: *Литературная Россия* 1970. 20. S. 2; А. Павловский, Да будет жизнь. In: *Нева* 1970. 7. S. 182-183; Т. Резвова, Пароль: От сердца к сердцу! In: *Литературная Россия* 1970. 23. S. 4; А. Рубашкин, ааО; Г. Холотов, Ольге Берггольц 60-лет... In: *Литературная газета* 29.5. 1970. S. 3.

⁶ In der *Ленинградская Правда* vom 18. November 1975 sowie in der *Литературная газета* vom 19. November 1975, S. 3, erschienen die ersten Nachrufe auf Ol'ga Berggol'c seitens der Schriftstellervereinigungen *Правление Союза Писателей СССР*, *Проявление Союза Писателей РСФСР* und *Правление Ленинградской Писательской Организации* sowie seitens der beiden Schriftsteller N. Tichonov, *Тяжелая потеря*, und M. Dudin, *Ничто не забыто*. Ein weiterer Beitrag von M. Dudin, *По праву разделенной судьбы*, erschien in: *Аврора* 1976. 1. S. 34-36.

Ol'ga Berggol'c' schwerpunktartig auf zwei zeitlichen und zwei Gattungsebenen liegt: auf der Ebene der Lyrik in der Kriegs- und der Prosa in der Nachkriegszeit. Der Kriegslyrikerin ist die in ihrer Wirkung aktivste und funktionalste Ebene, der "Dichterin der Tat" zuzuordnen und die mehr kontemplativ und zurückschauende Ebene der Prosaschriftstellerin, der "Dichterin der Bewältigung". Beiden Kategorien wird seitens der Leser und vor allem der Kritiker eine nahezu ausschließlich positive Rezeption zuteil.

Aufnahme in sowjetische Literaturgeschichten und Enzyklopädi- en fand Ol'ga Berggol'c erst nach dem Zweiten Weltkrieg. So erwähnt beispielsweise die zweite Ausgabe der *Большая советская энциклопедия* aus dem Jahre 1950 die Dichterin nur mit wenigen Zeilen, wobei auch hier die Kriegslyrikerin vor der Vorkriegs- dichterin analog zur Sekundärliteratur rangiert¹. In der drit- ten Auflage, 1970, der Enzyklopädie ist der Artikel über Ol'ga Berggol'c nur um einige statistische Angaben zu Bucherscheinun- gen in den Vorkriegsjahren erweitert².

Sowohl die dreibändige Ausgabe der *История русской советской литературы*, *Издательство Академия Наук*, als auch die gleichna- mige Literaturgeschichte, *Издательство "Наука"*, bringen keinen Gesamtüberblick über das Berggol'c'sche Schaffen.³ Sie be- schränken sich im wesentlichen auf die beiden zuvor genannten Aspekte der Kriegslyrik und der Nachkriegsprosa.

Westliche Literatur über Ol'ga Berggol'c

Ol'ga Berggol'c hat in zweierlei Hinsicht als Schriftstelle- rin im Westen Niederschlag gefunden, und zwar als Verfasserin sowohl der Kriegslyrik als auch der Nachkriegsprosa sowie als couragierte Sprecherin auf dem Zweiten Schriftstellerkongreß.

¹ *Большая советская энциклопедия*. Т. 4 (1950) S. 620.

² *Большая советская энциклопедия*. Т. 3 (1970) S. 306.

³ *История русской советской литературы в трех томах*. Изда- тельство Академия наук 1958-1961; *История русской советской литера- туры в четырех томах*. Издательство "Наука" 1967-1971.

Internationales Ansehen blieb ihr jedoch verwehrt. Ihre Lyrik war und ist zu stark an Zeit, Ort und nationale Generation gebunden. Nicht zuletzt aus diesem Grunde fehlt es an Übersetzungen in westeuropäische Sprachen.

In Darstellungen der sowjetischen Literatur durch westliche Autoren hat sie ebenso ihren Platz gefunden wie in westlichen Dokumentationen über den Krieg in Rußland und die Leningrader Blockade.

Blättert man die im Westen wohl bekannteste sowjetische Literaturgeschichte von Gleb Struve durch, so findet man in der Ausgabe von 1960 mehrmalige Erwähnungen der Schriftstellerin, wenn auch meist nur in Verbindung mit anderen. So weist Struve Ol'ga Berggol'c neben Konstantin Simonov und Margarita Aliger als "intellektuelle Schriftstellerin der dreißiger Jahre"¹ aus. Darüber hinaus finden sich Aliger und Berggol'c in dem Kapitel "Die Literatur im Dienste des Krieges 1941-1946" mit einem Hinweis auf die Höhepunkte ihrer beiden Karrieren erwähnt.

Auch in der *Russischen Gegenwartsliteratur II* von Johannes Holthusen ist Ol'ga Berggol'c kein einziges Kapitel gewidmet. Sie wird dort ebenfalls nur mit ihrer Schriftstellerkollegin Margarita Aliger aufgeführt. Holthusen betont vor allem das "Bekennnishafte" der Berggol'c'schen Dichtung, in der sich, seiner Meinung nach, "Beichte" und "Verkündigung" notwendigerweise zusammenfinden².

In der *Sowjetliteratur* von Marc Slonim findet die Dichterin im ganzen dreimalige Erwähnung. Er spricht von der "begabten Dichterin Ol'ga Berggol'c" im Zusammenhang mit der ersten Veröffentlichung früher Kriegsliteratur in der *Ленинградская тетрадь*³; von ihrem dichterischen Schaffen während der Ždanov-Ära, in der sie den Zyklus *На сталинградской земле* geschrieben und publiziert hat, der, so Slonim, die "Tradition der Kriegsliteratur fortsetzte" und zu den besten Gedichten dieser Periode gehör-

¹ Gl. Struve, *Geschichte der sowjetischen Literatur* (o.J.) S. 385.

² J. Holthusen, *Russische Gegenwartsliteratur*. Bd. II (1968) S. 37.

³ M. Slonim, *Die Sowjetliteratur* (1972) S. 330.

te¹; weiterhin spricht Slonim von der Verfasserin des *Пазгосор о лупике* aus dem Jahre 1953, worin Ol'ga Berggol'c von der Notwendigkeit des individuellen Ausdrucks in der Lyrik sprach².

Vergleichbar knapp sind auch die Angaben bei Helen von Ssachno. In einer einzigen, mehrere Sätze umfassenden Textstelle weist sie auf die "existentielle Atempause" hin, die der Zweite Weltkrieg für die sich in der Vergangenheit stets zunehmende "literarische Nivellierung" mit sich brachte. Der Zweite Weltkrieg ließ wieder "Themen der menschlichen Daseinsnot zum Vorwurf nehmen und damit die verlorene Dimension des Tragischen zurückerobern"³. Als Beleg dieser Behauptung dienten ihr folgende Berggol'c'schen Verse:

"Du hast mir das Fleisch von den Knochen geätzt.
 Du hast mir die Augen in die Augenhöhlen gedrückt,
 Du hast mir die Zähne im Mund gelockert.
 Du hast mich in den Keller gejagt,
 In die Finsternis,
 Unter das Gewölbe der psychiatrischen Klinik.
 Aber ich erhob mich aus den rauchenden Trümmern,
 Mit Brandmalen, mit Narben,
 In Blut und Asche,
 Erhob mich wie alle, die hier geboren sind."⁴

Über diesen Gedichtauszug sagt Helen von Ssachno: "Ein solches Gedicht wie dieses Blockadegedicht der Leningrader Lyrikerin Olga Bergholz ist mit weltanschaulichen Parolen ebensowenig zu fassen, wie mit Maßstäben der reinen Literatur. Es ist Bekenntnisdichtung und Chronik zugleich"⁵.

Wie schon zuvor gesagt, findet sich der Name Ol'ga Berggol'c nicht nur in Literaturgeschichten, sondern auch in außerliterarischen, historischen Werken. So würdigt Alexander Werth, der Korrespondent der *Sunday Times*, der während des Krieges zugleich Autor der von BBC ausgestrahlten "Russischen Kommentare" war und als Alliiertes alle Vorzüge und Vergünstigungen in der Sowjetunion genoß und so Zugang zu allen Fronten hatte, in sei-

¹ M. Slonim, aaO S. 351.

² M. Slonim, aaO S. 355.

³ H. von Ssachno, *Der Aufstand der Person* (1965) S. 49.

⁴ H. von Ssachno, aaO S. 49.

⁵ H. von Ssachno, aaO S. 50.

nem Buch *Rußland im Krieg. 1941-1945* die "führende Durchhaltepropagandistin"¹ im Leningrad der Blockade.

Der amerikanische Publizist Harrison E. Salisbury² hebt sowohl die menschliche als auch die historische Bedeutung der Kriegslyrikerin sowie der Verfasserin des "Tagebuchs" in seiner Chronik der Leningrader Blockade hervor. Er zählt Ol'ga Berggol'c zu den Hauptpersonen des Blockade-Leningrads ebenso wie die bekannten Persönlichkeiten aus Literatur "Anna Achmatova, Vera Inber" und Politik "Berija, Lavrenti, Ždanov"³. In seinen Erklärungen zu den Quellen seines Buches sagt er u.a.: "Die besten Quellen für eine Darstellung des heldenhaften Kampfes um Leningrad sind jene Männer und Frauen, die selbst die 900 Tage miterlebt haben. [...] Am wertvollsten sind die Aufzeichnungen von Olga Bergholz, deren *Dnevnye zvezdy* (Tagessterne) hier wiederholt verwendet worden sind."⁴

Biographische Skizze

Die Quellen dieser biographischen Skizze sind Ol'ga Berggol'c' "Versuch einer Autobiographie"⁵, die Vorworte zu drei Gedichtsammlungen⁶, ihr "Hauptbuch" *Дневные звезды* und die Prosaschrift *Говорит Ленинград*. In all diesen nach dem Zweiten

¹ A. Werth, *Rußland im Krieg* (1965) S. 25.

² H.E. Salisbury, *900 Tage* (o.J.). Heute stellvertretender Chefredakteur der *New York Times*.

³ H.E. Salisbury, aaO S. 9-10.

⁴ H.E. Salisbury, aaO S. 587.

Als Rednerin auf dem Zweiten Schriftstellerkongreß fand Ol'ga Berggol'c Erwähnung bei:

G. Gibian, *Interval of Freedom. Soviet Literature during the Thaw 1954-1957* (1960) S. 7.

K. Mehnert, *Der Sowjetmensch* (81961) S. 242.

H. Swayze, *Political Control of Literature in the USSR 1946-1959* (1962) S. 103, 108, 110, 119-120, 143, 188, 203.

P. Sjeklocha and I. Mead, *Unofficial Art in the Soviet Union* (1967) S. 65.

⁵ O. Берггольц, Попытка автобиографии. I, S. 5-21.

⁶ O. Берггольц, К читателю. In: *Память* (1972) S. 5-6; От автора. In: *Стихи-Проза* (1961) S. 5; Продолжение жизни. In: В. Корнилов, *Стихотворения и поэма* (1957) S. 3-12.

Weltkrieg entstandenen Schriften befaßte sich die Dichterin mit den Hauptdaten und -ereignissen ihres Lebens. Die dort vorgenommene Lebensrekonstruktion erscheint glaubhaft. Dies ergibt die Überprüfung der seit 1924 spontan geschriebenen Gedichte, die auch biographische Hinweise enthalten. Der Vergleich der erinnerten Lebensbeschreibung mit den in den Gedichten verarbeiteten, jeweils aktuellen Hinweisen läßt grundsätzlich keine Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Dichterin aufkommen. Eine Einschränkung ist lediglich dahingehend zu machen, daß die für den späteren Lebensweg so entscheidenden Jahre und Ereignisse im Leben der jungen Dichterin vermutlich nicht in der Klarheit und Bewußtheit von dem Mädchen Ol'ga Berggol'c erfaßt und gedeutet wurden, wie es nun im nachhinein von ihr dargestellt wird.

Für die Periodisierung der Berggol'c'schen Lebensbeschreibung bieten sich sowohl die Publikationspausen in den Jahren 1937 bis 1940 und 1949-1953 an, als auch einige durch politische Ereignisse markierte Zeiträume wie der Zweite Weltkrieg in Rußland 1941-1945 sowie die Todesjahre von Lenin 1924 und von Stalin 1953. Auf diese Weise ergeben sich sechs Perioden im Schaffen und Leben der Dichterin.

Die erste, noch weitgehend unliterarische Periode beginnt mit der Kindheit Ol'ga Berggol'c' und verläuft bis zum Todesjahr Lenins, 1924.

Die zweite Phase 1924-1936 enthält die ersten dichterischen Ansätze der Schriftstellerin, in der sich ihr Engagement für den Aufbau des neuen, kommunistischen Staates widerspiegelt.

Die dritte Periode 1936-1941, die Zeit des innenpolitischen Terrors, ist für sie von Leid und Prüfungen gezeichnet.

Die vierte Zeitspanne 1941-1945 präsentiert die dichtende Kämpferin und Propagandistin Ol'ga Berggol'c im Blockade-Leningrad.

Die fünfte Phase 1946-1953, auch Ždanov-Ära genannt, veranlaßt die zuvor so aktive Schriftstellerin, in den Hintergrund zu treten.

Die sechste und letzte Periode beginnt mit dem Todesjahr Stalins. Die damit einsetzende "Tauwetter"-Phase bewirkt eine erneute, aktive dichterische Betätigung Ol'ga Berggol'c.

"Mit jedem Jahr wird es immer schwerer, eine Autobiographie zu schreiben. Es hat den Anschein, daß mein Leben sich immer mehr beschleunigt, es gelingt nicht, es in eine Autobiographie zu pressen. Der Grund dafür ist, daß mein Leben, wie auch das Leben der Mehrzahl meiner Zeitgenossen, sich so glücklich gestaltete, daß alle seine Hauptdaten, alle, auch die intimsten Ereignisse, mit den Hauptdaten und Hauptereignissen unseres Landes und Volkes zusammenfallen, und daß eins ins andere übergeht."¹

Für den Außenstehenden ist es kaum weniger schwierig, dies zu tun, da es ihm an ausreichenden Informationen über die Fülle des Erlebten fehlt. Möglicherweise war Ol'ga Berggol'c aber auch gar nicht gewillt, eine Autobiographie zu schreiben, weil sie das Wesentliche in der Darstellung ihres Lebens ausschließlich in der Übereinstimmung mit ihrer Generation und den historischen Hauptereignissen in ihrem Land erblickte. So kann die nun folgende Lebensbeschreibung der Dichterin Ol'ga Berggol'c nur eine Skizze sein, die vorwiegend die Hauptdaten und nur vereinzelt Details enthält.

1 9 1 0 - 1 9 2 4

Ol'ga Fedorovna Berggol'c wurde am 16. Oktober 1910 in St. Petersburg geboren, wo sie mit ihrer jüngeren Schwester Maria, ihren Eltern, zwei Großmüttern, einem Großvater und zwei Tanten die ersten Jahre ihres Lebens verbrachte.

Ein Jahr nach Ausbruch der Revolution, 1918, zog Ol'gas Mutter mit ihren beiden Töchtern nach Uglič, einer kleinen Stadt südöstlich von Petrograd; dort wartete die Familie in Sicherheit die Wirren des Bürgerkrieges ab, während unterdessen Ol'gas Vater, ein Arzt, auf seiten der "Roten" gegen die "Weißen" kämpfte. Nach Ablauf von zwei Jahren kehrte er aus dem Krieg zurück und brachte seine Familie wieder nach Petrograd.

In diesen ersten zehn Lebensjahren wurde Ol'ga Berggol'c von zwei Seiten beeinflusst: zum einen von der Familie, insbesondere von den Großmüttern und Tanten, und zum anderen von der Schule in Uglič.

¹ О. Берггольц, Попытка автобиографии. I. S. 5.

Die Familie lehrte sie "das Gehen und Sprechen, Gott anzubeten und nicht an ihn zu glauben"¹.

Die Schule lehrte sie, an Lenin und an Rußland zu glauben, denn man präsentierte ihn den Kindern als Führer, der seinen Mitmenschen zeigt, wie man die "Weißen" besiegt, deretwegen sie, die Kinder, hungern, frieren und ohne Vater aufwachsen müssen². Diese Argumentation deckte sich mit dem Erlebnisbereich der kleinen Ol'ga, so daß sie diese sich dann auch zu eigen machte.

Von diesen beiden Gruppen beeinflusst, erwies sich zu Beginn der zwanziger Jahre die an Lenin orientierte Ol'ga gegenüber der an Gott orientierten als die stärkere. Während Ol'ga Berggol'c in Uglič - so erinnert sie sich in ihrem "Hauptbuch" - noch an Gott glaubte, so löste sie sich nach der Rückkehr in ihre Heimatstadt vom Glauben. Ihr Sinneswandel hatte aber keine Verhärtung in der Beziehung zu ihren gläubigen Großmüttern zur Folge.

Zum ersten Hauptdatum - so die retrospektive Feststellung - im Leben der kleinen Ol'ga wurde ein ihre ganze Generation betreffendes wichtiges Datum, der Todestag Lenins im Jahre 1924, der für sie gleichbedeutend war mit dem "Ende ihrer Kindheit" und dem "Übergang in die Jugend"³. Zwei Konsequenzen ergaben sich daraus für die erst Vierzehnjährige. Die erste Konsequenz war der nun fest beabsichtigte Eintritt in die Komsomolzenbewegung; die zweite ließ Berufspläne erstmalig reifen: "Ich trete in den Komsomol ein und werde Berufsrevolutionärin. Ich werde mein ganzes Leben Berufsrevolutionärin sein. Wie Lenin."⁴ Die Ernsthaftigkeit des Vorhabens bezeugt die Dichterin mit den Worten: "... ich verstand, daß ich einen Eid abgegeben hatte, daß ich ihn nicht brechen durfte, weil vom Augenblick des Schwurs an für mich ein neues Leben begonnen hatte. Darauf zu verzichten, hieße, aufhören zu leben..."⁵.

¹ O. Берггольц, Попытка автобиографии. I. S. 5.

² O. Берггольц, Дневные звезды. III. S. 266-267.

³ O. Берггольц, III. S. 270.

⁴ O. Берггольц, III. S. 272.

⁵ O. Берггольц, III. S. 272.

In den Jahren zuvor hatte Ol'ga Berggol'c mehrfach kleine Gedichte verfaßt, die ihre Mutter dann mit Stolz allen Verwandten vorzulesen pflegte. Anlässlich des Todes von Lenin schrieb sie das Gedicht *О революции, о Ленине* (Über die Revolution, über Lenin). Mit Hilfe des Vaters wurde dieses Gedicht gedruckt und in der Wandzeitung seiner Fabrik, in der er als Werksarzt arbeitete, veröffentlicht. "Denk nur, in unserer Wandzeitung hat man es gedruckt! Man hat gesagt, es sei ausgezeichnet! Ich gratuliere. Jetzt bist du ein zeitgenössischer Dichter: man hat es gedruckt."¹ Voll Freude über das Lob des Vaters begab sich Ol'ga in die Fabrik, wo eine weitere Überraschung auf sie wartete. Der Verfasser des Gedichtes war dort mit "Ol'ga Fedorovna Berggol'c" angegeben und nicht mit "Ljalja", wie man sie bis dahin überall genannt hatte. Nun fühlte sie sich erwachsen. Angesichts dieser ihrer ersten Veröffentlichung modifizierte sie ihr Berufsziel dahingehend, daß es lautete: "Ich werde Berufsrevolutionär-Dichterin"².

1 9 2 4 - 1 9 3 6

Im Jahre 1925 trat Ol'ga Berggol'c der literarischen Gruppe *Смена* bei, die sich ein- bis zweimal wöchentlich im Haus Nr. 1 am Nevskij Prospekt in Leningrad traf. Dort lernte sie ihren ersten Ehemann und späteren Vater ihrer ersten Tochter, den Dichter Boris Kornilov kennen.

In jener Zeit veröffentlichte sie Gedichte in den Zeitungen *Ленинские искри*, *Юный пролетарий* und *Резец*. Gemeinsam mit Kornilov besuchte sie das Institut Istorii Iskusstv, wo man sich besonders mit den Vertretern der Formalen Schule, Boris Ėjchenbaum, Viktor Šklovskij und Jurij Tynjanov beschäftigte.

Von 1926-1928 arbeitete Ol'ga Berggol'c neben ihrem Literaturstudium als Kurier bei der "Roten Abendzeitung". Während dieser Zeit lernte sie, wie sie später einmal sagte, ihre "große Liebe", Nikolaj Molčanov, kennen. 1930 beendete sie ihr Studium und reiste zusammen mit Molčanov im Rahmen der organisierten Aufbauarbeit nach Kazachstan. Dort leitete sie als Korre-

¹ О. Берггольц, *Дневные звезды*. III. S. 275.

² О. Берггольц, III. S. 277.

spondentin für die Zeitung *Советская степь* das Ressort Viehzucht und technische Kultur. Ein Jahr später kehrte sie nach Leningrad zurück, wo sie als Agitatorin und Propagandistin in der Fabrik "Elektrosila" tätig war. Nebenher verfaßte sie eine Reihe von Kinderbüchern, Erzählungen und Skizzen über ihre Pioniertätigkeit, die u.a. in den Zeitschriften *Звезда* (1934) und *Литературный современник* (1936) gedruckt wurden. Mit den Reportagesammlungen über den sozialistischen Aufbau ihres Landes, meist geschildert am persönlichen Erleben, entsprach die Dichterin den Forderungen des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei, das 1925 noch auf eine einheitliche Ausrichtung der Literatur verzichtet hatte. Ende der zwanziger Jahre jedoch wurden auch die Schriftsteller in die Maßnahmen des ersten Fünfjahresplanes mit einbezogen¹, wobei auf nationaler Ebene die aktive und für den Sozialismus engagierte und parteiliche Mitwirkung auch der Literatur verlangt wurde, und zwar vornehmlich bei der Erziehung des neuen Sowjetmenschen.

All diesen Forderungen sollte Ol'ga Berggol'c in diesem Zeitabschnitt noch gerecht werden. Auch die Proklamierung des "sozialistischen Realismus"² als der alleinigen literarischen Richtschnur durch das Parteidekret von 1932 sowie die Bildung des Zentralen Schriftstellerverbandes 1934 schien ihrem literarischen Konzept nicht zu widersprechen. Noch im Gründungsjahr des Schriftstellerverbandes wurde die Dichterin Mitglied. Zwei Jahre später, 1936, trat sie der Kommunistischen Partei bei. Eingebettet in diese staatlichen Institutionen schien sie in jenem Zeitraum politisch unangreifbar.

In diesen frühen dreißiger Jahren veröffentlichte sie noch unbehelligt vornehmlich "unpolitische" Gedichtbände, die fast ausnahmslos die Themen Arbeit, Liebe und Kindheit behandelten.

Am 8. Januar 1936 schrieb sie in *Литературный Ленинград* die ahnungsvollen Worte: "Wir lieben, wir sorgen uns, wir hassen,

¹ О политике партии в области художественной литературы. Резолюция ЦК. 18.6.1925. In: *КПСС о культуре, просвещении и науке* (1963) S. 151-155.

² Об обслуживании книгой массового читателя. Из постановления ЦК 28.12.1928. In: *КПСС о культуре, просвещении и науке*. S.187.

wir haben Sehnsucht, wir freuen und erzürnen uns, wir denken über den Tod nach, wir erfreuen uns an der Natur, wir arbeiten, wir sind einsam, ruhig und unruhig, wir verlieren unsere Nächsten, wir treffen neue Freunde. All das geschieht in unserer Zeit mit unseren Menschen. Die 'ewigen' Themen der Erneuerung und die Hinwendung zu ihnen bedürfen nicht irgendeiner Rechtfertigung, einer besonderen Rechtfertigung...: Vergeßt nicht, daß ich ein sowjetischer Mensch bin."¹ Es ist anzunehmen, daß Ol'ga Berggol'c mit ihren "ewigen" menschlichen Themen der Partei zu wenig propagandistisch und damit zu wenig sozialistisch erschien. Trotzdem zeugen diese von der tiefen Zuneigung der Dichterin zu ihrem Land und von der Verpflichtung, die sie ihm gegenüber empfand.

1 9 3 6 - 1 9 4 1

Nach 1936 geriet Ol'ga Berggol'c ungewollt in Konflikt mit der vom damaligen Parteisekretär Ždanov geforderten Tendenziosität und Parteilichkeit² der Literatur. Nicht allein für sie brach eine grauenhafte Zeit des Terrors an, sondern für ihre ganze Generation. Ol'ga Berggol'c wurden im Rahmen der Stalinischen Säuberungsaktionen "Prüfungen" auferlegt - so bezeichnete die Dichterin selbst verharmlosend ihr Leid unter dem Stalinterror -: Im Jahre 1937 wurde sie verhaftet und unter Anklage gestellt. Es ist nicht in Erfahrung zu bringen, wie die Anklage lautete und wozu sie im einzelnen verurteilt wurde. Bekannt ist nur, daß sie in ein Lager deportiert wurde. Dem folgte sogleich der Ausschluß aus der Partei. Dennoch kam die Dichterin glimpflich davon. Bereits zwei Jahre später, 1939, kehrte sie aus der Gefangenschaft nach Leningrad zurück und wurde voll rehabilitiert. Die meisten ihrer Leidensgenossen hingegen, abgesehen von den unzähligen Ermordeten und den infolge von Hunger und Folter Verstorbenen, wurden erst siebzehn Jahre danach in die Freiheit entlassen.

Ol'ga Berggol'c' erster Mann, der Lyriker Boris Kornilov, fiel dem Terror zum Opfer; er wurde erschossen. Das Ende der

¹ О. Берггольц, in: *Литературный Ленинград* 8.1.1936.

² А. Ždanov, *Über Kunst und Wissenschaft* (1951) S. 9.

Schicksalsschläge und persönlichen Verluste war damit noch nicht erreicht. Während der Gefangenschaft verlor die Dichterin durch Fehlgeburt ihr zweites Kind. Das erste, ein Mädchen namens Majja, war einige Jahre zuvor an einer Krankheit gestorben. Darüber hinaus hatte Ol'ga Berggol'c die Verluste vieler ihrer besten Freunde zu beklagen.

In diesen Leidensjahren gelangten keine Werke der Dichterin zur Veröffentlichung. Im Gegensatz zu einer großen Zahl von Schriftstellerkollegen, die während dieser Zeit auf ungefährlichere Genre auswichen, wie zum Beispiel auf historische und biographische Darstellungen aus Anlaß des 125. Todestages von Taras Ševčenko, so Paustovskij, und des 100. Todestages von Aleksandr Puškin, so Tynjanov, Novikov, Grossman und Bulgakov, äußerte sich Ol'ga Berggol'c heimlich in ihren Gedichten zu diesen Ereignissen.

Diese vom willkürlichen Terror geprägten späten dreißiger Jahre bedeuteten für die knapp Dreißigjährige die wohl größte Bewährungsprobe und "Prüfung" hinsichtlich ihrer Treue zur Heimat. Sie erwies sich als unerschütterlich, was nicht zuletzt auch auf der politisch sich immer mehr zuspitzenden Konfrontation Faschismus-Kommunismus beruhte, die den Fortbestand der kommunistischen Heimat bedrohte und in Frage stellte. Angesichts der Rußland von außen drohenden existentiellen Gefahr gab es für Ol'ga Berggol'c und die überwältigende Mehrheit ihrer Generation nur eine Entscheidung, nämlich zugunsten des Vaterlandes; der allgemeine Terror, persönliche Zweifel und individuelles Leid konnten dadurch wesentlich leichter von den Betroffenen kompensiert werden.

1 9 4 1 - 1 9 4 6

Der "Zweite Große Vaterländische Krieg", so wurde der Krieg gegen Hitler in Anlehnung an den Napoleonischen Rußlandfeldzug 1812 genannt, bescherte der Literatur und den Schriftstellern, die in den Jahren zuvor ständig Angriffen, Diffamierungen und Verfolgungen ausgesetzt waren, eine Zeit begrenzter freier schöpferischer Betätigung und Entfaltung, ohne daß jedoch die Zensur aufgehoben wurde. Angesichts der dem Land drohenden Ge-

fahr stellten sie ihr dichterisches Schaffen unter ein Generalthema: die Auseinandersetzung mit dem äußeren Feind. Diese Themenstellung stand im Einklang mit den literarischen Forderungen der politischen Führung, die auf diese Weise die Festigung der in den dreißiger Jahren langsam abbröckelnden inneren Freiheit wiederzuerlangen erhoffte. Eine andere, mittelbare Auswirkung des Krieges auf die Schriftsteller war deren Einberufung als Kriegsberichterstatter an die Front.

Ol'ga Berggol'c brachte die Kriegsjahre in Leningrad zu. In ihrem dichterischen Schaffen beschäftigte sie sich ausschließlich mit dem Krieg und seinen Folgen für die Menschen. Dabei setzte sie ihre Gedichte als Waffe im psychologischen und moralischen Kampf um den Sieg ein, indem sie sich als Politorganisatorin beim Leningrader Rundfunk im Ressort Gegenpropaganda betätigte. Die Rundfunkarbeit trug sehr zur Popularität der Dichterin bei, denn sie las ihre zum großen Teil eigens für diese Sendungen geschriebenen Verse am Mikrofon vor. Dadurch erhielten die der feindlichen, ununterbrochenen Demoralisierungskampagne ausgesetzten Leningrader moralische Unterstützung. Die Radiosendungen wurden zu einem beträchtlichen Teil auch von Radio Moskau übernommen und somit in das ganze Land ausgestrahlt. Auf diesem Wege entwickelte sich eine Welle der Solidarisierung zwischen einzelnen Menschen und Städten. Einzelschicksale wurden vor dem Mikrofon ausgebreitet, die am Beispiel der eigenen Stärke im persönlichen Leid den anderen Vorbild und zugleich Antrieb zu gleichem Verhalten sein sollten. Auf diese Weise wurde nicht nur der Haß auf die Deutschen geschürt, sondern auch die individuelle Opferbereitschaft bis hin zur Selbstaufgabe gesteigert. "Als Schriftsteller empfinde ich besonderen Stolz darüber, daß die Stimmen der Leningrader Schriftsteller in jenen Tagen mit voller Kraft erschallten. Aber die Kunst auf der noch nie dagewesenen städtischen Tribüne wurde nicht nur geschaffen, um Treffen zu organisieren, um zu agitieren, um auszurufen; nein; darüber hinaus unterhielt sie sich noch leise, im vollen Sinne des Wortes, von 'Seele zu Seele', sie dachte noch leise über die dringlichsten Lebensfragen nach, sie beriet, sie erheiterte, sie sorgte und sie freute

sich zusammen mit denjenigen, die sie vernahmen, indem diese sie auf dem gleichen Weg in ihre Seele eindringen ließen, der allein der Kunst bekannt ist."¹

In dieser Äußerung zeigt sich die Eigenwilligkeit der Dichterin. Während sich die meisten ihrer Schriftstellerkollegen allein der Agitation und Propaganda verschrieben, widmete sich Ol'ga Berggol'c in ihren Gedichten auch den Sorgen und Freuden ihrer Mitmenschen und setzte so die Reihe der "ewigen" menschlichen Themen in den Kriegsjahren fort.

Die Empfindsamkeit der Dichterin und das feine Gespür für die Situationen ihrer Zeitgenossen erwuchs aus ihrem eigenen Schicksal. Wie viele ihrer Landsleute verlor auch sie ihren Ehepartner. Ihr zweiter Mann, Nikolaj Molčanov, starb im Januar 1942 den Hungertod in Leningrad. Wie schwer Ol'ga Berggol'c den Verlust ihres Mannes verschmerzte, erfuhren ihre Zeitgenossen zunächst nicht in vollem Ausmaß. Erst einige Jahre später schrieb sie sowohl in ihrem "Hauptbuch" als auch in einigen Nachkriegsgedichten ausführlich über ihre damalige Verzweiflung und einer damit verbundenen, jedoch nur kurze Zeit andauernden Lebensmüdigkeit, die sie mit Hilfe ihres Vaters überwand². Eine in den Gedichten offen zur Schau getragene Verzweiflung hätte nicht dem parteigemäßen dichterischen Zweck der moralischen Aufrüstung ihrer Generation gedient.

Noch während der Leningrader Blockade wurde Ol'ga Berggol'c am 3. Juni 1943 für ihre Verdienste um die Verteidigung Leningrads mit dem Stalinorden ausgezeichnet.

Im zweiten Kriegsjahr erschien bereits der erste Gedichtband mit Kriegslyrik *Ленинградская тетрадь* (1942). Unmittelbar nach Beendigung der kriegerischen Auseinandersetzungen verfaßte sie sodann den Bericht über ihre Rundfunkstätigkeit *Говорит Ленинград* (1946).

1 9 4 6 - 1 9 5 3

Die Konzessionen, die die Sowjetregierung während des Krieges an die russischen Schriftsteller gemacht hatte, und die von der

¹ О. Берггольц, *Говорит Ленинград*. II. S. 138-139.

² О. Берггольц, *Дневные звезды*. III. S. 327.

Erwägung geleitet waren, mit deren Hilfe zu neuer innerer Einheit zu gelangen, wurden nach dem Krieg wieder zurückgenommen. Am 14. August 1946 gab das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei eine EntschlieÙung zur Literatur heraus, in der es sich mit einigen Fällen literarischer "Häresie" beschäftigte und die öffentliche Beschimpfung der Lyrikerin Anna Achmatova und des Satirikers Michail Zoscenko einleitete¹. Dies bedeutete zugleich den Beginn neuer Restriktionen für die sowjetische Literatur.

Zu den auffälligsten und traurigsten Ereignissen der sogenannten Ždanov-Ära zählten die öffentlichen "Sündenbekenntnisse" und "Widerrufe" einiger Schriftsteller. Als das beschämendste Beispiel nennt Gleb Struve den Massenwiderruf der russischen Formalisten Žirmunskij, Ejchenbaum, Dolinin, Azadorskij, Propp und anderer im Auditorium Maximum der Universität Leningrad im April des Jahres 1948, als sie nacheinander das Podium bestiegen und ihren "komparativistischen Sünden" abschworen, "ihre Werke verwarfen" und "Besserung gelobten"².

Das Bild jener Jahre wäre unvollständig ohne den Hinweis auf den Stalinkult (сталинизм), der seinerzeit ungeahnte AusmaÙe annahm. "In der Dichtung wirkte sich der tödliche Einfluß der Parteilinie und des 'sozialen Auftrags' stärker aus als auf irgendeinem anderen Gebiet der Literatur. [...] Vera Inber, Ol'ga Berggol'c und Margarita Aliger veröffentlichten in jenen Jahren nichts, was einen Vergleich mit ihrer Kriegsdichtung ausgehalten hätte."³ Dieser knappe Hinweis auf das Schaffen der Dichterin nach dem Kriege zeigt die lähmende Auswirkung dieser Ära auf Ol'ga Berggol'c' Schaffenskraft, die sich in der verhältnismäßig geringen Zahl an Publikationen niederschlug, welche sich thematisch an die Vorkriegs- und Kriegsdichtung anlehnten und diese ersten Nachkriegsjahre unbeachtet lieÙen.

So erschienen bis 1948 der schon erwähnte Prosaband *Говорит Ленинград* sowie die Gedichtbände *Стужи и поэмы* (1947) und *Избранное* (1948). Von 1949-1953 kam es zu keinen weiteren Veröffentlichungen.

¹ M. Slonim, *Die Sowjetliteratur* (1972) S. 334.

² G. Struve, *Geschichte der Sowjetliteratur* (o.J.) S. 432.

³ G. Struve, aaO S. 474.

1 9 5 3 - 1 9 7 3

Stalins Tod am 5. März 1953 löste eine Wandlung in der sowjetischen Literatur aus, die durch die anschließende Verurteilung des Stalinschen Personenkults auf dem XX. Parteikongreß im Februar 1956 noch unterstrichen wurde. Nach 1953 setzte ein geistiger Emanzipations- und Anpassungsprozeß ein, für den sich in Anlehnung an Il'ja Érenburgs Kurzroman *Ommeneb* (1954; 2. Teil erschien 1956) in der ganzen Welt der Begriff "Tauwetter" eingebürgert hat. Während dieses Tauwetters standen sich in der Sowjetunion zwei Tendenzen gegenüber: auf der einen Seite die sowjetische Gesellschaft, die sich nicht länger dem Reglement eines totalitären Regimes beugen wollte, und auf der anderen Seite die Partei, die bestrebt war, diesen Prozeß der ideologischen Aushöhlung durch einen ständigen Wechsel von Konzessionen und Kompromissen mit Zwangsdekreten und Reformen aufzufangen.¹ Beide Entwicklungen schufen ein unruhiges Klima, das besonders in der Literatur zutage trat.

Es war die Literatur dieser fünfziger Jahre, die der Öffentlichkeit Auskunft über Konfliktstoffe und Krisenherde gab. Für die Schriftsteller war es eine Zeit des "Suchens und der Hoffnungen". Veniamin Kaverin gab dem dritten Teil seiner 1956 publizierten Trilogie eben diesen Titel. "Dieser Titel ist für jene Jahre mindestens ebenso typisch wie der von Érenburgs Roman "Tauwetter". Er hat für Kaverins eigene Arbeit bis heute an Symbolkraft nichts eingebüßt. Das Suchen nach neuen Formen in der dichterischen Gestaltung unserer Welt ist – mit besonderer Betonung des formalen Aspektes – für sein Werk im Laufe der fünfziger Jahre seines Schaffens typisch. Das Hoffen auf gerechtere, menschlichere Lebensbedingungen im allgemeinen und für die Schriftsteller in ihrer Berufsausbildung im besonderen war Kennzeichen der Mitte der fünfziger Jahre."²

Auch Ol'ga Berggol'c teilte das Suchen und Hoffen ihrer Zeit. Sie qualifizierte sich in diesen Jahren nicht nur als Prosa-

¹ A. Steininger, *Literatur und Politik in der Sowjetunion nach Stalins Tod* (1965) S. 35-42.

² W. Kasack, Veniamin Kaverin. In: *Neue Zürcher Zeitung* 20.8.1972. S. 41-42.

dichterin, sondern auch als Kritikerin an der bestehenden Lyrik. Noch im Todesjahr Stalins meldete sie sich in *Литературная газета* zu Wort und beanstandete das "Fehlen des Menschlichen, der Menschen überhaupt in der Literatur" sowie das "Fehlen der Liebe in der Lyrik"¹. Diese Kritik, von der später noch detailliert die Rede sein wird, ist in der westlichen Sekundärliteratur viel beachtet und zitiert worden.²

Im darauffolgenden Jahr 1954 benutzte auch Ol'ga Berggol's den Zweiten Schriftstellerkongreß, zu dem der Aufsatz *Об искренности в литературе* von V. Pomerancev den Diskussionsstoff lieferte, als Forum der Kritik. In ihrer Rede *Против ликвидации лирики* griff sie nicht nur jene Kritiker an, die literarische Werke vom Standpunkt reinsten Opportunismus aus beurteilten, sondern verteidigte auch das Recht eines jeden Lyrikers auf den "Ausdruck seines dichterischen Selbst" und zog, wie außer ihr Kaverin, eine vernichtende Bilanz der sowjetischen Kunst. Sie sagte u.a.: "Unserem Theater ist das Theatralische fast ebenso verlorengegangen, wie die Lyrik eine ganze Reihe ihrer eigentlichen Themen eingebüßt hat. Aus der Lyrik ist die Liebe, aus der Malerei der nackte Körper und aus dem Film die Bewegung fast völlig verschwunden... Wir müssen der Lyrik, der Malerei und dem Theater das zurückgeben, was sie verloren haben."³

Einige Jahre später forderte die Dichterin, wie vor ihr Pomerancev, Wahrheit und Aufrichtigkeit in der Kunst. Wie er griff auch sie dabei den Terminus "Beichte" auf, d.h. aufrichtige Darstellung der Gegenwart und Vergangenheit. In ihrem "Hauptbuch" spricht sie von der "Beichte des Sohnes des Jahrhunderts" (*исповедь сына века*) und stellt die Beichte gleichwertig neben die Forderung nach "Predigt" (*проповедь*) in der Literatur und entscheidet sich so für eine Gleichstellung in der literarischen Verarbeitung dessen, was war und ist, also der Beichte, sowie dessen, was sein soll, also der Predigt. Damit brachte

¹ O. Берггольц, Разговор о лирике. In: *Литературная газета* 16.4.1953. S. 3.

² Siehe oben S. 15.

³ O. Берггольц, Против ликвидации лирики. In: *Второй всесоюзный съезд советских писателей* (1956) S. 346.

sie sich in eine gewisse Opposition zu Pomerancev, der den Primat der Beichte über die Predigt forderte. Im Gegensatz zu Pomerancev vertrat sie also die Meinung, daß die Forderung nach mehr Beichte in der Literatur nicht im Widerspruch zu den Richtlinien der Partei stünden. Auf diese Weise lastete sie bestehende Mißstände nicht der Partei an, sondern machte Einzelne, die nicht in der Lage waren, den Ruf der Partei richtig zu deuten, dafür verantwortlich. "Nein, wir werden nicht vergessen! Wir sind dem Ruf der Partei treu: erinnern, wissen und über unser Leben schreiben. Über unseren Sowjetmenschen, über unsere seelische Wahrheit und nur die Wahrheit."¹ Wenn es sich bei dieser Äußerung auch eher um eine Idealvorstellung und nicht um eine realistische Einschätzung der Gegebenheiten handelte, so vermögen diese wenigen Zeilen zu verdeutlichen, wie arglos und vielleicht auch politisch naiv und zu gutgläubig die Dichterin sich der Partei gegenüber verhielt.

In den folgenden Jahren wurde Ol'ga Berggol'c regelmäßig zu den Schriftstellerkongressen delegiert: Im Jahre 1958 war sie beim Gründungskongreß des Schriftstellerverbandes der RSFSR sowie bei allen seinen weiteren Kongressen anwesend. Am dritten Schriftstellerkongreß der SSSR 1959 nahm sie nicht teil, wie überhaupt eine kleine Gruppe von Schriftstellern diese Veranstaltung wegen der nachlassenden Liberalisierung ostentativ meidete. Erst 1967, bei dem Kongreß, an den A. Solženicyn seinen berühmten Brief gerichtet hatte, war sie als Mitglied der Mandatskommission - übrigens ein Zeichen für absolutes Vertrauen der Partei - anwesend; 1971 ebenso. Eine Rede hat Ol'ga Berggol'c nach 1954 auf keinem der Kongresse mehr gehalten. Auch war sie nie Mitglied des Präsidiums, ebensowenig wie sie Redaktionen wichtiger literarischer Zeitschriften und Zeitungen je angehört hat.²

Die Prosaschriftstellerin und Verfasserin der Tragödie *Верность* und des "Hauptbuches" *Дневный звезды* drängte in dieser

¹ О. Берггольц, *Дневные звезды*. III. S. 230/231.

² Berggol'c, Ol'ga Fedorovna. In: W. Kasack, *Lexikon der russischen Literatur ab 1917* (1976) S. 54-55.

ihrer letzten Schaffensperiode die Lyrikerin in den Hintergrund. Das Erscheinen von mehreren umfangreichen Gedichtsammlungen in den sechziger und beginnenden siebziger Jahren täuscht nicht darüber hinweg, daß das Gros der dort enthaltenen Gedichte aus den Jahren 1930 bis 1946 stammt, und daß die 'Neuerscheinungen' sich in überwiegendem Maße mit der Erinnerung an jene vergangenen Zeiten befassen.

Am 13. November 1975 starb Ol'ga Fedorovna Berggol'c wenig beachtet in ihrer Heimatstadt Leningrad.

ERSTER HAUPTTEIL: INHALT

Um die inhaltliche Seite der Berggol'c'schen Lyrik zu erfassen, sollen drei inhaltliche Strukturelemente herangezogen werden: Stoff, Thema und Motiv. Sodann kann sich der Blick auf die formale Seite¹ und auf die dichterische Darstellungsweise konzentrieren.

Über die Auffassung des Verhältnisses von Inhalt und Form zueinander, als den beiden Hauptaspekten eines literarischen Kunstwerkes², besteht Einigkeit darin, daß es zuweilen notwendig ist, bei der Analyse der einzelnen Aspekte die jeweiligen Strukturelemente isoliert zu betrachten, um letztere so in ihrem Zusammenwirken durchschauen zu können.

Es besteht Übereinstimmung der östlichen³ wie der westlichen Literaturtheoretiker⁴ in der Untrennbarkeit und Wechselbeziehung von Inhalt und Form sowie in der Notwendigkeit der isolierten Betrachtung der einzelnen Strukturelemente zwecks ihrer Analyse. Diese Übereinstimmung⁵ darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß die sowjetische Literaturwissenschaft, entsprechend dem Prinzip des später deklarierten sozialistischen Realismus, den absoluten Primat des Inhalts fordert⁶ und die Hauptaufgabe in der Sinninterpretation der Literatur sieht, nicht jedoch in einer künstlerisch-ästhetischen Bewertung.

¹ Vgl. zur Terminologie: R. Petsch, *Deutsche Literaturwissenschaft* (1940) S. 99. Er nennt Form und Inhalt die beiden "Seiten" eines Kunstwerkes. B. Tomaševskij hingegen spricht von den zwei "Aspekten" (Б. Томашевский, *Стилистика и стихосложение* (1959) S. 8).

² Vgl. E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation* (31961).

³ Б. Томашевский, ааО S. 8; Д. Лихачев, *Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения* (1966) S. 169; Л. Тимофеев, *Основы теории литературы* (1959) S. 122; V. Erlich, *Russischer Formalismus* (1964) S. 206-211.

⁴ R. Petsch, ааО S. 99; M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (1951) S. 94; E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation* (1961) S. 11, 12, 17; O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1923); R. Wellek, *Grundbegriffe der Literaturkritik* (1965) S. 46 f.

⁵ R. Wellek, ааО S. 46-47.

⁶ П. Коган, *Наши литературные споры* (1927) S. 11-12.

STOFF

Fragestellung

Der Stoff zählt im literarischen Kunstwerk zu den inhaltlichen Strukturelementen und ist in seiner Bedeutung für das einzelne Werk weit weniger werkbestimmend als das Thema und das Motiv; denn sein Standort liegt primär außerhalb der Literatur, und er wird erst durch die dichterische Verarbeitung zu ihrem Bestandteil.

Der Begriff "Stoff" existiert nur in der deutschen Sprache. In der französischen und englischsprachigen Forschung wird er im allgemeinen mit den Termini "thème" und "theme" wiedergegeben, die nur sehr vage die stofflichen Komponenten 'Stoff' und 'Motiv' treffen. Elisabeth Frenzel belegt die Verschwommenheit der Vorstellungen zu diesem Begriff am Beispiel der *Bibliography of Comparative Literature* von Baldensperger und Friedrich. Diese führen dort "unter der Rubrik 'Literary Themes' (Stoffgeschichte) die untergeordneten Begriffe "Individual Motifs" und "Collectif Motifs" an, von denen der erste annähernd dem Begriff 'Stoff', der zweite den deutschen Bezeichnungen 'Motiv', 'Thema' entspricht¹.

In der deutschen Literaturforschung versteht man unter Stoff im weitesten Sinne den "sachlichen Vorwurf eines literarischen Werkes", der außerhalb desselben "in eigener Überlieferung lebt und nur auf seinen Inhalt gewirkt hat"². So Wolfgang Kayser; anders formuliert Elisabeth Frenzel: "Stoff [...] ist zunächst ein außerhalb des Kunstwerks stehendes Element, das erst durch den dichterischen Akt zum Bestandteil der Dichtung wird, und ein solcher Stoff kann alles sein, was Natur und Geschichte dem Dichter als Rohstoff liefern."³

Diese allgemeinen Definitionen müssen für den literarischen Gebrauch dahingehend eingeschränkt werden, daß im Stoff nicht

¹E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* (1970) S. VI.

²W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1961) S. 56.

³E. Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung* (1970) S. V.

das Stoffliche schlechthin im Gegensatz zum formalen Strukturelement zu sehen ist, "sondern eine durch Handlungskomponenten verknüpfte, schon außerhalb der Dichtung geprägte Fabel, ein 'Plot', der als Erlebnis, Vision, Bericht, Ereignis, Überlieferung, durch Mythos und Religion oder als historische Begebenheit an den Dichter herangetragen wird und ihm einen Anreiz zu künstlerischer Gestaltung bietet."¹ Eine so beschaffene Fabel können nur solche Werke haben, in denen sich Handlungen vollziehen und Personen auftreten. Wolfgang Kayser beschränkt diese Möglichkeiten auf "Dramen, Epen, Romane, Erzählungen"². Das lyrische Gedicht schließt er davon aus.

In der Stoffforschung existiert neben der rein inhaltlichen Aufteilung in z.B. mythische, religiöse und historische Stoffe auch die inhaltlich-strukturelle Aufteilung in "Situations- und Personal-Stoffe"³.

Unter Situationsstoff versteht man einen Stoff, "der um ein Situationsmotiv aufgebaut"⁴ ist, und der seinen Charakter "von einem bestimmten Konflikt her" erhält und "fast mit ihm identisch ist"⁵. Das hat zur Folge, daß die Situation durchaus auf andere Personen übertragbar ist.

Im Gegensatz dazu befindet sich der personale Stoff. In ihm ist ein Typusmotiv entscheidend. Er erhält "durch eine bestimmte Person" seine Prägung⁶. Die Person ist in einem solchen Stoff das überdauernde Element. Sie ist nicht an eine einzige spezifische Handlung gebunden, sondern ist stets wieder neu einsetzbar in ähnliche Vorgänge.

In Kenntnis der Berggol'c'schen Gedichte und ihrer erzieherischen Funktion sowie ihrem unübersehbar aktuellen Bezug zur Wirklichkeit besonders während der Kriegsjahre kann davon ausgegangen werden, daß es sich bei ihnen nicht um uneingeschränkt

¹ E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* (1970) S. 5.

² W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1961) S. 56.

³ E. Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung* (1956) S. 33.

⁴ E. Frenzel, *Stoff- und Motivgeschichte* (o.J.) S. 27.

⁵ E. Frenzel, aaO S. 27.

⁶ E. Frenzel, aaO S. 27.

lyrische Gedichte handelt. Unter dieser Voraussetzung bietet sich Ol'ga Berggol'c' Lyrik zur Untersuchung ihres sachlichen Vorwurfs an.

Der nun folgenden Stoffbetrachtung am Werk Ol'ga Berggol'c' sind die von Frenzel und Kayser gegebenen Definitionen zugrunde gelegt. Als bestimmende und vorherrschende Elemente in den Stoffen erweisen sich sowohl die Situation als auch der Typus. Als beredte Beispiele seien hier nur die Bewährungssituationen der Aufbauarbeit der sowjetischen Bevölkerung, des Stalinterrors und der Leningrader Blockade genannt, in denen sich die dargestellten Personen ausschließlich mutig und heldenhaft und damit positiv verhalten. Aufgrund der in ihrer Dichtung durchgängig vorhandenen Bewährungssituationen und der sich in ihnen stets positiv bewährenden Menschen ergibt sich eine Überschneidung der Situationsstoffe mit den personalen Stoffen.

Die Erwartungen, die der Leser an die stofflichen Vorlagen eines sowjetischen Schriftstellers der Berggol'c'schen Generation, also der ersten sowjetischen Generation überhaupt, stellt, werden bestimmt von den bekannten Forderungen des sozialistischen Realismus, d.h. Aufbau und Entwicklung des sozialistischen Staates nicht nur in der Literatur positiv darzustellen, sondern ihn auch mit Hilfe einer zukunftsbezogenen erzieherischen Literatur zu unterstützen. Diesen allgemeinen Erwartungen kommt die Lyrikerin Ol'ga Berggol'c entgegen. Die stofflich bedeutsamen Situationen ihrer Gedichte sind zugleich auch die bedeutsamsten Situationen ihrer Epoche: Aufbauarbeit am sozialistischen Staat und Stalinterior in den Vorkriegsjahren sowie der deutsch-russische Krieg, vor allem die Leningrader Blockade.

Negative Erscheinungen in der Literatur im Sinne des sozialistischen Realismus wie beispielsweise der o.g. Stalinterior gegen Ende der dreißiger Jahre sowie der sich in den Nachkriegsjahren immer mehr in seinen Mitteln verfeinernde physische, aber mehr noch psychische Terror finden sich nur ansatzweise bezüglich des Vorkriegsterrors und dann auch nur sehr abstrakt in einigen wenigen Gedichten, die wie alle diesbezügliche Literatur eine Zeitlang im Zuge der Entstalinisierung erst nach Stalins Tod gedruckt werden durften.

Die für Ol'ga Berggol'c und ihr lyrisches Werk - das gilt überhaupt für ihr ganzes dichterisches Werk - bedeutsamen Abschnitte der Aufbauarbeit, des Leids unter dem Stalinterror und der Leningrader Blockade sind zu umfangreich, um sie alle in ihrem Verhältnis von außerliterarischer Existenz und literarischer Verarbeitung zu untersuchen. Die Wahl fällt auf den historisch und zugleich auch literarisch ergiebigsten Stoff 'Leningrad im Krieg'. Das literarische Material dazu liefern lediglich die im Krieg geschriebenen Gedichte. Die sich ebenfalls noch mit dem Krieg beschäftigenden Nachkriegsgedichte können unberücksichtigt bleiben, da sie keine in diesem Zusammenhang neuen Aspekte aufweisen.

Die Stoffbetrachtung der im Krieg verfaßten Gedichte soll unter zwei Perspektiven stattfinden: 1. im Hinblick auf die literarische Verarbeitung geschichtlicher Daten und Symbole; 2. im Hinblick auf die literarische Verarbeitung des Leningraders in seinen Lebensbedingungen, aufgezeigt am Beispiel von Schilderungen und der Verwendung von Schlüsselwörtern.

Der Stoff und seine literarische Verarbeitung anhand geschichtlicher Daten und Symbole

Alle wichtigen und politisch-militärischen Ereignisse im Kampf um Leningrad finden in den Gedichten von Ol'ga Berggol'c ihren Niederschlag und lassen sich an den exakten Datierungen ihrer Entstehung verfolgen.

2 2. J u n i 1 9 4 1

"Die Nachricht von der deutschen Invasion am 22. Juni 1941 löste in Leningrad eine Welle von Massenversammlungen aus. In den folgenden zwei Wochen begaben sich zahllose Leningrader freiwillig zu den Volkswehrformationen."¹ Dieses Datum und der so von Alexander Werth berichtete Vorgang bildeten die stoffliche Grundlage zu dem ersten Kriegsgedicht *Первый день* (22. Juni 1941), in dem Ol'ga Berggol'c u.a. von der freiwilligen Rekru-

¹A.Werth, *Rußland im Krieg* (1965) S. 225.

tierung der Leningrader spricht, die sich zum zweiten Mal - der Revolutionsbeginn 1917 war das erste Mal - in dieser Stadt vollzieht.

Идут войска, идут - в который раз! - (V. 2)

*Они идут, колонна за колонной,
еще в гражданском, тащат узелки... (V. 5-6)*

*Так шли в Семнадцатом - к тому ж вокзалу,
в предчувствии страданий и побед.*

Так вновь идут..... (V. 9-11), II, 9.

Dieser erste Tag findet noch weitere Varianten in den Gedichten, so zum Beispiel in *Мы предчувствовали полихание* (22. Juni 1941, II, 7-8). Dazu schrieb Harrison E. Salisbury in seinem Buch *900 Tage*: "An diesem schönen 22. Juni brachte Olga Bergholz ihre Gedanken zu Papier. Sie schrieb ein Gedicht, das viele Jahre nicht veröffentlicht wurde und auch nicht veröffentlicht werden konnte. Sie versuchte darin ihre Gefühle für ihr Vaterland auszudrücken"¹:

*Я и в этот день не позабила
горьких лет гонения и зла,
но в слепящей вспышке поняла:
это не со мной - с Тобю было,
это Ты мужалась и ждала.*

*Нет, я ничего не позабила!
Но была б мертва, осуждена, -
встала бына зов Твой из могилы,
все б мы встали, а не я одна.*

*Я люблю Тебя любовью новой,
горькой, всепрощающей, живой.
Родина моя в венце терновом,
с темной радугой над головой. (II, 7. V. 5-17)*

*Я люблю Тебя - я не могу иначе,
я и Ты по-прежнему - одно. (II, 8. V. 21-22)*

"In diesen Stunden, nachdem der deutsche Angriff bekannt geworden war, haben viele Leningrader ihr Gewissen erforscht und versucht, ihre Gefühle zu analysieren. Nicht alle kamen zu dem gleichen Ergebnis wie O. Bergholz. Nicht alle waren fähig, die Grausamkeiten, die Leiden, die Brutalität, die vernichtenden Träume und die zerbrochenen Illusionen des vergangenen Jahrzehnts hinter sich zu lassen. Nicht alle waren fähig, in dieser schicksalsschweren Stunde zu erkennen, daß Vaterlandsliebe und

¹ H.E. Salisbury, *900 Tage* (o.J.) S. 145.

die Pflichten gegenüber der Heimat an erster Stelle stehen mußten. Es gab auch Menschen, die ganz privat und manchmal sogar nicht nur privat glaubten, der deutsche Angriff sei ein Anlaß zur Freude. Sie nahmen an, die Deutschen würden Leningrad und Rußland von der Herrschaft der verhaßten Bolschewiken befreien."¹

In dem von Salisbury angesprochenen, zuvor zitierten Gedicht ist die Reaktion der Dichterin auf den genannten Vorfall geschildert, und zwar in der positiven Schlußfolgerung eines dort nicht ausgetragenen inneren Konflikts, die nicht nur das persönliche Ich beinhaltet, sondern in der sie sich zum Sprachrohr für viele macht. Andersdenkende bleiben unerwähnt.

Die dritte dichterische Variante hinsichtlich der Wirkung des deutschen Angriffs auf Leningrad veranschaulicht Ol'ga Berggol's in *Начало поэмы* (1941; II, 10-11), wo sie von dem nach langer Zeit der Trennung ersten Zusammensein mit ihrem Mann am 22. Juni spricht, das durch die Kunde von der feindlichen Invasion unterbrochen wird:

*И в вечность канул день вчерашний.
Ты говоришь: - Ну как? Не страшно?
- Нет... Ты идешь в военкомат? -
Еще ты муж, но больше - брат...
Ступай, родной... И ты - солдат,
ты соотечественник мне,
и в этом - все.
Мы на войне. (II, 11. V. 20-28)*

Eine sehr ähnliche Situationsbeschreibung findet sich bei Salisbury. Er erwähnt das traute Beisammensein des jungen Dichters Aleksej Lebedev und seiner Frau auf einer nächtlichen Waldlichtung, das ebenso jäh von der Nachricht des Krieges unterbrochen wird. Die Parallelität zwischen Dichtung und Dokumentation geht noch weiter und spiegelt sich in der vergleichbar beherrschten Reaktion der Ehepaare auf die Schreckensbotschaft: "Krieg - Veras Herz begann zu beben. Ganz sanft berührte sie Alexej und sagte ruhig: 'Krieg, Alex, Krieg'. Er war sofort wach. 'Nun gut, es ist soweit', sagte er und biß die Zähne zusammen, 'und wir werden kämpfen'."² Obwohl beide Ehepaare über-

¹ H.E. Salisbury, *900 Tage* (o.J.) S. 145.

² H.E. Salisbury, *aaO* S. 113.

rascht worden waren, brachen sie nicht in Panik aus, sondern paßten sich sogleich der veränderten Lage an.

Diese Gegenüberstellung von Dichtung und Dokumentation zeigt, daß Ol'ga Berggol'c die Methode der typisierenden Darstellung wählte, selbst dann, wenn der Stoff der privaten Erlebnissphäre entsprang.

2 0. A u g u s t 1 9 4 1

Knapp zwei Monate nach Kriegsausbruch wird die Leningrader Bevölkerung erstmalig von offizieller Seite von der über ihr schwebenden Gefahr unterrichtet. Anlässlich einer Versammlung des Leningrader Parteiaktivs hatten Vorošilov und Ždanov öffentlich zugegeben, daß die Lage für Leningrad äußerst ernst sei. Am 20. August 1941 erging dann der berühmt gewordene Appell an die Leningrader. Er enthielt unter anderem folgende Aussagen: "Entweder wird die Arbeiterklasse Leningrads ver-sklavt und in ihren besten Teilen ausgerottet, oder wir werden Leningrad zum Grab der Faschisten machen. [...] Wir wollen uns wie ein Mann erheben, um unsere Stadt, unsere Wohnungen und Familien, unsere Freiheit und Ehre zu verteidigen. Laßt uns unsere heilige Pflicht als sowjetische Patrioten tun im unbarmherzigen Kampf gegen einen verhaßten und unbarmherzigen Feind, laßt uns wachsam und erbarmungslos gegenüber Feiglingen, Panikmachern und Deserteuren sein, laßt uns in unserer Stadt die strengste Revolutionsdisziplin errichten. Gestählt durch solch eiserne Disziplin und bolschewistische Organisation wollen wir den Feind zurückwerfen."¹

In dem Gedicht *Песня о ленинградской матери* (20. August 1941; II, 16-17) kommt Ol'ga Berggol'c auf die drohende Gefahr zu sprechen:

- Над нами грозная опасность.
Бери оружие, Ленинград! - (II, 16; V. 3-4)

Kein weiteres Wort über das Ausmaß der Befürchtungen. Die folgenden Verse sind nicht bloß Spiegelung offizieller Geschehnisse, sondern bereits Ausführung der Forderungen. Über den politischen Appell hinausgehend veranschaulicht die Dichterin des-

¹ Д.Н. Попков, *Ленинград в блокаде* (1961) S. 14-15. So in: A. Werth, *Rußland im Krieg* (1965) S. 228-229.

sen mögliche Konsequenzen im alltäglichen Leben am Beispiel einer Leningrader Mutter, die ihre 'wertvollsten Waffen', ihre Söhne, für den Kampf ums Vaterland opfert. Die in dem Appell vom selben Tag angeordneten Maßnahmen, wie unerbittliches Kämpfen, Verteidigen der Familien und ihrer Wohnungen sowie der Freiheit und der Ehre, legt Ol'ga Berggol'c der Mutter in den Mund, die diese in Form eines Wunsches ihrem jüngsten Sohn mit auf den Weg gibt:

*Да не падет на дом родимый
бесчестье плена и плетей!
Нет, мы не встанем на колени!
Не опозорить, не попрасть
тот город, где Владимир Ленин
учил терпеть и побеждать. (II, 16-17; V. 19-24)*

Bei dieser Übereinstimmung von sachlichem Vorwurf und seiner literarischen Verschmelzung ist es ohne Belang, ob das Beispiel der Leningrader Mutter erfunden oder wahr ist. Wichtig ist nur, daß die Dichterin einerseits mit diesem Gedicht den Appell vom 20. August dichterisch in Gestalt eines praktischen Vorschlages zur Ausführung des Aufrufes und damit zur Meisterung einer typischen Situation anbot; andererseits, daß ihre Verse nicht nur Zeitungstext, lyrischer Journalismus, sondern künstlerische Gestaltung eines aktuellen Stoffes sind.

1 2 . S e p t e m b e r 1 9 4 1

Am 12. September des Jahres 1941 eröffnete man den Leningradern mit viertägiger Verspätung, daß der Feind dabei war, den Ring um die Stadt endgültig zu schließen. Am 8. September hatte bereits die große feindliche Offensive eingesetzt. Die öffentliche Bekanntmachung dieses militärischen Vorganges findet in dem am selben Tag entstandenen Gedicht *Сестре* (12. September 1941; II, 24-25) insofern Erwähnung, als Ol'ga Berggol'c diese Nachricht ihrer in Moskau lebenden Schwester mit einem Gedicht übermittelt:

*Машенька, теперь в него стреляют,
прямо в город, прямо в нашу жизнь.
Пленом и позором угрожают.
кандалы готовят и ножи. (II, 24. V. 21-24)*

Dieser kurze Lagebericht umfaßt nur vier von insgesamt achtundvierzig Versen. Den weitaus größten Anteil des Gedichtes räumt

die Dichterin Jugenderinnerungen an Leningrad ein sowie Erklärungen zur Kampfbereitschaft, um sich schließlich in optimistischen Zukunftsvisionen eines zukünftigen Leningrads zu ergehen. An diesem Gedicht wird deutlich, daß der sachliche Vorwurf, der Stoff des Gedichtes nur Anstoß zu persönlichen Erinnerungen und Träumen war und selbst nur am Rande in die literarische Wirklichkeit mit aufgenommen worden war.

1 6. O k t o b e r 1 9 4 1

"Was geschah an jenem 16. Oktober? Man hat viel Wesens gemacht von der Panik, die an diesem Tag um sich gegriffen habe. Doch man sollte das nicht verallgemeinern. Freilich kann man nicht leugnen, daß die Moskauer Bevölkerung an diesem 16. Oktober keineswegs jenes leuchtende Beispiel an Heroismus gegeben hat, von dem die *G e s c h i c h t e* spricht."¹ Wie dem Bericht Alexander Werths weiterhin zu entnehmen ist, ist dieses Datum der Tag des deutschen Ansturms auf die sowjetische Hauptstadt. Warum es zu dieser Panik kommen konnte, sei hier stichwortartig von Werth umrissen: "8. Oktober: Beratungen über die Evakuierung der Stadt; 9. Oktober: Pravda alarmiert die Öffentlichkeit; 12. und 13. Oktober: Beschluß, daß eine große Anzahl von Regierungsbehörden und das gesamte, in Moskau akkreditierte diplomatische Korps in verschiedene Städte im Osten evakuiert werden; ebenfalls am 13. Oktober: Mobilisierung der Arbeiter; in der Nacht vom 15. zum 16. Oktober: Verschlechterung der russischen Frontlage; 16. Oktober: Panik in Moskau."²

Der Schriftsteller Konstantin Simonov schrieb fast zwanzig Jahre danach in seinem Roman *Живые и мертвые* (Die Lebenden und die Toten, 1960) einen freimütigen Bericht über das Leben in Moskau an ebendiesem 16. Oktober. "... die Lage an der Front vor Moskau schien sich verhängnisvoll zu entwickeln wie noch nie, und es gab Leute in der Stadt, die in ihrer Verzweiflung davon überzeugt waren, die Deutschen würden schon morgen einmarschieren. Wie immer in kritischen Stunden blieben die Zuver-

¹ A. Werth, *Rußland im Krieg* (1965) S. 179.

² A. Werth, aaO S. 181-182. Vgl. dazu P. Carell, *Unternehmen Barbarossa* (1963) S. 127 ff.

sicht und das stille Bemühen der einen unbemerkt; sie sollten erst später Früchte tragen. Kopflosigkeit, Schmerz, Angst und Verzweiflung dagegen waren überall offensichtlich, denn Zehntausende verließen Moskau an jenem Tag auf der Flucht vor den Deutschen. Ein nicht abreißender Strom wälzte sich in Richtung der Bahnhöfe und der nach Osten führenden Landstraßen."¹

Das titellose Gedicht *К сердцу Родины руку тянет...* (1941; II, S. 28-29) bezieht sich in einer ihm von Ol'ga Berggol'c vorangestellten Anmerkung auf diesen für Moskau so bedeutenden Tag: "16. Oktober 1941. Der Feind hält auf Moskau. 'Die Verteidigungslinie Moskaus geht durch das Herz eines jeden Leningraders.' - sprach man in Leningrad."² Diese Worte deuten nur auf die der Hauptstadt von den Feinden unmittelbar drohenden Gefahr hin, ohne einen einzigen Hinweis auf die panikartigen Zustände dort zu enthalten. Auch im Gedicht selbst übergeht Ol'ga Berggol'c diesen Sachverhalt völlig. Es bringt lediglich die Solidarisierung zwischen dem Dichter und Moskau zum Ausdruck und fordert die Stadt auf, sich dem Feind zu widersetzen.

Der 16. Oktober 1941 ist demnach nur Anlaß und nicht Gegenstand des Gedichtes und als dieser erscheint er nur zum Teil, nämlich nur in der Sicht der zukünftigen Überwindung der immer näherrückenden Gefahr, nicht aber in seinen gegenwärtigen Auswirkungen auf das Verhalten der Moskauer.

5. D e z e m b e r 1 9 4 1

Ol'ga Berggol'c versieht das Gedicht *Разговор с соседкой* (1941; II, S. 38-39) mit dem Datum 5. Dezember 1941. An diesem Tag und in diesem Gedicht sprechen beide Gesprächspartner über den ersehnten Frieden, in dem Ruhe, Licht, Frühling einkehren werden, in dem es wieder genug Brot geben wird etc. Auf den ersten Blick scheint es keinen Zusammenhang zwischen dem Tag der Entstehung des Gedichtes und seinem Inhalt zu geben. Es besteht jedoch die Möglichkeit, daß Ol'ga Berggol'c diesen Tag mit Ab-

¹ К. Симонов, *живые и мертвые* (1959), zit. nach der deutschen Übersetzung von A. Kaempfe u. M. Lampus: *Die Lebenden und die Toten* (1960) S. 281.

² О. Берггольц, *К сердцу Родины руку тянет*. II. S. 28 (Vorbe-
merkung).

sicht für ihre Zukunfts- und Friedensüberlegungen gewählt hat, denn der 5. Dezember stellt einen Gedenktag dar, der bis auf das Jahr 1918 zurückgeht. Am 5. Dezember 1918 fand in Petrograd die erste konstituierende Versammlung der Bolschewiken statt, in der erstmalig über die Gestaltung des Friedens nach der Revolution beraten wurde. Dieser Tag ist als *День Конституции* (Verfassungstag) in den sowjetischen Kalender eingegangen. Es ist somit nicht ausgeschlossen, daß Ol'ga Berggol'c bewußt diesen Tag für ihr "Gespräch mit einer Nachbarin" wählte.

29. J a n u a r 1942

Nicht speziell der Tag des 29. Januar 1942, wohl aber der Monat dieses Jahres zählt zu den gemeinsamen Haupt- und Schreckensdaten der Dichterin und ihrer Generation. Es handelt sich um einen der härtesten Monate der härtesten aller Kriegswinter, der die meisten Todesopfer durch Hunger und Kälte unter der Zivilbevölkerung forderte. Wie viele ihrer Schicksalsgenossen verlor auch Ol'ga Berggol'c ihren Ehepartner infolge der kaum vorstellbaren Hungerkatastrophe. Dieses Ereignis nahm die Dichterin zum Anlaß, um zum Gedenken an ihren Mann ein Gedicht zu verfassen, das in seinem Titel das Todesdatum *29 января 1942* enthält (II, S. 61-62). Die Verse berichten von tiefer Verzweiflung und Trauer um den Verstorbenen sowie auch von einem ersten Sich-Abfinden mit diesem Schicksalsschlag.

3. J u l i 1942

Der Sommer des zweiten Kriegsjahres bedeutete für Rußland einen Sommer der Niederlagen. Neben den Verlusten von Kerč' und Charkov "war Sevastopol' eine der ruhmreichsten russischen Niederlagen des Zweiten Weltkrieges. In mancher Beziehung, wenn man von dem tragischen Ende absieht, ähnelte die neunmonatige Belagerung Sevastopol's der Belagerung Leningrads."¹

Das dieses Ereignis verarbeitende Gedicht *Севастополю* (1942; II, S. 72-73, 3. Juli 1942) würdigt zum einen diese "Stadt des Mutes" (V. 2), "diese Stadt des Ruhmes" (V. 2) und spricht von der Solidarität anderer vom Feind bedrohter Städte wie "Mos-

¹A. Werth, *Rußland im Krieg* (1965) S. 283.

kau", "Stalingrad" und "Leningrad" (V. 8, 9, 10) und gibt ihr zum anderen die Hoffnung mit, "wieder aus ihren Trümmern zu er- stehen" (V. 19) und letztlich doch zu siegen. "Du gehörst zu uns, du wirst kämpfen und du wirst siegen" (V. 25-27).

In diesem Gedicht begnügte Ol'ga Berggol'c sich nicht mit der halben Wahrheit, die meist die zeitliche Dimension der Gegenwart ausklammert und nur positive Vergangenheits- und optimistische Zukunftsdarstellungen verarbeitete. Hier stellt sie gleich im ersten Vers fest:

О, скорбная весть - Севастополь оставлен... (II, 72. V. 1)

S e p t e m b e r 1 9 4 2

Im September desselben Jahres war mit der Eroberung von Kron- stadt durch die Deutschen zu rechnen. Die Lage war so kritisch, daß sogar der sowjetische Befehl erging, im Ernstfall die Bal- tische Flotte zu versenken. "Die Stafka verlangt, daß kein Schiff, kein Depot und kein Geschütz in Kronstadt dem Feind in die Hände fällt. Wenn die Lage es erfordert, muß alles vernich- tet werden."¹ Der Befehl zur Selbstzerstörung beschränkte sich nicht nur auf Kronstadt und die Baltische Flotte, sondern schloß auch Leningrad mit ein.²

Als dichterisches Zugeständnis an den im sozialistischen Rea- lismus obligatorischen Optimismus ist das Gedicht *Подводная лодка* (September 1942; II, 80-81) zu werten. Angesichts der konkreten Gefahr, Flotte und Stadt zu verlieren, beschreibt Ol'ga Berggol'c den zwar gefährlichen, aber - wie könnte es an- ders sein - den erfolgreichen Einsatz eines Unterseebootes in den Gewässern von Kronstadt:

*Подводная лодка обратно спешит,
балтийское выдержав слово.
Тя долго ее не забудешь, фашист,
и скоро почувствуешь снова.*

*Заносит команда на мстительный счет
пятерки немецких пиратов.
И гордо подводная лодка идет
в любимые воды Кронштадта. (II. 81, V. 21-28)*

Nicht die wahre Gefahr wird dargestellt, sondern eine Pseudo- realität. Der Geist des 'permanenten Sieges' verträgt im Krieg

¹ H.E. Salisbury, *900 Tage* (o.J.) S. 339. ² ebd. S. 340.

keine freie Dichtung, die die menschliche Situation derjenigen aufgezeigt hätte, die ihre Schiffe lieben und nun zur Selbstversenkung vorbereiten müssen. Ol'ga Berggol'c verschweigt die wahren Gründe, warum die militärischen Kräfte nicht mehr ausreichen, um sich der Deutschen zu erwehren.

2 4 . N o v e m b e r 1 9 4 2

Der kriegerische Schauplatz wechselt nun nach Stalingrad, wo am 19. November die "erste Phase"¹ der russischen Gegenoffensive begann, in deren Rahmen es den sowjetischen Truppen bis zum 11. Dezember des Jahres gelang, "die Deutschen und Rumänen in Stalingrad einzukesseln"². Das Berggol'c'sche Gedicht *Сталинград* (24. November 1942; II, 82-84) handelt in seiner ersten Hälfte von den Sorgen Leningrads um Stalingrad, von der Solidarisierung der Leningrader mit den Stalingrader und erinnert schließlich an die von der Dichterin dort in den dreißiger Jahren geleistete Aufbauarbeit (V. 1-27). Dabei wird, eingedenk der in den Zeitungen *Правда* und *Известия* veröffentlichten Kriegsbilder, der Feind verflucht (V. 40-43). Erst dann kommt Ol'ga Berggol'c auf die große Wende im Kampf um Stalingrad zu sprechen:

*И пробил час. Удар обрушен первый, -
от Сталинграда пятится злодей.* (II. 83, V. 44-45)

Von da an geht ein Aufatmen durch die weiteren Verse, die in dem Gruß an die Stalingrader "Brüder" gipfelt, die mit den "Leningrader im Soldatenschwur vereint sind" (II. 83, V. 50-51).

In diesem Zusammenhang muß Viktor Nekrasov genannt werden, dem die sowjetische Literatur die erste wahrheitsgetreue Darstellung des Kampfes um Stalingrad verdankt. Sein 1945 geschriebener und ein Jahr später veröffentlichter Roman *В окопах Сталинграда* ist zu den wenigen historisch korrekten und unparteilichen Werken der Kriegsliteratur zu zählen.

D a s J a h r 1 9 4 3

Das Jahr 1943 "war für die Russen das Jahr des 'perelom' - das Jahr der großen Wende."³ Gemeint ist damit die entscheidenden

¹ A. Werth, *Rußland im Krieg* (1965) S. 314.

² ebd.

³ ebd. S. 509.

de Wende von den Niederlagen zu den Siegen der Roten Armee, Vorwurf und Grund genug für Ol'ga Berggol'c, die schon zuvor beschworene und vorgetäuschte Siegesgewißheit in ihren Gedichten fortzuführen und zu verstärken.

3. J u n i 1 9 4 3

Obwohl noch immer die Gefahr eines direkten Angriffs gegen Leningrad bestand, glaubten Militär und Bevölkerung, daß das Schlimmste ausgestanden sei. Die Begründung lautete nach Salisbury: "1941 haben wir den Deutschen Einhalt geboten, 1942 haben wir sie nicht einen Meter herankommen lassen, 1943 haben wir angefangen, den Belagerungsring zu durchbrechen, und jetzt ist es unsere Pflicht, unsere Aufgabe bis zum endgültigen Sieg zu Ende zu führen."¹ Diese hoffnungsvolle Äußerung tat General Góvorov auf einer Sitzung des Stadtsowjets im Smol'nyj, wo in Gegenwart der beiden Parteisekretäre Ždanov und Kuznecov die Medaillen "Für die Verteidigung Leningrads" verliehen wurden.

Ol'ga Berggol'c zählte zu den ersten, die mit diesem Stalinorden ausgezeichnet wurden. Aus Anlaß der Verleihung schrieb sie am selben Tag, dem 3. Juni 1943, das Gedicht *Моя медаль* (II, S. 86). Am Anfang und am Ende des Gedichtes erwähnt sie die Ordensverleihung. Sie berichtet weder von der wahrscheinlich feierlichen Sitzung im Smol'nyj, noch von der Ehrung durch hohe Parteifunktionäre. Wie nicht anders zu erwarten ist, spricht Ol'ga Berggol'c vom Krieg, der noch immer wütet (V. 1 bis 9), und von der Verpflichtung, die ihr aus der Verleihung erwuchs, nämlich weiter zu kämpfen und sich dieser Ehre würdig zu erweisen. Nicht vorrangig Freude und Stolz, sondern primär ihr Pflichtbewußtsein ließ sie diese Vorlage derart verarbeiten.

2 2. S e p t e m b e r 1 9 4 3

In der zweiten Hälfte des Septembermonats im "Jahr der Wende", 1943, stabilisierte sich die Lage auch in Leningrad. Die Angaben sowjetischer Historiker über den genauen Zeitpunkt ge-

¹H.E. Salisbury *900 Tage* (o.J.) S. 548.

hen auseinander. Einige nennen den 18. September, andere den 23., 25., 26. und 29. September sowie den 13. Oktober¹. Die offizielle Leningrader Geschichte (*Ленинград в ВОВ*, S. 157) sagt, daß am 19. September die Front sich stabilisiert hätte². Trotz der Zeitabweichungen reichen die Angaben für diese Stoffuntersuchung aus, um eine Beziehung zwischen der sich festigenden Lage und dem Gedicht *Победа* (22. September 1943; II, S. 93-94) herzustellen. Dort greift Ol'ga Berggol'c, wie so oft, nur einen Teilaspekt des sachlichen Vorwurfs auf, indem sie die allgemeine Entwicklung auf das Einzelerlebnis eines jungen Soldaten projiziert, der unmittelbar nach einem siegreich verlaufenen Gefecht auf Kurzurlaub von der Front nach Hause kommt in der Gewißheit des endgültigen Sieges:

- А мы, - сказал он, - заняли высоту... (II. 93, V. 9)

2 6. J a n u a r 1 9 4 4

Am 25. Januar des vorletzten Kriegsjahres durchbrechen sowjetische Truppen erstmals den Blockadering um Leningrad. Zwei Tage später erfolgt dann die völlige Befreiung von der Belagerung.

Zu diesem Zeitpunkt besucht die Dichterin Peterhof und Puškin, jene beiden historisch-kulturellen Stätten nahe der Stadt, die lange Zeit für keinen Leningrader erreichbar waren. Dieses Wiedersehen begeht Ol'ga Berggol'c nicht mit großen Worten über den gelungenen Durchbruch, sondern beispielsweise im Gedenken an das einstige strahlende Peterhof, von dessen Wiedererstehung sie in *Наш сад* (26. Januar 1944. II, 95-97) sich überzeugt zeigt:

*И вновь из пепла черного, отсюда,
где смерть и прах, восстанет прежний сад.
Да будет так! Я твердо верю в чудо:
ты дал мне эту веру, Ленинград.* (II. 96, V. 21-24)

2 7. J a n u a r 1 9 4 4

Am 27. Januar 1944 wurde der erste lokale militärische Sieg gefeiert. "Am 27. Januar um 20.00 Uhr schossen über die Spitze

¹ H.E. Salisbury, *900 Tage* (o.J.) S. 353.

² H.E. Salisbury, *aaO* S. 353, Fußnote 4.

des Admiralitätsturms, über der großen Kuppel der St. Isaakskathedrale, über dem weiten Schloßplatz, über den Ruinen von Pulkowo, den zerstörten Fabrikgebäuden der Kirow-Werke, über den Schlachtschiffen auf der Newa goldene Pfeile und ein Strom von roten, weißen und blauen Raketen in die Höhe: 324 Geschütze schossen Salut, denn Leningrad war befreit, die Blockade beendet."¹

Dieses Schauspiel findet in einer Vorbemerkung zu dem am selben Tag geschriebenen Gedicht *Ленинградский салют* (1944. Соч. в 2 т. 1958. S. 62-63) nur kurz Erwähnung: "Am 27. Januar 1944 salutierte Leningrad mit 24 Salven aus 324 Geschützen zu Ehren der völligen Liquidierung der feindlichen Blockade und der Vernichtung der Feinde vor Leningrad". Im Gedicht selbst bildet das aktuelle Geschehen nur den Rahmen des Gedichtes (s. erste und letzte Strophe). Der Kern des Gedichtes, die Strophen 2-7, hingegen sind der Erinnerung an den fast dreijährigen Kampf im belagerten Leningrad gewidmet.

Zu den wichtigsten geschichtlichen Symbolen der Berggol'c'schen Kriegslyrik gehören die "Leninstatue am Finnländischen Bahnhof", der "Smol'nyj", "Baltika", die "Aurora", das ehemalige "Petrograd". Ihr sachlicher Vorwurf liegt in den Revolutionsjahren und wird von der Dichterin immer dann erinnert und beschworen, wenn es gilt, Mut und Zuversicht zu spenden.

Die Leninstatue in unmittelbarer Nachbarschaft des Finnländischen Bahnhofs (*Первый день*. II. S. 9, V. 5-7 u. 11-12; *Стихи о ленинградских большевиках*. II. S. 14-15, V. 16) zeugt noch heute von der Rückkehr Lenins aus dem Exil. Auf ebendiesem Bahnhof kam er am 16. April 1917 an und rief diedort versammelten Menschen zur Revolution auf, die dann auch in seinem Sinne zum Sieg führte. In *Первый день* vergegenwärtigt Ol'ga Berggol'c dieses Ereignis und verknüpft es mit der Aufforderung, den schon einmal erfolgreich zurückgelegten Weg der Leiden und der Siege aufs neue zu gehen, indem sie an das "Leninsche Vermächtnis" erinnert:

¹ H.E. Salisbury, *900 Tage* (o.J.) S. 563.

*Так шли в Семнадцатом - к тому ж вокзалу,
в предчувствии страданий и побед.
Так вновь идут. И блещет с пьедестала
неукротимый Ленинский завет. (ebd. V. 9-12)*

In *Стихи о ленинградских большевиках* verbindet die Dichterin es mit einem direkten Aufruf an die Bolschewiken:

*...: - Вперед, большевики! -
Страдний путь к победе указала
Ленинским движением руки. (ebd. V. 14-16)*

Der von Ol'ga Berggol'c so gekennzeichnete Beginn der sowjetischen "Ruhmesgeschichte" soll hier nur an den Begriffen 'Smol'nyj', 'Baltika', 'Aurora' und 'Petrograd' fortgesetzt werden. In dem zuvor genannten Gedicht markieren diese Namen die erfolgreichen Stationen auf dem Weg der Bolschewiken von der Revolution bis hin zum Zweiten Weltkrieg.

Das ehemalige Internatsgebäude adliger Fräulein, gegründet von Katharina II, das Smol'nyj-Institut, wurde im Oktober 1917 zum Hauptquartier Lenins. Von dort aus lenkte er bis zur Verlegung der Regierung nach Moskau, im Jahre 1918, die Revolution. Sein Arbeitszimmer sowie die Räume, die er mit seiner Frau bewohnte, sind inzwischen zum Museum geworden. Mit diesem Institut verbindet die Dichterin die Erinnerung an Lenin und an die Geburt des sowjetischen Staates.

Der gleiche symbolische Wert kommt dem Panzerkreuzer Aurora zu, der am 25. Oktober 1917 einen blinden Schuß als Signal zum Sturm auf den Winterpalast abfeuerte und so die Oktoberrevolution einleitete. Heute liegt die Aurora in Leningrad vor Anker und ist zum Nationaldenkmal geworden.

Aus Anlaß des Krieges gegen Deutschland wurde 1914 der deutsche Stadtname "St. Petersburg" amtlich in "Petrograd" umgeändert, genauer gesagt, aus dem Deutschen ins Russische übersetzt. Dieser Vorgang war Symbol für die geistige Unabhängigkeit der Russen von den Deutschen. Ihm schloß sich dann zehn Jahre später die bis heute gültige Namensänderung in "Leningrad" an.

Im Jahre 1940 erzwang Stalin die Rückkehr der baltischen Staaten in die Sowjetunion. Leningrad besaß nun wieder einen Schutzschild entlang der Ostseeküste; denn 1917 hatten sich

Estland, Lettland und Litauen von Rußland getrennt, so daß die finnisch-sowjetische Grenze etwa dreißig Kilometer vor Leningrad verlief und es der Gefahr ausgesetzt war, überrannt zu werden. Dies war übrigens auch ein Grund für die Verlegung der Regierung nach Moskau gewesen.

Diese für die Unabhängigkeit und Selbständigkeit sowie für den ersten Ruhm des sowjetischen Volkes allgemein bekannten Symbole brauchten von Ol'ga Berggol'c nicht erklärt, sondern nur genannt zu werden. Jeder Kommentar erübrigte sich für den zeitgenössischen Leser.

Der Blick zurück auf die hier genannten großen Ereignisse in der Geschichte Leningrads vor und nach der Blockade und auf die dazugehörenden Kriegsgedichte macht das Verhältnis Dichter-Stoff in zweierlei Hinsicht deutlich.

Die stoffliche Grundlage bilden die außerliterarische Wirklichkeit des Krieges im Blockade-Leningrad und einige Aspekte der Oktoberrevolution, die aus dem Blickwinkel der Leningraderin Ol'ga Berggol'c gesehen wurden. Bei der dichterischen Verarbeitung hat sich gezeigt, daß die Dichterin das dort Geschehene nicht nur in literarischer Form dokumentierte. Sie machte jene Hauptdaten und Symbole fast immer nur zum Ausgangspunkt ihrer Gedichte, deren eigentlicher Gegenstand nicht der jeweils konkrete sachliche Vorwurf, sondern dessen Verlagerung in das Einzelerlebnis ihrer eigenen Person oder anderer war. Oft ist dabei der sachliche Vorwurf aus dem Gedicht selbst nur sehr schwer zu rekonstruieren. Aufschluß erteilen im wesentlichen nur die genauen Datierungen und einige Begriffe. Erst bei Kenntnis der historischen Fakten und Hintergründe erschließt sich das inhaltliche Ausmaß der Berggol'c'schen Gedichte, die somit in vollem Umfang nur für den eingeweihten und für den betroffenen Leningrader Leser verständlich waren.

Das Hauptgewicht der dichterischen Verarbeitung lag stets auf der positiven und zuversichtlichen Bewältigung des Stoffes, aufgezeigt in der Bewährung der Bedrohten an Einzelbeispielen. Die dichterische Darstellungsbasis entsprach dabei nicht immer der empirischen Wahrheit und Realität der Vergangenheit und Gegenwart, sondern vielmehr einer von der Partei festgelegten, in

der Zukunft verankerten "Wahrheit", welche dann oft zur Darstellung einer Pseudorealität führte.

Der Stoff und seine literarische Verarbeitung anhand des Leningraders in seinen Lebensbedingungen am Beispiel von Schilderungen und unter Verwendung von Schlüsselwörtern

Durch den Krieg wird der Mensch abnormen Lebensbedingungen unterworfen, und zwar in positiver wie auch in negativer Hinsicht.

In Geschichtsbüchern wird immer wieder auf die Heldenhaftigkeit der Leningrader Bevölkerung hingewiesen.¹ Ol'ga Berggol'c hat einzig in ihren Gedichten die trotz der extrem negativen Lebensbedingungen der Blockadejahre positiven Verhaltensweisen der Leningrader dargestellt. Dies ist auch teilweise richtig. Ihre Gedichte verarbeiten jedoch nur einen Aspekt der wahren Geschehnisse, denn es hat seinerzeit auch Menschen gegeben, die am Leid zerbrachen und durch das Leid zu Feiglingen, Dieben und Verbrechern wurden. So erwähnte Ol'ga Berggol'c beispielsweise weder die Verhaftungen unschuldiger Leningrader durch die Geheimpolizei und die fahnenflüchtigen Soldaten, noch die Gauner und Verbrecher, die Lebensmittelkarten stahlen oder fälschten, was einem Todesurteil für den Bestohlenen gleichkam, da die Karten nur monatlich ausgegeben wurden. Auch sprach sie nicht von jenen Geschäftemachern, die auf dem Schwarzen Markt die Not der Bürger ausnutzten, noch von den Raubmorden, die aus Hunger verübt wurden. Bezeichnend für diese Art des Verbrechens war es - so steht es bei Salisbury -, daß es sich bei den Tätern nicht um Berufsverbrecher handelte, sondern größtenteils um ganz gewöhnliche Bürger, die der Hunger, die Kälte, die sterbende Familie zu Hause und die dauernden Fliegerangriffe zu solchen Taten getrieben hatten. Diese Menschen zerbrachen psychisch an der ihnen auferlegten Bürde des Krieges.²

¹Vgl. H.E. Salisbury und A. Werth, aaO.

²H.E. Salisbury, "Ein neuartiges Verbrechen". Kap. 38 in: *900 Tage* (o.J.) S. 436-447.

Und schließlich verschweigt Ol'ga Berggol'c die grausamste Erscheinung der Leningrader Blockade, den Kannibalismus. Salisbury berichtet unter anderem davon, daß man sich nicht nur an Leichen, sondern auch an Lebenden vergriff. Es ging sogar das Gerücht um, daß man Jagd auf Kinder machte.¹

Dies sind nur einige Vorkommnisse, die die Dichterin in ihren Gedichten unterschlagen hat. Einer der wichtigsten Gründe für die Schilderung von Halbwahrheiten in der stofflichen Verarbeitung liegt in der nur begrenzten Liberalisierung der Literatur in den Kriegsjahren. Und Ol'ga Berggol'c hat auch der Zensur dieser Jahre Rechnung getragen, indem sie eben so manche Wahrheit in ihren Gedichten ausklammerte und so ein verzerrtes, dafür aber der Partei gemäßes Bild ihrer Zeit und Generation zeichnete. Der hiermit indirekt zugrundeliegenden kommunistischen Überzeugung von der Schädlichkeit der vollen Wahrheit seien folgende Bemerkungen von Aleksandr Solženicyn entgegengesetzt, die er in seinem Brief an den Vierten Schriftstellerkongreß vom 16. Mai 1967 äußerte: "Literatur kann sich nicht in den Kategorien entwickeln, daß 'etwas durchgelassen' oder 'nicht durchgelassen' wird, daß etwas 'erlaubt', etwas 'nicht erlaubt' ist. Eine Literatur, die nicht die Luft der Gesellschaft ihrer Zeit ist, die nicht wagt, der Gesellschaft das zu vermitteln, was sie schmerzt und beunruhigt, die nicht zur rechten Zeit vor drohenden sittlichen und sozialen Gefahren warnt, verdient nicht einmal die Bezeichnung Literatur, sondern bloß Kosmetik."² Dieses harte und berechtigte Urteil Solženicyns betrifft nur zu einem Teil die Berggol'c'schen Gedichte. Die Dichterin hat sich trotz permanent artikuliertem Siegeswillen, pseudorealistic Darstellung und Verfälschung der historischen Wahrheit durch Weglassen negativer Erscheinungen dennoch den Blick für menschliches Leid und menschliche Not bewahrt. Denn die Abnormität solcher Kriegszeiten zeigt sie in

¹ H.E. Salisbury, "Die Leningrad-Apokalypse". Kap. 40 in: *900 Tage*. S. 463-473.

² А. Солженицын, *Бодался теленок с дубом* (1975), zit. nach der deutschen Übersetzung von Wolfgang Kasack: *Die Eiche und das Kalb* (1975) S. 555-556.

ihren Gedichten durch die kontrastierende Beschreibung extrem positiver Verhaltensweisen mit extrem negativen Lebensbedingungen, dargestellt an Schilderungen anonymer Einzeltaten und an Schlüsselwörtern.

Die Leningrader Bevölkerung wird an ihr stellvertretend in namenlosen Frauen - Müttern und Ehefrauen -, in Männern - Zivilisten und Soldaten - sowie auch in Kindern personifiziert. Alle diese Personen zeichnen sich durch umfassende Opferbereitschaft, nicht zu brechenden Kampfwillen und durch unerschütterliche Siegeszuversicht aus.

Zu solchen positiven Verhaltensweisen zählen beispielsweise die in jedem Krieg erforderlichen Trennungen der Mütter und Ehefrauen von ihren Söhnen und Männern.

In *Песня о ленинградской матери* (1941; II, 16-17) schildert Ol'ga Berggol's eine Mutter, die bereits zwei ihrer drei Söhne in den Krieg geschickt hat und bereit ist, auch ihren dritten und letzten Sohn dem Wohle der Heimat zu opfern:

*Уже на фронте сын мой старший,
и средний тоже на войне.
А младший сын со мною рядом,
ему семнадцать лет всего,
но на защиту Ленинграда
я отдаю теперь его.*

(II. 16, V. 11-16)

Diese Darstellung emotionsloser, extremer Opferbereitschaft einer Mutter, die zustimmt, daß sich auch ihr letzter Sohn - fast noch ein Kind - in tödliche Gefahr begibt, ist nur im Lichte der von Ol'ga Berggol's notwendig erachteten Propaganda verständlich.

An anderer Stelle, im dritten Teil der *Ленинградская поэма* (1942. II, 66) berichtet die Dichterin in aller Klarheit von kläglichen Umständen jener Kriegsjahre:

*Там матери под темным небом
толпой у булочной стоят,
и дрогнут, и молчат, и ходут,
прислушиваются тревожно:*

(II. 65, V. 112-115)

*Шестнадцать тысяч матерей
пайки получают на заре -
сто двадцать пять блокадных грамм* (II. 66, V. 138-140)

Eine weitere Verhaltensweise schildert die *Песня о жене патриота* (1943. II, 87-88) an der vorbildlichen Haltung einer

Frau vor und nach dem Tod ihres Mannes. Zu seinen Lebzeiten pflegte diese ihm stets herzliche und aufmunternde Briefe in "frühlingsgrünen Umschlägen" (*зеленых, как вешние листья, конвертах* - V. 7) an die Front zu schicken, die ihr Mann sodann seinen Frontkameraden vorlas. Auch nach seinem Tod an der Front hörte sie nicht auf, solche Briefe an seine Kameraden zu schreiben. Scheinbar unerschütterlich verzichtet die Witwe auf jedes Klagen um den erlittenen Verlust:

*"Спасибо за дружбу, отважная рота,
но знайте, - писала она, -
не плачет, не плачет вдова патриота,
покамест бушует война.*

*Когда же сражений умолкнут раскати
и каждый к жене заспешит,
в тот день я, быть может, поплачу, солдаты,
по-женски поплачу, навзрыд..."* (II. 88, V. 33-40)

Die fast schon übermenschliche Reaktion in der dichterischen Darstellung durch Ol'ga Berggol'c verdeutlicht die Aussageabsicht, persönliches Leid in Kriegszeiten zu unterdrücken und hart gegen sich selbst zu sein, um zunächst einmal dem Ganzen zu dienen. Dieses Verhalten soll den Lesern Ansporn sein. Am Schluß des Gedichtes wendet sich die Autorin selbst an jene Kompanie und ruft sie mit dem in dieser Zeit üblichen Propaganda- und Predigtvokabular "zum Kampf bis auf den Tod" (V. 41) und zur "Rache" (V. 42) auf, damit die "Witwe eines Patrioten nicht weint" (V. 43).

Aus dem Kreis der Männer in den Berggol'c'schen Gedichten sei zunächst die mutige Haltung der Soldaten und Chauffeure auf dem vereisten Ladogasee nachgezeichnet. Im dritten Teil der zuvor schon zitierten *Ленинградская поэма* verfolgt die Dichterin den täglichen Weg dieser Männer, die Brottransporte über den festgefrorenen Ladogasee in das hungernde Leningrad fahren. Dabei skizziert sie die schweren Arbeitsbedingungen, indem sie eindringliche Wörter der optischen und akustischen Begleiterscheinungen dieser Mission verwendet: Sie zeigen, daß die Menschen damals nicht nur unter dem Feind zu leiden hatten, sondern auch unter dem Hunger und erst recht unter der eisigen Kälte:

О да - иначе не могли
 ни те бойцы, ни те шоферы,
 когда грузовики вели
 по озеру в голодный город.
 Холодный ровный свет луны,
 снега сияют испуганно,
 и со стеклянной вышины
 врагу отчетливо видны
 внизу идущие колонны.
 И воеет, воеет небосвод,
 и свищет воздух, и скрежещет,
 под бомбами ломаясь, лед,
 и озеро в воронки плещет.
 Но вражеской бомбежки хуже,
 еще мучительней и злей -
 сорокаградусная стужа,
 владичающая на земле. (II. 64-65, V. 85-101)

Казалось, что конец земли...
 Но сквозь остывшую планету
 на Ленинград машины шли: (II. 65, V. 106-108)

Nicht minder ausführlich setzt Ol'ga Berggol'c diesem 'Zu-
 standsbericht' die Schilderung der extremen Opferbereitschaft
 eines namenlosen Fahrers entgegen, der sich seiner Verantwor-
 tung für das Schicksal tausender Leningrader voll bewußt ist:

Стоять? А хлеб? Других дожидаться?
 А хлеб - две тонны? Он спасет
 шестнадцать тысяч ленинградцев.-
 И вот - в бензине руки он
 смочил, поджег их от мотора,
 и быстро двинулся ремонт
 в пылающих руках шофера.
 Вперед! Как ноют волдыри,
 примерзли к варежкам ладони.
 Но он доставит хлеб, пригонит
 к хлебопекарне до зари. (II. 65-66, V. 127-137)

Die zahlreichen Risiken, die die Chauffeure solcher Brottrans-
 porte über den Ladogasee Tag für Tag auf sich nahmen, sowie die
 ihnen damit aufgebürdete Verantwortung für das Überleben vieler
 Leningrader verdeutlicht ein Auszug aus der Leningrad-Dokumen-
 tation von Salisbury, in der dieser unter anderem von der Unbe-
 rechenbarkeit der sich ständig verändernden Eisschicht des La-
 dogasees und der damit für die Fahrer verbundenen Todesgefahr
 berichtet. Darüber hinaus merkt er an, daß von insgesamt 3.500
 auf dieser "Lebensader" eingesetzten Fahrzeugen 1.300 ausfie-
 len, sei es, daß sie reparaturbedürftig; sei es, daß sie ver-
 schollen waren.¹ Dieser Dokumentarbericht hält zu der über-

¹ H.E. Salisbury, 900 Tage (o.J.) S. 410.

menschlichen Opferbereitschaft des Fahrers bei Ol'ga Berggol'c ein schlicht menschliches Verhalten besonderer Art bereit. Hier liegt nicht falsches Handeln eines der Fahrer vor, sondern nur das Pech, zu spät gekommen zu sein. Die Folgen für die Lenigrader waren jedoch verheerend: "In diesen Tagen geschah es auch, daß der Lastwagenfahrer Filipp Saposchnikow, ein fleißiger Mann, aber ein Pechvogel, wieder einmal zu spät mit einer Ladung Mehl über den Ladogasee kam und in seiner Unterkunft am schwarzen Brett einen Zettel mit der Aufschrift entdeckte: 'Fahrer Saposchnikow. Gestern haben 5.000 Frauen und Kinder Ihretwegen keine Brotration bekommen'."¹

An dem Berggol'c'schen Beispiel wird in besonderem Maße deutlich, wie sehr die Dichterin die in Wirklichkeit vielschichtigen Lebens- und Arbeitsbedingungen der Fahrer beispielsweise auf einige allgemeine Aspekte reduziert. Ihr Tun und Handeln wird nur im Hinblick auf die für die Allgemeinheit positiven Auswirkungen berücksichtigt, nicht jedoch in den Folgen für das persönliche Befinden des Einzelnen, hier also der versehrten Hände des Lastwagenfahrers.

Ein weiteres Beispiel der Propagierung eines positiven und vorbildhaften Verhaltens wird in dem Gedicht *Армия* (1942. II, 49-50) gegeben. Dort ist von einem Soldaten die Rede, der seine Brotration einem Leningrader Kind schenkt, obwohl er nicht etwa aus dem Überfluß geben konnte, sondern sogar selbst großen Hunger litt, und der dennoch, kampfbereit, in die Schlacht zog (vgl. V. 29-35). Diese Einzeldarstellung benutzt Ol'ga Berggol'c zu Propagandazwecken für die gesamte Rote Armee:

... Теперь ты понимаешь - почему
нет Армии на всей земле любимей,
нет преданней ее народу своему,
великодушной и непобедимей! (II. 50, V. 36-39)

In *Баллада о младшем брате* (1941. II, 46-48) verarbeitet Ol'ga Berggol'c einige der gängigsten und typischsten sowie auch parteilichsten Motive der gesamten sowjetischen Kriegsliteratur: die Standhaftigkeit im Verhör, die Bereitschaft zum Tod und der Ruf nach Rache. Der Held dieses Gedichtes, der jüngere

¹ H.E. Salisbury, aaO S. 415.

Bruder, der trotz Folter und Todesandrohung den älteren Bruder nicht an den Feind verrät, muß seinen Widerstand mit dem Leben bezahlen (V. 1-47).

Dieses so unnatürlich, weil frei von allen Ängsten und Schmerzen des sich opfernden Bruders, geschilderte Verhalten dient allein der Parteipropaganda, Opfer dieser Art als Selbstverständlichkeit und Vorbild im täglichen Kampf hinzustellen:

*Но стисни зубы, брат Андрей,
молчи, как он молчал.
и вражьей крови не жалею,
огня и стали не жалею, -
отмщенье палачам!
За брата младшего в упор,
рази врага сейчас,
за младших братьев и сестер,
не выдававших нас! (II, 47-48, V. 50-59)*

Kinder spielen in den Kriegsgedichten im Hinblick auf die Häufigkeit der Erwähnung eine untergeordnete Rolle. Das mag damit zusammenhängen, daß noch vor der endgültigen Schließung des Belagerungsringes um Leningrad viele von ihnen ins sichere Hinterland evakuiert werden konnten. Den in der belagerten Stadt verbliebenen Kindern trägt Ol'ga Berggol'c insofern Rechnung, als sie deren Anteil am "Kriegsdienst", beispielsweise in dem titellosen Gedicht *Я говорю с тобой под свист снарядов...* (1941. II, 18-19), darstellt:

*и если завтра будут баррикады, -
мы не покинем баррикад.
И женщины с бойцами встанут рядом,
и дети нам патроны поднесут, (II. 18, V. 15-18)*

In *Стихи о ленинградских большевиках* (1941. II, 14-15) deutet die Dichterin die direkte Beteiligung der Kinder am Kampf nur an (vgl. V. 25-28).

Lebenswahre, aus eigener Not und aus dem Mitgefühl mit dem Leid der Leningrader stammende Schilderungen verschmelzen mit dem propagandistischen Zug zu einer Einheit. Dabei lassen sich zwei Arten von Feststellungen unterscheiden. Einmal jene, die keiner näheren Ausführung bedürfen, weil sie ihre volle Bedeutung sofort erkennen lassen: dazu gehören Begriffe und Ausdrücke wie "Bombardierungen und Barrikaden" (z.B. in *Я говорю с тобой под свист снарядов...* II, 18-19), "Luftschutzbunker und

Kellergewölbe" (z.B. in *Из блокнота сорок первого года*. II, 20 bis 21), "Friedhöfe" (z.B. in *Февральский дневник*. II, 51 ff) sowie "verlassene Häuser und verdunkelte Fenster" (z.B. in *Отрывок*. II, 74-76), um nur einige zu nennen. Zum andern jene, die nicht ad hoc die damit zu verbindenden Assoziationen in vollem Umfang hervorrufen: Dazu gehören beispielsweise die Schlüsselwörter "Schlitten", "Schmutz" und "Hunger", mit denen sie weitaus sparsamer umgeht.

Im zweiten Teil des "Februartagebuchs" erwähnt die Dichterin mehrmals das "Knirschen der Schlitten" auf den schneeverwehten Leningrader Straßen. Sie spricht dort von "nicht mehr befahrba-
ren Straßenbahnschienen" (*не отискатъ в снегах трамвайных ли-
ний*. V. 25), vom "Klagelied der Schlitten" (*полозьев жалоба*. V. 26), die "knirschen und knirschen" (*скрипят, скрипят*. V. 27). Es handelt sich dabei um "schmale, komische Kinderschlitten" (*на детских санках, узеньких, смешных*. V. 28), die zum Trans-
port von Wasser, Holz, Toten und Lebenden dienten (vgl. V. 29-
30). Wie unangenehm das von den Schlitten verursachte Geräusch von den Leningrädern empfunden wurde, beschreibt Salisbury:
"Das metallische Knirschen der Kufen war lauter und durchdrin-
gender als die Detonation der Granaten. Es drang schmerzhaft in
die Ohren. [...] Es gab keine Autos mehr in der Stadt, nur noch
die Menschen, die ihre Lasten auf Schlitten hinter sich herzo-
gen, die Toten in großen und kleinen, aus rohem Holz gezimmerten
Särgen, die Kranken, die sich an den Kufen festklammerten, die
Bottiche mit schwappendem Wasser, die man ganz vorsichtig be-
fördern mußte, damit sie nicht umfielen, und Bündel mit Feuer-
holz."¹

In dieser Realistik und Ausführlichkeit breitete Ol'ga Berg-
gol'c jenes Elend des härtesten aller Blockadewinter nicht vor
dem Leser aus. Allerdings zeigt sich hier, daß ihre Unterord-
nung unter die Parteiforderungen sie nicht davon abhalten
konnten, das Leid und die Not völlig auszuklammern. Freilich
blieben diese Darstellungen meist im Begrifflichen und damit
in der Andeutung stecken.

¹ H.E. Salisbury, *900 Tage* (o.J.) S. 427)

Ein einziges Mal nur liest man in den Kriegsgedichten das Wort "Schmutz" (*грязь*). Daher ist man leicht geneigt, es zu überlesen oder aber ihm nur flüchtige Aufmerksamkeit zu schenken. Doch der Kontext, in den es gestellt wurde, verrät, daß es ebenso inhaltsträchtig sein muß wie die so häufig verwendeten Begriffe "Hunger", "Elend" und "Dunkelheit":

*В грязи, во мраке, в голоде, в печали,
где смерть, как тень, тащилась по пятам,* (II. 56, V. 145-146
Февральский дневник)

"Die Stadt erstickte im Schmutz. Die Speisehäuser und Kaffees, in denen viele Leningrader aßen, waren so schmutzig, daß es jeder Beschreibung spottete. Geschirr und Bestecke wurden wochenlang nicht gewaschen. Oft servierte man das Essen in Blechtöpfen und stellte den Leuten die Mahlzeiten ohne Löffel und Gabeln hin. Sie aßen entweder mit den Fingern, oder leckten die Teller aus wie Hunde. Aus Furcht vor Epidemie ordnete das Parteikomitee der Stadt besondere Maßnahmen für die Reinigung aller Lebensmittelausgabestellen an. - Die Menschen selbst waren ebenso schmutzig wie die Eßräume. Seit Ende Dezember waren alle Badeanstalten, Duschen und Wäschereien geschlossen. [...] Aber die große Aufgabe bestand darin, die Stadt selbst zu reinigen. Gelang es nicht, die Leichen, den Schmutz und die Abfälle zu beseitigen, dann mußte Leningrad im Frühjahr unter Epidemien zugrunde gehen."¹ Dieser Lagebericht der Stadt vom ersten Vierteljahr 1942 macht deutlich, daß es für den Leningrader nicht der Erläuterung des Schlüsselwortes "Schmutz" bedurfte.

Das größte Elend, unter dem die Leningrader zu leiden hatten, war der Hunger, den Ol'ga Berggol'c in vielen Varianten, sei es ausführlich oder begrifflich, dargestellt hat, und zwar in dessen Überwindung durch die Bevölkerung.

In dem Gedicht *Ты слышишь ли?...* (II. S. 85. V. 9) konstatiert die Dichterin, daß sie in einer Stadt wohnt, in der es keine Haustiere mehr gibt:

Мне в городе, где нет зверей домашних...

Mit dieser Feststellung spielt sie auf die Folgen des Hungers in Leningrad an. Bei Salisbury findet sich eine Tagebuchnotiz

¹ H.E. Salisbury, aaO S. 496.

der Dichterin Vera Inber vom 28. November 1941: "Um die Zukunft in Leningrad sieht es schlecht aus. Erst kürzlich erzählte Professor Z. mir: "Meine Tochter hat den ganzen Tag im Keller gesessen und auf eine Katze gewartet." Ich wollte ihm schon zu soviel Tierliebe gratulieren, als er erklärte: "Wir essen sie." Ein anderes Mal sagte Professor Z., ein passionierter Jäger: "Mein Leben wird zu Ende sein, wenn ich das letzte Rebhuhn geschossen habe. Jetzt glaube ich, ich habe es wirklich schon geschossen.""¹

Die hier exemplarisch angeführten Schlüsselwörter "Schlitten", "Schmutz" und "Hunger", die sich ausschließlich auf seinerzeit negative Lebensbedingungen bezogen, weisen auf ein Charakteristikum der Berggol'c'schen Darbietungsweise hin, nämlich umfangreiche Stoffe auf ein Wort zu reduzieren, dessen Gehalt dem zeitgenössischen Leser ohne weiteres verständlich war.

Mag nun die politische Leitung der Literatur durch den Zensor diese Verknappung verursacht haben, oder aber Ol'ga Berggol'c dieses Zurückdrängen, ja oft Ausklammern der negativen Bereiche des Alltags selbst sogar als richtig empfunden haben, fest steht, daß gerade ob der knappen Andeutungen des Leids und der Not die Gedichte an Aussagekraft und Wert gewinnen.

Schlußbetrachtung "Stoff"

Die Stoffuntersuchung an diesen Blockadegedichten hat gezeigt, daß Ol'ga Berggol'c konkrete und pragmatische Aussagen in der Darstellung von positiven Verhaltensweisen bevorzugte, während sie bei der Darstellung der negativen Lebensbedingungen den abstrakten Aussagen den Vorzug gab.

All ihren Gedichten ist ein uneingeschränkter dokumentarischer Charakter nicht abzuspüren. Allerdings verlangen sie einen durch persönliche Erfahrung oder zumindest durch Kenntnis der damaligen Verhältnisse im Krieg vorbereiteten Leser. Darüber hinaus offenbart die Stoffverarbeitung die Anlehnung der

¹ H.E. Salisbury, aaO S. 385.

Dichterin an nationale und epochebedingte Ereignisse und Daten sowie ihre Abhängigkeit von der Zensur jener Zeit.

Alle Faktoren weisen Ol'ga Berggol'c als engagierte, nationale, parteiorientierte und mitfühlende Dichterin und Kämpferin aus.

THEMA

OL'GA BERGGOL'C UND IHRE GENERATION AUF DEM WEGE DER BEWÄHRUNG

Fragestellung

Der Begriff des Themas gehört zur gedanklichen Welt eines Kunstwerkes¹. Die Bestimmung dieses Begriffes brachte in den Literaturwissenschaften Schwierigkeiten mit sich. Wolfgang Kayser z.B. meidet eine Begriffsdefinition. Max Wehrli hingegen stellt sich dem Problem und ermittelt: "Im Rahmen des Werkganzen kann die gedankliche Sphäre - Sinn, Tendenz, Problem, Idee, Gehalt - wieder nur als Stilelement, als Aspekt in Erscheinung treten."² Er begreift "Thema" als den Grundgedanken eines Werkes oder einzelner seiner Teile. Wie seine Aufzählung zeigt, zielen einige der Begriffe über den Grundgedanken eines Werkes hinaus auf die Aussageabsicht des Autors.

Nicht nur die abstrakte Festlegung des Begriffes "Thema" bereitet Schwierigkeiten, sondern auch sein konkreter Nachweis am jeweiligen Werk. Denn aus einem vielschichtigen Ganzen wird immer nur ein Aspekt herausgelöst, der zwangsläufig zur Überbetonung einer einzigen Seite führt. Für die Zusammenstellung von Themen eines Gesamtwerkes gilt weiterhin, daß eine exakte Abgrenzung der einzelnen Themen sich nicht durchführen läßt: "Sie können durch ihre Variationen leicht ineinander übergreifen. Überall herrscht eben das Prinzip der gleitenden Übergänge, die geordnete Ungenauigkeit, die allem Lebendigen eigen ist."³

Ol'ga Berggol'c gibt dazu insofern Hilfestellung, als sie die meisten ihrer Gedichtsammlungen in verschiedene Themenbereiche aufgegliedert hat. In dem Vorwort zu dem Lyrikbuch *Память* aus dem Jahre 1972 äußert sie sich sowohl zur Anordnung ihrer Gedichte in diesem speziellen Buch als auch ganz allgemein: "Die Gedichte in diesem Band sind nicht in chronologischer Reihen-

¹ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1961) S. 81.

² M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (1951) S. 106.

³ M. Braun, *Das serbokroatische Heldenlied* (1961) S. 142.

folge angeordnet, sondern in bestimmte thematische Abteilungen. Das vereinigt sie, wie mir scheint, zu dem, wonach ich mit jedem meiner Bücher strebe, sei es Poesie oder Prosa: der Ausdruck durch mich, durch die Seele meiner großen Generation, die viel erlebt hat."¹ Nicht alle Gedichtsammlungen der Dichterin weisen thematische Einteilungen auf. Während die beiden Buchausgaben *Стихотворения* (1934) und *Ленинградская тетрадь* (1942) auf jegliche Anordnungen verzichten, weist der Gedichtband *Стихи и поэмы* (1946) bereits eine Einteilung nach Gattungen - Gedichte und Poeme - getrennt auf. Weitere Gedichtbände wie *Избранные произведения в двух томах* (1967) und *Собрание сочинений в трех томах* (1973) haben eine periodische, nach den Schaffensperioden Vorkriegsdichtung 1931-1936, 1937-1941 sowie 1929-1941, Kriegsdichtung 1941-1945 und Nachkriegsdichtung 1945-1954 und 1945-1971 geordnete Übersicht. In Entsprechung zu dieser Einteilungsart befinden sich die Gedichtbände *Избранное* (1948) und *Стихи-Проза* (1961), die sich auch dieser Periodisierung bedienen, wenn auch nicht mit Hilfe von Jahreszahlen, sondern mittels der römischen Ziffern I (= Vorkriegsdichtung), II (= Kriegsdichtung) und III (= Nachkriegsdichtung). In der Ausgabe von 1948 fehlt die dritte Schaffensperiode der Dichterin; dafür enthält der Teil III Poeme.

In den noch verbleibenden acht Lyriksammlungen finden sich folgende, zum Teil mehrfach abgedruckte thematische Abteilungen *Детство* (Kindheit), *Дальняя дорога* (Weiter Weg), *Разлука* (Trennung), *Верность* (Treue), *Испитание* (Prüfung), *Предчувствие* (Vorgefühl), *Молодость* (Jugend), *Ленинград, Город* (Stadt), *Начало* (Beginn), *Бой* (Kampf), *Победа* (Sieg), *Из ленинградских дневников* (Aus den Leningrader Tagebüchern), *На сталинградской земле* (Auf Stalingrader Erde), *Пути* (Wege), *Годы* (Jahre) und *Память* (Gedenken). Der überwiegende Teil dieser nachträglich formulierten Themen weist auf enge Zusammenhänge mit den stofflichen Vorlagen hin.

Aus dem ersten Stoffbereich "Aufbau am sozialistischen Staat" entnahm Ol'ga Berggol'c die Themen: Kindheit, Weiter Weg, Tren-

¹ О. Берггольц, *Память* (1972) S. 5.

nung und Treue; aus der stofflichen Vorlage "Stalinterror" das Thema Prüfung; aus dem für sie bedeutsamsten Stoff "Krieg" die Themen Leningrad, Stadt, Beginn, Kampf, Sieg.¹ Auf die gesamte Vorkriegs- und Kriegsdichtung beziehen sich darüber hinaus in einer Art Rückblick die Abteilungen Aus den Leningrader Tagebüchern, Jugend, Vorgefühl, Wege, Jahre und Gedenken. Als Randerscheinung mag die Abteilung Auf Stalingrader Erde gelten, da hier die so stark auf Leningrad fixierte Dichterin sich einer anderen Stadt widmet, die sie zwar vor und nach dem Krieg besucht hatte, deren Leidensweg sie aber - entgegen ihrer sonstigen dichterischen Praxis - nicht aus eigener Anschauung kennt.

Betrachtet man die Titelgebung der Abteilungen, so wie sie von Ol'ga Berggol'c selbst vorgenommen wurde, dann stellt sich die Frage nach ihrer thematischen Relevanz. Es ist unbestreitbar, daß alle diese Titel einen wesentlichen Aspekt der ihnen zugeordneten Gedichte enthalten. Geht man jedoch von der hier zugrundegelegten Definition des Themas aus der gedanklichen Welt eines Kunstwerkes aus, als seines Grundgedankens, so zeigt sich, daß mit Ausnahme der Titel Treue, Prüfung und Vorgefühl hauptsächlich situative Gegebenheiten wie Kindheit, Weiter Weg und Trennung, Kampf, Sieg usw. sowie örtliche Gegebenheiten wie Leningrad, Stadt, Stalingrad angesprochen sind. Aufgrund der dargebotenen Themenfülle mit dennoch recht spärlichen Hinweisen auf die gedankliche Welt ihrer Lyrik verdeckt die Dichterin die tatsächlich vorhandene gedankliche und damit auch thematische Einheitlichkeit ihrer Dichtung, wie Andrej Sinjavskij wie folgt formulierte: *Тема... огромна: я и мир*, um sie dann mit den Worten der Dichterin zu erklären: *правда нашего общего бытия, прошедшего через мое сердце*². Das bedeutet, daß Ol'ga Berggol'c das Leben ihrer Generation auf der Grundlage des eigenen, persönlichen Erlebnisbereiches darstellen und literarisch verarbeiten will: *показать всеобщую жизнь как свое, личное переживание*³. Mit anderen Worten, Leitgedanke und Grundthema ihrer Ly-

¹ Siehe oben S. 43-44.

² А.Синявский, Поэзия и проза Ольги Берггольц. In: *Новый мир* 1960. 5. S. 228.

³ ebd.

rik sind 'Ol'ga Berggol'c und ihre Generation auf dem Weg durch ihre Epoche'.

Bei der Aufbereitung dieses Grundthemas geht Ol'ga Berggol'c zu allen Zeiten und daher auch in allen Gedichten von einer Werteskala aus, die sie 1934 einmal in dem Gedicht *Порука* aufgestellt hat. Es sind dies die Liebe zur Heimat, die Pflichterfüllung und die Liebe zum Mitmenschen (*Республика, работа и любовь*. I. 43, V. 4, 8, 12)¹. Wenngleich zum damaligen Zeitpunkt diese Worte eher dem Wunschdenken der Partei entsprachen als der Überzeugung einer illusionslosen Komsomolzenjugend, zu deren Wortführerin sich die Dichterin dort seinerzeit gemacht hatte, so zählt hier allein, daß sie sich konsequent an diese Prämissen gehalten und sich selbst sowie ihre Generation ausschließlich im Zeichen der Heimatliebe, Pflichterfüllung und Nächstenliebe dargestellt hat, unter genauer Berücksichtigung auch der Rangordnung Allgemeinwohl vor persönlichem Wohlbefinden. Dem gesellschaftlichen Anspruch, dem "sozialen Auftrag", wie es in den zwanziger und dreißiger Jahren in der sowjetischen Literatur hieß, trug die Dichterin voll inhaltlich Rechnung.

Die Grundthematik "Ol'ga Berggol'c und ihre Generation auf dem Weg der Bewährung" soll nun an sechs Stationen aufgezeigt werden. Dabei dienen die von der Dichterin formulierten Themen mit den dazugehörenden, in Abteilungen zusammengefaßten Gedichten als Vorlage.

In Entsprechung zu dem Begriff des Bewährungsweges, als einem der wesentlichen Bestandteile des Leitthemas, werden diese Stationen in ihrem hinsichtlich der Thematik zeitlichen Nacheinander betrachtet werden, um den in den Gedichten analog zur historischen Wirklichkeit verlaufenden Weg und die sich darin zeigende Entwicklung der dichterischen Hauptfiguren, Ol'ga Berggol'c und ihre Generation, nachvollziehen zu können.

¹Vgl. M. Gor'kij, oben S. 15.

Kindheit

Die erste dichterische, weil zugleich auch natürliche Station im Leben des Einzelnen oder einer ganzen Generation ist die Kindheit. In der nur aus fünf Gedichten bestehenden, ausschließlich in *Книга песен* (1936) existierenden Abteilung *Детство* veranschaulicht Ol'ga Berggol'c den Übergang aus einer unbeschwerten, glücklichen Kindheit in eine verantwortungsvolle und an Pflichten reiche Jugend.

Das Charakteristikum der von der Dichterin skizzierten Kindheit ist das vornehmlich mit den Sinnen Erfassen und Wahrnehmen einer Welt, die "vom Duft der Erdbeeren" (*в лицо пахнуло земляникой*, I, 36 *Воспоминание*, V. 1) z.B. sowie vom "Funkeln eines geheimnisvoll blinzelnden Glühwurms" (*светляк мигнул таинственным огнем...* ebd. V. 4) erfüllt ist.

Der Übergang von der Wahrnehmung zur Erkenntnis wird am Bild der "Dämmerung" (*рассвет сознания*, V. 23) gestaltet, die zu ersten und in ihrer Art typischen Enthüllungen wie die "Entlarvung der Alten" (*разоблачение старших до конца*, V. 24), die "Enträtselung der Geburt der Schwester und des Schlüpfens der Vögel aus dem Ei" (*разгадано рождение сестры / и появление птицы из яйца*, V. 25-26) führt.

Der Eintritt in die Jugendphase richtet den Blick auf eine viel nüchternere Zukunft, in der beispielsweise den Jugendlichen bei den obligatorischen Wochenendarbeiten die Last der Erwachsenen aufgebürdet wird (*мы ездим на субботники за Волгу, / и взрослый труд ложится на плечо*. V. 34-35), in der die Ferien in Pionierlagern verlebt werden (*Месяца каникул / проводим в пионерских лагерях*. V. 37-38), wo man an Lagerfeuern nicht wie üblich singt und träumt, sondern von Panzern spricht (*а у костров о танках говорят*. V. 40).

Die hier und da anklingende persönliche Note dieser Kindheitsgedichte, deren Basis die eigene Kindheit der Dichterin sowie die ihrer Töchter ist, wird immer wieder durch stark typisierende und allgemein gefaßte Darstellungsweisen relativiert und an manchen Stellen völlig aufgehoben. Das zeigt sich zum Beispiel in einer Vielzahl von wenig überzeugenden zukunftsbe-

zogenen Aussagen, in denen Ol'ga Berggol'c eine Mutter vom für die Gesellschaft wichtigen späteren Beruf ihrer Tochter als "Falke und Fallschirmspringerin" (*Песня дочери* 1936; I, 68 f. V. 17-18) zur Freude nicht zuletzt des "alten Marschalls Vorosilov" (ebd. V. 25-28) träumen läßt, anstatt von dem persönlichen Glück ihres Kindes. An anderer Stelle wird das im Leben eines Kindes wichtige Ereignis, endlich lesen zu können, mit der technischen Errungenschaft eines noch zu errichtenden Kraftwerkes verknüpft (*Ты читаешь первую страницу, / когда у нас строят Ангару*. I, 40-42: *Ребенок* 1933, V. 59-60).

In dieser dichterischen Konfrontation einer unbeschwerten ersten Lebensphase mit einer von Pflichten und Arbeit ausgefüllten Jugendzeit kündigt Ol'ga Berggol'c nicht nur den bevorstehenden beschwerlicheren Weg in die Erwachsenenwelt an, sondern macht auch deutlich, daß ihr dichterisches Anliegen als "Berufsrevolutionär-Dichterin" mit dem sozialpolitischen Auftrag, einen neuen, allein dem Allgemeinwohl untergeordneten Sowjetmenschen heranzubilden, stark verflochten ist.

Weiter Weg, Trennung, Treue

Vor dem Hintergrund des ersten Fünfjahresplanes und dem damit verbundenen Ende einer für die Schriftsteller mit verhältnismäßig viel künstlerischer Freiheit verbundenen Epoche, in deren Gefolge sich der radikale Abbau schöngestiger Literatur und schöpferischer Gestaltungsformen vollzog - eine Entwicklung, die 1932 schließlich mittels der Theorie vom sozialistischen Realismus voll legitimiert und gefestigt wurde -, sind die folgenden drei Themen der frühen Berggol'c'schen Dichtung zu sehen. Sie sind wie fast alle Themen dieser Zeit aus der von der Partei diktierten Aufbauthematik hervorgegangen. Die literarische Verarbeitung durch Ol'ga Berggol'c, im Unterschied zu den meisten anderen Dichtern, weist sie als eine der wenigen Dichterpersönlichkeiten - wie übrigens auch Margarita Aliger - aus, die sich bemüht haben, in der Darstellung des offiziellen politischen Auftrages persönlichere Töne mitschwingen zu lassen¹.

¹Vgl. G. Struve, *Geschichte der Sowjetliteratur* (o.J.) S.385.

Der gedankliche Schwerpunkt dieser zweiten Wegstation Ol'ga Berggol'c' und ihrer Generation liegt unausgesprochen auf der Selbstverständlichkeit der Pflichterfüllung des Einzelnen seinem Land gegenüber und ausgesprochen in den für den Einzelnen bedeutsamen Begleitumständen, die sich aus Reisen und Trennungen ergeben.

Weiter Weg. Bei dem Titel 'Weiter Weg', einer 1936 ausschließlich in *Книга неск* gedruckten Abteilung von Gedichten aus den frühen dreißiger Jahren, stellt sich sogleich die Frage, um welchen Weg es sich dabei handelt und wohin er führt.

Der im Hinblick auf die Entstehungszeit gemutmaßte stoffliche Vorwurf, "die Aufbauarbeit am sozialistischen Staat", läßt darauf schließen, daß der "weite Weg" für die zahlreichen Reisen junger Menschen in die "Entwicklungsgebiete" der Sowjetunion steht. Darüber hinaus kommt diesem Thema auch eine symbolische Bedeutung zu. Es beinhaltet den Prozeß des Sozialismus zum Kommunismus, dessen Anfang die kommunistische Partei verkündete.

Beide Interpretationen, sowohl die konkrete als auch die symbolische, ergänzen einander, denn die Reisen waren ein erster Schritt der Verwirklichung des noch sehr weit entfernten Zieles.

In der Literatur dieser Jahre spiegelten sich die Aufbauanstrengungen des russischen Volkes meist in Beschreibungen und Darstellungen wirtschaftlicher und technischer Errungenschaften wider¹. Eine so konkrete Aufbauthematik findet sich in jenen Berggol'c'schen Gedichten. In ihnen beschäftigt sich die Dichterin mit den Menschen und zwar mit ihren Freunden und Bekannten und auch mit sich selbst. Ihre Hauptfiguren, Reisende, deren Ziel und Zweck der Reise ungenannt bleiben, leiden unter Heimweh, verzichten auf Freundschaften und auf Liebe und nehmen Treuebrüche in Kauf, ohne auch nur mit einem Wort ihre Pflicht und Mission in Frage zu stellen.

¹Vgl. beispielsweise die Fünfjahrplanromane von V. Kataev (*Время вперед*), F. Panferov, Bruski u.a. In der Poesie: z.B. A. Bezymenskij, I. Sel'vinskij, N. Aseev und S. Kirsanov etc.

In den ersten Gedichten dieser Abteilung, beispielsweise in *Карадаг* 1935, *Симферополь* 1935 und *Севастополь* 1935 spricht Ol'ga Berggol'c von dem Willen der Reisenden, trotz Heimweh und Sehnsucht in der Fremde ihr Glück zu finden:

*Нет, я буду все-таки счастливой,
многим неудачам вопреки.
Ни потери, ни тоска, ни горе
с милою землей не разлучат, (Севастополь. I, 56, V. 3-6)*

In den Gedichten *Перелетная* 1935 und *Зеленый сигнал* 1933 macht die Dichterin glauben, daß der Weg ihrer Generation frei von jeglichem Hindernis ist, nämlich frei von Heimweh und Sehnsucht, die "Signale stehen auf Grün" (I, 46. V. 29-32). Als provokatorisch und wenig glaubhaft empfindet der Leser die Behauptung, daß der Reisende das "grüne Signal", das Zeichen für einen freien Weg, liebe und es für gut befinde, "allein, ungeliebt und nicht verliebt zu reisen", denn - so könnte man schlußfolgern - dann vermißt man auch nichts:

*Я люблю сигнал зеленый,
знак свободного пути.
Нелюбимой, невлюбленной,
хорошо одной брести. (Я люблю сигнал зеленый. I, 53. V. 1-4)*

Daß solche Worte kaum wörtlich zu nehmen sind, sondern vielmehr den Eindruck von versteckter Bitterkeit vermitteln sollen, findet Unterstützung durch die an die eigene Seele gerichtete Frage nach dem Recht eines jungen Menschen auf Jugend:

*Разве так уж ты устала,
беспокойная душа,
разве молодости мало
мира круглого как шар? (ebd. I, 53. V. 9-12)*

In derartigen Negativäußerungen zu Heimweh und Sehnsucht nach Liebe und Freundschaft liegt der persönliche und menschliche Unterton dieser Gedichte, ohne daß dabei das politische Engagement beeinträchtigt wird. Das kommt dadurch zum Ausdruck, daß alle Reisen als etwas Selbstverständliches hingenommen werden. Die Tatsache, daß Ol'ga Berggol'c nicht von der angeblich grenzenlosen Begeisterung der jungen Generation für die neuesten sozialistischen Errungenschaften in Wirtschaft und Technik schwärmt, sondern von scheinbar nicht oder nur geringfügig vorhandenen innersten menschlichen und schließlich natürlichen Reaktionen der Reisenden spricht, taucht ihre Lyrik in ein indivi-

duelleres Licht. Offensichtlich fühlte sie sich durch die politischen Gegebenheiten daran gehindert, offen den Widerstreit zwischen Pflichtbewußtsein und persönlichen Gefühlen zuzugeben und auszutragen.

Trennung. Während die thematische Abteilung 'Weiter Weg' sich als ein Weg der Pflicht enthüllt, der in seiner widerspruchslosen Erfüllung zu einem Weg unterdrückter Sehnsüchte wird, verlagert sich der Aussageschwerpunkt der Abteilung 'Trennung' auf die daraus resultierenden verkümmerten zwischenmenschlichen Beziehungen.

Nicht Abschiedsszenen beherrschen die Gedichte, sondern unterschiedliche Empfindungen und Überlegungen zu den Folgen bereits vollzogener Trennungen.

Im Gedicht *Будет весело тебе со мною* (1932. I, 34) zum Beispiel geht es um den Verzicht der im Dienste der Partei Getrennten auf ein gemeinsames, fröhliches Leben (I, 34. V. 13-16).

In *Я уеду, я уеду* (1936. I, 72-73) steht nicht eine räumliche Trennung im Vordergrund der Betrachtung, sondern eine dadurch verursachte innere Loslösung des Ich von einem ungenannt gebliebenen Du (I, 72. V. 17-20).

In *Встреча* (1934. I, 47-48) beklagt Ol'ga Berggol'c das Nicht-Zustandekommen einer Begegnung zwischen zwei Fremden, die nur ein kurzes "bemerkenswertes Lächeln" (*самой замечательной улыбкой / обменялись мы через стекло. V. 7-8*) miteinander tauschten. Die flüchtige Zwiesprache der Augen ist ihr jedoch Anlaß genug, von dem Verlust eines möglicherweise treuen Freundes zu sprechen, den man aus einem falschen Schamgefühl heraus nicht angesprochen hat:

*Очень страшно, что, случайно встретив,
только из-за странного стыда,
может быть, вернейшего на свете
друга потеряешь навсегда...* (I, 48. V. 21-24)

Gerade dieses Gedicht macht deutlich, wie sehr Ol'ga Berggol'c den Wert der Freundschaft und der Treue unter den Menschen herauszustellen sucht. Das wiederum bestätigt rückwirkend die In-

terpretation der 'Weiter Weg'-Gedichte, in denen sie so manchesmal das Gegenteil ihrer persönlichen Einsicht äußert.

Den wehmütigen Ton aller bisher genannter Trennungsgedichte überdeckt die Dichterin im letzten Gedicht dieser Abteilung, in *Обещание* (1936. I, 66-67), wo sie sich nach all den bisher besungenen traurigen Trennungen anderer (V. 1-4) schließlich ihrem liebsten Partner zuwendet, ihrer Heimat, die für sie in der Person ihres geliebten Mannes personifiziert ist:

*Потому что всю большую дружбу,
всю любовь прекрасную твою
в верности, любви и дружбе мужа,
Родина, все время узнаю. (I, 66. V. 9-12)*

und deren Zuneigung und Treue ihr Entschädigung für alles ist.

Treue. Das Berggol's'sche Thema 'Treue' gehört auch zu der zweiten Station auf dem Bewährungswege der gesamten Generation, auf dem schon mehrfach die Treue berührt worden ist.

Neben den Versprechungen, den in der Ferne weilenden Freunden die Treue zu halten (vgl. z.B. *Походная* 1936 und *Проводу* 1936 in *Книга песен*, S. 47-49 sowie *А помнишь дорогу* 1935 und *Тя у жизни мною добыт* 1936, I, 54 und I, 64) und der Beteuerung, der Heimat treu ergeben zu sein (*Как я за тебя ходила* 1935 in *Книга песен*, S. 50), spricht Ol'ga Berggol's auch einmal den Treuebruch in *Приятели* 1937 (I, 76-77) an, einem Gedicht gegen die Verräter in der großen Verfolgungsperiode, das erstaunlicherweise nicht wie die meisten aus dieser Zeit stammenden Gedichte erst nach 1953 veröffentlicht wurde, sondern bereits im Jahre 1936 in *Книга песен* (S. 51). Dort ist von Freunden die Rede, die "verleumdeten" (V. 5-6). Diesen Verrat vieler kompensiert das dichterische Ich sogleich wieder, indem es ihm sein unerschütterliches Vertrauen in die Zuverlässigkeit eines Einzelnen, wahrscheinlich der Heimat, gegenüberstellt und damit dem Gedicht einen optimistischen Ausklang gibt.

Das letzte Gedicht dieser 'Treue'-Abteilung, *Послесловие* (1937. I, 74) läßt sich als Zusammenfassung der hier genannten drei Themen 'Weiter Weg', 'Trennung' und 'Treue' werten (V. 1 bis 8). Darüber hinaus enthält es eine Erklärung für die in allen Gedichten anwesende unausgesprochene Kraft, sämtliche Kon-

sequenzen des Getrenntseins zu ertragen und zu bewältigen. Sie liegt in der Feststellung verborgen, daß es etwas gibt, das alle Getrennten miteinander teilen: Es ist der "Atem des geliebten Landes, den sie alle atmen" (V. 9-10).

Zusammenfassung. Die dichterische Ausgangssituation der Themen dieser zweiten Bewährungsstation im Leben der Dichterin und ihrer Generation verdeutlicht eine unausgesprochene Selbstverständlichkeit der Pflichterfüllung auf der Grundlage einer unerschütterlichen Liebe und Treue zur Heimat. Die Bezugspunkte beider Werte, die die innigste Form zwischenmenschlicher Beziehungen darstellen, beinhalten einerseits das Verhältnis der einzelnen Menschen untereinander und andererseits das Verhältnis der Menschen zu ihrer Heimat. Die Gewichtung der beiden Bezugsebenen wurde von Ol'ga Berggol'c zugunsten der Beziehung Einzelner - Heimat vorgenommen. Mit dieser Aussagehaltung steht ihre Dichtung fest auf dem Boden des sozialistischen Realismus, der das positive und vorrangige Verhältnis des Menschen zum Staat zur unabdingbaren Voraussetzung auch der Richtlinien und Forderungen auf dem Gebiet der Literatur gemacht hat.

Wenngleich das wiederholte Anführen der über allem stehenden 'Liebe zur Heimat' als einzige recht vordergründige und allzu sehr vereinfachende Erklärung für die Trennungen und ihre für die Getrennten traurige und oftmals bittere Folgen herhalten muß, so ist Ol'ga Berggol'c hier doch zugutezuhalten, daß sie stellenweise indirekt auch auf die persönlichen 'Nachteile' der Pflichten zu sprechen kam und so die menschliche Seite in der offiziellen Darstellung nicht unberücksichtigt ließ.

Prüfung

Den Begriff 'Prüfung' (*Испитание*) als Titel für eine Gedichtabteilung wählte Ol'ga Berggol'c erstmalig 1965 anlässlich der ersten Veröffentlichung dieser Gedichte in dem Lyrikband *Узел*. Als Titel eines Gedichtes aus dem Jahre 1938, also der behandelten Zeit, ist er schon damals verwendet worden und bildet auch zugleich einen Teil der erst nach Stalins Tod möglich ge-

wordenen Veröffentlichung der hier genannten Abteilung. Weitere Veröffentlichungen erfolgten 1967 auszugsweise in *Стихотворение* und 1972 vollständig in *Память*, jedoch unter dem Titel und Thema *Память*, wo sie allerdings nur die erste Hälfte dieser umfassenden Abteilung ausmacht. Mit Ausnahme des 1957 geschriebenen Gedichtes *Том 200* stammen alle übrigen aus der Zeit der Stalinischen Säuberungsaktionen in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre.

Im Gegensatz zu jenen Schriftstellern und Dichtern wie beispielsweise Dolmatovskij, Lebedev-Kumač, Prokof'ev, Surkov u.v. a., die in ihren Gedichten unter völliger Ignorierung des Unrechts den Weg der ideologischen Anpassung und des Stalinkults beschritten; im Gegensatz zu jenen Schriftstellern, die in jenen Jahren des Terrors auf unverfänglichere, unpolitische Themen auswichen¹ und sich historischen und biographischen Darstellungen großer russischer Dichter wie Puškin und Ševčenko zuwandten, gab es einige wenige Dichter, die nicht vor der literarischen Verarbeitung dieser Leidenszeit des russischen Volkes zurückschreckten, obwohl eine Veröffentlichung solcher Prüfungsthematik aufgrund der damaligen politischen Gegebenheiten völlig ausgeschlossen war. Stellvertretend für diese sei hier im Bereich der Lyrik Anna Achmatova mit dem in aller Klarheit und Aufrichtigkeit in der Darstellung der Entwürdigung und Erniedrigung geschriebenen Verszyklus *Реквием*² genannt, an dem sie von 1933 bis 1940 gearbeitet hatte, und der 1963 erstmals in München in russischer Sprache gedruckt worden war; in der Sowjetunion erfolgte später nur eine Veröffentlichung in Auszügen.³

¹ Siehe oben S. 32.

² А. Ахматова, *Реквием*. München 1963.

³ So wie Anna Achmatova für den Bereich der Lyrik eine Darstellung der Wahrheit über die Stalinzeit und ihre leidvollen Auswirkungen für die Menschen lieferte, tat dies für den Bereich der Prosa Lidija Čukovskaja, Schriftstellerin und Literaturkritikerin, mit ihrer Erzählung *Опустелый дом* (Das vereinsamte Haus), geschrieben 1939-1940, nur im Westen publiziert, und zwar erstmalig 1966 in Paris.

Auch von Ol'ga Berggol'c stammen einige Gedichte, die in diesen geistigen Zusammenhang gehören und in denen sie vom vorgeschriebenen Weg des Opportunismus abweicht und zu einem Kompromiß zwischen Anpassung und dichterischer Bewältigung des eigenen Leids gelangt.

Anna Achmatova offenbart sich in ihrem Versepos als eine um ihren einzigen Sohn bangende Mutter, den man "im Morgengrauen fortgeführt hat" (*Реквием*. S. 11, V. 1). Sie berichtet davon, wie sie siebzehn Monate vergeblich Tag für Tag zusammen mit unzähligen Frauen vor dem Leningrader Gefängnis ausgeharrt hat, wie "vor einer roten Mauer, die blind geworden ist" (Epilog S. 21, V.12: *под красною ослепившею стеною*), in der Hoffnung auf ein kurzes Wiedersehen und zumindest aber in der Gewißheit, ihm nahe zu sein (vgl. 5. Gedicht, S. 15). Darüber hinaus versteht sie sich auch als Sprachrohr ihrer Schicksalsgefährtinnen vor den Gefängnistoren (*И я молюсь не о себе одной, / а обо всех, кто там стоял со мною*, - Epilog S. 21, V. 9-10) und des ganzen vom Leid betroffenen russischen Volkes (*И если зажмут мой измученный рот, / которым кричит стомильонный народ*, - Epilog II, S. 22, V, 13-14).

Ol'ga Berggol'c offenbart sich in ihren Gedichten als unmittelbar vom Terror Betroffene, als Gefangene, deren einziges Leid darin zu liegen scheint, daß sie sich von der Heimat verlassen und unverstanden fühlt. Vergegenwärtigt man sich die Tatsachen, daß die Dichterin in ein Lager gebracht worden war, wo sie unter der Folter ihr zweites Kind durch Fehlgeburt verlor, daß ihr erster Ehemann, Boris Kornilov, in der Haft erschossen wurde, wie übrigens auch viele ihrer Freunde und Bekannten, dann erscheinen die aus dem konkreten Zusammenhang gerissenen, von zeitlichen und politischen Umständen freien Feststellungen wie *Ты в пустыню меня послала* (I, 85, V. 1. 1938) und *Я сквозь темницу пронесла его. / Сквозь жалкое предательство друзей, / сквозь смерть моих возлюбленных детей* (Родные 1939 in: *Память* S. 151, 2, V. 2-4) nicht nur sehr abstrakt, sondern in bezug auf den Verlust ihrer Kinder sogar ungeheuerlich, weil in dieser allgemeinen Formulierung der durch Krankheit bedingte Tod ihrer ersten Tochter auf gleicher Stufe ge-

stellt wird wie der durch Folterungen verursachte Tod ihres zweiten, noch nicht geborenen Kindes. Ol'ga Berggol's, die sich zu Beginn dieser Prüfungsgedichte ausdrücklich in dem Gedicht *Не утаю от тебя печали* (1937. I, 23) zur Aufrichtigkeit im Positiven wie im Negativen ihrer Epoche verpflichtete, entzog sich ihr schließlich dann doch durch Verschweigen der konkreten Gegebenheiten und verharmlost auf diese Weise das in Wirklichkeit kaum zu ermessende Leid ihres Volkes.

In ihren Prüfungsgedichten zeigt Ol'ga Berggol's einen Menschen, der keine Begründung für die ihm zugefügte Gefangenschaft verlangt (*Тя в пустыню меня послала*. I, 85), der bereit ist, alles zu ertragen, sowohl das "unerwartete Unglück" - es ist bezeichnend, daß die Dichterin hier die blasse Formulierung "unerwartetes" der genaueren und ehrlicheren Formulierung 'unverschuldetes' oder 'ungerechtes' Unglück vorzieht - als auch die "grausamen Prüfungen" (ebd. V. 2) um den Lohn des Vertrauens seiner Heimat. Sie schont mit derart verharmlosenden Aussagen in geradezu unverantwortlicher Weise ihr Land, von dem sie im weiteren als von "ihrem kranken Vaterland" (*Твой голос* 1939, in: *Память* S. 148, V. 12) spricht. Möglicherweise handelt es sich nicht nur um blindes Vertrauen in den Kommunismus, sondern um ein wissendes Ignorieren all seiner Mängel und Ungerechtigkeiten. Die Dichterin scheint unfähig zu sein einzusehen, daß sie sich einer Sache verschrieben hat, die dieses Vertrauen vielleicht nicht wert ist. Jedenfalls schützt sie sich vor dieser Erkenntnis durch die Flucht vor der Wahrheit, wenn sie feststellt: "Es kann nicht sein, daß wir umsonst gelebt haben" (*Не может быть, чтоб жили мы напрасно* 1940. I, 111. V. 1), wobei man sich des Sprichworts erinnert: Was nicht sein darf, das nicht sein kann.

In diesem persönlichen Aussagebereich der dritten Station Ol'ga Berggol's' und ihrer Generation auf ihrem Weg der Bewährung offenbart sich nicht nur ihre Parteilichkeit, sondern auch ein kleines Zeichen ihrer Stärke, ein Funke der Aufrichtigkeit, der in dem Eingeständnis, mit den Kräften am Ende zu sein (*Не искушай, - я больше не могу...* - *Родине*, ааО S. 151, 2, V. 6), zum Ausdruck kommt.

Nicht so sehr Ol'ga Berggol'c' Rückkehr in die Freiheit bringt eine glückliche Wende in ihrem Verhältnis zur Heimat (*Возвращение* 1939-1941, *Память* S. 154-156), sondern zuvorderst der sich im Frühjahr 1941 ankündigende Krieg zwischen Rußland und Deutschland, der von ihr - und von allen Schriftstellern überhaupt von der ganzen Generation - eine klare Stellungnahme für oder gegen ihr Land abverlangt. In dem Gedicht *Мы предчувствовали полихание* (1941. II, 7) glaubt man die Erleichterung zu spüren, die die Dichterin angesichts der ihr durch äußere Umstände leichtgemachten Entscheidung wohl empfunden haben mag. Denn für sie stellt sich noch nicht einmal das Problem des Abwägens zwischen Kommunismus und Faschismus, wie zum Beispiel für viele ihrer Zeitgenossen¹. Sie vergleicht nur ihr eigenes vergangenes Leid mit dem ihrer Heimat drohenden, um sich dann mit neuer Kraft auf der Grundlage einer "bitteren, alles verzeihenden, lebendigen Liebe" (V. 14-15) der bevorstehenden Herausforderung zu stellen:

*Я люблю Тебя - я не могу иначе,
я и Ты по-прежнему - одно.* (V. 21-22)

Dem Leid ihrer Generation trägt Ol'ga Berggol'c im zweiten Aussagebereich dieser Prüfungsstation Rechnung, wo sie Freunde und Leidensgefährten in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt, ohne von der abstrakten und damit die Wirklichkeit verschleiern den Darstellungsweise abzurücken.

Die Gedichte *О друзьях* (1937-1939. *Память* S. 158-160), *Аленушка* (1940, aa0 S. 161-163), *Маргарите Коршуновой* (1939, S.164), *Ирэне Гурской* (1940, S. 165) und *Памяти Ивана Макарьева* (1952, berichten von dem Andenken der Dichterin an diese Freunde, mit denen sie nicht nur das Leid, sondern auch den Traum von der Freiheit geteilt hatte.

Ende und Höhepunkt zugleich bildet das im Jahre 1955 verfaßte Gedicht *Тот год* (aa0 S. 169), das die Dichterin all jenen gewidmet hat, die nicht wie sie schon 1939 aus der Haft entlassen worden waren, sondern erst "siebzehn Jahre" später allmählich zurückkehrten. Dabei kann Ol'ga Berggol'c nicht umhin festzustellen, daß es nur noch wenige waren, die zurückkamen (V. 5).

¹ Siehe oben S. 45-46.

Bei dieser kaum zu übersehenden Tatsache läßt sie es jedoch bewenden und beeilt sich sogleich, die parteiliche Treue dieser Wenigen zu erwähnen (V. 7-8), indem sie behauptet, diese hätten sich unverzüglich wieder um die Mitgliedschaft in der Partei bemüht. Auch verzichtet sie auf jeden Kommentar (V. 9) und verschweigt so ihren einstigen Schicksals- und Leidensgenossen die Wahrheit über deren unverschuldeten, fast zwei Jahrzehnte währenden Weg der "Prüfung".

Während Aleksandr Jašin auf dem Zweiten Schriftstellerkongreß 1954 offen seine Mitschuld an der Unaufrichtigkeit der Literatur zur Stalinzeit aufgrund mangelnder Zivilcourage bekannte und dann 1956 mit einer Parabel über die Entwürdigung des Menschen durch die Partei in jener Ära, *Рычагу* (Die Hebel), einen literarischen Beitrag zur Aufklärung über die jüngste Vergangenheit leistete, prangerte Ol'ga Berggol'c zwar das "Fehlen des Lyrischen in der Lyrik"¹ an, ohne jedoch bis zu den Ursachen vorzudringen, und schwieg ansonsten weiter über ebendiesen Lebens- und Schaffensabschnitt.

Selbst in den Jahren von etwa 1963-1966, als die Auseinandersetzungen mit dem Terror der Stalinzeit vor und nach dem Kriege offiziell in der sowjetischen Literatur einsetzte und beispielsweise ein alter Kommunist und General der Roten Armee, Aleksandr Gorbatov, in seinem Erinnerungsbuch "Jahre und Kriege" (1964) darüber berichtete, wie er von der Geheimpolizei damals gefoltert worden war und als Sträfling in sibirischen Bergwerken hatte arbeiten müssen (vgl. M. Slonim, aaO S. 407), als auch auszugsweise Anna Achmatovas *Реквием* veröffentlicht wurde, als Aleksandr Solženicyns *Повесть "Ein Tag im Leben des Ivan Denisovič"* gedruckt wurde, hob Ol'ga Berggol'c dennoch nicht ihr Schweigen auf. Sie hat es bis zu ihrem Tod 1975 nicht gebrochen.

Zusammenfassung. Betrachtet man die gesamte Abteilung 'Prüfung' vor dem Hintergrund der Vor- und Nachkriegsliteratur zum politischen Terror, so ist festzustellen, daß, gemessen an den

¹ О. Берггольц, Против ликвидации лирики. In: *Второй всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет* (1956) S. 346.

aufrichtigen, konkreten und schmerzerfüllten Darstellungen einer Anna Achmatova in ihrem *Реквием* und gar an der rückhaltlosen Offenheit und Kritik eines Aleksandr Solženicyn in seinem *Архипелаг Гулаг*, die abstrakten und fragmentarischen Darstellungen Ol'ga Berggol'c' in Bedeutung und Glaubwürdigkeit erheblich abfallen. Sie zeigen deutlich, wie schwer sich die Dichterin an ihrer eigenen Generation versündigt hat, der sie versprochen hatte, alles Leid und Glück gleichermaßen in ihrer Dichtung widerzuspiegeln. Die politische Harmlosigkeit dieser Gedichte, im Gegensatz zu den eben genannten Beispielen anderer Autoren, zeigt sich in der Tatsache, daß sie noch im Jahre 1972 gedruckt werden durften, während man zum Beispiel dem Roman *Верный Руска* von Georgij Vladimov die Druckerlaubnis entzog, Veniamin Kaverins Roman *Двойной портрет* nicht mehr nachdrucken ließ und Aleksandr Solženicyn nicht nur literarisch, sondern auch persönlich diskriminierte.

Abgesehen von der unterschiedlichen künstlerischen und literarischen Qualität der zuvor genannten Autoren im Vergleich mit der Lyrik Ol'ga Berggol'c' erweist sich letztere als stets parteikonform, indem sie durch Schweigen die Terrormaßnahmen zwar nicht billigte, so doch duldete.

Ol'ga Berggol'c' literarisches und persönliches Verdienst besteht allein darin, daß sie den Versuch unternommen hat, ansatzweise dem sozialistischen Realismus nicht genehme menschliche Schwächen wie Verzweiflung und Trauer in ihren Gedichten anzusprechen.

Leningrad, Stadt, Beginn, Kampf, Sieg

In keinem anderen Land beschäftigte der Zweite Weltkrieg die Dichter und Schriftsteller so ausschließlich wie in Rußland. In keinem anderen Land spiegelte er sich so lange und ausführlich wie in der Literatur in Rußland. Die sowjetische Regierung und die Kommunistische Partei förderten das literarische Schaffen als Teil ihrer psychologischen Kriegsführung, denn "eine Novelle über deutsche Greuelthaten oder das Heldentum der Frontkämpfer stärkte die Moral und war ebensoviel wert wie die

Pflichterfüllung an der Front."¹ Doch es bedurfte nicht erst der offiziellen Aufforderung seitens der Machthaber, um die Literaten zu mobilisieren. Der emotionale Impuls, ausgelöst durch die existentielle Bedrohung des Landes, war ihnen Anlaß genug zu schreiben. Daher blieb auch kein Raum für andere Stoffe und Themen. "Über den größten Krieg nicht zu schreiben, während wir uns mitten in ihm befinden, ist einfach unmöglich."² Auch zitierte man in jenen Kriegstagen oft Dostoevskij, der gesagt haben soll: "nach dem Erdbeben von Lissabon 1755 habe sich niemand die Schamlosigkeit leisten können, Verse über den süßen Gesang der Nachtigallen anzubieten"³.

Neben einer ungeheuren Flut an Tatsachenliteratur, die Schlachten, Bombenangriffe, Rückzüge und Vormärsche beschrieb, in Form von Skizzen, Fronttagebüchern, Reportagen, Kurzgeschichten und Zeitungsbeiträgen, unter denen sich besonders jene haßerfüllten Artikel von Erenburg und Šolochov besonderer Anerkennung erfreuten, gewann nach und nach die mehr psychologisch ausgerichtete und interpretierende Literatur an Bedeutung und Popularität. Eine besondere Rolle spielte dabei die Lyrik. Rußland war und ist ein Land, in dem Lyrik mehr als irgendwo sonst gelesen wurde und wird. Vornehmlich in Zeiten der Not und des Aufruhrs stieg das Bedürfnis nach Lyrik, in der wie in keiner anderen Gattung den Gefühlen so viel freier Lauf gelassen werden konnte (vgl. Slonim). Das wiederum zeigt, daß russische Lyrik-Leser in der Dichtung nicht in erster Linie ästhetische Befriedigung suchten, sondern vielmehr die Befreiung des Gefühls und des Geistes sowie Parallelen zum wirklichen Leben und zu vergleichbaren Situationen in der Geschichte. Von da her ist es verständlich, daß viele Russen moralische Stärkung in historischen Werken fanden, die die glorreiche Vergangenheit heraufbeschworen und zeigten, wie auf große Leidensepochen Sieg und Frieden folgten. Ein Beispiel für den Hang zur Historie als Quelle der Kampfesmoral bringt Slonim: "Als die deutschen An-

¹ M. Slonim, *Die Sowjetliteratur* (1972) S. 319.

² M. Slonim, aaO S. 320.

³ M. Slonim, aaO S. 320.

strengungen, Leningrad zu erorbern, einen Höhepunkt erreichten, wurde Tolstojs *Krieg und Frieden* in 500 000 Exemplaren verteilt, um die Kampfmoral der belagerten Verteidiger zu stützen."¹

In ebendiesem Sinn präsentiert und versteht sich auch die Berggol'c'sche Kriegsdichtung, Kraft zu spenden aus der ruhmreichen Vergangenheit der Oktoberrevolution, Parallelen zum wirklichen Leben zu ziehen, in dessen Mittelpunkt sie den einfachen, tapferen Bürger ihrer Heimatstadt stellte, der sich den sich täglich immer wieder neu stellenden Anforderungen der Blockade gewachsen zeigte. Das Hauptthema ihrer Kriegslyrik ist "Leningrad in der Bewährung". Ihre Front befindet sich nicht draußen auf den Schlachtfeldern unter Soldaten, sondern in der Stadt Leningrad mit ihren Durchschnittsbürgern, - Müttern, Ehefrauen, Kindern, Greisen, Wachtposten usw.

Dieses Thema beherrscht die Abteilungen *Ленинград в Социализме* in *двух томах* (1958), *Город* in *Стихотворения* (1966) sowie *Начало, Бой, Победа* in *Верность* (1970), deren jeweilige Gedichtauswahlen ähnlich umfangreich und von wenigen Titeln abgesehen in ihrem Kern identisch sind. Zur näheren Betrachtung soll hier die Thementrilogie *Начало, Бой, Победа* herangezogen werden, weil sie in ihrem Titel die drei Hauptphasen der letzten und für die Berggol'c'sche Dichtung bedeutsamsten Stationen nennt.

Beginn. In der Abteilung 'Beginn' zeigt Ol'ga Berggol'c das sich zum Kampf rüstende Leningrad. Dabei steht nicht so sehr die ganze Stadt in ihrem dichterischen Blickfeld, sondern stellvertretend für sie einzelne Personen und Personengruppen in ihrer Einsatzbereitschaft, der Stadt und dem Vaterland zu dienen. Die Dichterin läßt es jedoch nicht bei solchen vorbildhaften Darstellungen bewenden, sondern gibt darüber hinaus psychologische Unterstützung mittels geschichtlicher Rückgriffe auf den Oktoberruhm und optimistischer Zukunftsperspektiven.

¹ M. Slonim, *Die Sowjetliteratur* (1972) S. 328.

Bevor sie den vielseitigen Einsatz der Leningrader anhand von zahlreichen Einzeldarstellungen in verschiedenen Gedichten mosaikartig zusammensetzt, erklärt sie zunächst ihre persönliche Kampfbereitschaft in dem aus der Abteilung 'Prüfung' schon bekannten Gedicht *Мы предчувствовали полихание*. Dort betont sie nicht nur ihre persönliche Ergebenheit der Heimat gegenüber

... *Вот жизнь моя, дыхание.*

Родина! Возьми их у меня! (II. 7, V. 2-3)

sondern auch die ihrer Mitmenschen: *я не одна* (V. 13).

Diesen Standpunkt vertraten viele ihrer Dichterkollegen, die den Krieg nicht nur miterlebten, sondern ebenfalls in ihren Gedichten verewigten. So äußerte beispielsweise auch Margarita Aliger in dem Gedicht *Кровь* (1941):

*Я передать тебе смогу
всю преданность мою отчизне.*¹

nicht nur ihre eigene Ergebenheit, sondern auch die sich aus der Liebe, Freundschaft und dem Schmerz um Rußland entwickelnde Solidarität. Während Ol'ga Berggol'c in diesem Gedicht die Gemeinsamkeit aller Verfolgten der Vergangenheit hervorhebt (V. 10-13), betont Margarita Aliger die Gemeinsamkeit aller (V. 1 bis 5, S. 76).

Nicht weniger ungewöhnlich für die Kriegslyrik war die dichterische Reaktion auf den ersten Tag des Krieges, den 22. Juni 1941. Ol'ga Berggol'c zeigt diesen für ihre Generation so denkwürdigen Tag einmal in der persönlichen Sphäre zweier Ehegatten in *Начало поэмы* (1941. II, 10-11), denen die Nachricht vom Krieg durch eine Nachbarin überbracht wird und die sich, ohne zu zögern, von dieser Stunde an nur noch auf ihre staatsbürgerlichen Pflichten konzentrieren², und zum anderen in der offiziellen Sphäre der sich sofort in Leningrad rekrutierenden Soldaten in *Первый день* (1941. II, 9). Dabei zieht sie eine Parallele zu dem Jahr 1917, wo die Soldaten schon einmal in den Krieg marschierten, und zwar "im Vorgefühl des Leids und des Sieges" (I. 9, V. 10), womit sie einen ersten Hinweis auf den positiven Ausgang des noch bevorstehenden Kampfes gibt und sich auf diese Weise der typisch propagandistischen Siegesgläubigkeit der Partei bedient.

¹ М. Алигер, *Стихотворения* (1958) S. 77. ² s. oben S. 44ff.

Weder so persönlich wie Ol'ga Berggol's in *Начало поэмы*, noch so zurückhaltend wie in *Первый день* verhält sich indessen beispielsweise der Leningrader Dichter Aleksandr Prokof'ev in seinem militanten Gedicht *В поход* vom 22. Juni 1941¹. Seine ersten Kriegsverse sind voll von pathetischen Schlagwörtern. Zum einen spricht er vom "Heiligen Krieg" (V. 2), von der "Kampfes- und Kriegsehre" (V. 8), von Rußland als dem "Volk der Helden" (V. 11) ebenfalls unter Bezug auf die glorreiche Vergangenheit, von dem "Land der Kühnheit" und der "Heimat der Arbeit" (V. 14); zum anderen verflucht er den "Feind" und "Faschisten" (V. 9) und preist gleich schon an diesem ersten Tag der kriegerischen Auseinandersetzungen die Rote Armee, der er die Worte in den Mund legt: "*Враг должен быть разгромлен навсегда*" (V. 16).

Weit mehr Pathos und Militanz bietet Aleksandr Surkov in seinem ebenfalls am ersten Kriegstag entstandenen Gedicht *Присягаем победой*², wo er im Namen seiner Landsleute, deren Herz er mit dem "glühenden Stahl der Klinge" sowie dem "heftigen Schwung der Klinge" (V. 9) vergleicht, schwört, der Sieg werde am Ende dieses Kampfes stehen (V. 4, 29, 33). Zur Verstärkung dieser Behauptung läßt er sogleich alle "Geschütze" auffahren, wie Flugzeuge (V. 13), Panzer (V. 15), Kreuzer, Zerstörer, Unterseeboote und Schlachtschiffe (V. 23), um die vermeintliche Schlagkraft der russischen Armee zu zeigen, die in Wirklichkeit zu Beginn alles andere als einsatzbereit und erfolgreich war.

Einen völlig anderen 22. Juni 1941 präsentiert Stepan Ščipačev in seinem mit diesem Datum betitelten Gedicht³. Weder das Marschieren der Soldaten, noch Waffengeklirr, Racherufe, Siegesüberzeugung, Rückgriff auf den Oktoberruhm kennzeichnen sein Werk. Er hält in seinen Versen jenen Augenblick von fünf Minuten zwischen Krieg und Frieden an der Westgrenze des russischen Territoriums fest (V. 11-12), als der Feind - die Deutschen (V. 4, 7) - sich anschickte, russischen Boden zu betreten. Ihm gelingt es auf subtile Weise, die Friedfertigkeit Rußlands,

¹ А. Прокофьев, *Собрание сочинений*. Т. 2 (1966) S. 7.

² А. Сурков, *Собрание сочинений*. Т. (1965) S. 300-301.

³ Ст. Щипачев, *Избранное* (1947) S. 33.

versinnbildlicht in den vom Tau noch blassen, sich noch nicht öffnenden Blumen auf russischer Erde (V. 1, 2, 5) und an der freundlichen Geste des noch ahnungslosen Grenzers (V. 6), der dem Feind die Hand hinstreckt, mit der Kaltblütigkeit der Deutschen zu konfrontieren, die unmittelbar vor dem Angriff noch ihren Kaffee trinken (V. 7), dann die Panzer besteigen (V. 8) und deren Luken schließen (V. 8).

Dieser Exkurs in Beispiele der Kriegsdichtung über den ersten Kriegstag zeigt, daß trotz aller Unterschiedlichkeit in der literarischen Verarbeitung dieses Ereignisses Übereinstimmung herrscht unter den Dichtern, und zwar dahingehend, daß sie Parteilichkeit und Patriotismus, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung, durch ihre Wortwahl zum Ausdruck bringen. Der in den Versen mehr oder minder stark vorhandene appellative Charakter ist auch allen späteren Gedichten eigen, in denen das weitere Kriegsgeschehen von den damaligen Schriftstellern unterschiedlich dargestellt wurde. A. Surkov steigerte sich in einer Vielzahl seiner die Westfront betreffenden Gedichte immer mehr in Haß und Rache hinein (vgl. z.B. das titellose Gedicht *Детей не идет...* 1941: *Лес притаился, безмолвен и строг*¹); A. Prokof'ev schrieb patriotische hymnenhafte Verse auf Rußland und die unbesiegbare Rote Armee - seine umfangreichste Darstellung ist das Versepos *Россия*, für das er 1944 mit dem Stalinpreis 2. Klasse ausgezeichnet wurde -; und ein K. Simonov verschaffte sich mit emotionsgeladenen Themen wie Liebe, Freundschaft und Heimweh (*Жди меня* 1941 z.B., sowie *Тя помнишь, Алеша, дороги Смоленска* 1941) breite Anerkennung. Während eine Frau wie Margarita Aliger in ihren frühen Kriegsgedichten als Frau eines Kämpfers und damit als Außenstehende und auf den Sieg Wartende, nicht aber als selbst Handelnde das Geschehen beobachtete, kämpfte Ol'ga Berggol'c in ihren Gedichten auf ihre Weise, indem sie das sich zum Kampf rüstende Leningrad an den sich selbst nicht schonenden Leningrader Bolschewiken (*Стихи о ленинградских большевиках* 1941. II, 14-15) zeigte, sowie an am Kampf beteiligten Kindern (ebd. V. 17-18 und *Я говорю с тобой*

¹ A. Сурков, *Избранные стихи* (1947) S. 73, 74.

под свист снарядов 1941. II, 18-19, V. 18), an einer ihre drei Söhne opfernden Mutter (*Песенка о ленинградской матери* 1941. II, 16-17), an noch auszuführenden Vorkehrungen wie dem Errichten von Barrikaden (*Я говорю с тобой под свист снарядов* 1941. II, 18-19, V. 15-17), an den nachts patrouillierenden Wachtposten bei den Stadttoren (ebd. V. 8) und an den in Luftschutzbunkern schlafenden Kindern (ebd. V. 7). Parallel dazu bringt sie für sich selbst wie auch für ihre Generation verbindlich den Willen zum Ausdruck, rückhaltlos und erbarmungslos zu kämpfen, um so den Sieg zu erringen (ebd. V. 25-28) und sogar bereit zu sein, den eigenen Tod hinzunehmen, in der Hoffnung und Überzeugung, daß die Heimat dafür unsterblich ist (*Я говорю, держа на сердце руку* 1941. II, 26-27, V. 32 f).

Das politische und vor allem das patriotische Engagement ihrer ersten Kriegsgedichte findet schließlich in den Versen "An die Schwester" (*Сестре* 1941. II, 24-25) eine besonders persönliche und überzeugende Darstellung, da hier politische Propaganda in Form der damals sehr beliebten Schwur-Gedichte¹, nicht nachzulassen im Kampf (V. 31), furchtlos und tapfer bis zum Sieg zu kämpfen (V. 46-48), mit dem persönlichen Erleben einer glücklichen Kindheit und Jugend gemeinsam mit der Schwester (V. 9-20) sowie dem daraus resultierenden Wunsch, solch glückliche Tage in Leningrad wieder gemeinsam erleben zu können (V. 35-44), verknüpft wurde.

Kampf. Der Mittelteil des Themenkomplexes "Kampf" stellt mit sechsunddreißig Gedichten die umfassendste Zusammenstellung dar. In den Kriegsjahren 1941-1944 entstanden, beschäftigen sich diese Gedichte in der Mehrzahl mit Leningrad und den Leningrädern. Einige Ausnahmen bilden jene an Moskau (*К сердцу Родина руку тянет* 1941. II, 28-29), Sevastopol' (*Севастополю* 1942. II, 72-73) und an Stalingrad (*Сталинграду* 1942. II, 82-84)² gerichteten Gedichte, in denen die Solidaritätsbekundungen der Dichterin im Namen ihrer Heimatstadt Leningrad den von

¹ Vgl. z.B. A. Сурков, *Присягаем победой*; А. Прокофьев, *Клянемся* (oben S. 90-91).

² Siehe oben S. 49-50, 51-52.

einem ähnlich grausamen Schicksal getroffenen Städten gegenüber als moralische Unterstützung zu werten sind.

In den das Dasein in Leningrad beschreibenden Gedichten setzt Ol'ga Berggol'c zwei Akzente. Zum einen skizziert sie in leidenschaftslosen und nicht zuletzt deshalb so eindringlichen Worten den sich dort täglich wieder neu abspielenden Überlebenskampf des einzelnen Leningraders. Zum anderen schildert sie den allgemeinen Kampf aller für die Überwindung des Feindes und damit für den Sieg.

Der Kampf des Einzelnen wird in der dichterischen Darstellung gerichtet auf die Überwindung von "inneren Zweifeln", "Verzweiflung" und "Trauer", sei es über den Krieg im allgemeinen (*Разговор с соседкой* 1942. II, 38-39; *Второе письмо на Каму in: Верность*, S. 63-65), sei es über den Verlust der Angehörigen und Freunde (*Февральский дневник* 1942. II, 51 ff; *29 января 1942 года*. II, 61; *Песня о жене патриота* 1943. II, 87 f). Darüber hinaus ist er gerichtet auf die nicht minder erfolgreiche Überwindung typischer durch den Krieg bedingter Lebensumstände wie "Brotknappheit" und demzufolge "Hunger" (*Армия* 1942. II, 49 f; *Ленинградская поэма* 1942. II, 63 ff) sowie auf durch die Jahreszeit des Winters bedingte zusätzliche Erschwernisse wie "Kälte" und den daraus resultierenden Folgeerscheinungen wie "Transportschwierigkeiten" oder "Kleidersorgen" (*Февральский дневник* 1942. II, 51 ff; *Я буду сегодня с тобой говорить* 1942. II, 30 f) usw.

Der Kampf der Allgemeinheit ist in der dichterischen Darstellung gerichtet auf die Überwindung des äußeren Feindes, sei es im "feindlichen Verhör" (*Баллада о младшем брате* 1942. II, 46 ff), im "Gefecht an der Front" (*Ленинградская поэма* 1942. II, 63 ff) und sei es im "Luftabwehrkampf hoch auf den Dächern der Stadt" (*Февральский дневник* 1942. II, 51 ff).

Die dichterische Aufbereitung dieses Themas läßt sich auf einen kurzen Nenner bringen. Ol'ga Berggol'c vollzieht in ihren Gedichten die Gegenwartsbewältigung mit Hilfe einer optimistisch dargestellten Zukunft. Sie selbst hat diesen tatsächlich existenten Zustand in ihrem *Февральский дневник* (1942. II, 58, V. 181-185) knapp und prägnant formuliert:

Die Erwartung des Sieges in *Накануне* (1945. *Верность* S. 158-160), das Eintreten des Sieges in *Встреча с победой* (1945; ebd. S. 161-163), der Empfang der ersten Frontrückkehrer in *Из цикла : Проход гвардейцев* (1945. S. 164-166), alle diese aktuellen Ereignisse werden mit der Erinnerung an den Leidensweg verknüpft. In *Памяти защитников* (1944. II, 104-106) läßt die Dichterin noch einmal die ganze Härte und Grausamkeit des Kampfes sowie die zum Teil in ihrer Heldenhaftigkeit überzeichneten Verteidiger lebendig werden, um dann in dem letzten Gedicht, dem Poem *Твоей путь* (1945. II, 107-121) die allgemeinen Betrachtungen zugunsten des persönlichen Leidensweges zu verlassen.

Die Verknüpfung von aktueller Siegesthematik mit der vergangenen Kampfesthematik ist nichts Ungewöhnliches in der sowjetischen Literatur des Kriegsendes. Nicht ganz so typisch ist dagegen die zurückhaltende Art und Weise, in der Ol'ga Berggol'c diese beiden Ereignisse zusammen verarbeitet. Dies zeigt sich z.B. im Vergleich mit den Siegesgedichten von A. Surkov. In *Аллея побед 1946*¹ gestaltet Surkov den Sieg, indem er seinem Triumph über den Feind in Verhöhnungen Hitlers und des deutschen Volkes lautstark Ausdruck verleiht. Eine weitere Variante der Siegesaufbereitung bietet er in *Рубеж радости* (1945 Mai)², wo er, ebenfalls zurückschauend, nicht nur die Leistungen des russischen Volkes würdigt, sondern auch die seines "Erziehers Lenin" und des "Härterers Stalin" (ebd. S. 131, V. 17-20). Generell häufen sich in diesen Zeiten wieder die Erwähnungen und Lobpreisungen Stalins in der Literatur.

Ein weiterer Unterschied zu der dichterischen Verarbeitung der Siegesthematik durch Ol'ga Berggol'c liegt darin, daß viele ihrer Dichterkollegen, beispielsweise Dolmatovskij, Ščipačev, Surkov u.a., den sowjetischen Sieg auf deutschem eroberten Gebiet feiern, wohin sie zum Teil als Frontberichterstatter abkommandiert waren, während sie sich mit der Leningrader Szenerie begnügt, nicht zuletzt um darzutun, daß sie nur ihren eigenen Erlebnisbereich in Dichtung umsetzt.

¹ А. Сурков, *Избранные стихи* (1947) S. 128-130.

² А. Сурков, аа0 S. 131.

Nicht in einem einzigen ihrer Gedichte ist die Freude über den Sieg ein zentrales Thema. Für sie ist und bleibt der Sieg nur die notwendige Folge eines harten verlustreichen Kampfes, der in seinen leidvollen Auswirkungen für die Überlebenden (vgl. *Из цикла : Проход гвардейцев 1945* in: *Верность* S. 164-166) noch nicht abgeschlossen ist. Ihr ist es daher wohl nicht möglich gewesen, wie Surkov in seiner *Песня сердца* (1945), "Menschen", "Städte", "Flüsse", "Berge", "Steppen" und "Felder" zum "Jubel" über den "Sieg der sowjetischen Erde" aufzurufen¹.

Das auch für die Berggol'c'sche Siegesdichtung Eigentümliche und Individuelle ist in der Verknüpfung von aktuellen Ereignissen und parteilichem Anliegen mit ihrem persönlichen Schicksal und Erleben begründet.

Zusammenfassung. Die Kriegsjahre 1941-1945 bilden die dichterisch fruchtbarste und thematisch nachhaltigste Schaffensperiode Ol'ga Berggol'c'. Diese vierte Station in der Wegbeschreibung ihrer Generation stellt sich damit auch als Hauptstation ihrer schriftstellerischen Entwicklung dar. Auch in diesem Stadium fest verankert mit parteipolitischen Erfordernissen, ragen die Kriegsgedichte in jenen Passagen aus der Masse der parteikonformen, vielfach pathetisch phrasenhaften und schlagwortartigen, innerlich oft unbeteiligten Literaturproduktionen heraus, wo sie tragische Lebensumstände mit in die Betrachtung einfließen lassen.

Aus den Leningrader Tagebüchern, Auf Stalingrader Erde, Wege, Jahre, Gedenken

Diese fünfte Wegstation erhält ihre Eigenständigkeit nur aufgrund der ihr anhaftenden zeitlichen Distanz der vorwiegend aus den Nachkriegsjahren stammenden Gedichte zu den vergangenen Themenkomplexen. Auf neue gedankliche Aspekte verzichtend, bewegt sich Ol'ga Berggol'c hier ausschließlich im Rahmen der Erinnerung und des Rückblicks.

¹ А. Сурков, *Избранные стихи* (1947) S. 133.

Aus den Leningrader Tagebüchern. Die Abteilung *Из ленинградских дневников*, zum ersten Mal 1965 in *Узел* erschienen und dann nochmals sieben Jahre später in *Память*, besteht mit der Ausnahme des schon bekannten Gedichts *29 января 1942* nur aus Gedichten der Nachkriegsjahre 1946-1964. Im Unterschied zu den Kriegsgedichten geht es Ol'ga Berggol'c hier vorrangig um das eigene persönliche Leid, das in besonderem Maße mit dem Tod ihres Ehemannes im Leningrad des härtesten Blockadewinters, 1942, verbunden ist, und nicht mehr so sehr um eine sich permanent bewährende Stadt. Beispielsweise in den Gedichten *29 января 1942* (II, 61-62), *Измена* (1946. III, 14-15), *О не оглядывайтесь назад* (1947. III, 18) und *Мой дом* (1946. III, 16-17) gewährt sie dem Leser einen Einblick in ihre seelische Verunsicherung und Zerrissenheit, die aus einem ihrem verstorbenen zweiten Mann gegenüber empfundenen Schuldgefühl heraus resultiert. Sie glaubt, ihn verraten zu haben, weil sie einen neuen Lebensgefährten gefunden hat. Die Art und Weise, in der die Dichterin die gemeinsam verbrachten Jahre schlaglichtartig beleuchtet und aus ihrer Sicht auf für sie persönlich stark wirkende Details eingeht - zum Beispiel auf die noch frische Farbe der Tapete in ihrer ehemals gemeinsamen Wohnung (*Мой дом*. V. 16), die für sie symbolhaft für eine glückliche Zeit ist -, verdeutlicht hier erkennbar die nicht ungewöhnliche Funktion der Lyrik, Raum zu bieten für die Selbstaussprache eines bedrängten Ich.

Auf Stalingrader Erde. Diese Abteilung, erstmals veröffentlicht in *Сочинения в двух томах* (1958) und zum zweiten Mal in *Память* (1972), nimmt eine Randstellung unter den bisherigen Abteilungen ein, die durch die Örtlichkeit "Stalingrad" begründet ist. Stalingrad bildet hier den Hintergrund für Erinnerungen an persönliche Erlebnisse der Vorkriegsjahre sowie an den Krieg.

Die Gedichte zu diesem Themenbereich, zitiert nach der zweibändigen Ausgabe von 1958, beginnen mit dem schon aus dem Kriegsthemenkomplex bekannten Gedicht *Сталинграду* (1942), als sich die entscheidende Wende zum Schicksal der Stadt anbahnte. Dieses erste Gedicht vereint bereits alle Hauptgesichtspunkte der Stalingradthematik, zum einen die von Ol'ga Berggol'c und

ihrem Mann in den dreißiger Jahren dort geleistete Aufbauarbeit und zum anderen die Schicksalsgleichheit zwischen Leningrad und Stalingrad. Den aktuellen Anlaß zu einer solchen Rückschau in *Встреча* (1952, aaO S. 97-102) bietet die Einweihung des Volga-Don-Kanals im Jahre 1952, zu der die Dichterin nach Stalingrad reiste. Hier reihen sich die Erinnerungen an die Aufbaujahre (V. 1-52) und die Kriegsjahre (V. 79-100) aneinander, hin und wieder unterbrochen von Bemerkungen zur gegenwärtigen Kanaleinweihung.

Die beiden folgenden Gedichte *Побратими* (1952. S. 103-104) und *Песня о Ване-коммунисте* (1952. S. 105-107) werden beherrscht von der Darstellung je eines Stalingraders, der sich im Kampf um seine Stadt bewährte und sein Leben dafür hingegen hat.

In den Gedichten *В ложе Цимлянского моря* (1952. S. 108-109) und *Балка Солянка* (1952. S. 110-112) beschreibt Ol'ga Berggol's das neue Gesicht dieser Landschaft.

Die noch verbleibenden fünf Gedichte *В доме Павлова* (1952. S. 113-116), *Из писем с дороги* (1952. S. 117-118), *Стихи о любви* (1947-1949. S. 119-120), *Бабье лето* (1960. S. 121) und *Перед разлукой* (1959-1960. S. 122-123) zeigen keine neuen thematischen Impulse. Denn obgleich dieser Themenkreis von der Dichterin an einen "fremden" Ort verlagert wurde, setzen sich ihre Gedichte doch nur aus den bereits bekannten Erinnerungen und Reminiszenzen der Leningradgedichte zusammen. Hier wird wie in den "Leningrader Tagebüchern" das Thema der persönlichen wie allgemeinen Bewährung in Form von Erinnerungen und Rückblicken gestaltet. Der Anteil aktueller, im Gedicht nur peripher verarbeiteter Ereignisse, ist gering und wird stets nur in seiner Beziehung zur Vergangenheit aufgezeigt.

Wege, Jahre, Gedenken. Die in ihrem Umfang recht unterschiedlichen Abteilungen dieser Rückblickthematik umfassen, von nur wenigen Ausnahmen abgesehen, fast ausschließlich bereits aus den bisherigen Themenkomplexen bekannte Gedichte. Es erübrigt sich daher, diese im einzelnen zu untersuchen. Wie schon die Abteilungstitel ankündigen, geht es um die Erinnerung an den

vergangenen Weg der Bewährung Ol'ga Berggol'c' und ihrer Generation.

So gibt dann Ol'ga Berggol'c gegen Ende ihres lyrischen Schaffens, zu Beginn der sechziger Jahre, mit dem Gedicht *Отвеч* ein Bekenntnis zu ihrem zurückgelegten Lebensweg ab:

*А я сам говорю, что нет
напрасно прожитых мной лет,
не нужно пройденных путей,
впустую слышанных вестей.* (V. 1-4)

*И никогда не поздно снова
начать всю жизнь, начать весь путь.* (V. 11-12)

Dieses zu den letzten Aussagen in ihrer Lyrik zählende Bekenntnis zeigt nicht nur die positive und lebensbejahende Bewältigung ihrer Vergangenheit, sondern auch die konsequent verfolgte Linie, als "Berufsrevolutionär-Dichterin" ihrer Generation Vorbild und Ratgeber zu sein.

Jugend, Vorgefühl

Aus dem Rahmen der Einteilungsart nach Wegstationen in Anlehnung an die stofflichen Voraussetzungen zur Berggol'c'schen Lyrik fallen die Abteilungen "Jugend" und "Vorgefühl", die in ihrem Aussagegehalt der Vorkriegsdichtung zuzuordnen sind.

In "Jugend" stellte Ol'ga Berggol'c nochmals einen großen Teil der bekannten Vorkriegsgedichte neu zusammen, wenn auch unter Weglassen der Prüfungsgedichte. Dabei ergaben sich keine neuen thematischen Aspekte.

Die Abteilung "Vorgefühl" hingegen, die ebenfalls bekannte Gedichte aus den dreißiger Jahren enthält und im Jahre 1970 zum ersten und letzten Mal in einer Lyriksammlung erschien - s. *Верность* 1970 -, fällt zunächst einmal durch die auf die Zukunft gerichtete Perspektive auf, die in der Themenstellung zum Ausdruck kommt. Sie beschäftigt sich, von zwei Kindheitsgedichten¹ aus den Jahren 1932 und 1933 bis zu jenen bekannten Gedichten vor dem Hintergrund des spanischen Bürgerkrieges und der Einnahme von Paris durch die Deutschen im Jahre 1937-1940, mit dem sie alle einigenden Glauben an die Zukunft ihres Landes

¹Siehe oben S. 74.

und den Sieg des Kommunismus. In all diesen Gedichten benutzt Ol'ga Berggol'c nicht ein einziges Mal das Wort "Vorgefühl", und es erscheint wenig glaubhaft, daß sie schon in jenen Jahren von einem solchen Gefühl hat ausgehen können. Davon zeugt nicht zuletzt die erst 1970 erfolgte Zusammenstellung, nachdem sich aus ihrer Sicht dieses Vorgefühl bestätigt hatte. Einleuchtender ist die Erklärung, daß die Dichterin seinerzeit nur die offizielle Version der Kommunistischen Partei von der Unbesiegbarkeit in sämtlichen Bereichen in einer Art dichterischen Journalismus propagierte. Der Selbstdarstellung der sog. unbesiegbaren kommunistischen Idee wurde auf diese Weise durch die Dichterin Tribut gezollt.

Schlußbetrachtung "Thema"

Die dichterische Verarbeitung des Leitgedankens' Ol'ga Berggol'c und ihre Generation auf dem Weg der Bewährung' führte in fünf Stationen aus einer glücklichen Kindheit ("Kindheit") über eine von Pflichten erfüllte Jugend fern der Heimatstadt Leningrad ("Weiter Weg, Trennung, Treue") in die an Problemen und Prüfungen reiche Welt der Erwachsenen ("Prüfung"; "Leningrad, Stadt, Beginn, Kampf, Sieg") und endete mit der Erinnerung ("Aus den Leningrader Tagebüchern, Auf Stalingrader Erde, Wege, Jahre, Gedenken"). Thematischer Höhe- und Endpunkt dieses Bewährungsweges war für die Lyrikerin die vierte Station, Leningrad in der Blockade.

Die Reduzierung der von Ol'ga Berggol'c vorgegebenen Themenkreise auf den Leitgedanken vom Weg der Bewährung wirft die Frage nach dem Sinngehalt des Wortes "Bewährung" auf. Schlägt man den deutschen Ausdruck in einem deutsch-russischen Wörterbuch nach, so wird als Übersetzung angegeben *доказательство способности*, was gleichbedeutend ist mit "Beweis bzw. Nachweis von Fähigkeiten und Tüchtigkeit". Eine solche Formulierung wurde weder von der Dichterin in ihrer Lyrik, noch in der Sekundärliteratur verwendet. Stattdessen bedient sich die Sekundärliteratur des Begriffes "Heldentat" (*подвиг*¹). Ol'ga Berg-

¹ Siehe oben S. 16.

gol'c meidet auch dieses Wort. Sie verzichtet bei ihren Darstellungen heldenhafter Verhaltensweisen somit auf die mit ihm verbundene Bewertung, die sie dem Leser überläßt.

Die Bewährung im Berggol'c'schen Verständnis äußert sich sowohl auf einer intellektuellen Ebene der bloßen Handlungsabsicht in predigthafter Aufforderungen zur Tapferkeit, zu Kampf und Sieg als auch auf einer konkreten Ebene der Handlungswirklichung in Berichten über typisch heroisches Verhalten einzelner anonymer Menschen.

Die Bewährung fand dort nur in der positiven Bewältigung der epochalen Aufgaben und Gegebenheiten statt, d.h. immer nur in dem Resultat eines dichterisch nicht ausgebreiteten Konflikts. Die Dichterin stellte ihre sich permanent bewährenden Gestalten nie vor eine wirkliche Entscheidung, da sie auf jede Angabe von möglichen Alternativen verzichtete.

Obgleich Ol'ga Berggol'c im April des Jahres 1953 zu den ersten Stimmen in der Sowjetunion gehörte, die der Konfliktlosigkeit in der Literatur den Kampf ansagten¹, hat sie selbst stets nur versteckt und andeutungsweise menschliche Probleme und Konflikte - vgl. die Prüfungs- und in verstärktem Maße die Kriegsgedichte - angesprochen, aber nie ausgetragen.

Das Thema der positiven Bewährung ist somit kein ausschließlich Berggol'c'sches Thema, sondern ein für die Sowjetliteratur typisches und traditionelles, denn es wurde vom sozialistischen Realismus als Beitrag zur Erziehung des neuen Sowjetmenschen gefordert. Es erweist sich damit auch als eine durch und durch politische Thematik. Der unbestreitbar individuelle und persönliche Charakter der literarischen Verarbeitung liegt in dem offenkundigen Streben der Dichterin begründet, ihrem erklärten Vorbild Majakovskij nachzueifern und selbst auch zu Einheit von propagandistischer Agitation und innerer Überzeugung zu gelangen. Dabei kam es zu manchen Verzerrungen durch heroische Überzeichnung und einseitiger, vieles verschweigender Darstellung.

¹ О. Берггольц, Разговор о лирике. In: *Литературная газета* 16.4.1953. S. 3.

MOTIV

DIE HAUPTMOTIVE IN DER LYRIK OL'GA BERGGOL'C'

Fragestellung

In der Motivforschung wird der Begriff 'Motiv' als "kleinste einfachste erzählerische Einheit" und die Handlung als "dichtverwobenes Motivbündel"¹ definiert, und zwar in Übereinstimmung zwischen den russischen Formalisten und den deutschen Formanalytikern. Die Anhänger der formalen Schule übernahmen diese Definition von A. Veselovskij. Die sowjetischen Forscher hingegen ließen den Begriff des Motivs aufgrund der "seltenen Anwendung" und des "Veraltetseins"² völlig unbeachtet. Seiner weiteren Fixierung widmeten sich dann deutsche Formanalytiker, die seine "Sinnhaftigkeit" und seine "symbolische Kraft" in den Vordergrund rückten³. Darüber hinaus weist Max Wehrli auf den "sehr schwankenden Sprachgebrauch hin" und definiert das Motiv als "meist eine bildmäßige Einheit der Situation oder der Handlung [...], ein Strukturelement des äußeren oder inneren Geschehens (dies in der Lyrik), das ebenfalls den Charakter eines Übertragbaren und wechselnd zu füllenden Schemas hat."⁴

Wolfgang Kayser geht noch einen Schritt weiter und verbindet die beiden Elemente - das der kleinsten Einheit und das des zu füllenden Schemas - mit einem dritten Element, das von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes abgeleitet und in der Umgangssprache am häufigsten ist, dem des "Beweggrundes". Er nennt das Motiv "eine strukturelle Einheit als typische und be-

¹V. Erlich, *Russischer Formalismus* (1964) S. 31; so auch N. Warren und R. Wellek, *Theorie der Literatur* (1966) S. 194.

²Vgl. L. Timofeev, der in seinem Wörterbuch literaturkundlicher Begriffe Motive als "zweitrangige" (*второстепенные темы*), als "Nebenthemen" definiert. In seinen Literaturtheorien von 1948 und 1952 tauchen dann weder "Motiv" noch "priem" auf, ein Begriff, der eine Zeit lang den Begriff des Motivs ersetzt hatte (Л. Тимофеев/Н. Венгров, *Краткий словарь литературоведческих терминов*. 1964).

³R. Petsch, *Deutsche Literaturwissenschaft* (1940) S. 136.

⁴M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (1951) S. 104.

deutsame Situation" mit "seiner jeweiligen Erfülltheit [...] und seinem über sich hinausweisenden Charakter"¹. Dieses Übersich-Hinausweisen des Motivs darf nicht nur im Hinblick auf die "handlungsmäßige Fortführung" verstanden werden, es kann auch darin bestehen, daß die Motive "einer menschlichen Seele zum Erlebnis werden und in ihren Schwingungen sich innerlich fortsetzen"². In einem solchen Fall liegt ein lyrisches Motiv vor, dessen "hervorstechendes Merkmal" nach Emil Staiger, in Abgrenzung zu Handlungsmotiven, die "Stimmung" ist. "In der Stimmung sind wir in ausgezeichneter Weise draußen, nicht den Dingen gegenüber, sondern in ihnen und sie in uns."³

Dem "Vorwurf"⁴, der Vorgegebenheit eines Motivs entspricht das *словесное выражение*⁵ bei Lotman, der sich seinerseits auf Veselovskij stützt (so auch Žirmunskij, Erlich u.a.). Im Gegensatz zu den westlichen Motivforschern erachten die Formalisten jedoch den Vorwurf eines Motivs für weniger entscheidend als seine Verarbeitung im neuen Zusammenhang. Das Kapitel über den Stoff der Berggol'c'schen Lyrik hat aber gezeigt, daß der "Vorwurf" durchaus in größerem Maße werkbestimmend sein kann, besonders dann, wenn wie hier das Werk mehr auf Funktion und Wirkung als auf Ästhetik ausgerichtet ist.

Bei der Aktualisierung des Motivs im literarischen Text spricht Leo Pollmann von der "Werkwirklichkeit eines Motivs, d. h. der Aktualisierung im neuen Kontext"⁶. Dem entspricht das *идейно бытовое содержание*⁷ bei Lotman.

Aus der Fülle der hier aufgezeigten Motivdefinitionen paßt für das Berggol'c'sche Werk am besten jene Definition von Max Wehrli, die von der bildmäßigen Einheit der Situation und der Handlung ausgeht und in ihm "ein Strukturelement des äußeren

¹ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1961) S. 61.

² W. Kayser, aaO S. 63.

³ E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (1972) S. 46.

⁴ L. Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode* II (1971) S. 26.

⁵ Ю. Лотман, *Структура художественного текста* (1970) S. 281.

⁶ L. Pollmann, aaO S. 25.

⁷ Ю. Лотман, aaO S. 281.

und inneren Geschehens" sieht. In Ergänzung dazu tritt die von Petsch besonders hervorgehobene Sinnhaftigkeit und symbolische Kraft der Motive. Mit der Betrachtung der werkimmanenten Verschmelzung der Motive setzt die eigentliche Auswertung an, in deren Verlauf sich die Fragen nach der Sinnhaftigkeit, symbolischen Kraft und nach der Funktion der Motive, ob schmückend, füllend, handlungs- oder situationsforttreibend oder übersich-hinausweisend, stellen.

Zur Charakterisierung der Motive trägt auch die Einteilung in verschiedene Arten bei. Die Einteilung der Motive kann nach ihrer "Position", "Funktion", "Struktur" und ihrem "Inhalt" erfolgen¹. Da die innere Struktur von Motiven noch zu wenig erforscht ist, - bis heute unterscheidet man nach dialektischen, dynamischen und statischen Motiven - wird für die Bewertung der Berggol'c'schen Hauptmotive nur die Einteilung nach Position, Funktion und Inhalt herangezogen.

Die in der modernen Motivforschung bevorzugte Einteilung ist die nach der Position², wonach die Kategorien Kern-, Rahmen- und Füllmotive aufgestellt wurden³. Das Kernmotiv ist die Konstante eines jeden Stoffes. Seine Änderung würde eine Veränderung des ganzen Stoffes nach sich ziehen. Eine Änderung der Rahmenmotive ist dagegen eher möglich, obgleich sich dabei oft Rückwirkungen auch auf das Kernmotiv einstellen. Die Füllmotive können am leichtesten ausgetauscht werden. In der Lyrik Ol'ga Berggol'c' haben allein Kern- und Rahmenmotive eine Bedeutung. Denn ein wesentlicher Zug des Berggol'c'schen Stils ist dessen Knappheit und Prägnanz, die jegliches Füllsel ausschließen und damit Füllmotive überflüssig werden lassen.

Die Einteilung nach inhaltlichen Gruppen konzentriert sich auf Situations-, Typus-, Stadt- bzw. Örtlichkeitsmotive. Auf die Berggol'c'schen Hauptmotive sind alle drei Gruppen anwend-

¹ E. Frenzel, *Stoff- und Motivgeschichte* (o.J.) S. 21.

² Begriffe stammen von Sperber.

³ Dazu H. Sperber/L. Spitzer, *Studien zur Literatur und Sprachpsychologie*. 1918; R. Petsch, *Deutsche Literaturwissenschaft. Aufsätze zur Begründung der Methode*. 1941; W. Krogmann, *Motiv*. In: *RL II* (21965) S. 425-432.

bar. Die häufigste Gruppe ist die der Situationsmotive. Beim Typusmotiv darf nicht übersehen werden, daß bei den dargestellten Typen das Situationselement bald mehr, bald weniger mit-schwingt.

Als letzte Einteilungsart sei die Unterscheidung nach der Funktion angeführt. Sie erfolgte erstmals durch Goethe und Schiller in ihrem Versuch "Über epische und dramatische Dichtung"¹: Diese unterschieden "1. Vorwärtsschreitende, welche die Handlung fördern", "2. Rückwärtsschreitende, welche die Handlung von ihrem Ziel entfernen", "3. Retardierende, welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern", "4. Zurückgreifende, durch die dasjenige, was vor der Epoche des Gedichts geschehen ist, hereingeschoben wird" und "5. Vorgreifende, die dasjenige, was nach der Epoche des Gedichts geschehen wird, anticipieren"². Wenngleich Goethe und Schiller diese Einteilungsarten ausschließlich für die epische und dramatische Dichtung formulierten, so sind dennoch einige dieser fünf Merkmale auch auf Ol'ga Berggol'c' vorwiegend epische Lyrik anzuwenden. Es sind dies die handlungsfortschreitenden (1), zurückgreifenden (4) und vorgreifenden (5) Funktionen.

Die Haupteinteilung in der folgenden Untersuchung geschieht zunächst nach der Position als Kern- und Rahmenmotive. Innerhalb derselben wird nach inhaltlichen und erst dann nach funktionalen Kriterien unterschieden.

Zu den Kernmotiven der Berggol'c'schen Dichtung gehören das Stadtmotiv "Leningrad" sowie das Typusmotiv des "Leningraders" und das Situationsmotiv des "Todes". Obgleich das Todesmotiv als extremste Situation des sich bewährenden Leningraders und damit als dessen Bestandteil angesehen werden kann, wird es hier aufgrund der besonderen Bedeutung der Todesproblematik im sozialistischen Realismus jedoch als selbständiges Motiv abgehandelt.

Zu den Rahmenmotiven zählen das Typusmotiv des "Feindes" und die Situations- bzw. Stimmungsmotive des "Hasses", "Sieges", der "Dunkelheit", des "Winters" und der "Stille".

¹In: Goethe, *Werke*. Weimarer Ausgabe I (21942) S. 220-224.

²ebd.

Darüber hinaus ist für die sowjetische Literatur als Folge der einheitlichen Ideologie unter Leitung der Literatur durch die Partei kennzeichnend, in all ihren geschichtlich relevanten Epochen Normstoffe und Normthemen hervorgebracht zu haben. So brachte sie auch eine Reihe von Normmotiven, vor allem in den Kriegsjahren, hervor. Zu den Normmotiven dieser Epoche zählen die Motive des Todes, des Sieges, des Hasses und der Rache, des Feindes und des Verräters, der Standhaftigkeit im feindlichen Verhör und nicht zuletzt das Motiv Stalins als genialen Feldherrn und Führer der Nation. Die literarische Anlage all dieser Motive entspricht - wie noch dargelegt wird - dabei stets den Forderungen des sozialistischen Realismus.

Auch die Motivpalette Ol'ga Berggol'c' besteht zum überwiegenden Teil aus oben genannten Normmotiven. Indessen beteiligte sie sich nicht an den schon aus den dreißiger Jahren bekannten und nun gegen Ende des Krieges wieder auftauchenden Hymnen auf Stalin¹; das Motiv des Verräters zum Beispiel verwendete sie im Gegensatz zu Surkov, Dolmatovskij und Ščipačev nur ein einziges Mal (*Похуда небо сумрачное меркнет* 1941. II, 34).

Den Rahmen des Normativen erfüllte die Dichterin nicht nur aufgrund der Wahl der Motive, sondern auch aufgrund der Verarbeitung. Sie sprengte diesen Rahmen jedoch stellenweise im künstlerischen Detail und unterstrich damit den schon in den vorangegangenen Kapiteln erkennbaren Individualstil ihrer Lyrik.

Kernmotive

Das Stadtmotiv "Leningrad"

Die Bewertung des Leningradmotivs als Kernmotiv ist nur für die Berggol'c'sche Kriegsdichtung gerechtfertigt. Hier ist das Stadtmotiv konstanter Baustein ihrer Gedichte. Dies ergibt sich

¹ Vgl. z.B. A. Surkov, *Защитник Сталинграда*. In: *Избранные стихи*. S. 172; *Рубеж радости*, ааО S. 132; *Вождь*, ааО S. 214-221; Ст. Щипачев, *Первый тост*. In: *Избранное* (1947) S. 57.

aus dem literarischen und außerliterarischen Kontext, in den Ol'ga Berggol'c die Werke über diesen Zeitraum stellte. Des weiteren wußte der zeitgenössische Leser und Hörer, daß die Gedichte von der beim Leningrader Rundfunk beschäftigten Dichterin stammten. Bereits der zahlenmäßig häufige Gebrauch des Begriffs 'Leningrad' und 'Leningrader' - vornehmlich in den Titeln der Gedichte - führte dem Leser respektive Hörer ständig vor Augen, daß es sich um Dichtung handelte, die nur hier und jetzt im Leningrad der Blockade ihre Aussage treffen sollte. In der Verknüpfung dieses Begriffs mit Ortsangaben über die Stadt wurde der Begriff selbst unaustauschbar, wollte man der Dichtung nicht die stoffliche Grundlage entziehen. Denn Ol'ga Berggol'c wollte als gebürtige Leningraderin nur an Ort und Stelle Erlebtes darstellen. So wie sie in jenen Jahren, von einer kurzen Reise abgesehen, ausschließlich in ihrer Heimatstadt lebte und wirkte, war die von ihr benutzte Begrifflichkeit um Leningrad ebenfalls ausschließlich und damit unverzichtbar. Daran ändert auch nichts die oftmals vorzufindende überzeitliche und überörtliche Aussage in einigen Versen. Das Leningrad jener Kriegsjahre ist also als Kernmotiv in ihre Dichtung einzuordnen.

Schon Andrej Sinjavskij wies auf die für Ol'ga Berggol'c charakteristische Gestaltung des Leningradmotivs hin. Er hebt nicht nur jene Gedicht- und Strophenteile hervor, die dem historischen Andenken der Stadt geweiht waren, sondern er spricht insbesondere von den nur in der Vorstellung der Dichterin existierenden Monumenten, den *воображаемые монументы*, die noch "zu Ehren der Verteidiger Leningrads"¹ errichtet werden sollten. Dazu stellt Sinjavskij fest: "Die großartige Stadt, die so viele Gedenkstätten bewahrt hat, und die sich gleichsam selbst in ein 'Stadt-Denkmal' (*город-памятник*) verwandelt hat, ging in ihr Werk als zentrales Thema ein und bestimmte den Charakter ihrer Bildlichkeit."²

¹ А. Синявский, Поэзия и проза Ольги Берггольц. In: *Новый мир* 1960. 5. S. 230.

² ebd. Die Verwendung des Begriffs 'Thema' an dieser Stelle entspricht nicht der gängigen Themendefinition, sondern deckt

Zu den bereits vorhandenen Baudenkmalern, an denen das Leningradmotiv seine bildliche und geschichtliche Darstellung findet, zählen die Leninstatue am Finnländischen Bahnhof (*Первый день*. II, 9, V. 5-6 und 11-12; *Стихи о ленинградских большевиках*. II, 15, V. 16 ff), die Stadt als Wirkungs- und Lehrstätte Lenins (*Песня о ленинградской матери*. II, 17, V. 23-24), die Stadt, in der Lenin unsterblich wurde (*Стихи о ленинградских большевиках*. II, 14, V. 9-10), die Stadt, in der sich, dem Leninschen Ruf Folge leistend, die Arbeiter zum Kampf rüsteten, sowohl im Jahre 1917 als auch 1941 (*Первый день*. II, 9, V. 1-2, 9-11), Kronštadt (*Я говорю с тобой под свист снарядов*. II, 18, V. 5), der in den Begriffen 'Aurora', 'Baltika', 'Smol'nyj' und 'Petrograd' verewigte Oktoberruhm (*Стихи о ленинградских большевиках*. II, 14, V. 6).

Die Verwendung dieser den vergangenen Ruhm erinnernden Denkmäler und Statuen hat nicht nur die Funktion, mittels Rückgriff auf die außerhalb des Gedichtes liegende Vergangenheit die Gegenwart zu illustrieren, sondern sie bedeutet zugleich einen Vorgriff auf die Zukunft, in der sich die Taten wiederholen sollen. Das so auf psychologische und damit über das Gedicht hinausweisende Wirkung angelegte Motiv wird ergänzt durch jene imaginären Baudenkmalern, die die Dichterin der Zukunft vorausgreifend in ihren Gedichten entstehen läßt.

*И вот тогда на самом стройном зданье,
лицом к востоку солнца самого,
поставим мраморное изваянье
простого труженика ПВО.* (*Февральский дневник*. II, 55, V. 106-109)

Diese Zukunftsvision von einem Denkmal für die Leningrader Luftabwehr erhält einen besonderen Zug durch die ihr vorangestellte Beschreibung der Abwehrkämpfer in ihrem täglichen Einsatz:

*Но мы стояли на высоких крышах
с закинутой к небу головой,
не покидали хрупких наших вышек,
лопаты схав немецкой рукой.* (ebd. V. 97-1007)

sich mit der Motivdefinition. Dies ist nicht verwunderlich, da ja in der Literaturforschung häufig der Begriff 'Thema' für 'Motiv' eingesetzt wurde.

Im Vergleich der Vision mit der Wirklichkeitsbeschreibung ist kein Unterschied festzustellen. Und Ol'ga Berggol'c hat mit Absicht diese einheitliche Darstellungsweise gewählt:

*Пускай стоит, всегда зарей объятый,
так, как стоял, держа неравный бой:
с закинутой к небу головой,
с единственным оружием - лопатой.* (ebd. V. 110-113)

Indem die Dichterin den Luftabwehrkämpfern bereits die steinerne Züge von Standbildern verleiht - A. Sinjavskij spricht von "lebenden marmornen und bronzenen Standbildern" (aaO S. 230) -, wertet sie deren Tun nicht nur auf, sondern verherrlicht es im Vorgriff auf die diesen Menschen zustehende Anerkennung.

Das Motiv des Blockadeleningrads findet symbolische Gestaltung in einer Ordensmedaille, die Ol'ga Berggol'c in *Ленинградская поэма* beschreibt:

*Колучей проволокой он,
как будто бы венцом терновым,
кругом - по краю - обведен,
блокада символом суровым.
В кольце, плечом к плечу, втроем -
ребенок, женщина, мужчина,
под бомбами, как под дождем,
стоят, глаза к зениту вскинув.* (II, 69, V. 284-291)

"Я жил зимою в Ленинграде". (V. 295)

Das wohl größte Phantasiedenkmal, das nach dem Kriege tatsächlich in Leningrad gebaut wurde, errichtete die Dichterin bereits im Jahre 1942 in dem Gedicht *Ленинградская осень*. Es handelt sich dort um ihre "Vorschläge" zu einem Blockademuseum, in dessen Mittelpunkt sie die "armseligen Eisenöfchen" rückt, deren "Aschereste" sie wie Diamanten in "gläsernen Ausstellungenkästen" aufbewahren will, als Zeichen des "Großen Feuers", an dem sich die Leningrader in "schwarzen, langen Belagerungsnächten" unter dem "Klagelied der Sirenen und der Waffen" "gewärmt" hatten (II, 78, V. 45-53). Auch diese Darstellungsvariante des Leningradmotivs zeigt die Absicht, mit Hilfe positiver Zukunftsbilder die Gegenwart ihrer Schicksalsgefährten erträglicher und sinnvoll erscheinen zu lassen, indem sie ihnen auf diese dichterische Weise suggeriert, daß sie nicht vergessen werden.

Die bildmäßige standbildhafte Verarbeitung des Leningradmotivs ist als etwas nur für die Dichterin Eigentümliches anzuse-

hen. Wenngleich die dahinterstehende Absicht zur Funktion des Ansporns durchaus im Sinne des sozialistischen Realismus normgerecht ist, so zeigt doch die Art und Weise der künstlerischen Aufbereitung über das übliche Maß hinausgehende, individuelle dichterische Züge und Fähigkeiten.

Eine weitaus weniger zentrale Position und Funktion hat das Leningradmotiv in jenen Passagen, in denen für den Krieg im allgemeinen typische Erscheinungen aufgezählt werden, wie beispielsweise "zerstörte Häuser und Straßenzüge" (*Дорога на фронт* 1942, *Но я все время помню* 1946 u.v.a.), "verdunkelte Fenster" (*Мой дом* 1946), "Luftschutzbunker und Kellergewölbe" (*Из блокада 1941 г-а*) usw. Seine Funktion hier besteht darin, mit nur wenigen Strichen den Hintergrund zu zeichnen, vor dem dann die im Mittelpunkt jener Gedichte stehenden Taten und Verhaltensweisen der Leningrader noch größer und heroischer erscheinen.

Von vergleichbar peripherer Bedeutung und daher geringerem Stellenwert ist das in den Vorkriegsgedichten nur selten verarbeitete Leningradmotiv. In seiner für die Kriegsjahre aufbereiteten Position als Kernmotiv vereinigte Ol'ga Berggol'c das Erhabene des vergangenen und des zukünftigen Ruhmes mit der Trivialität des Alltagslebens in einer belagerten Stadt. Jedoch beschränkte die Dichterin die Vergangenheitsdarstellung des Stadtmotivs auf sowjetische Errungenschaften unter Verzicht auf zaristische Vergangenheit und Ruhmesgeschichte St. Petersburgs, von der noch heute zahlreiche steinerne und bronzene Gebäude, Standbilder und Statuen zeugen.

Der pragmatische und funktionale Charakter dieser Motivdarbietung besteht darin, daß die Dichterin es immer wieder zum Anstoß für Überlegungen, Schlußfolgerungen und Aufforderungen nimmt, um so über das Werk hinaus auf die Haltung des Lesers einzuwirken.

Das Typusmotiv des "Leningraders"

Das Typusmotiv des "Leningraders" ist bei Ol'ga Berggol'c immer auch ein Situationsmotiv der Bewährung. Der von der Dichterin gezeichnete Leningrader ist immer ein sich in Bewährungssi-

tuationen typisch, d.h. hier im Sinne der Partei, positiv verhaltender Mensch. Dieser Typus ist nicht das Produkt ihrer Dichtung, sondern ein von der Partei der gesamten Literatur vorgegebener. Wie ein sehr großer Teil ihrer dichtenden Kollegen legt Ol'ga Berggol'c das Hauptgewicht auf den Leningrader Durchschnittsbürger¹, von dem sie am Beispiel ihrer eigenen Person im "Februartagebuch" sagte:

*Я никогда героем не была,
не жаждала ни славы, ни награды.
Дыша одним дыханием с Ленинградом,
я не геройствовала, а жила.* (II, 56, V. 131-134)

*И если чем-нибудь могу гордиться,
то, как и все друзья мои вокруг,
горжусь, что до сих пор могу трудиться,
не складывая ослабевших рук.* (V. 139-142)

Ihre Hauptfiguren sind einfache Menschen, zumeist Zivilisten aller Geschlechter und Jahrgänge und nicht irgendwelche bekannte oder unbekannte Persönlichkeiten der Partei oder des Militärs.

Das Typusmotiv des Leningraders ist zugleich das Kernmotiv der Gesamtthematik 'Ol'ga Berggol'c und ihre Generation auf dem Weg der Bewährung', das wie fast alle Hauptmotive seine wesentliche Prägung durch den Krieg erfuhr.

Es besteht zum einen aus Personengruppen und zum anderen aus Einzelpersonen, zu denen dann auch die allgemeine Wir-Aussage sowie die Ich-Aussage gerechnet werden müssen. Die dichterische Gestaltung zerfällt in ein äußeres und ein inneres Erscheinungsbild des Leningraders. Das äußere, stark situativ geprägte Erscheinungsbild findet seine Darstellung in den heldenhaften und mutigen Taten der Gruppen und der Einzelnen. Das innere Erscheinungsbild wird von der Dichterin in den vorausgreifenden Wünschen und Prophezeiungen vergegenwärtigt, welche die entschlossene, kämpferische und pflichtbewußte Gesinnung dieses Typs zeigen.

Die Personengruppen bestehen aus sich rekrutierenden Soldaten am ersten Tag des Krieges (*Первый день*. II, 9), aus den in die Schlacht ziehenden Leningrader Bolschewiken (*Стихи о ленинград-*

¹Vgl. dazu A. Абрамов, *Лирика и эпос Великой Отечественной Войны* (21975) S. 312-313.

ских большевиках. II, 14-15), in deren Gefolge sich Kinder und Erwachsene befinden; aus dem sich bewaffnenden Volk Leningrads (*Стихи о вооруженном народе*. II, 32-34); aus der "alten Garde", deren Front die Waffen- und Munitionsfabriken in Leningrad geworden sind (*Старая гвардия*. II, 42-43); aus den Männern und Frauen der zivilen Luftabwehr (*Февральский дневник*. II, 55); aus einer von einem Kampfeinsatz erfolgreich zurückkehrenden U-Boot-Besatzung (*Подводная лодка*. II, 80) und schließlich aus den Verteidigern der Stadt (*Памяти защитников*. II, 97-103), zu denen auch die munitionschleppenden Kinder und Barrikaden errichtenden Frauen und Greise gehören (*Я говорю с тобой под свист снарядов*. II, 18-19).

Die Einzelpersonen bestehen aus ihr Leben opfernden Kommandeuren (*Ленинградская поэма*. II, 63 f) und jüngeren Brüdern (*Баллада о младшем брате*. II, 46 ff); aus im Kampf sterbenden Schülern (*Памяти защитников*. II, 100) und Ehemännern (*Песня о жене патриота*. II, 87-89); aus ihre Gesundheit zum Wohl der Allgemeinheit aufs Spiel setzenden Chauffeuren (*Ленинградская поэма*. II, 64-66); aus Müttern, Ehefrauen und Schwestern, die ihre Söhne, Gatten und Brüder opfern (*Песня о ленинградской матери*. II, 16; *Война постучала в окно*. II, 40-41; *Февральский дневник*. II, 51-52; *Песня о жене патриота*. II, 86-89; *Памяти защитников*. II, 98 ff); aus einer ihr Leben riskierenden Schwester auf dem Weg von Moskau nach Leningrad (*Ленинградская поэма*. II, 67, V. 150 ff); aus Krankenschwestern, die schwerverwundete Soldaten betreuen und trösten (*В госпитале*. II, 12-13); aus Frauen, die ihren Nachbarn Trost spenden (*Разговор с соседкой*. II, 38 ff; *Ленинградская поэма*. II, 63 f) und nicht zuletzt aus hungernden Soldaten, die ihr letztes Brot Leningrader Kindern schenken (*Армия*. II, 49-50).

Dieser für alle Personengruppen und Einzelpersonen repräsentative Abriß zeigt, daß Ol'ga Berggol'c ihren typischen Leningrader als vorbildlichen, heldenhaften, opferbereiten und pflichtbewußten Menschen darstellt. Im Einzelfall begnügt sie sich nicht nur mit der Tatbeschreibung, sondern sie ergänzt sie oftmals durch in die Vergangenheit zurückgreifende Parallelen zu vergleichbar tapferen Menschen und zu vergleichbar tragi-

schen Situationen. Sie bevorzugt als historische Beispiel die Oktoberrevolution, wie schon einmal "Soldaten im Vorgefühl der Leiden und des Sieges" (*Первый день*. II, 9, V. 9) in den Kampf zogen, wo schon einmal Leningrader Bolschewiken dem Ruf Lenins siegreich Folge leisteten (*Стихи о ленинградских большевиках*. II, 14, V. 9-16) und wo sich schon einmal das Petrograder Volk bewaffnete (*Стихи о вооруженном народе*. II, 32-33, V. 3-4, 49 bis 50).

Eine andere Art der Ergänzung des äußeren Erscheinungsbildes des Leningraders findet sich in den Ich- und Wir-Aussagen, die dessen Gesinnung, Stimmung und Wünsche nicht nur zum Ausdruck bringen, sondern auch über den Rahmen der Literatur hinaus diese dem Leningrader Leser suggerieren. Spiegel der eigenen Gesinnung als auch indirekter Appell an die Leser verkörpert das titellose Gedicht *Похуда небо сумрачное меркнет...* (II, 34), wo die Dichterin im persönlichen Schwur ihre Leidensgenossen mit verpflichtet:

*Клянусь тебе, мы страшно будем биться,
Клянусь тебе - мы скоро победим.* (V. 21-22)

An anderer Stelle heißt es:

*- Стоек и бесстрашен Ленинград.
Он не дрогнет, он не покорится, -
так сказала старшая сестра.* (*Сестре*. II, 25, V. 46-48)

Solche verallgemeinernden Aussagen, in denen die Dichterin sich zum Sprachrohr ihrer Generation macht, ergänzen fast jede Gruppen- und Einzelpersonendarstellung. Wenngleich die politische Parteilichkeit in fast allen Gedichten unausgesprochen bleibt, so ist sie dennoch zwischen den Zeilen vorhanden. Nur ein einziges Mal spricht Ol'ga Berggol's die Verpflichtung des Einzelnen gegenüber der Partei offen aus. In dem Gedicht *Молодому добровольцу* (II, 35-36; 1941) erinnert sie einen jungen Freiwilligen an seine Pflicht und Treue gegenüber dem Komsomol und der unbesiegbaren Partei:

*не забывай торжественных традиций, -
на них окреп и вырос Комсомол.
И главная - незыблемая - верность
непобедимой Партии своей.
На первый зов ее, на самый первый
вперед за ней, всегда за ней!* (V. 15-20)

Die Bedeutung dieses Typusmotivs ist wie bei fast allen Hauptmotiven nicht auf die dichterische Funktion, Kernstück eines Gedichtes oder Poemteiles zu sein, beschränkt. Stets jedoch ist der Leningrader, um den es sich trotz aller Unbestimmtheit und Namenlosigkeit der vorgestellten Personen handelt, nicht zu ignorieren, ohne daß den Gedichten ein unverzichtbarer Baustein genommen würde. Denn Ol'ga Berggol'c zeigt nur am Leningrader, nicht etwa am heldenhaften Menschen an sich, was der Mensch in außergewöhnlichen Situationen zu leisten imstande ist. Die Leningrader, sich dabei selbst mit einbeziehend, sind der Mittelpunkt ihrer Verse und Appelle. Ihr Weg der uneingeschränkten Bewährung wirkte über den literarischen Rahmen hinaus in dem damals aktuellen Wirklichkeitszusammenhang weiter, und zwar als Vorbild und Ansporn zugleich.

Doch Ol'ga Berggol'c präsentiert nicht nur den tapferen, politisch und propagandistisch "verwertbaren" heldenhaften Leningrader, sondern auch den im täglichen Kampf leidenden, der - wie A. Abramov feststellt - zu den Unzulänglichkeiten in ihrer Dichtung gehört. Er wirft ihr einen zu stark ausgeprägten Sinn zur Wahrheitsliebe vor: "*Берггольц стремится к предельной правдивости*"¹, die seiner Meinung nach aus ihrer Angst resultiert, etwas verfälschen zu können, die "rauhe Wahrheit des Lebens verschönern" zu können². Sein Vorwurf trifft jene Stellen in den Gedichten, in denen vom harten Blockadeleben die Rede ist. Als Beleg führt er eine Textstelle aus dem "Februartagebuch" an, wo von dem unvorstellbaren Hunger die Rede ist, den man mit "Erde", "Kleie" und "Riemen" zu stillen versuchte (II, 68, V. 266 ff). Er hält der Dichterin allerdings zugute, daß sie alles letztlich doch unter dem Aspekt der Siegeszuversicht darstellt. Im einzelnen aber vermißt er die Verknüpfung beider Seiten: "*Картины страданий и слова о вере в жизнь иногда у Берггольц живут сами по себе, поэтически изолированные друг от друга*"³.

¹ А. Абрамов, *Лирика и эпос Великой Отечественной Войны* (1975) S. 315.

² ebd.

³ ebd.

Dieser Vorwurf Abramovs entbehrt in zweifacher Hinsicht seiner Grundlage. Der von ihm getadelte Drang zur Wahrheitsliebe ist nicht in einem solchen Maße ausgeprägt, wie er es in seiner Kritik hinstellt. Das zeigt im besonderen das spätere Kapitel über das Motiv des Todes. Auch versäumt es die Dichterin in keinem ihrer Gedichte, das immer wieder nur kurz angestrahlte Leid mit dem Kampfwillen und der Siegesüberzeugung zu verknüpfen. Darüber hinaus gelangt diese Tatsache Ol'ga Berggol'c und ihrer Dichtung nicht zum Nachteil, sondern zu ihrem Vorteil. Gerade ihr Blick für die Tragik des menschlichen Leids macht ihre Aussagen erst glaubhaft und aussagekräftig. Insbesondere die Darstellung des Elends unterstreicht mehr als viele Worte über das Heldentum die unbestritten heroische Leistung der Leningrader, die sich nicht nur eines äußeren Feindes zu erwehren hatten, sondern auch eines inneren.¹

Während Ol'ga Berggol'c das Heldentum des Leningraders in ausführlichen Passagen beschreibt, findet sie für seine Tragik nur kurze, knappe Worte.

Es gibt in ihren Gedichten beispielsweise den im Fieberwahn sich nach seinen Angehörigen sehnenen Soldaten: *Мама, где ты, где ты? - // - Ты здесь? Я рад. А где ж моя жена? - В госпитале.* II, 12, V. 4/12), einen Menschen, der in den Stunden zwischen Leben und Tod an seine Familie denkt, und nicht - wie so oft in der sowjetischen Literatur beschrieben - vom Gedanken an das Vaterland und dessen Schicksal beseelt ist. Dieser so menschlich leidende Soldat ist hier der tapferen, selbstlosen Krankenschwester gegenübergestellt, die, nach anfänglichem Eingehen auf die Wünsche des Kranken, die Funktion hat, den Blick wieder auf die Heimat und den Sieg zu lenken (vgl. V. 18 ff).

Es gibt den hungernden Leningrader, der davon träumt, "frisches Brot" mit den Händen brechen zu dürfen (*Разговор с соседкой.* II, 39, V. 33-36), der abgemagert, aber dennoch voller Lebensmut trotz Artilleriebeschuß zum "Einkauf geht" (ebd. V. 41 bis 44), der sich mit "125 Blockadegramm Brotration" begnügen muß (*Ленинградская поэма.* II, 66, V. 137 f), der jeden Brotkrumen zu ehren gelernt hat:

¹Siehe oben S. 59 ff.

... О, мы познали в декабре –
 не зря "священным даром" назван
 обычный хлеб, и тяжкий грех –
 хотя бы крошку бросить наземь:
 таким людским страданием он,
 такой большой любовью братской
 для нас отныне освящен,
 наш хлеб насущный, Ленинградский. (ebd. V. 142-149),

dessen Not so groß ist, daß er seine Haustiere verspeisen muß,
 wie anders wäre sonst die Feststellung der Dichterin in *Ты слы-
 шись ли* (II, 85, V. 9) *Мне в городе, где нет зверей домашних*¹
 zu verstehen, und schließlich jenen Leningrader, der vor Hunger
 stirbt, und seine Frau, hier das nicht fingierte Ich der Dich-
 terin selbst, die ihm nicht helfen kann:

*и умер здесь, от голода, в подвале,
 а я – я не могла его спасти...* (*Твой путь*. II, 112, V. 157-
 158)

Es gibt den Leningrader, der sich fremd in seiner Stadt
 fühlt, weil er sie nur im Besitz eines Passierscheins durchque-
 ren darf (*Отрывок*. II, 74, V. 5-13).

Es gibt den Leningrader, der unter der ständigen Verdunkelung
 (*Отрывок*. II, 74, V. 13-15), dem Eingeschlossensein in die Blok-
 kade (ebd. V. 5-6), unter dem Zischen der feindlichen Geschosse
 leidet (*Разговор с соседкой*. II, 38, V. 13-16) und nicht zu-
 letzt unter der grimmigen Kälte, die für ihn schwerer zu ertragen
 ist als der Feind (*Ленинградская поэма*. II, 65, V. 98-101).

Und während am Ende des Krieges andere Dichter triumphierend
 den Sieg besingen, lenkt Ol'ga Berggol'c ihren Blick auf das
 zurückbleibende Leid der überlebenden Leningrader:

*Кто ребятам-сиротам поможет,
 юным вдовам слезы оботрет?* (*Второй разговор с соседкой*.
 II, 105, V. 43-44),

um so festzustellen, daß der Weg der Bewährung noch nicht zu
 Ende ist.

Das Situationsmotiv des "Todes"

Die Darstellung des Todes in der Literatur, sei es als Thema,
 sei es als Motiv, widerspricht dem Optimismus des sozialisti-

¹ Siehe oben S. 67-68.

schen Realismus. Der dennoch häufige Gebrauch des Todes in der Sonderform des Heldentodes ist nicht nur typisch für den sozialistischen Realismus, sondern auch grundlegend für die kommunistische Ideologie, die den Tod als philosophisches und religiöses Problem ausklammert und den Versuch unternimmt, ihn mittels des Heldentodes zu rationalisieren, um so gleichzeitig dem Leben einen Sinn zu geben. Der Sinn wird gleichsam von einer (Heils-) Lehre deduziert, die aber ihrerseits nur aufgrund der Tatsache zustande gekommen ist, daß der Tod unerklärbar erschien. Ist durch einen solchen Zirkel erst einmal eine scheinbar rationale Begründung des Lebens gefunden, so vergißt man schnell, daß diese aus einer durch und durch irrationalen Grundsituation geboren wurde. Der Mensch kann den metaphysischen Sinn des Lebens nicht erkennen. Das ist für ihn gleichbedeutend mit Sinnlosigkeit. Der einzige Sinn ist derjenige, den er seinem Leben selber gibt. Dieser kann aber kein transzendenter, sondern nur ein immanenter sein.

Die notwendige Folge einer solchen Rationalisierung des Todes im Hinblick auf seine Reduzierung als Heldentod ist - wie die sowjetische Literatur gezeigt hat - eine gefährliche Verfälschung des Todes, da das menschliche Leid völlig unberücksichtigt bleibt und so getan wird, als sei er nur ein Bestandteil der täglichen Pflicht und des täglichen Kampfes, wiewohl er auch dem Menschen zu unsterblichem Ruhm und Unvergessenheit verhilft. Dieser Todesvorstellung widerspricht Ja. Akim unmißverständlich, indem er in der kurzen Phase des "Tauwetters" anklagend fragt:

*Разве умирают,
Как в романах -
Пригласие парторга
В кабинет
Чтоб успеть
О графиках и планах
Напоследок высказаться?..¹*

Die Wirklichkeit sieht hingegen ganz anders aus. Der Mensch stirbt, wird begraben fast schon wie ein Fremder und bald schon

¹ Я. Аким, Разве умирают. In: *Литературная Москва*. Т. 2 (1956) S. 524.

vergessen. Daß dem "Helden" weder ewiger Ruhm, noch ewige Unvergessenheit beschieden sind, erkannte auch z.B. Vasilij Grossman in seinem Kriegsroman *Народ бессмертен* (1942). Dort sagt er, ganz im Gegenteil zu seinem Romantitel: "Vergeblich sagen die Dichter, die Namen jener, die auf dem Schlachtfeld sterben, leben in aller Zukunft; vergeblich schreiben sie Gedichte, in denen sie den toten Helden sagen, sie seien nicht gestorben, sondern lebten für immer in ruhmreichen Gedanken. Das menschliche Gedächtnis kann nicht Hunderte oder Tausende von Namen behalten. Die, die starben, sind tot. Groß ist das Volk, dessen Söhne schlicht sterben, fromm, genügsam auf endlosen Schlachtfeldern..."¹

Ebenso griff N. Koržavin das Problem des Heldentodes kritisch auf am Beispiel der fälschlicherweise und vergeblich "nach ewigem Ruhm dürstenden Jugend". In dem Abschnitt *Посвящение Карла Либкнехта* aus dem Poem *Рождение века* rät er daher der Jugend:

*Пусть мальчики не бродят вечной славой.
Она не возмещает*

ничего.

Ни малой боли,

ни большой утраты

Есть то, что есть,

а все, что выше, -

ложь...²

und er bemerkt weiter, daß derjenige, der nicht zu Lebzeiten zu Ruhm gelangte, diesen erst recht nicht nach dem Tod finden wird. Koržavin beschließt diesen Abschnitt mit der Reminiszenz an die im Jahre 1914 von Kriegsrühm trunkenen Massen, die weder damals noch 1941 erkannt haben, daß "Ruhm nur Rauch" ist:

Я слышу гром. Я слышу крики "браво!".

Гордятся люди духом боевым.

А ведьма-смерть на них глядит, как слава!

Да, слава - дым!.. Похаров черный дым.³

Diese Lüge, durch Tod ewigen Ruhm zu erlangen, deckt auch Ol'ga Berggol's nicht auf. Auch sie beteiligt sich an der Ver-

¹ В. Гроссман, *Народ бессмертен* (1942), zit. nach M. Slonim, *Die Sowjetliteratur* (1972) S. 322.

² Н. Коржавин, *Годи. Стихи* (1963) S. 24, V. 3-6.

³ Н. Коржавин, ааО S. 25, V. 29-32.

fälschung des Todes, indem sie ihn als Notwendigkeit im Sinne der Partei darstellt, von menschlichen Ängsten, Verzweiflung, Schmerzen und Leid befreit. Eine derartige Todesinterpretation setzt immer ein Feindbild voraus. Die gesamte sowjetische Literatur verfügt darüber. In den zwanziger Jahren waren es die Weißen, in den dreißiger Jahren die Antikommunisten und in den vierziger Jahren die Faschisten. Auf der Grundlage des letztgenannten Feindbildes gestaltete Ol'ga Berggol'c ihr Todesmotiv.

Das Todesmotiv ist bei Ol'ga Berggol'c ein spezifisches Kriegsmotiv, abgesehen von der einmaligen Motivverarbeitung des Todes in dem Vorkriegsgedicht *Майя* (1933; I, 44), das dem Tod ihrer ersten Tochter gewidmet ist, um deren Leben die Mutter vier Tage vergeblich gekämpft hatte (V. 4-11) und welche sie dennoch nicht retten konnte - wobei der Tod den Lebenswillen der Mutter nicht brechen konnte (V. 12-15) - und an den sie sich in dem späteren Gedicht *Стихи об испанских детях* (1936; I, 86-88) erinnert und ihm dort die Funktion der Warnung und Mahnung gibt, dem Schicksal zuvorzukommen (V. 15-18).

Die einzig unverfälscht anmutende Darstellung eines Opfertodes findet sich im fünften Teil der *Ленинградская поэма* (1942) - einem Teil, der bezeichnenderweise in allen späteren Ausgaben, d.h. später als die von 1958, gestrichen worden ist -, wo von dem selbstlosen Verhalten eines für Leningrad kämpfenden Soldaten, eines Kommandeurs, in seiner Todesstunde die Rede ist.

Unter Verzicht auf jegliche Verherrlichung skizziert Ol'ga Berggol'c hier in realistischer Weise die letzten Augenblicke des von einer "Faschistenkugel" getroffenen und seine letzten Befehle erlassenden Kommandeurs, der freiwillig und in vollem Bewußtsein der Lage auf jegliche Hilfe der ihm zur Seite springenden Soldaten verzichtet. Denn er weiß, daß eine Verzögerung im Angriff mit der Niederlage bezahlt werden müßte (V. 216-229). Im folgenden beschreibt die Dichterin den allein im Schnee zurückgebliebenen und in seinem Blut liegenden, sterbenden Kommandeur. Sie verzichtet dabei auf jegliche Unterstellung von möglichen Empfindungen eines Menschen in seiner Todesstunde im Gegensatz zu einer anderen Todesmotivdarstellung, von der spä-

ter noch die Rede sein wird. Sie gibt dieser totalen Opferbereitschaft des Kommandeurs nur insofern eine Bewertung, als sie versucht, den Sinn und Wert eines solchen Opfers aufzuzeigen, das sich rein numerisch als ein Korrektiv bei der ungleichen Verteilung des Todes auf beiden Kampfseiten erweist:

*... А он остался на снегу,
как сотни красных командиров.
Как сотни тех, кто вел и звал,
к себе не ведая пощады,
своею смертью смерть попрад,
витавшую над Ленинградом.
А он лежал в крови густой,
ничком, с простертыми руками,
как будто прикрывал собой
под ним распластанное знамя.
И что же - верно: кровь свою
он точно стяг, легко и гордо
пронес в решающем бою.*

(S. 44, V. 231-243)

Ganz anders dagegen verläuft die Schilderung vom Tod eines jungen Gardisten an der Front in *Памяти защитников* (1944; II, 97-103). Am Beispiel eines noch kampfunerfahrenen Schülers (s. V. 55) versucht Ol'ga Berggol'c die Bedeutungslosigkeit des Todes für diesen Jugendlichen angesichts des noch zu erringenden Sieges aufzuzeigen. Sie unterstellt diesem "kriechenden", "laufenden", sich auf dem "Rücken wälzenden" und offensichtlich sich vor Schmerz "krümmenden", "röchelnden" und den Berg dennoch "erklommenden" Gardisten, daß er im Anblick der vor ihm liegenden Stadt seine körperlichen Leiden völlig ignoriert und weder Schmerz noch gar Furcht vor dem nahenden Tod empfindet:

*И, может быть, самый счастливый на свете,
всей жизнью в тот миг торжествуя победу, -
он смерти мгновенной своей не заметил,
ни страха, ни боли ее не изведав.* (II, 99, V. 63-66)

Gerade an diesem Beispiel, das in dieser Art nicht allein in der sowjetischen Kriegsliteratur besteht, zeigt sich die Unaufrichtigkeit der Heldentoddarstellung, die da behauptet, daß der Tod frei von Angst, Schmerz und Schrecken sei (vgl. beispielsweise A. Surkov in *Защитник Сталинграда 1942*¹) und daß man sich ihm zu stellen habe, so E. Dolmatovskij, wie ein "Kommunist", "Romantiker" und "Soldat":

¹ A. Сурков, *Избранные* (1947) S. 172, V. 25/6, V. 10.

*Но встретил смерть, не прячась и не плача,
как коммунист, романтик и солдат.¹*

Die Dichterin treibt die Verfälschung noch so weit, daß sie die angebliche Attraktivität des Todes, den sie hier auf besonders lyrische Art und Weise beschreibt, dadurch steigert, indem sie dem Toten Wahrnehmungen unterstellt, "das Liebkosen der Winde" (V. 103), "das Schweben der Wolken" (V. 104) u.a., die dem Lebenden verschlossen blieben.

Nicht minder selten in der Kriegsliteratur ist die Verknüpfung des Motivs der Standhaftigkeit im feindlichen Verhör mit dem Motiv des Todes. Ol'ga Berggol'c entwirft in dem Gedicht *Баллада о младшем брате* (1941; II, 46-48) - einem Gedicht übrigens, das kaum aus der persönlichen Anschauung der Dichterin entstanden sein kann, sondern ein im Sinne der Parteipropaganda bewußt konstruiertes Werk ist - das Bild eines fröhlichen jungen Mannes, der gerne "angelt, pfeift und singt" (V. 5-6). Dieser fällt in die Hände des "deutschen Feindes" (V. 1). Trotz der in den "Händen der Henker blitzenden unbarmherzigen Messer" (V. 17-18), trotz "Folter und Drohungen" bleibt er standhaft und übt nicht Verrat an seinem älteren Bruder. Darüber hinaus beschwört er mutig die Rache des älteren Bruders für seinen Tod, während aus seinen Augen "unsterblichen Zorn" leuchtet (V. 24-25). Kein Ausdruck der Angst, kein Zeichen der Schwäche geht von dem jüngeren Bruder aus. Er stirbt ohne Furcht, allein erfüllt von der Rache an seinen Feinden und Henkern:

*... И штик фашист в него вонзил.
и умер младший брат. (II, 47, V. 44-45)*

Ol'ga Berggol'c beläßt es nicht bei dieser kurzen Feststellung. Sie knüpft daran die Verpflichtung aller, für alle einzustehen, so wie es der jüngere Bruder in ihrem Gedicht getan hat (V. 56 bis 59). Die Legende des jüngeren Bruders wird dabei wieder einmal als Vorbild genutzt.

Ein letztes Beispiel für die Darstellung und Verarbeitung des Fronttodes sei noch mit dem Gedicht *Песня о жене патриота* (1943 II, 87-88) angeführt. Dort wird nicht nur der Tod als etwas Selbstverständliches von der Dichterin bezeichnet:

¹ Е. Долматовский, Послание поэтам. In: *Избранные произведения в двух томах*. Т. 1 (1971) S. 115/6.

*И пал он обичною смертью героя,
заветный рубеж не отдав. (II, 88, V. 23-24)*

Die Gleichgültigkeit, die man diesen Worten entnehmen zu können glaubt, wird noch dadurch gesteigert, daß Ol'ga Berggol'c sich der überlebenden Witwe dieses eines gewöhnlichen Todes gestorbenen Patrioten zuwendet, von der sie nicht weniger Selbstverständlichkeit in der Reaktion erwartet. Angesichts des noch wütenden Krieges ist auch keine Zeit für Trauer und Tränen (V. 35 bis 36). Die geradezu unnatürliche, unfrauliche, ja unmenschliche Härte sich selbst gegenüber sucht Ol'ga Berggol'c dadurch zu erklären, daß der Rachedanke jegliches persönliches Schmerzgefühl ausschaltet.

Die propagandistische Ausrichtung und Gestaltung dieser Todesmotivvariante und die damit verbundene Reaktion der Witwe entspricht der Aufgabe eines jeden sowjetischen Dichters, die Menschen im Sinne der Partei anhand solcher "Vorbilder" zu "erziehen".

Ein völlig anderes Zerrbild des Todesmotivs zeichnet die Dichterin in dem 1950 verfaßten *Всем Вступление в поэму (Собрание сочинений в двух томах 1958. S. 163-169)*, wo sie die letzten Augenblicke im Leben der betagten gläubigen Großmutter festhält, die zu Beginn des Zweiten Weltkrieges gestorben war.

Sie unterstellt der gläubigen, "zwischen alten Ikonen" gebeteten Frau (V. 42-43), daß deren letzte Gedanken nicht Gott galten, sondern der Heimat, Rußland (vgl. V. 56-58). Sie will den Leser glauben machen, daß sogar eine zutiefst gottesfürchtige Frau, für die der kommunistische Staat als gottverneinendes System nicht maßgebend sein konnte, erst dann beruhigt sterben kann, wenn sie dieses Land gesegnet hat (V. 60-64, 77 bis 80). Nicht das eigene Seelenheil der Sterbenden steht im Vordergrund, sondern das weltliche Heil eines Landes.

Ol'ga Berggol'c hat nicht nur hier den fraglichen Versuch unternommen, das Sterben politisch zu verklären. Weder Realismus, noch Wiedergabe eines Erlebnisses finden sich hier so parteilich aufbereitet.

Das Phrasenhafte fast all dieser propagandistisch aufbereiteten Todesmotive findet sich in *Осень сорок первого* (1941; II, 26-27) auf einen kurzen Nenner gebracht:

О, что мой страх,
что смерти неизбежность

Умру, - а ты останешься, как раньше. (V. 26-27, 31)

Die hier von Ol'ga Berggol'c vorgenommene Ignorierung der Todesangst sowie der Todesbedeutung für den einzelnen Sterbenden ist doch wider alle menschliche Natur mit ihrem natürlichen Drang zur Selbsterhaltung und widerspricht jeder realistischen und aufrichtigen Einschätzung des Menschen, auch eines Helden.

An dieser wirklichkeitsfremden, verzerrenden Darstellung des Todes zeigt sich die kommunistische Lüge auch der Ol'ga Berggol'c, die die ganzen Kriegsjahre in Leningrad zugebracht und Zeuge des tragischen und sinnlosen Sterbens unzähliger Kinder, Jugendlicher, Erwachsener und Greise gewesen ist, die den Schmerz, die Angst, die Verzweiflung sowohl der Sterbenden wie auch der Hinterbliebenen miterlebt hat. Sie verfällt der Unaufrichtigkeit, diesen Menschen zu suggerieren, der Tod sei frei von all diesen Nöten, er sei etwas Alltägliches und Selbstverständliches.

Um das hinsichtlich des Todesmotivs entstandene negative Urteil über die Dichterin durch ein positives zu ergänzen, bedarf es an dieser Stelle eines kurzen Blickes auf die Tragödie *Верность* (II, S. 361-462), an der Ol'ga Berggol'c von 1946 bis 1954 gearbeitet hat. In diesem höchst ungewöhnlichen Drama, das sie in dem gleichnamigen Buch unter dem Untertitel *Стихи и поэма* unter die Poeme einreichte, sind die dargestellten Personen gerundete Figuren, obgleich jede von ihnen durchaus Typen verkörpern, und zwar im Sinne der üblichen Kriegsdichtung traditionelle Typen, wie beispielsweise der Typ der Ehefrau, der Typ der Mutter, der Typ des Partisanenchefs usw. Im Gegensatz zu den "kommunistischen Helden" der Berggol'c'schen Kriegsgedichte sind die Dramenfiguren in erster Linie Menschen, die ihr Leid nicht "heroisch verschweigen" und ihren Schrecken nicht verbergen, sondern sie offen aussprechen. Der Schrecken des Todes und der Vernichtung findet zum Beispiel Ausdruck in dem Leid des Soldaten um seine gefallenen Soldaten, im Leid des Gatten um seine Frau in deutscher Gewalt, im Leid der Frau um den hingegerichteten Freund, im Leid der Menschen um die geschändete

Stadt, im Leid des Archäologen um die zerstörte Kunst usw. Nicht das Phrasendenken von Furchtlosigkeit und freudigem Heroentum im Angesicht des Krieges hat hier durch Ol'ga Berggol'c seinen Niederschlag gefunden, sondern die zutiefste Aufrichtigkeit auch dem Negativen des Daseins gegenüber.

In der Gegenüberstellung von meist verschwiegenem Leid in den Gedichten mit dem im Drama offen ausgesprochenen Leid zeigt sich, daß je aufrichtiger Ol'ga Berggol'c ist, um so menschlicher, glaubwürdiger und göltiger ist ihre dichterische Aussage.

Rahmenmotive

Das Typusmotiv des "Feindes"

Drei von der Kommunistischen Partei zur Norm erhobene Feindbilder lösten einander im Leben des noch jungen Sowjetstaates ab und drangen auch in die sowjetische Literatur ein. Es sind dies die konterrevolutionären "Weißen" in und nach der Oktoberrevolution, die "deutschen Faschisten" im zweiten Weltkrieg, wie die Nationalsozialisten fälschlicherweise von den Sowjets genannt wurden, und dann die "Andersdenkenden", die sogenannten Dissidenten der Gegenwart. In den Berggol'c'schen Gedichten tauchen nur die ersten beiden Feindbilder auf. Das hängt in der Hauptsache wohl damit zusammen, daß Ol'ga Berggol'c ihre dichterische Tätigkeit der Nachkriegsjahre im Vergleich zu den beiden vorhergehenden Schaffensperioden einschränkte und keiner neuen Thematik öffnete, sondern ihre Gedichte mit der Erinnerung an die Vergangenheit erfüllte.

Der geschichtlich "erste Feind" des Sowjetregimes findet erst- und letztmalig nach dem Krieg in dem umfangreichen Vers-epos *Первopoccyкx* (1949-1957) kurz Erwähnung. Auffallend ist dabei, daß der Feind nur knapp genannt wird - beispielsweise spricht die Dichterin von den "Romanovschen Adlern" (V. 184), von den "Kulaken" bzw. "weißen Kulaken" (V. 345) - und nicht in Situationen eingebettet als selbständiges Motiv oder gar Thema auftaucht. Insofern kann bei dieser Variante des Feindbildes

nicht von einem Motiv gesprochen werden. Das gilt teilweise auch für das zweite Feindbild, das in überwiegendem Maße nur Bestandteil der Kriegsdichtung aus den Jahren 1941-1945 ist. Sehr häufig stellt sie ihn dort nur in der allgemeinen Formulierung "Feind" dar¹.

In einer Reihe von Gedichten, so zum Beispiel in *Подводная лодка* (1942; II, 80-81), grenzt Ol'ga Berggol'c den "zweiten Feind" begrifflich dahingehend ein, daß sie ihn "Faschist" (V. 23) nennt; nur vereinzelt findet sich hin und wieder ein Hinweis auf seine Nationalität. In *Я хочу говорить с тобой* (1942; *Верность* 1970, S. 104) beschimpft sie ihn als "deutschen Kula-ken" (*германский кулак*, V. 35); in *Знамя* (1943; II, 89-92) spricht sie von "deutschen Panzern" (*германские танки*, V. 9), von dem "Deutschen" schlechthin (*немец*, V. 15) sowie von der "Dunkelheit des deutschen Übels" (*во мраке немецкого зла*, V. 30) und in *Баллада о младшем брате* (1941; II, 46-48) vom "deutschen Stab" (*германский штаб*, V. 1).

Mit ihrer totalen Enthalttsamkeit bezüglich der Bezeichnungen "Nazi" bzw. "Nationalsozialist" gibt Ol'ga Berggol'c indirekt einen Hinweis auf die mehr oder minder vorgeschriebene Sprachenregelung seitens der Partei. Die oben genannten Bezeichnungen waren deswegen verpönt, weil die Kommunisten sowohl nationale als auch sozialistische Aspekte für sich selbst in Anspruch nahmen und so diese Anwendung auf den deutschen Feind nicht nur Verwirrung hätte stiften können, sondern auch eine abschreckende Wirkung verfehlt hätte.²

Die persönliche Zurückhaltung der Dichterin bei der Verwendung der Nationalitätsbestimmung "deutsch" und "Deutscher" bereits während des Krieges ersparte ihr eine nachträgliche Überarbeitung und Korrektur ihrer Gedichte. Denn die bei vielen Kriegsdichtern und -schriftstellern auf dem Kontrast "gute Russen - schlechte Deutsche", "Welt von Menschen - Welt von Bestien" (vgl. z.B. den militanten Roman *Радуга* (1942) von V. Va-

¹ Allein die Bezeichnung "Feind" (*враг*) findet sich in zahlreichen Kriegsgedichten, z.B. in: *Начало поэмы* 1941; II, 10 - *Армия* 1941; II, 52 - *Февральский дневник* 1942; II, 52/54 u.v.a. sowie auch in vom Krieg sprechenden Nachkriegsgedichten, z.B. *Вступление в поэму* 1950; Москва 1958, S. 167 - *Песня о "Ване-коммунисте"* 1953; III, 58 u.v.a.

² Vgl. H.J. Dreyer, Petr Veršigora. "Ljudi s čistoj sovest'ju". Veränderungen eines Partisanenromans unter dem Einfluß der Politik. In: *Arbeiten und Texte zur Slavistik*. Bd. 9 (1976) S. 73-82.

silevskaja) aufgebaute Feindthematik und-motivik mußte zu einem großen Teil in späteren Fassungen eliminiert und durch den nichtkorrekten Gegensatz Kommunismus-Faschismus ersetzt werden. Auf diese Weise wurde das Feindbild ideologisiert und im Hinblick auf die Nationalität neutralisiert, um ihm so mehr Gültigkeit zu geben, da inzwischen die Aussöhnung mit dem kommunistischen Teil Deutschlands stattgefunden hatte. Es war seither nicht mehr vom Sieg der Russen über die Deutschen die Rede, sondern vom Sieg der kommunistischen Ideologie über die faschistische Ideologie.

Eine weitere nähere Bestimmung erfährt das Feindbild bei Olga Berggol'c durch andere beschreibende und charakterisierende Adjektiva und Substantiva. In *Севастополю* (1942; II, 72-73) spricht sie von den "verhaßten Feinden" (*ненавистные враги*, V. 11); in *Сталинграду* (1942; II, 82-84) vom "verfluchten Feind" (*проклятый враг*, V. 31) und in *К сердцу Родины руку тянет* (1941; II, 28-29) vom "dreimal verfluchten Feind" (*трижды проклятый враг*, V. 2) sowie in *Твой путь* (1945; II, 107-121) vom "unsichtbaren" und vom "gesichtslosen Unsichtbaren" (*невидимый*, V. 287 und *безносый невидимка*, V. 293). Die Adjektive "verflucht" und "verhaßt" reichten der Dichterin jedoch nicht aus, um das verabscheuungswürdige Verhalten des Feindes zu charakterisieren. Dazu bediente sie sich u.a. solcher Formulierungen wie "Henker" (*палач*) in *Февральский дневник* (1942; II, 56, V. 129), *Ленинградская поэма* (1942; Moskauer vollständige Ausgabe 1958, S. 40, V. 74), *Ленинградский салют* (1944; ebd. S. 62, V. 8) und "Verbrecher" (*Хищник, злодь*) in *Песня о Ленинградской матери* (1941; II, 17, V. 33). In *Сталинграду* (1942; II, 82-84, V. 46) übernahm sie die in der politischen Propaganda jener Zeit übliche Terminologie, indem sie Ausdrücke wie "wütende Bestien" (*бешеных зверей*, V. 26); so auch in *Я говорю с тобой под свист снарядов* (1941; II, 19, V. 26) und "schändliches Reptil" (*постыдный гад*, V. 73) in *Ленинградская поэма* (1942; Moskauer Ausgabe 1958, S. 40) und "Klauen des Todes" (*в когти смерти*, V. 29) in *Стихи о ленинградских большевиках* (1941; II, 14) gebrauchte. All diese Vergleiche und Gleichsetzungen des Feindes mit Tieren und Verbrechern, die zu den gängigen Bezeichnungen

Im Gegensatz zu den vorab angeführten Beispielen verlieh Ol'ga Berggol'c dieser eindrucksvollen Aufzählung nicht mehr die Funktion des Haßschürens, weil dies nach dem Sieg nicht mehr notwendig war:

*Но меж развалин горестных и дымных,
в ожогах вся,
я поднялась, в рубцах, в крови, в золе,
как все, -*

*неистребима,
с неистребимой верностью Земле, (ebd. S. 118, V. 306-309)*

Auffallend ist, daß die Dichterin für die Sache des Sieges das Feindmotiv grundsätzlich nicht verwendete, um den sterbenden Feind zu beschreiben und sich an seinem Tod zu erfreuen. Mit Ausnahme der beiden Verse *В своей крови, в своей предсмертной пене / вы сами захлебнетесь, палачи* (*Стихи о вооруженном народе* 1941; II, 33, V. 45-46), in denen sie dem Feind mit dem Tode droht, um so ihm selbst zu entgehen, finden sich in ihren Gedichten keine Darstellungen in der Art eines A. Surkovs, der beispielsweise in dem Gedicht *Мертвый враг* (1943; *Избранные стихи* 1947, S. 112) seiner Erbarmungslosigkeit und Unversöhnlichkeit sowie seinen Haßgefühlen nicht einmal gegenüber einem toten Feind Einhalt gebietet. Zwei Gründe mögen für die Berggol'c'sche Zurückhaltung ursächlich sein: zum einen das ihrem gezeißelten Volk und seiner Tapferkeit geltende Interesse und zum anderen eine persönliche Erfahrung, die sie - so erinnerte sie sich erst viele Jahre später in *Дневные звезды* - in ihrer Eigenschaft als Gegenpropagandistin beim Leningrader Rundfunk gemacht hatte. Anlässlich des im Jahre 1942 bevorstehenden Weihnachtsfestes verfaßte sie ein Flugblatt für die feindlichen Soldaten vor der Stadt. Dabei kam ihr plötzlich zu Bewußtsein, daß der deutsche Soldat ebenso einsam war wie die Leningrader, daß er genauso unter Kälte und Hunger litt und daß auch er lieber daheim im Kreise seiner Familie weilen würde. Kaum war sie sich des Mitgeföhls mit ihrem ärgsten Feind bewußt, mußte sie sich zwingen, es zu verdrängen, um sich nicht selbst ihrer - Kampfesmoral zu berauben: *Это враги, а не люди - , сказала я себе...*¹

¹ О. Берггольц, *Доброе утро, люди!* (1960) III, S. 351.

Eine solch menschliche, wenn auch nur vorübergehende Regung durfte erst nach Stalins Tod gezeigt werden. Im Zuge einer allgemeinen, nun wesentlich differenzierenden Betrachtungsweise des Kriegsfeindes, in dem nicht mehr einseitig nur der "Verbrecher" und die "Bestie" gesehen wurde, findet sich der hinter seinen Taten verborgene Mensch, beschrieben zum Beispiel in einer Verhörszene, in deren Mittelpunkt die als aufrecht und sogar sympathisch gezeichnete Person eines deutschen Gefangenen steht (vgl. G. Baklanov in seiner Erzählung *Пядь земли*¹).

Die im Rahmen der parteilichen Kriegsdichtung typisch einseitige, negative Aufbereitung des Feindmotivs durch Ol'ga Berggol's, deren politische Intention dem Motiv eine über das Kunstwerk hinausgehende Funktion der Einflußnahme auf ihr Publikum gab, trägt insofern individuelle Züge, als die Dichterin nur zurückhaltend und abstrakt auf zahlreiche Gedichte verstreut davon Gebrauch machte und das damit verknüpfte propagandistische Anliegen vorwiegend indirekt, verhalten und niemals laut vortrug.

Im inhaltlich-dichterischen Gefüge ist das Motiv des Feindes in seiner ausschließlich die negativen Eigenschaften betonenden und damit parteikonformen Zeichnung nur ein Baustein in der Gestaltung des sich in den negativen Lebensbedingungen widerspiegelnden dichterischen Rahmens, der insgesamt kontrastierende Funktion besitzt zu den im Mittelpunkt stehenden, vom Heldentum der Leningrader kündenden Kernmotiven.

Das Stimmungsmotiv des "Hasses"

Von weitaus mehr agitatorischer Zielsetzung ist das als Variante zum Feindmotiv anzusehende Motiv des Hasses bestimmt. Der funktionale Unterschied liegt allein in der dichterischen Präsentation des Haßschürens. Während das Feindmotiv diesen Zweck nur mittelbar erfüllt, kommen die zum Haß aufrufenden Gedichtpassagen dieser Intention unmittelbar entgegen.

¹ Г. Бакланов, Пядь земли. In: *Новый мир* 1959. 5. S. 3-45 und 1959. 6. S. 66-111.

Umfang und Intensität des Haßmotivs sind wie schon beim Motiv des Feindes erheblich geringer angesetzt als beispielsweise bei A. Surkov, der diesem Normthema und Normmotiv größeren Raum bereitstellte. Die von Haßgefühlen und Rachegeleüsten genährte Unerbittlichkeit allem gegenüber, was mit Feind zusammenhängt - selbst wenn es sich dabei um dessen Verwandte und Freunde in Deutschland handelt (so z.B. in seinem Gedicht *Под Москвой* 1941, *Избранные стихи* 1947, S. 80-81 sowie *Заповедь мстителей* 1942, S. 97) -, stellt letztlich nur eine in Dichtung umgesetzte militante Propagandajournalistik dar. Herausragende Beispiele dafür sind A. Tolstojs am 28. Juli 1941 in der *Правда* erschienener Artikel *Я признаю к ненависти*, M. Šolochovs mit dem Stalinpreis 1. Klasse ausgezeichnete *Наука ненависти* und I. Èrenburgs zahlreiche Kriegsartikel.¹ Diese literarischen und journalistischen Hetzkampagnen waren als Beitrag zur psychologischen Kriegsführung gedacht. Obgleich Ol'ga Berggol'c sich nicht an dieser, den Menschen völlig ausklammernden, politischen Hetze in einem solchen Ausmaß beteiligte, zeigte sie sich aber auch nicht geneigt, den Haß völlig zurückzudrängen. Anders jedoch z.B. M. Aliger in ihrem Gedicht *Немецкой женщине* (1941 bis 1942; *Стихотворения* 1952, S. 98-103) - *О ненависть, молчи* (V. 65), *Ненависть, постой* (V. 99) -, um eine Basis zu finden für ein Gespräch von Frau zu Frau, von einer Russin zu einer Deutschen, mit der an sich jede Russin das gleiche Schicksal teilt: das Warten auf das Ende des Krieges, auf die Rückkehr

¹ Stellvertretend für alle sei hier I. Èrenburg zitiert in einem Artikel vom 13. August 1942 in: *Красная звезда*, den er angesichts des russischen Rückzuges aus dem Nordkaukasus und des deutschen Vorstoßes auf Stalingrad schrieb: "Man kann alles ertragen: Not, Hunger und Tod. Aber die Deutschen kann man nicht ertragen. Man kann diese fischäugigen Idioten nicht ertragen, die alles Russische verachten... Wir können nicht leben, solange diese graugrünen Schnecken am Leben sind. [...] Heute gibt es nur einen Gedanken: Die Deutschen töten, sie töten und in der Erde verscharren. Dann erst können wir wieder schlafen." Einen Tag später, in derselben Zeitung: "Wenn du einen Deutschen getötet hast, bring den nächsten um - es gibt nichts Schöneres als deutsche Leichen". Hier in der deutschen Übersetzung von Alexander Werth, *Rußland im Krieg* (1964) S. 296 bis 297.

der Männer und Söhne. Dieses von "Mensch zu Mensch" (V. 111 bis 112) geführte Gespräch Aligers wäre für Ol'ga Berggol'c undenkbar gewesen. Nicht aufgrund eines Mangels an Menschlichkeit und Vernunft, sondern aufgrund der unterschiedlichen Perspektive, aus der beide Frauen den Krieg und seine Auswirkungen erlebten. Wie I. Grinberg¹ 1956 zu Recht anlässlich eines Vergleichs der beiden Dichterinnen festgestellt hat, repräsentiert Ol'ga Berggol'c die mitten im Kriegs- und Kampfgeschehen stehende aktive Kämpferin. Margarita Aliger hingegen zeigt sich als außerhalb des unmittelbaren Geschehens stehende, abwartende, distanzierte Frau eines Kämpfers, die folglich mehr Toleranz zeigen konnte.

Zwischen den beiden extremen Positionen reiner Emotionalität einerseits und Rationalität andererseits befindet sich die Verarbeitung des Haßmotivs bei Ol'ga Berggol'c. Sie verbindet Gefühl und Verstand, indem sie von der für einen Kämpfenden natürlichen Überlegung ausgeht, daß der Haß weitere Kräfte mobilisieren kann:

*Нам ненависть заплакать не дает.
Нам ненависть залогом жизни стала:
объединяет, греет и ведет. (Февр. дневник 1942; II, 53,
V. 53-56)*

und er deshalb gezielt als Ansporn einzusetzen ist:

*Но, жестоко душу напрягая,
смертно ненавидя и скорбя,
я со всеми вместе присягаю
и даю присягу за тебя.
Присягаю ленинградским ранам,
не сломясь, не дрогну, не устану,
ни крупницы не прощу врагам. (Сестре 1941; II, 25, V.25-32)*

und ihn niemals um seiner selbst willen propagiert.

Solch geschicktes Motivieren mit dem zum Motiv verarbeiteten Haß, der in ihren Kriegsgedichten nicht nur sparsam verwendet wurde, sondern auch immer im Hinblick auf einen psychologisch-moralischen Nutzen für ihren aktuellen Leser, zeigt die rationale Durchdringung auch dieses Teiles ihrer Dichtung.

Das Stimmungsmotiv des "Sieges"

Das Motiv des Sieges verdient die Klassifizierung als Stimmungsmotiv- und nicht als Situationsmotiv, weil es nicht zur Dar-

¹Siehe oben S. 18.

stellung eines bereits errungenen Sieges benutzt wurde, sondern ebenso wie die vorab genannten Rahmenmotive allein dem Zweck der moralischen Unterstützung, der den Kampfgeist anstachelnden "Stimmungsmache", diene, um einen noch in der Zukunft liegenden Sieg zu erkämpfen. Deshalb ist das Siegesmotiv ein konstanter Bestandteil der frühen Kriegsgedichte, vornehmlich aus den beiden ersten Kriegsjahren, in denen der Sieg in Wirklichkeit überhaupt noch nicht abzusehen war. Darüber hinaus gehört es grundsätzlich in den Bereich des obligatorischen Optimismus des sozialistischen Realismus.

Die Verwendung dieses Motivs in den Berggol'c'schen Gedichten verläuft der Wirklichkeit genau entgegengesetzt. Je ferner der Sieg war, um so häufiger, je näher er rückte, um so seltener erfolgte seine dichterische Verarbeitung.

Abgesehen davon, daß alle Aufforderungen zum Kämpfen und Durchhalten in letzter Konsequenz auch stets eine Aufforderung zum Sieg beinhalten, ist festzustellen, daß die den zeitgenössischen Leser und Hörer anspornende Funktion dieses Motivs sowohl mittels Rückgriffs als auch mittels Vorgriffs auf außerliterarische Gegebenheiten erzielt wurde.

Im Rückgriff auf die Vergangenheit vergegenwärtigt die Dichterin den Sieg der Oktoberrevolution (*Первый день* 1941; II, 9) und konstruiert daraus eine Verpflichtung und eine Gewißheit für die Zukunft (*Стихи о ленинградских большевиках* 1941; II, 14), wobei sie der Figur Lenins eine Schlüsselposition für den Sieg verleiht.

*Не опозорить, не попрасть
тот город, где Владимир Ленин
учил терпеть и побеждать. (Песня о ленинградской матери
1941; II, 17, V. 22-25)*

Im Vorgriff auf die Zukunft, von der die meisten Motivdarbietungen erfüllt sind, greift Ol'ga Berggol'c den tatsächlichen Ereignissen weit voraus. Sie tut dies vorrangig in Form von Ich- und Wir-Aussagen: "Wir werden siegen, ich schwöre es dir, Rußland" (*Я говорю с тобой под свист снарядов* 1941; II, 18, V. 27), "Ich schwöre dir - wir werden bald siegen" (*Похуда небо сумрачное меркнет* 1941; II, 34, V. 22), "Aber die Heimat ist mit uns, und wir sind nicht allein, / und unser wird der Sieg

sein (... *Я буду сегодня с тобой говорить* 1941; II, 31, V. 47 bis 48), etc. Das sich selbst Miteinbeziehen der Dichterin in solche Ausrufe und Aufforderungen ist symptomatisch für all jene Gedichte, in denen Ol'ga Berggol'c aus dem persönlichen Erlebnisbereich heraus schildert. In Gedichten, in denen sie von Ereignissen berichtet, die sie nicht selbst miterlebt hat, wie zum Beispiel den Fall von Sevastopol' und die Einkesselung Stalingrads, schließt sie sich aus den Appellen aus. So beendet sie z.B. das Gedicht *Севастополю* (1942; II, 73) mit den Worten:

..... - *Севастополь, ты с нами!*
Ты с нами,
ты бьешься, ты победишь. (V. 25-26)

Das Besondere dieser Textstelle zeigt sich nicht so sehr in der agitatorischen Formulierung *ты победишь*, das sie einer Stadt nach deren Kapitulation zuruft, sondern vielmehr in den etwas paradox klingenden Worten *ты с нами*. Es hätte doch eher heißen müssen "*ми с тобой*", denn nicht die Leningrader, in deren Namen sie hier spricht, bedurften in erster Linie der Hilfe, sondern umgekehrt Sevastopol'. Mit dieser psychologisch sehr geschickt angelegten Umkehrung der Verhältnisse appelliert sie an das Solidaritätsgefühl der Sevastopoler, sich nicht in ihr Schicksal zu ergeben, sondern es für sich und die anderen aufs neue in die Hand zu nehmen und weiterzukämpfen. Mit Hilfe dieser auf den ersten Blick unverständlich und widersinnig wirkenden Aussage versucht sie unter Verzicht auf jegliche Mitleidsbekundung und Klage das durch die Niederlage zerstörte Selbstbewußtsein der Stadt neu aufzurichten, indem sie ihr eine weitere Verpflichtung auferlegt.

Außerhalb der Aufforderungsstruktur steht die nur einmal vorkommende Parole von der "Treue zur unbesiegbaren Partei" in dem reinen Propagandagedicht *Молодому добровольцу* (1941; II, 35, V. 17-18).

Frei von politischer Agitation bei Ol'ga Berggol'c dagegen ist die in der Kunst so traditionsreiche bildliche Darstellung der Siegesgöttin, die sich in der Berggol'c'schen dichterischen Prägung von ihren Vorbildern Victoria und Nike dadurch unterscheidet, daß sie nicht als unversehrt strahlende Ruhmesgöttin Gestaltung findet, sondern als vom Leid geprägte, verstümmelte

Siegerin, die in "verkohlten Händen" (*Февральский дневник* 1942; II, 58, V. 197) den Siegerkranz hält. Es handelt sich hier um den Schluß ihres "Februartagebuchs", wo sie das gewohnte Bild durch die Formulierung "verkohlte Hände" verfremdet und dadurch ihre dichterische Kraft herausstellt. Denn nicht der von anderen Dichtern so oft beschwörte billige, strahlende Sieg findet bei ihr Darstellung, sondern der Sieg durch das Leid, durch Opfer, durch Verstümmelung. Ol'ga Berggol'c will auf diese Weise zum Ausdruck bringen, daß der Sieg im Krieg immer nur die für alle höchst schmerzliche sowie an körperlichen und seelischen Wunden reiche und folgenschwere Beendigung des Leids sein kann.

Wie die zuvor dargestellten Rahmenmotive des Feindes und des Hasses gehört auch das Stimmungsmotiv des Sieges zu den propagandistischen Normmotiven in der Lyrik Ol'ga Berggol'c', deren vornehmliche Aufgabe die Einflußnahme auf den aktuellen außerliterarischen Wirklichkeitszusammenhang war und denen die Dichterin dennoch nur eine Randstellung in ihren Gedichten einräumte, weil sie das Zentrum ihrer Betrachtung des tapferen Menschen und seiner Leidensbewältigung freihielt. Bei aller Bereitschaft der Dichterin, auch im Sinne der Parteipropaganda zu wirken und beispielsweise sogar in scheinbar aussichtslosen Momenten den Sieg zu beschwören, zeigt sich der für sie eigentümliche Zug der Aufrichtigkeit, vor dem leidenden Menschen die Augen nicht zu verschließen, wie es viele ihrer Dichterkollegen um der Parteilichkeit willen getan haben.

Das Stimmungsmotiv der "Stille"

Mit der Verarbeitung des Stillemotivs überschreitet Ol'ga Berggol'c den bisherigen Rahmen der propagandistischen Normmotive und wendet sich dem traditionsreichen lyrischen Motiv in der Geschichte der Dichtung zu. "Der Zustand der Stille bildet auch die Voraussetzung des das Lyrische kennzeichnenden Verschmelzens des Betrachtenden mit dem Gegenstand. Vom Dichter gestaltet, überträgt die Stille dem Lesenden und Hörenden dieselbe Stimmung, aus der ein Gedicht entstand."¹ In diesem Sinne

¹ W. Kasack, *Der Stil Konstantin Georgievič Paustovskijs* (1971) S. 142.

lassen sich in der Literatur viele Gedichte über die Stille finden, an denen immer wieder das Wesen des Lyrischen erklärt wurde, wie beispielsweise *Wanderers Nachtlied (Über allen Wipfeln ist Ruh)* von Goethe, *Der Einsiedler (Komm, Trost der Welt, du stille Nacht)* von Eichendorff und *Schäfers Sonntagslied (Nun Stille nah und fern)* von Uhland. Auch aus der russischen und sowjetischen Literatur lassen sich derartige Beispiele anführen. Wolfgang Kasack nennt in seinem Kapitel zum Motiv der Stille bei Paustovskij die Gedichte *Воспоминание* ("Wenn für den Sterblichen der lärmende Tag verstummt") von Puškin, *Тихой ночью* von Tjutčev, *Вечер мирный* von Brjusov, *Тишина* von Voznesenskij und *Тишина* von Pasternak¹. Blickt man auf die hier nur skizzierte Tradition dieses Motivs zurück, dann zeigen schon die Titel und Anfangszeilen der Gedichte, daß ihre Gestaltung aus der Stimmung der Stille heraus entstanden ist.

Das Motiv der Stille kann sich in den Berggol'c'schen Gedichten nur selten in seinem traditionell lyrischen Wesen entfalten, da auch es nicht frei von pragmatischen Zielsetzungen der Dichterin ist. Das eindrucksvollste Beispiel ist der schon einmal im Hinblick auf das Motiv des Todes ausführlich zitierte fünfte Teil des Kriegspoems *Памяти защитников* (1944; II, 101 bis 102).² Betrachtet man diese Textstelle isoliert vom übrigen Poemtext, so wie es Hans Baumann in der Lyriksammlung *Russische Lyrik 1185-1953* (1963, S. 223) getan hat, wo er diese Strophen des fünften Teils als eigenständiges Gedicht veröffentlicht, ohne Verweis auf seinen Kontext und seinen Stellenwert, so glaubt man ein lyrisches Gedicht vor sich zu haben, in dessen Mittelpunkt die dichterische Erbauung am Frieden und an der tiefen Stille des Todes steht, einer Stille, die zu ungewöhnlichen, dem Lebenden niemals zugänglichen Wahrnehmungen führt, in deren Zentrum ein nur dem Toten vorbehaltenes "Naturerlebnis" steht.

Betrachtet man diese Verse jedoch in ihrem ursprünglichen Zusammenhang, so weicht das lyrische, sich selbst genügende Mo-

¹ W. Kasack, ebd.

² Siehe oben S. 120.

ment der Stille einer kontrastierenden und damit epischen Funktion. Denn der Tod als "Ort tiefster Ruhe" für die "still feiernde Seele" (V. 121-122) ist in diesem Poem die Endstation eines im Kampf noch unerfahrenen Schülers, der seinen ersten Fronteinsatz mit dem Leben bezahlen mußte. Die Tragik eines vorzeitig und so grausam beendeten jungen Lebens, das für ein Leben in der Stille des Friedens in den Kampf gezogen war, wird von der Dichterin heruntergespielt, indem sie die Stille des Todes als etwas Verlockendes, beinahe Erstrebenswertes hinstellt. Doch nicht der ungerechte Kontrast 'lauter Kampf' - 'Totenstille' (letztere stellt eine Art Ersatzfrieden dar) bestimmt die dichterische Umsetzung durch Ol'ga Berggol'c. Das Motiv der Stille, zum Symbol des lebendigen Friedens erhoben, kontrastiert mit dem Lärm und Getöse eines wütenden Krieges. Das Motiv des Schweigens als Variante des Stillemotivs kontrastiert mit unheilvollem Reden.

Die Dichterin beschreibt die Stille zum einen an dem, was noch oder wieder zu hören ist, wie beispielsweise das "Klingen einer Saite" in dem Augenblick, wo die "Front still ist" (*Третья зона* 1942; II, 59, 9-12), und zum andern an dem, was nicht oder nicht mehr zu hören ist, die absolut friedliche Stille, in der "nicht einmal das Stöhnen des Baches zu vernehmen ist" (*Осень сорок первого* 1941; II, 27, V. 21-24). Diese beiden Darstellungsvarianten verknüpft sie z.B. in einer Zukunftsvision vom Frieden mittels der Gegenüberstellung dessen, was nicht mehr zu hören sein wird, das Dröhnen des Krieges, und dessen, was später einmal zu hören sein wird, die Stille:

*Быть может, близко сроки эти:
не рев сирен, не посвист бомб,
а тишину услышат дети* (*Европа* 1940; I, 121,
Teil III, V. 1-3)

Die Aufbereitung des Motivs der Stille als konstituierender Faktor in den oft beschworenen Zukunftsvisionen vom Frieden ist charakteristisch für die Berggol'c'sche Motivgestaltung. Hervorzuheben ist die Verbindung der Stille mit persönlichen Wünschen der Dichterin.

*Пусть жилище светится и дышит,
полнится покоем и весной...
Плачьте тише, смейтесь тише, тише,
будем наслаждаться тишиной.* (Разговор с соседкой
1941; II, 39, V. 29-32)

*Тихо-тихо. Небо золотое.
В этой долгожданной тишине
мы пройдем по Невскому с тобой,
по белой "опасной стороне".* (Второй разговор с соседкой
1944; II, 104, V. 5-8)

Das zum Symbol des Friedens stilisierte Motiv der Stille kündigt nicht nur von einem zukünftigen, dauerhaften Frieden, sondern beherrscht auch die seltenen Kampfpausen, in denen das Erleben der Stille nach dem "Verstummen der heulenden Sirenen" (Из блокнота 1941 года; II, 20) mit bisher vom Kriegslärm überhöhten Naturwahrnehmungen wie dem "Singen und Pfeifen der Vögel in den Stadtgärten" (ebd.) verbunden ist. Ol'ga Berggol'c stellt diesen Wechsel von Kriegsgetöse zur vom Vogelsang erfüllten Stille nicht nur fest, sondern deutet ihn dahingehend, daß sie darin den augenblicklichen Sieg der Vögel über die lärmende Stadt sieht:

*Да, в тишине предбоевой, в печали,
так торжествуют хори вешних птиц,
как будто б ради, что перекричали
огромный город, падающий ниц...* (ebd. V. 5-8)

Die dichterische Vielseitigkeit in der Verarbeitung dieses Motivs zeigt sich in besonderem Maße an dem folgenden Beispiel, wo die so lang ersehnte, nun Wirklichkeit gewordene Stille den Anstoß gibt zur Erinnerung an vergangenen, 'todverheißenden' Lärm:

*"Как тихо", - подумала мать и вздохнула.
Так вольно давно никому не вздыхалось.
Но сердце, привыкшее к смертному гулу,
забитой земной тишины испугалось.* (Памяти защитников
1944; II, 100, V.80-84)

Die psychologische Tiefe dieser Verse zeigt sich in der mit viel Feingefühl von der Dichterin empfundenen doppelten und gegensätzlichen Wirkung des Ungewohnten auf den betroffenen Menschen. Es ist die so sehnsüchtig, immer wieder erträumte plötzlich eingetretene Stille, die den Menschen zugleich aufatmen und auch erschrecken läßt.

In Ergänzung dazu verwendet die Dichterin das Motiv auch als Ausgangspunkt für die erst durch die Stille möglich gewordene Rückbesinnung auf das eigene Ich und seine privaten Belange, die in den Wirren des Krieges in den Hintergrund gedrängt worden waren, sei es, um zu sich selbst zurückzufinden: ... *И вот в послевоенной тишине / к себе прислушалась наедине* (Стихи о себе 1945; II, 9, V. 1-2), sei es, um seinen von Verlusten und Leiden verwundeten Gefühlen endlich freien Lauf zu lassen:

*Когда же сражений умолкнут раскаты
и каждый к жене заспешит,
в тот день я, быть может, поплачу, солдаты,
по-женски поплачу, навзрыд... (Песня о жене патриота
1943; II, 88, V. 37-40)*

Selbst dieser vom persönlichen Leid beherrschten Stille des Friedens haftet etwas Befreiendes an.

Das Motiv der Stille in seiner Variante des Schweigens wird von Ol'ga Berggol'c als ein Zeichen rücksichtsvollen und heroischen Verhaltens dargestellt. In *Первое письмо на Каму* (1941; *Верность* 1970, S. 47) differenziert das dichterische Ich in einem Brief an seine Mutter zwischen zu verschweigenden Inhalten, wie beispielsweise die Nachrichten von der "Zerstörung des alten Hauses" (V. 34), von der "Verwundung des Bruders" (V. 35), vom "eigenen vorzeitigen Altern" (V. 35) und vom "Mangel an Brot und Schlaf" (V. 36), und zu äußernden Inhalten von dem, was sein wird:

*- Пишите правду матерям!
Пишите им о том, что будет.
Не жалуйтесь, что трудно нам... (V. 46-48)*

Die für den sozialistischen Realismus so typische, die Wirklichkeit verzerrende Unterscheidung zwischen positiver und negativer Wahrheit, so wie Ol'ga Berggol'c sie hier proklamiert, ist jedoch nicht nur mit der politisch-propagandistischen Intention der Dichterin zu erklären. Sie birgt auch die menschlich aner kennenswerte Rücksichtnahme eines Ichs in sich, die Last des Leids alleine zu tragen, um so der in der Ferne lebenden und sich sorgenden Mutter zusätzlichen Kummer zu ersparen.

Daß es der Dichterin nicht um das primitive Vertuschen von grausamen Tatsachen geht, sondern allein um eine augenblickliche Rücksicht auf Kosten der eigenen Person, der allein die

Bürde des Wissens um das Leid aufgelastet ist, zeigt der zwei Jahre später entstandene dritte Brief an die Mutter (*Третье письмо на Каму* (1943; *Верность* 1970, S. 123, V. 19-25), wo sie das Versprechen abgibt, ihr nach der Rückkehr ins Leningrader Haus all das zu enthüllen, was sie verschwiegen hat.

Das dichterische Format der Ol'ga Berggol's, das sich in keinem der Rahmenmotivdarstellungen so stark zeigt wie bei der Verarbeitung des Stille- und Schweigemotivs, erreicht seinen Höhepunkt in dem Kriegsgedicht *Ленинградская осень* (1942; II, 78, V. 33-38), wo Ol'ga Berggol's den auf den ersten Blick ungewöhnlichen Gedanken äußert, daß Trostworte kränken und nicht trösten könnten:

*И я не утешаю, нет, - не думай,
я утешеньем вас не оскорблю:
я тем же каменным, сирям путем, угрюмым
тащусь, как вы, и, зубы сжав, - терплю.
Нет, утешенья только душу ранят, -
давай молчать...*

Diese vielleicht provozierend wirkenden Überlegungen zeugen im Grunde von einem tiefen Einfühlungsvermögen der Dichterin. Den scheinbaren Widerspruch von der Kränkung durch Trostworte hebt sie auf, indem sie erkennt, daß es Schmerz und Leid gibt, für das sich keine Trostworte finden lassen und somit nur hilfloses Schweigen und stilles Mitempfinden übrig bleiben.

Wie quälend solches Schweigen sein konnte, offenbart Ol'ga Berggol's ein einziges Mal in *Я хочу говорить с тобой* (1942; *Верность* 1970, S. 104, V. 21), wo sie es brechen muß, weil ihre Kräfte unter seiner Bürde für einen kurzen Augenblick versagten: *Но молчать уже не могу* (V. 23-36).

Das Motiv der Stille, in dem der Traum von einer friedlichen Zukunft seine Ausdeutung findet, sowie seine Variante des Schweigens, in dem sich menschliche Größe im Alltäglichen still artikulierte, gehören gemeinsam mit dem ebenfalls in die Zukunft weisenden Motiv des Sieges zu den wenigen freudvollen Momenten der den Rahmen konstituierenden überwiegend negativen Lebensbedingungen. Innerhalb dieses werkimmanenten Rahmens haben sie eine kontrastierende Funktion. Darüber hinaus erfüllen diese Motive einen in erster Linie menschlichen und dann erst politischen Auftrag; sie halten die Hoffnung auf Frieden in den

Menschen wach, ohne die jeder Kampf seinen Sinn verloren hätte. Darüber hinaus zeigt das Motiv der Stille wie kein zweites die psychologische Tiefe der Gedanken sowie tiefes Einfühlungsvermögen der Dichterin.

Schlußbetrachtung "Hauptmotive"

Die Skala der hier angeführten Kern- und Rahmenmotive zeigt, daß es sich um in der russisch-sowjetischen Literatur geläufige und bekannte Motive handelt, deren inhaltliche Nähe zu den Stoffen und Themen der Berggol'c'schen Lyrik unverkennbar ist. Die literarische Gattung "Lyrik", in der die der Realität abgeschauten Motive ein neues, dichterisches Leben entfalten, weist auf einen zweiten Bereich ihrer Herkunft hin, auf die persönliche Erlebnissphäre der Dichterin. Der dritte Bereich ist die allen Dichtern gebotene Parteilichkeit in ihren Werken, d.h. die Berücksichtigung des 'sozialen Auftrags' auch bei der Wahl und Verarbeitung der Motive. Vor dem Hintergrund dieser dreifachen, für Ol'ga Berggol'c' gesamtes lyrisches Werk gültigen Motivation: Wirklichkeitsbezogenheit, Selbstaussprache des dichterischen Ich und politische Intention, sind auch die Hauptmotive ihrer Lyrik zu betrachten.

Die Einteilung der Hauptmotive in die Kernmotive "Leningrad", "Leningrader", "Tod" und in die Rahmenmotive "Feind", "Haß", "Sieg", "Stille" veranschaulicht deren unterschiedliche Wertigkeit im jeweiligen Gedicht sowie im gesamten Werk. Analog zu dem Leitthema "Ol'ga Berggol'c und ihre Generation auf dem Weg der Bewährung" dokumentiert diese Einteilung das dichterische Hauptanliegen, den einfachen Menschen, insbesondere den Leningrader, zum Hauptgegenstand ihrer Aussage zu machen.

Das Verhältnis von Kern- und Rahmenmotiven zueinander ist dabei gekennzeichnet von der den Kernmotiven dienenden Funktion der Rahmenmotive, die teils die situativen und atmosphärischen Bedingungen erst liefern, in welche die dichterischen Gestalten gestellt sind, und die sie teils erst in ihrer wahren Größe erkennen lassen. Allein schon der inhaltlich und positionsbeding-

te Gegensatz in der dichterischen Verarbeitung der beiden Typusmotive, d.h. Kernmotiv des Leningraders und Rahmenmotiv des Feindes, der in seiner inhaltlichen Kontrastierung 'gute Leningrader - böser Feind' dem sozialistischen Realismus der Kriegsjahre entspricht, unterstreicht diese Intention.

So wie die drei Kernmotive "Leningrad", "Leningrader" und "Tod" durch die historisch bedingte Untrennbarkeit von Ort, Menschen und Situation ineinander verzahnt sind, so ergänzen sich die Rahmenmotive "Feind und Haß", "Sieg und Stille", indem sie sich gegenseitig in ihrem zweipoligen Stimmungsgehalt der Gegenwarts- und Zukunftsbezogenheit voraussetzen.

ZWEITER HAUPTTEIL: FORM

Fragestellung

Von der vorangegangenen gesonderten Betrachtung der Stoffe, Themen und Motive als den hauptsächlich inhaltlichen Schichten eines Werkes ist nun der Blick auf die Form der Berggol'schen Dichtung zu konzentrieren, wobei wieder von den größeren Einheiten zu den kleineren fortgeschritten werden soll.

Zunächst stellt sich die Frage nach der äußeren und inneren Struktur der Gedichtsammlungen, Abteilungen, Zyklen, Poeme und der Einzelgedichte, deren äußerer wie innerer Aufbau anhand der Gestaltung von Anfängen und Schlüssen sowie anhand der inneren Entfaltungsschichten des jeweiligen Inhalts aufgezeigt wird.

Dem folgt die Frage nach den auffallendsten rhetorischen Elementen, von denen hier nur die Stilmerkmale der Wiederholung sowie der Bild- und Symbolhaftigkeit Beachtung finden.

Jede dieser Untersuchungsperspektiven enthält ihrem Charakter entsprechend sowohl Inhaltliches und Formales. Auf diese Weise werden manche inhaltliche Schichten zusätzlich analysiert werden. Ausgangspunkt bleibt jedoch in jedem Kapitel der Blick auf die Darstellungsmethode, die Form.

AUFBAU

Fragestellung

Die Bandbreite der Aufbauprinzipien im literarischen Gattungsgefüge reicht von den bewußten, weil festeren Aufbauprinzipien des Epischen und den noch zwingenderen des Dramatischen bis hin zu den mehr unbewußten Aufbauprinzipien des Lyrischen, wo der Grad der Bewußtheit im äußeren Aufbau - Strophik, Metrum, Reim - weitaus höher zu veranschlagen ist, als im inneren Gefüge. An sich dürfte im Bereich des Lyrischen nicht von einem Aufbauprinzip gesprochen werden, sondern nur von Entfaltungs-

möglichkeiten. Denn, wie Emil Staiger in seiner Poetik sagt, ist "dem Lyrischen das Momentane", das "Verfließen des Augenblicks" eigen, das "unbedingte Spontanität erfordert", im Gegensatz zum Epischen, das "sammelt" und zum Dramatischen, das "erzwingt"¹.

Am Beispiel der Lyriksammlungen, Abteilungen und Zyklen, zweier Poeme und schließlich am Beispiel von drei Gedichten lassen sich die von Ol'ga Berggol'c bevorzugten Techniken im inneren wie im äußeren Aufbau ihrer Gedichte aufzeigen.

Im Hinblick auf die sichtbaren Bestandteile des äußeren Aufbaus von Gedichten, wie beispielsweise Strophik, Metrum und Reim, sind drei Gliederungsstrukturen der Berggol'c'schen Lyrik zu erkennen: 1. die Einteilung in gleiche Strophen; 2. die Einteilung in unterschiedlich lange Abschnitte und 3. der Verzicht auf jede Einteilungsart, was im weiteren hier als Blockgedicht bezeichnet wird.

Zu den Gedichten mit gleichlanger Strophik zählen solche, die aus mindestens zwei Strophen bestehen. Auffallend ist die bevorzugte Verwendung von Vierzeilern, die mit der Aufbauschicht des Reims eng verknüpft sind, denn die Dichterin bedient sich meist des Kreuzreims bzw. der Kreuzassonanz, die sich nur in Vierzeilern verwirklichen können.

Zu den Gedichten mit Abschnitteinteilung gehören solche, bei denen keine gleichlangen Strophen vorliegen und wo die Abschnitte entsprechend den Sinneinheiten vom Drucktechnischen her kenntlich gemacht werden. Innerhalb dieser Abschnitte herrscht der kreuzweise Reim und die kreuzweise Assonanz unter den Reimschemata vor. Allerdings bleibt ihre Einheit nicht immer gewahrt wegen der Unregelmäßigkeit der Versanzahl.

Zu den Blockgedichten zählen all jene, die auf jegliche Einteilungsart verzichten. Auch ihnen ist oft der Kreuzreim und die Kreuzassonanz eigen. Jedoch fällt deren Einheitlichkeit und Konsequenz in der Durchführung noch unvollkommener aus als bei der zweiten Gedichtgruppe.

Nach Auszählung von 145 Gedichten² ergab sich ein fast gleichhoher Prozentsatz bei den Gedichten mit regelmäßiger

¹ E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (1972) S. 81.

² O. Берггольц, *Собрание сочинений в трех томах* (1973).

Strophik (ca. 40 %) und bei den Abschnittgedichten (ca. 42 %). An letzter Stelle rangieren die Blockgedichte (16 %).

Innerhalb der drei bekannten Schaffensperioden ist die Gewichtung eine andere. In den Vorkriegsgedichten überwiegen die Strophengedichte (ca. 51 %) vor den Blockgedichten (ca. 28 %) und den Abschnittgedichten (ca. 21 %). In den Kriegsgedichten rangieren die Abschnittgedichte (ca. 53 %) vor den Strophen- (ca. 38 %) und den Blockgedichten (ca. 9 %). In der Nachkriegsdichtung dominieren die Abschnittgedichte (ca. 60 %) über die Strophen- (ca. 31 %) und Blockgedichte (ca. 9 %). Während in der Vorkriegsdichtung die Gedichte mit regelmäßiger Strophen-einteilung in der Mehrzahl waren, reduzieren sie sich in den beiden folgenden Schaffensepochen zugunsten der Abschnittgedichte. Insgesamt ist daher eine Entwicklung von der festen und spezifisch lyrischen Gliederung der Gedichte in Strophen zu der lockeren und mehr epischen Gestaltung der Gedichte in Abschnitten zu verzeichnen. Diese allmähliche Auflösung fester Aufbauformen zu lockeren Gebilden entspricht einer allgemeinen Tendenz in der Lyrik dieses Jahrhunderts¹.

In Entsprechung dazu öffnet sich auch das Versmaß. In dem Maße, in dem sich die Gedichte von einer festen Gliederung entfernen, entfernt sich auch der Vers von einem festen Metrum. Der besonders in den Strophengedichten vorherrschende vier-, fünf- und sechsfüßige Jambus geht allmählich im freien Vers vieler Abschnitt- und fast aller Blockgedichte auf. Diese drei Einteilungsarten der Gedichte gelten ebenso für die Poeme, die eine Vermischung dieser Ordnungsprinzipien aufweisen.

Lyriksammlungen

Zwei Aufbau- bzw. Anordnungsprinzipien bestimmen die Zusammenstellung der Gedichte in allen dieser Arbeit zugrundeliegenden Buchausgaben: zum einen das einfache Prinzip der chronologischen Reihung von Gedichten im Hinblick auf ihr Entstehungsdatum², zum anderen das nach Themen differenzierende Einteil-

¹W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1961) S. 166.

²Siehe oben S. 70.

lungsprinzip, dessen sich Ol'ga Berggol'c am häufigsten bedient hat und das nun zur näheren Betrachtung herangezogen wird, da es allein Aufschluß geben kann über den Grad und die Art der kompositorischen Gestaltung des Werkes.

In den Rahmen einer Lyriksammlung faßte die Dichterin ihre verschiedenen Themenkreise stets in thematisch-chronologischer Reihe zusammen. Beispielsweise in der kombinierten Lyrik-Prosa-Ausgabe *Верхность* (1970) besteht der Lyrikteil aus fünf Themenkreisen, deren äußerer Zusammenhalt in dem historisch-chronologischen Nacheinander von thematisch unterschiedlichen Erlebnisstationen liegt. Der erste Themenkreis *Предчувствие* umfaßt Gedichte aus den Jahren 1932-1940, die unter dem Aspekt der Vorahnung auf kommende große Prüfungen angeordnet sind. Die drei folgenden Themenkreise *Начало*, *Бой*, *Победа* zeigen dann die zur Wirklichkeit gewordenen Befürchtungen an Gedichten aus den Kriegsjahren 1941-1945. Der fünfte und letzte Themenkreis *Память* berührt dann noch einmal alle bisher behandelten Themen aus der Perspektive der erinnernden Rückschau in Nachkriegsgedichten. Dieser thematisch-chronologische, dem Lauf der Geschichte entsprechende Aufbau wurde nur ein einziges Mal von Ol'ga Berggol'c durchbrochen. In der zweibändigen Lyrik-Prosa-Ausgabe aus dem Jahre 1958 deckt der Themenkreis *Ленинград* in Band I die Zeitspanne des Zweiten Weltkrieges ab, gefolgt von *На сталинградской земле* in Band II, der die Kriegs- und Nachkriegsjahre 1942-1956 im Hinblick auf das Schicksal Stalingrads behandelt, dem sich unter dem Thema *Молодость* zusammengefaßte Gedichte anschließen, deren Gegenstandszeit die Vorkriegsjahre ausmachen.

Die Verbindung von thematischen und historischen Überlegungen, d.h. die Verbindung von rein literarischen und außerliterarischen Erwägungen bestimmen auch den Aufbau der einzelnen Gedichte im Innern der jeweiligen Themenkreise.

Abteilungen und Zyklen

Die zu Themenkreisen zusammengefaßten Gedichte werden von Ol'ga Berggol'c zum Teil als "Abschnitte bzw. Abteilungen"

(раздел - отдел) - so in dem Vorwort zu *Память 1972* - und zum Teil als "Zyklen" (цикл) ausgewiesen. Immer dann also, wenn sie nicht die Bezeichnung 'Zyklus' verwendet, könnte man demnach von Abteilungen sprechen. Das wäre aber nicht korrekt, denn, von der einzigen Ausnahme des als 'Zyklus' bezeichneten vollständigen Themenkreises "Leningrad" in der Moskauer Ausgabe von 1958, Band I, bietet sie stets nur Zyklenauszüge wie beispielsweise *Из цикла: Молодость (Стихотворения 1967)* und *Из цикла: Испитание* (ebd.), ohne daß sie bei deren umfassenderen Erstveröffentlichungen *Молодость* (Band II der Moskauer Ausgabe von 1958) und *Испитание* (in *Узел* 1965) konsequenterweise von Zyklen gesprochen hätte. Innerhalb solcher nicht näher gekennzeichneten Themenkreise baut sie manchmal kleinere, weder früher oder später selbständig erschienene Zyklenauszüge ein. So zum Beispiel der Auszug *Из цикла: Проход гвардейцев* in der Abteilung oder in dem Zyklus *Ленинград* in *Память 1972*. Es kann sich sowohl um einen Zyklus im Zyklus als auch um einen Zyklus in einer Abteilung handeln. Ob Ol'ga Bergol's überhaupt eine Grenze zwischen Abteilung und Zyklus gezogen hat, ist also fraglich.

Der Begriff der Abteilung ist ein in der Literaturwissenschaft durchaus geläufiger¹ Begriff, der im Unterschied zum Zyklus eine wesentlich offenere Kompositionsform darstellt. Dem Aufschluß über die Frage, ob die Dichterin nun in geschlossenen Zyklen oder aber in lockeren Abteilungen ihre Gedichte eingefügt hat, ist erst mit der später erfolgenden Untersuchung der inneren Aufbaustruktur dieser thematischen Gebilde näherzukommen.

Ob nun Abteilung oder Zyklus, immer bedient sich Ol'ga Bergol's innerhalb der Themenkreise der schon genannten Ordnungsprinzipien, sowohl der Chronologie bezüglich des Niederschriftdatums der Gedichte als auch der thematischen Chronologie bezüglich des Gegenstandsdatums in den Gedichten.

Eine Übereinstimmung von Niederschrift- und Gegenstandsdatum findet sich in den Abteilungen *Молодость* und *Ленинград* (*Память 1972*), *Предчувствие*, *Начало*, *Бой* und *Победа* (*Верность 1970*) so-

¹ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1961) S. 169.

wie in *Из цикла: Молодость, Из ленинградских дневников (Стихотворения 1967)*. Bei den übrigen Abteilungen rangierten thematische Überlegungen vor jeder Entstehungschronologie. Dieses Faktum bedeutet aber nicht schlechthin eine Absage an jegliche Chronologie. Dafür ist die Berggol'c'sche Dichtung zu wirklichkeitsbezogen.

Im Bereich der gesamten Thematik um Leningrad, wo Thema und Historie nahezu identisch sind, sind auch die Abweichungen hinsichtlich der Niederschriftzeit ganz minimal. Beispielsweise von den vierunddreißig Gedichten des Zyklus "Leningrad" sind die ersten elf sowie die letzten zwölf streng chronologisch angeordnet, sowohl im Hinblick auf ihr Entstehungs- als auch auf ihr Gegenstandsdatum. Das mittlere Drittel etwa, die Gedichte XII-XXII weichen ab. Der Zwang zur ausschließlich chronologischen Darstellung, der im ersten wie im letzten Drittel aufgrund der engen Verbindung dieser Gedichte mit zeitlich fixierten, aufeinanderfolgenden außerliterarischen Ereignissen besteht, ist im Mittelteil deshalb nicht gegeben, weil hier die Gedichtinhalte nicht mehr an feste, historisch bedeutsame Daten gebunden sind, sondern während des gesamten Krieges herrschende tagtägliche, sich stets wiederholende Lebensbedingungen zum Gegenstand haben. Es handelt sich bei den Abweichungen nur um drei Gedichte aus dem Jahre 1942, die in die Reihe der von 1943 stammenden Gedichte aufgrund ihrer Themenverwandtschaft eingeschoben wurden.

Etwas außerhalb dieser häufigsten Kompositionsweise stehen jene Abteilungen mit Rückblickcharakter, z.B. *Память (Книга песен 1936; Узел 1965; Память 1972)*, *Годы (Память 1972)* und *Пути (Стихотворения 1966)*, wo weder ein gemeinsames Thema noch Niederschriftchronologie gegeben sind. Der sie zusammenhaltende Faktor ist allein die Erinnerung, in der sich die verschiedenen Themen aller Schaffensperioden mehr assoziativ als historisch folgerichtig aneinanderreihen.

Die insgesamt auf sieben Lyriksammlungen verteilten dreißig Abteilungen/Zyklen erschienen nicht ein einziges Mal doppelt, auch dann nicht, wenn sie denselben Titel tragen. Ol'ga Berggol'c hat die Gedichte immer wieder neu geordnet. Nicht minder

unterschiedlich ist die Zahl der jeweils zusammengestellten Gedichte. Sie schwankt zwischen nur zwei Gedichten in *Из цикла: Молодость* (Стихотворения 1967) und vierunddreißig Gedichten in *Ленинград* (Moskau 1958).

Mit Ausnahme einiger weniger Zyklenauszüge mit sehr geringer Zahl an Gedichten, die mehr oder minder nur einen flüchtigen Eindruck von der Thematik wiedergeben, aber ohne inneren Zusammenhang zu haben, ist den übrigen Abteilungen und Zyklen eine Geschlossenheit im Aufbau gemeinsam, die sich einerseits in ihren Anfangs- und Schlußgedichten als den Verbindungsgliedern der Themenkreise untereinander zeigt, und andererseits in der jeweiligen inneren Entfaltungsstruktur.

Anfangs- und Schlußgedichte

Drei nicht immer voneinander zu trennende Typen von Anfangs- und Schlußgedichten finden bei Ol'ga Berggol'c Anwendung: persönliche, historische und politische.

Das häufigste Anfangsgedicht ist das 1937 verfaßte titellose Gedicht *Не утаю от тебя печали...*, das sie insgesamt fünfmal in dieser exponierten Anfangsstellung verwendet. Es leitet in *Память* die gleichnamige Abteilung ein, in *Стихотворения* den nur in Auszügen abgedruckten Zyklus *Испытание* sowie in *Узел* den vollständigen Zyklus *Испытание*. Als Einstimmungsgedicht für eine ganze Lyriksammlung ist es in *Верность* bestimmt und sogar für die zuletzt erschienene dreibändige Ausgabe *Собрание сочинений*. Seinen ausschließlich auf das Einleiten konzentrierten, kompositionstragenden Charakter verdankt das Gedicht der in ihm zum Ausdruck gelangenden, für das gesamte Schaffen gültigen Dichterintention, Freud und Leid gleichermaßen in den Gedichten zu äußern. Ol'ga Berggol'c präsentiert hier eine Haltung, die nicht in letzter Konsequenz, nämlich die dichterische Offenheit auch gegenüber dem Leid der Epoche, vom sozialistischen Realismus geteilt werden kann. Dieser persönliche Anspruch ist aber so allgemein formuliert, daß er nicht an sich schon Anstoß erregt. So persönlich und doch allgemein das Gedicht in seinem Mottocharakter für ganze Buchausgaben wirkt, so veränderlich

ist seine Aussagekraft in dem Augenblick, wo es einer Abteilung mit unverkennbar politischer Thematik vorangestellt wird, wie der Abteilung *Испитание*. Dort gewinnt es insofern an politischer Bedeutung, als sich bei der Prüfungsthematik des von Olga Berggol'c nur abstrakt und versteckt verarbeiteten Stalinterrors mit seinen für die Menschen sehr leidvollen Auswirkungen ansatzweise der zuvor angedeutete Widerspruch zum sozialistischen Realismus zeigt. Doch eine so wenig konkrete Anspielung auf den Stalinterror war im Zuge der Aufrichtigkeitsliteratur von 1956-1964 im Jahre 1965 noch durchaus möglich.

Eine Mischung aus persönlichem und politisch-parteilichem Bekenntnis stellt das Gedicht *Мы предчувствовали полихание* (1941) dar, das sowohl Einleitungs- als auch Schluß- und Überleitungsfunktion auf sich vereinigt. In Anfangsposition leitet es immer Kriegsgedichte ein, so in der Abteilung *Годы (Стихотворения 1966)*, den zweiten Band in *Собрание сочинений в трех томах* (1973) und in *Начало (Верность 1970)*. Dort hat es als erstes Gedicht im zweiten von fünf Themenkreisen zurückgreifende und damit verbindende Funktion zum vorhergehenden *Предчувствие*, zu dessen Schlußgedicht *Я так боюсь, что всех, кого люблю* (1941) es eine motivische Brücke schlägt. Die sich dort zeigende doppelte Funktion dieses Gedichtes liegt in seinem auf Vergangenheit und Zukunft verweisenden Charakter, der sich in der dort verkündeten Absicht der Dichterin äußert, zum einen die leidvolle Vergangenheit zurückzudrängen, ohne sie jedoch zu vergessen (V. 5-8), um so zum andern den Weg frei zu halten für den bevorstehenden Kampf (V. 10 ff). Unterstützt wird dieser thematische Rück- und Vorausblick durch die mit dem o.g. Schlußgedicht gemeinsame Erwartungshaltung bezüglich künftiger Leiden und Auseinandersetzungen. Aufgrund dieser Offenheit in der inhaltlichen Struktur erweist es sich als ebenso geeignet, um den Schluß zu bilden in dem Zyklus *Испитание (Стихотворения 1967)* und zugleich überzuleiten zu der sich unmittelbar anschließenden Abteilung *Из ленинградских дневников* mit ihren Kriegs- und an den Krieg erinnernden Gedichten.

Die politische Intention dieses Gedichtes liegt in der vorbildhaften, persönlichen Entscheidung der Dichterin, trotz al-

ler Verfehlungen Einzelnen gegenüber durch den Staat, ihrem Lande auch in der Zukunft die Treue zu halten.

Nicht politisch, dafür um so persönlicher ist das Nachkriegsgedicht *Стихи о себе* (1945), das von Ol'ga Berggol's zweimal zur Einleitung der Abteilung *Из ленинградских дневников* (*Узел* 1965; *Память* 1972) benutzt wurde. Sein spezifisch einleitendes Moment liegt in der Willensbekundung, die erste Nachkriegsstille zu nutzen, um zu sich selbst zurückzufinden (V. 1-2). Auf diese Weise werden in diesem Gedicht die beiden wesentlichsten Elemente der sich anschließenden Gedichte vorgegeben, das Thema: die Bewältigung des eigenen Leids sowie die Darbietung desselben in einem sehr persönlichen Ton.

Eine ausgesprochen historische Einleitungsfunktion kommt solchen Gedichten zu, deren Inhalt an ganz bestimmte historische Ereignisse geknüpft wurde. Ol'ga Berggol's hat dies beispielsweise bei dem Gedicht *Первый день* (22. Juni 1941) getan. Der Anfang einer neuen Epoche bestimmt auch den Beginn einer diese Epoche beschreibenden und darstellenden Abteilung, *Ленинград* (Moskau 1958; *Память* 1972). In vergleichbarer Stellung sowie von vergleichbarer Funktion ist das Gedicht *Накануне* vom 3. Mai 1945, das den Auftakt zu der Abteilung *Победа* (*Верность* 1970) bildet.

Das Gedicht *О детстве* als Anfangsgedicht der Abteilung *Предчувствие* (*Верность* 1970) rechtfertigt seine Position allein durch seinen biographischen Ausgangspunkt. Hinsichtlich des übergeordneten Themas "Vorgefühl" stellt es in diesem Zusammenhang einen sehr schwachen Kompositionsträger dar.

Die Verbindung von persönlicher und politischer Intention ist charakteristisch für das von Ol'ga Berggol's am häufigsten verwendete Schlußgedicht *Ответ* aus dem Jahre 1962. Es bildet nicht nur den Abschluß von fünf auf ihr gesamtes Schaffen zurückblickenden Abteilungen, *Годы* (*Узел* 1965; *Память* 1972), *Из цикла: Годы* (*Стихотворение* 1967), *Память* (*Верность* 1970) und *Пути Стихотворения* 1966), sondern auch in gewisser Weise den Abschluß ihrer dichterischen Tätigkeit überhaupt, da es zu den wenigen von der Dichterin in den sechziger Jahren geschriebenen Werken gehört.

So wie das häufigste Anfangsgedicht *Не утаю от тебя печали*, abgesehen von dem Bekenntnis zur aufrichtigen Darstellungsweise in der Dichtung, auch das Bekenntnis zum Leben und seinen zukünftigen Freuden und Leid enthält, beinhaltet *Отвѣт* ein nachträgliches Bekenntnis zu den inzwischen erfahrenen Freuden und Leiden und damit zu ihrem Leben, von dem sie resümierend feststellt, daß "nichts umsonst gewesen ist" (V. 1 ff), und daß "es nie zu spät ist, um wieder neu zu beginnen" (V. 11ff). Dieser so offenkundigen inhaltlichen Entsprechung von einem Anfangs- und einem Schlußgedicht hat Ol'ga Berggol'c insofern nie Rechnung getragen, als sie die beiden nie in einer Abteilung vereint hat.

Von offenerer, zukunftsweisender Struktur ist das Schlußgedicht *Обещание* (1936), das aufgrund seines frühen Entstehungsdatums zwangsläufig auf die Beendigung der Themenkreise über die Jugendzeit, *Разлука* (*Книга песен* 1936), *Из цикла: Память* (*Стихотворение* 1967) und *Молодость* (*Память* 1972), beschränkt ist. Der bereits im Titel zum Ausdruck kommende zukunftsweisende Charakter liegt wiederum in einer Absichterklärung der Dichterin. Dieses Mal handelt es sich um die Abänderung ihres dichterischen Gegenstandes dahingehend, daß sie sich nun in erster Linie den Belangen ihrer Heimat widmen möchte, nachdem sie zuvor die ihrer Freunde dargestellt hat. Damit weist sie auf die Kriegsgedichte, die sich sodann zumeist in den Lyriksammlungen anschließen.

Stets nur Schluß- und Überleitungsgedicht von der Vorkriegs- zur Kriegsthematik ist das schon zitierte Gedicht *Я так боюсь, что всех, кого люблю* (1941) in *Собрание сочинений*, Band I, und *Предчувствие* (*Верность* 1970), dessen zweifache Funktion in dem kleinen Wort *вновь*, "Ich fürchte so sehr, daß alle, die ich liebe, / ich aufs neue verlieren werde" (V. 1-2) steckt.

In seiner Position ausschließlich historisch-thematisch bedingt ist das End- und Überleitungsgedicht *27 января 1945 года*, in dem vom nahenden Kriegsende und dem unmittelbar bevorstehenden Sieg die Rede ist, am Schluß der Abteilung *Бой* (*Верность* 1970), woran sich unmittelbar der Themenkreis *Победа* mit dem nicht minder historisch bedeutenden Gedicht *Накануне* anschließt, mit dem es die Siegeserwartung teilt.

Darüber hinaus gibt es noch eine Reihe von nur einmal benutzten Anfangs- und Schlußgedichten wie *Твоя путь* (1945), *Послеловие* (1937), *Вступление в поэму* (1950) oder *Я иду по местам боев* (1965), die in mehr oder minder starker Stellung ebenso die Funktion des Einleitens und Abschließens tragen. Für alle genannten und ungenannten Gedichte mit kompositorischer Funktion gilt, daß Ol'ga Berggol'c diejenigen unter ihnen bevorzugte und demzufolge auch häufiger anwandte, die teils persönlichen, teils auch politischen Bekenntnischarakter haben.

In der Zuordnung von Anfangs- und Schlußgedichten in den einzelnen Abteilungen und Zyklen lassen sich weder Gesetzmäßigkeiten noch Parallelen finden. Die einzige Ausnahme bilden die in *Стихотворение* (1967) nur in Auszügen abgedruckten Zyklen *Испитание* und *Годы*, die mit den gleichlautenden vollständigen Zyklen das Anfangs- und Endgedicht gemeinsam haben.

Innere Entfaltungsstrukturen

Die Untersuchung der inneren Entfaltungsstrukturen der Abteilungen und Zyklen hat zum Ziel herauszufinden, wie geschlossen oder wie offen Ol'ga Berggol'c ihre Themenkreise zusammengestellt hat, d.h. ob nach zyklischen oder offeneren Gesichtspunkten.

Der Zyklus als in der Literatur gattungsübergreifende Kategorie scheint in der Lyrik zunächst zur Gesetzmäßigkeit eines lyrischen Werkes in Widerspruch zu stehen. Denn der Zyklus hebt die jedem Gedicht innewohnende Gebundenheit und Einzelhaftigkeit auf und macht das an sich lyrische Ganze zu einem Glied in einer Reihe oder Kette. Eine solche Funktionalisierung des Gedichts durch Einfügen in eine Reihe bewirkt - so Joachim Müller in seinem Aufsatz "Das zyklische Prinzip in der Lyrik" - jedoch kein Herausfallen aus der Gattung: "Das Gedicht, das im 'Zyklus' erscheint, ist dennoch Lyrik und wird, isoliert betrachtet (vorausgesetzt natürlich, daß es sich um ein gültiges Produkt handelt), durchaus die Formgesetze der Lyrik erfüllt zeigen. Immerhin wird ein solches Gedicht seinen ganzen 'Sinn' nur enthüllen, wenn es im Zusammenhang mit anderen Gedichten der be-

treffenden 'Reihe' gesehen wird. Daraus ergibt sich eben, daß das Prinzip, nach dem sich Gedichte zum Zyklus, zum Kreis oder zur Reihe zusammenfügen, eine Kategorie ist, die innerhalb der Lyrik eine bestimmte Variante dieser Dichtung konstituiert."¹

Das Wesentliche eines Zyklus sind nicht in erster Linie gleiche Inhaltlichkeit oder eine einheitliche Stimmung. Weder eine Aneinanderreihung solch gleichartiger Gedichte, noch die unter einem gemeinsamen Thema zusammengefaßten Abschnitte aus einer Gedichtsammlung verdienen den Namen 'Zyklus'. Nach Wolfgang Kayser sind derartige Erscheinungen - Abteilungen genannt - nur als Vorstufe zum echten Zyklus anzusehen. Beide Kategorien sind nicht selten in der Dichtung anzutreffen².

Ein echter Zyklus stellt immer - so Kayser auf der Grundlage von Müller - ein geschlossenes Ganzes dar, das beispielsweise durch die zeitliche Folge von Gedichten entsteht, die innerhalb dieser Zeit zu einem Abschluß gelangen. Mit einem solchen Verlauf in der Zeit dringt ein episches Element in die Lyrik ein. Wesentlicher für einen Zyklus ist die "thematische oder motivische Schwerpunkts- oder Mittelpunktbezogenheit"³, die in jedem Gedicht vorhanden ist. Die Gedichte befinden sich in unterschiedlichem Abstand zum Zentrum und lassen es mehr oder weniger deutlich erscheinen.

Von vergleichbar wichtiger Bedeutung ist das "Grundmotiv, Grunderlebnis, das Erlebniszentrum, also das motivische oder thematische Apriori"⁴. Es ist "von vornherein als primus motor vorhanden", ohne daß es "genannt wird", und es ist "einzig", d. h. es muß in allen Gliedern des Zyklus dasselbe sein⁵.

Es ergibt sich also eine dreifache Fragestellung im Hinblick auf die Komposition der Berggol'c'schen Themenkreise: erstens die Frage nach einem Ablauf in der Zeit, zweitens die Frage

¹J. Müller, Das zyklische Prinzip in der Lyrik. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* XX (1932) S. 2.

²W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1961) S. 169.

³J. Müller, aaO S. 5; analog dazu W. Kayser, aaO S. 169.

⁴J. Müller, aaO S. 6; W. Kayser, aaO S. 169.

⁵J. Müller, aaO S. 7; W. Kayser, aaO S. 169.

nach der Mittelpunktbezogenheit der Gedichte und drittens die Frage nach einem einheitlichen Apriori, das die dichterische Intention freilegt. Wenn zumindest die letzten beiden Faktoren gegeben sind, ist es erlaubt, von Zyklen zu sprechen. Verzichtet aber Ol'ga Berggol'c auch nur auf eine dieser beiden wichtigen Zykluskonstituenten, so ist es erlaubt, von Abteilungen zu sprechen.

Vorab sei daran erinnert, daß es bei ihr nur wenige Gedichtketten gibt, die die Bezeichnung 'Zyklus' tragen. Mit Ausnahme des einzigen vollständigen Zyklus *Ленинград (Сочинения в двух томах. Т. 1. 1958. S. 9-91)* handelt es sich nur um Zyklusauszüge¹, die aus zwei bis fünf Gedichten bestehen.

Diese Zyklenauszüge sind wegen ihrer Unvollständigkeit ungeeignet, um über die sie konstituierenden inneren Bauformen Aufschluß geben zu können. Die Ergebnisse der Untersuchung aller anderen vollständigen Zyklen und Abteilungen sollen an dem Zyklus *Ленинград (Сочинения в двух томах 1958)* sowie an den Abteilungen *Испитание (Узел 1965)* und *Годы (Память 1972)* aufgezeigt werden.

Das Zeitgefüge als äußerer Entwicklungsrahmen, das epische Züge in die Zyklen trägt, ist im Zyklus "Leningrad" offensichtlich, wo die Entwicklung linear von 1941-1945/6 verläuft. Ebenso kann in der Abteilung *Испитание* von einem festen Zeitgefüge gesprochen werden, das seinen Ausgang nimmt mit der Verhaftung der Dichterin 1937 und mit ihrer Rehabilitierung 1939 endet. Im Unterschied zum Zyklus "Leningrad" verläuft diese Entwicklung nicht einschichtig, sondern auf zwei verschiedenen Darstellungsebenen. Zum einen innerhalb des persönlichen Erlebnisbereichs, in dem das dichterische Ich Gegenstand ist, und zum andern innerhalb des Erlebnisbereichs ihrer Generation, die nun zum Gegenstand der Darstellung dient.

In der Abteilung *Годы* verzichtete Ol'ga Berggol'c auf ein solches streng zeitliches Gefüge zugunsten der mehr lyrischen Verknüpfungsform der assoziativen thematisch ausgerichteten Reihung.

¹ Siehe oben S. 146.

Einheitlich ist bei allen die Mittelpunktbezogenheit auf ein zentrales Thema: in *Ленинград* ist es das Thema des sich bewährenden Leningraders; in *Испитание* ist es das sich bewährende Opfer des Stalinterrors und in *Годы* ist es die Bewältigung der Vergangenheit.

Ebenso einheitlich ist in ihnen stets ein einziges, durchgängig präsentenes motivisches Apriori vorhanden, das zugleich das Apriori des gesamten lyrischen Schaffens der Dichterin darstellt. Es handelt sich um die allgegenwärtige Aussageabsicht, mit Hilfe des Dargestellten auf den außerliterarischen Zusammenhang Einfluß zu nehmen, sei es zum Zwecke der Belehrung, der moralischen Unterstützung oder der Verbreitung von Zuversicht.

Die beiden zuletzt genannten, laut J. Müller unverzichtbaren Hauptkonstituenten eines Zyklus sind in allen Themenkreisen vorhanden. Das von W. Kayser noch zusätzlich benannte Aufbauprinzip der zeitlich geschlossenen Entwicklung unterstreicht nur noch das Bemühen der Dichterin um innere Geschlossenheit bei der Zusammenstellung von Gedichten unter ein Thema. Es ist also festzustellen, daß Ol'ga Berggol'c sich immer der für einen Zyklus wesentlichen Gestaltungsmerkmale, der thematischen Mittelpunktbezogenheit sowie des motivischen Apriori, gleichermaßen bediente. Daraus ist zumindest zu schließen, daß ihre Neigung zur geschlossenen, zyklischen Gestaltung dominiert. Daß diese zyklische Geschlossenheit in der Komposition der Themenkreise nicht nur die Folge formal-stilistischer dichterischer Geschicks ist, sondern stark begünstigt wurde durch die allen Gedichten gemeinsame inhaltliche Ausrichtung auf eine im außerliterarischen Zusammenhang wirksame Aufgabe der Berufsrevolutionär-Dichterin, ist offenkundig.

Poeme

Die Tradition der russischen Poetik schuf eine Anzahl literarischer Termini, die in westlichen Poetiken entweder nicht üblich sind oder aber eine andere Bedeutung haben. Einen solchen Terminus stellt der russische Ausdruck *поэма* dar. Während im deutschen Sprachgebrauch das Wort 'Poem' oft eine abfällige Be-

zeichnung für ein Gedicht darstellt und es im Englischen (*poem*) und Französischen (*poème*) nur die Übersetzung für 'Gedicht' bedeutet, bezeichnet es im Russischen eine andere literarische Kategorie, nämlich ein "größeres episches oder episch-lyrisches Werk"¹. Die russische Poetik bediente sich seiner zur Bezeichnung beispielsweise der homerischen und Vergilschen Epen. Im Gegensatz zu anderen Kulturkreisen, europäischen wie orientalischen, setzt in der russischen Literatur, abgesehen von einzelnen Heldenliedern wie z.B. dem Igorlied um 1200 und den an höfische Epen erinnernden Bylinen, eine eigene Tradition des Poems erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein. Sie wurde von den Klassizisten, Romantikern und Byronisten ebenso gepflegt wie von den Symbolisten, Futuristen und der Sowjetliteratur.

Mit der Einbeziehung dieser Gattung in ihr dichterisches Schaffen steht Ol'ga Berggol'c neben so bedeutenden Schriftstellern und Dichtern wie Belyj, Blok, Evtušenko, Gumilev, Kirsanov, Lermontov, Majakovskij, Puškin, Voznesenskij u.a.

Neben ihrem umfangreichsten, aus sechzehn Teilen bestehenden Nachkriegspoem *Первороссийск* (1948-1957) schrieb Ol'ga Berggol'c vier weitere, kleinere Poeme, die sie in ihre Lyriksammlungen einzufügen pflegte. Es sind dies *Февральский дневник* (1942), *Ленинградская поэма* (1942), *Памяти защитников* (1944) und *Твой путь* (1945). Inhaltlich ähneln sich diese Poeme, da sie alle historische Ereignisse der Kriegsjahre in der Verbindung mit dem Erlebnisbereich der Dichterin widerspiegeln. Darüber hinaus weisen sie denselben Einteilungsmodus in jeweils sechs durch römische Zahlen gekennzeichneten Teilen auf. Sie lassen sich schließlich auf zwei Kompositionsprinzipien reduzieren: auf das rein epische, dem die Addition selbständiger Teile zugrunde liegt (so in *Первороссийск* und *Ленинградская поэма*), und auf das mehr lyrische, das von einer mehr oder minder festen und assoziativen Verknüpfung der Teile unter- und miteinander ausgeht, so in den noch verbleibenden drei Poemen.

Für die epische Kompositionstechnik steht hier das "Leningrader Poem", das in seinen sechs Teilen ausschließlich durch den

¹ *Краткая литературная энциклопедия*. Т. V (Москва 1962) S. 933-935.

Ort als literarisches Band der Schilderungen, das Blockade-Leningrad, zusammengehalten wird. Die Teile I bis V enthalten in sich geschlossene, selbständige Schilderungen der Handlungen und Erlebnisse einzelner sich bewährender Menschen. Im einzelnen: Teil I: die beiden Frauen, die um Brot für den Erwerb eines Sarges feilschen; Teil II: den hungrigen Soldaten, der seine Brotration einem Kind schenkt; Teil III: den Chauffeur, der Selbstverstümmelung in Kauf nimmt, um Brot in die hungernde Stadt zu fahren; Teil IV: die Moskauerin Maša, die die nicht ungefährliche Reise von Moskau nach Leningrad unternimmt, um Hilfe und Geschenke zu bringen; Teil V: den Kommandeur, der einsam den Heldentod stirbt im Angesicht der Stadt Leningrad, deren Blockadering zu durchbrechen er ausgezogen war. Der sechste Teil hingegen weicht von dieser Darstellungsweise von Einzeltaten ab und fächert sich in Beobachtungen und Gedanken der Dichterin zum leidvollen Leben der Menschen in dieser Stadt auf.

Diese so offensichtlich epische Reihung der sechs Teile, die ohne weiteres austauschbar wären und wo selbst das Fehlen des einen oder anderen Teiles an der Gesamtaussage des Poems, vorbildhafte Verhaltensweisen aufzuzeigen, nichts ändern würde, wird zusätzlich durch das Fehlen lyrischer Bauformen in der äußeren Poemstruktur unterstützt, denn die einzelnen Teile erscheinen einerseits in Versblöcken (I, II, IV) und andererseits gliedern sie sich in Sinnabschnitte (II, V, VI).

Für die mehr lyrisch orientierte Kompositionstechnik steht hier der *Февральский дневник*, der neben epischen auch lyrische Bauformen aufweist. Der innere Zusammenhang des Poems beruht nicht nur auf dem allen Teilen dichterisch gemeinsamen Ort des Geschehens, Leningrads, sondern auch auf einem zeitlich und personell begrenzten Gefüge. Der Zeitraum umfaßt einen Abend, die Nacht und den folgenden Morgen. Die dichterisch gestalteten Personen sind begrenzt auf zwei Witwen, die diese Zeit gemeinsam mit Überlegungen und Gesprächen über die Lage in Leningrad sowie über ihr eigenes Schicksal verbringen. Der auf der zeitlichen, situativen und personellen Einheitlichkeit beruhende Zusammenhalt wird dadurch erzeugt, daß die Dichterin diese im

ersten Teil vorgestellte Konstellation im dritten Teil in dem Hinweis auf das nächtliche Schweigen der beiden Frauen wieder aufleben läßt, um schließlich im sechsten Teil mittels der Anrede an die Schicksalsgenossin Wünschen beider Frauen für die Zukunft Ausdruck zu geben. Die Teile II, IV und V hingegen, die in sich geschlossene Beobachtungen der Zustände des winterlichen Blockade-Leningrads, Erinnerungen an das Eindringen des Feindes sowie Überlegungen zu der Tapferkeit der Menschen enthalten, haben selbständigen Charakter. Untereinander sind nur die Teile IV und V durch eine motivische Brücke, das Bild des Spatens, verknüpft. In diesen episodentartigen Abschnitten II, IV und V, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit den übrigen Gedichtteilen stehen, dringt so ein Stück epischer Reihung in das Poem.

In der Gesamtschau präsentiert sich das "Februartagebuch" als Mischform episch reihender und lyrisch assoziativer Bauformen. Diese Mischung zweier gattungsspezifischer Elemente äußert sich auch im äußeren Aufbau der jeweiligen Teile. Die Teile I und VI besitzen mehr epische Einteilungsart in ungleich lange Sinnabschnitte. Die Teile II, III und V nennen die lyrische Bauform der Strophik ihr eigen. Teil IV enthält in seiner ersten Hälfte die epische Abschnitteinteilung und in seiner zweiten Hälfte die typisch lyrische Stropheneinteilung.

Gemessen an der Zahl der Poeme und der auf sie verteilten Aufbauprinzipien dominiert bei Ol'ga Berggol'c die episch-lyrische Mischform der Komposition.

Gedichte

Bei der Gestaltung des inneren Bedeutungsgefüges in den Gedichten bediente sich Ol'ga Berggol'c im wesentlichen dreier Arten: a) des "zeitlichen Verlaufs im Gegenständlichen", b) der "Einsicht durch Reflexion über Gegenständliches" sowie c) der "Intensivierung mittels Steigerung"¹. Mit diesen drei Entfaltungsarten lassen sich die hauptsächlichsten inneren Aufbaustruk-

¹W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1961) S. 160.

turen erfassen. Zur Verdeutlichung am konkreten Beispiel wurden die Gedichte *Семья*, *Майя* und *Покуда небо сумрачное меркнет* ausgewählt, weil sie zu den Gedichten zählen, in denen nur jeweils eine Entfaltungsart dargeboten wird. Insofern haben sie zwar exemplarischen Charakter hinsichtlich der Hauptaufbauarten; sie sind hingegen nur bedingt repräsentativ für die gesamte Dichtung, in der es vielfach zu ihrer Vermischung kommt.

Zeitlicher Verlauf im Gegenständlichen

In *Семья* (1933; I, 38-39) skizziert Ol'ga Berggol'c den Ablauf eines Tages im Leben einer Komsomolzenfamilie in inhaltlich assoziativer, wenn auch zeitlich folgerichtiger Aneinanderreihung von Aussagen, Bildern und Beobachtungen und nicht in Form eines möglichst lückenlosen Berichtes aller Tagesgeschehnisse. Den zeitlichen und inhaltlichen Schwerpunkt ihrer Aussagen verlegt sie dabei auf die Stunden am Morgen und Abend, in denen die Familie zusammen ist. Den dazwischenliegenden Zeitraum berührt sie nur mit Hinweisen auf die schon bald zur Arbeit rufende Sirene (V. 10) und auf den Gang der beiden Ehepartner zur Arbeit ohne Abschiednehmen (V. 13-15).

Der von der Dichterin in seinen typischen Momenten umrissene Morgen stützt sich auf zwei Beobachtungsfelder: zum einen auf das Erwachen der Familie, zum anderen auf das Anbrechen des neuen Tages. Ol'ga Berggol'c beginnt mit der kurzen Feststellung, "unausgeschlafen zu sein" (V. 1) und dem nicht minder knappen Hinweis auf "das um sieben Uhr stattfindende Frühstück" (V. 2). Dem folgt dann eine ausführliche Beschreibung des erwachenden Kindes (V. 3-7). Daraufhin wendet sie sich dem neuen Wintertag zu, der sich nur langsam erhellt und sich ihr im Anblick des vom Morgenlicht beleuchteten kahlen Antennenwaldes präsentiert (V. 8-12).

Die Skizzierung des Abends beginnt mit den Hinweisen auf die gemeinsame Teestunde (V. 16-18), auf den unerwarteten Besuch eines stets willkommenen Freundes, der neidisch die dem Kind zukommende Fürsorge betrachtet (V. 19-25), um schließlich in den Gesprächen Eltern-Freund auszuklingen. Den Inhalt der Ge-

sprache fügt die Dichterin 'parteigetreu' in einen politischen Rahmen ein. Sie läßt das Nacherleben von Tagesereignissen ihrer Familie eingehen in das Erleben dessen, was in der großen Familie, der "Großen Union" vor sich gegangen ist (V. 26-37). Mit Hilfe dieser Erläuterung des Gesprächsthemas erhebt sie ihre Beschreibung vom Alltagsleben einer sowjetischen Familie endgültig zum Typischen und Vorbildhaften, denn sie setzt neben die häuslichen und privaten Pflichten die als nicht minder selbstverständlich erscheinende politische Anteilnahme der Einzelnen am kollektiven Geschehen.

Die Verbindung der beiden Darstellungsbereiche Morgen und Abend geschieht nicht nur formal mittels des Hinweises auf den Arbeitstag, sondern auch in Gestalt einer motivischen Brücke, die im Erscheinungsbild der mit der Farbe des Tees verglichenen Morgendämmerung am Ende der Morgenbeschreibung ihren unmittelbaren Anknüpfungspunkt mit der den Abend einleitenden Teestunde findet.

Den Abschluß des Gedichtes bilden die auf den Tag zurückblickenden resümierenden Feststellungen: *так дочь росла* (V. 37) und *Так жила, сработана на совесть, в ту зиму комсомольская семья* (V. 40-42),

Dieser in seinem Ablauf zwar klar, dafür aber sehr nüchtern und unpersönlich dargestellte Tag im Leben einer Komsomolzenfamilie verdeutlicht den zeitlichen Verlauf im Gegenständlichen, der sich in seiner epischen Grundform insofern zum Lyrischen neigt, als die einzelnen Vorgänge zwar zeitlich richtig, in ihrer Auswahl aber assoziativ aneinandergereiht sind¹.

Einsicht durch Reflexion über Gegenständliches

Eine andere Form des "lyrischen Vorgangs", ein zur Einsicht Gelangen nach Reflexionen über Gegenständliches - gemeint ist damit die sich allmählich entfaltende Substanz eines Gedichts² - bestimmt die Anlage des Vorkriegsgedichtes *Мая* (1933; I, 44),

¹ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (71961) S. 160.

² W. Kayser, aaO S. 163.

dem das persönliche Erlebnis der Dichterin vom Tod ihrer Tochter zugrunde liegt.

Die dichterische Umsetzung dieser für eine Mutter bittersten Erfahrung erfolgt in Form des Ich-Berichtes. Seine Abwicklung vollzieht sich über die drei zeitlichen Ebenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Der konkrete Ausgangspunkt für die dichterisch gestalteten Reflexionen der Mutter ist die Rückkehr vom Grab ihrer Tochter (V. 8-11). Dieser Friedhofbesuch veranlaßt das Ich der Mutter einerseits zur Erinnerung an die letzten Tage im Kampf um das Leben des kranken Kindes (V. 1-7), mit der die Dichterin das Gedicht beginnt, und weiterhin zu der von Tränen und Klagen freien, vernunftgesteuerten Einsicht, dennoch weiterzuleben und zu arbeiten, um so dem Tod mit seinen für die Überlebenden schmerzvollen Folgen zu trotzen (V. 12-15).

Die sich zum Schluß des Gedichtes in der geistigen Bewältigung des Verlustes ihrer Tochter entfaltende Aussageabsicht zeigt sich in der das Leben bejahenden Zukunftsperspektive der Dichterin. Ol'ga Berggol'c demonstriert auf der Grundlage einer persönlichen bitteren Erfahrung in diesem mehr typisch als individuell gestalteten Einzelbeispiel den letztlich einzig richtigen, wenn auch harten, die Gefühle unterdrückenden Weg der Problembewältigung. Dabei läßt sie nicht die fühlende und trauernde Mutter zu Wort kommen, sondern die räsonierende Pragmatikerin, die hier ein Exempel statuiert.

Intensivierung der Aussagen mittels der Steigerung

Die Steigerung als Aufbauprinzip zur Bedeutungsentfaltung eines Gedichtes ist bei Ol'ga Berggol'c ebenso häufig anzutreffen wie die zuvor genannten Entfaltungsarten. In dem Schwurgedicht *Похуда nebo сумрачное меркнет* (1941; II, 34) verarbeitet die Dichterin die klischeehaften, propagandistischen, zum Teil unrealistischen Parteiformulierungen von der Unsterblichkeit und Unbesiegbarkeit des sowjetischen Volkes. Dabei steigert sie sich mittels der häufigen Wiederholung der Schwurformel *Я клянусь тебе* (V. 3, 7, 11, 17, 21, 22) und der ihr im Inhalt immer fanatischer werdenden folgenden Behauptungen von dem, was ist

und sein wird, nämlich "unsterblich" und "unausrottbar", "stark" und "unerbittlich" zu sein gegenüber dem Feind und den Feiglingen aus den eigenen Reihen, immer mehr in einen Kampfrausch hinein, der schließlich in der übersteigerten Prophezeiung gipfelt, "sogar den Tod am Ende in die Knie zu zwingen und zu vernichten" (V. 23-24).

Diese hyperbolische Darstellung der angeblich ihrem Volk eigentümlichen Eigenschaften erfolgt zwar nicht konsequent in einem stufenmäßigen Ansteigen der Aussageinhalte, vom weniger Bedeutenden zum Wichtigen hin, sondern mehr im impulsiven Wechsel von mal mehr oder weniger propagandistischen und militanten Kampfansagen; aber sie findet dennoch in dem aufgezeigten Höhepunkt ihren Abschluß.

Das Aufbauprinzip der Steigerung führt in diesem Gedicht zur Intensivierung und Verstärkung des dichterischen Anliegens, bei den Lesern Emotionen zu wecken und mit deren Hilfe den Kampfgeist zu mobilisieren und zu steuern.

Schlußbetrachtung "Aufbau"

Der Aufbau der Berggol'c'schen Lyriksammlungen, Abteilungen und Zyklen, Poeme und Gedichte hat bei der Betrachtung gezeigt, daß Ol'ga Berggol'c sich sowohl lyrischer als auch epischer Bauformen bedient, wobei in den einzelnen Untersuchungseinheiten teils das Lyrische, teils das Epische in der Komposition überwiegt. Mit ihrer Hilfe erreicht sie die inhaltliche und formale Geschlossenheit ihres dichterischen Werkes in seinen kleinen und großen Erscheinungsformen. Diese Geschlossenheit ist bereits in starkem Maße durch die inhaltlich und zeitlich konsequente Ausrichtung der Berggol'c'schen Lyrik vorgegeben, so daß es nur noch eines verhältnismäßig geringen formalen kompositorischen Aufwandes bedurfte, um dieses Ziel zu verwirklichen.

STILELEMENTE

Fragestellung

Zu den stilistischen Hauptaspekten der Berggol'c'schen Lyrik zählen die Wiederholung und das Symbol.

Am Anfang der weiteren Ausführungen steht die Untersuchung der Wiederholungstechnik, die dieses Kapitel mit dem des Aufbaus verbindet. Das sich wiederholende Element - ein Gegenstand, eine Formulierung - besteht bei Ol'ga Berggol'c nicht nur aus wenigen Worten, so daß nur eine Betrachtung im Zusammenhang mit den Stilelementen angebracht erscheint, sondern auch aus größeren Einheiten wie Motiven und Strophen, die über das jeweilige Gedicht hinaus in Zyklen, Abteilungen und im gesamten Werk verbindend wirken und damit auch den kompositorischen Charakter der Wiederholung unterstreichen.

Die Abhandlung des Symbols in diesem Kapitel schlägt eine Brücke zurück zum inhaltlichen Aspekt der Motive, die sich zu einem großen Teil als Symbolträger erwiesen haben. Dabei wird die Unterscheidung zwischen vornehmlich sprachlich-metaphorischem Symbol und der Symbolhaftigkeit ganzer Handlungsteile, Motive und Personen sowie Gegenstände vorgenommen. Dies geschieht stets im Hinblick auf die aus dem stofflichen Zusammenhang abstrahierbaren weltanschaulich vorgeprägten und traditionellen Symbole und auf die nur durch den Kontext existierenden poetischen Symbole.

Wiederholungstechnik

Die Methode, nach der hier die Wiederholungstechnik bei Ol'ga Berggol'c untersucht wird, geht auf die theoretischen Überlegungen Wolfgang Kayzers¹ und Emil Staigers² sowie auf die Dar-

¹W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (71961) S. 116.

²E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (21972) S. 24.

legung Wolfgang Kasacks¹ in seiner Analyse der Wiederholung bei L.N. Tolstoj zurück.

Ol'ga Berggol'c benutzt in der Hauptsache vier verschiedene Wiederholungstechniken. Im Rahmen ihrer gesamten Lyrik sowie in den Abteilungen, Zyklen und Poemen bedient sie sich thematischer und motivischer Wiederholungen, die mehr aus der Inhalts- als aus der Formanalyse erkennbar sind, und die die Einheitlichkeit des jeweiligen Werkes kennzeichnen und unterstreichen. Auf diese für die inhaltliche Einheit so charakteristische Wiederholungstechnik wurde bereits in früheren Kapiteln hingewiesen.

Im Rahmen der Einzelgedichte bedient sich die Dichterin grundsätzlich² der Wiederholungen von Strophen, von syntaktisch gleichen Konstruktionen und von einzelnen Worten und Ausdrücken.

Strophische Wiederholungen

Strophische Wiederholungen am Anfang und Ende der Gedichte verwendet Ol'ga Berggol'c sehr häufig. Sie dienen ihr als Mittel zur inhaltlichen und formalen Abrundung, indem sie durch die Wiederholung einen einleitenden Gedanken oder eine Situation wieder aufleben läßt und sie somit verstärkt. Die durch diese Rahmgestaltung gewonnene formale Geschlossenheit muß nicht immer von einer in das Gedicht zurückweisenden inhaltlichen Geschlossenheit begleitet sein. Dies ist beispielsweise nur dann gegeben, wenn die erste und letzte Strophe in der Aussage identisch sind, wie z. B. in einem der letzten Vorkriegsgedichte *Молодость* (1940; I, 112-113):

¹ W. Kasack, Die Wiederholung als Kunstmittel in L.N. Tolstoj's Novellen "Der Schneesturm" und "Herr und Knecht". In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 33 (1967) S. 229-258; ders., *Der Stil Konstantin Georgievic Paustovskijs* (1971) S. 220-232.

² In etwa 60 von 145 Gedichten der dreibändigen Werkausgabe aus dem Jahre 1973 verzichtet Ol'ga Berggol'c auf jegliche Wiederholungstechnik. Das liegt u.a. auch daran, daß es sich dabei um sehr kurze Gedichte handelt. In den übrigen 85 Gedichten verwendet sie vornehmlich die oben genannten Techniken.

... Вот когда я тебя воспою,
назову дорогой подругою,
юность канувшую мою,
бистроногую, тонкорукую. (V. 1-4, 25-28)

Mit diesen ersten vier Versen stimmt die Dichterin ihre Leser auf das im weiteren behandelte Thema "ihre Jugendzeit" ein, indem sie ihre persönliche liebevolle Haltung zu diesem hinter ihr liegenden Lebensabschnitt kundtut. Die Wiederholung der ersten Strophe am Ende des Gedichtes erklärt sich wohl damit, daß Ol'ga Berggol'c ihre im Mittelteil umrissene Erinnerung an nicht nur romantische Erlebnisse, sondern auch an eine mit Pflichten, Problemen und Kämpfen reich gesegnete Jugend insgesamt bejaht und deshalb noch einmal bekräftigt.

Stimmen Anfangsstrophe und Endstrophe eines Gedichtes nicht in allen wesentlichen Aussagen überein, wird zwar der durch die formale Wiederholung bedingte Zusammenhalt des Gedichtes nicht aufgelöst, aber der in seinem Aussagegehalt abschließende Charakter der Wiederholung wird dann beispielsweise durch die Modifizierung in der zeitlichen Sprecherperspektive zugunsten eines offeneren Schlusses durchbrochen.

In den wesentlichen syntaktischen Elementen übereinstimmend, präsentieren sich in dem Kriegsgedicht *Я буду сегодня с тобой говорить* (1941; II, 30-31) die zweite:

*Товарищ, нам горькие выпали дни,
грозят небывалые беды,
но мы не забыты с тобой, не одни, -
и это уже победа.*

und die letzte Strophe:

*Мы знаем, - нам горькие выпали дни,
грозят небывалые беды.
Но Родина с нами, и мы не одни,
и наших будет победа.*

Abgesehen vom Austausch der Anrede "Genosse" durch den kurzen Aussagesatz "Wir wissen" sind die jeweils ersten Verse inhaltlich und syntaktisch identisch. Die beiden letzten Verse sind jeweils in der ersten Hälfte des dritten Verses unterschiedlich in der Konstruktion, nicht aber in ihrem Aussagegehalt. Hingegen weist der Aussageinhalt in den letzten Versen perspektivische Veränderungen auf, die durch den Tempuswechsel von der Gegenwart zur Zukunft und durch die Ergänzung des Possesivprono-

mens "unser" hervorgerufen werden. Der Unterschied liegt in der einen Zustand beschreibenden Feststellung "und das ist schon ein Sieg" (am Ende der zweiten Strophe) und in der auf einen zukünftigen Zustand hinweisenden Zuversichtserklärung "und unser wird der Sieg sein" (am Ende der letzten Strophe). Diese inhaltlich und auch sprachlich nur geringfügige Abwandlung erzeugt eine doppelte Funktion dieser Wiederholungstechnik. Neben die das Werk zusammenhaltende, tektonische Bedeutung tritt die der Öffnung und Weiterführung, deren Vollzug allein dem Leser überlassen ist.

Syntaktisch-parallele Konstruktionen

Die Wiederholungsform der syntaktisch-parallelen Konstruktion, insbesondere der die Syntax bestimmenden Wörter als Anapher, gehört zu den ausgeprägtesten Kennzeichen des lyrischen Elementes in den Berggol'schen Gedichten.

In dem Gedicht *Сестра* (1941; II, 24-25) beschwört das dichterische Ich in einer Ansprache an die in Moskau lebende Schwester Mašen'ka die gemeinsam verbrachte Kindheit und Jugend mittels einer dreiteiligen Aussage, deren syntaktische Einheiten voll übereinstimmen:

Машенька, ведь это - наше детство, (V. 11)

Машенька, ведь это наша юность, (V. 15)

Машенька, ведь это наша слава, (V. 19)

Die Funktion dieser anaphorisch, parallel gestalteten Konstruktionen besteht in der Einleitung zur Zusammenfassung von kurzen Rückblickpassagen über die Jugend und Kindheit der Geschwister. Sie befinden sich im Mittelteil des Gedichtes, den sie gliedern und dessen formale Geschlossenheit sie inmitten der von Gegenwart und Zukunft sprechenden Anfangs- und Schlußpassagen sie gewährleisten.

Vielfach führen derartige Anapher- und Parallelkonstruktionen in mehr oder minder gleichmäßigen Stufen zu einer Steigerung der Aussageabsicht, so in dem Propaganda-Gedicht *Покуда небо сумрачное меркнет* (1941; II, 34), wo die sich allmählich steigenden Aussagen in einem fünfstufigen Aufbau von der Anapher

Клянусь тебе eingeleitet werden. Solche Anhäufungen von Parallelismen in einem Gedicht sind bei Ol'ga Berggol'c jedoch selten festzustellen. Um so häufiger bedient sie sich einer aus zwei Parallelen bestimmten Konstruktion. In dem Gedicht *Надежда* (1949; III, 24) besitzt ein solch einfacher Parallelismus, der hier die beiden einzigen Gedichtabschnitte einleitet und zugleich miteinander verbindet, die Funktion des inneren Zusammenhaltes:

Я все еще верю, что к жизни вернусь, - (V. 1)

Я все еще верю, что раннее утро, (V. 11)

Diese Art der Wiederholungstechnik erweist sich zugleich auch als Gliederung und erhält dadurch die Funktion einer Bauform.

Ein Exkurs zu der kehrreimartigen Wiederholung in den Berggol'c'schen Gedichten zeigt, daß dieser insbesondere die Funktion der Aussageverstärkung zukommt. Bei diesen Wiederholungen handelt es sich nicht um echte Kehrreime, da sie zumeist in unregelmäßigen Abständen aufeinanderfolgen oder aber nicht in allen grammatischen Formen gleich sind.

Die dreimalige, in regelmäßigem Abstand erfolgende Wiederholung in *Порука* (1936; I, 43) unterscheidet sich beispielsweise nur im Kasus. In den Versen 4 und 8 gebraucht die Dichterin den Nominativ: *Республика, работа и любовь*, in Vers 12 den Akkusativ: *Республику, работу и любовь*.

Wort- und kasusgetreu, dafür aber in unregelmäßigem Abstand wiederholt sich in *Стихи о ленинградских большевиках* (1941; II, 14-15) der jeweils letzte Vers der ersten, dritten, sechsten und achten Strophe *ленинградского большевика*, dessen häufiges Wiederholen darüber hinaus zu einer Rhythmisierung der Verse beiträgt.

Wortwiederholungen

Die doppelte oder mehrfache Nennung eines Wortes dient Ol'ga Berggol'c zur Veranschaulichung der volkstümlichen Redeweise ihrer dichterischen Gestalten sowie auch ihres eigenen dichterischen Ich, deren Ziel die Intensivierung und die Steigerung ist.

In *Второй разговор с соседкой* (1944; II, 104, V. 5) gestaltet die Dichterin die Tiefe der Stille nach dem jahrelang andauernden Kriegsgetöse in der doppelten Nennung des Wortes *тихо-тихо*.

In *Февральский дневник* (1942; II, 52, V. 27) veranschaulicht sie die Eindringlichkeit und Permanenz des Knirschens der Schlitten auf den vereisten Straßen durch das doppelte *скрипят, скрипят*. Die am Ende der Skizzierung des winterlichen Lebens im Leningrad der Blockade stehende abermalige Rückkehr zu diesem Verb ist von zusätzlicher tektonischer Bedeutung. Denn damit beschließt und rundet sie dieses Bild ab und bewahrt es vor dem Zerfließen.

In dem titellosen Gedicht *Не знаю, не знаю, живу - и не знаю* (1941; I, 125) wiederholt das dichterische Ich gleich dreimal die Worte "ich weiß nicht" zum Zwecke des Einprägens und Hervorhebens. Durch eine abermalige doppelte Nennung in der Mitte des Gedichtes, womit ein neuer Sinnabschnitt eingeleitet wird, enthüllt es gliedernde und zusammenhaltende Funktion.

In *В госпитале* (1941; II, 12-13) läßt sie einen im Fieber liegenden verwundeten Soldaten nach seiner Mutter rufen: *Мама, где ты, где ты?* (V. 4). Die Eindringlichkeit der Frage, hervorgerufen durch ihre Wiederholung, wird ergänzt durch die mittels dieser Technik eindringlich und bekräftigend gestaltete Antwort der Krankenschwester: *Я здесь, сиюх! Я здесь, я рядом* (V. 8).

Eine besondere Form der Wortwiederholung mit stark tektonischer Funktion ist in dem mehrfachen Gebrauch von gleichen Wörtern oder Wörtern gleicher Wurzel in einer Strophe, in einem Abschnitt oder gar in einem Gedicht zu sehen.

In dem aus fünf unterschiedlich langen Abschnitten bestehenden Gedicht *Колебельная другу* (1940; I, 118-119) verbindet Ol'ga Berggol'sc Wiederholungen von Wörtern gleicher Wurzel mit Wiederholungen einzelner Wörter sowie einer parallelen Konstruktion.

In nahezu regelmäßigen Abständen läßt sie das Substantiv *несня* (1. Abschnitt, V. 4; 4. Abschnitt, V. 17) mit der Ableitung *несенка* (3. Abschnitt, V. 11; 5. Abschnitt, V. 24) alternieren.

Nicht regelmäßig, dafür aber sich gegen Ende häufend, verwendet die Dichterin das Wort *колибельная*, das im letzten Vers des ersten Abschnitts (V. 4) zum ersten Mal - sieht man vom Titel ab - im Nominativ steht. Am Ende des vierten Abschnitts wird es gleich zweimal hintereinander genannt (V. 21, 22), wenngleich auch im Akkusativ (*колибельную*).

Diese abschnittsübergreifende Wiederholungsform von Wörtern gleicher Wurzel bildet das formale und inhaltliche Gerüst, welches das Gedicht abstützt. Der stark tektonische Charakter wird noch durch zwei weitere Wiederholungstechniken innerhalb der einzelnen Abschnitte ergänzt und verstärkt. Es handelt sich zum einen um doppelte und dreifache Nennungen einzelner Wörter, so *слишит* im zweiten Abschnitt (V. 9, 10), *только* (V. 32, 33) und *чтоб* (V. 28, 30, 31) im fünften Abschnitt; zum anderen um die Parallelkonstruktion *хочешь, я тебе, большому, / хочешь, я тебе, чужому* im vierten Abschnitt (V. 19, 20) in Gestalt einer Anapher. Diese beiden Arten der Wiederholung bewirken neben dem formalen Zusammenhalt des Gedichtes auch eine Rhythmisierung der Verse und tragen somit eine lyrische Komponente hinein.

Die gegen Ende des Gedichtes sich innerhalb der Abschnitte häufenden Wiederholungen verleihen dem Ganzen eine steigernde Wirkung, deren formaler Höhepunkt durch das allmähliche Anwachsen der Abschnitte von zunächst vier Zeilen (dann 6, 6, 7) auf schließlich zehn Zeilen unterstrichen wird.

Die Betrachtung der häufigsten und zugleich wichtigsten Wiederholungstechniken hat gezeigt, daß sie ein der Berggol'c'schen Dichtung eigentümliches Stilmerkmal ausmachen. In formaler Hinsicht funktioniert die Wiederholung als gliedernder und zusammenhaltender Kompositionsträger. In inhaltlicher Hinsicht ist sie ein umgangssprachliches Stilmittel zur Vertiefung, Hervorhebung und Verstärkung der jeweiligen Sachverhalte.

Bild- und Symbolhaftigkeit

Ein wesentliches und augenfälliges Stilmerkmal der Lyrikerin Ol'ga Berggol'c ist die Neigung zur bildhaften und symbolträchtigen Darstellungsweise. Wenngleich den Vorkriegsgedichten die

bildliche Veranschaulichung fremd ist, findet sie in den folgenden, mit der Kriegsthematik verbundenen Schaffensperioden nicht nur ihre Fortführung und Intensivierung, sondern auch ihre Hinwendung zur symbolischen Überhöhung.

Andrej Sinjavskij wies als einziger unter den Sekundärautoren auf diese Besonderheit des Berggol'c'schen Stils hin. Neben der Bildhaftigkeit im allgemeinen würdigte er die Neigung der Dichterin zur poetischen Symbolik im besonderen, d.h. konkrete Erscheinungen zu abstrahieren und in ihnen einen höheren, emblemhaften Sinn zu sehen¹. Als Bestätigung für seine Beobachtungen führt Sinjavskij zwei Verse aus dem Nachkriegspoem *Твой путь* (1945; II, 111, V. 117-119) an:

В те дни исчез, отхлинул б и т.
И смело
в права свои вступило б и т и е.

Diese dienen ihm als Grundlage seines die gesamte Kriegsdichtung der Ol'ga Berggol'c betreffenden Kommentars: "In ihren" (gemeint ist Ol'ga Berggol'c) "Werken strebt sie vorzugsweise danach, das DASEIN" (Hervorhebung durch den Autor) "der Welt und des Menschen zu zeigen, indem sie von der tagtäglichen Lebensweise abstrahiert oder deren Auftreten in Symbole und Zeichen des breiten DASEINSinhaltes umkehrt. Das bedeutet nicht, daß wir in ihren Versen nicht der Lebensweise begegnen, jedoch ist diese hier in der Mehrzahl der Fälle in umgestalteter Form anwesend, durchgeistigt, erhaben, durchscheinend mit den Strahlen des hinter ihr stehenden Daseins. Deshalb, beispielsweise, erfüllen sich die einfachen Dinge des Blockadelebens in ihrer Poesie mit großem und vieldeutigem Sinn."²

Diese dichterische Hinwendung zum "Dasein", einerseits vom Leid, andererseits von der Hoffnung auf Frieden geprägt, vollzieht die Lyrikerin mit der Verwendung der Stilelemente 'Bild' und 'Symbol', deren gegenseitige Abgrenzung nicht immer möglich ist.³

¹ Vgl. A. Синявский, *Поэзия и проза Ольги Берггольц*. In: *Новый мир* 1960. 5. S. 231.

² ebd.

³ Aufgrund der unbestreitbar schweren Faßlichkeit des Symbolbegriffs verhält sich die Literaturwissenschaft ihm gegenüber

Die Stilfigur des Bildes wird bei Ol'ga Berggol'c sowohl als Metapher als auch durch einen Vergleich skizziert¹.

Die Stilfigur des Symbols ist sowohl in Gestalt von poetischen, nur im Werkkontext verständlichen Symbolen verarbeitet², als auch in Gestalt von traditionell vorgeprägten Symbolzeichen³.

Beide Stilmittel und ihre Darbietungsvarianten dienen der Dichterin zur Veranschaulichung von Leid und Hoffnung, aber auch der künstlerisch-stilistischen Anreicherung ihrer dichterischen Sprache.

Bilder

Zu den Bildern in Gestalt der uneigentlichen Redeform, der Metapher, zählen beispielsweise all jene Gleichsetzungen von Mensch und Tier. Dort, wo Ol'ga Berggol'c vom Feind als einem "schändlichen Reptil" (*постыдный гад*; Moskau 1958, S. 40, V. 73) oder von "wütenden Bestien" (*бешеных зверей*; II, 83, V. 26) spricht, oder gar wenn sie sagt, daß sie sich "in den Klauen des Todes" befindet (*в когтях смерти*; II, 15, V. 25), beabsichtigt sie mit dieser Art der Übertragung, die beiden Lebensweisen eigentümlichen Verhalten gleichzusetzen. Ohne die formale Ausführung des Vergleichs im Nebeneinander der Objekte ersetzt Ol'ga Berggol'c auf diese Weise den einen Bedeutungsinhalt

sehr skeptisch. Während Wolfgang Kayser in *Das sprachliche Kunstwerk* (71961) S. 316 das "nichtssagende Wort Symbol" meint, Robert Petsch in *Deutsche Literaturwissenschaft* (1940) es nur im Register mit Hinweisen auf wenig ergiebige Stellen anführt, beschäftigt sich Emil Ermatinger in *Das dichterische Kunstwerk* (31939) S. 290-310 bereits etwas ausführlicher mit dem "Symbolischen". Präzise, das Symbol als literarisches Stilmittel bejahende Betrachtungen stellte erstmalig J.W. von Goethe in seinen "Maximen und Reflexionen", Werkausgabe I, 1942, S. 150ff an. In seinem Sinne zum Beispiel auch E. Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung* (1966) S. 1, 24-37; H. Levin, *Symbolism and Fiction* (1956); R. Wellek/A. Warren, *Theory of Literature* (1963) u.a.

¹R. Wellek/A. Warren, aaO S. 163 ff.

²J.W. v. Goethe, Maximen und Reflexionen, aaO S. 151-152.

³E. Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung* (1966) S. 37.

durch einen anderen, wobei die erforderliche Vergleichbarkeit hier in der Verhaltensweise liegt.

In der Formulierung *ведь это мы, крещенные блокадой* (II, 57, V. 178) verbindet die Dichterin religiöse Überlieferung mit einer gegenwärtigen Situation. Sie erreicht damit die Veranschaulichung von Leid und Opfermut, nämlich in der Gleichsetzung des von seinen Feinden gekreuzigten, christlichen Gottessohnes und den von ihren Feinden im übertragenen Sinne "gekreuzigten" Leningradern.

An diesem Beispiel wird besonders deutlich, daß die Metapher in der Bergol'c'schen Lyrik nicht nur äußeres, sprachliches Schmuckmittel ist, sondern auch eine in ihrer Sinnhaftigkeit zum Ausdruck gelangende Interpretation, um das in seinem Ausmaß kaum zu beschreibende übermenschliche Leid sowie den übermenschlichen Opfermut zu verdeutlichen.

Der Stilfigur des Vergleichs bedient sich Ol'ga Berggol'c nicht nur, um Parallelen zwischen verschiedenen historischen Situationen aufzuzeigen (vgl. z.B. *Первый день 1941*; II, 9), sondern vornehmlich auch zur bildhaften Veranschaulichung und Wertung von Lebensweisen und seelischen Zuständen.

In *Ленинградская поэма* (1942; II, 69, V. 282-285) verdeutlicht das Bild vom Stacheldraht und der Dornenkrone

*особый орден - ленинградский,
колючей проволокой он,
как будто бы венцом терновым
кругом - по краю - обведен,
блокады символом суровым.*

das unermeßliche Leid der eigenen Generation. Das Besondere dieses Vergleichs liegt im Nebeneinander von zwei Symbolen, dem Stacheldraht als weltlichem Symbol des Leids und der Dornenkrone als religiösem Symbol.

In *Осень сорок первого* (1941; II, 26-27, V. 18-22) vergleicht Ol'ga Berggol'c einen konkreten Gegenstand aus dem Bereich der Natur mit einem Abstraktum, eine Schöpfkelle aus Birkenrinde mit dem Guten und dem Frieden

*как знак добра и мирного общения,
лежит черпак на камне у реки, .*

Am Beispiel dieser in einem Vergleich stattfindenden Umdeutung eines konkreten Gegenstandes in das ein Abstraktum symbolisier-

rende Zeichen findet sich die Beobachtung Sinjavskijs bestätigt, daß Ol'ga Berggol'c die einfachen Dinge des Lebens mit großem bildhaften Sinn erfüllt.

In dem Bild der Kreml'mauer, deren Zacken Schwertern gleich sind:

*И зарю над стеною старой,
и зубца ее, как мечи.*

(*К сердцу Родины руку тянет* 1941; II, 28, V. 13-14) ist die Kampfbereitschaft der Hauptstadt Moskau veranschaulicht.

Die "grünen Briefumschläge", in denen eine Patriotenfrau ihre Briefe an die Front schickt, erinnern die Dichterin an "Frühlingsblätter" (*в зеленых, как вешние листья, конвертах, / сердечные письма жени. - Песня о жене патриота* 1943; II, 87, V. 7-8). Mit diesem Vergleich gibt sie der Hoffnung auf einen Neubeginn, einen Frühling im Frieden bildlich Ausdruck.

Symbole

Die Besonderheit des nicht aus dem stofflichen Zusammenhang abstrahierbaren poetischen Symbols liegt gegenüber den Bildern in seiner Entstehung und in seinem dichterischen Ausmaß.

Während das Bild in Gestalt der Metapher und des Vergleichs immer nur einmal beschworen wird, entwickelt sich das poetische Symbol erst allmählich aus der Wiederholung ein- und desselben Bildes. Die Häufigkeit der bildlichen Präsentation läßt es schließlich zum emblemhaften Zeichen oder Symbol werden.¹

Daneben gibt es auch die einmalige Präsentation eines dichterischen Symbols, bei der es sich immer nur um die Symbolhaftigkeit umfassenderer Gedichtpassagen und Motive, Personen und Gegenstände handelt.²

Außer diesen beiden Varianten des poetischen Symbols verarbeitete Ol'ga Berggol'c auch traditionell, und zwar religiös und historisch vorgeprägte Symbolzeichen.

¹Vgl. R. Wellek/A. Warren, aaO S. 166.

²Vgl. E. Frenzel, aaO S. 35-37.

Poetische Symbole

Zu den aus Bildern entstandenen Symbolen zählen bei Ol'ga Berggol'c beispielsweise die Begriffe "Dunkelheit" und "Winter".

Die Begriffe der Dunkelheit und des Winters sowie all ihrer gleichbedeutenden sprachlichen Varianten wurden von der Dichterin sehr häufig und immer wieder in gleichen Sinnzusammenhängen angewendet. So wie zum Bild der Dunkelheit immer der Waffenlärm (*Ленинградский салют* 1944; Moskau 1958, S. 62; *Февральский дневник* 1942; II, 54), feindliches Feuer (*Февральский дневник* II, 54), Hunger und Tod (*Февральский дневник* II, 56; *Стихи о друге* 1944; *Верность*, S. 141; *Песня о "Ваке-коммунисте"* 1952; III, 59 etc.) gehörten, zeichnete Ol'ga Berggol'c ein nicht minder grausames, vom Leid durch Frost (*Твой путь* 1945; II, 110), Kälte (ebd.; *Ленинградская поэма* 1942; II, 66), Hunger (*Армия* 1942; II, 50) und Tod (*Твой путь*, 220; *Февральский дневник*, 220 u.a.) geprägtes Bild. Im einzelnen Bild dienen die Bezeichnungen "Dunkelheit" und "Winter" allein der zeitlichen Bestimmung. In der Zusammenschau jedoch entfalten sie symbolischen Charakter, weil sie nicht nur bestimmte Tages- oder Jahreszeit ansagen, sondern die schrecklichsten Zeiträume schlechthin. Denn auch der Tag und die Sommer blieben de facto nicht vom Leid verschont. Nur die Nacht und der Winter steigerten es noch und ließen es den Menschen stärker spüren.

Diese Bevorzugung von Dunkelheit und Winter in der dichterischen Darstellung von der grausamen und harten Lebensweise in Leningrad sowie die Häufigkeit ihrer Skizzierung führen dazu, daß in dem Moment, wo diese Wörter nur noch als abstrakte Begriffe und nicht mehr in konkreten Situationen präsentiert werden, der Leser unwillkürlich das durch sie symbolisierte Leid assoziiert.

Derartige Bilder, die sich aufgrund der Häufigkeit ihrer Verwendung in ganz bestimmten Kontexten allmählich zu Symbolträgern entwickeln, haben neben der bildlichen auch eine kompositorische Funktion, und zwar im Hinblick auf die inhaltliche Geschlossenheit der gesamten Kriegsslyrik.

Symbolische Darstellungen von Personen, Lebensweisen und Gegenständen werden von der Dichterin immer nur einmal verwendet,

Ein Beispiel für symbolhafte Personenbeschreibung gibt Ol'ga Berggol'c mit der statuenhaften Skizzierung der Leningrader Luftabwehrkämpfer, denen sie bereits zu ihren Lebzeiten die steinernen Züge eines Standbildes verleiht, das sie ihnen im Vorgriff auf die Zukunft (*Февральский дневник* 1942; II, 55, V. 97-113¹) in ihrer Vorstellung errichtet. In diesem "lebenden, marmornen Standbild"² versinnbildlicht die Dichterin die Tapferkeit der Luftabwehr sowie die ihr zustehende Anerkennung durch die Nachwelt.

Ein weiteres Symbol der an Leid und Heldentum reichen Lebensweise veranschaulicht sie in der Planung eines Blockademuseums, in dessen Mittelpunkt sie Reste von der "Asche aus den armseligen Eisenöpfchen der Leningrader während der Blockade" ausstellen will, um damit das "Große Feuer" zu verewigen.

*- Ведь это - след Великого Огня,
которым согревались ленинградцы. (V. 48-49)*

Die Bedeutsamkeit dieses Bildes ist mehrschichtig. Es symbolisiert zum einen in bitterer Weise die nicht ausreichende Wärme, die die Eisenöpfchen den Menschen im Krieg spendeten; zum anderen bezieht sich das Symbol der Asche offensichtlich auch auf das vom Feind entfachte "Feuer", dessen vernichtende Glut und Flamme die eingeschlossenen Leningrader traf.

Als Zeichen und Symbol der Erdverbundenheit und Heimatliebe verwendet Ol'ga Berggol'c die "Schaufel":

*О древнее орудие земное,
лопата,
верная сестра земли!
Какой ми путь немилый с тобою
от баррикад до кладбища прошли. (Февральский дневник
1942; II, 55, V. 114-118)*

In der allegorischen Personifizierung des Gegenstandes "Spaten, treue Schwester der Erde" enthüllen sich wieder einmal die tiefsinnigen Gedanken, die die Dichterin beim Anblick alltägli-

¹ Siehe oben S. 107.

² Vgl. A. Синявский, *Поэзия и проза Ольги Берггольц*. In: *Новый мир* 1960. 5. S. 230.

cher Dinge, hier eines Werkzeugs, befallen und dessen symbolische Bedeutung und Wertigkeit erst vor dem Hintergrund der Barrikaden und Friedhöfe offenbar wird.

Traditionell vorgeprägte Symbole

Die Verwendung von traditionell vorgeprägten Symbolen setzt keinen dichterischen Schöpfungsakt voraus, wie z.B. die Verwendung poetischer Symbole. Sie werden lediglich nur übernommen, denn es sind feststehende, aus einem überlieferten Kontext hervorgegangene, aber nicht nur an ihn gebundene Embleme und Zeichen, zu deren Entschlüsselung es im jeweils neuen Dichtzusammenhang zumeist einer gewissen Vorbildung, die nicht im Werk selbst zu finden ist, bedarf.

Die Verwendung religiöser Symbole bei Ol'ga Berggol'c ist kein nur ihr eigentümliches Stilmerkmal, mit dem sie ihre Dichtung anreichert, sondern ist in der sowjetischen Literatur nicht unüblich. Vladimir Majakovskij beispielsweise, Ol'ga Berggol'c' großes dichterisches Vorbild, bediente sich ihrer sehr gerne zu dem Zweck, die Religion, die er als eine menschenzerstörende Kraft ablehnte, ad absurdum zu führen. Wenngleich die Dichterin diese Ablehnung mit ihm teilte, so verfolgte sie jedoch ein anderes Ziel. Die Übernahme religiöser Symbolik in ihre Dichtung ist nicht von Polemik bestimmt, sondern entspringt wohl eher dem Bedürfnis, den in der Geschichte bis damals wohl einmaligen Bewährungsweg einer Stadt adäquat in seinem vollen Umfang zu skizzieren. Es bleibt offen, ob dieses Stilmerkmal nun aus Überbleibseln einer vergangenen religiösen Kindererziehung oder aber aus dem Bewußtsein der Atheistin Ol'ga Berggol'c hervorgegangen ist, mit dem sie zum Ausdruck bringen will, daß es kein nur einem Gott vorbehaltenes Leid gibt, das der Mensch zu tragen nicht auch imstande wäre.

Für die dichterische Verarbeitung religiöser Symbole zählt, daß Ol'ga Berggol'c sich ihrer stets nur zur Veranschaulichung der Leiden ihrer Mitmenschen bediente. So übernahm sie z.B. das christliche Leidenssymbol der Dornenkrone¹, um vor allem die

¹ Siehe oben S. 172.

Demütigung ihres Volkes durch den Feind anzuzeigen, die sie so mit der Verspottung Christi durch die Pharisäer auf eine Stufe stellte.

Das Kreuz der Gläubigen, das nicht nur ein Zeichen des Leidens, sondern auch der Erlösung der Menschheit darstellt, übernimmt die Dichterin nur in seiner negativen Bedeutung, wenn sie sagt:

*а я закрепиваю тебя
крестом неверующих, крестом
отчаянья, где не видать ни зги,
которым закреплен был каждый дом
в ту зиму, в ту зиму, как ты погиб... (Измена 1946;
III, 16, V. 20-24)*

Zum Symbol des diesseitigen, nicht etwa des ewigen Lebens erhebt Ol'ga Berggol'c die "heilige Gabe" des täglichen Brotes, das den Leningradern von ihren Freunden zuteil wurde und dessen unschätzbaren Wert die Entbehrungen und der Hunger zu achten gelehrt haben:

*... О, мы познали в декабре -
не зря 'священным даром' назван
обычный хлеб, и тяжкий грех -
хотя бы крошку бросить наземь:
таким людским страданьем он,
такой большой любовью братской
для нас отныне освящен,
наш хлеб, насущный, ленинградский.*

*Дорогой жизни шел к нам хлеб,
дорогой дружбы многих к многим. (Ленинградская поэма
1942; II, 66, V.142-151)*

Einer anderen Art der Vorbildung bedarf es, um die Verwendung historischer Symbole zu erfassen.

In *Наш сад* (1944; II, 95-96, V. 17-20) greift Ol'ga Berggol'c auf die aus dem Alten Testament bekannte, mit übermenschlichen Kräften ausgestattete und ihre Widersacher endgültig bezwingende Figur Samsons zurück, der in erster Linie das Symbol der Stärke und dann auch das Symbol der Rache darstellt.

*[...] - и, символом свершенной мести,
в знак человеческого торжества
воздвигнем вновь, на том же самом месте,
Самсона, раздирающего льва.*

In der byzantinischen Kunst finden sich solche Samsondarstellungen bereits seit dem 11./12. Jahrhundert. Von seinen Taten wurde am häufigsten die Szene des löwenzerreißenden Kämpfers

gezeigt. Sie versinnbildlicht im christlichen Gedankengut die Überwindung des Teufels durch die Christen. Ol'ga Berggol'c aber hat dieses Symbol nur in seiner profanen Bedeutung der menschlichen Rache am Feind angelegt. Den Samson ihres Gedichtes verkörpern die Leningrader, die an ihren Feinden Rache nehmen und sie niederzwingen.

Weiterhin sei das Bild der Siegesgöttin aus dem *Февральский дневник* (1942; II, 58, V. 195-198) erläutert:

*И крылья мечевидные расправив,
над нами встанет бронзовая Слава,
держа венок в обугленных руках.*

Die von Ol'ga Berggol'c dichterisch leicht modifizierte Gestalt der Siegesgöttin geht in ihrer realen Erscheinung auf die römische Siegesgöttin Victoria zurück, die sich ihrerseits an die griechische geflügelte Nike anlehnt, deren Symbole die Binde, der Lorbeerkrantz und der Palmzweig sind. Die Berggol'c'sche Siegesgöttin teilt mit ihren Vorbildern Flügel und Kranz. Sie unterscheidet sich in der Gestaltung der Hände, die hier als "verkohlt" beschrieben werden. Die "verkohlten Hände" sind der dichterische Hinweis auf den nur unter schwersten persönlichen Opfern zu erringenden Sieg. Auf diese Weise macht Ol'ga Berggol'c ihre dichterische Siegesgöttin zu einem doppelten Symbol: zum einen für die zu erbringenden Opfer; zum anderen für den Sieg.¹

In der Formulierung "Bartholomäuswinter" (*Отрывок* 1942; II, 74-76, V. 30-33) ist das große Sterben der Leningrader während der Blockade symbolisiert:

*А на стекле - полоски из бумаги,
дождями покороблены, желты:
неведенья беспомощные знаки,
зимы Варфоломеевской крести.*

Die vergilbten Papierkreuze an den Fenstern als Zeichen des Bartholomäuswinters entsprechen eher einem poetischen Symbol der Dichterin, dessen Bedeutung sich jedoch erst in der Verbindung mit einem übernommenen historischen Symbol, der Bartholomäusnacht, erschließt.

¹ Siehe oben S. 133-134.

Die Bezeichnung "Bartholomäuswinter" ist in der Geschichte nicht geläufig, wohl dagegen der Begriff der Bartholomäusnacht, auch "Pariser Bluthochzeit" genannt. Gemeint ist damit die Nacht vom 24. August 1572, als in Frankreich die Königin alle in Paris aus Anlaß der Vermählung ihres Sohnes Heinrich von Navarra mit Margarete, der Schwester des französischen Königs Karl IX, versammelten Hugenotten niedermetzeln ließ. Zum Gedenken an dieses legendäre Ereignis spricht man seither von der "Pariser Bluthochzeit" und den Hinrichtungen der "Bartholomäusnacht".

In Anlehnung an diese Schreckensnacht kennzeichnete Ol'ga Berggol'c die noch schrecklicheren Geschehnisse im Blockadeleningrad in der Verknüpfung des Symbols des Sterbens, der Bartholomäusnacht, mit dem Symbol des Leidens, dem Winter.

Schlußbetrachtung "Bild- und Symbolhaftigkeit"

Die das Dasein in seinen beiden wesentlichen Lebensbereichen, im leidvollen Heute und im hoffnungsvollen Morgen der Blockadeleningrader, erhellenden Bilder und Symbole wurden von Ol'ga Berggol'c aus der tiefen Empfindung des Leids heraus geschaffen und übernommen, um Situationen, Personen, Verhaltensweisen, Empfindungen und Gegenstände sinnbildhaft zu veranschaulichen.

Auf diese Weise tragen sie zur Bereicherung des Berggol'c'schen Stils bei und zeigen zugleich, daß es sich gerade bei der Kriegslyrikerin Ol'ga Berggol'c um eine künstlerisch dichtende Schriftstellerin handelt, und nicht, wie so manches Mal in der Vorkriegslyrik demonstriert, um eine mehr oder minder nur nüchtern berichtende und dichtende Journalistin.

DRITTER HAUPTTEIL: AUSSAGEFORM UND DARBIETUNGSWEISEN

Fragestellung

Die Berggol'c'sche Lyrik wird von der Ich-Aussage beherrscht. Dabei tritt das Ich sowohl direkt in der ersten grammatischen Person als auch indirekt in der Du-Anrede sowie in der Wir-Aussage auf.

Die Darbietungsweise des Ich in der Lyrik ist völlig losgelöst von der Sprachstruktur der erzählenden Dichtung, welche dem Leser das Erlebnis der Fiktion oder - so in der Ich-Erzählung - der fingierten Wirklichkeit vermittelt. Denn die Lyrik, ganz gleich ob Aussage über ein reales oder imaginäres Erlebnis, ist immer eine Wirklichkeitsaussage: "Die dichtende Sprache, die das lyrische Gedicht hervorbringt, gehört dem Aussagesystem der Sprache zu. [...] Wir erfahren es als Aussage eines Aussageobjektes. Das vielumstrittene lyrische Ich ist ein Aussagesubjekt."¹ Diese von Käte Hamburger über die Lyrik gewonnenen Ergebnisse sollen bei der Analyse der Aussageform und Darbietungsweise des Berggol'c'schen Ich Anwendung finden.

Es stellt sich also die Frage nach der Art des in den Gedichten Ol'ga Berggol'c' zu findenden lyrischen Aussagesubjektes.

In der Gedichtsammlung *Память* (1972), in der Gedichte aller Schaffensperioden abgedruckt sind, äußert die Dichterin in dem Vorwort *К читателю* u.a. dazu wie folgt: "... fast alle Gedichte dieses Bandes sind lyrische Gedichte. Darüber hinaus scheint mir, daß in der zeitgenössischen Poesie eine genaue Grenze zwischen lyrischer und epischer Poesie nicht durchgeführt werden kann: der Dichter empfindet in all seinen Zeilen."² Die Dichterin begründet also den lyrischen Gehalt ihrer Gedichte mit dem Bekenntnis, daß "diese Verse mit der ganzen Seele und dem ganzen Leben zutiefst persönlich erlebt sind"³.

¹ K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (1968) S. 38.

² O. Берггольц, *Память* (1972) S. 5.

³ O. Берггольц, ebd. S. 5-6.

Ol'ga Berggol'c geht dort offensichtlich von der romantischen Definition des Lyrischen aus, die sich auf die "Selbstaussprache der Dichterseele"¹ stützt. Käte Hamburger wählt dagegen ein nüchternes Beurteilungskriterium aus. Sie macht das Lyrische oder Nicht-Lyrische von dem ihn umgebenden Kontext und damit von der diesen Aussagen zugrundeliegenden Dichterintention abhängig.

"Die Gattung der Lyrik wird konstituiert durch den sozusagen 'kundtuenden' Willen des Aussagesubjekts, sich als ein lyrisches Ich zu setzen, und das heißt durch den Kontext, in dem wir ein Gedicht antreffen."² Gibt der Dichter also dem Gedicht eine Funktion in einem Wirklichkeitszusammenhang, so ist das aussagende Ich ein mitteilendes, ein pragmatisches und damit ein nicht-lyrisches Ich. Ist ein Gedicht frei von jeglicher Funktion, so enthält seine Aussage keine an ein wirkliches Objekt gerichtete Mitteilung und konstituiert sich demzufolge als ein lyrisches Ich. Dazu gibt Käte Hamburger das praktische Beispiel eines geistlichen Liedes, das im Kontext einer Messe eine pragmatische Ich-Aussage beinhaltet, jedoch im Kontext einer Gedichtsammlung eine lyrische Ich-Aussage darstellt.

Die Frage nach der lyrischen oder nicht-lyrischen Ich-Aussage stellt sich somit als die Frage nach dem Kontext und der darin ausgedrückten Dichterintention dar.

Für die Berggol'c'sche Dichtung erfolgt die Beantwortung der Frage nach dem Aussagesubjekt und damit seiner Darbietungsweise auf zwei Ebenen: erstens auf der Ebene der theoretischen Grundhaltung Ol'ga Berggol'c' zu ihrer dichterischen Darbietungsweise, zweitens auf der Ebene der Verifizierung dieser Theorie in ihren Gedichten.

¹ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1961) S. 191.

² K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (1968) S. 194.

DIE THEORETISCHE GRUNDHALTUNG DER DICHTERIN ZU IHRER DARBIETUNGSWEISE

Die literarische Grundhaltung, die Ol'ga Berggol'c in ihren Werken einnimmt, läßt sich auf das Begriffspaar "Beichte" (*исповедь*) und "Predigt" (*проповедь*) festlegen. Die Verschmelzung dieser beiden Begriffe hat für die Dichterin prinzipiellen Charakter; sie ist unabhängig von der Gattung, in der ein Schriftsteller sich heimisch fühlt¹.

In ihrem "Hauptbuch" *Дневные звезды* (Tagessterne) weist die Dichterin auf abweichende Meinungen und Praktiken bei der Verwendung dieser beiden Darbietungsweisen hin. Sie sagt dort unter anderem: "Die Versuche, die Beichte von der Predigt zu trennen, die eine dem anderen gegenüber zu stellen und schließlich die Beichte der Predigt vorzuziehen - oder umgekehrt - ruft einen aktiven inneren Protest hervor, [...]. Diese Versuche geschehen mit Menschen, die offensichtlich die Erfahrungen der großen russischen Klassik und der sowjetischen Literatur weder lieben, noch schätzen oder gar nicht einmal kennen, umgekehrt immer danach gestrebt haben, die Form der Beichte zu gebrauchen, und zwar wie eine starke Waffe der Propaganda, d.h. der Predigt."²

Diese Äußerung Ol'ga Berggol'c' aus dem Jahre 1957 ist einer von vielen Beiträgen zur literarischen Diskussion um dieses Begriffspaar, die in den ersten Jahren nach Stalins Tod ausgetragen wurde und von Pomerancev 1953 in seinem vielzitierten Aufsatz *Об искренности в литературе* (Über die Aufrichtigkeit in der Literatur) initiiert wurde.

Es versteht sich, daß die Begriffe und die hinter ihnen stehenden Ideen dabei von ihrer ursprünglichen Bedeutung losgelöst und inhaltlich neu ausgefüllt werden, wenngleich gewisse Parallelen mit ihrer ursprünglichen Bedeutung in christlicher Sicht und Lehre aufgezeigt werden können.

¹ О. Берггольц, *Дневные звезды*. III, S. 179.

² О. Берггольц, *ebd.* S. 184.

Die "Beichte" - im kirchlichen Verständnis aufgefaßt als aufrichtiges "Bekenntnis der Sünden", deren zusätzliche Bestandteile "Reue", "Lossprechung" und "Glaubensbekenntnis"¹ sind - beinhaltet im Verständnis des sozialistischen Realismus nicht das wahrheitsgetreue Bekennen von Verfehlungen, sondern vornehmlich das Bekennen von bestandenen Prüfungen und Bewährungen von Menschen im Dienste ihrer Heimat, der Sowjetunion, kurz: der wahrheitsgetreue "Erfolgsbericht". Negative Erscheinungen durften dabei allerdings nur in dem Maße in die Literatur Einzug halten, indem sie das grundsätzlich optimistische Weltbild nicht zerstörten oder aber durch Gegenüberstellung von größeren positiven Erscheinungen ausgeglichen wurden.

Die sozialistische Version der "Beichte" klammert von vornherein zwar "Reue" und "Lossprechung" aus, nicht aber das "Glaubensbekenntnis", d.h. den Glauben an die Zukunft des Kommunismus und das stete sich dazu Bekennen. Indem Pomerancev unter Beichte prinzipiell nur die ehrliche Darstellung dessen versteht, was den Dichter bedrängt, und zwar unter Verzicht auf jegliche "Kosmetik"², bezieht er eine zum sozialistischen Realismus konträre Position.

Die "Predigt" hingegen weist in den christlichen und sozialistischen Kontexten Entsprechungen auf. In christlicher Darstellung als fester Bestandteil der Liturgie, stellt die Predigt neben der Verkündung der christlichen Weltsicht auch die "Grundlage der Seelsorge" und der "Meinungsbeeinflussung"³ der Gläubigen dar. In der sozialistischen Darstellung sind alle diese Elemente ebenso vertreten. "Verkündigung" bedeutet hier politische und ideologische Belehrung. Das "seelsorgerische" und "meinungsbildende" Element liegt in dem pädagogischen Anliegen, einen Menschen und eine Gesellschaft neuen Typs mit einer neuen Moral und einem neuen Glauben zu schaffen.

¹ *Handbuch theologischer Grundbegriffe*. Hg. H. Fries. Bd. I (1962) S. 151.

² А. Солженицын, *Бодался теленок с дубом* (1975) S. 556.

³ *Handbuch theologischer Grundbegriffe*. Hg. H. Fries. Bd. II (1962) S. 759.

Die sozialistische Auslegung dieser Begriffe stammt nicht erst aus den nachstalinistischen Jahren. Sie zählte zu den Kernpunkten der Formulierung des sozialistischen Realismus als Methode der Sowjetliteratur durch Ždanov auf dem Ersten Schriftstellerkongreß im Jahre 1934, wo der Darbietungsweise "Predigt" ein weitaus größerer Raum eingeräumt wurde. Der dort artikulierten Forderung nach vornehmlich positiver Darstellung der Wirklichkeit unter Vorwegnahme der positiven Zukunftsbilder und deren Projizierung auf das jeweilige Hier und Jetzt trat neunzehn Jahre später Vl. Pomerancev in seinem zuvor genannten Artikel entgegen, indem er neben den bekannten Forderungen nach Aufrichtigkeit, Problematik und mehr lebensnahen Konflikten in der Literatur auch die Forderung nach mehr Beichtcharakter der sowjetischen Literatur aufstellte, die er mit der russischen Tradition zu begründen suchte.

Mit der Feststellung "... in der Literaturgeschichte strebten die Künstler zur Beichte und nicht zur Predigt"¹ wollte Pomerancev auf das weithin fehlende Bekenntnis der jeweiligen Schriftsteller hinweisen und damit die, wie es Holthusen sagt, "eigentliche Schwäche des sogenannten 'sozialistischen Realismus'"² aufdecken, welcher nach seiner Meinung den belehrenden Aspekt überbewertete. Die "Verfehlungen" der sowjetischen Literatur gehen demnach in der Hauptsache auf das Konto der überbewerteten Predigt, die den Menschen immer nur vor Augen führt, wie er sein soll bzw. sollte, nicht aber, wie er war und ist.

Das Echo auf Pomerancevs Angriff von seiten der Verfechter des sozialistischen Realismus war groß und ziemlich einheitlich in seiner negativen Tendenz³. Eine der Stellungnahmen soll jedoch hier besondere Beachtung finden, zum einen, weil sie mit der Grundhaltung Ol'ga Berggol'c' in Sinn und Wort nahezu iden-

¹ В. Померанцев, Об искренности в литературе. In: *Новый мир* 1953. 12. S. 218.

² J. Holthusen, *Russische Gegenwartsliteratur* II (1968) S. 13.

³ Vgl. А. Симуков, Главная тема. In: *Советская культура* 4.3. 1954; В. Василевский, С неверных позиций. In: *Литературная газета* 30.1.1964, und А. Сурков, Под знаменем социалистического реализма. In: *Правда* 25.5.1954, stellvertretend für andere.

tisch ist, zum anderen, weil sie praktisch die ideologische Zu-
rechtsetzung der literarischen Postulate des ZK wiedergibt.

Ljudmila Skorino befaßt sich in ihrem Artikel *Разговор начистоту*¹ im ersten Kapitel *О половинчатой искренности или искрен-
ной половинчатости* ausschließlich mit den Begriffen Beichte und Predigt. Dabei spricht sie Pomerancev nicht die Notwendigkeit seiner Kritik ab, jedoch - und das zeigt bereits der Titel des Kapitels - hält sie diese Kritik für nur halb wahr und nur zum Teil richtig. Sie erwidert: "Unsere ganze Literatur (als ob das nicht zu sehen ist) erscheint als entschiedene Verneinung der falschen These von V. Pomerancev. Sowohl in der russischen klassischen, wie auch in der sowjetischen Literatur ist immer unveränderlich die Beichte mit der Predigt zusammengefloßen. Man darf eins nicht von dem anderen trennen, sie sind unzer-
trennbar."² Als Beleg führt Ljudmila Skorino die Dichter und Schriftsteller Gercen, Lermontov, Majakovskij, Tvardovskij und Ol'ga Berggol'c an: "Was ist *Былое и думы* von Gercen, wenn nicht eine monumentale Beichte und gleichzeitig ein anklagender Akt gegen die Selbstherrschaft, voll von verschiedenen 'Beweisgründen': der Karten des alten Rußlands, Gesetze seiner Menschen. Oder *Мцыри* von Lermontov - ist eine Beichte, die zu einer leidenschaftlichen Predigt über sich hinauswuchs, des Ungehorsams und des Kampfes. [...] Und die dichterischen Predigt-Beichten von Majakovskij, in denen das mächtige Gesicht des Dichters und Kämpfers für den Kommunismus entsteht? Und lesen Sie selbst das Februartagebuch von Ol'ga Berggol'c oder ein Gedicht von A. Tvardovskij, das voll von dramatischer Lyrik ist [...]. Indem hier die zutiefsten seelischen Erlebnisse und Gedanken, ihr Schmerz angesichts der Leiden des eigenen Volkes, der Stolz und die Verehrung von dessen historischen Taten gebeichtet werden, richten die Dichter hier etwa nicht an uns das leidenschaftliche Wort, den Aufruf zum Sieg, zum Glück"³.

¹ Л. Скорино, *Разговор начистоту*. In: *Знамя* 1954. 2. S. 165-174.

² Л. Скорино, ebd. S. 166.

³ Л. Скорино, ebd.

All diesen Beispielen gesteht Skorino Beichtcharakter zu, nur - und damit erweitert sie die Aussagen Pomerancevs - sieht sie in ebendiesen Beichten, die nicht nur von Taten berichten, sondern auch von Wünschen, Hoffnungen und Forderungen, den Predigtcharakter verwirklicht. Pomerancevs Versuch in Richtung auf eine liberale und "normale" Literatur wurde zurückgewiesen durch einen Parteisprecher wie Skorino, die sich somit vollkommen auf dem Boden des sozialistischen Realismus befindet. Ohne sich auf diese literaturtheoretische Diskussion in der Öffentlichkeit zu berufen, bekennt sich Ol'ga Berggol'c in ihrem "Hauptbuch" *Дневные звезды* (Tagessterne 1957) zu der Untrennbarkeit beider Darbietungsweisen und steht somit ebenfalls im Einklang mit dem sozialistischen Realismus. Ausgehend vom Stellenwert des sowjetischen Dichters in der Gesellschaft, von dem sie, sich selbst einschließend, sagt: "Wir Propagandisten, die wir von der Partei mobilisiert und gerufen wurden, sind stolz darauf..."¹, lehnt Ol'ga Berggol'c sich im weiteren immer mehr an die zeitlich früher liegende Argumentation L. Skorinos an, indem sie zum Beweis ihrer Theorie dieselben russischen und sowjetischen Dichter heranzieht. Ol'ga Berggol'c geht ebenso wie Ljudmila Skorino von Gercens Hauptwerk *Былое и думы* aus und hebt dabei hervor, es sei "in diesem Buch mit jener geistigen Direktheit geschrieben worden, mit jener persönlichen leidenschaftlichen Beziehung, mit jener 'Subjektivität', welche eine der wesentlichen Seiten der Parteilichkeit des Künstlers ausmacht"²; und darüber hinaus stellt die Dichterin fest: "... alles ist genährt mit dem Blut des Herzens, und alles -, mit der vernichtenden Kraft der Propaganda! Bereits hier stellt man die Beichte nicht der Predigt entgegen, und eben das ist die Tradition, die ich unterstreiche -"³. Weiterhin betont Ol'ga Berggol'c mit dem Blick auf Majakovskijs Poem *Про это* "die propagandistisch-predigthafte *Ü b e r r e d u n g s k u n s t*", die sich stützt auf die "zutiefste *Ü b e r z e u g u n g* des Dichters selbst von seinen Idealen, eine Überzeugung, die ge-

¹ О. Берггольц, Дневные звезды. III. S. 183.

² ebd. S. 185.

³ ebd. S. 185.

reift ist, geprüft in den Erfahrungen, der er schonungslos ausdrückt - mit beichthafter Wahrheit."¹

Im Vergleich der beiden von Pomerancev und Berggol'c vorgestellten Auffassungen zu den dichterischen Darbietungsweisen Beichte und Predigt ergeben sich folgende Unterschiede.

V. Pomerancev sieht in Beichte und Predigt zwei grundverschiedene, eigenständige Kategorien. Er klagt die in der sowjetischen Literatur vorherrschende Verwendung der Predigt an und fordert ein Mehr zugunsten der Beichte, d.h. zugunsten einer individuellen, aufrichtigen Dichtung, frei von politischen Zwängen, die sich nur an dem orientieren soll, was den Dichter bedrängt.

O. Berggol'c sieht in Beichte und Predigt eine untrennbare Einheit. Sie ordnet die Beichte der Predigt unter, indem sie in ihr nur ein Mittel für die Verarbeitung der Predigt sieht, die ihrerseits in "beichthafter Wahrheit" abgefaßt sein soll. Im Gegensatz zum umfassenden Aufrichtigkeitsprinzip von Pomerancev ist die Berggol'c'sche Wahrheit eine aus der Subjektivität des parteilichen Künstlers geborene, tendenziöse Wahrheit.

Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Meinungen liegt somit in dem jeweiligen literarischen und politischen Standort des Dichters. Pomerancev geht vom selbständigen Individuum aus, dem prinzipiell das Recht und die Freiheit zugestanden werden sollte, über das zu schreiben, was ihn bewegt, ohne zu fragen, ob es mit den Forderungen des sozialistischen Realismus übereinstimmt oder nicht.

Ol'ga Berggol'c dagegen geht von dem politisch überzeugten Dichter aus, dessen Persönlichkeit und Subjektivität sich in der Parteilichkeit auflöst und somit nur von dieser, auf der Identität individueller und kollektiver Belange ruhenden Werte aus schreibt. Ol'ga Berggol'c sieht sich also - wie dargelegt - als "Berufsrevolutionär-Dichterin" und nicht als Künstlerin schlechthin. Demzufolge müßte ihre Dichtung ausschließlich politischer und damit pragmatischer Natur sein. In diesem Sinne sind auch ihre Ausführungen in einem 1953 verfaßten Zeitungsar-

¹ O. Берггольц, Дневные звезды. III. S. 181.

tikel zu verstehen, wo sie u.a. sagt: "Die Konfliktpoesie - das ist die Poesie des Kampfes, der Bewältigung, das ist eine aktive Poesie, keine Poesie der Traurigkeit und Mutlosigkeit. Unsere Poesie ist eine Poesie des Lichtes, die ehrenvoll und direkt bestätigt, daß 'das Leben schön ist und daß es schön ist zu leben'. Unsere Poesie ist eine parteiliche Poesie, eine offensive, aktive Poesie, die bewußt der Sache des Aufbaus des Kommunismus dient, der Sache, ein neues kommunistisches Bewußtsein herauszubilden."¹ Der Kontext, den die Dichterin ihren Gedichten gibt, ist somit in erster Linie nicht eine Gedichtsammlung, in die sich der Leser je nach Stimmungslage versenken soll, sondern es ist der außerliterarische Wirklichkeitszusammenhang, der sich durch das dichterische Wort mitgestalten und verändern will.

Es stellt sich nun die Frage, ob Ol'ga Berggol'c sich in ihrer Lyrik tatsächlich nur des "beichthaften Predigtstils" der "Berufsrevolutionär-Dichterin" bedient hat oder ob sie nicht auch in Teilen nur den Beichtstil verwendet hat. Neben dieser auf die Beicht- und Predigtinhalte abzielenden Fragestellung erhebt sich zugleich die Frage nach dem formalen Wie ihrer dichterischen Aufbereitung.

BEICHTE UND PREDIGT IN DEN BERGGOL'c'SCHEN GEDICHTEN

Die Analyse der Berggol'c'schen Gedichte im Hinblick auf ihren Beicht- und Predigtcharakter ergibt, daß die Dichterin sich fast zu allen Zeiten beider Darstellungsweisen bedient hat. In der Art und Häufigkeit ihrer Verwendung erschließt sich dabei eine enge Verknüpfung mit bestimmten Inhalten.

In der ersten Schaffensphase der Vorkriegszeit, in den Jahren 1924-1936, wo sich das politisch-soziale Engagement der Komsołzin Ol'ga Berggol'c für den Aufbau des kommunistischen Staates in ihren Gedichten niederschlug, bedient sie sich vornehmlich des Predigtstils.

¹ О. Берггольц, Разговор о лирике. In: *Литературная газета* 16.4.1953. S. 3.

In der vom allgemeinen Terror und persönlichen Leid überschatteten zweiten Schaffensphase dringen verhalten und sehr abstrakt Elemente des Beichtstils ein, in deren Mittelpunkt ein wehr- und schutzloses dichterisches Ich gestellt ist.

Mit dem durch den Krieg bedingten Anwachsen existentieller Nöte und der damit verbundenen leidvollen Kriegsthematik in den Jahren 1941-1945 intensiviert und konkretisiert sich auch stellenweise der Beichtcharakter, ohne jedoch den Predigtstil zu verdrängen. Diese Entwicklung festigt sich auch noch in den Gedichten der frühen Nachkriegsjahre, 1946-1953, wo Ol'ga Berggol'c vermehrt persönliche Konflikte in ihren Gedichten artikuliert.

In der letzten Schaffensperiode, 1953-1970, kommt es aufgrund der immer noch vom Krieg bestimmten Thematik zu keiner weiteren Veränderung in der Verwendung und Gewichtung von Beichte und Predigt.

Um Ol'ga Berggol'c' dichterischem Talent gerecht zu werden, soll im folgenden die anerkannt beste und populärste Schaffensperiode der Dichterin, die Kriegsliteratur, untersucht werden.

Predigt

Das inhaltliche Charakteristikum der Predigt ist zum einen die belehrende und auffordernde, zukunftsbezogene Aussage, die zum Ausdruck bringt, was sein soll; zum anderen die im Sinne des sozialistischen Realismus einseitig positive und optimistische und demzufolge verfälschende Darstellung dessen, was angeblich war, die nur besagt, wie es ein sollte.

Die Redeformen, in denen Ol'ga Berggol'c diesen Predigtstil sprachlich-syntaktisch umsetzt, reichen von direkten Appellen, d.h. an eine bestimmte Adressatengruppe gerichteten Aufforderungen, bis hin zu indirekten, in Ich- und Wir-Aussagen sowie in Berichten verarbeiteten Appellen an die Allgemeinheit.

Der direkte Predigtstil wird von Ol'ga Berggol'c nur selten als Mittel der propagandistischen Agitation verwendet. Auch sind diese wenigen direkten Aufforderungen nicht in dem Maße militant und haßerfüllt, wie es in vielen Kriegsgedichten nicht

nur üblich, sondern auch offiziell erwünscht war. Ihre unmittelbaren Ansprechpartner sind immer die eigenen Landsleute und nie der Feind oder dessen Familien, wie beispielsweise bei A. Surkov, der den Haß auf den Feind auch auf dessen Familien übertragen sehen wollte:

*Горе вам, девушки Шлезвига, Шварцвальда, Граца! -
Не возвратятся с востока в свадебный день женихи.*

*Горе вам, жени в Мюнхене, Кельне, Берлине!
Не возвратятся с востока к вашему крову мужья.*

*Горе вам, матери с Одера, Рейна и Эльбы!
Вам не дождатся с востока, вам не встречать синовей...*

(В смертном ознобе под ветром трепещет осина 1941; Избранные стихи 1947, S. 80-81).

In *К сердцу Родины руку тянет* (1941; II, 29, V. 29-32) ruft Ol'ga Berggol's ihre Heimat auf, den Feind mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln vom Vormarsch aufzuhalten:

*Всем, что есть у тебя живого,
чем страшна и прекрасна жизнь -
кровью, пламенем, сталью,
словом, -
задержи врага. Задержи!*

Nicht der Tod des Feindes steht im Mittelpunkt ihres Appelles, sondern der Einsatz und die Einsatzmöglichkeiten ihres eigenen Volkes.

In vergleichbarer Position befindet sich der an Leningrad gerichtete Aufruf: *Бери оружие, Ленинград! (Песня о ленинградской матери 1941; II, 16, V. 4).*

In *Я буду сегодня с тобой говорить* (1941; II, 31, V. 33-36) wendet sich die Dichterin an den Genossen und Freund aus Leningrad mit der Aufforderung zum Siegen:

*Товарищ, прислушайся, встань, улыбнись
и с вызовом миру поведай:*

und dann mit Hilfe der indirekten Aufforderungen, in die sie sich selbst mit einschließt, an den Kampfgeist aller zu appellieren:

*- За город сражаемся мы не одни, -
и это уже победа.*

An anderer Stelle fordert sie Gardisten auf, das Banner ihres Landes in Ehren zu halten:

*О гвардия, твоими именами
она гордится в горестные дни
особое тебе вручает знамя:
борись под ним, лелей его, храни. (Гвардейцы 1941;
II, 45, V. 21-24)*

In dem reinen Predigtgedicht *Молодому добровольцу* (1941; II, 35, V, 1-4, 19-20) präsentiert sich Ol'ga Berggol'c wie sonst kaum als rücksichtslose Agitatorin, die um jeden Preis alle Kräfte für den Kampf mobilisieren will, indem sie junge Menschen auf ihre Verpflichtungen dem Krieg, der Partei und dem Komsomol gegenüber aufmerksam macht:

*Товарищ юный, храбрый и веселый,
тебя зовет Великая Война, -
так будь же верен стягу Комсомола
и двум его прекрасным орденам.*

*На первый зов ее, на самый первый
вперед за ней, всегда вперед за ней!*

Sie spekuliert mit dem besonders jungen Menschen eigenen Hunger nach Ruhm, indem sie an deren Treuepflicht der Organisation und damit dem Vaterland gegenüber appelliert, ohne auch nur mit einem Wort auf die Gefahren des Todes hinzuweisen.

Diese Verse zählen zweifellos zu den parteiischsten und damit zugleich auch zu den weniger ehrlichen Aufrufen ihrer direkten Predigt. Denn sie zielen nur darauf ab, die Unerfahrenheit und, wie Koržavin einmal sagte, die vom "Kriegsruhm trunkene Jugend" auszunutzen².

Ein ausgesprochen dichterisch-positives Merkmal in der Verarbeitung des Predigtstils ist seine überwiegend indirekte Darstellungsweise.

Großen Anteil am indirekten Predigtstil haben die Passagen in den Gedichten, in denen Ol'ga Berggol'c Verhaltensweisen schildert, die in ihrer einseitigen heldenhaften Überzeugung den Menschen so darstellen, wie er sein sollte, und nicht, wie er tatsächlich war. In solch vorbildhaften, zugleich die Wirklichkeit und das Menschliche verzerrenden Berichten gibt die Dich-

¹ Vgl. dazu die zu Recht gegenteilige Auffassung N. Koržavins in seinem Poesm *Рождение века* (1960). In: Н. Коржавин, *Годы. Стихи* (1963) S. 25.

² ebd.

00046898

terin letztlich Anleitungen für das Verhalten bestimmter Personen in bestimmten Situationen.

So belehrt sie indirekt beispielsweise über das Verhalten von Soldaten im feindlichen Verhör, das trotz Folter und Tod in Furchtlosigkeit und Tapferkeit, ohne Schmerzen ertragen werden müsse (*Баллада о младшем брате* 1942; II, 46-48). Sie zeigt, wie Mütter, Ehefrauen und Witwen zu handeln haben, indem Ol'ga Berggol'c sie ohne Klagen ihre Söhne und Männer in den Kampf schicken läßt und sie selbst angesichts des Todes nicht in Trauer und Verzweiflung fallen läßt, sondern in noch erbittertere Kampfbereitschaft (*Песня о ленинградской матери* 1941; II, 16; *Война постучала в окно* 1941; II, 40-41 und *Песня о жене патриота* 1943; II, 87-88). Und nicht zuletzt propagiert sie, wie "man" stirbt, ohne Angst und Schmerzen, dafür aber erfüllt von dem Gedanken an das Vaterland (*Памяти защитников* 1944; II, 99, V. 63-66):

*И, может быть, самый счастливый на свете,
всей жизнью в тот миг торжествуя победу, -
он смерти мгновенной своей не заметил,
ни страха, ни боли ее не изведав.*

Eine andere Variante des indirekten Predigtstils findet sich in den Ich- und Wir-Aussagen, in denen die Zukunft bereits zu einem Bestandteil der Gegenwart wird, aus dem heraus die Leninger die Kraft zum Durchhalten schöpfen sollen. Diese Art der indirekten Aufforderung, die Ol'ga Berggol'c am häufigsten verwendet, gehört zu den besten, weil überzeugendsten Predigten, da sich die Dichterin hier immer selbst mit einbezieht. Die psychologische Wirkung, die von solchen, den Aufrufenden mit den Aufgerufenen verbindenden Formulierungen ausgeht, ist von direkten Appellen nicht zu übertreffen. Darin liegt eine tiefgehende Suggestionskraft der Berggol'c'schen Sprache, der sich sogar der heutige Leser nicht entziehen kann.

Der Ton dieser indirekten Aufforderungen schwankt zwischen sehr fanatischen Formulierungen, beispielsweise in dem nur aus Predigt bestehenden Schwur-Gedicht *Покуда кебо сумрачное меркнет* (1941; II, 34)¹, sowie den sich in der Mehrzahl befindenden

¹ Siehe oben S. 161-162.

verhalteneren und trotzdem nicht weniger eindrucksvollen Formulierungen wie:

*Но мы в конце тернистого пути
и знаем - близок день освобожденья.*

*- Умрем,
но Красный Питер
не сдадим!..*

(Февральский дневник 1942; II, 53, V. 66-67, 84-86) und

*Мы будем драться с беззаветной силой,
мы одолеем бешеных зверей,
мы победим, клянусь тебе, Россия,*

(... Я говорю с тобой под свист снарядов 1941; II, 19, V. 25 bis 27).

Wegen des persönlichen Engagements der Dichterin, sich selbst niemals vom Kampf auszuschließen, also inmitten der Leningrader zu stehen und nicht, wie so viele ihrer Dichterkollegen, aus einer Position der Überlegenheit heraus nach "unten" Befehle und Ratschläge zu erteilen, gehören diese Predigtpassagen zu den politisch und menschlich glaubwürdigen Aussagen ihrer Dichtung. Es darf nicht unbeachtet bleiben, daß Ol'ga Berggol'c - ihrer eigenen Aussage nach - eine überzeugte Kommunistin war und daß demzufolge alle Predigtteile immer auch ein Teil ihrer persönlichen Überzeugung und damit mehr als nur ein politisch notwendiges Zugeständnis an die Parteiforderungen sind.

Betrachtet man zusammenfassend den Berggol'c'schen Predigtstil in all seinen Varianten der Darbietung, so ist festzustellen, daß die Dichterin eine sehr geschickte Form der Predigt verwendet. Sie präsentiert nicht die "billige" Form der militanten Ansprache, sondern vermittelt ihre Botschaft hauptsächlich indirekt und damit dichterisch verfeinert.

Beichte

Das inhaltliche Charakteristikum der Beichte in Abgrenzung zur Predigt kann sich vornehmlich nur in den Teilen äußern, wo Ol'ga Berggol'c als empfindender Mensch und nicht nur als belehrende Agitatorin und Propagandistin von dem spricht, was wirklich ist und was sie persönlich zutiefst bewegt. Das wiederum ist gebunden an die Gedichtpassagen, in denen nur von Bedrängnissen und von menschlichen Schwächen die Rede ist.

Die Redeformen, in die der Beichtstil umgesetzt ist, unterscheiden sich dabei kaum von jenen des Predigtstils. Sie bedient sich im wesentlichen der Ich-Aussage, hin und wieder auch der Wir-Aussage sowie einzelner Schilderungen.

Der Anteil der beichthafter Schilderungen dessen, was war und ist, sind im Umfang und auch zahlenmäßig geringer als die predigthafter Schilderungen dessen, was gewesen sein sollte. Die Ursache liegt in der sprachlichen Gestaltung. Während die Dichterin zur Veranschaulichung positiver Verhaltensweisen sich ausführlicher Beschreibungen bedient, greift sie bei den beichthafter Darstellungen negativer Lebensbedingungen auf kurze und meist sehr abstrakte Schlüsselwörter, Bilder und Symbole zurück¹, die den wahren und umfassenden Sinngehalt oft nur andeutungsweise oder über viele Gedichte verstreut, verschlüsselt enthalten.

Immer dann, wenn Ol'ga Berggol'c auf das armselige und erbärmliche, ja zum Teil menschenunwürdige Leben anspielt, indem sie nur einen kurzen Einblick in diese Lebensweise gewährt, wie beispielsweise in *Ленинградская поэма* (1942; II, 68, V. 266 bis 270):

*Да, мы не скроем: в эти дни
мы ели землю, клей, ремни;
но, съев похлебку из ремней,
вставал к станку упрямый мастер...*

dann geschieht das ausschließlich in der Verbindung mit der Darstellung heldenhafter, den Entbehrungen trotztender Menschen.

An dieser in den Gedichten häufigsten Form der Beichthaltung zeigt sich die dienende Funktion des Beichthafter, dessen Zweck es ist, die vorbildhaften und damit zugleich predigthafter Darstellungen menschlicher Tapferkeit durch die Abgrenzung zu den negativen Lebensbedingungen hin zu unterstreichen. Hier verwirklicht sich die von Ol'ga Berggol'c erst viel später geäußerte Absicht, "beichthafter Predigten" zu schreiben.

In dieser Verknüpfung von Beichte und Predigt offenbart sich die für sie eigentümliche Wesensart, bei aller, aus ihrer Sicht, notwendigen politischen Agitation die Augen nicht vor dem menschlichen Elend zu verschließen. Es ist daher vielfach

¹ Siehe oben S. 59-68.

schwierig, den Predigtstil vom Beichtstil zu trennen. Eines der eindrucksvollsten Beispiele für die Übereinstimmung von menschlich natürlichen und parteilichen Vorstellungen gibt die Dichterin in *Февральский дневник* (1942; II, 54, V. 72-76):

*Двойною жизнью мы сейчас живем:
в кольце, во мраке, в голоде, в печали
мы дышим завтрашним,
свободным, щедрым днем,
мы этот день уже завоевали.*

Hier artikuliert sie in abstrakter, aphoristischer Form sowohl die allein in der Hoffnung auf Frieden wurzelnde menschenmögliche Lebensform, die Blockade zu überdauern, als auch die parteiliche Sichtweise, mittels der positiven Zukunftsvision die grausame Gegenwart zu überdecken und sie so erträglicher zu machen.

Doch darüber hinaus gibt es Gedichte und Gedichtpassagen, in denen Ol'ga Berggol'c die Position der "Berufsrevolutionär-Dichterin" aufgibt und jegliche politische Intention außer acht läßt, um vom Standpunkt der "nur Frau" und des "nur Menschen" ihre persönlichsten Empfindungen in Form der Selbstaussprache kundtut.

Der vor allem in der Erinnerung an ihren im Krieg verhungerten Ehemann präsentierte selbständige, von predigthaftern Elementen freie Beichtstil beherrscht zum Beispiel einige der frühen Nachkriegsgedichte.

In *Измена* (1946; III, 14-15) gestaltet sie die Traumvision, daß ihr verstorbener Mann als Lebender zu ihr zurückkehrte und sie nicht allein, sondern mit ihrem neuen Mann anträfe:

*Не наяву, но во сне, во сне
я увидела тебя: ты жив.
Ты дом нашел мой, а я живу
не в нашем доме теперь, в другом,
и новый муж у меня - наяву...
О, как ты не догадался о нем?! (V. 1-2, 13-16).*

Die hier im Wunschdenken und im Schuldbewußtsein der nun mit einem anderen Mann zusammenlebenden Frau zum Ausdruck kommende Liebe zu ihrem verstorbenen Ehemann ist auch Gegenstand des Gedichtes *О, не оглядывайтесь назад* (1947; III, 18).

Zu den quälenden Erinnerungen an den Tod des geliebten Mannes gehören auch jene beichthaftern Worte in dem Poem *Твой путь*, mit

denen sie ihre eigene Hilflosigkeit angesichts des sterbenden Mannes ins Gedächtnis zurückruft:

*и умер здесь, от голода, в подвале,
а я -*

я не могла его спасти... (II, 112, V. 159-160).

Neben der nicht verlöschenden Liebe zu ihrem verstorbenen Ehemann bilden auch ihre Liebe und ihr Wille zum Leben und zum Glück das Thema anderer Beichtstellen in ihren Gedichten. In *Февральский дневник* (1942; II, 56, V. 131-134) skizziert sie ihren persönlichen Standort im grausamen Alltag der Blockade ohne jede heroische Überzeichnung:

*Я никогда героем не была,
не жаждала ни славы, ни награды.
Дыша одним дыханием с Ленинградом,
я не героизмовала, а жила.*

Nicht falsche Bescheidenheit veranlaßten Ol'ga Berggol'c zu derartigen Bemerkungen, obwohl die Gedichte gezeigt haben, daß es an sich schon übermenschlicher Anstrengungen bedurfte, die Blockade überhaupt zu überleben, sondern die Liebe zum Leben und die Dankbarkeit für jeden weiteren Tag.

Die gleiche starke Liebe zum Leben, dem sie selbst in größter Not noch glückliche Momente abzugewinnen vermochte, lassen sie die auf den ersten Blick vor dem Hintergrund der Kriegsthematik befremdenden Worte sagen:

*... Я никогда с такою силой,
как в эту осень, не жила.
Я никогда такой красивой,
такой влюбленной не была...* (Из блокнота сорок первого года; II, 21, V. 5-8).

Diese Bemerkungen zeugen nicht von einer oberflächlichen Frau, die der beginnende Krieg unberührt gelassen hätte, sondern vielmehr von einer tief empfindsamen Seele, die im Leid und durch das Leid den Wert des Lebens und des Glücks erst richtig erkennt. Im Augenblick der Bedrohung gewinnen selbst die kleinsten und so oft als selbstverständlich hingenommenen Dinge und Gefühle an beglückender Bedeutung.

Insgesamt gesehen zeigen die Beispiele des beichthaften Elementes in der Berggol'c'schen Lyrik, daß Ol'ga Berggol'c mehr als nur "beichthafte Predigten" geschrieben hat. Die Dichterin führte durch die, wenn auch seltenen reinen Beichtstile ihre

Lyrik zumindest stellenweise zu dem zurück, was sie doch eigentlich sein sollte und was sie jahrelang war: Selbstaussprache eines dichterischen Ich.

Schlußbetrachtung "Beichte und Predigt"

Von den wenigen Gedichten mit reinem Beichtcharakter abgesehen, ist festzustellen, daß Ol'ga Berggol'c vom Standpunkt der "Berufsrevolutionär-Dichterin" aus ihre Dichtung insgesamt pragmatisch ausgerichtet hat, da sie fast immer die Beichte mit der Predigt verband. Die bezüglich der Predigt zurückhaltende und sprachlich verfeinerte Art der dichterischen Aufbereitung verweist ein weiteres Mal auf das dichterische Talent und das tiefe Einfühlungsvermögen in menschliche Belange sowie in politische Notwendigkeiten. Trotz der unverkennbar propagandistischen und belehrenden Zielsetzungen vermochte sie in unterschiedlichem Maße ihre persönliche Überzeugung zu verdeutlichen und so zu einer engagierten Glaubwürdigkeit zu gelangen. In dieser gesamten politisch funktionalen Ausrichtung ihres Werkes ist das pragmatische und damit nicht-lyrische Ich tonangebend. Nur in jenen gänzlich unpolitischen, nur beichthafter Teilbereichen taucht flüchtig ein lyrisches Ich auf. Die sich allmählich steigernde Entfaltung zu nur beichthafter und damit zu lyrischen Ich-Aussagen im Verlauf ihres Schaffens zeigte sich unabhängig von dem wechselnden Leid, in das sie und ihre Generation gestellt waren. Es sind gerade diese aus der persönlichen Verzweiflung heraus geborenen Beichtpassagen, die den überzeitlichen Charakter ihrer Lyrik ausmachen und sie trotz aller politischer Funktionalität und Aktualität auch heute noch, wenn gleich mit Einschränkungen, im Rahmen eines nur noch literarischen Kontextes als ein in seinen menschlichen Aussagen gültiges dichterisches Kunstwerk erscheinen lassen.

ZUSAMMENFASSUNG

Abschließend sollen noch einmal die inhaltlichen und formalen Hauptmerkmale der Berggol'c'schen Lyrik zusammengefaßt werden, ohne daß auf Einzelheiten Bezug genommen wird.

Die inhaltliche Geschlossenheit dieses lyrischen Werkes basiert auf seiner einheitlichen, politischen Ausrichtung, die sich in dem Augenblick abzeichnete, als Ol'ga Berggol'c sich für den Beruf einer revolutionären Dichterin entschied und sich somit in den Dienst des Aufbaus eines neuen kommunistischen Staates begab.

Die Dichterin ließ sich in der Weise von der außerliterarischen Wirklichkeit inspirieren, daß sie grundsätzlich die jeweils aktuellen politischen und persönlichen Ereignisse zum Anstoß ihrer Gedichte nahm. In der dichterischen Umsetzung erschien sodann der sachliche Vorwurf nur als dichterisch interpretierter und die Realitäten nicht bloß widerspiegelnder Ausschnitt der Wirklichkeit. Der Gehalt ihrer Gedichte orientierte sich an der aus der Berggol'c'schen Sicht pädagogischen Notwendigkeit, neben vorbildhaften Darstellungen stets auch direkten Ansporn zu bestimmten Denk- und Handlungsweisen zu geben.

Die sich in dem Leitgedanken "Ol'ga Berggol'c und ihre Generation auf dem Weg der Bewährung" zusammenschließenden, als Themen von Gedichtabteilungen und -zyklen erschienenen "Bewährungsstationen" finden ihre dichterische Verarbeitung in der Darstellung von individuellem Mut und Tapferkeit bestimmten heldenhaften Verhaltens- und Handlungsweisen einzelner anonymer dichterischer Personen, die immer nur als Glied der Gemeinschaft für die Gemeinschaft leben und handeln, sei es auf der geistigen Ebene der bloßen Handlungsabsicht, sei es auf der konkreten Ebene der Handlungswirklichkeit.

Die ebenso aus der dreifachen Motivation der historischen Ereignisse, des persönlichen Erlebens sowie der Parteigebundenheit getroffene Auswahl der Kern- und Rahmenmotive veranschaulichen auch im kleinen die inhaltliche und funktionale Ge-

geschlossenheit, die bereits der Stoff- und Themenverarbeitung eigen ist.

In der dichterischen Aufbereitung dieser wesentlichsten inhaltlichen Strukturelemente Stoff, Thema und Motiv brachte Ol'ga Berggol'c nicht nur ihr politisches Engagement zur Geltung, sondern zeigte besonders im Detail Verständnis und tiefes Einfühlungsvermögen für und in menschliche Bedrängnisse und Tragik.

Ihre künstlerischen Fähigkeiten als Dichterin unterstreichen in hohem Maße auch die formale Strukturierung sowie die sprachlich-stilistische Ausgestaltung ihres Werkes.

In der äußeren und inneren Komposition, angefangen von Gedichtsammlungen bis hin zum einzelnen Gedicht, steht das Bemühen um Geschlossenheit des Werkganzen an erster Stelle. Die schöpferische, in den thematischen, sowohl in epischen und lyrischen Bauformen sich äußernde Kompositionstechnik ist dabei schon im wesentlichen durch die historische Chronologie vorgezeichnet.

Auch das bei der Dichterin so ausgeprägte Stilelement der Wiederholung dient nicht nur der Hervorhebung von Inhalten, sondern auch der geschlossenen Gestaltung der Gedichte.

Der gerade in der Kriegsdichtung augenfällige bild- und symbolhafte Sprachstil verdeutlicht, daß die stark von der außerliterarischen Wirklichkeit beeinflussten und wieder in sie zurückwirkenden Gedichte sprachliche Kunstwerke und nicht bloß dichterisch verbrämte, journalistische Reportage sind.

Ein weiteres der Dichterin eigentümliches Stilmerkmal wird durch die Darbietungsweisen Beichte und Predigt in ihre Lyrik hineingetragen. In der stilistisch verfeinerten, subtileren Anwendung und Gestaltung findet die von Ol'ga Berggol'c beabsichtigte Verbindung von politischen Interessen und persönlicher Überzeugung meist glaubwürdige Ausgestaltung.

Insgesamt betrachtet präsentiert sich somit die Lyrik Ol'ga Berggol'c' als Spiegel der Bemühungen sowohl einer politisch engagierten "Berufsrevolutionär-Dichterin" als auch einer menschlich fühlenden, verständnisvollen und tapferen Frau, ihr

Leben sowie das ihrer Generation nicht nur im Einklang von Parteilichkeit und Individualität darzustellen, sondern selbst Vorbild für ihre Generation zu sein.

BIBLIOGRAPHIE

Die Bibliographie enthält das für diese Arbeit benutzte Schrifttum. Die alphabetische Ordnung entspricht der natürlichen Wortfolge (unter Nichtberücksichtigung des einleitenden bestimmten Artikels und der Umlaute ä, ü, ö); die kyrillische Schrift ist in dieses System eingepaßt.

LITERATURTHEORETISCHE WERKE EINSCHLIESSLICH SPEZIALUNTERSUCHUNGEN, DIE WEGEN DER METHODE HERANGEZOGEN WURDEN

- Большевицкая Партия и Советская Литература. Краткий обзор. Документы. In: *Новый мир* 1947. 5. S. 117-149.
- BRAUN, M.: *Das serbokroatische Heldenlied*. Göttingen 1961.
- BRECHT, W.: *Conrad Ferdinand Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung*. Wien und Leipzig 1918.
- ЭРЕНБУРГ, И.: О работе писателя. In: *Знамя* 1953. 10. S. 195-198
- : Слово - оружие. In: *Новый мир* 1944. 1/2. S. 210-214.
- ERLICH, V.: *Russischer Formalismus*. München 1964.
- ERMATINGER, E.: *Das dichterische Kunstwerk* (o.O.) 31939.
- FRENZEL, E.: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart 1970.
- : *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart 21966.
- : *Stoff- und Motivgeschichte* (o.O., o.J: Erich-Schmidt-Verl.)
- GIBIAN, G.: *Interval of Freedom. Soviet Literature during the Thaw 1954-1957*. Minneapolis 1960.
- GOETHE, J.W. von: Maximen und Reflexionen. In: ders., *Werke*. Weimarer Ausgabe. Bd. I. 21942.
- HAMBURGER, K.: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1968.
- Handbuch theologischer Grundbegriffe*. Hg. H. Fries. Bd. I und II (o.O.) 1962.
- HOLTHUSEN, J.: *Russische Gegenwartsliteratur*. Bd. II: 1941-1967. München und Bern 1968.
- INGARDEN, R.: Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk. In: *Helicon* 1938. 1. S. 51-62.
- KASACK, W.: *Der Stil Konstantin Georgievič Paustovskijs*. Köln 1971.
- : Weniamin Kawerin. In: *Neue Zürcher Zeitung* 20.8.1972. S.41-42.
- : Die Wiederholung als Kunstmittel in L.N. Tolstojs Novellen "Der Schneesturm" und "Herr und Knecht". In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 33 (1967) S. 229-258.

- KAUN, A.: *Soviet Poets and Poetry*. Berkeley-Los Angeles 1943.
- KAYSER, W.: *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern 1961.
- НОГАН, П.: *Наши литературные споры*. Москва 1927.
- KROGMANN, W.: Motiv. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2. Berlin 1965. S. 427-432.
- Краткая литературная энциклопедия*. Т. 5. Москва 1962.
- НУПИРЯНОВСКИЙ, П. и П. Шамес: *Русская советская литература периода Отечественной Войны*. Москва 1955.
- LAUSBERG, H.: *Elemente der literarischen Rhetorik*. München 1949.
- LEVIN, H.: *Symbolism and Fiction* (o.O.) 1956.
- ЛИХАЧЕВ, Д.С.: Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. In: *Вопросы методологии литературоведения*. Москва-Ленинград 1966. S. 142-169.
- ЛОТМАН, Ю.: *Структура художественного текста*. Москва 1970.
- MENNEMEIER, B.: *Die Elemente des Gedichtes*. Dortmund 1963.
- MÜLLER, B.: Das Drama "Elizaveta Bam" von Daniil Charms im Rahmen der absurden Literatur. Unveröffentlichte Staatsarbeit. Köln 1975.
- MÜLLER, J.: Das zyklische Prinzip in der Lyrik. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift XX* (1932) S. 1-43.
- ПАВЛОВСКИЙ, И.Я.: *Немецко-русский словарь*. Riga 30. J.
- PETSCH, R.: *Deutsche Literaturwissenschaft. Aufsätze zur Begründung der Methode*. Berlin 1940.
- : Die Aufbauformen des lyrischen Gedichts. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XV* (1937) S. 5-68.
- POLLMANN, L.: *Literaturwissenschaft und Methode*. Bd. I und II. Frankfurt a.M. 1971.
- ПОМЕРАНЦЕВ, В.: Об искренности в литературе. In: *Новый мир* 1953. 12. S. 218-245.
- SIMMONS, E.: *Der Mensch im Spiegel der Sowjetliteratur*. Stuttgart 1956.
- СНОРИНО, Л.: Разговор начистоту. По поводу статьи В. Померанцева "Об искренности в литературе". In: *Экран* 1954. 2. S. 155-174.
- Советские писатели в отечественной войне. In: *Литература и искусство* 1942. 5. S. 20-22.
- SPERBER, H. u. L. SPITZER: *Motiv und Wort. Studien zur Literatur und Sprachpsychologie* (o.O.) 1918.
- STAIGER, E.: *Grundbegriffe der Poetik*. München 1972.
- : *Die Kunst der Interpretation*. Zürich 1961.
- STEININGER, A.: *Literatur und Politik in der Sowjetunion nach Stalins Tod*. Wiesbaden 1965.

- ТИМОФЕЕВ, Л.: *Основы теории литературы*. Москва 1959.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б.: *Стилистика и стихосложение*. Ленинград 1959.
- WALZEL, O.: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Berlin 1923-1925.
- WEHRLI, M.: *Allgemeine Literaturwissenschaft. Wissenschaftliche Forschungsberichte*. Geisteswissenschaftliche Reihe 3. 1951.
- WELLEK, R.: *Grundbegriffe der Literaturkritik*. Stuttgart 1965.
- u. A. Warren: *Theorie der Literatur*. Frankfurt a.M. 1966.
- ŽDANOV, A.: *Über Kunst und Wissenschaft*. 1951.

AUSGABEN DER BEARBEITETEN SCHRIFTSTELLER

Ol'ga Berggol's, Werke

- Избранное*. Москва 1948.
- Избранные произведения в двух томах*. Ленинград 1967.
- Как Ваня поссорился с баранами*. Ленинград 1929 [Kinderbuch in Versen].
- Книга песен*. Ленинград 1936.
- Ленинградская тетрадь. Стихи*. Москва 1942.
- Память. Книга стихов*. Москва 1972.
- Пионерская лагерная*. Ленинград 1931 [Kinderbuch in Versen].
- Поедем за моря*. Ленинград 1931 [Kinderbuch in Versen].
- Собрание сочинений в трех томах*. Ленинград 1973.
- Сочинения в двух томах. Стихи и проза*. Москва 1958.
- Стихи и поэма*. Москва 1946.
- Стихи-Проза в двух томах*. Москва-Ленинград 1961.
- Стихотворение*. Москва 1967.
- Стихотворения*. Ленинград 1966.
- Узел*. Москва-Ленинград 1965.
- Верность. Стихи и поэма*. Ленинград 1970.
- Aufsätze
- Против линвидации лирики. In: *Второй всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет*. Москва 1956. S.346
- Разговор о лирике. In: *Литературная газета* 16.4.1953. S. 3.
- Vorwort
- Продолжение жизни. In: Борис Норнилов: *Стихотворения и поэма*. Ленинград 1957. S. 2-12.

Zum Vergleich herangezogene Werke anderer Schriftsteller

- АХМАТОВА, А.: *Реквием*. München 1963.
- АНИМ, Я.: Разве умирают. In: *Литературная Москва*. Т. 2. Москва 1956. S. 524-525.
- АЛИГЕР, М.: *Стихотворения*. Москва 1958.
- ЧУНОВСКАЯ, Л.: *Опустелый дом. Повесть*. Paris 1965.
- ДОЛМАТОВСКИЙ, Е.: *Избранные произведения в двух томах*. Москва 1971.
- ГРОССМАН, В.: *Народ бессмертен. Повесть*. Москва 1942.
- ЯШИН, А.: *Избранные произведения в двух томах*. Москва 1972.
- НОРЖАВИН, Н.: *Годы. Стихи*. Москва 1963.
- ПРОКОФЬЕВ, А.: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 2: *Стихотворения и поэмы 1941-1945*. Москва-Ленинград 1966.
- ЩИПАЧЕВ, С.Т.: *Избранное*. Москва 1947.
- СИМОНОВ, Н.: *Живые и мертвые*. Москва 1942.
- : *Собрание сочинений в шести томах*. Москва 1966.
- СОЛЖЕНИЦЫН, А.: *Бодался теленок с дубом*. Paris 1975.
- СУРЦОВ, А.: *Избранные стихи*. Москва 1947.
- : *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1: *1925-1945*. Москва 1965.
- ВЛАДИМОВ, Г.: *Верный Руслан. История караульной собаки*. Frankfurt a.M. 1975.

SEKUNDÄRLITERATUR

- АБРАМОВ, А.: *Лирика и эпос Великой Отечественной Войны. Проблематика - Стиль - Поэтика*. Москва 1975.
- БАБУШНИНА, А.: О детской литературе. In: *Книга и пролетарская революция*. Т. 8. Москва 1933. S. 38-43.
- БАНН, Н.: *Ольга Берггольц. Критико-биографический очерк*. Ленинград-Москва 1962.
- БРОВМАН, Г.: Во имя человека. In: *Знамя* 1961. 9. S. 188-190.
- CARELL, P.: *Unternehmen Barbarossa. Der Marsch nach Rußland*. Frankfurt a.M. 1963.
- ХМЕЛЬНИЦКАЯ, Т.: Живая история. Поэма О. Берггольц "Первороссийск". In: *Звезда* 1951. 2. S. 169-172.
- ХОЛОПОВ, Г.: Ольге Берггольц - 60 лет. In: *Литературная газета* 20.5.1970. S. 3.

- DOX, G.: *Die russische Sowjetliteratur. Namen, Daten, Werke.* Berlin 1961.
- ДРУЗИН, В.: О социалистическом реализме в поэзии. In: *Резец* 1935. 17. S. 20-21.
- ДУДИН, М.: Ничто не забыто. In: *Литературная газета* 19.11.1975. S. 3.
- : По праву разделенной судьбы. In: *Аврора* 1976. 1. S. 34-36.
- ЭЛЬЯШЕВИЧ, А.: О лирическом начале в прозе. In: *Звезда* 1961. 8. S. 189-202.
- ГОРЬКИЙ, М.: *Собрание сочинений в тридцати томах.* Т. 30: *Письма, телеграммы, надписи 1927-1936.* Москва 1954.
- ГРИНБЕРГ, И.: Исповедь художника. In: *Литература и жизнь* 58 (1960) S. 5.
- : Лицо поэта. In: *Знамя* 1956. 8. S. 151-163.
- : Подвиг поэта. К 60-летию Ольги Берггольц. In: *Москва* 1970. 5. S. 208-209.
- ГУБКО, Н.: Поэзия преодоления. In: *Звезда* 1966. 1. S. 213-215.
- История русской советской литературы в двух томах.* Москва: Изд. Московского Университета 1958-1963.
- *в трех томах.* Москва: Изд. Академия Наун 1958-1961.
- *в четырех томах.* Москва: Изд. "Наука" 1967-1971.
- ЯШИН, А.: Поэзия подвига. Творческий портрет поэтессы О.Ф. Берггольц. In: *Литературная Россия* 17.2.1967. S. 14-15.
- KASACK, W.: *Lexikon der russischen Literatur.* Stuttgart 1976.
- НУЗНЕЦОВ, А.: Современная поэзия и критерии критика. In: *Вопросы литературы* 1966. 10. S. 189-193.
- ЛЕВИЦКИЙ, Л.: О. Берггольц. Стихи - Проза. In: *Новый мир* 1961. 10. S. 311.
- ЛИТВИНОВ, В.: Писатель о своем труде. In: *Вопросы литературы* 1962. 12. S. 213-215.
- МАНОГОНЕНКО, Г.: Ленинградская тема. О стихах В. Инбер, О. Берггольц, Н. Тихонова, А. Прокофьева. In: *Знамя* 1945. 1. S. 206-211.
- МЕННЕРТ, К.: *Der Sowjetmensch.* Stuttgart 1961.
- МИХАЙЛОВА, Л.: Жизнь народа и облик руководителя. In: *Знамя* 1962. 2. S. 197-208.
- МОХОВ, М.: *Тема советской деревни в русской поэме послевоенных лет (1945-1950 гг.).* Автореф. дисс. канд. филолог. наук. Москва 1954. 16 стр. (МГ ос ПИ).
- НАЗАРЕНКО, В.: Цель и средства. Заметки о некоторых новых поэмах. In: *Звезда* 1955. 5. S. 175-187.
- О политике партии в области художественной литературы. Резолюция ЦК. 18.6.1925. In: *КПСС о культуре, просвещении и науке.* 1963.

- Об обслуживании книгой массового читателя. Из постановления ЦК. 28.12.1928. In: КПСС о культуре, просвещении и науке. 1963.
- ОСНОЦНИЙ, В.: Самоотвержение и мужество. In: *Литературная Россия* 15.5.1970. S. 2.
- Ostlicht. Russische Lyrik und Prosa 1956-1957.* Hg. V. Shabin-sky. Berlin 1958.
- ПАНТЕЛЕЕВ, Л.: Из Ленинградских записей. In: *Новый мир* 1965. 5. S. 142-170.
- ПАВЛОВСКИЙ, А.: Да будет жить. О творчестве Ольги Берггольц. In: *Нева* 1970. 7. S. 182-183.
- : Поэзия народного мужества. О творчестве Ольги Берггольц. In: *Культура и жизнь* 1967. 5. S. 26-27.
- ПЕРЦОВ, В.: О таланте и чувстве истории. In: *Москва* 1960. 8. S. 200-207.
- ПОЛЯН, Л.: О "лирическом эпосе" Великой Отечественной Войны. In: *Знамя* 1943. 9/10. S. 292-299.
- ПОПОВНИН, Е.: Вместе с партией с народом. Заметки делегата XXIII съезда КПСС. In: *Москва* 1966. 5. S. 160-163.
- Правление Союза Писателей СССР, Правление Союза Писателей РСФСР, Правление Ленинградской писательской Организации: Ольга Федоровна Берггольц. In: *Литературная газета* 19.11.1975. S. 3.
- Путь к победе. In: *Литература и искусство* 6.5.1944. S. 2.
- РЕЗВОВА, Т.: Пароль: "От сердца к сердцу". О сборнике стихов Ольги Берггольц "Верность". In: *Литературная Россия* 5.6.1970. S. 4.
- РОЩИН, М.: Литература и искусство. Главная книга. In: *Новый мир* 1967. 10. S. 248-251.
- РУБАШНИН, А.: Десять писем. К шестидесятилетию Ольги Берггольц. Вместо литературного портрета. In: *Звезда* 1970. 5. S. 173-186.
- SALISBURY, H.: *900 Tage. Die Belagerung von Leningrad.* Fischer Verlag o.J.
- СИМУНОВ, А.: Главная тема. In: *Советская культура* 4.3.1954. S. 616-620.
- СИНЯВСКИЙ, А.: Поэзия и проза Ольги Берггольц. In: *Новый мир* 1960. 5. S. 225-236.
- SJEKLOCHA, P. and I. Mead: *Unofficial Art in the Soviet Union.* Berkeley and Los Angeles 1967.
- СНВОЗНИКОВ, В.: Поэма о доверии. In: *Новый мир* 1955. 7. S. 261-263.
- SLONIM, M.: *Die Sowjetliteratur. Eine Einführung.* Stuttgart 1972.
- СОЛОВЬЕВ, Б.: Поэзия и правда. In: *Звезда* 1954. 3. S. 152-164.

- SSACHNO, H. von: *Der Aufstand der Person*. Berlin 1965.
- ШТЕЙН, А.: Гостиница "Астория". In: *Знамя* 1957. 1. S. 62-103.
- : У времени в плену. In: *Темп* 1970. 1. S. 161-190.
- STÖKL, G.: *Russische Geschichte*. Stuttgart 1965.
- STRUVE, G.: *Geschichte der Sowjetliteratur*. München o.J.
- СУРНОВ, А.: Под знаменем социалистического реализма. Навстречу Второму Всесоюзному Съезду Писателей. In: *Правда* 25.5.1954.
- SWAYZE, H.: *Political Control in the USSR, 1946-1959*. Massachusetts 1962.
- ТИХОНОВ, Н.: Ленинградские поэты. In: *Литературная учеба* 1934. 6. S. 55-73.
- : Тяжелая потеря. In: *Литературная газета* 19.11.1975. S. 3.
- ВАСИЛЕВСКИЙ, В.: С неверных позиций. In: *Литературная газета* 30.1.1954. S. 3.
- ВЕНГРОВ, Н.: Образ современника. In: *Нева* 1955. 4. S. 158-159.
- WERTH, A.: *Rußland im Krieg. 1941-1945*. München 1965.
- ЖАН, Л.: Путешествие в страну детства. In: *Наш современник* 1961. 6. S. 210-223.

