(eBook - Digi20-Retro)

Wolfgang Gesemann

Die Romankunst Ivan Vazovs

Epische Studien

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.

Slavistische Beiträge

Unter Mitwirkung von M. Braun, Göttingen • † Paul Diels, München • J. Hotl-husen, Bochum • E. Koschmieder, München • W. Lettenbauer, Freiburg/Br. • J. Matl, Graz • F. W. Neumann, Mainz • L. Sadnik-Aitzetmüller, Saarbrücken • J. Schütz • Erlangen

HERAUSGEGEBEN VON A. SCHMAUS, MÜNCHEN

Band 16

00046697

Beitrage

U Wolfgang Gesemann

Die Romankunst Ivan Vazovs

Epische Studien

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1966

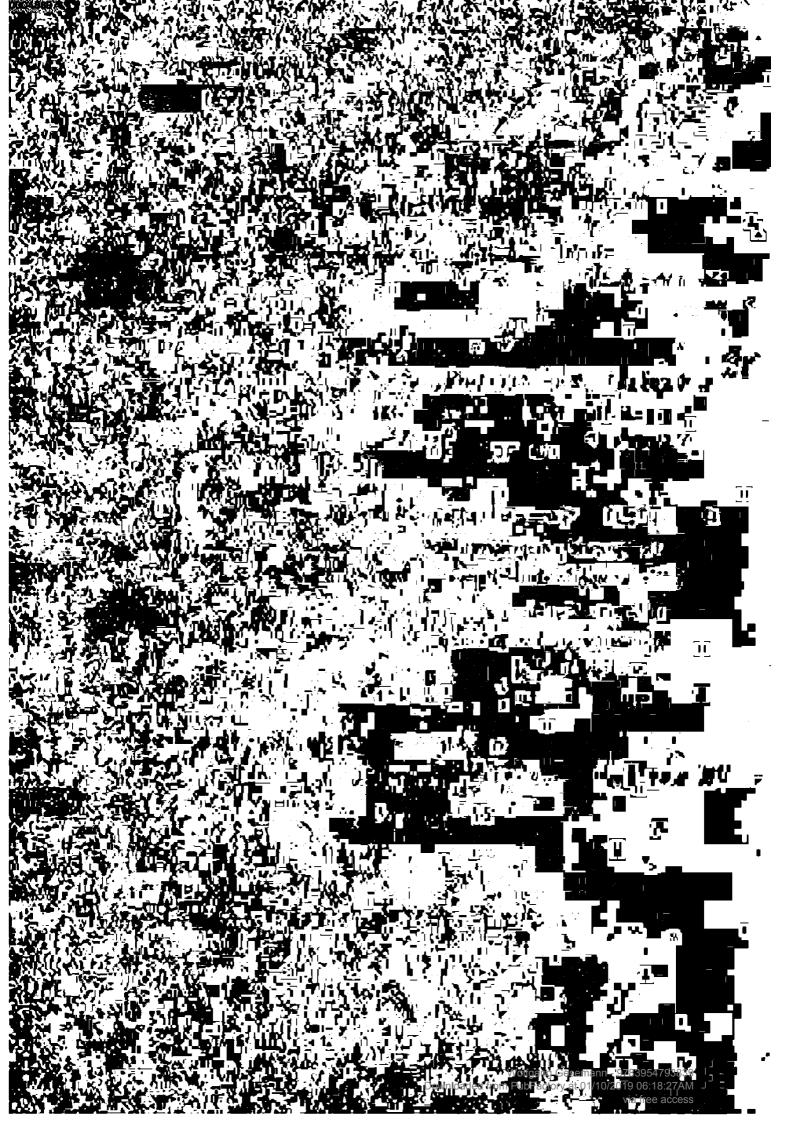
Bayerische Staatsbibliothek München

© 1966 by Verlag Otto Sagner/München Abteilung der Fa. Kubon & Sagner, München

Herstellung: Karl Schmidle, Buch- und Offsetdruck, Ebersberg

INHALT

| | | | | | | | | | | | | | | | Seite |
|---------------------|---------|------|-------|------|-------|----|-------|-------|----|-----|-----|---|-----|-----|-------|
| Literaturverzeichni | s | • | | | • | | | • | • | • | • | • | • | • | 7 |
| Einleitung | • | • | | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | 11 |
| I. Kapitel. | Zur | M | l e t | h o | d e | • | | • | | • | • | | • | • | 14 |
| Einschub. | Di | e | In | h a | lte | d | l r e | i e r | R | o m | a n | e | Ινa | a n | |
| Vazovs | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | 32 |
| II. Kapitel. | Κο | mр | o s | iti | o n s | an | alj | yse | • | | • | • | | | 34 |
| 1. Die optisd | | - | | | | | - | | | | | | | | 34 |
| 2. Die kompe | ositor | isch | e P | ersp | ektiv | ve | | . •. | • | • | | • | • | • | 40 |
| a) Erstes I | Beispi | el | | | | • | • | • | ٠, | • | • | | • | | 40 |
| b) Poetoze | entrisc | her | Ex | kurs | | • | • | • | | • | | | • | | 62 |
| c) Zweites | Beis | piel | | | | | • | • | | • | | | | | 69 |
| d) Drittes | Beisp | piel | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | 79 |
| | | | | | | | | | | | | | | | |
| III. Kapitel. | Erg | e b | n i s | s . | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | 127 |



Literaturverzeichnis

- Gesamtausgabe der Werke Ivan Vazovs in 28 Bänden (Verlag Paskalev), Sofija 1921—1925.
- Gesamtausgabe in 20 Bänden (Verlag Bulgarski pisatel), Sofija 1955-1957.
- Ausgewählte Werke (Verlag Chemus), Sofija 1941.
- Arnaudov, Michail: Ivan Vazov, nepublikuvani pisma, Sofija 1955.
- Der s.: Iz života i poezijata na Ivan Vazov, literaturno-istoričeski i tekstologičeski izsledvanija, Sofija 1958.
- Der s.: Einleitungen zu den einzelnen Werken Vazovs in der Ausgabe Chemus (s. o.), besonders Band I, S. 3-67.
- Borriero-Picchio, Lavinia: Storia della letteratura bulgara, Mailand 1957.
- Christophorov, Petr: Ivan Vazov, la formation d'un écrivain bulgare, Paris 1938.
- Deržavin, N. S.: Ivan Vazov (1850—1921). Očerk žizni i tvorčestva, Moskau-Leningrad 1951.
- Karolev, Stojan: Ivan Vazov, chudožestven metod i literaturni pozicii, Sofija 1951.
- Konstantinov, Georgi: Pisateli realisti, Sofija 1956.
- Ders.: Bulgarski pisateli, biografski i bibliografski danni, Sofija 1947.
- Liliev, Nikolaj (Herausgeber): Ivan Vazov, sbornik ot spomeni, materiali i dokumenti, Sofija 1949.
- Minkov, C.: Vazov i ruskata klasičeska literatura, in: Izkustvo, Nr. 3, Sofija 1950.
- Pavlov, Todor, Liliev, Nikolaj, Božkov, Stojko (Herausgeber): Ivan Vazov, sbornik po slučaj sto godini ot roždenieto mu, Sofija 1950.
- Penev, Bojan: Istorija na novata bŭlgarska literatura, 4 Bände, Sofija 1932—1936.
- Šišmanov, Ivan D.: Ivan Vazov, spomeni i dokumenti, Sofija 1930.
- Zarev, Pantelej, Bojadžiev, O.: Razvitie na bulgarskata literatura, 2 Bande, Sofija 1950—1952.
- Zlydnev, V. I., Markov, D. F., Nikol's kij, S. V. (Herausgeber): Očerki istorii bolgarskoj literatury XIX-XX vekov, Moskau 1959.
- Klassik bolgarskoj literatury Ivan Vazov (Sammelheft), Kratkie soobščenija, Institut slavjanovedenija ANSSSR, Heft 3, Moskau 1951.
- Auerbach, Erich: Mimesis, dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946.
- Beriger, Leonhard: Die literarische Wertung, ein Spektrum der Kritik, Halle/Saale 1938.

- Brinkmann, Richard: Wirklichkeit und Illusion, Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts, Tübingen 1957.
- Erlich, Victor: Russian Formalism, History-Doctrine (mit Vorwort von René Wellek), 's-Gravenhage 1955.
- Flemming, Willi: Epik und Dramatik, Versuch ihrer Wesensdeutung, München 1955.
- Forster, Edward M.: Aspects of the Novel, London 1927.
- Grabo, C. H.: The Technique of the Novel, New York 1928.
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk, eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, Halle/Saale 1931.
- Der s.: Studia z estetyki, Band II, Warschau 1958 (Kapitel: O formie i treści dzieła sztuki literackiej).
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk, Bern 21951 (4. Auflage 1956).
- Der s.: Die Vortragsreise, Studien zur Literatur, Bern 1958.
- Koskimies, Rafael: Theorie des Romans (Annales Acad. Scient. Fennicae, Band 35), Helsinki 1935.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955.
- Lettenbauer, Wilhelm: Leo Tolstojs "Krieg und Frieden" und das Problem des historischen Romans, in: Wiener Slavistisches Jahrbuch III, 1953, 37—52.
- Ludwig, Otto: Epische Studien, in: Otto Ludwigs Werke in 6 Bänden, Band 6, Leipzig ohne Jahr.
- Lukács, Georg: Beiträge zur Geschichte der Asthetik, Berlin 1954.
- Lunding, Erik: Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft, in: Acta Jutlandica, Kopenhagen 1952.
- Der s.: Wege zur Kunstinterpretation, in: Acta Jutlandica, Kopenhagen 1953.
- Muir, Edwin: The Structure of the Novel, London 1928.
- Petsch, Robert: Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle/Salle 21942.
- Revjakin, Aleksandr: Problema tipičeskogo v chudožestvennoj literature, Moskau 1959.
- Wehrli, Max: Allgemeine Literaturwissenschaft, Bern 1951.
- Wharton, Edith: The Writing of Fiction, New York 1925.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bände I—IV, Berlin 1925. Literaturnaja enciklopedija, Bände I—IX, XI, Moskau 1929—1939.
- Der Große Herder (Konversationslexikon), Band 10: Der Mensch in seiner Welt, Freiburg 1954.
- Bühler, Karl: Sprachtheorie, Jena 1934.
- Dempf, Alois: Theoretische Anthropologie, München 1950.
- Gavazzi, Milovan: Die Kulturzonen Südosteuropas, in: Südosteuropa-Jahrbuch (Herausgeber: Wilhelm Gülich), Band 2, S. 11—23, München 1958.

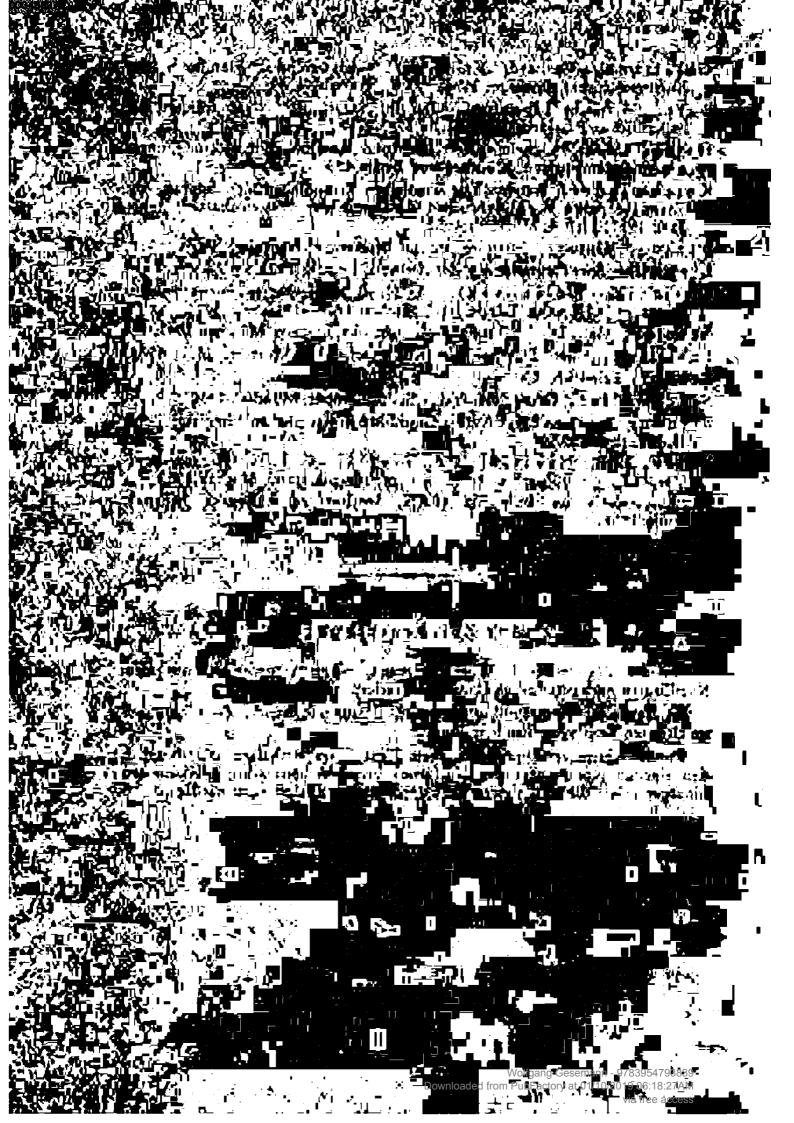
- Gesemann, Gerhard: Kultur der Südslawen, in: Handbuch der Kulturgeschichte, Potsdam 1936.
- Der s.: Heroische Lebensform. Zur Literatur und Wesenskunde der balkanischen Patriarchalität, Berlin 1943.
- Hajek, Alois: Bulgariens Befreiung und staatliche Entwicklung unter seinem ersten Fürsten, München und Berlin 1939.
- Koschmieder, Erwin: Die noetischen Grundlagen der Syntax, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1951, Hest 4, München 1952.
- Lanson, Gustave: Histoire de la littérature française, Paris 1918. Lipps, Theodor: Grundlegung der Ästhetik, Leipzig 1903.
- Ovsjaniko-Kulikovskij, D. N. (Herausgeber): Istorija russkoj literatury XIX veka, Bände I-IV, Moskau 1908—1910.
- Scheler, Max: Die Stellung des Menschen im Kosmos, München 1947.
- Schilling, Kurt: Das Sein des Kunstwerks, Frankfurt am Main 1938.
- Schürr, Friedrich: Cervantes, Essen 1947.
- Stadtmüller, Georg: Geschichte Südosteuropas, München 1950.
- Stender-Petersen, Adolf: Geschichte der russischen Literatur, Band II, München 1957.
- Valev, L. B., Nikitin, S. A., Tretjakov, P. N. (Herausgeber): Osvoboždenie Bolgarii ot tureckogo iga, Sbornik statej, Moskau 1953.
- Kratka istorija na Bŭlgarija (BAN, Institut za bŭlgarska istorija), Sofija 1958.

Zur Zeichensetzung

Slavische Namen und Wörter wurden, wenn erforderlich, aus dem Kyrillischen nach offiziellem Usus transliteriert.

Im Textzitat sind Punkte eigene Auslassungen, Striche (---) hingegen im zitierten Text vorgefundene Punkte.

Runde Klammern innerhalb eines Textzitates enthalten grundsätzlich den eigenen Kommentar des Verfassers dieser Arbeit; schräge Klammern hingegen geben die im zitierten Text vorgefundenen Klammern wieder.



Einleitung

Ivan Vazov (1850-1921) wurde in Sopot, einem kleinen Städtchen am malerischen Südabhang des Balkangebirges geboren. Sein Vater war ein mittelgut situierter Kaufmann, und Vazov wuchs in einem für die damaligen bulgarischen Verhältnisse recht typischen Milieu auf: in einer kleinbürgerlich-patriarchalischen Welt mit all ihren altfränkischen Tugenden und Untugenden, ihrer Redlichkeit und ihrem Bildungsdrang, aber auch mit ihrer skurrilen Beschränktheit. Um Vazovs Bedeutung für die bulgarische Literaturentwicklung richtig abschätzen zu können, betrachte man die damalige bulgarische Umwelt. Das Land war vor seiner Befreiung vom Türkenjoch (1878) reine Provinz, ein toter Winkel vor den Toren Europas. Trotzdem bestand zu dieser Zeit des späten Dahindämmerns des Osmanischen Reiches auf bulgarischem Boden eine schwelende Unruhe. Es war der Geist einer bürgerlichen Spätaufklärung, der nach der politischen und kulturellen Emanzipation strebte. Der Abgeschlossenheit vom übrigen Europa zum Trotz ließ es sich nicht verhindern, daß die staatliche Verselbständigung etwa Griechenlands, Serbiens oder die der rumänischen Fürstentümer auf die Bulgaren ansteckend wirkte, aber nicht minder die geistige und geistliche Unterstützung, die von Rußland gewährt wurde. So wurden bulgarische Seminaristen u. a. in Kiev ausgebildet, geistliche und weltliche russische Literatur drang auf offiziellen oder inoffiziellen Wegen im Lande ein. Nicht minder stark war der politische Einfluß, den Rußland, das sich seit Katharina II. als Schutzmacht der rechtgläubigen Christenheit auf dem Balkan fühlte, auf die Bulgaren ausübte. So ist es verständlich, daß Bulgarien westlichen und nordöstlichen Einflüssen ausgesetzt war, die vom Westen her, zum Teil über Konstantinopel, das französische Kultur- und Aufklärungsgut, von Rußland her die Hoffnung auf Verwirklichung nationaler Souveränität brachten. Es war damit die innere Voraussetzung gegeben, daß sich die im Schoß des Volkes heranwachsende, modern ausgerichtete kulturtragende Schicht der aktiven Pflege liberalhumanitärer und nationaler Werte hingab. Es kam jetzt nur darauf an, daß ein begabter Bulgare seine notwendigerweise an französischer

und russischer Sprache geformte Bildung in den künstlerischen Dienst seines Volkes stellte, um ihm den europäischen Kulturanschluß nach kultureller Stagnation unter 500jähriger Türkenherrschaft zu ermöglichen. An dieser Stelle muß jedoch bemerkt werden, daß die eben angeführte Kulturstagnation nur im relativen Sinn zu verstehen ist. Noch mitten im neunzehnten Jahrhundert gab es eine üppig blühende bulgarische Volkskultur, die an Reichtum in jener Zeit große europäische Nationen in den Schatten zu stellen vermochte. Von der Folklore gilt es hier aber nicht zu sprechen. Eine bürgerliche Literatur hingegen war erst in Ansätzen vorhanden, wenn sich auch begabte Kräfte in ihr regten (Georgi Rakovski 1821—1867, Ljuben Karavelov 1834 oder 1835-1879, Petko Račev Slavejkov 1828-1895, Christo Botev 1848-1876 u. a.). In Petko Slavejkov war den Bulgaren ein Volksbildner von universalem Geist erstanden, in Christo Botev ein Dichter, der sich als Persönlichkeit und an lyrischer Aussagekraft neben das Genie Alexander Petőfis stellen läßt. Zwar haben sich alle vor der Befreiung des Landes wirkenden literarischen Kräfte der fünfziger bis siebziger Jahre publizistisch-nationalapologetisch geäußert, aber die künstlerische Prosa wurde fast gar nicht gepflegt. Von Dauer erwiesen sich nur die russisch und serbisch geschriebenen, erst nachträglich in die eigene Sprache übersetzten Erzählungen Liuben Karavelovs. Vasil Drumevs 1860 geschriebene "Unglückliche Familie" (Neštastna familija) wird als erster bulgarischer Roman bezeichnet. Es handelt sich um eine Erzählung voll sentimentalen Inhalts, die nur literaturgeschichtlich von Interesse ist.

Was den Bulgaren bei allen zu würdigenden Einzelleistungen immer noch fehlte, war der Anschluß an den europäisch-literarischen, das heißt, modernen Kulturprozeß. Ivan Vazov hat diese Lücke geschlossen. Von den siebziger und achtziger Jahren an entwickelte er sich stetig zum allgemein anerkannten Dichterfürsten seines Landes. Der Titel eines bulgarischen Victor Hugo gebührt ihm zu Recht, ein Titel, der jedoch auch mit jener Ambivalenz verbunden ist, die sich für einen Franzosen des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Namen Hugos unwillkürlich verknüpft. Vazov hat die französischen und russischen literarischen Einflüsse, denen er in seiner Schulzeit und daneben als fleißiger Autodidakt ausgesetzt war, besser als seine Vorgänger zu nutzen gewußt, zunächst auf lyrischem Gebiet, dann, nach der Befreiung Bulgariens, in allen Dichtungsarten, im Versepos und

Kurzepos, in der Novelle, im Zeit- und historischen Roman, im bürgerlichen und historischen Trauerspiel, in der Komödie, dem Feuilleton, der Skizze und Reisebeschreibung. In seiner Jugend beeinflußten ihn die Russen Puškin, Lermontov, Lomonosov, Deržavin und Chomjakov, die Franzosen Parny, Millevoye, Lamartine, Hugo, Béranger und Musset. Tiefen Eindruck, dem er sich, wie er im Alter selbst bekannte, nie ganz hat entziehen können, übte Eugène Sues "Ewiger Jude" auf ihn aus, dann Victor Hugo mit seinem "Glöckner von Notre Dame", dem sich später nachhaltigst "Les Misérables" hinzugesellten. Erst in den achtziger Jahren begegnete Vazov dem Realismus der großen Russen L. Tolstoj, Turgenev, Gogol' und Saltykov-Ščedrin. So hatte er sich denn verschiedenen Einflüssen unterzogen, französischem und russischem Klassizismus und Romantik, französischer Pseudo- und Schauerromantik im Stile der Dumas und Sue, und schließlich dem epischen Realismus der Russen. Ließe es sich nicht aus seinen Werken belegen, so wüßte man es aus seinen Außerungen, daß er den verschiedenen Einflüssen verhältnismäßig kritiklos gegenüberstand. Die Leistung, sie aufgegriffen und verarbeitet zu haben, bleibt ihm dennoch unbenommen. Auf dem Gebiet des Romans wird dies besonders deutlich. Hier hatte er es zugleich am schwersten, den eigenen Stil zu finden. Es lohnt in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, daß kleinere Völker mit undifferenzierterem sozialem Milieu als Große auf lyrischem Gebiet zumeist Besseres als auf dem von Epos und Drama zu geben vermögen. Auch in bezug auf Vazov darf dieser Umstand nicht unbeachtet bleiben. Darüber hinaus aber vermochte sich das ursprünglich Dichterische in Vazov ohne Rücksicht auf das fremde Gut durchzusetzen, was aber zu einem von den Vorbildern abweichenden Ergebnis führte. Seinem Romanschaffen in diesem Sinn gerecht zu werden, läßt es angebracht sein, die theoretische Seite epischer Gestaltung, das episch Konstituierende an sich ohne Festlegung und Einengung auf außerwerkliche Fragen, wie etwa die nach historischen Einflüssen, stärker herauszustellen.

00046697

Bayerische Staatsbibliothek München

I. Zur Methode

Ein allseits verbindlicher, fester Begriff vom Wesen des Wort-kunstwerks, der zugleich eine ebenso verbindliche Methode der Analyse und Bewertung in sich schlösse, steht in der Literaturwissenschaft noch aus. Ein Konsensus in der Methode oder den Methoden wäre überaus wünschenswert. Zunächst aber ist es dringendes Gebot, die Analyse von dichterischen Erzeugnissen mit Begriffen zu bestreiten, die so klar und eindeutig wie möglich zu definieren sind; dringend deshalb, weil sich im Zuge der wachsenden Hervorhebung formalästhetischer, ergozentrischer, logisch-formalistischer und noetischer Gesichtspunkte eine weithin neue Fachsprache entwickelt hat, die nicht nur Nutzen, sondern auch Verwirrung stiftet. So werden Fragen der Komposition und inneren Gestalt gerne mit philosophischer Terminologie verknüpft, ohne daß diese Verknüpfung stets einsichtig gemacht und nachgewiesen würde.

Darüber soll das intensive Bemühen um Wesen, Sein und Sosein der Dichtung, das in den letzten Jahrzehnten das Erbe des russischen Formalismus, des Husserl radikal auf die Literatur anwendenden Roman Ingarden und des englisch-amerikanischen New Criticism angetreten und weltweite Schule gemacht hat, nicht im geringsten geschmälert werden. Die Bedeutung dieses Bemühens ist grundlegend.

Auch Fragen nach dem Allgemeinen im Einzelwerk, nach der Gattung (für diese Arbeit insbesondere nach Epos und Roman), gaben in jüngster Zeit tieferen Einblick in die Substanz des Einzelwerks selbst; eine wichtige Erkenntnis, die einer im Sinne Benedetto Croces dem Individualismus verschriebenen Zeit verborgen blieb, da sie die schon Aristoteles und dem mittelalterlichen Realismus wohlbekannte realdialektische Einheit vom Unteilbaren und Allgemeinen verfehlte und das Individuelle mit dem Abgesonderten verwechselte.

Der Weg einer Substanzanalyse in Literatur- und Kunstwissenschaft wurde dennoch nicht voll beschritten. Eine Klärung der Frage nach dem konkreten Kunstwerk in seiner nicht austauschbaren Eigenheit ist nur zu erreichen, wenn die Substanz der Kunst (bzw. Wortkunst) als das, was sie ist, von allem dem kritisch geschieden wird,

was sie nicht ist. Frühere Klagen, Ausdruck des Unbehagens in der Literaturwissenschaft, gelten auch heute noch. So sagt Roman Ingarden:

"Unser Wissen über das Wesen des literarischen Werkes ist tatsächlich nicht nur sehr unzureichend, sondern vor allem sehr unklar und unsicher... Während aber die zentrale Frage nicht gestellt wird, beschäftigt man sich ...mit...speziellen Problemen, die...sich nie restlos lösen lassen, wenn man über das Wesen des literarischen Werkes im Unklaren bleibt."

R. Koskimies meint in seinem Kapitel über "Fabel und Komposition des Romans":

"...daß eine Strukturerforschung der Dichtung heute immer noch in ihren Anfängen liegt. Darum kommt auch jetzt noch jeder Forscher in die Lage, sich geradezu mit elementaren Gegebenheiten zu befassen... Die Willkür, die heutzutage... bei der Beurteilung von seiten der Kritiker herrscht, ist eine Angelegenheit, die Beachtung verdient. Eine Art Klärung der Begriffe mag vonnöten sein."²

Und Erik Lunding drückt es noch geraume Zeit später so aus:

"In einer Vorlesung ... über 'Die Kunst der Interpretation' äußerte sich Emil Staiger... folgendermaßen: 'Es ist seltsam bestellt um die Literaturwissenschaft. Wer sie betreibt, versehlt entweder die Wissenschaft oder die Literatur'... und so triumphiert... nur allzu leicht das subjektive Bekenntnis auf Kosten der nüchternen Erkenntnis, während... eine ... Tiefen vortäuschende Phraseologie die die wissenschaftliche Fachsprache erst konstituierende Begrifflichkeit eliminiert und liquidiert."3

Mit Aristoteles ist jedes Ding als Kompositum wesentlicher und zufälliger Eigenschaften zu begreifen, in denen Form und Materie eine Einheit des Besonderen und Allgemeinen eingehen. Die wesentlichen Eigenschaften eines Dinges lassen sich entsprechend als ein spezifisches Schema von Indizien bestimmen, das ihm allein im Unterschied zu allen anderen Dingen zukommt. So hat die Kunst ihr

¹ Das literarische Kunstwerk, S. 1-2.

² Theorie des Romans, S. 166.

³ Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft, S. 7.

eigenes Schema, ebenso jede der Künste eines in spezifischer Form, darüber hinaus die einzelnen Gattungen, schließlich das konkrete Kunstwerk das seine, in dem wiederum alle die allgemeinen Indizschemata von Gattungen und Gesamtkunst enthalten sind. So hat etwa ein Roman sein Schema, das ihn zur Kunst erhebt, ihn jedoch von anderen Romanen, Gattungen, Künsten und Kunstwerken trennt, darüber hinaus von allem, was nicht Kunst ist. Ihn verbindet mit aller Kunst, was ihn von allem anderen trennt: der künstlerische Indizschematismus. Zugleich trennt ihn von anderer Kunst, was ihn mit Dingen außerhalb anderer Kunst notwendig verbindet: die Sprache (so wie etwa eine Statue hinwieder durch ihr Material, aus dem sie besteht, von einem Dichtwerk getrennt ist, obwohl beide das Wesen der Kunst eint). Aber auch von den Gattungen Lyrik und Drama, mit denen der Roman die Sprache gemeinsam hat, trennt ihn die besondere Sprachform und ihre Funktion.

Der Sachverhalt mag zunächst komplizierter erscheinen, als er ist, er bedarf jedoch der nun folgenden Erläuterung.

I. Der künstlerische Indizschematismus

Die Kunst hebt sich von anderen geschaffenen Dingen dadurch ab, daß sie die Umwelt des Menschen als Stoff verwendet, um daraus Welt aufzubauen. Töne, Erz, Farben, Sprache und die durch sie provozierten Gefühls- und Vorstellungsbilder werden durch die Kunst aus ihrem natürlichen Rahmen herausgenommen und raumzeitlich neu geordnet. Diese Neuordnung vollzieht sich nach einem besonderen Prinzip: dem künstlerischen Indizschematismus. Dieser ist nicht mit seinem Material identisch, er gebraucht es nur. Ihm kommt es zunächst auf die Verbindungen an, die unter den Dingen entstehen, die er als Stoffteile der Umwelt entnimmt. Denn nicht der Stoff ist die Kunst. Darum gibt es auch "kein Kunstwerk, das nur aus einer Farbe oder einem Ton besteht". Es kommt auf die Vielzahl der Farben. Töne usw. und ihr Verhältnis zueinander an. Wie etwa der Halt einer Brücke durch das Verhältnis von Gewicht und Gliederung berechnet werden kann, so auch in der Kunst. Wenn die Brücke trotz ihrer Schwere "schwebt", läßt sich dies ihr Schweben in einer Gleichung ausdrücken. Das "Gleichungsresultat" entspricht ih-

⁴ K. Schilling, S. 169, Sperrungen nicht im Original.

rem Schwebezustand. Das künstlerische Gleichungsresultat ist in dem Indizschematismus jeden Kunstwerks vorhanden, denn auch in ihm muß Gewicht und Verteilung seines Stoffes gleich jenem Etwas sein, das Kunst zu etwas anderem macht als - um im Bilde der Brücke zu reden - zu einem regellosen Haufen von Beton. Ein lehrreiches Beispiel bietet etwa der Magnet. Als Indizes mögen die Eisenspäne gelten, die auf einer Papierfläche durch die Kraft der Magnetpole in festem Schema angeordnet sind. Die Fläche, die sie bedecken, nennt die Naturwissenschaft das "Feld". Die in ihm herrschende Kraft des Magnets heißt Spannung. Auch die Kunst kennt Feld und Spannung. Alles künstlerische Material wird in das Feld eingespannt. Künstlerischer Inhalt und Form sind ohne diese zwei Komponenten von Feld und Spannung undenkbar. In dem Feld etabliert sich die Spannung in Form einer für alle Kunst typischen Polarität, einer paradox zu nennenden Opposition, nämlich der "Als-Ob"-Haltung, die man einer arrangierten, künstlichen Umwelt gegenüber einnimmt, indem man letztere als eine natürliche ansieht unter gleichzeitigem Einschluß des besseren Wissens, daß diese so geartete Umwelt eben keine natürliche ist. Es handelt sich, kurz gesagt, um den Gegensatz von Schein und Sein. Die Literaturwissenschaft spricht hier von dem Begriff der Fiktion. Diese Polarität stellt für sie nichts Neues dar, aber der zugehörige Begriff des Feldes sollte stärker berücksichtigt werden, um den Stoff, den materialen Inhalt von Dichtung fester in den Griff zu bekommen. Spannung, Raum bzw. Zeit und Materie existieren nur in Korrelation zueinander und werden nur innerhalb solcher Interdependenz bestimmbar. Gleiches gilt für die Kunst, deren Stoffpartikeln sich bereits in einer sie erfassenden Spannung und raumzeitlichen Funktionalität vorfinden: im Indizschematismus.

Alle Verstofflichung im Raum existiert nun nicht etwa als wesenund formlose Masse, sondern nur als jeweils konkretisierte, bestimmte, qualitativ und quantitativ differenzierte Stoffe dieser oder anderer Art, in vielfältigen Einzelformen also. Daraus geht klar hervor, daß Schilling recht hat, wenn er sagt, es gebe kein Kunstwerk, das nur aus einem Ton oder einer Farbe bestünde. So ist zu fragen, ob Kunst identisch sei mit stofflichem Pluralismus. Nur indirekt; es geht, wie gesagt, um das, was durch die stoffliche Vielfalt im Kunstwerk entsteht: zunächst um die Gliederung der Stoffpartikeln (nicht des

2

Stoffes en bloc, denn es gibt kein Bild aus nur einer Farbe); dann um das, was durch die Partikeln und die mit ihnen verbundene interpartikuläre Korrelation erstellt wird: die eigentlich künstlerische Leistung innerhalb des Spannungsfeldes von Schein und Sein, die über Gattung und Einzelwerk zur künstlerischen Erfüllung führt. Die Stoffpartikeln (Töne, Farben, Worte, alles Vorstellbare) sind das Material, das zwischen ihnen obwaltende Verhältnis die Raum-Zeit-Koordinate, also das Feld des Kunstwerks. Die das Feld errichtende Spannung schließlich ist die Polarität von Schein und Sein. So ist etwa ein Romaninhalt als ein Verband partikulärer Stoffglieder darstellbar, als ein Mosaik kleinster, unzerlegbarer, im Vorstellungsvermögen nachvollziehbarer Stoff- und Handlungseinheiten, aus deren Verknüpfung in "magischer" Weise ein Roman hervorgeht. Diese Verknüpfung ist die "Komposition" des Werkes. Es ist nicht etwa so, als träte die Komposition zur Fabel eines Romans hinzu, sondern so, daß jedwede Fabel (jedweder künstlerische Inhalt, eine Melodie, das malerische Farben- und Linienspiel etc.) bereits kompositorisch strukturiert ist, d. h., zwar in eine Vielzahl von Einzelelementen aufgespalten werden kann, diese aber Merkmale aufweisen, die ihre Struktur verraten, ihren Indizschematismus. Die Kunst ist nicht das Material, sondern an dem Material. So könnten zwei Romane aus denselben Inhaltspartikeln zusammengesetzt sein, und dennoch entsteht niemals dasselbe Kunstwerk zweimal, weil der Indizschematismus als Ausfluß des künstlerisch-schöpferischen Spannungsfeldes einmalig, unwiederholbar ist und mit den Stoffpartikeln eine unteilbare, "apriorische" Verbindung eingeht. Je bedeutsamer nun die Differenzierung der Partikeln, je gewichtiger ihr Eigenwert, desto gespannter ist das ihnen zugrunde liegende Feld, dessen Koordinaten desto kategorischer nach einer Integration in der zur Erfüllung drängenden "Als-Ob"-Haltung hinzielen.

Aber wie läßt sich diese "Als-Ob"-Haltung ableiten und begründen? Es geht ja hierbei nicht um ein nichtiges Verwechslungsspiel von Schein und Sein, bloß um eine wenn auch noch so geschickt ausgeklügelte spielerische Vorgaukelei. Es gilt vielmehr, neben den Kategorien von Inhalt und Komposition jene dritte zu definieren, in der sich die "Als-Ob"-Haltung befindet. In ihr liegt die künstlerische Leistung beschlossen, der eigentliche Wert der Kunst. Es ist dies eine Frage anthropologischer Natur. Zunächst aber muß noch das spezifische Ma-

terial der Dichtung betrachtet werden: die Sprache. Sie weist eine strukturelle Parallelität zur Dichtung auf und im Bereich der Leistung schöpft sie aus demselben Seinsgrund.

II. Die Sprache als künstlerisches Material

Die Sprache ermöglicht folgendes:

- A. logisch und noetisch: die Mitteilung:
- B. syntaktisch: den Satz, sowohl den Ein-Wort-Schatz wie den mehrgliedrigen, die Satzperiode;
- C. im anthropologischen Bereich die Mitteilbarkeit der Seelenvermögen des Denkens, Fühlens und Wollens.

Für Punkt A und B gilt die Definition des Satzes in der Arbeit Koschmieders.⁵ Das Feld des sprachlichen "Indizschematismus" — der Ausdruck sei auch hier gestattet — ist dreidimensional. Zu ihm gehört die Nennung, die ontologische Verzeitlichung bzw. Verräumlichung, schließlich die Leistungsdirektive, die sich ihrerseits in drei Kategorien aufspaltet.⁶ Zwischen den Feldern der Sprache und der Dichtung ergibt sich folgende Parallelität:

- 1. Der Nennung entspricht in der Dichtung eben die durch die Nennung im Vorstellungsvermögen produzierte Stoffpartikel. So ist etwa die Figur des Aleša in Dostoevskijs "Die Brüder Karamazov" eine sprachliche Nennung im Text sowie eine vorstellbare Partikel.
- 2. Der Verzeitlichung entspricht die Korrelation aller Stoffpartikeln untereinander. So macht die Figur Alesas für sich allein noch keinen Roman.
- 3. Die Leistungsdirektive: menschliche Sprache liegt erst vor, wenn sie außer Nennung und Verzeitlichung noch folgende Resultate laut Karl Bühler⁷ zu erzielen vermag:
- a) eine sachlich-objektive Darstellung (im Falle der Dichtung empfiehlt sich an Stelle von "Darstellung" der Terminus "Feststellung", da alle Künste darstellend genannt werden können). Es ist dies die Kategorie, die der Mensch dem Tier und der Tiersprache voraus hat;
 - b) eine Auslösung (Frage, Wunsch, Befehl etc.);
 - c) eine Kundgabe (Ausruf der Freude, der Trauer etc.).

⁵ Die noetischen Grundlagen der Syntax.

⁶ Ebda., S. 17 ff.

⁷ Sprachtheorie.

Zu Punkt C: die drei seelischen Kategorien⁸ sind in den sprachlichen Leistungsdirektiven konstitutiv mitinvestiert. In der Dichtung — was hier interessiert — konstitutieren sie die drei Gattungen mit Hilfe spezifischer "Als-Ob"-Haltungen in Form von kundgebender Lyrik (Gefühl), auslösender Dramatik (Wille), feststellender Epik (Denken). Diese schematische Zuordnung bedarf natürlich der Differenzierung. So braucht man nur etwa an den Begriff "Gedankenlyrik" zu erinnern, also das Denken gegen das Fühlen auszuspielen, um der starren Gleichsetzung einer Gattung mit jeweils einem der Seclenvermögen zu begegnen. Ebensowenig aber soll die Zuordnung von dichterischen und seelischen Kategorien durch Vorbehalte verwischt werden. Es ist vielmehr so, daß spezifische Haltungen die Gattungen aufbauen und typisieren, ohne daß deshalb, genausowenig wie im sonstigen menschlichen Bereich, die restlichen Haltungen ausgeschaltet wären.

Menschliche Erlebnisfähigkeit wird durch alle Vermögen gleichzeitig gewährleistet, wird aber durch nur eines charakterisiert. So ist der Entschluß, einen Denkakt zu vollführen, etwa eine mathematische Aufgabe zu lösen, kein Denk-, sondern ein Willensakt, und der Denkakt selbst wird von dem Gefühl der Freude getragen, die Aufgabe lösen zu können. Dennoch spricht man von der Mathematik als der Domäne des "reinen Denkens", denn dieses ist gemeint. Nicht anders aber dominiert in der Lyrik, einschließlich der Gedankenlyrik, das Gefühl, denn dieses ist gemeint - ob im einzelnen Fall künstlerisch auch erreicht, ist eine andere Frage. Wenn ferner die "feststellende" Epik dem Denken zugeordnet wurde, soll auch dies nicht heißen, Epik sei gleich Logik. Es soll nur heißen, daß hier entgegen Lyrik und Drama die Werte des Überlegens, der Besinnlichkeit und Nach den klichkeit vorherrschen und unbedingt gemeint sind. Wolfgang Kayser, dem Problem der Gattung gegenüber sehr aufgeschlossen, meint, um einer naiven Gleichsetzung von Sprache und Dichtung auf der oben skizzierten Basis der drei Seelenvermögen vorzubeugen:

"... daß wir beim Eintritt in den Bezirk der Literatur in ein eigenes Reich eintreten, ja es nur durch einen Sprung erreichen. Dichterische Sprache ist von der Zweckbestimmtheit und "Realitäts'-Bezogenheit der Alltagssprache befreit. Die von ihr hervorgerufene Gegenständlichkeit hat eine eigene

⁸ Philosophisch beleuchtet u. a. bei A. Dempf: Theoretische Anthropologie.

Seinsweise, und die Sprache steht in besonderen Gefügen. Damit machen alle Begriffe . . . eine Wandlung durch. "9

Das Gesetz der Gattung aufzuspüren, ist Kaysers Absicht. Seine richtige Beobachtung bedürfte jedoch noch der stärkeren Klärung so unbestimmt gehaltener Begriffe wie "Sprung" und "Wandlung". Hätte er einige Zeilen zuvor den Ein-Wort-Satz: "Feuer!" schärfer definiert, wäre ihm der Wechsel aus der Sprache in die Dichtung nicht "sprunghaft" erschienen, da in beiden Fällen die Seelenvermögen erhalten bleiben. Er sagt:

"Schon in dem Ein-Wort-Satz 'Feuer!" liegt Kundgabe (des Schreckens etwa), Darstellung (es brennt) und Auslösung (helft löschen). So zeigt sich, daß im Gegensatz zu der grenzscharfen und eindeutigen Klassifizierung nach der Darbietungsweise die hier gemeinten Phänomene des Lyrischen, Epischen und Dramatischen sich nicht gegenseitig ausschließen."¹⁰

So ist es aber gerade nicht. Zwar kann der Satz "Feuer" diese drei Leistungsdirektiven meinen, aber Sprecher und Hörer können jeweils nur eine der Direktiven meinen und nicht zwei oder drei auf einmal. Auch der kundgebende Lyriker kann nur die Kundgabe, etwa der Freude, Trauer, Begeisterung, Resignation usw. meinen, nicht aber dramatisch-dialektische Auseinandersetzung, episch-besinnliche Rückschau, Weitschweifigkeit und was der Charakteristika der zwei anderen Gattungen mehr sein mögen. Es bleibt also hier wie dort alles "grenzscharf und eindeutig". Der den "Sprung" bedingende Unterschied ist nur der, daß Alltagssprache im Gegensatz zur Dichtung auf die "Als-Ob"-Haltung verzichtet; letztere schließt aber die Seelenvermögen nicht aus. In Parenthese sei an Goethe erinnert, der dem Glauben an das Gesetz der Gattung anhing, das für ihn so gut wie archetypische Bedeutung hatte. Die Frage ist, wie sich die Sprache in der Dichtung differenziert. Der Leistungsdirektive der Feststellung kommt entgegen der von Kundgabe und Auslösung eine besondere Stilfunktion zu: die des Berichts (in außerdichterischer Sprache etwa in Form des Forschungsberichts, militärischen Lageberichts etc.). Auch die Epik kommt nicht um den Bericht. Natürlich ist auch der Roman epischer Bericht. Das in der Erstauflage in Fragen Gattung

⁹ Das sprachliche Kunstwerk, S. 337.

¹⁰ Ebda., S. 336.

vorsichtige Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte gibt ebenfalls zu: "Der Roman gehört der epischen Dichtung an und teilt mit ihr die hauptsächlichsten Unterscheidungsmerkmale gegenüber Lyrik und Dramatik."¹¹ Nun steht nichts mehr im Wege, die epische "Als-Ob"-Haltung und ihren Indizschematismus aufzurollen.

III. Die Epik

1. Die "Als-Ob"-Haltung

Das Epos und seine moderne Fassung, der Roman, entwickeln die "Als-Ob-"Haltung in eigener Weise unter dem Gegensatzpaar von "Illusion — Realität". Es handelt sich da um "gelogene" Feststellung, die man wider besseres Wissen glaubt und dennoch auf ihre "Echtheit" hin prüft. Ingarden, der in diesem Fall etwas ungenau von Literatur im allgemeinen, nicht ausdrücklich vom Roman im besonderen spricht, meint:

"Gerade dieser nie zum ernsten Vollzug sich entfaltende Ansatz einer Realitätssetzung ... macht das besondere Wesen ... aus, und führt den eigentümlichen Reiz mit sich, den uns der Verkehr mit ... literarischen Werken im besonderen gibt. ,Wirklich' und doch uns nie so bedrängend, wie es das Reale tut, ,wahr' und doch nur Phantasie ... Wenn wir in die Einstellung gedrängt werden, es handle sich in den dargestellten Geschehnissen ... um rein fiktive Gebilde ... dann bleibt für uns das Werk etwas Irrelevantes, ... seine wertqualitative Polyphonie vermag sich nicht zu entfalten ... Aber auch jeder Schrittüber den bloßen Realitätshabitus zur vollernsten Realitätssetzung, zur vollkommenen Illusion, macht die Ausprägung des literarischen Kunstwerkes ... unmöglich. "12"

Hierzu sei wieder Erik Lunding das Wort gegeben:

"Wichtigere Aufgaben harren der Lösung (nämlich, als isolierte Einzelinterpretationen zu häufen). Eine davon besteht darin, die Grenzen zwischen Realität und Fiktivität so deutlich wie nur möglich herauszuarbeiten."¹³

¹¹ Bd. III, S. 63.

¹² Das literarische Kunstwerk, S. 354-355.

¹⁸ Wege zur Kunstinterpretation, S. 93.

Dies ist kein Bekenntnis zum Realismus im literaturgeschichtlichen und programmatischen Sinn. Es geht bei der genannten Prüfung auf "Echtheit" nicht darum, die außerdichterische Umwelt des Menschen in toto in das Werk hereinzuheben, gleichsam unversehrt - was auch gar nicht ginge -, sondern um die geforderte Leistung des Nachdenkens und Überdenkens als eines Sich-Erhebens über jene ins Werk hereingeholte Umwelt, genauer Umweltpartikeln. Die Art und Weise, wie das von Fall zu Fall mit jenem Sich-Erheben gemeint ist, erschließt sich dem Hörer bzw. Leser nur indizional auf der Basis des Abwägens von "Illusion - Realität", wobei es im Prinzip gleichgültig ist, wie stark die Anforderungen an die Wahrscheinlichkeit gespannt werden, wenn nur aus dem Vergleich selbst etwas hervorgeht, was des Nachdenkens wert ist. So wird die "Als-Ob"-Haltung dem Schild des Achill oder dem Erscheinen des Teufels in Person in den "Brüdern Karamazov" gerechter als etwa der pedantisch abkonterfeienden Interieurmalerei eines naturalistischen, impressionistischen, oder eines "Tatsachen"-Romans.

Koskimies sagt sehr richtig:

"Wissensdrang, Anregung zur Betrachtung, Vertiefung des Lebensgefühls, "Einfühlung" und "Kontemplation" hat die Erzählung unmittelbar im Gefolge... Im Grunde ist dieses Genießen des Erzählens um seiner selbst willen eine Art Erwartung. Das Erzählen befriedigt irgendein in unserer Seele verborgenes Moment der Erwartung."¹⁴

Daraus geht die Ermessung des epischen Echtheitscharakters hervor. C. H. Grabo bemerkt ebenso richtig:

"For the novel, like the drama, like all art, is a game with certain rules which may not be violated without penalty. The penalty is a loss of convincingness of story-illusion."¹⁵

Das führt auf jenes im tiefsten Grunde aller Kunst ruhende Spannungspaar von "Erwartung — Erfüllung". Der künstlerische Indizschematismus entsteht ja erst dadurch, daß die in das Spannungsfeld von Schein und Sein eingehenden Umweltpartikeln zu Ausdrucksträgern jener wertenden Haltung von "Erwartung — Erfüllung" gemacht werden. Aus dem mit gespannter Erwartung besetzten Wie

¹⁴ Theorie des Romans, S. 107.

¹⁵ The Technique of the Novel, S. 33.

ihrer Korresponsion ergibt sich das Was der Erfüllung auf der Basis des harmonisierenden Gleichungsresultats. Es ist die anthropologisch bereits unterbaute Erfüllung selbst, die als Indiz, als Wegweiser im ersten Satz eines Romans, im ersten Takt einer Sonate, im ersten Pinselstrich mitschwingt. Bereits hier trägt sie ihren Lohn in sich. Dies Gesetz künstlerischer Harmonie von "Erwartung — Erfüllung" findet im Bereich der Epik seine Krönung in dem seelisch befriedigenden, läuternden Bewußtsein der Nachdenklichkeit, Besinnlichkeit. So sagt W. Flemming: "Dies alles belegt die Grundtatsache: nachdenkliche Beschaulichkeit gibt der epischen Spannung ihre charakteristische Färbung"; und vom Leser heißt es: "Er hält im Lesen ein... Er überprüft das Geschehene, vergleicht eigene Erfahrnisse damit, denkt zurück und ahnt vor."¹⁶

Gleiches meint auch das Herder-Konversationslexikon, wenn es dort heißt:

"Hauptsache ist, daß sie (die Welt des Romans) uns als Welt überzeugt und bannt, daß sie uns auf die Schicksale, die ihr widerfahren, gespannt hält und daß sie als Beispiel ein Bewußtsein von der Bildung unseres eigenen Lebens in uns weckt."¹⁷

Damit wäre alles Nötige gesagt, wäre der Begriff "Erfüllung" nicht zu sehr über das strikte Wesen der Kunst hinaus verallgemeinert worden. Erstens nämlich kann auch ein Gespräch, vorausgesetzt daß es in die Tiefe geht, eine Geschichts- oder Familienchronik usw. "Besinnlichkeit" erzeugen, zweitens bleibt noch die Frage, wie sich diese analytisch im Roman nachweisen läßt. Hierzu muß wieder auf die technische Seite des Materials, auf das Wesen des epischen Berichts zurückgegriffen werden. Es gilt, jenes Etwas zu finden, das einen Bericht nicht als einen solchen natürlicher Umgangssprache, oder als außerepische Kunstform existieren läßt. Formal betrachtet kann natürlich ein Bericht auch in Lyrik und Drama auftreten, steht dort aber in anderer Funktion. So wird beispielshalber der "feststellende" Satz: "Sah ein Knab ein Röslein stehn" von der lyrischen Grundhaltung absorbiert, was der Folgesatz, der reine "Kundgabe" ist, sogleich zeigt: "Röslein auf der Heiden!", um vom unepischen Melos ganz zu schweigen.

¹⁶ Epik und Dramatik, S. 45, 44.

¹⁷ Bd. X: Der Mensch in seiner Welt, S. 714.

2. Der epische Indizschematismus

a) Der Bericht

Man muß sich entschließen, von weiteren akzidentellen Substanzbestimmungen abzusehen, und muß versuchen, den Bericht in sich selbst zu scheiden. Es ist der Weg, der in die Herzkammer, in den noetischen "Nullpunkt" der Epik führt:

"Einzig und allein vom Akt des Erzählens ausgehend, läßt sich auch ein Umstand allgemeinen Charakters wie das überwiegende Formprinzip der Epik und insbesondere des Romans befriedigend erklären. Es ist bekannt, daß namentlich die Kompositionseigentümlichkeiten des Romans allzeit Gegenstand einer unablässigen Diskussion gewesen sind... Ist es möglich, Verwendung und Stellung von Episoden, Parallelhandlungen, deskriptiven Stoffen... eingelegten Berichten, persönlichen Apostrophen des Verfassers usw. so zu begrenzen, daß irgendwelche allgemeingültigen Gesetze entständen, die gleichzeitig auch als ästhetische Normen der Kunstgattung angesehen werden könnten? Gibt es, um die Bezeichnung Th. A. Meyers zu gebrauchen, eine der Epik eignende "Einheitsform", die gleichzeitig ungezwungen und sicher auch "Gattungsform" wäre?"¹⁸

Die "Einheitsform", sie gibt es. Der Bericht als Wendepunkt vom Stoff zur Kunst, dem epischen Indizschematismus, will aus dem Feld der Sprache in das der Kunst hineingehoben werden. So muß er denn "zwei Herren dienen" (der Sprache und der Kunst) und muß doch notwendig er selber bleiben. So ist er gezwungen, sich auf sich selber zurückzuziehen, um jene verbindende Mitte zu finden, mit deren Hilfe er diese Doppelfunktion zu erfüllen vermag. Er wird dadurch zu sich selber in Spannung treten und gleichzeitig die Pole seiner inneren Spannung vereinen. Wie sich das vollzieht, läßt sich nur dialektisch durch eine Scheidung der drei Berichtkategorien einsichtig machen, die miteinander verbunden und wesensgleich sind. Es handelt sich um den Berichten den, das Berichtete und den Bericht. In ihnen konstituiert sich das künstlerische Spannungsfeld der Epik.

In seiner Untersuchung über die Funktion des Satzes in der Literatur schreibt Ingarden:

¹⁸ Koskimies: Theorie des Romans, S. 110-111.

"In und durch die Mannigfaltigkeit zusammenhängender Satzkorrelate...enthüllen sich uns die Gegenstände, ihre Zusammenhänge und Schicksale. Und da derselbe Gegenstand in verschiedenen ... Sachverhalten sich enthüllen kann, da die Sachverhalte wie viele Fenster sind, durch die wir in ein und dasselbe Haus... hineinblicken können, so tritt dann eine gewisse Spaltung in der "gegenständlichen Schicht" des literarischen Werkes ein (unter "gegenständlicher Schicht" versteht Ingarden die Stoffpartikeln). Die Sachverhalte sind in ihrer Darstellungsfunktion (man verstehe: dem Bericht) das Darstellende (der Berichtende), die sich in ihnen konstituierenden Gegenstände (Stoffpartikeln) das Dargestellte (das Berichtete). Da aber der Sachverhalt zugleich etwas ist, was zu dem eigenen Seinsbereich des (in ihm konstituierten) Gegenstandes gehört, so ist diese Darstellung (der Bericht) letzten Endes eine Selbstdarstellung des Gegenstandes in dem, was ihm eigen ist."19

Ingardens Beobachtungen sind hervorragend, besonders was seine Erkenntnis von der "gewissen Spaltung in der "gegenständlichen Schicht' des literarischen Werkes" anbelangt. Das ist in der Tat ein Angelpunkt, um den Bericht in sich selbst zu scheiden. Alle nominale Nennung ist das Berichtete. Die Frage ist nur, wer hier berichtet. Dabei wird man unweigerlich auf den personalen Gehalt des Berichts verwiesen: jeder Bericht setzt die den Bericht entwickelnde, profilierende, gestaltende Person voraus, vom Sprecher, dem Subjekt her gesehen, das Ich. Es ist aber nicht etwa der Autor Dostoevskij, der den Aleša Karamazov berichtet, sondern der an sich unpersönliche und doch nur als Person vorstellbare, unsichtbare Lancierer des Berichts, der aus indizional-akzidentellen Gründen einmal als Ich-Person, das anderemal gar nicht nominal, expressis verbis, auftritt. Er wird dann entsprechend von Autor und Publikum substituiert. Da nun aber die Berichtkategorien, wie gesagt, wesensgleich sind, muß der Berichtende zugleich als objektiviertes Berichtetes im (unpersönlichen oder ichhaften) Bericht erscheinen. Da, wo er nun nicht genannt ist, wird er allein durch den Sachverhalt der korrespondierenden Gegenstände aus dem Werk erschlossen. Der Bericht hingegen ist

Das literarische Kunstwerk, S. 190. Die Gleichsetzung der Darstellungskategorien im Zitat mit denen des Berichts durch den Verf. dürfte Ingardens Intentionen nicht widersprechen.

indizionaler Träger von Berichtendem und Berichtetem. Er offenbart den epischen Indizschematismus, d. h. die Art, wie es mit der dialektischen Wechselwirkung zwischen Berichtendem und Berichtetem gemeint ist. Gerade hier eröffnet sich dem Dichter ein weites Feld kompositorischer Möglichkeiten zur Errichtung des Spannungspaares "Illusion — Realität" und dessen Überhöhung durch jenes von "Erwartung — Erfüllung". An einer Stelle seines Werks untersucht Ingarden das Strukturproblem, das aufgeworfen wird, wenn in einem Roman eine Figur der anderen eine Frage stellt (er nennt dabei die epische Frage eine "Quasi-Modifikation") und kommt dabei zu folgendem, hier interessierendem Schluß:

"Dann unterliegt der 'Quasi-Modifikation' nicht nur die Fragefunktion des Fragesatzes, sondern auch seine Funktion der Kundgabe (,Kundgabe' nicht im Sinne Bühlers zu verstehen, sondern als das, was weiter oben als "Feststellung" bezeichnet wurde) wie auch - auf zugehörige Weise - das Kundgegebene selbst (das Berichtete)... Aber auch das Aussprechen der Frage gehört zu dieser bloß dargestellten Welt. Das mit ihm verbundene Kundgeben ist somit in... doppeltem Sinne modifiziert: 1. als bloß vermeintes Kundgeben -2. als ein Kundgeben, das ... nur von einem als real vermeinten Kunde gibt. Dabei läßt sich diese Sachlage noch von zwei verschiedenen Standpunkten betrachten: 1. vom Standpunkt des in dem betreffenden Werk dargestellten Befragten...und 2. vom Standpunkt des sowohl den Fragenden wie den Angefragten betrachtenden Lesers, für welchen beides... modifiziert wird."20

Die wiederum glänzende Beobachtung müßte nur noch durch die Überlegung ergänzt werden: wer entwirft denn nun jenen doppelten Standpunkt, den des im Roman Fragenden, als auch den des "betrachtenden Lesers"? Der Standpunkt des Lesers ist ja durch das Werk schon voraus entworfen, und auch der Verfasser hat hinter dem Werk zurückzustehen. Noch näher führt Ingarden an das Problem in dem folgenden Zitat, immer noch ohne die greifbar naheliegende letzte Konsequenz aus der Sache zu ziehen:

"Ganz besondere... Unterschiede in der Darstellungsweise ergeben sich im Hinblick darauf, ob ... das "erzählende" Sub-

²⁰ Ebda., S. 182-183.

jekt...mit zu dem Werke gehört. Th. Lipps behauptet freilich, daß bei jedem Satze, den wir lesen, das sprechende... ,ideelle' Ich gegeben ist (Lipps: "Das ideelle Ich, das ich in das Dargestellte einfühle, ist mir schon durch die Natur der Sprache gegeben. "21) ... Weist der Sinngehalt der Sätze oder die Umstände, in denen sie auftreten, nicht auf den Verfasser als den Erzähler hin, so ist auch das ganze Werk ... außerhalb der Reichweite des Verfassers, er selbst gehört nicht als dargestellte Person dem Werke zu. Anders ist es, wenn der Verfasser sich selbst als Erzähler in entsprechenden Sachverhalten darstellt. Dann ist uns der Erzähler, sob es der Verfasser selbst ist oder nur eine von ihm fingierte Person, spielt dabei keine wesentliche Rolle (!)] als erzählender mitgegeben. Er selbst gehört dann zu den im Werke dargestellten Gegenständen, also zu der gegenständlichen Schicht des Werkes (des Berichteten) ...Die entsprechenden Sachverhalte sind da merkwürdig ineinandergeschachtelt."22

Obwohl die Sachverhalte "merkwürdig ineinander geschachtelt" sind, gilt es eben, die Wesensgleichheit der drei kritisch zu scheidenden Berichtkategorien unmißverständlich herauszuarbeiten. Es ist doch so, daß der von Ingarden zu Recht erwähnte Verfasser, ganz gleich, ob er einen unpersönlichen oder Ich-Roman schreibt, grundsätzlich hinter dem Werk zurücksteht, während in jedem Fall das von Lipps erkannte "ideelle Ich" die Funktion des Berichtenden, des Kommentators usw. im kompositorischen Sinn einnimmt, wogegen ein im Text genanntes Erzähl-Ich automatisch zu einer Inhaltspartikel gemacht und dadurch selbst wieder von jemandem Dritten berichtet wird. Gerade auf das Herausfinden dieses Dritten aber kommt es an, da ohne ihn der epische Indizschematismus, die künstlerische Gleichung auf dem Feld der getrennten und gleichzeitig wesensgleichen Berichtkategorien, das typisch Epische, verlorenginge.

In seinen "Epischen Studien" hat Otto Ludwig diesen Dritten auf seine Weise erahnt:

"Summa: der Charakter des Epischen ist Mittelbarkeit, Umweg, Hindurchgehen des Starken, Unmittelbaren durch das

²¹ Grundlegung der Asthetik, S. 497.

²² Ingarden, op. cit., S. 207—208.

Medium, das Mildernde einer dritten Person (!), so daß wir sozusagen es aus der anderen Hand erhalten, die Urteil und Betrachtung bereits dazu getan, oder so, daß wir den Eindruck der Anschauung unmittelbar mit dem Urteile darüber vereint erhalten — dies Urteil mag immer als das Gefühl, das sich ausspricht, ja selbst als Handlung dargestellt sein; ja, dieses ist sogar das bessere. Man denkt an die Mitteilung der unmittelbaren Sinnesempfindung von Nerv zu Nerv... bevor sie dem Rückenmark und durch dieses erst wiederum dem Hirne mitgeteilt wird. "23

Damit hat Otto Ludwig voll feiner Einfühlungsgabe jene besondere Art der kontemplativen Reflexivität gekennzeichnet, die in der Scheidung der Berichtkategorien und Errichtung des epischen Spannungsfeldes erstellt wird, um dessen Herausarbeitung Ingarden so bemüht ist.

b) Perspektive und Selektion

Die ganze Fülle aller im Epos denkbaren Relationen, Korresponsionen und Kontrastierungen der Stoffpartikeln, zu denen auch noch die Korresponsion mit dem vom Epiker gehandhabten Sprachstil tritt, die ganze Machtvollkommenheit des Dichters, die sich durch den Mund des Berichtenden über das Berichtete hin in Form des aktuellen Berichts manifestiert, ist durch die Möglichkeit, die drei Berichtkategorien zu scheiden, analysierbar geworden. Das hier obwaltende Verhältnis zwingt den Epiker zugleich, sich in der Wahl seiner Gestaltungsmittel unumkehrbar festzulegen. Um hier analytisch operieren zu können, bedient man sich seit geraumer Zeit des fruchtbaren Arbeitsbegriffs "Perspektive".24 Er müßte jedoch sogleich durch seinen reziproken, komplementären, gegenpoligen Begriff ergänzt und eingeschränkt werden, nämlich den der Selektion, von dem er nicht zu trennen ist. Die Perspektive ist grundsätzlich an den Berichtenden gekoppelt, und von ihr aus läßt sich in aller Epik nachweisen, wer perspektiviert, was perspektiviert, besser "anvisiert" wird und auf welche Weise. Dem kann keine

²⁸ In: Otto Ludwigs Werke, Bd. 6, S. 383.

Zu dem Begriff Perspektive siehe u. a. Grabo, op. cit., Kapitel: The Point of View; ein gutes, anschauliches Beispiel findet sich bei E. Auerbach in: Mimesis, S. 33.

Stoffpartikel, kein Berichtetes und keine Form des Berichts entgehen. Zugleich erkennt man bei dieser Operation, worin Nutzen oder Nachteil für das künstlerische Zustandekommen des epischen Spannungsfeldes liegt, weil nämlich der Dichter gezwungen ist, unter Verwerfung einer Legion von perspektivischen Möglichkeiten eine einzige auf Gedeih oder Verderb, unumkehrbar, zu erwählen. Hier steht oder fällt er mit seinem musischen Ingenium, und die Freiheit seiner Wahl erkauft er mit der Ananke der Selektion. Mit anderen Worten: jeder Schritt aus dem epischen Nullpunkt heraus ins Koordinatensystem, in das epische Spannungsfeld, hat automatisch Rückwirkungen auf die künstlerische Gesamtbilanz, so wie auch schon ein richtiger oder falscher Zug im Schachbrett das Resultat vorausbesiegeln kann. Eine "gute", "richtige" Perspektive vermag dann die zur Erfüllung drängende starke Spannkraft der "Als-Ob"-Haltung zu erzeugen.

c) Die Distanz

Kommt es zur spannungsgeladenen Korresponsion bzw. Kontrastierung der eingeführten Stoffpartikeln, so ergibt sich die episch notwendige Distanzierung des Berichtenden von seinem Berichteten in Form des bei aller Distanz doch "spannenden" Berichts. Das Gefühl der Distanz auf seiten des Lesers ist das beste Zeugnis für ein künstlerisch hochstehendes episches Werk, sofern gleichzeitig des Lesers Interesse in starkem Maße angesprochen ist. Ohne Distanz läßt sich kein Bericht in sinnvollem Durchdenken sachgerecht erfassen. Wer etwa beim Anhören eines Berichts vor Gefühlsüberschwang durch Tränen oder Lachen erstickt würde, ist - wenigstens auf die Dauer - kein geeigneter Zuhörer, das gleiche gilt für den Vortragenden. Der bei Lyrik und Drama so offenkundige Gefühlseinsatz fehlt in der epischen Haltung nicht, tritt aber in modifizierter Form auf, weil sich das Gefühl hier erst dadurch bewährt, daß es die Kelter des reifen Verstandes passiert. Es schafft also der Epiker Distanz und Spannung, die sich gleicherweise im Werk, d. h. in den Berichtkategorien, wie auch in seiner Zuhörerschaft bzw. Leserschaft offenbaren. Nicht minder muß er selbst die Distanz zu seinen Berichtkategorien wahren. Gelingt ihm das nicht, kommt es zu den typischen, distanz- und spannungstilgenden epischen Fehlhaltungen: identifiziert sich der Epiker und Romancier mit dem Berichtenden, erhält man ein tendenziöses,

didaktisches oder sentimentales Werk; identifiziert er sich mit dem Berichteten, ein im Stoff aufgehendes, langweilendes; wenn mit dem Bericht, ein dem äußeren Stil, dem Manierismus verschriebenes Werk.

"Nicht alles, wo ich eindeutig verstehen kann, was und wie es gemeint war, ist deshalb schön (da Schilling von der Kunst spricht, läßt sich sagen: Nicht alles entspricht der Erfüllung gehegter Erwartung)... Wenn ich verstanden habe, was gemeint ist, muß sich das Meinen erst in dem von der sinnlichen realen Gegebenheit (dem Kunstwerk) erregten reinen Gefühl bewähren (bei einem Roman etwa in dem der Besinnlichkeit), und sehr viel Gemeintes ist dann so beschaffen, daß dies unmöglich ist."25

Je größer aber die Distanz, desto größer auch die Spannung, desto hochstehender auch das Werk. Wo sie eingehalten wird, gewinnt der Leser im Gegensatz zu der mit anderen Werten ausgestatteten Lyrik und dem Drama jenen Raum, der ihm den besinnlichen Abstand vom Berichteten verleiht, ihn mit eigener Einsicht in die Welt entläßt.

²⁵ Schilling, op. cit., S. 181.

Die Inhalte dreier Romane Ivan Vazovs 258

1. "Unterm Joch" (1889)

Der Roman behandelt den bulgarischen Freiheitsaufstand gegen die Türken aus dem Jahre 1876, dessen unmittelbare Vorbereitung und tragisches Scheitern. Auf dem Hintergrund dieses historischen und heroischen Milieus, das nach Beendigung des Russisch-türkischen Krieges zur Befreiung und Neubildung eines selbständigen Bulgariens nach fünfhundertjähriger Knechtschaft führte, spielt sich privates Schicksal ab. Bojčo Ognjanov (eine fiktive Romangestalt, zu der historische Persönlichkeiten Modell gestanden hatten) ist einer der Anführer bulgarischer Freischärler, der "große Liebende" und "schwere Held" des Romans (der Prägnanz und Kürze halber sei die Anleihe bei der Bühnenterminologie gestattet). Ihm zur Seite tritt die Volksschullehrerin und Waise Rada, die aus der Rolle der sentimentalen Liebenden zur Heroine heranwächst. Dazu kommen der jugendliche Held und Charakterkomiker Sokolov, der Student Kandov, der Naturbursche Ivan der "Bärentöter", dann der patriarchalische Ivan Marko als Bürgervater, der gute, blinde Kolčo, der Intrigant Stefčov und andere.

Der Roman endet tragisch mit dem durch äußere und seelische Verwicklungen herbeigeführten Untergang des Heldenpaars. Neben den weiteren historischen und engeren privaten Kreis tritt als dritter der mit verständnisvollem und mild-spöttischem Humor geschilderte eines balkanisch-patriarchalischen Kleinbürgertums. Es handelt sich bei diesem Buch um den ersten und bis heute gefeiertsten, zugleich populärsten Roman modernen Gepräges in der jungen bulgarischen Literatur.

2. "Neues Land" (1896)

Dieses Werk behandelt die Epoche von der Befreiung Bulgariens an (ab 1878) bis zur Wiedervereinigung des durch den Berliner Kongreß in eine nördliche und südliche Hälfte geteilten Landes (bis 1885). Der bürgerliche jugendliche Held ist Najden Stremski, der in seiner politischen Laufbahn innigen Anteil an der stürmischen Entwicklung

²⁵a Die das bulgarische Mittelalter behandelnde Prosa Vazovs wird in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

des sich modernisierenden Landes nimmt. Zwei Frauen lösen sich in der Liebe zu Stremski ab. Die erste, mit Namen Draga, ein verwöhntes und unernstes Geschöpf; die zweite, namens Nevjanka, wird seine liebende und treue Ehegefährtin. Unter anderen ragen Najdens rechtschaffener Onkel Chadži Eftim, Ivan der Bärentöter (s. o. "Unterm Joch") und der vagabundierende Rangel hervor. Zwischen den beiden letzteren und Stremski besteht ein Schutz- und Freundschaftsverhältnis, das sich unter mannigfachen abenteuerlichen Vorgängen bewährt. Daneben sind eine Fülle sozialkritischer Probleme in dem Roman aufgeworfen.

3. "Die Königin von Kazalar" (1903)

Der Roman behandelt die Schicksale zweier Schwestern in dem Bulgarien der ausgehenden neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Beide emanzipieren sich — jedoch auf verschiedene Weise. Die eine, indem sie sich als selbständige Dorfschullehrerin entgegen der Vätersitte in sträflicher Harmlosigkeit einem Herzensbrecher und Taugenichts ergibt und von ihm ein Kind erwartet. Er verläßt sie darob, um in die Hauptstadt zu gehen, dort zu avancieren und eine reiche Heirat zu schließen; die andere, indem sie gegen die starren Regeln alter patriarchalischer Konvention einen strebsamen jungen Mann erwählt und ehelicht, wobei sie ihr Herz weiser zu Rate zieht als ihre törichte Schwester. Nach einer langen Reihe extremer Zufälle und einem mißglückten Selbstmordversuch der Unglücklichen löst sich deren Schicksal schließlich in Wohlgefallen auf, da ein stiller, aber inniger Verehrer um die Hand der "Gefallenen" bittet und ihr eine neue Zukunft schenkt.

3

II. Kompositionsanalyse

1. Die optische Perspektive

(Die Beispiele entstammen dem Roman "Unterm Joch" (U. J.); Zitate nach der bulgarischen Ausgabe: Chemus, Sofia 1941.)

Beispiele:

a) Exposition: Ognjanov, der Freischärler, ist auf der Flucht vor den im türkischen Solde stehenden Häschern. Er erreicht eine Mühle, in der er sich verbirgt. Bald darauf zieht der Besitzer, ein biederer Bulgare, mit seinem halbwüchsigen Töchterchen, Marijka, dort ein. Ognjanov bleibt unbemerkt. Nach einer Weile klopfen zwei ob ihrer Entmenschtheit berüchtigte türkische Räuber um Einlaß.

Text: (U. J., Teil I, S. 30) "Marijka ging, ohne lange zu warten, auf den Boden der Mühle, richtete für sich und den Vater das Lager ... Kralič (= Ognjanovs Deckname) betrachtete diese einfache Szene mit zitternder Neugier. Das gröbliche, aber gutmütige Gesicht des Müllers flößte ihm Vertrauen ein. Es war nicht möglich, daß diese ehrliche Physiognomie eine verräterische Seele bergen könnte. (Aber im selben Augenblick...S. 31) ... horchte der Müller auf einige Stimmen von draußen. (Der Müller murmelt dann vor sich hin...:) Was werden diese Verfluchten tun? Das ist Emeksiz-Pechlivan (der gefährlichere der beiden Räuber, den der Müller bereits an der Stimme erkannt hat). Emeksiz-Pechlivan, der grimmigste Tag- und Nachträuber, hatte Schrecken über die Gegend verbreitet... Von ihm hieß es auch, und nicht umsonst, daß er den Kopf dem Kinde abgeschnitten habe, das man gestern auf dem Wagen in die Stadt gebracht hatte."

Analyse: Der Vorgang ist durch den Berichtenden in der Perspektive Ognjanovs vertretbar, nicht aber der zurückgreifende Bericht über Taten und Unwesen der Räuber, denen gegenüber jetzt die Perspektive der anonymen Allwissenheit auf den Plan tritt.

Leistung: Wir haben es mit einem Perspektivenwechsel zu tun. Wenn es sich dabei auch nicht um einen im quasi mechanischen Sinn handelt (wenn Ognjanov etwa das Nahen der Räuber durch die Wand der Mühle hindurch gesehen haben sollte), so ergibt sich dennoch eine Ernüchterung auf seiten des Lesers, da diesem der Perspektivenentzug bemerkbar wird und die Perspektive der nun einsetzenden Allwissenheit ihre Vorgängerin, die an Ognjanov geknüpst war, gleichsam bloßstellt. Denn hierbei wird die geweihte Spannung von "Illusion - Realität", die an das Blickfeld Ognjanovs geheftet war, zerrissen und durch eine Perspektive der vom Leser unerwarteten, umfassenden Objektivität ersetzt. So darf der Leser fragen, warum nicht alles im Bericht Voraufgegangene aus der Allwissenheitsperspektive geboten wurde. Es entsteht eine Einbuße an künstlerischer Überzeugungskraft. Das Abenteuerliche an der Figur Ognjanovs, über den bisher im Roman mehr verschwiegen als ausgesagt wurde, ihre dadurch bewirkte Romantisierung, die abenteuerliche Situation - das alles wendet sich im Bereich von "Illusion — Realität" an die Wahrscheinlichkeitsannahme des Vorgangs und der Figuren. In solch kritischem Moment wirkt der perspektivische Entzug in seiner Abträglichkeit um so ungünstiger. Der Bericht über den Räuber Pechlivan ist stofflich nicht bewältigt. Die Darstellung des Gegenstandes ist zwar in sich nicht zu bezweifeln, an der Existenz des Räubers ist objektiv nichts auszusetzen, aber die Funktionalisierung der Figur bleibt aus und weicht dem bloßen Bestreben, den Leser zu ängstigen.

b) Exposition: Ognjanov hat eine Anstellung an der Schule gefunden, an welcher auch Rada unterrichtet.

Text (Teil I, S. 103): "Gemäß der übernommenen Verpflichtung gab Ognjanov Stunden in der Mädchenschule. Folglich sahen er und Rada einander jeden Tag. Er entdeckte jedesmal neue, bezaubernde Züge in der Seele dieses Mädchens und an einem wunderbaren Morgen wachte er verliebt in sie auf. Ist es nötig, daß wir sagen, daß auch sie ihn schon insgeheim liebte?"

Analyse: Aus der Perspektive des in unpersönlicher Allwissenheit gebotenen Berichts ersteht eine neue der privaten Fühlungnahme, die erstere verdrängt. Die Perspektive wird zugleich aus dem Bericht herausgenommen und in die Form einer Antwort heischenden, auslösenden Frage gekleidet. Es ist eine Art perspektivischer Annullierung von Perspektive, die dem Leser angeboten wird.

Leistung: Man hat es mit einem stilistischen Phänomen zwecks Belebung und Auflockerung des Berichts zu tun. Auch der Leser weiß die Frage rhetorisch zu verstehen. Wie aber jedes Indiz zunächst symptomatisch ist und erst kritisch auf seinen Wert, d. h. auf seine kompositorische Wirksamkeit hin geprüft werden muß, so wäre hier zu vermerken, daß mit der Belebung des Stils zugleich eine allzu große Familiarisierung durch den Wir-Bericht erzeugt wird, was auf Kosten der Distanz geht und mit dem Ernst des späteren Geschehens im Roman nicht in Einklang zu bringen ist.

c) Exposition: Ognjanov befindet sich auf seiner Flucht aus dem Ort Bjalačerkva zur Pflege seiner Wunde bei dem guten, patriotischen Bauern Marin. Als Ognjanov wieder zu Kräften kommt, bangt er um Rada, und es hält ihn nicht mehr auf dem Lager.

Text (Teil I, S. 221): "Seit einem Monat und noch länger wußte er nicht mehr, was mit den Leuten geschah, die ihm am nächsten am Herzen lagen. Was machte Rada? Was für Kränkungen, was für Verfolgungen mußte sie wohl nach seiner Flucht für ihn erduldet haben!"

Analyse: Übergang von der objektiven Perspektive zur subjektiven in der Form direkter Frage. Dennoch wird die dritte Person beibehalten als Zeichen für den indirekt Berichtenden.

Leistung: Es wird nicht berichtet: "daraufhin überlegte er, was wohl Rada tun möge...", sondern es erfolgt eine erlebte Rede, die man als exklamativen Monolog in indirekter Form bezeichnen kann, wodurch der Bericht stilistisch aufgelockert wird und differenziert wirkt.

d) Exposition: Ognjanov gelangt auf seiner Flucht in ein Gasthaus. Wenige Minuten später nehmen dort fünfzehn Bašibozuk (gefürchtete türkische Truppe) Quartier. Ihm droht also höchste Gefahr.

Text (Teil I, S. 279): "Oh weh, es war kein Kolčo da, um ihn zu warnen!" (gemeint ist der blinde, gute Helfer Ognjanovs).

Analyse: Einschub von Kundgabe des Bedauerns in den unpersönlichen Bericht.

Leistung: Die gefahrvoll-abenteuerliche Situation kann nicht so ernst genommen werden bei solch sentimental-familiärer Stilisierung. Die perspektivische Distanz muß schwinden, wenn diese Kundgabe wohlgemeinten Bedauerns nicht indizional auf eine übergeordnete Funktion weist. Da eine entsprechende Funktionalisierung im weiteren Handlungsverlauf nicht erfolgt, bleibt es beim Schwund der Distanz. Das drückt sich in einem spannungslosen Ineinanderaufgehen der Berichtkategorien aus, da die Glaubwürdigkeit der Ognjanov drohenden Gefahr zur Farce herabgemildert wird, die Art der Berichtung des Stoffes also dazu führt, den Bericht selbst nicht ernst zu nehmen.

e) Exposition: Nach der Katastrophe des mißlungenen Aufstands im Dorfe Bjalačerkva hat der Intrigant Stefčov ermittelt, daß sich Ognjanov draußen vor der Stadt verbirgt. Nun geht er zu den Türken, um beide zu verraten. Die anwesende Rada erspürt, was Stefčov an Bösem vorhat.

Text (Teil III, S. 248): "Denn ein Vorgefühl sagte ihr, daß dieses neue Opfer der Katastrophe von Klisura (Ort des Ausbruchs der Revolution), das heute vom Balkan heruntergekommen war und welches Stefčov so tapfer zu verraten sich anschickte, ihr nicht fremd sei."

Analyse: Stefčov wird ironisch behandelt, wenn er als "so tapfer" bezeichnet wird. Das ist Radas moralisches Urteil, ist es aber auch von seiten des Berichtenden, der sich als grundsätzlich gegen Stefčov eingestellt vielfach ausgesprochen hat.

Leistung: Es ist ein Beispiel für viele, in denen sich der Berichtende mit dem Helden identifiziert, hier in bezug auf moralische Wertung. Sie wird aber in unkritischer Weise vollzogen, so daß sich die Distanz zwischen Berichtendem und Berichtetem verwischt.

f) Exposition: Nachdem sich Ognjanov und Sokolov auf abenteuerlichen Wegen nach dem gescheiterten Aufstand zufällig getroffen und bevor sie nun das letzte Gefecht zu bestehen haben, erzählt Sokolov seinem Freund, was inzwischen in Bjalačerkva vorgefallen ist.

Text (Teil III, S. 260): "In eine Ecke gekauert klärten die beiden einander gegenseitig darüber auf, was sich in Klisura und Bjalačerkva vor neun Tagen zugetragen hatte. Durch die Reden oder besser den Rechenschaftsbericht Sokolovs wurde Ognjanov nun alles klar, und er fand die Lösung des Rätsels. Tatsächlich hatte sich Bjalačerkva nicht wie alle anderen Dörfer und Städte sonst erhoben, die genauso oder besser ... gerüstet waren ...".

Analyse: Die objektive Perspektive des Berichts verschmilzt mit der subjektiven Sokolovs, bzw. beide treten als eine auf.

Leistung: Es gelingt, Vergangenes stofflich nachzuholen, nicht in der Form trockenen Berichts aus der Perspektive objektiver Allwissenheit, sondern in lebendiger Verquickung mit dem unmittelbaren Vorgang und den handelnden Figuren.

g) Exposition: Ognjanov, Rada und Sokolov stehen im tragischen Todeskampf (kurz vor dem Ende des Romans) gegen eine erdrückende türkische Übermacht. Rada entschließt sich, Ognjanov in den Tod zu begleiten.

Text (Teil III, S. 277): "Mit dir, mit dir, Bojčo (= der Vorname Ognjanovs) — flüstert sie, wobei sie die Hände über die Brust schlug. Und soviel Kummer, Liebe und tragische Zuneigung waren in ihrem feuchten Blick zu lesen! Solch eine Todesbereitschaft! Ognjanov und Sokolov musterten ihre Patronen."

Analyse: Die Perspektive der Allwissenheit wird zwar beibehalten, wird aber zur Kundgabe, zum Ausruf erstaunter Bewunderung verwendet.

Leistung: Es handelt sich um eine freiere Verwertung der Perspektive zwecks Verlebendigung. Sie wird aber sentimental, da die Situation selbst schon alles sagt. Radas Entschluß, auszuharren, ist der Beweis ihrer Treue und letzten Opferbereitschaft. Die zusätzliche Interpretation der sich in ihren Gesichtszügen offenbarenden Seelengröße, dargestellt durch das stilistische Mittel des Ausrufs (durch das Ausrufungszeichen noch äußerlich verstärkt), ist ein Zuviel an Berichtetem, symptomatisch in der Wende des Berichts zum Ausruf, und verrät den Berichtenden als rührselig, was auf Kosten des besinnlichen Abstands seitens des Lesers gechieht.

h) Exposition: Rada ist in dem nun anhebenden Kampf von einem Querschläger tödlich verletzt worden. Ognjanov beugt sich über sie.

Text (Teil III, S. 280): "Darauf verließ Bojčo seinen Posten, näherte sich ihr, kniete nieder, nahm ihre kalten Hände und drückte einen langen Kuß auf ihre eisigen Lippen... Sagte er ihr etwas, flüsterte er ihr etwas bei diesem Abschiedskuß zu, sprach er zu ihr: "auf Wiedersehn dort, Rada!" — konnte man des Donners von draußen und des Aufschlags der Kugeln wegen nicht hören."

Analyse: Die indirekte, unpersönliche Perspektive der Allwissenheit wird zwar in ihrer Objektivität beibehalten, jedoch auf einen

stofflich beschränkten Teil des Geschehens eingeengt. Allwissende Perspektive müßte ja sagen können, ob Ognjanov der Rada etwas ins Ohr flüsterte oder nicht, und wenn ja, was es war — und das trotz des Lärms der Schüsse.

Leistung: Diese Einengung der objektiven Perspektive ist ein Indiz. Sie wird dem Leser bemerkbar und zwingt ihn zu einer entsprechenden Erwartung, die aber ausbleibt. Auch hier ergibt sich eine unstatthafte Wendung ins Sentimentale.

Die gebotenen Beispiele mögen in ihrer beliebigen Auswahl und in der bloßen Analyse der in ihnen investierten "optischen" Perspektive das durchgehende Vorhandensein eines Indizschematismus erweisen, der nicht nur als thematisch-kompositorischer Aufbau, sondern auch als Sprachstil auftritt. Da letzterer nur nach seiner jeweiligen Leistungskraft unter Zugrundelegung der drei Berichtkategorien befragt wurde, bleiben poetozentrische Problemstellungen außer acht (Stil als Persönlichkeitsausdruck Vazovs, als historisches Ergebnis u. a. mehr). Es sei nur gestreift, daß der Sprachstil im Vergleich zur europäischen Prosa jener Zeit keineswegs originell war, im Unterschied zum Stand der damaligen bulgarischen Literatur jedoch sehr. Es handelt sich um einen "gemäßigten" realistischen Stil mit melodramatisch-sentimentaler Beimischung. Bei der Betrachtung kompositorisch-integrativer Leistung epischer Indizschemata Vazovs wird die Auswertung dieses Sachverhalts möglich sein. Die Beispiele selber ließen sich innerhalb aller drei Romane beliebig vermehren, geben aber keineswegs die Möglichkeit, eine abschließende Beurteilung des künstlerischen Werts vorwegzunehmen. Das soll in den kommenden Kapiteln geschehen.

Ansonsten gilt, daß Ivan Vazovs Sprachstil einfach, anschaulich, unmittelbar und vertraulich ist. Er hält sich in der Mitte zwischen der klaren Prägnanz und dem rhetorischen Schwung Victor Hugos sowie der verständnisvollen Offenheit im Ergreifen natürlicher Umwelt, wie es der künstlerische Realismus eines Turgenev etwa bot, ohne jedoch des ersteren pointierte Theatralik oder des zweiten Weltläufigkeit und elegische Verklärung anzustreben (Vazov ist von beiden Autoren, besonders nachhaltig von ersterem beeindruckt worden).

2. Die kompositorische Perspektive

(Die Beispiele entstammen dem Roman "Neues Land"; Zitate nach der bulgarischen Ausgabe, Chemus, Sofia 1941.)

a) Erstes Beispiel

Der Roman geht seinem Ende entgegen; die Geschicke der handelnden Figuren münden allmählich in das große Strombett der geschichtlichen Ereignisse, in dem sie dann aufgehen. Der Held Najden Stremski ist nach langem Auslandsaufenthalt auf der Heimfahrt nach Bulgarien begriffen; sein Onkel, das liebenswerte Original Chadži Eftim auf der Reise von Bjalačerkva nach Plovdiv, um dort seinem Neffen Najden und dessen Frau einen heimatlichen Empfang zu bereiten. Unterwegs nun gerät der Onkel in den Wirbel der Ereignisse, in die Revolution zur Wiedervereinigung Süd- und Nordbulgariens (historisches Geschehen des Jahres 1885). Der Vorgang, der Aufbruch der Bauern zum Marsch nach Plovdiv, die Revolution als solche, erlebt Eftim aus seiner subjektiven Perspektive. Einzelne Belegstellen mögen genügen.

Text (Neues Land, Teil VII, S. 223): "Währenddessen hatte Chadži Eftim ein Gespräch mit einem mitteilsameren Bauern angeknüpft und er erfuhr von ihm sowie durch die Gespräche der anderen, daß die Revolutionäre Bauern aus Groß-Konare (Ortschaft) und einigen anderen benachbarten Dörfern seien. In ihre Reihen fügten sich alle Reservisten, die Flinten hatten. Sie waren wohl um Mitternacht von Groß-Konare aufgebrochen und hatten lange Zeit bei dem Dorfe Caracovo auf die Nachricht aus Plovdiv gewartet, daß der Konak (türkisches Lehnwort für Regierungsgebäude) vom Heer, mit dem sie im Einverständnis waren, angegriffen worden sei... Aber die Nachricht, die sie erwarteten, kam nicht, und sie waren sehr beunruhigt und entmutigt gewesen... Schließlich hatten sie eine Salve vom gegenüberliegenden Ufer der Marica gehört - das verabredete Zeichen zum Aufbruch des Heeres zum Konak - und schon brachen sie auf gen Plovdiv. Hier, am Eingang der Stadt, hatten sie daraufhin Halt gemacht, um sich militärisch zu formieren, nachdem sie eine neue, ergänzende Nachricht bekommen hatten, der Konak sei eingenommen und der Weg dorthin frei."

Der indirekt-unpersönliche Bericht verlegt die Perspektive optisch in das Subjekt Eftims. Er knüpft ein Gespräch mit einem der Aufständischen an. Über ihn, der uns vertraut und sympathisch ist, erfahren wir mit Hilfe eines berichtenden Mittelsmanns das Nähere über die allgemeine Lage. Sie wird nicht um ihrer selbst willen referiert, so wie es die objektivierende Historiographie tut. Hier wird nicht vom Historiker geschildert, der einen außerdichterischen Standpunkt aus seiner eigenen Perspektive ansetzen würde, sondern vom Berichtenden wird das Geschehen nur gespiegelt, wie es in Auffassungsvermögen und Erlebnisfähigkeit eines darin befindlichen Beobachters erscheint. Zwar handelt es sich beim Historiographen und Dichter um dieselbe Form eines unpersönlichen Berichts, aber in letzterem Fall wird das Geschehen von einem Ich subjektiv gefaßt, wenn auch der Berichtende nicht mit diesem Ich identisch ist. Erreicht wird so eine Steigerung der spannungsschaffenden Distanz, der Glaubwürdigkeit und der gleichzeitig mit ihr gekoppelten Erwartung. Epische Distanz ist das Tor für schöpferische Gestaltungsmöglichkeiten. Da der Berichtende also nicht mit Eftim identisch ist (welch letzterer als "Nennung", als "Stoffpartikel" nur Berichtetes ist) kann der Berichtende, ja muß er Eftims Beurteilung des Geschehens relativieren und aus der dadurch entstandenen Distanz in besinnlicher Weise stilisieren, was in unserem Fall zum guten Teil karikieren heißt. In der Epik stilisieren ist aber nur dann von Wert, wenn damit Besinnlichkeit erzeugt wird. Es wäre ein leichtes, der Gefahr zu erliegen, die subjektive Perspektive Eftims, dieses braven, biederen, patriarchalisch-patriotischen Bürgers dafür zu mißbrauchen — wie das bei Vazov häufig geschieht - als Objekt für eine Sentimentalisierung zu dienen. Denn manche Erscheinungen der Revolution, die Eftim auf Grund seiner inneren Rechtschaffenheit und Menschlichkeit ablehnen muß, böten hierzu beste Gelegenheit. Und obwohl die Auswüchse bald zutage treten, Eftim dessen Zeuge wird, sich sein Herz und Gemüt dagegen auflehnen, bleibt obige Gefahr gebannt, errreicht es Vazov drei ganze Kapitel hindurch - unter Beibehaltung der auf Eftim als Fokus des Geschehens gerichteten Optik - diese Partie nebst einigen anderen zum Besten seines epischen Schaffens zu erheben. Es ist einleuchtend, daß die Leistung nicht durch die besondere Art der optischen Perspektive allein erwirkt werden konnte, so glücklich diese auch gewählt sein mochte. Da handelt es sich um den Gesamtkomplex aller funktional beteiligten kompositorischen Elemente. Die Leistung erschließt sich nur aus allen Aspekten zusammengenommen. Erst dann läßt sich entscheiden, wie der kompositorische Komplex vom

Dichter gemeint war (bewußt oder unbewußt gemeint, das bleibt sich gleich). Dann erst ergibt sich das abschließende Wert- und Gleichungsresultat des Indizschematismus als einer besinnlich-werthaltigen harmonischen Meisterung oder ihres Gegenteils: als einer besinnungsraubenden, unwertigen, chaotischen Verfehlung.

Die optische Perspektive kann nunmehr verlassen werden. Der allgemein funktionale Bezug der Berichtkategorien bleibt des weiteren im Mittelpunkt der Betrachtung.

Eftim ist mitten in die Menge der Aufrührer geraten, deren politische Zielsetzung er vollauf bejaht, deren Aktivität gegenüber er aber seinem Charakter und seinem Milieu nach passiv erscheint. Aus anfänglichem Erstaunen gerät er in eine erwartungsvoll erregte Stimmung und in gut patriotische Begeisterung, die ja latent in ihm ruht. Gerade dieser Umstand aber hebt ihn um so stärker von der Menge ab - er wird zum passiven Helden, zur Reflexion erkoren, wird episiert. Zu diesem Zweck schickt der Autor seinen Helden auf privatisierende Wege. Zunächst ist er in Begleitung seiner beiden Freunde, Chadži Smion und Chamamdžiolu, zweier ebenso biederer Kleinstädter, wenn auch charakterlich und moralisch nicht so ausgeprägt wie er. Dann trifft er durch Zufall Ivan den Bärentöter, allerdings ohne daß beide voneinander wissen, wo sie doch über ihre gemeinsame Freundschaft zu Naiden Stremski in ähnlichen Bezug zueinander treten könnten, sofern nur der eine vom anderen wüßte, wer er ist. Dieser Umstand nun, an dem Eftim unschuldig ist, führt indirekt auch zur "Verprivatisierung" Eftims. Dieses negative Kompositionsverfahren ist von großem funktionalem Wert. Hier erfolgt nämlich eine Perspektivierung schöpferischer Substanzbildung. Sie soll des weiteren Perspektive der "geheimen Teilhabe" genannt werden. Ihre Wirkung ist kontemplativer, oft auch humoresker Art und bildet, wann immer sie richtig eingesetzt wird, ein Glanzstück epischer Kunst.

Nachdem das kollektive Geschehen Eftim um sein privates Anliegen gebracht hat, die Stadt in der Kutsche zu erreichen, wo er doch seinen lieben Neffen empfangen wollte, erscheint das Original Ivan Bärentöter, zu dem nicht nur die stereotype, nicht tischfähige Redensart: "bei dem seiner alten Mutter..." (etwa: hol's der Kukkuck, oder: daß ihn doch gleich ...) gehört, sondern auch das vertrauensvolle Bewußtsein auf seiten des Lesers, daß alles noch, wenn

auch etwas unsanft, zum guten Ende gehen wird, wo immer er auftritt. Dieser Situationskomplex fordert zur Stoffvergleichung auf, zur mit Erwartung besetzten Indizrelation seitens des Lesers. Jetzt wird klar, was die "geheime Teilhabe" besagen will: der Leser hat das Gefühl, mehr zu wissen als die handelnden und vor allem leidenden Figuren. Er sieht deren natürliche Standortgebundenheit, in der sie perspektivisch relativiert erscheinen. Im Unterschied zum Leben kann der den Situationskomplex Überschauende (der Leser) nicht helfend und lindernd einspringen; er wird also zur Mitleidenschaft gezwungen und sein Interesse engagiert. Es gilt, den Charakter der Spannung festzuhalten, welche die obige Situation erfaßt hat und den Leser veranlaßt, sich ihr mit mildem Humor zu überlassen, sich über sie hinwegzusetzen, jedoch unter Zuwachs einer gewissen seelischen Erkenntnisvertiefung über die Welt und darüber, wie es auf ihr zugeht. Mögen die Worte soeben zu hoch gegriffen sein, so sei das, worauf es ankommt, relativ zu verstehen: als ein Mehr oder Weniger im Einzelfall, denn es kommt ja jeweils auf den Rang des Dichters an, der das Maß künstlerischer Verinnerung selbst bestimmt. Die weitere Analyse des Beispiels mag dies erweisen.

Zunächst erscheint Ivan als einer der tonangebenden Akteure, schwer bewaffnet, seine zwei kleinen Buben an der Hand, die er stets mit sich führt, schon aus pädagogischen Gründen, um dem Sechs- und Siebenjährigen den nötigen politischen Verstand beizubringen. Es kommt zur Begegnung wie folgt (Teil VII, S. 222):

"Ein Riese, mit schwerem Gewehr über der Schulter, mit einem Löwen (bulgarisches Wappen) an der Mütze und von zwei Knäblein gefolgt, die auch Löwen an ihren Mützen hatten, fragte mit donnernder Stimme Anastas Chamamdžiolu: "Euer Gnaden ist von auswärts?", Ja, wir sind Reisende, Herr." Sie sagten ihm auch, wohin sie reisten. "Seid ihr Bulgaren?" fragte der Riese. "Wir sind Bulgaren.", "Wollt ihr die Wiedervereinigung?" "Wer wünscht sie nicht, mein Freund?" antwortete Chadži Eftim. "Ich will die Wiedervereinigung schon seit je!" vermeldete sich lebhaft Chadži Smion. "Wenn es so ist, seid ihr unsere Brüder. Ihr werdet mit uns zusammen ziehen, daß wir dem Pascha Angst einjagen, bei seiner alten Mutter! Gibt's für diese Christenleut' nicht irgend'ne Flinte, he?" wandte sich der Riese an die anderen... (S. 223) "Sie werden uns in den Kampf abführen"

sagte Chadži Smion voller Schrecken. "Zu was man uns aufspielt, zu dem werden wir tanzen", meinte Chadži Eftim."

Chadži Smion entpuppt sich zwar als Schwatzkopf, nicht aber als Held. Er wird also von dem soliden, nüchternen und innerlich gediegenen Eftim deutlich abgehoben. Das ergibt sich aus den verschiedenen Antworten der zwei auf die forsche Frage Ivans "Wollt ihr die Wiedervereinigung?" Eftim ist, wie man sieht, der seriösere. Es folgt dann das allgemein klärende Gespräch, das Eftim mit einem der Bauern anknüpft. Von dem uns bekannten Ivan, der soeben die private Sphäre mit Eftim getragen hat, wendet sich die Optik in geschickter Weise dem anonymen Bauern und dem kollektiven Geschehen zu. Der Wechsel wird als wohltuend empfunden; er schafft einen privaten Ruhepunkt in der Figur Eftims, welcher - eine Art unfreiwilliger Schlachtenbummler - zur inneren und äußeren Verarbeitung des Geschehens kommt. Es besteht ja die Gefahr, daß der einer vita activa dienende Ivan Bärentöter Eftim aus seinem das Geschehen duldenden Zustand auch noch in den dasselbe unmittelbar erleidenden gezwängt hätte, so daß es Eftim im Wirbel des sich mit den Dingen auch praktisch Identifizieren-Müssens verwehrt geblieben wäre, zur klärenden Besinnung über die Dinge zu gelangen. Das ginge Eftim durchaus wider seine Natur. Für ihn gilt, was Schiller an Goethe schrieb (5.7.1796): "Jetzt, da ich das Ganze des Romans mehr im Auge habe, kann ich nicht genug sagen, wie glücklich der Charakter des Helden (Wilhelm Meister) von Ihnen gewählt worden ist, wenn sich so etwas wählen ließe. Kein anderer hätte sich so gut zu einem Träger der Begebenheiten geschickt, und wenn ich auch ganz davon abstrahiere, daß nur an einem solchen Charakter das Problem aufgeworfen... werden konnte, so hätte zur bloßen Darstellung des Ganzen kein anderer so gut gepaßt...Sein Hang zum Reflektieren hält den Leser im raschesten Lauf der Handlung still und nötigt ihn immer vor- und rückwärts zu sehen und über alles, was sich ereignet, zu denken. Er sammelt sozusagen den Geist, den Sinn, den inneren Gehalt von allem ein, was um ihn herum vorgeht, verwandelt jedes dunkle Gefühl in einen Begriff und Gedanken... und indem er dadurch seinen eigenen Charakter erfüllt, erfüllt er zugleich aufs vollkommenste den Zweck des Ganzen."

Es ergibt sich, daß die künstlerische Wirksamkeit, wie sie durch Errichtung einer privaten Sphäre erstellt wird (wenn Eftim vom Geschehen beobachtend Abstand nimmt) in der Bedrohung (durch Ivan) und durch die darauffolgende neuerliche Absetzung (im Gespräch mit den Bauern) in gekräftiger Form hervorgeht. Diese Bedrohung kommt gerade von einem, der des Lesers Vertrauen besitzt (Ivan) und von dem eigentlich Schutz zu erwarten wäre. Aber hierin liegt ja auch das Wesen "geheimer Teilhabe", die jenen privaten Rahmen erst recht zur Geltung bringt. Das Gegeneinander: "Person gegen Kollektiv" wird perspektivisch als "Privatheit gegen Offizialität" gefaßt. Der Berichtende aber und der Leser liieren sich nicht distanzlos mit dem Pol des Privaten, sondern entgehen dem Konflikt der Pole im Inkognito der Anonymität. Dann, wenn der Leser sich des Konflikts enthebt, gewinnt er das menschliche Verhältnis zu dem privat Leidenden, hier etwa zu Eftim. Die Kunst des Berichtenden liegt in der Verlebendigung durch die Kontrastierung Eftims mit der in dessen Blickfeld befindlichen Umwelt, wobei der Berichtende (und mit ihm der Leser) beide, Eftim und Umwelt, seinerseits in den Blick bekommt. Das drückt sich im Bericht aus. Er ist spannend, denn er kontrastiert zwei Werte: Eftims Persönlichkeit und das kollektive Anliegen. Die Spannung "Illusion — Realität" wird vom Leser gern realisiert; zunächst widerspricht sie nicht der Logik des Vorstellungsvermögens, andererseits erstellt sie jene das epische Feld konstituierende Forderung: die berechtigte Erwartung einer Erfüllung nämlich, welche der Leser in der Lösung des genannten Kontrastes, und zwar in ihrer menschlichen Bedeutsamkeit und Meisterung sucht. Daß die persönliche Initiative bei Eftim und die entsprechende, bangende Erwartung beim Leser liegt, ergibt sich daraus, daß, gleichviel wie sich Eftim der Umwelt stellt und wie diese ihm eine Entscheidung aufzwängt, in jedem Fall er der zu seinem Glück oder Unglück Betroffene ist. Es liegt an ihm, den "Ausgleich von Glück und Würde", nach Immanuel Kant, im Widerstreit mit der Umwelt selbst zu bestimmen. Das Weitere erschließt sich aus der Sache selbst. Es gibt da verschiedene Möglichkeiten, von denen nur folgende angeführt seien:

- 1. Eftim zieht es vor, sich aus der Affäre zu ziehen und unbemerkt nach Bjalačerkva, seinem Heimatort zurückzukehren (aus Furchtsamkeit);
- 2. Er widersetzt sich dem Aufstand aus politischen Erwägungen und fordert die Masse zur Umkehr auf (aus redlicher Überzeugung

oder aber aus egoistischen Gründen, etwa weil er durch die Revolution einen Geschäftsrückgang für sich befürchtet);

3. er schließt sich an (aus Überzeugung oder aus Furcht, zum Verräter gestempelt werden zu können, oder aus einfacher Neugier, oder aus dem Drang, auf diese Weise schneller an das Reiseziel zu gelangen).

Die Haltung, die man auch immer seitens der Aufständischen ihm gegenüber beziehen wird, ist in jedem Fall nur relativ in bezug auf Eftims wertsetzenden Person- und Wesenskern. Natürlich kann deren Verhalten ihn zu dieser oder jener Reaktion bewegen, diese selbst wird allein in der ihm zukommenden, im charakterlichen Entscheid sich ausdrückenden, eigenen Wesensform begründet sein. So ist die Eftim entgegentretende Umwelt eine Paraphrase des erleidenden Helden. Da nun aber der Berichtende von Eftim distanziert ist, bleibt zu fragen, wie diese Wesensdistinktion zustande kommt. Gattungsmäßig muß sie gegeben sein. Der epische Stil würde sonst zum dramatisierenden Rollenmonolog (in diesem Fall des Eftim) ausarten. Hier handelt es sich um die perspektivische Distanz als dem epischen Indiz für die interdependente, kritisch geschiedene Wesensgleichheit der Berichtkategorien. Es ist nicht der Autor, der uns von den Leiden und Freuden Eftims berichtet, sondern der unpersönliche, den Bericht indirekt lancierende Berichtende, der dennoch persönlich gefaßt werden muß, ohne aber ein tendenziöses Sprachrohr des Autors zu sein, von dem er getrennt bleibt. Den hier waltenden Sachverhalt hat schon Schiller Goethe gegenüber brieflich ausgedrückt (9. 7. 1796): "Dem Inhalte nach muß in dem Werk alles liegen, was zu seiner Erklärung nötig ist, und der Form nach muß es notwendig darin liegen, der innere Zusammenhang muß es mit sich bringen ... Dem Leser würde es freilich bequemer sein, wenn Sie selbst ihm die Momente, worauf es ankommt, blank und bar zuzählten, daß er sie nur in Empfang zu nehmen brauchte; sicherlich aber hält es ihn bei dem Buche fester... wenn er sich selbst helfen muß. Haben Sie also nur dafür gesorgt, daß er gewiß findet, wenn er mit gutem Willen und hellen Augen sucht, so ersparen Sie ihm ja das Suchen nicht. Das Resultat eines solchen Ganzen muß immer die eigene, freie, nur nicht willkürliche Produktion des Lesers sein, es muß eine Art von Belohnung bleiben, die nur dem Würdigen zuteil wird, indem sie dem Unwürdigen sich entzieht."

Die private Meinung des Autors über den Stoff und dessen Wertkontraste würde die Kunst eliminieren, wollte er sie persönlich vor dem Publikum auf Kosten von Dasein und Eigenstand des Berichtenden geltend machen. Das besagt nicht, daß es nun an Vazov sei, jene Konsequenz unter den Eftim potentiell zugestandenen zu wählen, diesen sich aus der Affäre ziehen zu lassen, um der Lösung des Wertkontrastes selber rechtzeitig aus dem Wege zu gehen, etwa so, daß er Eftim einen Herzanfall erleiden ließe. Ein Autor kann solchen Gefahren erliegen (Vazov besonders der Gefahr des Programmatischen, Tendenziösen, Sentimentalen), aber er sollte es nicht. Man wird noch sehen, wie Vazov sich seiner Aufgabe rühmlich entledigt, doch soll die im kritischen Spannungsverhältnis bestehende Wesensgleichheit der drei Kategorien noch mit voller Klarheit herausgestellt werden. Der Berichtende muß seinem Bericht das perspektivische Profil verleihen, um ihn berichten zu können. Nur Personen sind imstande, einen Bericht zu lancieren und sich selber von dem gebotenen Inhalt und der Form der Darbietung getrennt zu wissen. Zugleich wird aber der personhafte Berichtende zu den im Inhalt verkörperten Werten auch ein persönliches Verhältnis besitzen - eben als Person, die er ist. Er soll jedoch, wie gesagt, mit dem Berichteten identisch sein. Es muß demnach der Berichtende dem Inhalt gegenüber an Wert gleichzusetzen sein, muß seinem Denken, seinem Fühlen und Wollen nach dem Gegenstand an ethischer Kraft und Reife gewachsen sein.

Es bietet sich nun der Bericht an, dem Berichtenden die schöpferische Distanz zum Berichteten hin zu ermöglichen: auf der unmittelbaren Stufe durch die optische Perspektive — auf der mittelbaren durch den Reichtum kompositorischer Möglichkeiten, die ihn befähigen, durch geschickt gesetzte Kontraste seiner ethischen Kraft anderen als plump-direkten Ausdruck zu geben. Vortrefflich hat Goethe die hier sich vollziehende Distanzierung wahrgenommen: "Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhang am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte..." (in: Über epische und dramatische Dichtung). Der Berichtende mag sein Urteil über Figuren und Vorgänge im epischen Geschehen bekunden oder nicht, immer wird er zugleich Berichtetes sein. Wie es aber gemeint ist in bezug auf das zwischen den Berichtkategorien obwaltende Verhältnis, verrät die

vom Leser mitzuvollziehende Perspektive, die im Bericht zum Ausdruck kommt.

Bei der Kontrastierung Eftims mit dem revolutionären Kollektiv erschien ersterer als einzelner Unbekannter unter vielen Unbekannten, jedoch von deren gemeinsamen Willen abgehoben. Zugleich ist er, der einzelne, dem Leser vertraut und lieb, während die einzelnen der Masse dem Leser nur anonym oder offiziell entgegentreten; der Masse hinwieder bleibt Eftim anonym, und als solchen spricht sie ihn auch an. Das ergibt sich deutlich dort, wo der Bärentöter sich an Eftim wendet, nämlich mit der offiziellen Frage, ob er die Wiedervereinigung wolle oder nicht. Das ist die Stimme des Kollektivs, das den einzelnen nur im offiziellen Bekenntnis anzuerkennen oder abzuurteilen vermag, dann jedenfalls, wenn es ein politisches, also offizielles Ziel verfolgt. Daß aber Ivan auch eine private Insel im Meer des Kollektivs bildet, der Leser mit ihm sympathisiert, beide privaten Kreise sich begegnen, ohne sich zu erkennen (Eftim und Ivan sind sich ja fremd), beide also weiter in der Anonymität zueinander verharren, das alles kontrastiert in vorteilhaftester Art.

Der Berichtende, selbst anonym, "macht" diese Kontrastierung: er privatisiert Eftim und Ivan, läßt sie zusammenkommen und sich dabei doch gegenseitig unbekannt bleiben, was zur Folge hat, daß der Leser als Außenstehender und doch am Geschehen Teilnehmender in eine zuschauende Anonymität gedrängt wird und doch in ein privates Verhältnis zu den ihm bekannten Personen tritt. Diese haben nicht teil an seiner Partizipation. Er, der Leser (und mit ihm der Berichtende) weiß mehr als sie, er ist anonym und inkognito am Berichteten beteiligt. Zwar erleidet Eftim seine Privatexistenz neben all den anonym-offiziell ihn Umgebenden, aber dort, wo er Ivan begegnet, schwingt sich der Leser zum Inkognito der "geheimen Teilhabe" auf, mit der er über Eftim und Ivan zu stehen kommt und sich doch mit ihnen verbunden weiß. Er gewinnt Abstand zu Figuren und Geschehen, indem er die Situation in ihrer Umweltgebundenheit idyllisiert und mit leisem und verborgenem Humor betrachtet. Zu dieser "Verklärung" der Situation können sich Eftim und Ivan natürlich nicht aufschwingen, und da der Leser sie dergestalt in ihre Umwelt verstrickt sieht, gewinnt er jene selbe Distanz zu ihnen wie der Berichtende. Trotz jener idyllisch-humoresken Distanz

ergeht der Ruf an den Leser, aus seinem Inkognito herauszutreten und die Sache, um die es geht, nämlich die Meisterung der gegebenen Situation, zu seiner eigenen zu machen. Nun ist er es, dem ein Werte-Entscheid abgefordert wird, dem er sich leidend unterwerfen muß. Wenn dieser Ruf zum Leser durchdringt, dann tritt er an die Stelle des Autors und schafft in selbständigem Mitvollzug die Lösung des Wertkonflikts. In der nachschöpferischen Meisterung der drei Berichtkategorien liegt zugleich die Freiheit zur Urteilsbildung über Sinn und Wert des Werks. So wie Eftim angesichts des kollektiven Geschehens zur persönlichen Offenbarwerdung gezwungen wird, so muß der im Inkognito sich des Eftim erfreuende Leser dann doch noch aus seiner perspektivisch gesicherten Position heraus die Nöte Eftims zu seinen eigenen machen. In dieser Mischung von idyllischem Milieu und überlegenem Humor, von freiwilligem Mitleiden und Wertverwirklichung kommt beim Leser jene typisch epische Haltung zustande, die das eigentlich Menschliche aller Epik begründet: die einer wertverinnernden Besinnlichkeit, wie sie sich besonders eindrucksvoll als die Haltung geläuterten und sanft verhaltenen Humors im Menschen offenbart (F. Schürr spricht in Anlehnung an die Definition E. Wechslers davon, er sei "eine durch den Verstand geleitete Angelegenheit des Gemüts").26

Soweit jedenfalls dürften, dem bisherigen Handlungsverlauf nach zu urteilen, die Erwartungen des Lesers streben. In diesem "ersten Schritt" hätte es Vazov also vermocht, das Spannungsfeld "Illusion — Realität" mit echter Erwartung zu besetzen. Nun liegt es am "zweiten Schritt", wie die an jener Haltung verinnernder Besinnlichkeit gemessene Erwartung ihrer eigentlichen Erfüllung zugeführt wird.

Zunächst unterrichtet der Bauer den Eftim über die Einzelheiten, wann man, von wo man, mit welcher Bewaffnung aufgebrochen sei. Da heißt es denn (S. 224): "Chadži Eftim — bis auf die Knochen für die Wiedervereinigung eingestellt — dem es vor Erregung kalt den Rücken herunterlief, nahm lebhaften Anteil am Erfolg der nationalen Sache und war von der allgemeinen Unruhe ergriffen. "So oder so haben sie's zum Platzen gebracht, nun sollen sie's auch zu Ende bringen! Wie soll's denn sonst auch zur Wiedervereinigung kommen?" dachte er."

49

²⁶ Schürr: Cervantes, S. 149.

Eftim sucht also zur Klarheit und Stellungnahme über den Vorgang zu kommen. An der Ehrlichkeit seines Gedankengangs ist nicht zu zweifeln, schon deswegen nicht, da der Berichtende allwissend über Eftim steht, wenn auch die optische Perspektive in Eftim wurzelt. — In dem Augenblick nun taucht Ivan der Bärentöter mit zwei kleinen Buben auf, was sich so abspielt (S. 224):

"Der Riese kehrte zu dieser Zeit mit zwei Knäblein und einer Flinte in der Hand zurück. Er wandte sich an Chadži Smion und Anastas Chamamdžiolu (an die beiden Begleiter Eftims). "Ich hab' gesucht, ihr Brüder, aber hab' nur eine zuviel gefunden. Nehmt's nicht übel...na, da, nimm du sie, Herr, denn du scheinst mir der größere Held!' und mit diesen Worten drückte er sie dem Chadži Smion in die Hand. Der Chadži (gemeint ist Smion) nahm die Flinte schweigend. Halt's nicht so nach unten, sondern über die Schulter, mein Herr!', und er rückte sie ihm auf der Schulter zurecht. Der Chadži murmelte furchtsam, daß er nichts von diesen Sachen verstünde. "Wir werden's lernen, bei seiner alten Mutter, wer ist gelehrt geboren? So, mit Flinten und mit Schlachten und mit Blut befreit man Rumelien (= Südbulgarien). Wir wollen doch die Wiedervereinigung?', Wir wollen', antwortete Chadži Smion. ,He nun, wenn wir wollen, dann müssen wir uns anstrengen, daß wir sie kriegen!

Im Wasser beißt 'n Barsch
Doch nie 'nen trock'nen Arsch!

(der Reimcharakter dieses bulgarischen Sprichworts wurde frei, aber sinngemäß eingesetzt). Gurko! (Name eines seiner Kinder, benannt nach dem im Russisch-türkischen Krieg von 1878 hervorgetretenen General), so schrei doch vor diesem Onkel, aber laut, daß dich gleich der Pascha hört '(gemeint ist mit "Pascha" das damalige Regierungs-oberhaupt Ostrumeliens, also Südbulgariens, Krüstevič, der durch sein Amt die faktische Trennung des Landes von dem nordbulgarischen Fürstentum legitimierte). Der Junge rief aus "Es lebe die Wiedervereinigung von Süd- und Nordbulgarien, es lebe Fürst Alexander (gemeint Alexander von Battenberg)!" "Hurra!" respondierte Skobelev (der zweite Sohn, auch mit russischem Generalsnamen). "Recht so, bei eurer Mutter", brachte Ivan der Bärentöter anerkennend hervor, indem er sie zu sich nahm und in die Menge hineinging. Chadži

Smion, verdutzt von der kriegerischen Rolle, die man ihm aufgebürdet hatte, dachte daran, wie er sich der Gabe des Bärentöters entledigen könne, die ihm die Schulter drückte. Er wandte sich zu Anastas: ,Chamamdžiolu, ich kenne dich als einen, der Waffen lieb hat. Ich trete dir die Flinte ab.' - ,Dir hat man die Ehre gemacht, behalte sie für dich!', Ich bitte dich ja nicht, aber so als Freund.' -, Ich danke', antwortete Chamamdžiolu. ,Dann geb' ich sie dir auch nicht und werd' sie dem Chadži geben' (gemeint ist Eftim, Chadži ist achtungsvolle Anrede, ein ehrenvoller Name für diejenigen Bulgaren, die eine kostspielige Pilgerfahrt ins Heilige Land unternommen haben. Es handelt sich um ein arabisches Lehnwort) sagte er streng. ,Chadži, sag' an, du hast doch bei dir zu Hause kein Gewehr', aber der schlaue Chadži (gemeint ist Smion) bekam nicht einmal eine Antwort von Chadži Eftim, der in diesem Augenblick mit einem Bauern plauderte, der sehr unordentlich angezogen war und keine Waffen hatte. , Nanu, bist du's? Da schlag doch gleich einer lang hin, kaum daß ich dich erkannt hätte!" - "Was macht Herr Stremski, Gevatter Chadži?' fragte der Bauer."

Durch das zweite Erscheinen Ivans wird die Situation unfreiwillig komisch (für den darüberstehenden Betrachter). Sie entsteht aus der geheimen Beobachtung des Kontrastes von Privatem und Offiziellem. Ivan mit seiner offensichtlich rauhbeinig-humoristischen Ader und die mitgefangen-mitgehangenen Spießbürger sind dem Leser in ihrer Privatheit vertraut, in welchem Wissen er sich geborgen fühlt im Gegensatz zu Smion, dem die Lage ungemütlich wird. In dem Umstand, daß Ivan eine Flinte aufzutreiben bemüht war und er diese, wohl nicht ohne pfiffigen Vorsatz, gerade dem zappeligen Smion über die Schulter hängt, erkennt man ein wichtiges Kompositionsverfahren aller Epik, das "kompositorischer Einfall" genannt werden kann. Das ist additiv aufzufassen: vom Leser her gesehen als ein sich neu Einstellendes. Man spricht auch von einem Motiv, wendet den Begriff aber ohne Scheidung der Berichtkategorien an. Wie wichtig aber diese Scheidung für das Verständnis der kompositorischen Integration im Werk ist, ersieht man sogleich an der mit obigem Einfall verknüpften korrelativen Methode der Selektion. Akut wird dieses Prinzip der Auswahl am obigen Beispiel da, wo Ivan mit der von ihm aufgetriebenen Flinte zurückkehrt. Es sind bei diesem Einfall verschiedene Möglichkeiten realisierbar:

- 1. Ivan übergibt Eftim die Flinte;
- 2. so wie es das Beispiel bringt;
- 3. Ivan übergibt sie Chamamdžiolu;
- 4. wäre noch denkbar, daß etwa Smion die Aufmerksamkeit Eftims auf sich zöge und ihm das Gewehr aufschwatzte oder ihn sonst irgendwie durch dies schlaue Angebot in Verlegenheit brächte, und sei es nur, um Eftim mit in den Verdacht zu setzen (vor den Augen des Lesers), daß auch er sich vor dem Gewehr fürchte. Zu welcher Lösung sich Vazov entschlossen hat, ist bekannt. Daß er sich aber so und nicht anders entschied, ist keine Willkür, sondern notwendige Selektion. (Nur für den Naturalisten wären alle oben angeführten Möglichkeiten gleicherweise realisierbar gewesen. Solch eine Haltung aber entspräche einer Diktatur des Stoffes über den Dichter—letzten Endes muß aber auch der Naturalist eine Entscheidung treffen, er mag sich stellen wie er will.)

Die Vazovsche Lösung ist vorbildlich. Eftim wird erst gar nicht in die oben angedeutete Verlegenheit versetzt, ja der Dichter hält ihn sogar so weit aus ihr heraus, daß Eftim die schlaue Frage Smions nicht einmal akustisch wahrnimmt. Er hat ja inzwischen einen alten Bekannten getroffen, der sein Interesse ganz in Beschlag nimmt. Außerdem erreicht Vazov durch die Kontrastierung der beiden eine um so günstigere Hervorhebung Eftims in dessen Charakterbild unter gleichzeitiger Erzeugung von Komik, wie sie die Situation, in die Smion geraten ist, mit sich bringt. In ihr drückt sich wieder "geheime Teilhabe" aus, denn Eftim ist sich der Lächerlichkeit Smions zur Zeit gar nicht bewußt, da er im Gespräch absorbiert ist. Es bleibt somit nur der Leser, der die Komik zu sehen vermag und dieses Vorrecht genießt. So ergibt sich die Sachlage, daß der Einfall mit der Flinte nur auf Grund auswählender Begrenzung Bestand hat. Die Frage, ob Einfall und Begrenzung zu Recht bestehen, muß die Antwort auf die Frage "warum so und nicht anders?" ergeben. Das kann nur auf dem Prüfstand des Spannungsfeldes "Illusion — Realität" unter Einbeziehung der Frage nach der Erfüllung der auf jenem Felde sich nährenden Erwartung stattfinden. Erst in der kritischen Zusammenschau dieser Fragen liegt die Antwort und das Ergebnis des Gleichungsresultats der zu integrierenden Kompositionselemente zu einem harmonischen Ganzen. Angesichts dieser Fragen kann man sagen, daß, in Anwendung des Goetheschen Faustwortes: "Das erste steht

uns frei, beim zweiten sind wir Knechte", die Komik und "geheime Teilhabe" nur zustande kommen unter gleichzeitiger Hinnahme des Zufalls, daß Ivan ausgerechnet Smion das Gewehr gibt. Auch wenn, wie billig, hierin ein Vorsatz Ivans zu sehen ist (weil er sich wahrscheinlich mit Smion einen Spaß erlauben wollte), so bleibt doch der Zufall bestehen, daß die Gruppe unserer drei Kleinstädter ausgerechnet mit diesem Spaßvogel zusammentraf. Dieser Zufall ist gleichsam der bittere Tropfen in dem Becher, der, wenn man nur entsprechend entschädigt wird, den illusionären Einsatz lohnt. In der Tat steht jeder Dichter in einem Fragenkomplex wie obigem gleich Herkules vor dem Scheideweg, wenn er Maß und Richtung seiner Setzung und Beschränkung der von ihm verwendeten Stoffpartikeln sowie deren Motivierung frei bestimmt. Hier ist die Perspektive der Kontrapunkt aller epischen Setzung. Alles im epischen Sinn Materiale unterliegt diesem Prinzip. Das findet seine Bestätigung in den Berichtkategorien: Stoff findet nur durch den Berichtenden Eingang im Bericht als bereits geformtes Berichtetes. Als der Dichter sich entschloß, Bärentöter das Gewehr herbeischaffen zu lassen, war die folgende epische Situation (das Übergeben der Flinte an Smion) bereits mit "einkalkuliert" (ob bewußt oder unbewußt seitens des Autors, bleibt sich gleich).

Die eigentliche künstlerische Bedeutsamkeit erschließt sich erst im folgenden. Der Kontrast von Persönlichem und Kollektivem muß noch ausgetragen werden. Zunächst bildete sich eine weitere private Insel durch die zufällige Begegnung Eftims mit jenem ihm bekannten, ärmlich gekleideten Bauern. Es ist Rangel, wie nun dem Leser mitgeteilt wird, der Schützling Stremskis, aus niederstem Stand, ungewollter Rächer an dem Mörder von Stremskis Vater, der im baldigen Verlauf der Handlung seinem Gönner das Leben retten wird. Rangel sagt zu Eftim (S. 225): "Nenn' nicht meinen Namen, Gevatter Chadži!, ich bin hier im Verborgenen, ich bin nicht von den andern' (Betonung des Privaten!) "Aber was machst du bei denen?' fragte Chadži Eftim leise. "Ich hab' mich in der Menge versteckt.' "Warum?' "Ich bin aus dem Gefängnis entflohen, das von hier an der Marica (ein Fluß) liegt.' "Wann bist du entsprungen?"

In ruhig-realistischem Aufbau wird dieser private Haltepunkt entwickelt, wird eine heimliche Atmosphäre gebildet, neues Interesse am Fortgang der Handlung erzeugt, allerdings wieder unter In-

kaufnahme eines weiteren Zufalls. Rangel ist mit seinen Genossen, den vier Wegelagerern, gefaßt worden, aber nun im allgemeinen Wirrwarr der Revolution ausgebrochen. Von Eftim heißt es (S. 226): "Er riet Rangel aufzupassen (typisch für den nüchtern-überlegten Eftim) und am Abend zu Stremski zu kommen." Typisch für Eftims Aufgeschlossenheit der praktischen Überlegung gegenüber, mit welcher jetzt Rangel am besten gedient sei, sowie für die Menschlichkeit, aus der heraus er so bereitwillig Hilfe spendet, ohne nach dem Grund zu fragen, weswegen Rangel ins Zuchthaus gekommen sei. Nun erst kann Smion sein Angebot erneuern, Eftim die Flinte anzubieten, kann Eftim jetzt ablehnen, um Rangel mit Entzücken das Gewehr ergreifen zu lassen. (S. 226): "Rangel drückte mit Wonne die Flinte. Mit ihr ähnelte er allen den anderen Aufständischen und würde nicht so leicht von der Polizei erkannt werden. Und wenn sie ihn auch erkennen würde, dann verließe er sich auf sie." Der "Einfall" mit der Flinte hat auch dazu gedient, die Handlung in Fluß zu halten. Daß Rangel als polizeilich Verfolgter nach dem Gewehr verlangt, ist nur logisch. Auf diese Weise aber entledigt sich der Dichter zugleich der Schwierigkeit, wie das durch den Einfall ausgelöste Thema zu beenden sei. Bietet er den Vorgang nun auch in obigem Sprachstil, in der Form realistischer Umgangssprache, klarer, behutsamer Schilderung und Dialogverknüpfung, dann liefert er eine bezeichnende Synthese von Abenteuer- und Situationsroman mit dem vom Realismus geprägten Sinn für das Augenfällige, Alltägliche, für die Atmosphäre der unmittelbaren Umwelt in ihrer sozialen, historischen und volkscharakterologischen Gegebenheit. Insgesamt werden hier Elemente verwoben, die sich einem Eugène Sue, Alexandre Dumas (père), Victor Hugo, einem Turgenev und Tolstoj entnehmen ließen (nicht wertend, sondern nur von dem Stofflich-Inhaltlichen her gesprochen). Daß Vazov in diese wahrhaft extremen Pole gespannt wird, ist idealtypisch zu verstehen (Vazovs Stellung zu den obigen Autoren: siehe die gründliche Monographie von P. Christophorov). Tatsächlich gäbe es in der Ausschärfung dieser Pole kein verbindendes Mittleres, und die Frage ist nur, ob eine Mischung obiger Elemente zu mehr als einem unkünstlerischen Kompromiß führen kann - womit dem Dichter das Urteil gesprochen wäre. Um die Beantwortung dieser Fragen wird es im kommenden gehen (siehe Punkt 2 b in diesem Kapitel sowie Kapitel III). Wie sich der Dichter als Meister in der Beschränkung zu offenbaren vermag, wird die Kernfrage sein.

Der nächste Satz im Text lautet (S. 226): "Zu diesem Zeitpunkt entstand in den Haufen der Aufständischen eine Bewegung, man hörte schreien. Man brachte heraus, daß ein Offizier zu Pferd über die Brücke gekommen sei und kundgemacht habe, der Konak (das Regierungsgebäude) sei vom Heer besetzt worden, aber Volk sei keines da, und sie sollten sich sputen. Auf ein gegebenes Kommando hin krachte eine Salve von mehreren hundert Gewehren und zerriß die Luft. Sofort darauf zogen die Revolutionäre die Straße entlang, angeführt von Reiterei und einer Fahne, auf der schon gut im Morgengrauen der brüllende Löwe (das bulgarische Wappen) zu sehen war wie auch die weißen Federn auf den Kappen einiger der Reiter. Rufe erschollen ,es lebe die Wiedervereinigung!' Unsere drei Genossen (Rangel ist nicht mehr in ihrer Nähe), vom Strom der Menge hinweggezogen, stapften vor zur Brücke, wobei sie von den hinteren Reihen der Aufständischen gestoßen wurden (in anschaulicher Weise wird geschildert - immer aus der optischen Perspektive Eftims - wie die drei ihre "Feuertaufe" im kollektiven Geschehen erleben). Auch die Trommeln legten los (S. 227) und weckten die ganze Stadt. Man stimmte auch ein Lied an, das von irgendeinem unbekannten Thrasybul der Opposition verfertigt worden war und sich in letzter Zeit durch den ganzen Plovdiver Kreis verbreitet hatte. Diese rumelische Marseillaise, die heute vergessen ist (Hervortreten des Berichtenden über Eftims subjektive, beschränkte Perspektive hinaus zwecks sachter Steuerung dessen, was man als Atmosphäre jener Umwelt, gegen deren Fluten Eftim ankämpst und doch von ihnen mitgetragen wird, bezeichnen kann. So wird dem Leser wieder die Distanz zum Geschehen in behutsamer Weise zum Bewußtsein gebracht, was wirkungsvoll, wahrhaft episch ist), wurde nach der Melodie von ,Held Rümlingen' gesungen:

> "In Plovdiv herrscht ein großes Übel, Davon ist Krüstevič der Macher, Zerstampst das Gute in dem Kübel, Es ist ein widerlicher Schacher.

Dem Sultan hat er's Wort gegeben

— Dieser alte Gaunerdegen —
Rumelien in Schutt und Staub zu legen!

(Die Übersetzung sucht den Reimcharakter beizubehalten.)

An die hundert Kehlen zerrissen die Luft mit diesem idiotischen Lied (sic!), so urteilt mit Absicht der Berichtende, nicht Eftim, man wird bald sehen warum), von den Echos der Schüsse unterbrochen, welche die Gemüter der Aufständischen trunken machten und dazu beitrugen, ihre Männlichkeit zu heben. Ein unfreiwilliges Hurra löste sich aus der Brust eines unserer Alten" (Beschränkung der Allwissenheitsperspektive des Berichtenden, der es doch wissen müßte, wer von den dreien gerufen hat; das ist Ausdruck für die distanzierte Lässigkeit des den Stil lockernden Berichts, also ein positives Merkmal). Nun wird Eftim durch die Menge von den Freunden getrennt. Aus seiner Perspektive erlebt der Leser weiteres (S. 228): "Er befand sich nahe der Fahne und sah, daß ein junges Mädchen Fahnenträger war, mit dunklem, pausbäckigem Gesicht, mit blauem Rock, umgegürtetem Säbel, einem Revolver um die Taille, einer Mütze auf dem Kopf... Einer von ihnen... stützte sie von Zeit zu Zeit mit den Ellbogen, ungewohnt des Reitens wie sie war."

Man bedenke, daß sich noch in den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts eine Frau zu Pferd in ländlichen Teilen balkanischer Gegenden schwerlich zeigen durfte, wollte sie nicht verhöhnt werden. Um wieviel mehr mochte das im Jahre 1885 gegolten haben, noch dazu unter den eben geschilderten Umständen! Hier nämlich wie auch schon bei der Wiedergabe jener rumelischen "Marseillaise" setzt die Kritik des Berichtenden an. Was das Lied anbelangt, so war es wirklich "idiotisch", denn Krustevič hatte keinerlei Exekutivgewalt und war eine rein repräsentative Figur, die allerdings der formellen Bestätigung der Hohen Pforte bedurfte. Daß aber der Vorgänger dieses Staatsoberhauptes, Aleko Bogoridi nämlich, hatte abdanken müssen, da er zu turkophil gewesen war, dürfte Hinweis genug sein, daß der Vorwurf gegen seinen Nachfolger der Begründung ermangelte. Der andere, Rumelien "in Schutt und Staub zu legen", war überhaupt indiskutabel. In behutsamer Verfolgung des weiteren Verlaufs führt der Dichter den Leser durch seinen Gewährsmann Eftim in den Hof des Konak. Die aufgewiegelte Menge schmäht den Krüstevič "Pascha" und "Nieder mit der Tabaksdose!" - letztere ein bei Krustevics Akkreditierung diesem vom Sultan gemachtes Geschenk. Eftim ist immer bemüht, einen gesicherten Platz zu ergattern, um sich der Menge erwehren und das Geschehen überschauen zu können in Übereinstimmung mit der kontemplativen Rolle, die ihm angemessen ist. Das gelingt ihm auch, und der Leser etabliert sich neben Eftim an jener kleinen Gartentür, von wo aus der weitere Verlauf der Dinge ins Auge gefaßt werden kann. Man hört Rufe (S. 233): "Sie gehen hinein!", es versteht sich, daß sie zum Regierungsoberhaupt hineingingen. Der Chadži (Eftim) sah, daß sich ein Haufen der Aufständischen aus Konare (Ausgangsort der Revolutionäre) vom Garten aus zu den Fenstern der hinteren Räume des Konak ergoß...Das Morgenlicht brachte das Zimmer gut zum Erglänzen, in welches er blickte. Es war ein Schlafzimmer mit einem Bett. Dort zog sich ein kleiner, weißhaariger Greis rasch an. Zwei in Zivil gingen da hinein. Chadži Eftim kam darauf, daß der Greis das Regierungsoberhaupt sei. Der eine Fensterflügel, der ein klein wenig offengelassen worden war, gab die Möglichkeit, deren Gespräch mit anzuhören (optische und akustische Perspektive!), und das nur für den Verlauf von zwei Minuten, denn jemand schloß das Fenster von innen. (Die Exposition ist mit überlegener Ruhe und einprägsamer Anschaulichkeit erstellt. Mit echt epischer Freiheit wird ein zeitlicher Rückgriff getätigt, wenn der Berichtende - nach erfolgter Schließung des Fensters - im nächsten Satz das Gespräch nachholt.) ,Was wollen sie von mir?' fragte das Oberhaupt, dessen Hände zitterten - dieses nervöse Zittern gehörte zu seiner Eigenart." Die Leistung dieses Rückgriffs ist kein Stilbruch, sondern legitimes Mittel epischer Freizügigkeit, das - anders als beim Drama - von der Distanz des Berichtenden seinem Berichteten gegenüber zeugt. Dazu gehört auch die allgemeine Feststellung des körperlichen Mankos Krustevics, der eben überhaupt zu zittern pflegte, ein Beispiel mehr für den dichterischen Einfall, zugleich einen von hervorragender Güte. Denn die Erwähnung dieser konstitutionellen Schwäche im Augenblick der Wehrlosigkeit des Greises, den man ahnungslos aus dem Schlaf gerissen hat, um ihn vor vollendete Tatsachen zu stellen und ein Opfer der Politik aus ihm zu machen, ist eine Wertkontrastierung von großer Leistungskraft. Auch hier handelt es sich um die Opposition von "Privat" und "Offiziell". Krustevič wird ja durch nichts so sehr "verprivatisiert" als durch die Erwähnung eben jener Schwäche, durch die er sich besonders - weil unfreiwillig - in seiner Privatheit bedroht erweist. Es kommt hierbei zur "geheimen Teilhabe", wenn sie auch diesmal nicht wie vordem mit Humor verbunden ist. Bezeichnend dafür ist die über Krustevik und Eftim stehende Perspektive des Berichtenden und des Lesers, die beide mehr sehen als der passiv das Geschehen kontemplierende Eftim. Sie sehen den direkt Leidenden (Krüstevič) und den dies Leiden mit ansehen Müssenden (Eftim)! Sie sehen die zwei Figuren in ihrer Erlebnisbedingtheit und Umweltunterworfenheit, erkennen zugleich, wie diese um ihre innere Freiheit ringen, und fühlen sich dabei dieses Kampfes enthoben, was dem Leser die Kraft gibt, mit jenen zwei Figuren zu sympathisieren und ihre Sache mit zur eigenen zu machen.

"Die beiden Gäste stellten sich vor. Chadži Eftim hörte die Namen nicht gut - und der eine langgesichtige, mit spitzem Schädel, schwarz, vertrocknet, mit einer Stimme, die dröhnte, antwortete schnell (man beachte die objektive, aber wenig schmeichelhafte Beschreibung der äußeren Erscheinung dieses Abgesandten, der - da man sonst von ihm gar nichts weiß noch zu wissen braucht - die unpersönliche Offiziosität dieser Stimme des Volkes' nur unterstreicht und den Kontrast um so mehr hervortreibt). ,Herr Krustevič, das Volk erklärt die Wiedervereinigung mit seinen nördlichen Brüdern. Rumelien existiert nicht. Sie sind gestürzt, und unser Fürst ist Alexander von Battenberg. Das Volk hat uns ermächtigt, Ihnen seinen Willen zu vermelden. Machen Sie sich zurecht, Sie werden Plovdiv noch jetzt verlassen!' - ,Wohl denn! Das Volk wünscht die Wiedervereinigung? Auch ich bin ein Bulgare!' sagte Krüstevič lebhaft... (S. 234) Stimmen mehrten sich: "Der Pascha soll 'rauskommen!" Alle fühlten, daß etwas Schreckliches und Außergewöhnliches sich jetzt ereigne und daß von dieser Minute an sich eine neue Seite in der bulgarischen Geschichte wende, und mit ihr eine neue Zukunft voll drückender Unbekanntheit und neuen Geschicken heraufkommen werde." In der Tat lag hier der mittelbare Auftakt zum serbischbulgarischen Bruderkrieg vom Winter 1885 beschlossen. Mit dieser Überhöhung der beschränkten Perspektive Eftims in die der Allwissenheit, wobei der Berichtende auch Eftim in diese Sphäre geschichtlich-prophetischer Schau mithineinzieht, kommt das kollektive Geschehen im positiven Sinn zu seinem Darstellungsrecht. (Ebenda): "Und das Volk - elektrisiert von der Größe des Ereignisses rief: Es lebe das wiedervereinigte Bulgarien!' Die Augen Chadži Eftims wurden feucht. Er fühlte sich schrecklich gerührt und ergriffen von der allgemeinen Begeisterung. "Wir sahen die Befreiung Bulgariens (1878), nun haben wir auch ihre Wiedervereinigung (durch Annullierung der Statuten des Berliner Kongresses) erlebt!' ging es ihm durch den Kopf. Er freute sich wie ein Kind. Seine Wange verzog

sich nervös, als sich inmitten der begeisterten patriotischen Hochrufe irgendeine scharfe Stimme vermeldete: , Nieder mit den Scharlatanen, nieder mit den Vereinigungslügnern!' Das rief schon nicht mehr das Volk, sondern die Partei (welche die Regierungspartei, zu der übrigens auch Stremski zählte, mittels Legitimierung des Aufstands als durch ihre, der Gegenpartei Initiative entstanden, zu stürzen unternommen hat). Ein Ruf des Hasses und der Verbitterung in diesem großen Augenblick...Das erschien ihm (Eftim) gemein. Das war entsetzlich. "Die Tabaksdose! die Tabaksdose!" (gemeint Krustevič) hörte man andere Stimmen. Aber dem Alten (Eftim) war die Bedeutung des Wortes (in seiner Anzüglichkeit) unbekannt." Wessen Eftim im Blick durch das Fenster Zeuge geworden war, findet nun auch Anwendung auf ihn. Nach anfänglicher Begeisterung muß er nun angesichts der egoistischen und hartherzigen Außerungen seelisch leiden, wie sie in der leidenschaftlich affizierten Menge zum Vorschein kommen. Der Berichtende wird in seiner Allwissenheitsperspektive greifbar deutlich, wo uns berichtet wird, Eftim hätte die Anzüglichkeit mit der Tabaksdose nicht verstanden. Wieder ist es "geheime Teilhabe", die sich dabei einstellt. Denn wir sehen Eftim in seiner Gebundenheit, guten Willens und Herzens und zugleich gütig zu belächeln. Der Leser aber in seinem Inkognito, der es besser weiß als Eftim, steht über den Dingen und neigt sich nun zu ihnen herab.

Krustevič wartet in der Folge auf seine Kutsche (S. 235): "Sein Gesicht, von Natur aus rötlich, war jetzt überbleich, und seine kleinen, lebhaften Augen schauten furchtsam und verwundert... Nach den ersten Minuten der Zerstreutheit war es, als ob er sich aufraffte und mehr Ruhe gewönne. Er wußte offensichtlich nicht, was man ihm antun würde und welches Geschick ihn erwartete (diese Berichtung ex eventu ist das Werk des Berichtenden, zugleich in Beschränkung der Allwissenheit durch das Wort "offensichtlich"; die Wirkung dieser losen Distanziertheit dem Berichteten gegenüber muß positiv gewertet werden). Er wappnete sich mit Resignation und wartete ruhig, kühl, fast unbeteiligt. Nur sein greisenhaftes Zittern konnte er nicht unterdrücken. Die Kutsche ließ auf sich warten. Der Kutscher war nicht aufzutreiben. Es gingen die Gendarmen, ihn zu suchen bislang Krüstevičs Untergebene, jetzt der Revolution gehorsam. (S. 236) Eine lange Viertelstunde verging. Krüstevič wartete mit Ungeduld, es möge sich die schwere Lage für ihn ändern. Um sich herum hörte er Anspielungen. Der Hartherzigkeit genügte nicht sein Fall, sie suchte ihn auch zu kränken und zu erniedrigen. Es vergingen neue quälende Minuten - die Kutsche kam nicht. Und die Anführer der Revolution fühlten sich durch das Säumen bedrückt. Chadži Eftim, dem sich das Herz in die Kehle geprest hatte (!), war ebenfalls über das Ausbleiben des Wagens ungehalten. Er drang nun in die Seele des alten Regierungsoberhauptes ein und fühlte alle Schwere und Qual, welche dieser in schweigender Erwartung zu erdulden hatte, ausgesetzt wie er war den gleichgültigen oder grimmigen Blicken so vielen Volkes... Und in den Augen Chadži Eftims zeigten sich neue Tränen (nach den Tränen der Freude über die Wiedervereinigung) — die Tränen der Anteilnahme mit dem Greis ... (S. 237) ... Krustevič selbst, mit Herzblut Bulgare, fühlte die Lage wohl und konnte verständlicherweise nicht erwarten - auch von seinen glühendsten Freunden nicht — dem nationalen Ideal vorgezogen zu werden... Er erfaßte diese Lage schon in der ersten Minute, als er zu seinen beiden Gästen sagte: "Auch ich bin ein Bulgare!" Einfache und sublime Worte, an der Seele entzündet wie Funken an dem Feuerstein...Die Geschichte der Wiedervereinigung kann sich dieser letzten Worte des letzten Oberhauptes Ostrumeliens rühmen. Nieder mit Pascha Zitterrochen!' schrie jemand. Chadži Smion, der sich inzwischen Chadži Eftim genähert hatte, zupfte ihn und sagte, indem er mit dem Blick zu jenem deutete, der die Schmähung ausgerufen hatte. Das ist das Früchtchen des Račko (gemeint ist der Stremski in Paris unter die Augen gekommene junge bulgarische Hochstapler, siehe Teil VI von "Neues Land"). Hadži Eftim antwortete nichts, sondern zog seinen Stock, um Bradlov (so nennt sich dieser Hochstapler, dessen eigentlicher Name "Prudle" lautet, nomen turpe, soviel wie "Furzer") auf die Schulter zu schlagen, aber Chadži Smion hielt ihn rechtzeitig von diesem unklugen Schritt ab. Hat das dieses Früchtchen in Paris gelernt?' schäumte der Alte vor Wut. (Inzwischen ist Krüstevič in die Kutsche gestiegen.) Plötzlich schwang sich auch die Amazone auf (die, wie man weiß, bereits unangenehm aufgefallen war) und setzte sich links neben Krustevič hin, wobei sie den nackten Säbel auf ihrer Schulter aufstützte. Er rückte ab und schaute das Mädchen ärgerlich an. "Was habt ihr mir dieses Weib hierhergebracht?' wandte er sich an diejenigen, welche ihm die Gefährtin aufgehalst hatten, und mit unaussprechlichem Widerwillen im Gesicht wie ein Mensch, der einen Frosch verschluckt hat. Aber im

selben Moment ließ der Kutscher gemäß dem (inzwischen bereits) gegebenen Befehl die Pferde anziehen, und sie zogen die Kutsche zum Südtor mit dem gestürzten Oberhaupt und der Reiterin mit dem Säbel. (Eftim hat dafür kein Verständnis.) Dieser Umstand innerhalb des vollzogenen Ereignisses verbitterte ihn stark. Er konnte nicht verstehen, wie man so etwas Heiliges, wie die Verkündung der Wiedervereinigung, zur Maskerade herabzuziehen vermochte...aber es war keiner da, vor dem er seinen Zorn hätte Lust machen können... Auf dem freien Platz vor dem Konak stieß er mit einem großen, kräftigen Bauern zusammen, das Gewehr auf dem Rücken, den Löwen an der Mütze, dem zwei Jungchen folgten. (S. 239) Er erkannte den Riesen, mit dem man sich vorher auf dem Felde getroffen hatte. ,He, mein Herr, wir haben die Vereinigung zustande gebracht, bevor man noch 'ne Zigarette aufraucht. Wer hätt's geglaubt, bei seiner alten Mutter'...sagte Bärentöter, als auch er den Festgehaltenen von heute morgen aus Konare erkannte. Sehr schön ist's ausgegangen, bei Gott. Nur gefiel mir nicht, daß junge Leute einen alten Mann hänseln', sagte Chadži Eftim, zufrieden, jemanden gefunden zu haben, um seinen Unwillen ausdrücken zu können. He nun, das war schon 'ne Affenschande, hast recht', antwortete Bärentöter, ,aber weißt denn nicht: Aufstände machen die Dummköpfe, darum kommt's auch zu Dummheiten', entschuldigte Bärentöter den Schritt seiner Genossen im Gefühl der Solidarität, drückte aber den gleichen Gedanken und Unwillen, was die Amazone betraf, durch einen halsbrecherischen Fluch aus, den er auf Rumänisch hervorbrachte, damit ihn Chadži Eftim nicht verstehen möge." (Hierzu sei erwähnt, daß Eftim allerdings die Hälfte seines Lebens in Rumänien verbracht hatte!)

Abschließend ist festzustellen: die kompositorische Leistung fand ihren Niederschlag im Berichteten, insofern dessen Stoffpartikeln in Kontrast zueinander traten und einen Wertkonflikt heraufbeschworen. In obigem Beispiel wurde dieser Kontrast zu menschlicher Werthaltigkeit erhoben. Er stellte sich dar im Gegeneinander von privatmenschlichem und kollektivem Wollen und Erleben und wurde in der perspektivischen Überhöhung durch die Inkognito-Haltung harmonisch überwunden. Als diese Haltung aber im Berichtenden und im Leser realisiert wurde, erfolgte die Kontrapunktion durch eine freiwillige Aufgabe des Inkognito im Eintreten innerhalb des Wertkon-

fliktes durch eine Identifizierung mit dem leidenden und um die Meisterung des Konflikts ringenden Helden Eftim. Denn im Prinzip ist die Sache Eftims auch die Sache des Berichtenden (da die Berichtkategorien trotz ihrer Scheidbarkeit identisch sind), und wo sich der Leser mit dem Inkognito des Berichtenden identifiziert, muß er sich auch mit dem Schicksal Eftims in der Weise auseinandersetzen, wie es der Berichtende tut. Und letzterer weiß um den ethischpersonalen Einsatz des leidenden Helden. Dennoch bewahren sich der Berichtende und der Leser die kritische Distanz dem Helden gegenüber, was ihnen auch erlaubt, ihren, dem Inkognito verpflichteten Humor zu bewahren. Dieser Humor aber, im Abstand zum Berichteten, ist menschlich gereift und geläutert. Die Lösung des Wertkonflikts liegt in des Helden innerer Bewährung, der, obwohl vom Geschehen und seinem Anliegen seelisch positiv erfaßt, dennoch den Blick für das allgemein Menschliche jenseits des Kollektivs nicht vergist und - wie in diesem Beispiel - mitleidend sühnt. Hierin liegt die Integration der wertbesetzten stofflichen, miteinander korrespondierenden oder kontrastierenden Partikeln und ihre episch-menschliche Bedeutsamkeit. Man vergleiche damit, was Schiller in bezug auf den Wilhelm Meister an Goethe schreibt (5. 7. 1796):

"Der Stand und die äußere Lage, aus der Sie ihn wählten, macht ihn dazu besonders geschickt. Eine gewisse Welt ist ihm nun ganz neu, er wird lebhafter davon frappiert, und während daß er beschäftigt ist, sich dieselbe zu assimilieren, führt er auch uns in das innre derselben und zeigt uns, was darin reales für den Menschen enthalten ist. In ihm wohnt ein reines und moralisches Bild der Menschheit, an diesem prüft er jede äußre Erscheinung derselben, und indem von der einen Seite die Erfahrung seine schwankenden Ideen mehr bestimmen hilft, rectifiziert eben diese Idee, diese innere Empfindung gegenseitig wieder die Erfahrung. Auf diese Art hilft Ihnen dieser Charakter wunderbar, in allen vorkommenden Fällen und Verhältnissen das rein Menschliche aufzufinden und zusammenzulesen."

In der obigen Partie aus Vazovs Roman hat Eftim eine vergleichsweise ähnliche Funktion übernommen, wie sie Schiller dem Wilhelm Meister zuerkannt hat.

b) Poetozentrischer Exkurs

Eine abschließende Statuierung der Leistung des Romans müßte auch eine Befragung der Literaturgeschichte, Soziologie und Psychologie — immer in bezug auf die kompositorische Struktur — mit heranziehen. Das literaturgeschichtliche Problem wurde bereits gestreift, und in der Frage nach der kompositorischen Stellung Eftims, um auf obiges Beispiel zurückzukommen, liegt auch das psychologische und soziologische Problem beschlossen. Die Heranziehung jener Faktoren steht also im ergozentrischen Bezug auf den Roman und seine Leistung.

So ist es bestimmt nicht Zufall, sondern gewollte Selektion, wenn Eftim patriarchalischer Kleinbürger ist. Nach Aufzählung von allerlei Unsitten, die auf Eftim nicht zutreffen, weiß G. Gesemann über den Typus des altbalkanischen Städters folgendes zu berichten²⁷: "Dabei darf man die guten Eigenschaften der altbalkanischen Kultur (gemeint ist hier die der Kleinstadt) und die unleugbaren materiellen und geistigen Werte nicht übersehen, die sie der modernen nationalen Kultur der südslawischen Völker geliefert hat: ihre häusliche Intimität, ihre Höflichkeit, ihre geschäftliche Tüchtigkeit, ihre zumeist tadellose Familienmoral, ihre politische und menschliche Lebensweisheit, ihre Anpassungsfähigkeit..., ihre ganze wunderliche, altfränkisch-trauliche, zwischen bürgerlicher Verdienerpflicht und nostalgischer Schwärmerei schwankende Seele ..., das den besten Dichtern ... prachtvollen Stoff geliefert hat (genannt wird hier auch Vazov)... und nicht zuletzt, allem politischen und geschäftlichen Parasitismus zum Trotz, war es der Balkanobyzantinismus, der die ... in kriegerischer Violenz dahinstürmende Bäuerlichkeit urbanisiert und politisiert hat, wie ihrerseits die Patriarchalität (gemeint ist die wehrhafte des Bauern- und Hajdukentums) diesen Altbalkanern (den balkanischen Kleinstädtern) erst das Gefühl sozialer und nationaler Gemeinschaft beigebracht hat."

Hat man es nicht bei jener Problematik, dem Widerspiel von Kollektiv und Person, von Offiziellem und Privatem, wie es sich in der Brust Eftims und Bärentöters abgespielt hat, mit der eben beschriebenen Wechselseitigkeit zu tun, die sich aus jenem Verhältnis von Bauern- und Bürgertum ergibt? Eftims nach der konservativen wie liberalen Seite hin gemäßigter Nationalismus (konservativ und liberal waren in jenen Jahren in Bulgarien wie auch im übrigen Europa die beherrschenden politisch-ideologischen Gegensätze) läßt ihn sowohl ahnungslos in die Revolution hineingeraten als auch gleich

²⁷ Kultur der Südslawen, S. 18.

darauf für deren Ziel und Gelingen Tränen der Rührung vergießen. Gleichzeitig aber gibt ihm diese seine Haltung in ihrer vermittelnden Art die Empfänglichkeit für die seelische Notlage des Krüstevič. Man kann daraus nur schließen, daß Vazov einen kompositorisch richtigen Griff tat, als er Eftim seine Rolle zudachte und ihn — gemäß der hier vertretenen Theorie — leidend (und das heißt jetzt: in seinem soziologischen So- und Nicht-anders-sein-Können) in jenen durch ihn mitbedingten Wertkonflikt hineinstellte und in die damit verbundene Umwelt. Daß Eftim aber den Wertkonflikt auf seine Weise mit Anstand löst, bleibt sein eigenes Verdienst und erweist ihn als charakterlich sauberen, mit Herz begabten Menschen, der seinen Stock gegen den frechen Schmährufer zu schwingen wagt, obwohl der die Masse auf seiner Seite hatte, und der auch Ivan Bärentöter seine Meinung über die Auswüchse der Revolution nicht vorenthält.

Daß allerdings Smion dem Eftim in die Arme fällt, um eine etwaige Prügelei zu verhindern, ist wiederum selektiv dadurch bedingt, daß es Vazov nicht wagen kann, Eftim in eine prekäre Lage zu versetzen (wie man es auch schon in dem Beispiel mit der Flinte gesehen hat), welcher der Berichtende perspektivisch nicht gewachsen wäre. Wenn etwa der junge Fant Bradlov dem Hieb auswiche und seinerseits Eftim durch ein gestelltes Bein zu Fall gebracht hätte - gesetzt den Fall, dies wäre passiert, wenn Smion nicht "zufällig" neben Eftim gestanden hätte - so müßte der dann entstandene Kontrast und seine Folgen in ihrer Lächerlichmachung über Eftims kompositorische Rolle hinausgehen. An Momenten wie diesen muß die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Spannungsfeldes von "Illusion — Realität" ansetzen, wenn man dem Zufallsrequisit der schützenden Gegenwart Smions gerecht werden will, ebenso wie dem Zufall, daß Bradlov bei seinem Schmähruf in solche Nähe Eftims zu stehen gekommen ist - nicht minder wie dem Zufall der ersten und auf dem leer gewordenen Hof des Regierungsgebäudes dritten Begegnung zwischen Eftim und Bärentöter, und schließlich jenem Zufall, daß Rangel den Eftim auf seiner Flucht aus dem Gefängnis trifft, um das ursprünglich Smion zugedachte Gewehr in Empfang zu nehmen, das gerade er so gut brauchen kann. Hier "stoßen sich die Dinge hart im Raume", und nur durch eine leicht karikierende Begrenzung des Themas werden die "Zufälle" in Kauf genommen. Die sich daraus

ergebende Atmosphäre ist die eines mehr oder weniger versöhnlichen, humorvollen, optimistischen Grundtenors, wie er auch Vazovs innerer psychischer Verfassung zumeist entsprach (gelegentlichen seelischen Depressionen im Leben des Dichters zum Trotz; eine tiefergehende Erfassung der Vazovschen individualpsychologischen Struktur muß dem Fachpsychologen vorbehalten bleiben). Vazov konnte sich im übrigen stets auf das strebsame, national bewußte, zwischen Altem und Neuem vermittelnde Kleinbürgertum stützen, dessen Ideale zum großen Teil die seinen waren, und die in Eftim beredten, wenn auch nicht - von Eftim her gesehen - kritisch geschulten Ausdruck fanden. Dieser Typus gab dem bulgarischen Volk seine besten Kulturarbeiter und ein idealtypisches Spiegelbild seines auf der goldenen Mitte liegenden Wesens. Die soziale Stufenleiter nach oben hin verlängert, ergibt dann einen Typus wie Krustevič, nach unten hin den des Rauhbeins Ivan Bärentöter, der Herz und Kopf am rechten Fleck hat und den Bauern an das Bürgertum anschließt. Mit diesen dreien ist Vazov einer Meinung. Sein Abscheu gilt vielmehr den Radikalen, die er auf der einen Seite in den politischen Nutznießern sieht, die als dauernde Parteigänger die revolutionäre Tat der vom ganzen Volk getragenen Wiedervereinigung für sich und ihre Ziele reklamieren, und deren Stimme: "Nieder mit den Vereinigungslügnern!" Eftim schmerzlich ins Ohr dringt - die auf der anderen Seite in den hochstapelnden Subjekten wie dem Fanten Bradlov angeprangert werden. Dieses politische Bekenntnis zur Einstellung Eftims ist auch psychologisch mitbedingt. Denn Vazov konnte seinem Charakter und Temperament nach nicht anders als sich wie Eftim zu den Prinzipien der Rechtschaffenheit und Lauterkeit bekennen. Auch sein geistiges Naturell war bei aller Aufgeschlossenheit zeitlebens unkompliziert und trotz gelegentlicher scharfer sozialer Anklage in gewissem Sinne naiv-optimistisch.

Vazov ist selber ein Glied jenes positiven Typs der beharrenden und verbindenden Mitte im bulgarischen Volk, aus dessen Schoß ihn die bürgerlichen Entfaltungsmöglichkeiten als den Nationaldichter modernen Gepräges hervorgehen ließen. Als solcher war er in erster Linie Kulturarbeiter, bemüht, den Anschluß an die europäische Literatur zu finden. In dem Zwang zum historischen Sprung aus der Volks- in die Kunstdichtung liegt sowohl die historische Stärke als auch Schwäche Vazovs. Der Sprung selbst führte, aus kultur-

5 65

geschichtlichen Überlegungen verständlich, zunächst in die akademisch akkreditierte europäische Literatur. Diese war keine ausschließlich reine Quelle des Musischen, sondern auch Speisung aus zweiter und dritter Hand. Die wahren Sterne erster Ordnung, die genialen Schöpfer und Neuerer: L. Tolstoj, G. Flaubert, I. Turgenev (um einige der wichtigsten zu nennen, die Vazov bekannt waren) werden bezeichnenderweise beschattet von Victor Hugo, was noch anginge, dann aber auch von A. Dumas (père), E. Sue, oder neben anderen von einem Vielschreiber wie P. Boborykin. Dies will heißen: Vazovs literarische Bildung litt unter einem gewissen Dilettantismus auf Grund eines noch nicht genügend geschärften Unterscheidungsvermögens. So muß auch sein gänzliches, verschiedentlich geäußertes Unverständnis dem modernistischen Experimentalismus gegenüber (Naturalismus, Symbolismus)²⁸ gewertet werden, das nicht aus kritischer, sondern mangelnder Einsicht hervorging.

Was hier und früher über die literaturgeschichtliche Stellung Vazovs gesagt wurde, wird jetzt klarer. Das epische Genre des Abenteuer- und Situationsromans,29 wie es in historischer Fortführung des picarischen Romans in der liberalbürgerlichen Epoche der Dumas, Sue, unter Einschluß romantischer Kostümierung im Stile Walter Scotts gepflegt wurde (besondere Erwähnung verdient hierbei Victor Hugos "Glöckner von Notre Dame" in dessen nachhaltiger Wirkung auf Vazov), verband sich bei unserem Dichter mit relativ modernen Aspirationen, die unter dem Sammelnamen "Realismus" Schule gemacht und das Gemeinsame an sich hatten, dem Indizschematismus des Spannungsfeldes "Illusion — Realität" eine neue Fassung der Glaubwürdigkeit im Sinne von immer stärker werdender Ausrichtung auf den Begriff der Alltäglichkeit zu geben. Hand in Hand gingen mit den neuen Forderungen die politisch-sozialen Gegenwartsfragen, die einer künstlerischen Verarbeitung harrten. Als Übergang bzw. Zwitter mögen V. Hugos "Les Misérables" gelten. Von diesem Buch aus drang Vazov in seiner russischen Emigrationszeit (1887-89), wahrscheinlich jedoch schon zu Anfang der achtziger Jahre in den russischen Realismus eines I. Gončarov, Turgenev, Tolstoj und

²⁹ W. Kayser spricht von "Geschehnisroman", Das sprachliche Kunstwerk, S. 362.

²⁸ Siehe hierzu St. Karolevs, (2. Kapitel), obwohl obigem widersprechende Ansicht.

Saltykov-Ščedrin ein. Vazov entschied nicht im Widerstreit der Stile, sondern mischte unbedenklich. Was das bedeutet, ermißt man bei einer Gegenüberstellung der Erscheinungsjahre von Hugos "Les Misérables" (1862) und Turgenevs "Väter und Söhne" (1861). Welch ein Unterschied im künstlerisch-programmatischen Wollen und Bewußtsein! In der Mischung dieser Stilelemente bei Vazov liegt der Reiz und die Schwäche seines Romanschaffens. In dem Roman "Neues Land" leistete er dabei nicht nur sein Bestes, sondern auch stellenweise durchaus Originelles, wie es in dieser Art keines der eben zitierten Vorbilder zu konzipieren vermocht hatte! Hier gelang ihm die Setzung und Begrenzung gegensätzlicher Stile auf naiver Basis am besten im Unterschied zu "Unterm Joch" und "Königin von Kazalar". Daraus ergibt sich, daß Vazov, denkt man an das obige Textbeispiel, in der verblüffenden Mischung von situationsgebundenen Zufällen, von einem durch den historischen Sentimentalismus genährten Humor (die Figur Eftims, Bärentöters, Smions) und andererseits von realistisch wiedergegebenem und interpretiertem Geschehen der nahen politischhistorischen Vergangenheit (die Wiedervereinigung fand im Jahre 1885 statt und wurde 1896 im Roman verarbeitet, im Abstand also von nur elf Jahren) als Dichter naiv zu Werke ging. Insofern dieser Naivität Erfolg beschieden war (durch perspektivische Beschränkung), sei das Wort im Schillerschen Sinn gebraucht. Turgenev wäre Vazov gegenüber mit seinem gleichnamigen Roman "Neuland" (1876) - und man kann mit einer Übernahme dieses Titels durch Vazov (bewußt oder unbewußt) rechnen - durchaus sentimentalisch zu verstehen. Vazov war kein ideeller Programmatiker und Verfechter des literaturgeschichtlich damals akuten Realismus, deduzierend und theoretisch eingestellt, wie man es etwa von Flaubert oder Zola weiß. Er war, auch wieder nach Schiller, eine empirische Figur. Wo er das naive, möchte sagen, instinktive Wissen um das Wesen der Beschränkung verlor, litt er als Dichter Schiffbruch, wie das in seinem letzten Roman "Königin von Kazalar" besonders deutlich wird.

Soweit der poetozentrische Exkurs, der die Psychologie des Dichters, seine historische und soziologische Stellung gestreift hat. Wenn auch hieraus wertvolle Hinweise für die kompositorische, integrative Bedeutung obigen Beispiels erwuchsen, darf man es doch nicht zu einer kausalmonistischen Relativierung kommen lassen. Vielmehr geben

Schillers Einsichten über naive und sentimentalische Dichtung die Erkenntnis für den realdialektischen Bezug zwischen Autor und Werk, wobei das ästhetische Bewußtsein des Dichters gleichwertig neben die Konzeption des Werkes und seine kompositorisch-integrative Leistung zu stellen ist. Sie sind wie Ausdruck und Sein aufeinander bezogen. In diesem Sinn ist Vazov naiver Dichter. Was sich solcherweise aus der Analyse des obigen Beispiels herausschält, läßt sich nunmehr aufzählen.

- 1. Als positiv hat zu gelten: die Erstellung eines originellen Indizschematismus, in dem nebeneinander geduldet werden
- a) realistisch-humoreske Genreszenen (Verabschiedung zwischen Eftim und Ivan Bärentöter),
- b) realistisch-kritische Darstellung (die in die Geschichte eingehende Revolution),
- c) sentimentale Seelenverfassung (Eftim in seinem Verhältnis zu Krustevič),
- d) teils humoreske, teils abenteuerliche, situationsgebundene Wiedergabe von "Zufällen" (Bärentöter und die Flinte, das Erscheinen des dem Gefängnis entflohenen Rangel, das rechtzeitig ermöglichte Eingreifen Smions, als Eftim den Stock gegen den Schmäher erhob).

Die Originalität dieses Nebeneinander, das dergestalt weder V. Hugo noch I. Turgenev aufzuweisen haben noch auch als bloße Möglichkeit zu erwägen vermochten, schafft in naiver Ursprünglichkeit den Wert der verwendeten Komposition.

2. Der Nachteil der eben skizzierten Methode liegt bei Vazov darin, daß ihn bei der unbekümmerten, naiv-unbewußten Ausübung seiner aus so heterogenen Elementen gemischten Komposition der hierzu nötige Elan und der instinktive Takt des öfteren verließ. Das sind die Partien, in denen sich der für Vazov charakteristische Mangel offenbart, indem nämlich seine Naivität das Spannungsfeld "Illusion — Realität" in die Spannungslosigkeit (und entsprechend auch in die Interesselosigkeit) abgleiten läßt, indem die Naivität als Primitivität, als Simplizität verletzt, besonders da, wo eine "Bewußtheit" im programmatischen und daher notwendig sentimentalischen Sinn — nach Schiller — mit unzulänglichen Mitteln erstrebt wird. Dies soll nun das folgende Beispiel, eine mißlungene Partie des Romans, veranschaulichen.

c) Zweites Beispiel

("Neues Land", Teil VI, S. 172 ff.)

Einen Monat vor dem revolutionären Geschehen befand sich Najden Stremski mit seiner Frau während seines großen Auslandsaufenthalts am Genfer See, um dann von dort aus einen Abstecher nach Paris zu machen. Mit peinlicher Genauigkeit werden die Ortlichkeiten der Gegend geschildert. Auf der Seerundfahrt haben Stremskis soeben die Bekanntschaft jener zwei Pariserinnen gemacht, Mutter und Tochter, die ihnen vom "Comte" Bradloff vorgeschwärmt hatten, dem angehenden Bräutigam der Tochter, Bulgaren von Herkunft (in Bulgarien gibt es keinen Adel!), der sich später als der während des Aufstands bereits geschilderte Fant Bradlov entpuppt hat. Stremskis setzen dann die Dampferfahrt allein fort. Im Anschluß an diese Bekanntschaft, und nachdem das Ehepaar von der Existenz des "Comte" unterrichtet worden ist, interpretiert Stremski dann so, daß es sich um keinen Bulgaren, sondern um einen Russen handeln müsse. Der Leser merkt jedoch sogleich, daß sich hinter der Erwähnung des Grafen (der Nennung dieser Stoffpartikel) mehr verbergen müsse, als der Berichtende mitzuteilen für nötig erachtet. Tatsächlich stellt sich bald heraus, daß Bradlov ein Hochstapler und Schwindler ist, dem zu guter Letzt der Boden in Paris zu heiß geworden ist, so daß er nach Bulgarien zurückeilt, wo er mitten in die Revolution hineingerät, um sich dort gleich als Vorkämpfer für die Wiedervereinigung aufzuspielen. Bis auf dieses eine Spannungsindiz, das mit der Zufallsbekanntschaft an Bord des Vergnügungsdampfers belastet werden mußte, ist nichts, was die Grundspannung von "Illusion — Realität" mit Erwartung zu besetzen vermöchte. Stremski ist als epischer Charakter uninteressant, ebenso seine Frau. Innere Spannungen zwischen den Ehegatten bestehen nicht. Den äußeren Spannungen, hauptsächlich politischen, hat er im Ausland vorübergehend den Rücken gekehrt. So beginnt das zweite Kapitel des VI. Teils (der diesem Auslandsaufenthalt gewidmet ist) wie folgt:

"Hier war der (Genfer) See am breitesten. An seinem gegenüberliegenden nördlichen Ufer, rechts und links von Lausanne, reihten sich die malerischen, in schmuckes Grün getauchten Dörfer, Villen, Sennhütten, gesegnete Winkel des Friedens und der Poesie, welche an die Namen ruhmvoller Männer gebunden waren, die in deren Schoß gerastet hatten. Der Blick auf den See war entzückend. Die glatte Obersläche spiegelte die helle Himmelsbläue wider. Das hohe Gebirge über dem See setzte sich in dessen Tiesen fort, zitternd und mit Falten wegen des sansten Schwankens des blauen Wasserkammes. Ein kühler Wind, der die gesirnten Spitzen der oberländischen Alpen liebkost hatte, streichelte unsere Reisenden und zerwehte das Haar über Nevjankas Stirn. Der Dampfer suhr ins Freie hinaus."

Es handelt sich um eine reine Darstellung aus der optischen Perspektive Stremskis. Die Diktion ist einfach und anschaulich, aber eine kompositorische Leistung entsteht nicht. Wenn etwa gesagt wird, der Blick auf den See sei entzückend gewesen, so wird der Leser keinen Grund haben, daran zu zweifeln. Ebensowenig zweifelt er an dem Himmelsblau oder daran, daß der Dampfer auf die Mitte des Sees zusteuerte, wie uns berichtet wird. Genauer betrachtet zeigt sich aber, daß die Gegensatzspannung von "Illusion — Realität" erst gar nicht zustande kommt, denn der Bericht und das Berichtete verschmelzen derart miteinander, daß ein dichterischer Indizschematismus einfach ausbleibt. Der Bericht könnte gleicherweise ein bloßer Reisebericht mit einer gewissen Poetisierungstendenz sein, so wenn vom Wind gesagt wird, er "liebkose" die Schneegipfel. Es bleibt das Berichtete bloß Umweltstoff. Die Spannung, welche in der Epik die Distanz zwischen den Berichtkategorien konstituiert und die deshalb indizional-symptomatisch für den künstlerischen Schematismus eintreten muß und für die integrierenden Absichten der im Bericht perspektivisch indizierten Stoffteile zeugen soll, kommt gar nicht zustande - es sei denn, dies wäre Absicht seitens des Autors und seines Berichtenden, um den Spannungsausfall indizional zu verwerten, etwa um romantischer Ironie willen. Doch davon ist keine Rede, was sich aus dem Gesamtwerk ohne weiteres ergibt, sofern man überhaupt ein solches Ansinnen an den Roman heranträgt, was hier nur um der Vollständigkeit willen angeführt sei. Der Berichtende könnte ebensogut ein Reisender sein, der einen Brief verfaßt. Das geschilderte Panorama selbst bleibt "ungehobener" Stoff, bleibt undistanziert.

"... An einem Sitzplatz in ihrer Nähe begann man Russisch zu sprechen. Sie wendeten sich um, als sie diese verwandten Laute hörten. Seit einigen Monaten hatten sie nicht mehr Slawisch sprechen gehört, während sie im Meer der lateinischen Welt verloren waren (der Leser merkt, daß sich gleich nach der ersten Begegnung mit den Fran-

zösinnen eine zweite anzubahnen im Begriff ist. Dieser Umstand weckt ein leichtes Interesse, das aber durch die Zufälligkeit in seiner raschen Folge auf die erste Begegnung wieder gedämpst wird.) Dort saß und girrte ein Pärchen, ein Jüngling und ein Mädchen. Der Jüngling mit hellem Gesicht, mit schwarzen, kräftigen Augenbrauen über schwarzen, lebhaften Augen. Das Mädchen sehr lieb (diese Angabe ist künstlerisch schlecht, weil seitens des Berichtenden unverpflichtend, der einen Stilbruch der optischen Perspektive begeht und offensichtlich Stremskis subjektives Urteil für den Leser verpflichtend hinstellt. Das Mädchen sieht - in den Augen des Lesers, wie es der Autor will - nur deshalb "sehr lieb" aus, weil es die Augen Stremskis so sehen, und man seine Perspektive für die der Allwissenheit hinnehmen muß. Hier aber kommt es zur Distanzauflösung zwischen Berichtendem und Berichtetem, wobei das Berichtete die Figur Stremskis und dessen psychologisches Urteilsvermögen ist. Daher vermag denn diese Stelle nicht zu überzeugen), schlank, mit geradezu dunkelblauen Augen, dunkelblondem Haar und einer wohltönenden Stimme. Angezogen war sie ordentlich, einfach (was brauchte es mehr an Hinweisen, um das Mädchen als durchaus anständigen, guten Charakter hinzustellen? Aus der mit Stremski gekoppelten Perspektive der Allwissenheit erfuhr man, daß sie "sehr lieb" sei, wodurch es unmöglich gemacht ist, daß sich das Gegenteil erweisen könnte, denn "sehr lieb" besagt nicht so sehr nur "hübsch" als vielmehr "von innen her" schön! Sollte sich dennoch das Gegenteil erweisen, dann wäre der Berichtende und Stremski Lügen gestraft; es käme dann zum groben Stilbruch, der sich indizional nicht rechtfertigen ließe. Nach solcher direkter Psychologisierung des Mädchens erfolgt nun die ebenso beredte, indirekte, durch die Art, in welcher der Berichtende ihre Kleidung charakterisiert. Ordentlich' und einfach' angezogen kann doch nur heißen, daß sie selbst ordentlich und einfach sei. Dies alles wird vom Berichtenden bereits vorausgesetzt, bevor noch die Spannung von "Erwartung - Erfüllung" überhaupt in bezug auf den Menschen berührt wurde, der von ihr erfaßt werden soll, hier das Mädchen. Wieder handelt es sich um einen nicht in Distanz gesetzten, ungehobenen Stoff.)

,Ich wette, daß der junge Mann kein Russe ist', bemerkte Najden. ,Wirklich, der Physiognomie nach scheint er nicht — warte — da, er hat auch keine russische Aussprache...', sagte Nevjanka, wobei sie gut hinhorchte. ,Ich bin überzeugt, daß er ein bulgarischer Student ist. Hier in Genf gibt es viele Studenten von uns.' In dem Moment sagte die Russin Enčev (bulgarischer Name), geben Sie bitte das Fernglas', während sie einen Dampfer besah, der von der anderen Seite entgegenkam. Enčev, das ist ein Bulgare' (was den Leser nicht mehr zu überraschen vermag), sagte Najden, "hast du's gehört?" Nevjanka bekräftigte es. "Wir können es riskieren, ihn nach Kirkov (bulgarischer Student in Genf) zu fragen... was meinst du, ob wir diese wahrscheinlich verliebten und glücklichen Slawen aufstören sollen?'. "Wir können's, wir sind Reisende. Und meine Zunge kitzelt mich, daß ich russisch plaudere - und diese Russin ähnelt sehr stark einer meiner Mitschülerinnen in Nikolaev (Ort in Rußland, wo Nevjanka eine Mädchenschule besucht hatte), aber sie ist es nicht' (ein blindes Motiv wird angeschlagen, um sogleich fallengelassen zu werden; wozu erwähnt der Berichtende durch den Mund Nevjankas, daß die Russin einer Mitschülerin der Nevjanka ähnlich sei? Das mag zwar ,realiter' so sein, dennoch ist diese Stoffpartikel, die Erwähnung der Ahnlichkeit, kein Indiz für einen künstlerischen Schematismus, zumal die Spannung, es könne sich um eine Mitschülerin handeln, sogleich zerstört wird. Um "Realismus" handelt es sich andererseits auch nicht, da von einer Programmatik, die aus dem Indizschematismus herauszulesen wäre, nichts zu bemerken ist. Der einzige, primitive Grund, das Motiv anzuschlagen, kann nur darin zu suchen sein, daß die Russin dem Leser noch nähergebracht werden soll. Jedoch das dazu verwendete Mittel ist für den naiven Dichter nicht vertretbar. Das Motiv wirkt als für den Zweck "hergeholt" und unperspektiviert.) Stremski näherte sich den beiden, grüßte freundlich (!) und sagte zu dem Jüngling auf Russisch (daß der Berichtende es für nötig hält zu erwähnen, Stremski hätte ,freundlich' gegrüßt, zeigt wieder, wie distanzlos er dem Berichteten gegenübersteht, denn Stremski ist die fünf voraufgegangenen Teile des Romans hindurch bereits als in Charakter und Benehmen so untadeliger Held geschildert worden, daß dem Leser diese Bemerkung nur überflüssig erscheinen kann. Außerdem genügt es in diesem Falle nicht, wie auch schon in dem des als ,sehr lieb' bezeichneten Mädchens, den Leser mit einem so allgemein geprägten Ausdruck abzufertigen. Der bewußte Realist hätte die Begrüßung gewiß in anderer Form verarbeitet. Der naive Dichter aber darf um seine zwar anderen, aber ebenbürtigen Mittel nicht verlegen sein. Findet er sie nicht "instinktiv", so muß er — aus demselben Taktgefühl heraus - seinen Stoff anders konzipieren.)

Entschuldigen Sie, sind Sie Student hier?', Ja', antwortete der, den die Russin Enčev genannt hatte, wobei er die Bulgaren (das Ehepaar) neugierig betrachtete, indes die Augen seiner Gefährtin Nevjanka fixierten. Entschuldigen Sie meine Unbescheidenheit, sind Sie nicht Bulgare?', Ja, Bulgare. Und Sie - auch?', fragte der Student bereits auf Bulgarisch. ,Ja, aus Südbulgarien.' Der Student stand auf: ,es ist mir lieb, Enčev!' und er gab Najden und Nevjanka die Hand. Auch die stellten sich vor. (Die Ausführlichkeit, mit welcher geradezu pedantisch berichtet wird, und vor allem der letzte Satz, der eine Selbstverständlichkeit wiedergibt, die ohnedies vom Leser substituiert würde, zeigen, wie stark der Autor dem Stoff erliegt. Zwar wird die optische Perspektive des Berichtenden aufrechterhalten, die er an Stremski gekoppelt hat, aber es fehlt die Spannung, die Distanz. Man ist fast versucht, eine Anleitung zu gutem Benehmen aus obigem Gespräch herauszuhören!) Enčev machte sie mit seiner Gefährtin bekannt: Mademoiselle Vera Rimnicova, die Tochter eines der Professoren an der Universität (von Genf). Es hob ein sehr anregendes (?) Gespräch an. Enčev erwies sich als ein außerordentlich zuvorkommender (!) junger Mann. Er erzählte ihnen über die bulgarischen Studenten in Genf, über deren Leben, von sich. Er war aus Drjanovo (Stadt in Bulgarien) und nahm an einem Philosophiekurs teil. Er fragte nach Neuigkeiten aus Bulgarien, die ihm Stremski nicht geben konnte, da er doch Bulgarien seit langem verlassen hatte (das Gespräch mag für die Beteiligten sehr anregend' gewesen sein, nicht aber für den Leser. Inwiefern Enčev außerordentlich' zuvorkommend ist, geht aus dem Gespräch auch nicht hervor. Fälschlicherweise wird solch ein Stil bei Vazov als realistisch bezeichnet. Das ist natürlich nicht der Fall, da die bewußt programmatische Haltung, die dazu gehört, fehlt. Ferner beobachte man den nicht nur unkomplizierten, sondern geradezu primitiven Sprachstil, wenn drei einander parataktisch folgende Hauptsätze - es fehlt nur das "und", um die kunstlose Parataxe sichtbar zu machen - mit dreimaligem ,er' eingeleitet werden: er erzählte, ...er war, ...er fragte...) Enčev übrigens fragte nur so, er interessierte sich nicht für Politik. Für ihn gab's nur die Wissenschaft. Die Wissenschaft ist Bulgarien vonnöten (als indirekter Dialog aufzufassen, der in Form des Indikativs unpersönlich in der dritten Person geboten wird und mit der Perspektive des Berichtenden verschmilzt. Der Stil soll verlebendigt werden.) Weiter Hochflug für geistige Tätigkeit. Die jungen Kräfte müssen dahin

drängen. Politik ist Lärm und Leidenschaft. Die Wissenschaft ist der unschätzbare Hort, der nicht vergeht. Und ist etwa wenig da, um zu arbeiten, zu forschen, zu lernen, zu säen, zu bauen? Darum wird er sich nur der wissenschaftlichen Tätigkeit widmen, und für sie allein bereitet er sich hier (in Genf) vor. — Die Politik laß die anderen machen! Sie ist so leicht! Ein Jammer, wie viele starke Geister, Begabungen und ehrenwerte Aufschwünge im Schlamm der Politik versinken und umkommen! Genug Politik, mehr Wissenschaft, Kenntnisse, Licht! Goethes Sterbensworte: Licht, gebt Licht! (sic) — sie gelten am meisten für Bulgarien, wenn er sie sagt."

Die Frage erhebt sich, wie die Außerungen Enčevs von seiten des Lesers aufzufassen sind. Daß sie vom Leser interpretiert werden sollen, gehört zu dessen unveräußerlichem Recht, denn entgegen demselben Gespräch, wenn es sich außerhalb von Dichtung in realer Umwelt abspielt, muß es hier im Rahmen eines künstlerischen Indizschematismus eingeordnet und verstanden werden. Die Frage lautet also: mit welcher Art Erwartung ist das obige Gespräch zu besetzen, um einer entsprechenden Erfüllung im Zusammenhang des harmonischen Gleichungsresultats zugeführt zu werden? Im Leben verläuft die Interpretation desselben Gesprächs nach anderen Gesetzen: spricht Enčev so, wäre dann zu fragen, als Plauderer, der aus gesellschaftlicher Konvention heraus seine Zuhörer unterhalten will? - oder aus ehrlicher, unmittelbarer Überzeugung? - oder weil er glaubt. auf Grund irgendwelcher Motive sich bei Stremski auf diese Weise einschmeicheln zu können, weil er sich von ihm etwas erwartet? oder weil er, vielleicht ein heimlicher Revolutionär - der Student z. B., nach welchem sich Stremski bei Enčev erkundigt hatte, ist Sozialrevolutionär - sich ein Alibi durch geheuchelte Absage an die Politik zu geben versucht? Diese und alle überhaupt nur objektiv vertretbaren Motive lassen sich bei der gegebenen Situation von einem außerdichterischen Standpunkt her an den Stoff herantragen. Wie aber hat der Berichtende den Stoff zu einem Berichteten verwandelt und einheitlich perspektiviert? Denn der Berichtende kann ja nur eine von allen möglichen Interpretationen der Worte Enčevs in Auswahl und Entscheidung dem Indizverband einverleiben. Er tut das auch, aber in charakteristischer, sträflicher Verschmelzung mit dem Autor. Die indirekte Kommentierung und Bewertung der Ansichten Enčevs durch den Autor besteht darin, daß Enčev als Tendenzfigur an dieser Stelle "figuriert". Er ist das Musterbeispiel neben Stremski - für den berufenen, jungen Bulgaren, der in seinem Fleiß, seiner Nüchternheit und Wohlanständigkeit, in seiner tätigen Verehrung der Wissenschaft und seiner kulturpolitischen Überzeugung ein Ideal darstellt. Der Leser - so wird vorausgesetzt - soll in unkritischer Weise an der Figur Enčevs und dessen Ansichten teilnehmen, ohne die Möglichkeit zu besitzen, zwischen Enčevs Worten und ihm selbst auch nur den Gedanken an einen Vergleich, an eine prüfende Frage aufkommen zu lassen. Dem hat der Dichter auch schon dadurch vorgebaut, daß er Enčev und seine Gefährtin in das günstigste Licht gerückt hat, sei es in der einführenden Schilderung von deren ansprechendem Außeren, sei es in der darauffolgenden Begrüßung. Einen untrüglichen Beweis für des Dichters Tendenz aber erbringt der ganze VI. Teil des Romans, der die Auslandsreise des Ehepaars Stremski dazu benutzt, bulgarische "Typen" in der Fremde vorzuführen, teils als lobenswerte, teils als abschreckende Beispiele. Dieser Teil erfüllt somit die Funktion eines bulgarischen "Volksspiegels", dem jedoch die volkscharakterologische Würze von Aleko Konstantinovs "Baj Ganju" abgeht.

"Und Mademoiselle Rimnicova plauderte sehr lieb (!) mit Nevjanka; sie hörte nicht auf, ihre russische Aussprache zu loben - mehr um sie zu ermutigen, denn Nevjanka verhedderte sich entsetzlich. Sie (die Rimnicova) war aus Voronež, aber ihr Vater war hier Professor, und Monsieur Enčev verkehrte bei ihnen (diese detaillierten Angaben sind stofflich nicht in Berichtetes umgesetzt. Sie entbehren der Spannung; ihre kompositorische Bedeutung kann nur die sein, sie und ihren Gefährten weiterhin im besten Licht zu zeigen. Daß aber die Angaben der Rimnicova erlogen wären, darf noch nicht einmal erwogen werden, außer es wäre eine Farce beabsichtigt.) Sie fragte nach ihren (Nevjankas) Schweizer Eindrücken. Oh, das ist ein wunderbares Land (Übergang zur persönlichen Kundgabe zwecks Stilbelebung, jedoch ohne in diesem Sinn zu wirken, das vereitelt der unergiebige Zusammenhang), ein ewiger Magnet für die Millionäre, für die Dichter und Verliebten. Vera lachte beglückt auf; sie empfahl ihr, auf den Montblanc zu steigen, wenigstens bis Petits Mulets, sofern sie Bergsteigen gern habe. Oh, das ist wunderbar." Es folgt eine Beschreibung des Schlosses von Chillon und ein Byron-Zitat. Dann heißt es:

"Nur die Poesie vermag den irdischen Dingen Ewigkeit zu verleihen. Vera liebt sehr die Dichter, von den Franzosen gefällt ihr Musset, der Dichter des Herzens, von den russischen liebt sie Lermontov, aber jetzt zieht sie Nadson (!) vor: seine Poesie ist ein edler Seufzer einer leidenden Seele, unbefriedigt von der Gegenwart, aber durch die Dämmerung des Pessimismus sieht man die Morgenröte des kommenden Lichts...Oh, sie sind nicht lebensfroh, die russischen Dichter — die heutigen. Oh, anders ist Heine. Sie liebt ihn leidenschaftlich, aber auf deutsch. Auf deutsch ist er wunderbar, zum Beispiel sein "Fichtenbaum" (und es folgt das Zitat), göttlich einfach, eine kristallene Musik (so fährt die Rimnicova ohne Unterlaß fort)...Im übrigen interessiere sie sich auch für Philosophie und Sozialwissenschaften."

Hingegen interessiert sich der Leser nicht für sie! Daß unter anderem die Rimnicova einen Modedichter wie Nadson einem Klassiker wie Lermontov vorzieht, bleibt ihr unbenommen. Daß aber die unkritisch-positive Perspektive des sich mit dem Berichtenden identifizierenden Autors ihr gegenüber diesen ansechtbaren Geschmack vorträgt, geht kompositorisch nicht an. Überhaupt sind die beiden Paare in ihrer Idealisierung seitens des Autors (und Berichtenden) nachgerade untragbar geworden. Die perspektivische Haltung ist der "geheimen Teilhabe" des ersten Beispiels entgegengesetzt. Dort durfte der Leser von der Freiheit des Inkognito Gebrauch machen, und das zahlte sich in der Leistung aus, welche die dortige kompositorische Haltung ermöglichte. Hier geschieht das Gegenteil. Der Leser hat sich der Diktatur des Autors zu beugen und die moralische Untadeligkeit von dessen Figuren anzuerkennen (was noch angeht), diese aber nicht nur gutzuheißen, sondern sich für sie auch noch zu interessieren! Da aber entzieht der Leser dem Autor sein Vertrauen und besetzt das Spannungsfeld nicht mehr mit Erwartung bzw. sieht sich um eine Erfüllung betrogen und versagt dem Dichter die Kompetenz.

(S. 176) "Während dieses Gespräch noch andauerte, langte der Dampfer am Ufer an und die Menge strömte auf den Landungsplatz beim Jardin des Anglais. Die Sonne, die hinter dem Jura niedergegangen war, beleuchtete mit rosigem Schein allein den Montblanc auf dem Grunde des Horizontes. Der Student und Vera luden die Bekannten zu sich für morgen ein. Diese dankten, konnten es aber nicht sicher versprechen (zu kommen). Sie wollten noch einen Gang

nach Forney machen, um dem Hause Voltaires ihren Gruß zu entbieten... Bald darauf blieben Stremski und seine Frau allein in der Menge zurück, die zur Brücke über die Rhone hineilte, überschritten sie, wobei sie eine Minute auf die wie Smaragd grünen Wellen des Flusses schauten, und eilten über die Rue des Alpes, um zum Hotel de la Monnaie zu gelangen, das nahe dem Bahnhof steht."

Damit endet das Kapitel und die ausführliche, nicht dichterisch umgesetzte Schilderung von Ortlichkeiten und Situationen. Ein neues Kapitel bringt dann die Rückschau auf Stremskis bisheriges Leben im Ausland, auf die Gründe, die ihn und seine Frau zu der Reise bewogen haben: Nevjankas Kind ist an Diphtherie gestorben. In der Folge erkrankte auch sie, und die Arzte rieten zu einem Klimawechsel. Stremski, ein vorbildlicher Ehemann, verließ sein Amt als Landtagsdeputierter, um seine Frau zu begleiten. Diese Erholungsreise dauerte von Oktober 1884 bis August 1885. Daß alle diese Angaben wie auch die obige Dampferfahrt noch nicht episiert sind, ergibt sich aus der Undistanziertheit zwischen den Berichtkategorien. Der Autor ist überzeugt, daß der Leser mit gleicher Anteilnahme wie er an der bloßen Existenz des Ehepaars Stremski auf Grund von Sympathie hänge. Diese ist kein Wert an sich, denn es fehlt die Gespanntheit von "Erwartung — Erfüllung" auf dem Spannungsfeld von "Illusion — Realität". So unterbleibt der schöpferische Einsatz von seiten des Publikums.

Es erheben sich auch noch andere Fragen wie etwa diese: wie vermögen Stremskis die Reise zu finanzieren? Wie ist es möglich, daß er sein Amt für so lange Zeit verläßt? Wer versorgt die zwei jüngeren Geschwister Nevjankas? Die sozusagen realistische Perspektive des Alltäglichen, häuslich Intimen legt solche, das Biographische nachrechnende Fragen, die sich nachgerade von selbst aufdrängen, nahe. Das Thema ist also stofflich nachlässig verarbeitet. Man ersieht daraus, daß ein Versagen Vazovs wie in diesem Beispiel als ein Versagen des naiven Taktgefühls zu werten ist. Der Dichter verläßt mit tendenziösen Aspirationen seine naive Kompositionsmethode und verfehlt so die künstlerische Integration. Natürlich ist auch diese bei ihm zutage tretende Tendenz naiv und wirkt jetzt lächerlich. Hingegen sind auch schlechte Partien wie die eben geschilderte nicht ohne ein gewisses Verdienst, wenn auch nur indirekt: In dem Kontrast zwischen dieser verunglückten Partie und solchen in der Art des ersten

Beispiels erweist sich der geglückte Teil desto stärker in seinem positiven Aspekt. In der im ersten Beispiel auftretenden "geheimen Teilhabe" hält sich der Leser auf Kosten des ihn langweilenden Stremski schadlos. Dessen Wohlanständigkeit und veroffizialisierte Rolle als Romanheld wurden durch das Inkognito-Bewußtsein des Lesers ihrer moralisierenden Wirkung beraubt. Der Leser und mit ihm der Berichtende herrschen frei und unbemerkt über Figuren und Situationen, wobei sich die Figuren in ihrer "Geworfenheit" leidend offenbaren, sei es in komischer, sei es in seelisch geläuterter Art. Dann also, wenn sich der Leser über Stremski zu erheben vermag, wenn er sich der Verpflichtung ledig weiß, mit der ihn der Dichter in Fesseln schlug, nämlich Stremski als offizielles Ideal, jede seiner Taten, alles von ihm gemeisterte Schicksal, jedes selbstlose Opfer für Bulgarien oder für seine ihm Anvertrauten anzuerkennen, kommt es zur epischen Perspektive. Der Leser gewinnt erst dann freien Raum, um seine eigene epische Haltung zu finden, wenn ihm die Tendenz des Autors nicht mehr aufgezwungen wird. Im Inkognito "geheimer Teilhabe" wird ihm die nötige Distanz hierfür geboten; denn gegenüber Eftim, Bärentöter, Krustevič und Rangel besaß er dieses Inkognito. Das um so mehr, als er sich dort auch der Bevormundung durch den Autor im Falle Stremskis ledig wußte. Besonders deutlich wird dieser Umstand dort, wo die "geheime Teilhabe" geradezu auf Kosten Stremskis errichtet wird. Es handelt sich da nicht nur um ein (nicht bewußt beabsichtigtes) "Ausspielen" Stremskis gegen die anderen Figuren, sondern auch darum, daß stellvertretend für ihn menschlich gelitten und er indirekt zur Schuld verurteilt und in passive Mitleidenschaft gezogen wird. Schuld und Mitleidenschaft sind im Sinne eines transzendenten, anonymen, echt epischen Schuldigwerdens zu verstehen, im Sinne einer "Geworfenheit". Wie das gemeint ist, mag ein drittes Beispiel zeigen, das ein künstlerisch integrierendes tertium comparationis in den Indizverband dieses besten der Romane Ivan Vazovs einführt und das zwischen den beiden vorigen Beispielen positiv zu vermitteln vermag. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine bewußte und das heißt sentimentalische Mittlerschaft, sondern um eine naive, deren Leistung also auch auf naiver Basis zu suchen ist, und die den künstlerischen Takt beweist, mit dessen Hilfe es dem Autor gelingt, den Roman durch die Perspektive der "geheimen Teilhabe" zu echtem Leben zu erwecken.

d) Drittes Beispiel

Es handelt sich zunächst um die Figur Rangels in seinem Verhältnis zu Stremski, den Räubern, Mitko, Zamfirica, Ivan dem Bärentöter, dem Popen Kün und zur offiziösen Gesellschaft, d. h. zum bulgarischen Bürgertum. Rangel ist ein fruchtbarer Stoff, ein glücklicher Griff des Autors, um als Folie Stremskis, als dessen Widerpart, dem Roman einen spannungs- und lebenzeugenden Wertkontrast einzuimpfen. Rangel und dessen Funktion ist der fünfte Teil des Romans in der Hauptsache gewidmet, an die hundert Seiten etwa. Neben einigen anderen Partien, zu denen auch das erste Beispiel rechnet, stellt der fünfte Teil den Glanzpunkt des Buches dar. Durch die originelle Kontrastierung des episch unwirksamen Helden Stremski durch Rangel wird ein Versäumnis des Autors ebenso originell wettgemacht. Schon im dritten Teil war die Figur Rangels in die Handlung eingebaut worden. Das geschah anfangs in andeutender Weise sehr geschickt, insofern der Leser die Kombinatorik seiner Phantasie frei walten lassen durfte. Der Ansatzpunkt war der, daß Stremski als Zeuge in einem Mordprozeß aufgeboten worden war. Die hiermit verbundene Zufallssituation, daß Stremski auf einer Reise Zeuge eines Mordes wird (von Rangel an einem Türken begangen), kann von dem Leser in der Zufallhaftigkeit dieses Geschehnisses nicht bezweifelt werden, solange er noch nicht weiß - wie Stremski übrigens auch nicht -, daß der Ermordete zugleich der Mörder von Stremskis Vater während des bulgarischen Freiheitskrieges von 1877 gewesen war. Der Autor nimmt vielmehr zunächst die skandalösen Rechtsverhältnisse der Zeit unter die Lupe, so daß der Leser sich von dem anberaumten Prozes eine Sozial- und Sittenstudie erwartet. Erst im folgenden wird neues Interesse erweckt, als nämlich Rangel aus dem Gefängnis unter Mithilfe des patriotischen Wärters ausbricht und Stremski ihn auf seiner Weiterfahrt auf der Straße aufliest. Er tut das aus einem Mitleidsimpuls heraus, denn Rangel hat eine schwere Fußwunde und wird verfolgt. Stremski packt ihn in die Kutsche und entzieht ihn den Blicken der Gendarmen. Dieser freie Impuls Stremskis gewinnt das Interesse des Lesers, der dazu neigt, in solch einem Faktum etwas Besonderes, Handlungsträchtiges zu erblicken. So jedenfalls legt es der Indizschematismus nahe, denn die neuerliche und nun deutlich ausgezeichnete Zufallssituation (daß Stremski den Rangel in so kritischer Situation zu treffen und zu retten vermag, was für

die ganze spätere Handlung von großer Bedeutung ist) führt diese Deutung unweigerlich herauf. Das bestätigt sich nach weiteren Komplikationsmomenten dahin, daß Stremski in Rangel den (ungewollten) Rächer an seines Vaters Mörder erkennt, der übrigens nicht aus ichsüchtigem Trieb den Türken niedergestreckt hat, sondern aus Haß gegen ihn als Wucherer. So ist denn auf der Basis des Zufalls-, Situations- und Abenteuerromans eine Art ausgleichender Gerechtigkeit errichtet worden (auf Grund gegenseitiger Hilfe und Verpflichtung), und Stremski vermag ein "Schutz- und Trutzbündnis" mit diesem "Armen aus dem Volke" zu schließen. Denn Rangel, der blonde, junge und kräftige Bauernsohn, ist geistig nicht eigentlich beschränkt als vielmehr jäh, von ungebrochenem, wildem Temperament, jedoch mit gutem seelischem Kern. Stremski offenbart sich Rangel als Retter, wodurch ein Vertrauensverhältnis zwischen dem Mann der bulgarischen Intelligenz und dem Mann des ungehobenen Volkes zustandekommt.

Es 1st schon wahr, daß die soziale Entwicklung der Neuzeit in Bulgarien in demokratischen Formen verlief, aber die wirtschaftliche und bildungsmäßige Differenzierung und relative Diskrepanz mußte die Folge der wachsenden Modernisierung des Landes sein. So nimmt es nicht wunder, wenn Stremskis Umwelt eine andere ist als die Rangels. Ein Wertkontrast ist somit gegeben. Andererseits braucht dieser Kontrast nicht unbedingt kritische Formen anzunehmen (anders etwa in der russischen Literatur), und Vazov kann obiges Verhältnis auch noch auf naive Weise entwickeln. Wenn er dennoch Rangel in eine fluktuierende Grenzsituation zwischen den Möglichkeiten stellt, die ihn zu einem brauchbaren Glied der Gesellschaft machen oder zu einem außerhalb ihrer und gegen sie existierenden, so kann er es trotzdem wagen, diese Figur naiv zu konzipieren, ohne dem Ganzen Abbruch zu tun. Rangel ist zwar ein "armer Teufel", der zum Teil durch das Versagen der Gesellschaft im weiteren Verlauf mit den bürgerlichen Gesetzen bricht, aber auch er ist an dieser Entwicklung, die er einschlägt, schuld, und so sind schließlich beide, Stremski und Rangel, an des letzteren Privatschicksal "schuldig". Dennoch wird am Ende des Romans der Gerettete (Rangel) wiederum Stremski retten, und so triumphiert noch das Menschliche auf der privaten Ebene. Das ist (vergleichend, nicht monokausalistisch gesprochen) auch ein Sieg des Vazovschen und des von ihm vertretenen und vertretbaren gesellschaftlichen Optimismus, der sich von der bulgarischen Wirklichkeit nährte. Diese war nicht auf Rosen gebettet, aber das soziale Gefüge des Volkes blieb doch intakt genug, um allen seinen Gliedern das Gefühl demokratischer Verbundenheit zu gewähren. Das gibt auch Vazov das Recht, den obigen Kontrast mit den naiven Mitteln des Situations- und Abenteuerromans auszuführen.

Die nächstfolgenden Ereignisse mit Rangel brauchen nur gestreift zu werden. Stremski verbirgt ihn in einem Gasthaus, wo er (Stremski) Ivan den Bärentöter unter komischen Umständen kennenlernt, wobei sich ergibt, daß sie engste Landsleute sind. Inzwischen dringen die Gendarmen ins Gasthaus; Stremski unterrichtet Bärentöter über das Schicksal Rangels, der in einer Kammer verborgen steckt; Bärentöter schafft eine komische Situation, indem er als "Deputierter", der er tatsächlich einmal gewesen war, den Gendarmen nicht gestattet, Hand an ihn zu legen, wobei er sich vor die Tür zu Rangels Kammer stellt! Letzterer gewinnt Zeit und entflieht durch das Fenster. Die komische Figur Ivans vermittelt sozial zwischen Stremski und Rangel (Bärentöter und Rangel haben sich nicht von Angesicht zu Angesicht gesehen, dennoch sollen zwischen ihnen und Stremski von nun an sichtbar-unsichtbare Fäden laufen). Ivan verkörpert das aufstrebende Bulgarentum im ungebildeten, aber zur politischen Aktivität drängenden, selbstbewußten Bauerntum; er, ein bramarbasierender, Fremdwörter verdrehender, praktisch veranlagter und gutherziger Athlet, Patriot und Politicus. Sein Erscheinen läßt indizional verstehen, daß Rangels Verfolgung kein schlechtes Ende nehmen kann, denn die humoreske Szene mit Ivan duldet nur einen glücklichen Ausgang, dessen Atmosphäre stilbildend auf die Handlung übergreift. Mit dieser Annahme nimmt man dem Dichter seine Freiheit nicht vorweg, man nimmt ihn vielmehr beim Wort. Eine Festnahme und Aburteilung Rangels ist kompositorisch nicht gerechtfertigt. Damit wäre keine Leistung integriert. Nach der Knüpfung persönlichprivater Fäden auf abenteuerliche, situationsgebundene Art würde bei einer Ergreifung durch die Gendarmen Rangel wieder ein entprivatisierter, offizieller "Fall" und es bliebe für den Leser nur zu hoffen, daß er nochmals auszubrechen vermöchte, wodurch der abenteuerliche Stil erhalten bleiben könnte. Käme es aber tatsächlich zur etwa lebenslänglichen Aburteilung, dann bliebe nur der perspektivische Ausweg in den seelischen Bereich, in die Charakterstudie des

81
Wolfgang Gesemann - 978395479

leidenden Rangel und des für ihn mitleidenden Stremski. Damit wäre aber die Frage nach der einheitlichen Perspektive nicht gelöst. Man sah ja, daß beide in abenteuerlich-sentimentalen Bezug gesetzt wurden, womit eine entsprechende Selektion verbunden ist, mit der die hier engagierte künstlerische Konzeption steht oder fällt. Die Zuhilfenahme der Zufälle bestätigt das: wenn Stremski Zeuge des Totschlags wurde; wenn er darauf zur späteren Zeugenvernehmung am Ort verbleiben muß; wenn er erst zur Weiterreise aufbrechen kann, nachdem Rangel zu entsliehen vermochte; wenn Stremski den hinkenden Rangel auf der Straße auflesen konnte, weswegen er gesprächsweise erfährt, jener habe den Tod des eigenen Vaters gerächt; wenn Stremski den Ivan kennenlernte, der sich als Landsmann entpuppte und bereit war, den Rangel zu schützen, so daß letzterer zu entfliehen vermochte — dies alles läßt sich im Spannungsfeld "Illusion — Realität" nur unter stilistischer Festlegung und Einengung auf den sentimental-abenteuerlichen Stil rechtfertigen. Das Spannungsfeld hat die Ableitung, es handle sich um eine abenteuerlich-sentimentale Festlegung naiven Stilwillens als letzte Instanz bestätigt, denn dieses Feld läßt sich nur mit einer Erwartung besetzen, wenn die abenteuerlichen Zufälle vom Leser nicht auf die Goldwaage der Wahrscheinlichkeit gelegt werden. Es sind der Zufälle doch zuviel, als daß sie - außer vom primitiven Leser - anstandslos als real hingenommen werden könnten. Der ideale Leser - der naive wie auch der sentimentalische - drückt ein Auge zu und soll es auch. Alles andere liegt beim Autor, von dem es abhängt, ob er mit den ihm vom Publikum zugestandenen Pfunden zu wuchern versteht. Denn im integralen Gleichungsresultat will auch der Leser auf seine Kosten kommen und die Freiheit wiedergewinnen, die er dem Autor anfangs abzutreten bereit war, damit er sich mittels dieser Freiheit in freier Selektion festlege. Dafür also, daß der Leser nur mit einem Auge liest und so bereit ist, einiges Ungemach (wie etwa die vielen Zufälle) hinzunehmen, will er im Gleichungsresultat - dann also, wenn der Indizschematismus des Werks hervortritt - mit beiden Augen dabei sein. Das ist es, was man mit Goethes Worten auf den Dichter beziehen muß: "Das erste steht uns frei - beim zweiten sind wir Knechte." Vazov hat die perspektivische Freiheit, dem Leser Zufälle zuzumuten, wenn letzterer bereit ist, sich auf einen Stil festzulegen, der für die Zufälle entschädigt (wie weit dieses hier obwaltende Verhältnis seitens Autor und Leser bewußt konzipiert wird, ist eine Frage, die hier nicht zu

beschäftigen braucht). Der "erste Schritt", in dem Vazov frei ist, wäre nunmehr nachgewiesen. Es ist zu fragen, wie er den zweiten weiterführt.

Bevor die Gendarmen in die Kammer zu dringen vermochten, ist Rangel bereits auf eines ihrer Dienstpferde aufgesessen und hat das Weite gesucht. Damit verliert ihn Stremski und der Leser aus den Augen. Erst im übernächsten Teil, im fünften, taucht er wieder auf. Stremski hat inzwischen politische Karriere gemacht, führt ein ehrenwertes, nützliches Leben in der Hauptstadt Rumeliens, Plovdiv; ist ein Idealbild eines Ehrenmannes in der Öffentlichkeit wie im Familienkreis. Es ist aufschlußreich, wie Vazov den Stremski als Gegenpart Rangels nun charakterisiert (Teil V, S. 54):

"Als einer lebhaften und elastischen Figur entsprach seinem Temperament der politische Kampf und dessen Erschütterungen; seine Rednergabe, sein machtvolles und wahrhaftiges Wort, seine volltönende Stimme, sie hoben ihn mit einem Mal in die Reihe der ersten Tribunen im Bereich des Landtages, und sein Geist, sein edles Wesen, Charakterstärke, unkäufliche Ehrenhaftigkeit, würdiges Benehmen, gewannen ihm allgemeine Achtung, die sich auf seine Feinde legte (und es folgt Vazovs eigenes Ideal von einem bulgarischen Politiker, wenn es weiter heißt)... Stremski war nur das, was er war: er war kein Bannerträger irgendeiner besonderen Idee, noch hißte er irgendein weltumstürzendes soziales Zeichen, noch war er ein Apostel grollender gesellschaftlicher und politischer Umstürze in einer Epoche lebendiger Arbeit, nüchterner und erneuernder Bemühungen, des Aufbaus eines neuen Lebens aus dem Aschenhaufen der Vergangenheit, der Heilung von Wunden aus der (türkischen) Knechtschaft und der allgemeinen Anspannung der nationalen Kräfte zur friedlichen, fruchtbaren Tätigkeit... (und es folgt Vazovs literarisches Bekenntnis, S. 55)... Stremski war auch kein Idealbild (!), keine Inkarnation aller Tugenden und Vollkommenheiten (was denn sonst?). Als solcher wäre er ein glänzender Held eines Poems, die Frucht einer edlen und beflügelten Phantasie, aber nicht dieser Erzählung - als Bild einer wirklichen (gemeint ist: realistisch zu sehenden) Epoche und eines noch lebenden Geschlechts (die Apologie des Berichtenden, hinter dem sich nur zu deutlich der Autor verbirgt, straft ihn Lügen - ein Realist hätte eine solche primitiv-idealisierende Apologie vermieden). Najden Stremski gehört zu dieser Epoche und diesem Geschlecht; er

ist ein Kind seiner Zeit, eine Gestalt dem Leben nachgezeichnet. Aber er vereinigt in sich die lichten Erscheinungen dieses Lebens; in ihm leben die guten Gefühle und hohen Schwünge des Menschen, die gar nicht Schwächen... ausschließen, die seiner Natur zu eigen sind (diese werden aber vom Berichtenden verschwiegen!). Er ist einfach ein ehrenhafter, begabter und energischer junger Mann und ein öffentlich Wirkender, ausgerüstet mit Herz und Charakterstärke. Das sind seine bescheidenen (!) Titel, um unser Held zu werden. Wäre er noch mehr als das, würde er übermäßig sympathischer als Persönlichkeit (ist das noch möglich?), aber nicht wahr sein als Bulgare" (primitives Bekenntnis zum gemäßigten Realismus).

Es ist gut, sich diese Realcharakteristik Stremskis vor Augen zu halten und gleichzeitig zu bedenken, daß seine abgeklärt zu nennende politische Haltung, seine positive, undogmatische Weltanschauung einer gewissen Saturiertheit entspricht und ihren Ausdruck auch in seinem unproblematischen, ja hausbackenen Familienleben findet, das eine Seite zuvor (S. 53) beschrieben wurde. Und zehn Seiten später (S. 63) treten zwei einfache Männer in sein Haus, beide der Schattenseite des sozialen Lebens angehörig: Rangel und ein anderer Schützling Stremskis, Mitko. Der gebotene Kontrast wird nun menschlichprivat gebunden und gelöst, denn die Szene entwickelt sich wie folgt (Teil V, S. 63): "Euch zum Gruß, mein Herr' sagte der Bauer (Rangel), indem er schwankend eintrat. Es war ein Mann zwischen fünfundzwanzig und dreißig Jahren, außerordentlich abgezehrt und sonnverbrannt, blond, mit enger, vorgewölbter Stirn und einem scharfen und wilden Blick. Stremski bemühte sich, ihn zu erkennen. Der Bauer verharrte indes schweigend, wie ein Mensch, der nicht im Sinn hat, sich selber vorzustellen. ,Ach! willkommen, gut willkommen!' sagte zuletzt Najden erfreut, wobei er den Gast an die Hand nahm und sich zu seinem Onkel wandte (zu Eftim). Mein Onkel, drückt diesem Bulgaren die Hand!', Wer ist Seine Gnaden?' (bulgarische Redewendung, höflich, nicht spöttisch gemeint) fragte der Alte erstaunt. Ein Freund von mir ... Der Alte schüttelte ihm herzhaft die Hand und kehrte ins Haus zurück." Man beachte die unmittelbaren, natürlichen Umgangsformen! Nun erzählt Rangel von seinen weiteren Abenteuern (S. 64): "Er war lange Zeit durchs Vrača-Gebirge geirrt, hatte sich zu guter Letzt im Gebiet von Sumen festgesetzt, wo er einige Zeit Waldhüter gewesen war. Von der Regie-

rung aufgestöbert, hatte er sich verzogen und war bis jetzt herumgestreunt, hungernd, voll ewiger Angst, gefaßt zu werden. Nur eines verbarg er: daß er seit einem Jahr in den Rhodopen ein Hajdukenleben führte (d. h. er war unter die Räuber gegangen; der Hajduke hatte damals seinen positiven Aspekt als Rächer an türkischer Unbill und als Vorkämpfer der nationalen Freiheit eingebüßt). Aber warum bist du nicht noch damals zu mir gekommen, Rangel? Habe ich dir nicht versprochen, ich würde dich nicht verlassen?' Najden begann sogleich mit der Liebe eines Bruders den Gedanken zu erwägen, Rangel hier anzustellen, ihn, dessen tief eingefallenes Gesicht deutlich die Strapazen anzeigte, die er erlitten hatte. Er (Stremski) sagte ihm, er habe jetzt eine Stelle frei wie geschaffen für ihn: Feuerwehrmann in Plovdiv (das ist, etwas primitiv nach Märchenart, das Motiv des entlaufenen Kochs; es wird offenbar, wie viele Befugnisse Stremski auf Grund seiner öffentlichen Stellung dank seiner Vorbildung und sozialen Kompetenz besitzt. Rangel soll weiterhin an Stremski zwecks Vertiefung des Schutz- und Trutzbündnisses gebunden werden, welches die kompositorische Handhabe bietet, das abenteuerliche Geschehen weiterzuführen, das in der Zwischenzeit stillgelegen hatte.) Später würde er ihm eine andere (Anstellung) suchen. Fürs erste jedoch werde er Angel, nicht Rangel heißen. Der Schope (Bezeichnung für den westbulgarischen Bauern) dankte ergriffen und fast tränenden Auges (!). (Nevjanka kommt nun ins Zimmer, und Rangel wird ihr vorgestellt, er, der steckbrieflich Verfolgte, der Frau eines hochgeschätzten Landtagsabgeordneten!) Nevjanka lächelte ihrem Manne zu, ohne eine Erklärung zu fordern, und schüttelte Rangel herzlich die Hand. Wenn er ein Held ist, Euer Gnaden (wie Stremski ihn ihr bezeichnet hatte), dann hat er meine Achtung. Helden können nur edle Seelen sein', sagte sie und sah in das errötende Gesicht des Bauern. Aber Röte flammte in ihrem Gesicht erst auf ..., als ihr Najden auf Französisch (!) sagte, wer er sei. ,Du, Angel, kommst heute abend zum Essen, wandte sich Najden an den Bauern, um der auf Französisch ausgesprochenen Bitte seiner Frau nachzukommen. , Vielen Dank euch!' sagte Rangel."

Der Autor will zweierlei erreichen: einmal, wie gesagt, die Bande zwischen Stremski und Rangel unter gleichzeitiger Betonung des sozialen Kontrasts fester knüpfen, zum anderen beide Seiten menschlich vertiefen und dem Leser näher ans Herz legen. Wieder wie im

ersten Beispiel erhebt sich die Spannung des Privaten und Offiziellen, des Inkognito und des Anonymen. Der Berichtende und der Leser haben an der privaten Sphäre der Stremskischen Familie teil. Es tritt ein anonymer Bauer dazwischen. Er wird bei seiner Wiedererkennung reprivatisiert. Dann aber, wenn der Leser aus der anonymen Perspektive des Berichtenden in das harte Schicksal Rangels Einblick gewinnt und der Kontrast zwischen dem bürgerlich-familiären Leben Stremskis und dem des "Gesetzlosen" ersteht, vergrößert sich für ihn der Abstand zwischen Stremski und Rangel, und es kommt zur geheimen Furcht, Stremski möchte sich des Rangel womöglich nicht annehmen - und zur geheimen Hoffnung, er möchte Rangels Leiden ein glückliches Ende bereiten. Die Bedrohung der privaten Vertrautheit zwischen den beiden wird besonders dringlich da, wo der Berichtende aus seiner Allwissenheit heraus kundtut, Rangel habe nur eines seinem ihm protegierenden Freunde verborgen: daß er zeitweilig unter die Räuber gegangen sei. Der Leser muß das Vertrauensverhältnis als bedroht ansehen, zumal ein unglücklicher Zufall - an Zufälle ist man bei Vazov gewöhnt - diesen Umstand ans Licht bringen könnte, und das womöglich noch gar auf Kosten des Wohlwollens von Stremski. So kommt es beim Leser wieder zur Errichtung des Inkognito-Bewußtseins, denn der weiß mehr von Rangel und Stremski, als beide voneinander wissen. Er steht über ihnen und neigt sich doch zu ihnen herab, allerdings nicht wie im ersten Beispiel mit leisem Humor (Eftim und Bärentöter gegenüber), sondern nur mitleidend. Da eine gewisse Rührseligkeit dieser Szene zwar vorhanden, diese aber in naiven Bezug zum abenteuerlich-situationsgebundenen Stil gesetzt ist, erscheint sie als gemildert. Der Wertkontrast, der durch das Thema Stremski und Rangel gegeben ist, verlangt nach einer Lösung, die sich in der Folge bis knapp zum Ende des Romans erstreckt. Sie erweist sich in ihrer schrittweisen Erfüllung als sehr fruchtbar. Der Umstand, daß die Familie Stremski auf Französisch über Rangel bei dessen Anwesenheit konferiert, offenbart noch einmal die Nähe (in der zugrundeliegenden wohlgemeinten Absicht) und gleichzeitige Ferne der beiden Kreise.

Als nächster meldet sich Mitko bei Stremski. Auch er ist sein Schützling, der Sohn eines einfachen Hirten aus der gemeinsamen Heimat. Durch Stremskis Vermittlung hat er Anstellung als Schutzmann in Plovdiv gefunden. Er kommt, um sein Leid zu klagen —

auch als einer der sozial "Überflüssigen", denn bei seinem kargen Gehalt ist seine Frau Zamfirica nicht zufriedenzustellen, die sich auf der Straße verkauft, wobei sie ihren Mann nur als willkommenen äußeren Rückhalt betrachtet. Mitko, ein anständiger, junger Mann, ist von Vazov in so rührseliger Weise dargestellt, daß er als völlig verzeichnet angesprochen werden muß. Mitko ist seiner Frau in solchem Maße hörig, daß er psychopathologische Züge aufweist. Doch lag es nicht in der Absicht des Verfassers, Mitko dem Leser realistisch-psychologisierend nahezubringen, wodurch es kommt, daß die Figur unglaubhaft, fast lächerlich wirkt. Es ging vielmehr darum, neue Fäden zwischen Rangel und Mitko, den zwei Schiffbrüchigen des Lebens, zu knüpfen. Sie lernen einander bei Stremski kennen und werden Freunde. So wird eine neue private Sphäre geschaffen und abenteuerliche Situationen für das kommende Geschehen ermöglicht. So mag man denn Mitko beschränkt gelten lassen (der sentimentalische Versuch, Mitko mit sozialpädagogischen, die Gesellschaft anklagenden Mitteln zu gestalten, muß als primitiv und gescheitert betrachtet werden). Rangel begleitet den Mitko zu dessen ärmlicher Unterkunft, wo Zamfirica in Abwesenheit ihres Mannes Liebhaber zu empfangen pflegt wie den käuflichen Advokaten Ladžovič oder den zeitweise suspendierten Popen namens Kun, einen politisierenden, händelsüchtigen, ehrgeizig-umtriebsamen Mann, Adlatus des politischen Gegners von Stremski, des Doktor Doganski. Da wird Rangel Zeuge der gemeinen Behandlung, die Zamfirica der Mutter Mitkos, die zu ihrem Sohn in die Stadt zu Besuch gekommen ist, angedeihen läßt. Während Mitko aber keiner Reaktion zum Schutze seiner Mutter fähig ist, ergrimmt Rangel, der im Hintergrund beobachtet, und sinnt Schreckliches. So sind denn die zwei privaten Kreise Stremski - Rangel um den von Rangel - Mitko erweitert worden. Indessen tritt die Kluft, die Bedrohung, da zutage, wo sich der soziale Kontrast offenbart, wo sich Stremskis private Welt von jener der zwei "Elenden" notgedrungen trennt. Zwar will Stremski und wird er helfen, aber sein Leben ist sozial, ökonomisch und familiär geborgen, Mitko und Rangel aber sind den Nöten preisgegeben. Der Leser steht an Bewußtheit über diesen Kreisen, er vermag sie auch im Trennenden zusammenzusehen, er "leidet" und steht doch über ihrem Schicksal.

Als nächstes spielt die kollektive Anonymität herein. Im anschließenden fünften Kapitel sieht sich Rangel nach Verlassen Mitkos im Stadtzentrum in eine protestierende Menge versetzt. Eine jener vielen Demonstrationen für die Wiedervereinigung ist im Gange, und es kommt zu einem ähnlichen Verhältnis, wie man es bereits im ersten Beispiel an Hand des dortigen offiziell-anonymen Geschehens angetroffen hat. So heißt es (S. 71): "Ein lebhaftes Lärmen brodelte aus der dicht andrängenden Menge hervor, die sich die Bahnhofstraße entlang auf den Weg machte. Rangel drückte sich an die vielen heran, um sich gefährlichen Blicken zu entziehen (Kontrastierung des Privaten und des Anonym-Offiziellen). In den vorderen Reihen marschierte ein Riese, der in einem fränkischen (europäischen) Anzug steckte und einen großen Hut aufhatte. Er war sehr erregt und führte zwei Kinder mit sich, die er vor der Menge hütete, daß diese sie nicht zerdrücke. Der Zufall oder besser der logische (!) Gang der Dinge, welcher in Plovdiv eine Reihe der Helden dieser Geschichte, die bisher über verschiedene Teile Bulgariens verstreut waren, versammelt hatte, der hatte auch Ivan den Bärentöter hergeführt (mit dem Auftreten Bärentöters geht die "geheime Teilhabe" gänzlich auf den Leser über, denn nun ist auch Rangels Privatheit relativiert, da der Leser die ganze Situation überschaut und schmunzelnd quittiert. Zu beachten ist auch die neue Atmosphäre, welche mit ihrer durch Bärentöter humoresk gewordenen Art im Vergleich zur traurigen Lage, die Rangel im Hause Mitkos antreffen mußte, im Sinne des Realismus und sozialanklagender Tendenzen nicht zu vereinigen ginge) ... (S. 75) Rangel, der in diesem Landstrich noch ein Fremdling war und die Leidenschaften dort nicht kannte, die das Land durchwühlten, konnte erst knapp am Ende verstehen, worum sich die Sache drehte. Er ließ sich von der allgemeinen Erregung elektrisieren und begann mitzurufen. Die friedliche Demonstration zog zurück. Aber sie erhielt bald ein etwas stürmisches Gepräge. An einer Kreuzung hörte man aus einem Haufen, der zur Seite stand, den Ruf: , Nieder!' Dieser beleidigende Ausruf, der den Demonstranten offensichtlich entgegengeschleudert worden war, brachte diese dazu, sich dem bezeichneten Haufen von Zuschauern zuzuwenden. Unter anderen erkannte man dort den Doktor Doganski (ehemaliger Freund, jetzt mächtiger Parteigegner Stremskis) mit wütendem Gesicht. An seiner Seite ballte ein junger Pope mit zurückgeworfener Kapuze, hagerem Gesicht und rotem spärlichem Bart die Faust und redete giftig zu den Umstehenden, wobei er verächtlich zur Menge hinübersah. "Wer rief: nieder!?" fragten einige. Doganski verzog sich vernünftigerweise ins Caféhaus.

,Hat dieser Ziegenbart: nieder! geschrien?' fragte der aufstutzende Bärentöter, indem er den Popen besah. ,Ach, das ist doch der geschaßte Pope Kun', rief einer. Der Pope Schurzenjäger!' lachte ein anderer...(S. 76) ,Es lebe Aleko Bogoridi!' (der turkophile Vorgänger Krüstevičs), rief der Pope frech... Einige der Aufrührerischsten warfen sich auf den Popen, wobei sie die Polizisten beiseiteschoben, und als erster packte ihn Rangel an der Gurgel. Ihm fiel ein, daß dieser selbe Pope mit unanständiger Absicht in Mitkos Zimmer geschlichen war (Zamfiricas wegen), und er begann ihn zu würgen. Aber Ivan Bärentöter zog ihn im Nu aus seinen Händen und sagte zu dem erschrockenen Popen: ,Kreische ein: es lebe die Wiedervereinigung! oder ich zertrümmer' dir den Schädel!' Als der Pope Bärentöters schreckliche Faust erblickte, rief er mit zitternder Stimme: es lebe die Wiedervereinigung! ,He, nu mach, daß du weiter kommst!" Das Kompositionsschema ist unschwer zu erkennen. Durch eine Kette von zufälligen Situationen ergibt sich eine laufende Handlung, die bekannte Figuren immer wieder in äußere Beziehung setzt. Von Stremski führt der Faden zu Rangel, von dem zu Mitko, dann zum Popen Kun und zu Bärentöter. In der jeweils sich ergebenden, meist zufälligen Situation liegt nicht nur eine Zusammenfassung von bereits Gegebenem, sondern auch ein zusätzlicher Umstand, ein neues Motiv, das die Handlung befruchtet und Vorsorge für eine folgende, neuerliche Zusammenfassung trägt. Zufällig konnte Rangel von Stremskis Verbleib erfahren (was der Berichtende nicht näher erläutert); zufällig traf er dort mit Mitko zusammen; zufällig ertappte er den Popen, der von Zamfirica hinwegschlich; zufällig begegnete Rangel demselben Popen, als letzterer "Nieder!" schreit und Rangel so Gelegenheit gibt, sein Mütchen an ihm zu kühlen. Alle diese Zufallssituationen gebären weitere; eines aber dürfte klargeworden sein: daß der Stil ein abenteuerlich-sentimentaler ist, zu dem sich auch Humoreskes gesellt. Und so wird die künstlerische Integration auf der perspektivisch-selektiven Verwendung dieses Stils beruhen.

Das folgende sechste Kapitel ist historischem Bericht gewidmet und setzt einen schönen Haltepunkt in den Fluß der abenteuerlichen Handlung. Da der Autor diese Ausführungen in einer einfachen, klaren, anschaulichen und gelassenen Weise darbietet, entsteht nicht etwa ein Stilbruch zum eben Vorausgegangenen, sondern eine Fort-

führung jenes Fluidums, das die anonyme und offizielle Masse der Demonstranten verkörpert. Durch die Heraushebung der historischen Begebnisse erreicht der Berichtende auch eine Distanzierung zwischen sich und jener Menge, jenem Geschehen, in dem die privaten Kreise Rangels, Bärentöters und Pope Kuns versunken waren, so daß er, der Berichtende, wie auch der Leser ein neuerliches Inkognito-Bewußtsein dem Berichteten gegenüber gewinnen. Darum darf von einem positiv bewertbaren epischen Ruhepunkt gesprochen werden. In geschickter Weise ist der Leser über den Kontrast verschiedener privater Kreise in den Stand des Inkognito eingesetzt worden: Stremski - Rangel - Demonstranten - Pope Kun - Bärentöter. Wieder, wie im ersten Beispiel, wo sich Ivan Bärentöter und Eftim begegnen, ohne sich zu kennen, wissen Rangel und Ivan nicht voneinander, aber der Leser weiß von beiden. Rangel faßt den Popen an der Gurgel, Bärentöter befreit letzteren, um ihm anzudrohen, er würde ihm den Schädel zertrümmern. Da stehen also Rangel und Ivan gegen den Popen, aber Rangel wird zugleich das Opfer der Unkenntnis Bärentöters, der nicht weiß, daß Rangels Leben durch sein Eingreifen in dem Gasthaus seinerzeit gerettet werden konnte. Daß sich die beiden nicht als Freunde in die Arme fallen, ist betrüblich und zugleich komisch und sentimental. Der Leser aber "leidet" und lächelt und weiß sich in seinem Mehr- und Besser-Wissen überlegen, geborgen, kurz: im Inkognito. Diese gestaffelte Inkognito-Allwissenheit erreicht eine nochmalige Überhöhung dort, wo nun die Demonstranten und die privaten Helden in ihrer Gestaffeltheit in den noch größeren, alle umfassenden Rahmen gestellt werden: das historische Geschehen selbst. Durch das so angewandte allmähliche Übergleiten, Sich-Festsetzen und Wieder-sich-Lösen in weitenden Kreisen entsteht eine lässige Schau und Überschau, die als ein perspektivisches Wandern, als eine Fluchtpunktverlagerung zu bezeichnen wäre, die das typisch epische Merkmal der Distanzierung hervorbringt und als episches Positivum wirkt.

Erst im 18. Kapitel (Teil V) wird Rangels Geschick weiter verfolgt. Doch soll jetzt auf das 16. Kapitel zurückgegriffen werden, welches das Milieu schafft, zu dem Rangel in neuen Kontrast gesetzt wird. Es ist der September des Jahre 1884, der nach den Aprildemonstrationen und der darauf erfolgten Umgruppierung einem nächsten politischen Höhepunkt zustrebt. Das Staatsoberhaupt Aleko Bogoridi hatte im

April abdanken müssen, Krüstevič war ihm gefolgt. Letzterer war Ausdruck einer gewissen russophilen Strömung, als deren Vertreter sich die Oppositionspartei fühlte, der Stremski angehörte. Für den 20. September waren Neuwahlen ausgeschrieben worden, und der Sieg war jener Partei gewiß, die das Ziel der Wiedervereinigung mit Nordbulgarien am glaubwürdigsten zu vertreten wußte. Die allgemeine politische Hochstimmung vor der Wahl führte auch zu einer allgemeinen gesellschaftlichen Umtriebsamkeit in der sich rasch herauskristallisierenden modernen Bourgeoisie Ostrumeliens, vor allem in deren Hauptstadt Plovdiv. Es sei der szenische Ausschnitt des betreffenden Milieus wiedergegeben (S. 117):

(Der Berichtende versetzt den Leser auf das Belvedere der rumelischen Metropole.) "An einem der ersten Septembertage, vor Sonnenuntergang, saßen auf dem felsigen Höhenrücken des Sahat-Tepe (türkisches Wort = Uhrturm-Berg), dem Lieblingsausflugsort der Plovdiver, Gruppen von Bürgern beiderlei Geschlechts um Tische und Bänke, die gekommen waren, frische Lust zu atmen und sich der wunderbaren Aussicht bei den Klängen der Musik zu erfreuen. Das Wetter war schön, die Lust slößte lebenspendende Frische in die Brust. Das große, in der Welt seltene Panorama, das sich von hier eröffnete (Plovdiv, eine Siebenhügelstadt, gilt nach Konstantinopel als schönster Ort des Südostens), von den Abendsonnenstrahlen beschienen, besaß jetzt eine bezaubernde Schönheit und entzückte den Blick und die Seele. Die ganze Hauptstadt, die malerisch zu Füßen, auf den Gipfeln, an den Hängen ausgebreitet lag, war wie auf dem Handteller zu sehen mit all ihrer originellen Buntheit, orientalischen Vielfalt, mit ihren weißen Minaretts, byzantinischen Häusern, auf den Höhen mit ihren kahlen, überhängenden Klüften, mit dem blauen Gürtel der Marica. (S. 118) Im Norden die unendliche Ebene, am Horizont aber das Altgebirge mit seinen tafelförmigen Riesen Jumrukčal, Ostrec, Ambarica, die sich hoch in den Himmel hoben unter einer Kette von gekräuselten Wolken, die einem Marmorgebirge ähnelten. Im Süden erhoben sich die dunkelgrünen Rhodopen. Eine herrliche Aussicht! (man vergleiche die Naturschilderung des Genfer Sees im zweiten Beispiel; dort fehlte die Funktionalität, hier ist es anders, wie das folgende zeigen wird). Auf den Flächen, die zwischen den Felsen eingelassen waren, standen Gruppen von Herren und Damen, hauptsächlich die hohe Gesellschaft von Plovdiv. Bei

der modischen Welt der Damen glänzten auch die Vertreter der Politik, der Bürokratie, der Journalistik . . . (S. 119). Bei alldem stimmte der entzückende Ort und die Poesie der abendlichen Stunde die Gesellschaft auf Klarheit und Fröhlichkeit ein. Das Orchester ergoß in harmonischen Wellen die wollüstige Melodie der damals modischen Havannaise'." Unter den Anwesenden befindet sich auch Familie Stremski mit Kind und nahen Freunden. Es kommt anschließend zu einem Gesellschaftsskandal durch die Pamphlete des Advokaten und Dunkelmannes Ladžovič (einer der Liebhaber Zamfiricas), der anonym in einer Boulevard-Zeitung schreibt. Doch interessiert das hier nicht näher; es möge nur festgehalten werden, daß dieser zweite Mann (neben dem Popen), mit dem Zamfirica Umgang hat, ebenfalls in ein schlechtes Licht gerückt wird. Durch sein Pamphlet entsteht ferner ein wichtiger Kontrast, der einmal sozialkritischer Natur ist. das anderemal eine perspektivische Absetzung von der oben so idyllisch beschriebenen Landschaft vollzieht. Es wird nun aus dem 18. Kapitel, das wie folgt beginnt, zitiert (S. 125):

"Beim Dunkelwerden begann auch das Publikum auseinanderzugehen. Einer von den letzten, der die Felsen verließ, war Rangel. Er war in dienstlicher Arbeit hierhergekommen, um ein Lichtzeichen am Turm auszubessern (der auf dem Berg steht), und blieb danach dort, um hinunterzuschauen und die Musik mit anzuhören." Der "Einfall", Rangel vom Turm aus der schmachtenden Weise jener "Havannaise" lauschen zu lassen, ist kompositorisch von großartiger Wirkung. Leider - und das verrät den naiven Dichter - unterläßt es Vazov, dem Leser die Wirkung der Musik auf Rangel zu schildern. Denn dem ethnologisch-sozialen Milieu entsprechend kennt Rangel nur die von der westeuropäischen Musik verschiedene balkanischorientalische Volksmusik. Es handelt sich dabei um eine Kontrastierung mit zweifellos sehr bedeutenden psychologischen Begleiterscheinungen in bezug auf die subjektive Interpretation dieser zwei musikalischen Welten in der Seele Rangels. Auch ohne auf dieses Problem einzugehen, ja ohne es nur - von Vazov aus gesehen - konzipiert zu haben, wird eine ausgezeichnete Kontrastierung hervorgebracht. Der "arme Teufel", wie man Rangel nennen möchte — denn er vertritt die von V. Hugo ererbten Figuren aus "Les Misérables" - ist geradezu monumental in die Sphäre des anonymen Inkognito gerückt, hoch über den Köpfen modisch aufgeputzter Damen, eines neuen, fraglichen Presse- und Bürokratenadels, hoch sogar über seinem verehrten Freunde Stremski und dessen Familie, die unten sitzen. Aber das ist es auch, was hinwieder Rangel relativiert: er weiß sich geschieden von jener äußerlich glanzvollen Welt, ein stiller, unbedarfter Beobachter - und unten befindet sich sein Freund im trauten Kreis, und er weiß doch nichts von dessen schützender Nähe, er. ein soziales Freiwild, ein polizeilich Verfolgter, ein seiner Rauheit, Ungebildetheit und Armut Unterworfener. So ist das Motiv: Rangel hoch oben im Turm, unter sich die "oberen" Gesellschaftskreise, in deren Interessen, Güter und Freuden einzudringen er nicht zu denken, noch weniger zu hoffen wagen kann, vor sich am Horizont die versinkende Sonne und um sich die Klänge fremder Musik - nicht rührselig, sondern im echten Sinne rühren d. Die Leistung liegt in dem Kontrast Rangels zu seiner Umwelt, in einer geheimen, optischen Teilhabe an iener Umwelt, ohne sich jedoch über sie erheben zu können, da sie ihm als "Vorwurf" gar nicht ins kritische Bewußtsein dringt - in der gleichzeitigen Privatisierung Rangels (in den Augen des Lesers) einer anonymen, geschniegelten, offiziösen Masse gegenüber und in einer Relativierung durch den getrennten, ebenfalls privaten Kreis Stremskis (die beiden wissen ja nicht von des anderen persönlichen Anwesenheit). So geht das Inkognito-Bewußtsein in gestaffelten Etappen an Teilhabebewußtheit auf den distanzierten Berichtenden und Leser über, wie es schon mehrfach im positiven Sinne festgestellt werden konnte.

"Der Feuerwehrmann (Rangel) hatte sich drei Monate lang nicht an den Lärm der Stadt gewöhnt, zumal er von Natur aus zu einem einsamen Leben nahe der Natur neigte. Dazu rief eine Begegnung mit der Welt dauernd sein Schuldgefühl hervor (Privatheit, Inkognito-Gefühl). Nur mit Mitko... war er unzertrennlich. Mit ihm teilte er freie Stunden, Jammer, seelische Lasten. Diese zwei vom Schicksal verfolgten (!) Leute verbanden und verbrüderten sich (zweiter privater Kreis gegenüber Stremski). Mitko gewann Rangel noch lieber, als er dessen Geschichte erfuhr. Rangel litt jeden Tag lebhafter um Mitkos häuslichen Unglücks willen und mühte sich, ihm auf alle Weise Trost und Hoffnung zu geben. Nach vielen Anstrengungen war es ihm gelungen, ein wenig auf dessen Frau einzuwirken und in ihrer Seele einen Tropfen Mitleids für den Unglücklichen zu erwecken. Sie hatte versprochen, sich zu bessern... (S. 126) Die Freude Mitkos kannte keine Grenze. Auch Rangel war glücklich. Aus Freude hatte er heute

Mitko vorgeschlagen, ihn zu traktieren, ihn und Zamfirica — falls sie wollten — in den Zirkus zu führen, wobei er den Eintritt von seinem bescheidenen Einkommen bestreiten wollte."

Auch dieser Vorschlag zur Einladung ist ein Einfall von mehr rührender als rührseliger Wirkung. Der Einfall an sich ist gut und gleichzeitig naiv (woher denn der Autor es wieder versäumt, den soziopsychologischen Hintergrund zu vertiefen, aus dem heraus Rangel diesen Vorschlag macht). Ansonsten gilt: die Szene ist mit rührseliger Tendenz entworfen, denn der Leser soll bzw. muß in Rangel, diesem sozial Geächteten, einen Seelenhelden erblicken, wenn er solcher selbstvergessen-edler Taten fähig ist und die vom Leben Begüterten moralisch in den Schatten stellt. Die sentimental anklagende Tendenz selber ist aber mit dem bulgarischen Milieu nicht wesensmäßig verbunden. Sie ließe sich an jedem Objekt sozialer Armut und edler Gesinnung demonstrieren, gelöst von kulturellen und historischen Bindungen, sofern nur der sentimentale Rahmen besteht. Hier wie im Falle des nicht ausgenützten Kontrastes von Rangel in seinem Verhältnis zur europäischen Musik zeigt sich etwas an Stoff nicht Bewältigtes, Ungehobenes. Das weitgehend "reale", alltagsgesättigte Milieu aber duldet die sentimental-unhistorische Psychologie nicht mehr. Dieser Feststellung soll am jetzigen Ort kein spezielles Gewicht beigelegt werden, doch sieht man sich in der Anschauung von neuem bekräftigt, es nicht mit einem - nach Schiller - sentimentalischen Dichter zu tun zu haben. Wäre Vazov ein sentimentalischer Dichter, so müßte er sich des obigen Tatbestandes bewußt sein und eine entsprechende Verarbeitung des Stoffes erwägen. Damit ist der "zweite Schritt" noch nicht getan, denn die neue Bewußtheit würde ein neues selektives Prinzip erfordern, wenn der Dichter nicht in den gegenteiligen Fehler eines kunstlosen Folklorisierens oder Psychologisierens verfallen will. Literarhistorisch dürfte es so sein, daß sich Vazov einerseits von jenen Seiten des Realismus angesprochen sah, die man, ohne experimentell-modernistischen Ambitionen nachzugeben, mit der akademisierenden Tradition verbinden konnte; er andererseits dem bereits historisch gewordenen Sentimentalismus ein Opfer brachte. Es ist ja von dem für ihn charakteristischen Merkmal eines Nebeneinander beider Stilwillen auszugehen.

"Und das Ehepaar (Mitko und Zamfirica) hatte angenommen, und nach dem Abendbrot sollte Rangel gehen, um sie abzuholen. Mit diesen Gedanken im Kopf kletterte der Feuerwehrmann vom Gipfel herunter und schritt die Straße entlang, die schon von Laternen erleuchtet war." Es soll aber anders kommen, als er es sich gedacht hat. Vor Mitkos ärmlicher Wohnung angelangt, sieht Rangel im Dunkel eine unbewegliche Gestalt und erkennt mit Entsetzen Mitko, der sich aufgehängt hat, nachdem ihn seine Frau wiederum hintergangen hatte. Die Rührseligkeit erreicht hiermit ihren Höhepunkt. Daß eben diese Rührseligkeit durch das abenteuerliche situationsgebundene Geschehen ihrer Penetranz entkleidet und durch den naiven Stilwillen gemildert wird, beweist der weitere Handlungsverlauf. (S. 127) "Rangel vergoß Tränen, als er seinen nicht mehr atmenden Freund betrachtete, der seinem Leben ein Ende gemacht hatte, um sich von Qualen loszureißen. Aber so groß der Jammer auch war, er war nichts im Vergleich zu dem Grimm, den er gegen die Ungetreue hegte. Er wünschte, sie jetzt hier zu sehen, um ihr das Messer in die Brust zu stoßen und in Richtung auf die Berge das Weite zu suchen. Es kam der Polizeikommissar von der nächsten Polizeiwachtstube, hörte die Angaben Rangels und der Nachbarn an, fertigte einen Akt. In dem Augenblick schlugen die Glocken Sturm. "Feuer hat's wo!" rief man. Der Feuerwehrmann (Rangel) verlor auch nicht mehr eine Minute Zeit bei diesem Pflichtaufruf. Er verließ das tragische Gäßchen und eilte zum Gebäude des Feuerkommandos, um auf seinem Posten angetroffen zu werden."

Die "traurige" Situation mit dem rührseligen Ende Mitkos wird Schlag auf Schlag durch die abenteuerliche Zufallssituation des ausgebrochenen Brandes kontrastiert, der Rangels privaten Leidenskreis offiziell-anonym durchbricht und ihn in seine berufliche, soziale Existenz hinaushebt. Die Situation verharrt nicht in Traurigkeit, sondern weicht neuen Impulsen und einem neuen Sinnbezug. Rangel ist von Schmerz nicht so gelähmt, daß er die Kraft verloren hätte, seiner Pflicht zu folgen. Von welcher Bedeutung aber diese Reaktionsfähigkeit Rangels kompositorisch ist, wird das folgende zeigen, wodurch sich dann auch der abenteuerliche Stil rechtfertigt. Es brennen nämlich in der Tat zwei Häuser lichterloh im Stadtzentrum. In knapper, eindringlicher Schilderung entwirft der Autor ein Bild der Lage. Zwei Menschen, ein Mann und eine junge, halbbekleidete Frau, versuchen aus dem oberen Stock des einen Hauses ins Freie zu dringen, was ihnen nicht gelingt. Sie brüllen wie Tiere, die Menge gafft - da tritt Rangel als Held auf, der sich in das Feuermeer begibt. Der Mann

kann gerettet werden, die Frau aber stößt Rangel, von der Menge unbeobachtet, mit letzter Kraftanstrengung in die Flammen zurück. Es war Zamfirica, die er dort erkannt hatte! Der Gerettete war ihr Liebhaber, der Advokat Ladžovič. Unten wird der Feuerwehrmann halb ohnmächtig von der Menge geborgen, gefeiert und von der Presse ausgefragt. Das ist nicht nach Rangels Sinn, und auch Stremski (dem Rangel allerdings nichts von Zamfirica anvertraut) ist der Ansicht, die plötzliche Publizität könne seinem Schützling schaden, denn Rangel wird noch immer steckbrieflich verfolgt. So verschafft er ihm einen neuen Posten als Waldhüter bei dem Dorfe Čerešovica, nicht allzu fern der Hauptstadt. Aus der privaten Sphäre, die durch den Tod des Freundes Mitko zu dem Gefühl der bitteren Verlassenheit gesteigert worden war, erfolgte die Kontrastierung durch eine jähe Offizialisierung und Ehrung des bis dato unbekannten "armen Teufels", und nun wird im kompositorischen, nochmaligen Kontrastwechsel die Privatheit des Helden durch das erfolgreiche Streben nach dem für Rangel so notwendigen Inkognito entschieden hervorgekehrt. Daß Stremski seinem Freund dabei behilflich ist, schafft nur eine um so stärkere private Atmosphäre, bekräftigt das hierfür so charakteristische Schutz- und Trutzbündnis der beiden. Und wieder handelt es sich um einen kunstvoll geschachtelten Kontrast, dem jeweils eine Bindung komplementär zur Seite tritt: Rangel und Stremski kontrastieren einander - nicht aktiv, sondern durch ihr episches Dasein, durch Bildung, Stellung, äußeres Geschick. Sie sind aneinander gebunden durch Schicksal, Treue, Dankbarkeit, innere Lauterkeit. Sie unterliegen sowohl der Trennung als auch der Bindung und das auf natürlicher Basis, nicht gewollt, sondern "gemußt", echt episch. Weil es sich aber um Natur dabei handelt, weil beide diesem Verhältnis unterworfen sind, gewinnt der Leser den gelösten, distanzierten und doch im Geheimen des Inkognito verbundenen Abstand zu ihnen, der ihm ermöglicht, in Allwissenheit über den zwei Figuren zu stehen, die sich und den anderen nicht in der freien und bewußten Weise objektivieren können, wie er es mit ihnen kann. So genießt der Leser den Kontrast und leidet auch wieder mit. Er sieht, wie die äußeren Bedingungen Stremski und Rangel nicht näher zueinanderkommen lassen; daß der eine zwar den anderen zum Abendessen einlädt (nach vorheriger Absprache mit der Frau auf Französisch!), ihn aber nicht zum Kind im Hause machen oder ihm zu einer hohen sozialen oder politischen Karriere verhelfen kann. Nur für die

Sicherung eines Existenzminimums reicht die Hilfe aus. Doch ist diese Feststellung nicht als Vorwurf gegen Stremski oder als Bekenntnis zur Milieutheorie aufzufassen. Es geht darum, die kreatürliche Verbundenheit des Menschen im epischen Helden aufzudecken. An ihr ermißt der Mensch sich erst als freies Wesen, wenn er sich trotz seines "Geworfenseins" zum Guten bekennt. Hierin liegt auch die Freiheit des epischen Helden, und die Kunst des Epikers besteht darin, den leidenden Helden zugleich frei erscheinen zu lassen, ihn zwar aus seiner Umwelt zu erklären, diese aber zugleich selektiv so zu konzipieren, daß sie dem Helden zukommt, ihm gebührt. Er geht ebensowenig wie die menschliche Person in der Umwelt auf. Scheinbar ist er ihr unterworfen, jedoch nicht wirklich, er wäre sonst nicht interessant, vermöchte das Spannungsfeld "Illusion - Realität" nicht zu erfüllen. Erst im akuten Kontrast zwischen Stremski und Rangel vermag sich das Spannungsverhältnis zu konstituieren, vermögen beide dem Leser interessant zu werden, in Trennung und Bindung einander gegenüberzutreten, sich gebunden wie auch frei zu offenbaren. Erst in ihrem kontrastierenden So- und Nicht-anders-sein-Können vermögen sie menschliche Werte zu erfüllen, kann Stremski seinem Freund unter die Arme greifen, was er auch hätte unterlassen können, wäre er ein egoistischer, hochnäsiger Mensch gewesen, als den ihn Vazov nicht konzipiert hatte. Daraus ist zu ersehen, daß die Umwelt auf den epischen Helden selektiv zugeschnitten ist und nicht umgekehrt. Wenn Stremski nur bis zu einem gewissen Grad helfen kann, so erweist er sich als Mensch, der seine natürlichen Grenzen findet und als solcher nicht allmächtig ist. Das macht ihn episch glaubhaft. Durch den Kontrast wird Rangel zu Mitko abgedrängt und findet dort, was er bei Stremski nicht finden konnte: einen täglich Mitleidenden. Doch der Kontrast bleibt auch hier nicht aus, als sich Mitko erhängt. Jetzt erst greift Stremski wieder ein, und die Kette privater An- und Abstoßung schließt sich, um sich gleich wieder zu öffnen, denn Rangel wird neuerlich von seinem Gönner getrennt und in den Wald geschickt. Dort privatisiert er nun in friedlichem Inkognito, aber auch der Idylle wird eine Krise nicht erspart bleiben. Wie nun Rangel seine Freiheit bewahrt und wie die "geheime Teilhabe" neuerlich auf den Leser übergeht, wird das Folgende zeigen. Zunächst erhält die Idylle ihren besonderen Reiz dadurch, daß Rangel sein Geheimnis - die grausame Rache an Zamfirica - auch vor Stremski gewahrt hat. (S. 136) "Rangel verließ Plovdiv mit Bereitwilligkeit. Er ließ

7

Wolfgang Gesemann - 9783954793839

sich in der Hütte seines Vorgängers im Walde selbst am Rande der rhodopischen Matten nieder. Dort, in freier Luft, nahe der Natur fühlte er sich wohl; sein Herz entspannte sich nach den beständigen Ängsten, die er in Plovdiv aller möglichen gefahrvollen Begegnungen wegen durchgemacht hatte. Aber die dienstlichen Pflichten fielen ihm lästig. Er mußte nach den Bauern fahnden, die sich des Waldfrevels schuldig gemacht hatten, mußte sie dem Gericht überantworten, sie mit Geldstrafen belegen und die schädigen, die ihm nichts angetan hatten. Mit Genugtuung hätte er dem Popen Kun den Bart ausgerissen, aber bei diesen Leuten? - was hatte er gegen sie? Auf diesem halbwilden Hirten und einstmaligen Räuber, der an Freiheit, Hunger und Gefahr gewöhnt war, lasteten Vorschriftsregeln, die er zu beachten und deren Einhaltung er von anderen zu erzwingen hatte. Oft seufzte er unfreiwillig auf, wenn er im Schatten irgendeines Wiesengrundes ausgestreckt lag und die bewaldeten Gipfel der Rhodopen anblickte. Diese freiheitliche Seele war in ihrer untätigen Einsamkeit voller Sehnen."

Durch den Bericht von Rangels neuer Tätigkeit wird der Kontrast herausgestrichen, nämlich Rangel in Gegensatz zur Episode in Plovdiv gesetzt und seine Gefühlslage mit der Landschaft verbunden, die heroisch-idyllische Züge trägt. Rangels seelische Inkognito-Stimmung findet in dieser Umwelt prächtigen Ausdruck. Hier fühlt er sich frei, und er ist es wohl auch seiner äußeren Lage nach, aber die Holzfrevler wollen zur Rechenschaft gezogen sein. Als echtem Balkaner, der er ist, liegt ihm solche Amtswaltung gar nicht. Rangel offenbart sich als durch sein So- und Nicht-anders-sein-Können bedingt und darin als ein dem Leiden und Fühlen unterworfener Mensch, echt episch. Zugleich zeigt er sich in privatem Kontrast zu Stremski, welch letzterer natürlich nichts von dem heiklen Leiden seines einfachen, geistig nicht versierten, aber unverbildet fühlenden Freundes weiß. An diesem Punkt kommt auch die mit der Figur Rangels verknüpfte "geheime Teilhabe" des Lesers zu ihrem Recht, denn der weiß mehr als Stremski und Rangel voneinander wissen, sieht beide in ihrer Umweltbedingtheit: den einen, der nach bestem Wissen und Einflußmöglichkeit dem anderen hilft - den anderen, der seinen Helfer über die letzten Hintergründe seiner Not aus menschlich allzu menschlichen, verständlichen Gründen nicht aufklärt. Rangel hat ganz einfach Angst, er könne seinen wohlgesitteten Freund verlieren, wenn der von seinem ehemaligen Räuberleben oder von der selbstherrlich an Zamfirica vollzogenen Rache erführe und des Verständnisses dafür ermangelte! Mit naiv-instinktivem Taktgefühl hat der Dichter Rangel nicht nur individualpsychologisch als mitfühlenden Menschen den holzstehlenden Bauern gegenüber, sondern auch volkscharakterologisch gut konzipiert. Bekanntlich hat der Balkaner für den Wald kein Verantwortungsgefühl. So sehr ihn die Hajduken liebten und besangen, so wenig nahm der Hirte Rücksicht auf ihn, der seine Herden die jungen Sprößlinge abweiden ließ. Man bedenke, daß balkanisches Bauerntum auf nomadischem Substrat aufbaut, das aus der Frühgeschichte in die Neuzeit reicht. Es dürfte auch in diesem Fall als sozialpsychologisches "Solidaritätsgefühl" eine Verankerung finden.30 Indirekt bestätigt das der Text, wenn Rangel weiter oben als "halbwilder Hirte" bezeichnet wurde, Vazov ihn aber sonst einen Bauern nennt - die Grenzen sind eben fließend zu denken. Die meisterliche Erstellung "geheimer Teilhabe" wird ebenso meisterlich durch den Landschaftskontrast sekundiert. Die eingeschränkte Freiheit des Rangelschen Inkognito tut sich in dessen lechzendem Drang nach dem Gebirge kund. Darin liegt ein fein abgestufter Kontrast, weil Rangel trotz seines Inkognito ein "Geworfener" bleibt. Hinter ihm liegt die Metropole mit all ihrem eitlen, unverständlichen und gemeinen Tun und Treiben, hinter ihm liegen die Angste der Verfolgung, und er ist im stillen Hafen gelandet; seine Brust weitet sich unter dem Lufthauch der kühlen Berge, deren Gipfel ihm winken, und er dürstet nach ihnen und versieht mehr schlecht als recht seinen müßigen Dienst als Aufpasser. Durch den kontrastierenden Reiz solcher, durch das Sehnen überschatteter, idyllischer Atmosphäre entsteht in der Landschaft ein epischer Ruhepunkt von großer Kraft.

Man erfährt, daß im Wahlkreis von Čerešovica, in dem Rangel als Waldhüter stationiert ist, Doktor Doganski als Opponent Stremskis neben letzterem kandidiert und daß er (Doganski) im Popen Kün einen eifrigen und eifernden Agitator besitzt. (S. 137): "Dieser junge Priester, Patriot und Atheist, der sich ohne Begriff mit Sozialismus vollgefüttert hatte, in dessen Geheimnisse er von einigen wegen Unfähigkeit hinausgeworfenen Gymnasiasten eingeweiht worden war — den man irgendwann einmal suspendiert hatte, weil er bei

³⁰ Vgl. Stadtmüller, S. 19, was für den gesamten Balkan gilt.

einer Hochzeit, wo er den Reigen anführte, den Bischof Ilarion beschimpst hatte - dabei kleinmütig, aber listig und von ätzender Art, hypnotisierte die Bevölkerung in diesem Kreis und hielt sie in seiner Hand, die befähigter war, sich zur Faust zu schließen als zu weihen oder zu segnen (man beachte den neuen Kontrast durch Einführung des von Zamfirica her bekannten Popen, dem der Haß Rangels gilt; der in Rangels idyllische Umwelt einbricht, ohne jedoch dessen Kreis zu stören, d. h. ohne ihm das Inkognito zu rauben. Dann sei auf den Stil des Berichts verwiesen: er ist beiläufig, leicht satirisch-sarkastisch, unaffiziert, unsentimental, quasi inoffiziell, über der Sache stehend. Es ist die typisch epische Berichthaltung eines distanzierten, vertraulich distanzierten Berichtenden. Das drückt sich auch in den sprachlichen Wendungen aus, die etwas "oben hin" sind, alles in allem eine positive Leistung und dem Zweck voll angepaßt.) Auf diese Weise erklärte sich das Selbstvertrauen des Doktors (gemeint ist Doganski) zu einem psychologisch schlechten Zeitpunkt, als alle Chancen dagegen waren. Das Volk hatte sich einhellig und auf die vernehmlichste Weise dahin ausgesprochen, daß seine Sympathie der ,Volkspartei' gehöre, auf deren Fahne die damals magischen Worte standen , Wiedervereinigung' und ,Rußland'. Die ,National-liberale Partei' war, oder so schien es, deren Verneinung. Und die versuchte erst gar nicht, gegen die elementare Strömung anzukämpfen, und beschränkte ihren Kampf nur auf die Pfeiler der Organe (Weitung des Kreises vom Popen Kun ins allgemein Historische, dazu Kontrastierung zu Stremski, welcher der ,Volkspartei' angehörte und zu Rangel als dem Freund Stremskis und Feind des Popen) ... Rangel sah ihn (Doktor Doganski) nur einmal in der Nähe herumstreichen, gefolgt vom Popen und einigen Bauern zu Pferd, und er hörte, wie der Doktor ihnen sagte, indem er zum Walde zeigte, den Rangel bewachte: "Da, ich geb' ihn euch, holzt ihn ab, das ist euer Wald! Nur daß wir uns am Sonntag (Wahltag) keine Schande bereiten!', Da gibt's nix an Schande zu bereiten, Herr!' entgegneten die Bauern. ,Den Moskowiterstiebel wollen wir nicht!' sagte Pope Kun. Der "Moskowiterstiebel" war Stremski. Rangel verstand die Bedeutung der Anspielung Kûns nicht (der Pope weiß nicht von dem Haß des ihn beobachtenden Waldhüters, ja er wird diesen nicht einmal wahrgenommen haben - ein guter Stilzug, daß der Berichtende nicht ausdrücklich feststellt, der Pope hätte ihn nicht bemerkt; - Rangel hinwieder weiß nicht, auf wen der Priester mit seinem politischen Jargon anspielt. Wieder ersteht "geheime Teilhabe".) Da er hier noch neu war, hatte er sich noch nicht mit den Streitigkeiten des Tages bekanntgemacht, und das Interesse für das politische Leben auf dem Lande war seinem beschränkten Fassungsvermögen fremd, unerreichbar und unfaßbar. Mag sein, daß er einer der wenigen Bulgaren Rumeliens war, die noch nicht mit dem Geist der Politik durchtränkt waren, der das ganze Land mit der Kraft einer schweren Epidemie ergriffen hatte (deutlich abschätzige Bewertung der Politik, die aber in ihrer "obenhinnigen", leicht sarkastischen Art nicht den Autor als das Spannungsfeld zerstörend hervortreten läßt, sondern dem anonymen, distanzierten Berichtenden zugute geschrieben werden kann, also positiv zu buchen ist. Auch setzt sich der Berichtende mit dem Leser im Inkognito "geheimer Teilhabe" in losen Kontakt, was ebenfalls die Distanz fühlbar macht). Er konnte nicht gut unterscheiden, woran sich die Interessen der beiden Parteien stießen, und die Nominierung Stremskis ließ ihn kalt. An Stelle eines Urteils sprach bei ihm das einfache bulgarische Gefühl. Er hatte Stremski gern, denn der hatte ihn gerettet. Er hatte Rußland gern, denn es hatte die Türken geschlagen. In diesen zwei Sympathien waren alle seine Prinzipien enthalten, das politische Credo und die Ideale Rangels."

Stremski kann am Wahlkampf nicht teilnehmen, denn seine Frau steht vor der Entbindung, und er als idealer Ehemann weicht nicht von ihrer Seite! Desto aktiver ist der Pope in dem gemeinsamen Wahlkreis am Werk. Das nächste, kompositorisch wiederum bedeutungsvolle Kapitel beginnt nun (mit der bezeichnenden Überschrift: "Eine zerstörte Idylle" S. 139): "Am Samstag nachmittag, das heißt am Vorabend der Wahl (die am 20. September 1884 stattfand) saß Rangel im Schatten am Waldessaum. Auf dem Wege hierher erschien eine Kutsche. Augenscheinlich war sie unterwegs nach dem nahen Kloster. Als die Kutsche am Walde vorbeifuhr, machte sie halt. Ihr entstieg ein Herr und dann eine Dame. Es waren Draga (die ehemalige lockere und schöne Geliebte des sie töricht verehrenden Stremski, von der er sich getrennt hatte) und Armodiadis (ihr Hausfreund, ein Levantiner). Sie gingen den Wald entlang, um einen Spaziergang zu machen, wobei sie sich fest unter die Arme nahmen. Rangel schloß daraus, sie seien Mann und Frau... Draga lachte laut auf und glühte vor Jugend. Nachdem sie umgekehrt waren, hielt sie an und frage Rangel ,Guten Abend, Bürschchen, was machst du hier?"

,Heger bin ich', antwortete Rangel dösig. ,Ach, da dachte ich schon, er sei ein Poet, ein Liebhaber der Natur', lachte sie ihrem Gefährten zu. Das ist ein neuer, nicht jener, der vorher hier war. Man sieht, den hat Stremski geschickt, damit er für ihn agitiere', bemerkte Armodiadis. ,Mit wem hat er sich zu messen?' ,Mit Doktor Doganski, besser, mit dem Popen Kun! Der Pope wird's ihm schon hinreiben. Jetzt ist der Höhepunkt der Agitation.', Eh?' wandte sich Rangel um, da er dachte, daß man ihm etwas sage. Sie lachten. ,Wie heißen sie dich?' fragte der Herr. ,Angel', sagte Rangel, indem er sich aufrichtete. ,Du wirst doch nicht etwa der Feuerwehrler sein, der über die Balken geklettert ist?... Wer war jene Frau?' fragte Draga neugierig. ,Ich weiß nicht!' sagte Rangel. ,War sie schön?', Ich hab' sie nicht gesehn, gnädige Frau.' (Draga nimmt das Gespräch zum Anlaß, sich mit ihrem Galan in zweideutigen Witzeleien zu ergehen. Er packt sie und küßt sie laut). Rangel entfernte sich mit rotem Gesicht. Er hatte von dem geistreichelnden Gespräch nichts verstanden, aber der Vorgang erschien ihm unverzeihlich unanständig. (Diese Beobachtung des Berichtenden erfaßt hervorragend den volkscharakterologischen Tatbestand: die balkanisch-patriarchale Volkskultur hat die erotische Zurschaustellung in jeder Weise verpönt, so daß man - in bezug auf dafür besonders ausgeschärfte Gegenden - von einer "misogynen Fassade" gesprochen hat.31 Die untergehakten Verliebten gingen zurück. (S. 141) Draga jauchzte laut auf. Rangel überlegte eine Weile, schaute ihnen stirnrunzelnd nach, wobei er sich dessen entsann, daß diese Leute etwas Ungutes über Stremski gesagt hatten, und er wendete sich an sie: , Meine Herrschaften', sagte er, ,gehn Sie aus dem Walde!' Sie sahen ihn erstaunt an. ,Warum?' ,Ich passe auf diesen Wald auf!' Sie lachten. Aber wir klauen dir doch deinen Wald nicht, Lümmel!' Hier wird nicht geküßt!' Das Gesicht des Waldhüters nahm einen bösen Ausdruck an. Sein Blick flackerte wild. Kostaki (Vorname des Galan) faßte Draga unter den Arm. ,Quelle brute, allons ma petite! ... Rangel sah der Kutsche nach, bis sie hinter den Bäumen verschwunden war. Da dämmerte ihm der Gedanke, dieser Herr könne irgendein hohes Tier sein, und er beunruhigte sich. Wenn sie mich hinauswerfen? dachte er. Und er streckte sich unter einem Baum aus, den Blick in den Himmel geheftet. Dann fügte er hinzu es kann auch sein, daß sie mich ausfragen, wer ich bin', und Kummer legte sich auf seine Seele.

³¹ G. Gesemann: Heroische Lebensform, S. 148.

Nein, auch hier wurde es ihm zu eng. 'Irgendwohin, wo's ganz und gar keine Leute gibt', dachte er. Und er beschaute mit Entzücken die Rhodopen, die hier und da von den letzten Strahlen der Abendsonne vergoldet waren."

Damit endet das Kapitel. Durch das Auftauchen des lockeren Liebespaares wurde Rangel aus seinem anonymen Inkognito gerissen; sein zorniges Auftreten für Stremski fällt ihm nachträglich schwer auf die Seele, denn er fühlt sich - zu Unrecht - in Gefahr, die Stellung zu verlieren. Die beiden aber, die Rangel ob seines Einsatzes in der Brandnacht hänseln, ahnen nicht, was für einen gefährlichen Mann sie vor sich haben. Von allen Beteiligten weiß der Leser mehr als diese unter sich vom anderen. Das führt zur "geheimen Teilhabe", unter anderem auch durch den Kontrast zwischen dem Naturmenschen Rangel und den Vertretern städtischer Décadence, die entgegen dem Leser wenig übereinander wissen und dieses wenige mit halb- oder unrichtigen Schlußfolgerungen verknüpfen. Auswirkungen hiervon werden sich einstellen. Rangels Freiheitsdrang verstärkt sich, was an die Idylle des vorigen Kapitels anknüpft und zur entscheidenden Wende im nächsten führt (S. 142): "Es dunkelte. Die ersten Sterne erglänzten am Himmel. Leise raunte der Abendwind in den zitternden Blättern der Bäume. Das süße Dämmern des Sommerabends erfüllte den einsamen Wald. Rangel verzog sich in seine Hütte, entzündete die Funzel und setzte sich, um, was er gerade da hatte, als Abendbrot zu sich zu nehmen (im Kontrast zur vorigen Begegnung ein idyllischer Haltepunkt). Selten schlief er in Čerešovica und liebte es mehr, hier zu übernachten. Die Nächte waren noch schöner, und sein Herz fühlte sich an seinem Platz und schlug gleichmäßig in dieser Einödsbehausung. Auf einmal erkannte er inmitten des gewöhnlichen Rauschens des Laubwalds ein anderes Geräusch, eines von menschlichen Schritten. Plötzlich ging die Tür auf. Vier Leute kamen herein. Sie hatten furchterregende, rohe Gesichter, waren zerlumpt angezogen, in türkischen Hosen... ihre Tracht war makedonisch... ,He, Schope (Anrede an einen westbulgarischen Bauern), mit der Kerze suchen wir dich! Kaum daß wir dich aufgegabelt hätten. He, kennst uns nicht, was?'..., Merdžan, bist du's etwa?' rief Rangel. Ich bin's, und da ist Klime, und der da ist Ordo und da sein Bruder Petko. Da sind wir denn. Hast gehört? Räudige Esel schnuppert man noch hinter neun Hügeln!' (bulgarisches Sprichwort, guter realistischer Sprachstil, besonders dadurch unterstrichen, da sich Vazov dialektischer Eigenheiten in der Sprache der Räuber bedient, was dem Stil einen weiteren Reiz verleiht)..., Bist des Kaisers Beamter jetzt. Geht's gut? ... (S. 143) , Was bringt euch her? Seid ihr hungrig?'

,Wir wollen nix, wir bleiben bei unserm Leisten, sind nicht so vergeßlich wie du', antwortete Ordo und zog eine Schachtel hervor, um sich eine Zigarette aus Feinschnitt zu drehen."

Es handelt sich, wie unschwer zu erraten, um Rangels Räubergefährten. Auf der Situationsbasis, durch welche es den Genossen zufällig gelungen ist, Rangel aufzutreiben, wird der letzte Kontrast dem Kreise Stremskis gegenüber ausgespielt. Neben Stremskis sozialem Raum steht gleichberechtigt räumlich, nicht moralisch gesprochen, der andere der Räuber in Unabhängigkeit und gemeinschaftlicher Selbstgewißheit. Durch den idyllischen Zusammenhang mit Rangel, der sich gerade den kärglichen Freuden seines Mahles hingegeben hat, fällt auch auf seine Freunde ein milderes Licht. Es ist eine anerkennenswerte Leistung Vazovs, durch die Kunst perspektivischer Funktionalisierung seitens seines Gewährs- und Mittelsmannes, des anonymen Berichtenden, die sich kontrastierenden Wertakzente so geschickt zu verteilen, daß der Leser Stremskis und Rangels Kreise gleichermaßen relativiert und auch für die Räuber Sympathie gewinnt. Er sieht, daß sie alle auf Grund verschiedener sozialer "Geworfenheit" in Trennung verharren müssen und der Kontakt zwischen Stremskis und Rangels Lebenskreis nicht auf die Räuber ausgedehnt ist. Wie sollte dieser Kontakt auch zustande kommen? Rangel fürchtet ja, beide Teile miteinander bekanntzumachen, denn er kann nicht wissen, daß Stremski wohl genügend Weitherzigkeit besäße, sich mit Rangels Gefährten in einen wie auch immer gearteten positiven Bezug zu setzen, wenn er nur vermitteln würde, um auf diese Weise seinen Kameraden zu einer bürgerlichen Existenz zu verhelfen. Warum es aber zu einer Begegnung zwischen beiden Seiten nicht kommen kann, läßt sich an Hand selektiver, perspektivischer Prinzipien nachweisen: "Die alten Gefährten Rangels machten sich's bequem, als wären sie zu Hause, und erzählten von ihren Wanderungen... seit ihrer Trennung. Sechs Monate lebten sie schon in Plovdiv von Arbeit und Stehlen; einer von ihnen war zwei Monate lang Schutzmann (!) gewesen. Aber nachdem er einen niedergeschlagen und ihm Geld abgenommen hatte, quittierte er den Dienst ("zufällig" war dieser betreffende anonyme Mann, der

niedergeschlagen worden war, nicht Stremski selbst! Natürlich dachte der Autor auch gar nicht an die bloße Möglichkeit, diesen "jemand" etwa Stremski sein zu lassen. Aber im außerdichterischen Bereich der stofflichen Möglichkeiten hätte es schließlich so sein können! Stremski aber in eine solche Lage zu bringen, lag außerhalb der perspektivischen Gegebenheit des vorliegenden Indizschematismus. Entweder müßte Rangel "zufällig" erfahren, um wen es sich bei dem Beraubten gehandelt hat, und dann versuchen zu vermitteln (nebst anderen denkbaren Reaktionsweisen), oder aber es wäre nicht zu obigem Gespräch zwischen den Räubern gekommen, dann bliebe die Affäre mit dem Überfall auf Stremski ein realistischer, um nicht zu sagen, naturalistischer Zufallseinbruch in den abenteuerlichen Stil. Auf Grund des bisherigen Indizschematismus darf also geschlossen werden, daß der Beraubte nicht Stremski war, und zwar wegen des Zwanges zur selektiven Einschränkung. Daß aber der vorliegende Indizschematismus, der doch sonst auf so viele Zufälle zurückgreift, in diesem Fall den Zufall - daß Stremski der Überfallene hätte sein können - abweist, findet seinen Grund in dem naiven Stilwillen des abenteuerlichen Sentimentalismus, der nur gewisse Zufälle verwendet, andere aber nicht. Tatsächlich kommt es am Ende des Romans, allerdings in anderem Zusammenhang, dazu, daß ein Mordanschlag auf Stremski durch eben diese Räuber geplant und durch Rangel vereitelt wird, wofür dann aber kompositorisch vorbereitend Rechnung getragen wurde.)

Alles das erzählten sie sich offen und frei, und Rangel lauschte ihnen mit Anteilnahme. Seine Brauen verdüsterten sich nur während der letzten Tat (Rangel wird auch seinen Genossen leicht entfremdet, denn er ist der "Anständigste" unter ihnen. Es kommt zu einem Kontrast zwischen seinem und deren Kreis, der den Leser mit Teilnahme ein wenig um ihn bangen läßt, denn man ahnt, daß Rangels Herz mehr an ihrer Welt als an seinem jetzigen Beruf hängt. Jene Welt aber ist gefährlich, und er ist doch etwas zu schade für sie) 'Ach was, ein Zinzare war's oder 'n Grieche, irgendeiner, was weiß ich. Aber Bulgare war er nicht', erläuterte Merdžan (dem also auch die Stimme des Gewissens erklingt! Dann erfährt man, daß sie während des Brandes in Plovdiv einiges erbeutet hatten, nach der leichten Entfremdung Rangels eine neuerliche Familiarisierung). (S. 144) Wir wissen nur nicht, wer das verdammte Weib war, das im Feuer umgekommen ist.' 'Um

die soll's euch nicht gereuen' sagte Rangel finster. ,Kennst sie denn?'. Eine Hure. Die war der Grund, daß sich ihr Mann aufhängte. Um die jammert nicht!', Hoch sollst leben, Schope, mir wird's leicht um die Seele (die Räuber hatten Zamfirica und ihren Liebhaber bei ihrem Einbruch in dem Hause vorsorglich eingesperrt. Den Brand hatte allerdings jemand anderer ausgelöst, was übergangen werden kann), sagte Merdžan und sah Petko bedeutungsvoll an. Rangel bemerkte es. He, daß man ihr nicht das Haus angesteckt habt, der Teufel hol' euch!', Sieh dich vor, Schope, was versündigst du dich?!', Aber du willst wohl nicht mit uns mit? Wir sind dich holen gekommen' sagte Ordo. , Wo geht's hin?', Nach Dorpata, 'n bischen 'rumspazieren, hier werden sie uns schnappen.' Rangel dachte nach. ,Was überlegst denn? Wirf die Blechplakette weg! (das Waldhüterabzeichen)... Wir haben noch 'nen ganzen Monat Sommer, 'n paar Türkenköpfe hauen wir noch ab... He denn, los mit uns, daß wir dann singen: Jovanke Jovano!' (Volkslied) sagte Ordo. Rangel antwortete nichts, sondern zog nur an seinem Schnurrbart. ,Na aber, der Winter kommt bald', bemerkte er schließlich. (S. 145) , Nach Küstendil werden wir gehen, wenn der Winter kommt, im Frühling dann nach Makedonien Und fährst du in die Grube, wirst du sagen: was hab' ich nicht auf diesen Esel Merdžan gehört! Wenn der Mensch verreckt, soll er wenigstens als Held verrecken, für Makedonien (d. h. für die Befreiung Makedoniens, das bekanntlich erst 1912 im zweiten Balkankrieg der Türken ledig wurde. Deutlich ist dieser leicht zynischen Bemerkung des Merdžan zu entnehmen, wie das politisch-nationale und kriminelle Hajdukentum ineinanderspielen, wobei das letztere der Spätform des ersteren entspricht; doch vermute man in Merdžan keinen reinen "Machiavellisten", auch bei ihm vermögen beide Elemente nebeneinander zu bestehen. Innerhalb des abenteuerlich-sensationellen Stils ist die realistische und ethnologisch-charakterologisch echte Erfassung des Themas in dessen harmonisch-kompositorischer Eingliederung in das Gesamtgeschehen sehr zu rühmen). "Ich komm' mit euch mit!" rief Rangel plötzlich mit einem vor Entschiedenheit flammenden Blick." Damit verschmilzt der leichte Kontrast zwischen den privaten Kreisen der Räuber und dem Rangels und führt zur Lösung jenes anderen Gegensatzes, unter dem letzterer litt: seinem Sehnen nach Ungebundenheit und seinem Gebundensein an einen Unlust verursachenden Beruf. Damit ergeben sich neue Verhältnisse zur Umwelt, neue Gefahren, neue Kontraste. Weiterhin darf von der Erwartung

einer Erfüllung gesprochen werden, die dem "armen Teufel" zuteil werden möge. Nur der Kontrast zu Stremski hält noch an.

"Und ihm wurde es leicht und weit um die Seele. Er sah jetzt das Ende seiner Einengung und Qual, seiner ewigen Befürchtungen vor der Polizei. Die Rotte geriet in Begeisterung; sie küßten ihn alle. Noch morgen würden sie aufbrechen, diese Nacht sich noch in der Hütte ausschlafen. Aber Rangel hatte seinen Lohn noch nicht abgeholt und besaß kein Geld. Auch die Makedonen beklagten sich. Ihr Schuhwerk war zerschlissen, und Nahrung hatten sie keine im Gebirge, und die Karakatschanen (aromunische Wanderhirten) trieben die Herden schon ab... Sie überlegten, ob es hier nichts zu rauben gäbe. Dem Rangel kamen der Mann und die Frau in den Sinn, die sich in Richtung zum Kloster begeben hatten... Plötzlich blitzte ihm ein Gedanke auf. 'Ihr bleibt hier, ich werd' ins Dorf gehen', sagte er."

Einzelheiten der nächsten zwei Kapitel können übergangen werden. Der vielfach verschlungene Knoten aller ins Auge gefaßten Situationsfäden drängt seiner Schürzung entgegen. Da wurde der Pope sicherlich nicht umsonst mehrfach mit Rangel in Verbindung gebracht, auch das ehebrecherische Liebespaar harrt seines gerechten Lohns; schließlich ist auch der Ausgang des Wahlkampfes von Interesse, alles in allem ein mannigfacher Situationskomplex, der in unaufschiebbaren Bezug zu Rangel gesetzt ist, von dem das weitere abhängt. Er ist der Mittelpunkt; auf ihn hat sich die Perspektive konzentriert. Mit dem geheimnisvollen Entschluß Rangels, mit dem er in Aktion tritt und über dessen Inhalt der Leser und die Räuber im ungewissen belassen werden, setzt der abenteuerliche Rücklauf ein, der hinsichtlich der entworfenen Spannungssituation den "zweiten Schritt" bedeutet, der darüber entscheidet, ob die fällige Erfüllung der gehegten Erwartung vom Dichter geboten wird. Das 26. Kapitel (Teil V) und die folgenden werden dazu die nötige Aufschlüsselung der dichterischen Leistung geben.

(S. 152): "Währenddessen war Pope Kun noch in Čerešovica. In diesen zwanzig Tagen, besonders gegen deren Ende zu, hatte er den Kummer, sich davon zu überzeugen, daß sein Einfluß sehr gesunken war. Das Hauptzentrum, das Dorf Čerešovica, hatte sich auf die Seite Stremskis geschlagen. So machten es auch die anderen Dörfer. Die Idee der Wiedervereinigung, stärker zu jener Stunde als allerlei persönliche Sympathien und Vorstellungen, hatte der

,Volkspartei' auch diesen Wahlkreis gewonnen, der bisher der Gegenpartei hartnäckig treu gewesen war... Dem Popen ergeben und gehorsam, trotz allem, war sein Heimatdorf Sar-Kjoj geblieben... Dieser Gottlose und alte Sünder hatte einst eine Kollekte zusammengebracht, dem Dorf eine Kirche und eine Schule erbaut (die lässige Ironie des Berichtenden ist Distanz schaffend), und das Dorf blieb ihm dankbar dafür. Mit Sar-Kjoj pflegte Pope Kun den eigenen Sieg zu erringen: in solchem Fall schwang er sich dann aufs Pferd, zog fünfhundert disziplinierte Wähler hinter sich her, ohne auch nur einen im Dorf zurückzulassen, ging nach Čerešovica, wo der Treffpunkt zur Wahl war, stellte die Urne auf, stieß weg, beschimpfte, verängstigte die Gegner und nahm die Wahl ab. Und so war denn sein Einfluß in dem Umkreis sehr groß... An diesem Abend war der Pope in der Dorfschenke (von Čerešovica) sehr erzürnt. Nachdem er vom Wortwechsel mit dem Dorfältesten und vom Wein erregt worden war, schmähte er Stremski, schmähte Rußland . . . drohte den Čerešovicern, die schon nach Hammelfleisch stänken, daß er es ihnen morgen mit seinen Sar-Kjoj-Leuten zeigen werde. Die von Čerešovica waren voll Unwillens, wagten aber nicht, sich mit ihm auf Händel einzulassen, da sie seinen Brausekopf kannten. "Du weinst dem Aleko Pascha (Vorgänger des Krüstevič) nach, aber wir brauchen ihm nicht nachzuweinen, sondern gehen mit Rußland' antwortete ihm der Bürgermeistergehilfe. ,Ich - - - auf euer Rußland da!' schrie der Pope Kun außer sich, als er dieses Wort hörte, das seiner Größe abträglich war. ,Daß du schweigst!' vermeldete sich einer der Altesten, indem er ihn mit einem zornigen Blick durchbohrte und vor Grimm die Pfeife auf der Tischkante zerschlug. "Schweig du, Pope, denn sie werden dich noch suspendieren!' Der Pope brauste auf: "Mich suspendieren? Wer? Der Bischof? Ich spucke auf den Bischof und auch auf seine Suspendiererei und auch auf seinen Herrn!' Da sprangen die Bauern wie gestochen auf. Sonst, wie alle bulgarischen Bauern, den Fragen des Glaubens und seiner Wohlgestaltetheit gegenüber gleichgültig, gerieten sie jetzt in Aufruhr. Diese unerhörte Schmähung, diese Gotteslästerung, ausgesprochen von einem Diener Gottes, der ihnen das Evangelium las und die Kommunion reichte, erschütterte die Gemüter. Sie sahen sich erstaunt an, als fragten sie sich, was man jetzt zu tun habe. Aber die Einsicht oder die Furcht vor dem rachsüchtigen Popen, der zur Zeit mit einem Revolver bewaffnet war, hielt sie von energischen Schritten zurück. "Du bist betrunken, Kun!" be-

merkte einer der Alten besänftigend zu ihm. Der Pope Kun geriet außer Rand und Band. Das Verlangen, die Bauern noch mehr zu kränken, sich durch Verachtung der heiligsten und delikatesten Gefühle zu rächen, begann ihn mit unüberwindlicher Kraft zu beherrschen. Die Beschimpfung Gottes stellte ihn nicht zufrieden. Er stand auf einmal auf und sagte flammenden Blicks: "Ich sagte euch, ihr riecht nach Hammelfleisch, und ihr seid russische Kommisstiebel. Morgen werd' ich euch niedertreten! Der da, wer ist das? Der große Stiebelmacher!" Und indem der Pope das sagte, riß er das Bild des Zaren Alexander des Dritten (von Rußland) von der Wand und zerfetzte es. ,Du bist wohl nicht mehr bei Trost, he?' sagten sie zu ihm. ,Der Doofe wird Pope - der Blöde wird Mönch', knirschte ein buckliger Dorfhändler hervor. Der Gehilfe des Bürgermeisters sagte ihm mit hochgezogenen Schnurrbartenden: "Du, hör mal, daß du dich morgen hier nicht zeigst! Machen wir, daß wir jetzt ,rauskommen!' Und auf die Aufforderung hin gingen alle in einem Haufen hinaus. An einem Zaun an der Straße beredeten sie sich lange. Dann rief man ,zur Gemeinde!', und alle gingen zusammen weg; offensichtlich hatten sie eine Versammlung auf dem Bürgermeisteramt vor".

Die Leistung dieses Kapitels erscheint darin, daß sich der Pope im offiziellen Kreis als das erweisen muß, was er ist: ein seinen Leidenschaften unterworfener Mensch. Das geschieht nicht zufällig, sondern typisch, und gerade der äußere Anlaß, das letzte Wahlkampfgespräch am runden Tisch, in dem sich der Pope von Anbeginn auf verlorenem Posten befindet, beweist die Notwendigkeit - nicht Zufälligkeit der Situation, in der er sich so bloßstellt. Der kleine Kreis der Dorfältesten zwingt den Popen, der sich als das offizielle Organ schlechthin versteht, persönlich zu werden. Hier hätte er die Situation nur durch individuell-privaten Takt für sich offizialisieren können, den er aber als primitiver Demagoge nicht besitzt. So ist er der leidende Held des Kapitels, denn die Schlacht, die er liefert, ist schon an sich verloren, da sein Typus ihn verrät. Sonst hätte er den Streit nicht erst vom Zaun gebrochen. Sein Typus aber, das ist der ehrgeizige, umtriebsame, empfindliche, aufsässige und machthungrige Priesterrenegat, dem "Leben nachgezeichnet". Es gab solche Leute in Bulgarien32, und nicht nur dort. Sie stellen eine Verbindung von historisch-sozialen mit psychologisch-charakterologischen Gegebenheiten dar, aus denen sich

³² Vgl. P. Christophorov, S. 148.

zu aller Zeit die echten Typen rekrutieren. Der Typus wie das Einzelindividuum existieren nie getrennt voneinander. Anders ist es da, wo nicht die typischen, sondern die persönlichen Werte hervorgehoben werden wie etwa im Falle Stremskis oder Rangels. Dem Popen aber wurde keine intim-persönliche Rolle zugedacht. Er trat immer nur offiziell in der Handlung hervor, durchweg in für ihn unglimpflichen moralischen Situationen, und wenn man über ihn Privates erfuhr, etwa von seinem Verhältnis mit Zamfirica, so ging das ausschließlich auf Kosten seines Rufs. Der Pope erscheint nicht als Intrigant und Bösewicht (wie etwa Stevčov in "Unterm Joch"), als ein gute Menschen familiärer, sympathischer Sphäre dämonisch Tyrannisierender, vielmehr als ein selbst Getriebener, nicht als Opfernder, sondern als Opfer. So ist er denn in seiner kompositorischen Wirkkraft nicht dramatisch, sondern leidend konzipiert. Er ist entdämonisiert, karikierend kritisiert und erscheint daher episch distanziert. Er ist verharmlost und berechenbar geworden, aber der Dichter läßt es dabei nicht bewenden, sondern vertieft die Wirkung, indem er den Popen kompromittiert und ihn - paradoxerweise - zugleich in gewissem Grade verpersönlicht und bemitleidenswert macht. Es handelt sich um eine sehr kunstvolle Integration des Typus, welche durch die Erwähnung mitbedingt ist, daß der Berichtende davon spricht, der Pope habe als Atheist und "alter Sünder" der Heimatgemeinde eine Kirche und eine Schule erbaut, woführ ihm diese dankbar geblieben sei. Nun wird zwar nicht ausgesprochen, welche Motive ihn dazu vermochten, den Liebesdienst an seiner Pfarrei zu vollbringen, jedoch mag man es gelten lassen, er habe wenigstens einmal etwas Gutes getan. Aber wie häufig im Leben dürfte es sich auch hier um einen moralischen Kompromiß zwischen dem guten Impuls der Gemeinde gegenüber und dem Trieb nach Erlangung von Ruhm, Einfluß und Dankbarkeitsgefühlen gehandelt haben. Wie dem auch sei, der Pope hat sich im Gasthaus bloßgestellt. Dieser Umstand aber verschafft ihm - so merkwürdig das ist - die relative Sympathie des Lesers; relativ deshalb, weil sie mit aller nötigen Reserve gegeben wird.

Der Pope also gerät wieder in eine peinliche Situation so wie damals, als ihn Rangel und dann Bärentöter an der Gurgel packten, um ihren Ulk mit ihm zu treiben (s. o. S. 89). Damals war die Situation zufälliger Art, diesmal ist sie eine psychologisch notwendige, typische Begleiterscheinung der äußeren Vorgänge am Vorabend der Wahl.

Dem durchaus realistisch gefaßten Popen entsprechen die ebenso realen Bauern, so daß auch der Vorgang selbst als motiviert und das Spannungsfeld "Illusion — Realität" besetzt erscheint. Im größeren Rahmen zeigt sich der fruchtbare Kontrast zwischen dem zuschanden gekommenen Popen, Stremski und dem auf verboten-mysteriösen Pfaden sich bewegenden Rangel. Von diesen drei im Raume wirkenden Figuren weiß keiner vom anderen das, was sie alle angeht, und was nur der Leser von ihnen weiß: das die Blamage des Popen für Stremski und Rangel von Interesse sein müßte, für den einen aus politischen, für den anderen aus persönlichen Gründen (bekanntlich haßt ja Rangel den Popen). So entsteht "geheime Teilhabe". Dann ist zu bemerken, daß der Pope die eine wahrhaft typische Figur ist, die Vazov im Roman hervorgebracht hat und die den Namen des Typischen verdient (trotz gegenteiliger Behauptung der bulgarischen Literaturgeschichtler, die allerdings nur Vazovs überragende Stellung innerhalb der bulgarischen Literatur seiner Zeit im Auge haben. Des Dichters Verdienste sollen in dieser Hinsicht nicht geschmälert werden; eigentlich aber handelt es sich bei ihm um mehr oder weniger schematisierte Figuren humoristisch-sentimentaler oder in seelischer Schwarz-Weiß-Malerei aufzufassender Art). Pope Kun wurde erst zum Typus, als er in kontrastierenden Bezug gesetzt und dem Leser das Inkognito "geheimer Teilhabe" unter gleichzeitiger Hervorbringung von Mitgefühl ermöglicht wurde. Das erscheint paradox im Falle des erbärmlichen Wichtes Kun, ist es aber nicht, wenn man bedenkt, daß Kunst des Paradoxen nicht entraten kann. Ferner ergab sich, daß der Typus leidend erscheint. Insofern ist er Held, wenn er auch wie in vorliegendem Falle alles andere als "Held" ist. Es ist bekannt, wie schwer es dem Romancier fällt, einen "positiven Helden" zu erstellen, ihn auch noch typisieren zu wollen, wohl noch schwerer, wenn diese Typisierung mit einer wahren Verpersönlichung des Helden, wie sie verlangt wird, Hand in Hand gehen soll. Das sieht man auch seit geraumer Zeit an den Helden Stremski und Rangel, deren Familiarisierung mit einer Typenlosigkeit entgegen dem charakterlich minderen Popen erkauft werden mußte. Im stofflichen (außerdichterischen) Bereich mögen beide typisch sein, der eine (Stremski) als Vertreter für die junge, moralisch intakte, strebsame Schicht der bulgarischen Bourgeoisie, der andere (Rangel) als Opfer bäuerlicher Armut, dem die soziale Eingliederung verwehrt ist und der trotz guten Kerns den Rückfall ins asoziale Hajdukentum macht. Da aber beide positiv, d. h. idealisch aufgefaßt sind, fehlt eine realistisch vertiefte, soziologisch-psychologische Fundierung ihrer Figuren. In dem Maß, in welchem der Verfasser das Thema abenteuerlich-sentimental gestaltet, verzichtet er nolens volens auf die realistische Typisierung entfremdender, sarkastischer Art und entscheidet sich selektiv zur naiven Erschaffung seiner Figuren auf abenteuerlicher Basis. Der Pope wird aber anders eingeführt, nicht familiär oder rührselig, sondern durch Schlecht- und Lächerlichmachung auf einer dem Realismus standhaltenden Basis, zugleich distanziert und perspektiviert.

Der Situationsknoten ist um ein weiteres Stück geschürzt. Im folgenden Kapitel begeht der Pope seinen nächsten Fehler, der ihn seinem Verderben näherbringt. Es wird mit einem guten Einfall eröffnet, wenn es (S. 154) heißt: "Der Pope Kun zahlte dem Wirt den Wein, mit welchem er die Bauern (unnützerweise) traktiert hatte, schalt ihn ob der Frechheit, daß er auch Geld für das zerrissene Zarenbildnis verlange (!), begab sich in den Hof, band sein Pferd los, sattelte es und führte es auf die Straße, um sich noch jetzt auf den Weg nach Sar-Kjoj, seinem Heimatdorf, zu machen, damit er bis in die letzten Einzelheiten hinein den Sturmangriff ansage, in den er sein Heer morgen früh treiben wollte, das noch von treuen Teilen zweier anderer Dörfer vergrößert würde. Auch diesmal hoffte er, die Zahl auf seiner Seite zu haben, denn die übrigen Dörfer, die in Čerešovica abstimmten, ja Čerešovica selber, gingen, gleichgültig dem bürgerlichen Recht gegenüber, nur wenig zu den Urnen und zogen die Dorfschenken vor. Mit dieser Faulheit rechnete Pope Kun bereits (es soll aber - im Zuge seiner Unglückssträhne - anders kommen). Als der Pope den Fuß in den Steigbügel setzte, sah er im Dunkeln, daß zwei Leute im Lauf daherkamen. Er hielt an. Es näherten sich eine junge Frau und ein Herr, beide außer Atem."

Die beiden sind das Liebespaar Draga und Armodiadis. Der Ehemann Dragas hatte — zufällig (!) — von der Untreue seiner Frau erfahren und die Verfolgung der Ausreißer aufgenommen. Nun setzt er den beiden mit dem Revolver nach. Die Verfolgten sind mit dem Popen bekannt (was gemäß dem Situationsstil nicht anders zu erwarten war), und letzterer begeht den fatalen Fehler seines Lebens, indem er den beiden hilft (S. 155): "Der Pope Kun begriff trotz aller vorherigen Erregung und trotz seines jetzigen Hastens sofort die Lage. Er beschloß,

den Flüchtigen in diesem schwierigen Augenblick zu helfen, um ein mögliches Unglück zu verhindern."

Rangel greift in das Rad des Schicksals ein; er schürzt den letzten der mannigfachen Handlungsfäden. Die hiermit verbundene perspektivische Festlegung berechtigt zu hohen Anforderungen, da der voraufgegangenen, vielfach verschlungenen Kontrastierung disparater Werte eine lösende Erfüllung im Spannungsfeld zuteil werden muß, andernfalls das künstlerische Niveau nicht erreicht würde. Die vom Dichter eingebrachte Lösung ist, wie man sehen wird, genial zu nennen: Rangel hatte sich nach Čerešovica begeben, war in das Häuschen der Kirchenbeschließerin geschlichen, hatte den Kirchenschlüssel an sich genommen und begab sich nun in die Kirche, um diese zu berauben. (S. 156): "Die Kirche war dunkel. Nur vor dem Ikonostas glommen zwei Ollämpchen - vor dem Bilde Jesu Christi und dem der Heiligen Gottesmutter. Innen im Altar vor der Kreuzigungsdarstellung flackerte ein anderes Lämpchen ... (S. 157) Rangel lehnte die Tür an und steckte den Schlüssel in die Tasche, zog die Kappe ab, bekreuzigte sich und wandte sich zum linken Kerzenverkaufsstand, in dem sich die Kirchenkasse befand. Rangel hatte gesehen, daß der Kirchenälteste die Münzen durch einen Schlitz steckte, die aus dem Erlös für Kerzen und Hostien abfielen. Der Schublade mit dem Messer zu Leibe zu gehen, das war für Rangel eine Spielerei. Er durchwühlte die Schublade, in der verschiedene Geldstücke klimperten, und schüttete sie alle in seine Tasche. Als er sie mit den Fingern betastete, erkannte er, daß es alles Kleingeld war, und er überschlug, daß drei oder vier Franken der ganze jetzige Kirchenschatz seien. Er erzürnte ob dieses kleinen Nutzens bei einer so großen Sünde, und um sie auszugleichen, ging er zur Ikone des heiligen Erzengels, die an einem nahen Pfeiler befestigt war, um ihm den silbernen Kranz auszubrechen. Die Ikone stand im Dunkeln, und Rangel mußte mit der Hand an ihr herumtasten, um den Kranz zu finden. Der Kranz ließ sich trotz all seines Bemühens nicht abknapsen. Der heilige Erzengel gab nicht nach. Auf einmal entsann sich Rangel mit Schrecken, daß er seinen eigenen Heiligen beraube! (Rangel = Archangel, Erzengel). Darauf küßte er die Ikone, trat zurück und schritt kühn vor den Altar. Er entschloß sich, den heiligen Nikolaus zu berauben (!), der in Bischofsgewändern erhaben dastand, den Krummstab in einer Hand, mit der anderen den Segen spendend. Der weißbärtige Bischof war der Heilige des Popen Kun... Das genügte,

um dem heiligen Nikolaus seine Wertschätzung zu entziehen. Dann schien es dem Räuber, als besäße der Heilige sogar ein wenig Ähnlichkeit mit dem Popen, in den Augen! Als er an dem Kranze riß und ihn abknapste, runzelte der Alte sehr die Stirn und schaute Rangel streng mit den Augen des Popen Kun an, so daß es ihm vorkam, als würde er lebendig. Furchtsam duckte er sich und schaute unruhig um sich. Plötzlich erklang das Türschloß jäh in der Stille, die Türe knarrte dann, öffnete sich, und jemand trat ein."

Es ist der Pope Kun und hinter ihm die schutzsuchende Draga. Rangel, der unbeobachtet bleibt, erkennt die beiden und glaubt, der Pope wolle mit dieser Frau die Kirche auf unerhörte Weise schänden. (S. 159):

"Rangel lief es kalt den Rücken herunter. Das in dieser groben Seele abgestumpfte Gefühl christlicher Tugendhaftigkeit erwachte mit unerhörter Kraft. Der Kirchenräuber hielt inne und fuhr auf gegen den Kirchenschänder! Er zückte seinen Dolch, wand sich wie ein Tiger, der sein Opfer anfallen will, um sich auf den Popen am Altar zu stürzen und ihm das Eisen in die Kehle zu stoßen." Aber im letzten Augenblick wendet sich der Pope dem Ausgang zu und verläßt die Frau, die er im Altar verborgen hatte. Rangel ist heilfroh, die Kirche nicht mit Blut geschändet zu haben, und schleicht ebenfalls ins Freie.

"Bald kam er am Gemeindehaus vorbei, das noch erleuchtet war. "Ob ich's melde?" fragte sich Rangel. Ich meld's, dachte er und näherte sich den beschmutzten und trüben Fenstern. Drinnen zeigten sich verschiedene Gesichter im Umriß; sie gingen, fuchtelten lebhaft, und ihr Stimmengewirr vernahm man, ohne es zu verstehen, auf der Straße mit Ausnahme des tönenden Namens des Popen. Rangel näherte sich einem Bauern, der dabei war, herauszugehen, und sagte zu ihm (S. 160): "He, sag den Bauern, daß Pope Kün vorhin in die Kirche gekommen ist und dorten ein junges Weib versteckt hat. Sucht sie überall, auch im Altar!" "Wer bist du denn?" fragte der Bauer im Dunkeln. "Kann dir gleich sein. Sag' den Bauern, 'n Weib steckt im Altar!" Und Rangel verzog sich schnell in die Dunkelheit... Nach einer halben Stunde erreichte er seine Wohnstätte. In der Hütte waren die vier makedonischen Räuber schon fest am Schnarchen — Wanderer von morgen über die Rhodopen."

Schon bei der durch des eifernden und ehrgeizigen Popen Unbeherrschtheit ausgelösten Gasthausszene erreichte dessen Geschick einen

kritischen Punkt, der, dem Situationsstil entsprechend, nicht ohne Folgen bleiben kann. Mit Erwartung sieht der Leser dem Ausgang des morgigen Wahlkampfes entgegen und erhofft Stremskis Sieg. Des weiteren stehen Taten und Abenteuer des auf geheimen Pfaden wandelnden Rangel aus. Dieser Exposition muß Genüge geschehen, und man fühlt, daß der Höhepunkt erreicht ist, der zugleich die Grenze zwischen "erstem" und "zweitem" Schritt bedeutet und über des Dichters selektives Vermögen aussagt. Bis hierher diente alle Handlung, Figuren, Situationen, Werte und Kontraste, angefangen von dem Auftauchen Rangels in Plovdiv bei Stremski, seine Freundschaft mit Mitko, seine Anstellung als Feuerwehrmann, die Demonstration, der Selbstmord des verzweifelten Ehemanns, der Brand, die Rache an Zamfirica, die Versetzung nach Čerešovica, die Wahlagitation des Popen, das Liebespaar, die Räuber, der Wirtshauskrach bis hin zu der Beraubung einem situativ-komplizierten, an Zufälle gebundenen, aber in sich folgerichtigen, mit idyllisch und realistisch gut ausgearbeiteten Effekten versehenen Exposé, dessen großzügige Kontraste menschlicher und abenteuerlicher Werte zum lösenden Austrag gebracht werden müssen.

Was im letzten Kapitel geboten wurde, war ein ausgesprochener Fall "geheimer Teilhabe". Hier geht das Inkognito des Lesers so weit, daß er die Stelle als epischen Ruhepunkt und als idyllische Hoch-- leistung genießt. Wie da der Pope für das Bild des von ihm zerrissenen russischen Kaisers zahlen muß, nachdem seine widerstrebenden Wahlzöglinge und ursprünglich als seine Wahlopfer Erkorenen gemeutert und sich ostentativ verzogen haben, während Rangel mit dem Messer in der nächtlichen Kirche den Opferstock angeht, dessen geringer Erlös seiner Seele Heilskummer bereitet, was er am Heiligenkranz dessen wettzumachen versucht, der sich als sein eigener Patron entpuppt; wie er dann (Rangel) den Popen einer Schändlichkeit bezichtigt, die jener diesesmal gar nicht im Sinne hatte, ja der sogar ohne Hintergedanken nichts anderes tat, als einem Menschen in Not (Draga) zu helfen, was hinwieder Rangel nicht wissen kann - das erzeugt eine nachgerade exemplarisch zu nennende "geheime Teilhabe" von hoher Wirkkraft. Die Situation des in der dunklen Kirche privatisierenden Rangel, sein Inkognito dem Popen gegenüber, seine eigene Unkenntnis eines ihm verschlossenen Zusammenhangs, den er durch Verdächtigung des Popens (naheliegend genug nach allem, was man von dessen Charakterprofil weiß!) falsch interpretiert, ist idyllisch, ein rein situatives Verhältnis, das an sich selber Genüge findet. Auch durch den Entschluß Rangels, dem Popen am Altar ein blutiges Ende zu bereiten, wird die Idylle nicht widerlegt. Es kommt nur zu einer Art "lebenden Bildes", über das die Zeit augenblicklich hereinbricht, indem sie den Popen sich dem Ausgang zuwenden läßt. Die Idylle selbst ist die Klimax des Exposés, die epische "Lösung des Knotens", der Angelpunkt im fünften Teil des Romans. Man versteht also, daß Rangel sich nicht schneller an den Popen heranschleichen konnte; man versteht, warum der Vorgang in der Kirche undramatisch und warum die Idylle sein angemessener Ausdruck ist. Rangel und der Pope sind zwar beide in Tätigkeit, in diesem Fall aber verharmlost, ja in mehr oder weniger lächerlicher Pose befangen, der eine, der soeben dem "unrichtigen" Heiligen den Kranz abreißen wollte, der andere, der - vor Rangel - sich in einer peinlichen Lage befindet. So sind denn beide "leidend". Der Leser aber fühlt, daß im unaufschiebbaren Fluß der Zeit beide Figuren den situativen Wendepunkt erreicht haben. Beider Schicksalsverzahnung muß einer Lösung in der unmittelbaren Folge zustreben. Die Idylle klingt mit Rangels Rückkehr im Kreise der schnarchenden Genossen in der Hütte aus, in ihrem ärmlichen, aber vor fremdem Zugriff gesicherten letzten Hort vor dem großen Aufbruch in die Freiheit, ins Gebirge.

Es folgen zwei Kapitel, die den fünften Teil beenden. In zügiger Handlung vollzieht sich eine harmonische Lösung der kontrastierenden Werte, die in genialer Weise in der Figur des Popen Kün zum Austrag gebracht werden. Man denke zurück an das erste Beispiel, wo dieser Austrag der Lösung zwischen der dem Leser vertrauten Privatheit des Eftim und der offiziellen Menge, der optischen Perspektive des mit Krustevie mitleidenden, des in den öffentlichen Ruf nach der Wiedervereinigung miteinstimmenden Eftim gegeben war. Da erschien Eftim als der dem Leser vertraute und sympathische, leidende Held, der zur distanzierten, verinnerlichten Besinnung über Wert und Unwert kollektiven Geschehens dringt. Er war der Katalysator der ethischen und menschlichen Problematik, vom Berichtenden und Leser belächelt und ins Herz geschlossen, distanziert und doch nah - eine besinnlich wirkende, gern gelittene epische Figur von Format. Im dritten Beispiel ist das anders. Da tritt zumeist Rangel in optischer Perspektive dem Geschehen gegenüber und scheint die Rolle des Eftim zu übernehmen, zwischen der Handlung und dem Leser zu stehen; allerdings ist er keine

besinnlich wirkende Figur. So kann es kommen, daß eine zweite an Bedeutung neben ihm aufrückt und zum Helden hochstilisiert wird: der Pope. Der "Trick", mit dem das geschieht, ist jener der "Verfremdung", die sich aber bei feinerem Zusehen als eine geheime Annäherung entpuppt. Also wieder ein episches Paradox: ähnlich wie im Falle des Eftim, der mit Humor distanziert und zugleich familiarisiert worden war. Zwar handelt es sich im Falle des Popen um ein anderes Verhältnis zwischen ihm zu dem Berichtenden und dem Leser als bei Eftim, dennoch sei festgehalten, und zwar mit Nachdruck, daß Pope Kun dem Leser verfremdet als auch nahegebracht wird. Darin liegt die künstlerische Leistungskraft dieser Figur. Vazov hat auf den Popen den Trumpf des "zweiten Schritts" gesetzt, den er im ersten vorsorglich miteingebaut hatte. Der erste ruhte auf Rangel (seit dessen Tagen in Plovdiv bis zum Kirchenraub und der Anzeige, eine Frau sei hinter dem Altar versteckt); der zweite wird jetzt Früchte tragen. Der entsprechende Text wird nun möglichst ohne Unterbrechung angeführt, um den Gesamteindruck zu wahren, der für sich selber sprechen möge. Die kompositorischen Fragen werden danach behandelt (Teil V, S. 160).

"Am Morgen, noch um sieben Uhr, begab sich die Armee des Popen Kun aus Sar-Kioi heraus. Sie bestand aus mehreren hundert Wählern. Sie zogen in breiter, dichter Kolonne die Dorfverbindungsstraße hin und überfluteten sie stellenweise. Eine große Staubwolke wand sich über diesem Menschenstrom und bewegte sich mit ihm die grüngelbe Ebene entlang. Die meisten von Sar-Kjoj zogen mit einer roten Fahne zu Fuß. An die dreißig Reiter vorneweg stellten sozusagen den Generalstab dar; auf weißem Pferd mit altem Kriegssattel ritt der Heerführer - Pope Kun -, die Kapuze über die Stirn gezogen, einen Revolver unter dem Priestermantel um die Hüfte geschnallt. Der Pope sah so sehr beeindruckend aus und gab seinen blind an ihn geketteten Gefährten Mut. Die ganze Nacht hatte er dazu gebraucht, sie zu disziplinieren, sie herzurichten und vorzubereiten für das zum eigenen Entzücken - schicksalsträchtige Treffen, welches man sich in Čerešovica liefern würde. (S. 161) Die Mannen von Sar-Kjoj marschierten kühn und fröhlich, überzeugt von ihrem Führer und vom Sieg und mit dem Namen des Doktors (Doganski) auf den Wahlzetteln in ihren Taschen. Um ihre Stimmung aufrechtzuerhalten, drehte er (Kun) sich von Zeit zu Zeit um und gab irgendeine demagogische Phrase zum besten oder einen geistreichen Witz, oder einen

Fluch auf die verräterischen Leute von Čerešovica. Dieser energische Mensch ließ sich in seiner Stimmung keinen Augenblick niederdrücken. Die von Sar-Kjoj folgten ihm, die Stirn von Schweiß infolge der Morgensonnenstrahlen übergossen. Als sie der Anhöhe näherkamen, hinter der Čerešovica verborgen war, begann er unvermutet das Gebet' des Botev anzustimmen (Christo Botev, größter bulgarischer Lyriker und Revolutionär aus der Zeit des bulgarischen Freiheitskampfes; das "Gebet" ist ein enthusiastisches Kampffanal, eine herausfordernde Absage an den Gott der Demut und Geduld, mit dem man das bulgarische Volk weder von den Türken befreit noch seines sozialen Darbens enthebt). Die jüngeren, aufgeweckten Bauern nahmen es mit dem Lehrer an der Spitze auf. Dieses Lied, dem Ohr der Sar-Kjojer schon geläufig, trug den Enthusiasmus durch ihre Reihen, man hörte Ausrufe, Knüppel wurden in der Lust geschwungen und das Banner wallte, die kriegerische Stimmung erwachte. Unter der Hypnotik dieser fremdartigen, machtvollen, gotteslästerlichen Laute geriet die Menge in Erregung, sie erschienen ihr wie ein einziger Kampfruf gegen den Feind - der im gegebenen Fall Čerešovica war. Aber der Pope steigerte sich in wahrhaftige Übertriebenheit erst bei den folgenden Versen hinein, die sich auf seinen Abscheuhaß bezogen:

> ,Nicht, wenn sich knieend reihen Vor dir Mönche und Priester — Und dem sie Kerzen weihen, Die rechtgläubigen Biester....

(Die Übersetzung versucht den Reimcharakter beizubehalten.) Da zückte der Pope den Revolver und donnerte zum Himmel hinauf., Nieder Ilarion! (gemeint der Bischof)... (S. 162) Der kämpferische Trieb des Popen flammte und wandelte sich zur Tollheit in der Erinnerung an den nächtlichen Wortwechsel mit den Čerešovicern. Es schien ihm, als sei er jetzt selber Botev und schwimme mit seiner Rotte über die Donau, um den Volksfeind anzugreifen (Botev, darin Theodor Körner vergleichbar, war als Freischärlerhauptmann mit seiner kleinen Gefolgschaft über die Donau nach Bulgarien vom rumänischen Exil aus eingefallen, um dann nach heldischem Kampf gegen eine erdrükkende türkische Übermacht den Tod fürs Vaterland zu erleiden). In diesem psychologischen Augenblick, als der Lehrer zu dem Couplet gekommen war:

,Ich bin ein bulgarischer Vojvodenführer — Dies sind meine Jungens. Wir fliegen, um für die Freiheit Heute Blut zu vergießen',

zeigte sich Čerešovica in seinem grünen Tal. ,Vorwärts, Jungens! schrie Pope Kun grimmig, indem er auf das Dorf zeigte wie ein General auf die Festung, die im Sturm genommen werden soll. Und er ließ sich auf die bereitliegende Straße herunter. Ihm folgte die Reiterei, und hinter ihr drängte die Infanterie mit der Fahne inmitten von unvorstellbaren Staubwolken nach, die von der Sonne vergoldet wurden. Bevor sie in Čerešovica eindrangen, gebot Pope Kun eine kleine Ruhepause. Dann zogen sie los. Bald trat die Kolonne ins Dorf, erfüllte die Straße, überquerte sie, wobei sie die goldene Staubwolke mit sich führte, einer Ruhmesaureole vergleichbar, durchzog eine vollgepfropfte Straße, die auf den Dorfplatz führte, wo in der Schule die Wahl stattfinden sollte. Als sich die Kolonne auf dem Platze zeigte, hielt sie in Unentschlossenheit an - vor ihr war der gesamte Raum voller Leute. Da waren mehrere tausend Bauern zur Wahl erschienen, die aus der ganzen Umgebung Stremskis wegen gekommen waren. Der Name Stremskis war in aller Mund und auf allen Wahlzetteln. Das war ein Meer von Leuten, welches rauschte, summte und hin und her schwankte... (S. 163) Am Hang, der sich im Osten des Dorfes erhob, wurde es schwarz von neuen Haufen, die hierher niederstiegen. Pope Kun hatte nicht mit diesem unerhörten Volksauflauf gerechnet; das Erscheinen der Sar-Kjojer hatte man augenscheinlich erwartet, denn die Menge teilte sich, die Köpfe wandten sich hierhin, die Gruppen begannen sich noch dichter zusammenzudrängen - und der Name Pope Kun war zu hören. Pope Kun hielt ob der allgemeinen Unentschlossenheit inne, er machte Halt und zupfte nervös an seinem Bart. Dann wechselte er einige Worte mit den ihn umringenden Reitern, um ihnen Mut einzuflößen. Aber seine Genossen, die plötzlich von der vorigen Berauschung ernüchtert waren, blickten furchtsam drein; und leise wandten sie die Pferde nach rückwärts und durchschnitten die Menge des Fußvolkes von Sar-Kioi, welches sich über diese Rückkehr der Generäle wunderte. Daraufhin entstand eine wortlose Panik: die ganze Sar-Kjoj-Gefolgschaft verduftete in die umliegenden Straßen und ließ den Heerführer allein. (Kapitel 30) Der Pope Kün sah, daß das Treffen verloren war, aber er war nicht der Mann, um sich leicht auf eine schmähliche Flucht einzulassen. Erblaßt, mit zerzaustem rotem Bart, die eine Hand am Revolver, spornte er das Pferd an und sprengte nach rechts auf den Platz an den Zäunen entlang und verzog sich in den Hof des Landratsamtes - der Landrat war sein Freund. Die Menge ließ ihn unbehelligt passieren, tuschelte nur und wurde unruhiger. Der arme Pope misstraute der Lage der Dinge auch nicht zur Hälfte, da er so demonstrativ die Menge passierte (die Bauern haben Draga in der Kirche entdeckt, in Windeseile verbreiteten sich die Schandtaten des Popen durchs Land und sammelten glühende Kohlen auf des Popen ahnungsloses Haupt)...(S. 164) Am Morgen rückte die gesamte Umgebung auf Čerešovica zu. Die Boten hatten ihre Sendung gut ausgeführt. Durch die vieltausendköpfige Menge wanderte das zerrissene Bildnis des Zaren (Alexanders des III.) von Hand zu Hand und wurden die Schmähungen des Popen Kun weitergegeben. Aber der Unwille kannte keine Grenze, als man von der Kirchenschändung erfuhr. Dieses Begebnis, das zu ungeheuren Ausmaßen vergrößert wurde, ging in der Versammlung gedämpst reihum und steigerte ihren Zorn. Die Augen glühten vor Grimm. Alle warteten darauf, daß sich Pope Kun sehen lasse, wobei sie dunkel fühlten, daß etwas geschehen werde. Nur er selber wußte von nichts, da er die ganze Nacht mit der Wahlagitation beschäftigt gewesen war, und niemand, der nach Sar-Kjoj kam, um zu melden, was für ein Sturm sich über seinem Haupt zusammenbraue. (S. 165) Als der Landrat ihm alles mitgeteilt hatte, erblaßte er. Inzwischen wechselte die Menge herüber und ergoß sich vor das Landratsamt. Es war ein böswilliges Sausen zu hören, wie es einem Sturm vorangeht. Irgend jemand hob auf einem Stock das zerrissene Bild des Imperators hoch. In den vorderen Reihen der Menge war Rangel mit den Makedoniern, die ihren Aufbruch verschoben hatten, da sie von der allgemeinen Erregung mitgerissen worden waren. Sie warfen wilde Blicke auf die Fenster und suchten den Popen, der sich nicht zeigte. Die Menge wuchs und rückte nach. Die Bauern riefen dem Landrat zu, er solle den Popen herauslassen, damit er sich vor dem Volke verantworte, oder man würde sie (beide) niederbrennen. Petroleumkanister wurden herbeigeschafft. Der Landrat, verängstigt und machtlos, um mit einer Handvoll Schutzleuten dies ergrimmte Volk abzuwehren, bat den Popen, hinauszugehen. Vor Angst waren dem Popen die Kinnladen gelähmt. Er wollte nicht. Er blickte furchtsam auf die Masse, die wie ein Meer hin und her wogte. Die Rufe wurden

zorniger. Der Landrat flehte den Popen an, hinauszugehen, sich zu rechtfertigen, das Volk zu beschwichtigen. "Hör' doch, uns beide werden sie noch lebend verbrennen', sagte er bleich. Zwei Strähnen kalten Schweißes liefen hinter den Ohren des Popen herab. Dann schaute er hin. In diesem Augenblick hatte die ganze Masse, die Urteil und Selbstbeherrschung verloren hatte, von einem Gefühl vollgesogen, von einer Sprungfeder getrieben, zur Gänze vom selben Wahn ergriffen war, die Augen auf die Fenster geheftet. Niemand wußte, was sie mit dem Popen vorhatten, aber bei allen zeigte sich irgendein unverständlicher Rachedurst und Wille zur Gewalt. Das tierische Herdengefühl schmolz die vieltausendköpfige Menge in einen Leib zusammen und schüttelte sie spastisch. Schließlich sah er, daß es keine andere Rettung gab, und entschloß sich, hinauszutreten. Der Landrat hielt mit ermunternden Worten seinen Mut aufrecht und drückte ihn dabei sanft zur Tür. (S. 166) Sie schlug plötzlich auf und schloß sich hinter ihm. Als das Volk sah, daß er draußen auf dem Korridor war, grunzte es wie eine erboste Schweineherde und schob sich heran. Ein ganzer Wald von Stöcken schwang in der Luft. Der Pope richtete sich bleich wie eine Wand oberhalb der Pfosten auf und versuchte zu sprechen, aber das lärmende Grunzen des Haufens erfüllte die Luft, und die Vorderen der Menge kletterten die Pfeiler hoch, um ihn zu fangen. Der Pope zückte den Revolver und zielte. Bei diesem kühnen Akt der Notwehr hielt die Menge an. Die im Anschlag befindliche Waffe warf die Reihen in bewußte Unentschiedenheit. Aber das dauerte nur eine Minute. Wilde Stimmen riefen aus der Menge: ,Gebt ihn her!, gebt ihn her!' ,Er hat Rußland geschmäht! Haltet ihn! Verprügelt ihn!' Eine Welle von Menschen, von den hinten Nachdrängenden gepreßt, warf sich mit Berge verrückender Kraft auf den Priester. Auf einmal war er verschwunden. Die Stöcke hoben sich und gingen dauernd auf derselben Stelle nieder. Der Haufen lärmte entsetzlich und preßte sich mit gehobenen Fäusten in die Nähe derer, die an der Arbeit waren ... Ein Ungeheuerliches an tierischer Besessenheit trieb das ganze vieltausendköpfige Volk am Fuß der Pfeiler zusammen. Nach einer halben Stunde war Čerešovica verlassen . . . "

Den Popen fand man nur noch als Fleischfetzen vor. Damit endet das fünfte Buch. Im Rückblick auf das erste Kapitel zeigt sich Gleiches und Trennendes. Die optische Perspektive ist hier wie dort zumeist auf eine Figur übertragen (auf Eftim und den Popen), ohne daß

diese mit der Perspektive der objektiven Allwissenheit verschmölze. Eftim weiß nicht um Bärentöters Freundschaft zu seinem Neffen Stremski; er vermag nicht unmittelbar die Lage zu durchschauen. Pope Kun weiß nicht um das Verhängnis, das über seinem Haupt schwebt. Er erkennt die Lage erst, als es zu spät ist. In beiden Fällen weiß der Berichtende und der Leser mehr von der Situation und vom Innen- und Erleben der Helden, als diese davon wissen. Eftim ist mit Humor distanziert, der Pope satirisch. Beide treten kollektivem Geschehen gegenüber und müssen sich mit ihm auseinandersetzen. Der Unterschied ist aber der, daß der Leser bei Eftim darum bangt, er möge, nach Kant, den "Ausgleich von Glück und Würde" gewinnen, er möge in sich die richtige (besonnene) Antwort finden, während man beim Popen an keinen solchen Ausgleich und kein "Selbsterlebnis" zu glauben vermag, sondern nur eines äußeren Auswegs oder einer Ausweglosigkeit gewärtig sein darf. Der Dichter entschied sich zu letzterem aus Gründen des moralischen, an das Fatum des Abenteuerlichen und des an Zufälle gebundenen Situationsausgleichs, was ja aus dem abenteuerlich-sentimentalen Stilprinzip heraus erklärlich ist. Mit anderen Worten: der Leser würde es Vazov verübeln, wenn der Pope ganz ungeschoren aus allem, was sich verständlicherweise gegen ihn zusammengebraut hatte, hervorgegangen wäre. So wie die Dinge aber liegen, ließe sich aus dem unglückseligen Vorgang nur die menschliche Kreatürlichkeit und erbärmliche "Geworfenheit" demonstrieren — und so bleibt denn der Pope auch als blutiger Klumpen auf dem Platz. Doch hat Vazov nicht versäumt, den Popen nicht nur zu verfremden, und es ist hohe Kunst, wenn es ihm durch kleine Bemerkungen (seitens des Berichtenden) und stoffliche Einfälle gelingt, den Popen menschlich, will heißen nicht nur satirisch, Gestalt gewinnen zu lassen. Erstens sorgt dafür schon die kontrastierende Situation, in welcher der Pope steht, wenn er nämlich der feindlichen Umwelt gegenüber auf natürlicher, "geworfener" Basis der von Anbeginn Unterworfene ist. Der Leser reagiert hierauf gleichsam ritterlich. So, wenn der Pope die Draga, ohne eigenen Nutzen davon zu erwarten, in der Kirche versteckte, was für die Bauern den letzten Ausschlag für die blutige Tat gab. So, wenn durch Boten alle von den nächtlichen Vorgängen benachrichtigt wurden, nur er und sein Dorf nicht, was ihn in eine tragikomische (hoch zu Roß, ein zweiter Christo Botev) und zuletzt tragische Situation versetzte. Wenn er von der Reiterei im Moment der Gefahr im Stich gelassen wurde; wenn er, während ihm (wie der Berichtende es

gut realistisch wiederzugeben weiß) der Schweiß in kalten Strähnen hinter den Ohren herabläuft, von seinem "Freund", dem Landrat, überredet wird, das schützende Gebäude zu verlassen. Durch seine Wehrlosigkeit ist der Pope in eine Situation versetzt, die den "Verfremdeten" reprivatisiert und bis zu einem gewissen Grade familiarisiert. Das geschieht nicht in rührseliger Weise, sondern mittelbar und in bestem realistischem Sinn. Das epische Spannungsfeld ist besetzt, ist überzeugend und erzwingt menschliches Interesse. Daß dieses Feld weder einer naturalistischen Studie dient noch ins Sentimentale abgleitet, ist das Verdienst der selektiven Perspektive in der Distanz dem Popen gegenüber und der gleichzeitigen Fühlbarmachung des Menschlichen, das schließlich, wenn auch noch so verworren, in ihm steckt. Um dieses Menschlichen willen leidet auch der Leser für und mit ihm. Den Popen anfangs entwertend darzustellen, lag im Belieben des Autors, im "ersten Schritt" - ihn nicht nur häßlich zu zeichnen, sondern ihn wie zufällig etwas Gutes tun zu lassen, ihn eben dadurch mit in den Tod zu treiben, noch dazu in pathetisch-lächerlicher Weise, ist des Dichters "zweiter Schritt", mit dem er den ersten rechtfertigt.

Wie der Pope mit der ihm dankbar ergebenen Dorfbelegschaft den Wahlgang einexerziert, wie er seine ganze Energie dafür aufbraucht, einen Sieg zu erfechten, der ihm nur mittelbar zugute kommen kann, wo doch ein anderer, nämlich Doktor Doganski (Stremskis Gegenkandidat) der wahre Nutznießer desselben wäre, für den sich aufzureiben der andere gut genug ist; wie er mit seiner Mannschaft zur Schlacht in den frühen Morgen reitet, in den Himmel schießt und seinem Ressentiment gegen Bischof und Herrgott mit den berühmten Strophen eines Christo Botev, des nationalen Märtyrerdichters, Luft macht; wie er nach der Blamage des gestrigen Abends in einen Vergeltungstaumel gerät, um, von aller Welt verlassen, in sein Verderben zu reiten; wie er sich auf einmal vor die Tür gestellt sieht angesichts der Stöcke schwingenden, brodelnden Masse — das alles ist hohe Kunst!

Der "positive" Held Stremski aber hat das Nachsehen. Dieses Manko machte sich Rangel zunutze, und die Not, mit Stremski zu Rande zu kommen, gereichte Vazov zur Tugend, indem er Rangel gegen ersteren im Kontrast ausspielte. Dasselbe gilt auch für den Popen, der im Kontrast zu Stremski und Rangel steht. Und wie es gelang, Rangel zu privatisieren, geschah es auch mit ihm. So konnte in dem letzten

Kapitel wieder die "geheime Teilhabe" zur Auswirkung gelangen: der Pope im Bewußtsein der relativen Unschuld (er hatte der Frau kein Leid angetan) und die Menge, zum Teil durch übertriebene Darstellung künstlich aufgeputscht, im gegenteiligen Bewußtsein, aller Blick von Leidenschaften getrübt, alle aus Unkenntnis ins Unabwendbare hineingetrieben. Das vom eruptiven Affekt entfesselte Kollektiv richtet den einen - der eine richtet jeden einzelnen des Kollektivs durch sein stummes Erleiden jeden Hiebs, nachdem er vergeblich versucht hatte, zur Rechtfertigung anzusetzen, und sich hatte hinreißen lassen, den Revolver zu zücken, ohne aber von der Waffe Gebrauch zu machen. Der Pope erscheint als passiver Held, als ein schuldig-unschuldig Leidender. Darin liegt seine epische Größe. Zugleich befriedigt der Abschluß, denn die Rechtfertigung des Popen baut sich auf dem unverhältnismäßigen, geradezu grotesken Kontrast zu dem aktuellen Schuldverhältnis auf: im Sinne menschlichen ausgleichenden Gerechtigkeitsgefühls ist zu dem fürchterlichen Schicksal, das den Popen ereilte, keine Brücke mehr zu schlagen. Dieser Umstand aber greift über den Schuldigen und seine in Schuld verstrickten Gläubiger hinaus, relativiert und distanziert sie und eröffnet eine "erbsündliche" Perspektive, worin sich die epische Distanz trefflich manifestiert und den Leser in besinnlicher Nachdenklichkeit entläßt. Doch dazu bedurfte es auch jener lässig-satirischen, kaum merklich milden Berichtung von Figuren und Vorgängen, hinter der sich ein verhaltener Ernst verbarg, der dem Abschluß des Geschehens angemessen war. In dieser feinen Paradoxie verbarg sich der geheime Takt des Dichters, mit dem er seine künstlerische Freiheit zu wahren vermochte.

Im größeren Rahmen greift das Schicksal Rangels und des Popen auch auf Stremski über, und zwar auf kontrastierende Weise. Alle drei erscheinen geworfen, die einen in Not, der andere in einen glücklicheren Zustand der Notenthobenheit in materiell und sozial gesicherter, anerkannter und geehrter Stellung und an der Seite einer liebenden, fürsorglichen Frau. Dieser Bindung der Figuren an ihre Umwelt entspricht eine selektive Anpassung der Umwelt an sie. Das ist es, was die Personen beseelt. Durch ihren Typus hindurch wirkt das Menschliche und verbindet die drei im gemeinsam "Erbsündlichen". Pope Küns politischer Ehrgeiz schafft den Anlaß, das "zufällig" vor ihm hängende Zarenbild von der Wand zu reißen. Das Bild aber gehört zu des Popen Umwelt, denn politische Diskussionen auf dem Lande

werden in Wirtshäusern abgehalten, und nach dem russisch-türkischen Krieg (1877-78) gehörte das Bild des russischen Zaren in jenen Jahren zum natürlichen Requisit eines bulgarischen Lokals. Ferner: daß sich Draga und ihr Galan ausgerechnet an einen Geistlichen um Hilfe wenden - auf Grund alter Bekanntschaft aus Plovdiv - ist auch umweltbedingt, denn nach dem Satz, daß Gleiches auch Gleiches anziehe, verwundert es nicht, den Popen in schlechtem Umgang zu wissen. Auch Rangel wird schuldig am Popen, der ihm persönlich doch nichts zuleide getan hatte; am wenigsten betroffen scheint Stremski zu sein, der nur indirekt die Bekanntschaft Rangels mit Mitko vermittelt hat, woher dann die Feindschaft Rangels zum Popen datiert (da Pope Kun sich mit Zamfirica in unerlaubte Beziehungen eingelassen hatte). Daß des Popen Schicksal an das Fatum der Bekanntschaft Stremskis mit Rangel gebunden ist, insofern Rangel durch Stremski den Mitko und dessen Frau kennengelernt hat, durch letztere den Popen als Ehebrecher, und er nun die Dinge durch Weiterberichtung der Kirchenaffäre auf den Siedepunkt gebracht hat, läßt Stremski nicht eigentlich schuldig werden, es sei denn durch seine bloße Existenz. Nein, seine "Schuld" besteht in etwas anderem: in seiner kontrastierenden, wenn auch ungewollten Absonderung von Drangsal und Kümmernissen, von inneren und äußeren Geworfenheiten anderer Menschen. Was weiß er von den Nöten und dumpfen Sehnsüchten Rangels, den er relativ zufrieden und versorgt in seinem neuen Beruf (als Waldhüter) wähnt; was weiß er von dem inneren Getriebensein, dem unglücklichen Naturell des energiegeladenen, aber mißleiteten Priesterrenegaten und von dessen Todesangst und -qual im Angesicht der vertierten Masse und unter deren Schlägen? Er denkt als Politiker und Ehemann nur an das Gemeinwohl und an das seiner Familie. Er ist untadelig, aber etwas fehlt ihm, das ihm von Natur aus fehlt: das Freisein von der kreatürlichen Absonderung, aus welcher der Kontrast des Lebens hervorgeht und ienen Zustand beschreibt, der weiter oben als "erbsündlich" bezeichnet wurde. Von diesem Zustand wissen die drei Beteiligten nichts, wohl aber der Berichtende und der Leser. Diese haben den Abstand, die Gelöstheit, das umgreifende Bewußtsein, mittels dessen sie in "geheimer Teilhabe" die getrennten Figuren zusammensehen und sie doch gleichzeitig in ihrer Geschiedenheit wahrnehmen, an welcher der Leser insgeheim mitleidet. So ist denn der kritische Abstand des Lesers zugleich Ausdruck seiner inneren Besinnung, und die Analyse sei mit der auch auf das letzte Beispiel zutreffenden

Betrachtung Otto Ludwigs abgeschlossen, der Leser habe "... das Vergnügen des Ahnens, des Ratens, wie der liebe Gott es machen wird, und zuletzt das Vergnügen zu empfinden: hab ich nicht gewußt, daß der liebe Gott das machen wird, wenn auch nicht gleich wie? (hier etwa in bezug auf die Art, wie er mit Rangel, Stremski und dem Popen umzugehen beliebt). So ist denn am Ende der Leser mit keiner Person so sehr zufrieden als mit dem lieben Gott, und es ist wiederum recht von dem Romanschreiber, der doch eigentlich dieser sein lieber Gott selbst ist, daß er den Leser mit dieser Empfindung entläßt. Ästhetisch und moralisch zweckmäßig."33

³³ Epische Studien, S. 341.

III. Ergebnis

Ohne einer historischen Betrachtungsweise den Vortritt zu lassen, halte man an dem "idealen" Leser von Epik fest, der als solcher ein zu jeder Zeit besinnlicher Leser ist. Unter diesem Gesichtspunkt sei die Vertrauensfrage nach der künstlerischen Integrität des Dichters durch die grundsätzliche nach dem Wert des Kunstwerks gestellt. Dabei handelt es sich nicht um eine Art "Zensurvergebung", sondern um die kritische Aufdeckung des ästhetischen Bewußtseins auf seiten des Dichters am konkreten Werk. Diese Betrachtung ist ergozentrisch. Der poetozentrischen nach dem bewußten Wollen des Dichters wird ihre Berechtigung nicht abgestritten, sie ist aber nur am Werk selbst verifizierbar, nicht an der Biographie seines Autors, auch wenn man diese im weitesten Sinne (unter Einschluß aller gesellschaftlichen, kulturhistorischen oder psychologischen Faktoren außerdichterischer Natur) faßt. Das Ziel ist vielmehr in der Leistung der vom Dichter gehandhabten Mittel zu suchen, wie sie im Indizschematismus zum Ausdruck kommen. Erst dann muß jene Frage gestellt werden, in der Ergo- und Poetozentrik in harmonische Verbindung treten, die folgendermaßen lautet: unter welchem Aspekt erschließt sich die größere Wertfülle und Geschlossenheit des künstlerischen Werks, unter dem einer naiven oder sentimentalischen Auffassung?

Für die Epik heißt das: mit welcher Art der Erwartung ist das Spannungsfeld "Illusion — Realität" zu besetzen, um eine werthafte Erfüllung zu gewinnen, mit naiver oder sentimentalischer? Die Literaturgeschichte belehrt hierüber. Das erschließt sich beispielsweise an zwei Romanen wie Samuel Richardsons "Pamela" und der Gebrüder Goncourt "Germinie Lacerteux", wo in beiden Fällen der gleiche Held, eine Dienstmagd, gewählt wurde. Die Behandlung dieser Figur ist nun aber verschieden, da beide Autoren ihrem Stoff gegenüber verschiedene Perspektiven errichten. Vergleichend und historisch gesprochen ist Pamela der Germinie gegenüber naiv gefaßt — wenn auch Richardson als Begründer des "sentimentalischen" Romans gelten mag. Will man aber über die Historie hinaus die eigentliche Bewertung vollziehen, wird man auf jedes Werk den be weglichen Maß-

stab des Naiven bzw. Sentimentalischen anlegen müssen, um die Indizes zur vollen Auswirkung zu bringen. Doch ist dies keine Alternative, denn ein Werk kann in dem einen oder anderen Sinn gelungen sein. Es handelt sich zwar um Gegensätze der ästhetischen Bewußtheit, nicht aber um Wertgegensätze! Außerhalb ihrer herrscht der Unwert der Primitivität oder des Raffinements. Ein Werk kann im Laufe der Zeit naiv oder auch sentimentalisch beurteilt werden und bleibt als Wert bestehen im Unterschied zum primitiven oder raffinierten, das als Wert nie besteht. In der so verstandenen, ergozentrischen Methode ist ein Relativierungsversuch der Dichtung durch Historismus, Soziooder Psychologismus widerlegt. Es wäre ja sonst ein leichtes, Vazov etwa an Hand des zu seiner Zeit in vollem Kurs befindlichen europäischen "Sentimentalismus" (ein Wort, das man damals natürlich nicht auf sich zu beziehen bereit gewesen wäre), wie er sich im französischen, russischen, skandinavischen Realismus, Naturalismus oder Symbolismus darstellte, als primitiv, d. h. "hinterwäldlerisch" abzuurteilen, ebenso wie es ein leichtes wäre, ihn als den genialen Einführer der "Moderne" in der bulgarischen Literaturgeschichte zu feiern, was beides zu vertreten wäre. Was aber wäre damit erreicht? Oder: er ließe sich als Exponent des progressiven oder aber des reaktionären Bürgertums abtun — je nach politischem Standort des Kritikers — ... alles Typisierungen, die nicht aussagen, ob es sich beim einzelnen Werk um Dichtung handelt oder nicht!

Hierzu bedarf es einer Testierung auf dem Prüfstand des Spannungsfeldes von "Illusion — Realität". Mag es sich in diesem Feld um einen Homer, Rabelais, Balzac, Gottfried Keller oder Leo Tolstoj handeln — oder um kleine Geister, ganz gleich — das Feld selbst muß da gesucht werden, wo die materiale Nennung von Umwelt (die Stoffpartikeln) in die Spannung zum künstlerisch bewußten oder unbewußten Wollen tritt, wo also Umweltimagination mit illusionärer Wahrscheinlichkeit polarisiert und mit Erwartung besetzt wird. Bei dieser Erwartung handelt es sich hinwieder nicht um sensuelle Spannung, sondern um die seelisch läuternde Bereicherung, wie sie aller Kunst abverlangt wird, um der Erfüllung in echter Glaubwürd ig keit zuzustreben.

Bei Vazov ist zu fragen: wie konstituiert sich das Spannungsfeld; welche Zumutungen werden an den Leser hinsichtlich der Wahrscheinlichkeit der zu imaginierenden Wiedergabe von Geschehen, Figuren, Schicksalen, Landschaften usw. gestellt; was besagen diese Zumutungen? Wie werden, so ist weiter zu fragen, die Zumutungen durch beschränkende Selektion wettgemacht? Das nämlich ist die Vertrauensfrage: die nach der perspektivierten "inneren" Gestalt, nach der "tieferen" Glaubwürdigkeit im Spannungsfeld, das hier seine Gegensätzlichkeit einbüßt und Welt offenbart. Die Lösung ist die, daß sich Vazov als Meister in der Beschränkung erweisen, daß er zu einem naiven o der sentimentalischen Stilwillen durchstoßen muß, mit dem er eine Erwartung des Lesers zu erwecken und eine (läuternde) Erfüllung zu geben vermag, in der die Antinomie "Illusion — Realität" sowohl ihren desillusionierenden Stachel als auch einen billigen Glauben an die "Lüge" einbüßt. So wird der echte Wert des Gleichnisses (im ästhetischen und ethischen Sinn) offenbart.

Beispiel 1 und 3 markieren die künstlerischen Höhepunkte im Romanschaffen Ivan Vazovs. Sie sind der primitiven Rührseligkeit in "Unterm Joch" (heroisch-pathetisch mit Abstechern ins Humoresk-Familiäre), in "Königin von Kazalar" (familiär-larmoyant), in dem zweiten Beispiel etwa von "Neues Land" hoch überlegen. Bei der Ganzheitsbetrachtung modifiziert sich jedoch das Bild. Es sei dabei gerade an jenes zweite Beispiel erinnert. Da erscheint Vazov auf weite Strecken als ein primitiv und technisch ungeschickt arbeitender Verfasser biederer, aufklärend-idealistischer, abenteuerlich-pathetischer, rührseliger Provenienz, dem es aber dennoch ab und zu gelang - auf naiver Basis - den Ton echter Dichtung anzuschlagen. Mögen diese Partien kurz sein, sie verschmelzen in ihrer Echtheit mit aller echten und vollkommenen Epik der Völker und Zeiten. Wenn es diesen Partien auch an der geistig-seelischen, komplexen, "sentimentalischen" Problematik fehlt, an der Welt-läufigkeit Tolstojschen oder Turgenevschen Menschentums (diese zwei seien erwähnt, da sie Vazov bekannt waren), so besitzen diese Partien doch eine Welt-haltigkeit wie jene. Auch sie gehen über "Umwelt"-Imaginierung hinaus und erschließen "Welt".34 Hier erweist sich Vazovs sonstiger Mangel als Stärke: die Beibehaltung des abenteuerlich-situativen Zufallscharakters im ersten und dritten Beispiel führt in rührender (nicht rührseliger) Weise, und d. h. naiv, trotz Zumutungen an das Wahrscheinlichkeitsgefühl auf seiten des Lesers, mensch-

³⁴ Die philosophische Scheidung von Welt und Umwelt ist Max Scheler zu verdanken.

liche Problematik herauf und schafft auf dem Grunde epischen Erleidens und Mitleidens besinnliche, läuternde Werte.

Vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus erweist sich Vazov an Hand des europäischen Maßstabs seiner Zeit als ein Nachfahre Eugène Sues, Victor Hugos und russischer Realisten. Von den Franzosen wurden gewisse melodramatische, abenteuerliche, rührselige und allgemein humanitäre Themen ererbt, von den Russen eine nachhaltigere Hinlenkung auf einen ernsten, "realistischen" Wirklichkeitssinn, der sich bemüht, Gesellschaft, Geschichte, Volk und deren Träger aus den umwelthaften Gegebenheiten, d. h. aus dem sachentsprechenden Verstehen her zu erfassen. Die Mischung dieser Elemente führte zu den Resultaten seiner drei Romane, die aber erst bestimmbar werden, wenn sie über die historischen Fragen hinaus auf die Werteskala der künstlerischen Bewußtheit transponiert werden. Gemeinsam sind den Romanen:

- 1. humanitär-liberale Tendenzen privater und bürgerlich-nationaler Zielsetzung. Deren Wirkung ist wohlgemeinter, biederer Art. Diese
 Zielsetzung ist ideell-programmatischer, außerdichterischer Natur, und
 der Indizschematismus verrät keinerlei Integration derselben im kompositorischen Vollzug (auch bei Zugrundelegung von Ironie ein
 völlig abwegiger Gedanke, der nur der Vollständigkeit halber angeführt sei käme es zu keiner Integration im Gleichungsresultat);
- 2. eine im Technischen zuweilen sträflich läßliche Handlungsführung, womit eine ungebührliche Beanspruchung von Zufällen und deren gestelltem Ansinnen an Glaubhaftigkeit verbunden ist. Im Roman "Königin von Kazalar" sind es z. B. allein 32 Zufälle, die Vazov aufbieten zu müssen glaubt, um die Handlung überhaupt zu ermöglichen, wovon allein zehn auf Begegnungen basieren, die sich wie auf der spanischen Bühne in einigen Straßen der bulgarischen Hauptstadt ereignen. So verliert denn Vazov häufig die Übersicht über das sich komplizierende Geschehen und begeht dann Fehler, so etwa um nur einiges zu nennen wenn er vergißt, daß Stremski türkisch verkleidet ist (s. "Neues Land" I, Kapitel 4) oder wenn er die angekündigte Geburt eines Kindes von Nevjanka übergeht bzw. vergißt, diese aber dessenungeachtet auf eine lange Auslandsreise schickt (s. ebenda, VI, S. 177) u. a. m.

Gemeinsam ist ihnen schließlich noch die abenteuerlich, situativ gefaßte Handlung mit melodramatisch-moralischem Unterton (was als

"sentimental" — im Gegensatz zu "sentimentalisch" —, als rührselig bezeichnet wurde), die mit einem gemäßigten Realismus verbunden erscheint, der von historischen Vorbildern entlehnt wurde, obwohl diese ihn sentimentalisch (im Sinne F. Schillers), weil programmatisch erfaßt wissen wollten. Daraus mußte eine Stilkoppelung erstehen, die des Dichters Leistung und Grenze offenbart.

Der Indizschematismus von "Neues Land" aber gab das ursprünglich und wahrhaft Dichterische in Ivan Vazov frei und entließ ihn jenseits des historisch-programmatischen künstlerischen Standpunkts seiner Zeit aus der Fron, in der er als "nationaler Kulturarbeiter" etwas mühsam den europäischen Meistern folgte. Es wurde versucht zu zeigen, wie er sich in diesem seinem zeitlich mittleren Roman zum echten, naiven Dichter aufschwang (im Gegensatz zum echten sentimentalischen). Hier stört das Tendenziöse nicht, es verhilft sogar zur freilich unbeabsichtigten, künstlerisch jedoch wirksamen Kontrastierung zweier Welten, der bürgerlich-intellektuellen Stremskis zu der des volklichen Grundes in Eftim, Rangel und dem Popen) ebensowenig wie die Handhabung von Zufällen und Abenteuern stört, die zu rührend naiven und echt epischen Wirkungen führte. Mit dem Indizschematismus allein ist es freilich nicht getan, wohl aber dann, wenn er mit dem bewußt-unbewußten Willen des Künstlers verbunden erscheint, der dem Werk den perspektivischen Fluchtpunkt und jene Begrenzung schafft, in der sich die Freiheit und Distanz des epischen Dichters seinen drei Berichtkategorien gegenüber äußert.

Diese Begrenzung fand Vazov — wenn auch nur stellenweise — im natürlichen Takt naiven Stilwillens.

Bayerische Staatsbibliothek München