

Renate Hansen-Kokoruš

Die Poetik der Prosawerke  
Bulat Okudžavas

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“  
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch  
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,  
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages  
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 282

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN

Renate Hansen-Kokoruš

DIE POETIK DER PROSAWERKE BULAT OKUDŽAVAS



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1992

**Bayerische  
Staatsbibliothek  
München**

**ISBN 3-87690-507-9**

**© Verlag Otto Sagner, München 1992**

**Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München**

Renate Hansen-Kokoruš - 9783954791682

Digitized by Google at 01/10/2019 03:31:07AM

via free access

## VORWORT

Die vorliegende Arbeit wurde im April 1991 an der Universität Mannheim, Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaft, als Dissertation angenommen. Die Anregung dazu geht zurück auf Dr. Walter Kroll und Prof. Dr. Josip Matešić, der auch während meines längeren Auslandsaufenthalts die Arbeit fachlich mit Fürsorge unterstützte.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, der mir in der Anfangsphase durch ein Stipendium in Moskau überhaupt erst die Möglichkeit gab, mich v.a. mit der Rezeption der Werke Okudžavas in der Sowjetunion zu befassen. Die Konsultationen mit Dina M. Magomedova, Michail L. Gasparov und nicht zuletzt mit Bulat Okudžava selbst waren eine wertvolle Hilfe für mich. Mein herzlicher Dank gilt auch all jenen, die mir bei der Durchsicht der Arbeit geholfen haben.

Danken möchte ich schließlich Prof. Dr. Peter Rehder für die Bereitschaft, meine Arbeit in seine Reihe aufzunehmen.

Mannheim, im Oktober 1991

[The main body of the document is almost entirely obscured by heavy black noise and artifacts, rendering the text illegible.]

# I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

<b>1.</b>	<b>EINLEITUNG</b>	<b>9</b>
1.1.	Der Prosaist und Lyriker Okudžava	9
1.2.	Okudžava in der Literaturwissenschaft	17
1.3.	Aufgaben und Ziele der Arbeit	19
	<b>Anmerkungen</b>	<b>20</b>
<b>2.</b>	<b>METHODISCHE VORAUSSETZUNGEN</b>	<b>25</b>
	<b>Anmerkungen</b>	<b>32</b>
<b>3.</b>	<b>BEDNYJ AVROSIMOV</b>	<b>34</b>
3.1.	Die Fabel	34
3.2.	Die erzählten Personen	35
3.2.1.	Die zaristische Obrigkeit	36
3.2.2.	Die Offiziere	37
3.2.3.	Die Frauen	43
3.2.4.	Der historische Held: Pavel Ivanovič Pestel'	44
3.2.5.	Der Held des Romans: Ivan Evdokimovič Avrosimov	46
3.3.	Der fiktive Erzähler	48
3.3.1.	Darbietung der erzählten Personen	48
3.3.1.1.	Avrosimov	48
3.3.1.2.	Pestel'	52
3.3.2.	Fiktiver Erzähler und fiktiver Leser	53
3.4.	Die Komposition	57
3.4.1.	Der Titel	57
3.4.2.	Erzählte Zeit und Erzählzeit	57
3.4.3.	Textanordnung und Hervorhebungen	58
3.5.	Die Kritik	59
3.5.1.	Die russische Kritik	59
3.5.2.	Die deutsche Kritik	64
	<b>Anmerkungen</b>	<b>66</b>
<b>4.</b>	<b>POCHOŽDENIJA ŠIPOVA ILI STARINNYJ VODEVIL'</b>	<b>68</b>
4.1.	Die Fabel	68
4.2.	Die erzählten Personen	69
4.2.1.	Šipov	69
4.2.1.1.	Benennung	74

4.2.1.1.1.	Exkurs: Der Name "Miška"	74
4.2.1.2.	Die Sprache Šipovs	75
4.2.2.	Amadej Giros	77
4.2.2.1.	Aussehen	77
4.2.2.2.	Charakteristika	77
4.2.2.3.	Benennung	78
4.2.3.	Muratov	80
4.2.4.	Dar'ja Sergeevna Kasparič	81
4.2.4.1.	Charakteristika	81
4.2.4.2.	Benennung	83
4.2.5.	Matrena	83
4.2.6.	Andere Figuren	84
4.3.	Der Textaufbau	85
4.3.1.	Der Erzähler	85
4.3.2.	Der fiktive Leser	88
4.3.3.	Besonderheiten der Textorganisation	89
4.3.3.1.	Zeit- und Ortsangaben	89
4.3.3.2.	Akustische Besonderheiten	91
4.3.3.3.	Visuelle Elemente	92
4.3.3.4.	Stilistische Verfahren	93
4.4.	Abstrakter Autor und abstrakter Leser	96
4.4.1.	Der zeitliche Aufbau	96
4.4.2.	Textgliederung und Hervorhebungen	98
4.4.3.	Die Form des Werks	100
4.5.	Die Kritik	101
4.5.1.	Die russische Kritik	101
4.5.1.1.	<i>Pochoždentja Šipova</i> im Theater	101
4.5.1.2.	Das Prosawerk	102
4.5.2.	Die deutsche Kritik	105
	<b>Anmerkungen</b>	<b>108</b>
	<b>5. PUTEŠESTVIE DILETANTOV</b>	<b>111</b>
5.1.	Die Fabel	111
5.2.	Die erzählten Personen	113
5.2.1.	Frau Tučkova	113
5.2.2.	Ladimirovskij	115
5.2.3.	Die Verfolger	116
5.2.3.1.	Katakazi	116
5.2.3.2.	Von Mjufling	117
5.2.4.	Die Frauen um Mjatlev	118
5.2.5.	Lavinija	120
5.2.6.	Mjatlev	126
5.2.6.1.	Charakteristika	126
5.2.6.2.	Benennung	128
5.2.6.3.	Darbietung	128
5.2.6.4.	Formen der Textinterferenz	129
5.2.7.	Der Zar	132

5.3.	Der Textaufbau	134
5.3.1.	Der fiktive Erzähler	134
5.3.1.1.	Die Ich-Erzählung	135
5.3.1.2.	Die Er-Erzählung	136
5.3.1.3.	Fremde Quellen	139
5.3.1.4.	Weitere Erzählverfahren	139
5.3.1.4.1.	Die Wiederholung	139
5.3.1.4.2.	Die Verstärkung	140
5.3.1.4.3.	Personifizierung und phantastische Erzählelemente	141
5.3.1.4.4.	Das Verkleidungsmotiv	142
5.3.2.	Der fiktive Leser	143
5.4.	Die Komposition	144
5.4.1.	Der Titel	144
5.4.2.	Zeitgliederung und Textanordnung	145
5.4.3.	Hervorhebungen im Text	145
5.4.4.	Avrosimov	146
5.5.	Die Kritik	147
5.5.1.	Die russische Kritik	147
5.5.2.	Die deutsche Kritik	156
	<b>Anmerkungen</b>	<b>162</b>
<b>6.</b>	<b>SVIDANIE S BONAPARTOM</b>	<b>165</b>
6.1.	Die Fabel	165
6.2.	Die erzählten Personen	169
6.2.1.	Opočinin	169
6.2.2.	Varvara Volkova	172
6.2.3.	Timofej Ignat'ev (Timoša)	173
6.2.4.	Franz Johann Mender	175
6.2.5.	Svečin	176
6.2.6.	Prjachin	178
6.2.7.	Die übrigen Personen	178
6.3.	Der Textaufbau	180
6.3.1.	Die Erzähler	180
6.3.2.1.	<i>Zametki iz sobstvennoj žizni general-majora v otstavke N. Opočinina</i>	180
6.3.2.2.	<i>Corestnye vospominanija o minuvšem Lulzy Bigar</i>	186
6.3.2.3.	<i>O tom, što uspomnilos' v preklonnye leta</i>	188
6.3.2.4.	<i>Čast' četvertaja</i>	191
6.3.2.	Der fiktive Leser	192
6.4.	Die Komposition	195
6.5.	Die Kritik	198
6.5.1.	Die russische Kritik	198
6.5.2.	Die deutsche Kritik	202

<b>7. KLEINE PROSAWERKE</b>	<b>220</b>
7.1. Die povesti	221
7.1.1. <i>Bud' zdorou, školjar</i>	221
7.1.1.1. Sujet	222
7.1.1.2. Handelnde Figuren	223
7.1.1.3. Die Darstellung des Krieges	225
7.1.1.4. Der Erzähler	227
7.1.1.5. Komposition	231
7.1.2. <i>Fotograf Žora</i>	233
7.1.2.1. Fabel	233
7.1.2.2. Handelnde Figuren	234
7.1.2.3. Erzähler und fiktiver Leser	242
7.1.2.4. Komposition	246
7.1.3. <i>Noven'kij kak s igoločki</i>	249
7.1.3.1. Sujet	249
7.1.3.2. Handelnde Figuren	251
7.1.3.3. Erzähler	258
7.1.3.4. Komposition	261
7.1.4. <i>Front prichodit k nam</i>	264
7.2. Die Erzählungen	265
7.2.1. Die Er-Erzählungen	265
7.2.2. Die autobiographischen Erzählungen	268
7.3. Die russische Kritik	278
7.3.1. Die povesti: <i>Bud' zdorou, školjar</i>	278
7.3.2. Die Erzählungen	286
7.4. Die deutsche Kritik	290
Anmerkungen	292
<b>8. SCHLUSS</b>	<b>300</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>319</b>
<b>PERSONENREGISTER</b>	<b>361</b>

## 1. EINLEITUNG

### 1.1. Der Prosaist und Lyriker Okudžava

Sprach man in den sechziger Jahren von Bulat Okudžava, so meinte man vor allem den Sänger und Lyriker; fiel in den siebziger und achtziger Jahren sein Name, so dachte man an den Verfasser von Prosa mit historischer Thematik. Diesen nach außen sehr abrupten Wechsel zwischen den Gattungen nahmen ihm die einen sehr übel, die wenigen anderen feierten ihn als ernstzunehmenden Prosaiker. Unter diesem literarischen Aspekt stellt Okudžava eine der umstrittensten Persönlichkeiten der sowjetischen Gegenwartsliteratur dar, wobei auch oft politische Hintergründe eine Rolle spielten.

Erst in den letzten Jahren hat sich das Bild von ihm gewandelt, und es zeichnet sich eine "Versöhnung" beider Linien ab. Man beginnt nun Okudžava als einen Schriftsteller zu sehen, für den Lyrik und Prosa nur verschiedene Arten sind, sich auszudrücken. Diese Einsicht reifte nicht zuletzt aufgrund von Okudžavas Werk selbst. Zum einen kommt nach einer langen Periode der Prosa die Lyrik wieder stärker zum Tragen: Seine neuen Gedichte<sup>1</sup> kreisen stark um die Vergangenheit und die eigene Jugend und haben vieles mit seiner autobiographischen Prosa gemein.<sup>2</sup> Die Lyrik hat seiner späteren Prosa zudem ihren Stempel aufgedrückt. Zum anderen schließt Okudžava den Kreis, wenn er sich in der autobiographischen Prosa solchen Themen zuwendet, die früher vorrangig Gegenstand seiner Lyrik waren.<sup>3</sup> Er knüpft damit an sein Prosadebüt Anfang der sechziger Jahre an.<sup>4</sup>

**Leben und lyrisches Werk.** Bulat Okudžava, dessen literarische Laufbahn etwa in der zweiten Hälfte der 50er Jahre beginnt, weist in seinem Lebenslauf all die wichtigen Entwicklungen auf, die die Geschichte der Sowjetunion in dieser Zeit geprägt haben.

Der am 9.5.1924 in Moskau geborene Bulat Šalvovič Okudžava bezeichnet sich selbst scherzhaft als "грузин московского разлива".<sup>5</sup> Sein Vater, Šalva Stepanovič Okudžava, war Grusinier, die Mutter, Aschen Stepanovna Nabadžan, Armenierin. Bulat Okudžava verbrachte seine Jugend in Moskau, im später von ihm vielbesungenen Arbat, dann im Ural und in Tbilissi. Dort blieb er bei Verwandten, als seine Eltern, beide Berufsrevolutionäre, 1937 verhaftet wurden. Der Vater wurde

hingerichtet, die Mutter zu Arbeitslager verurteilt, das sie erst 1955 endgültig verließ.

1942 meldete sich der damals Siebzehnjährige als Freiwilliger an die Front und wurde verwundet. 1945 holte er seinen Schulabschluß nach und studierte an der Universität Tbilissi russische Philologie. Nach dem Abschluß arbeitete er von 1950 bis 1954 als Dorfschullehrer im Gebiet Kaluga, von 1954 bis 1956 dann als Redakteur einer dortigen Jugendzeitung. Nach der Rehabilitierung der Eltern im Jahre 1956 bekam er das ersehnte Wohnrecht für Moskau wieder und kehrte dorthin zurück. Von 1957 bis 1959 arbeitete er im Verlag "Molodaja gvardija" und von 1959 bis 1962 als Redakteur für den Bereich Lyrik in der "Literaturnaja gazeta". 1961 wurde er in den Schriftstellerverband aufgenommen, womit er als Berufsschriftsteller anerkannt war.

Bulat Okudžavas erste literarische Versuche fallen in seine Studienzeit; diese Gedichte wurden - von wenigen Fällen abgesehen - nicht gedruckt und sind nicht mehr erhalten. In seiner Zeit als Lehrer und Redakteur in Kaluga wendet er sich verstärkt der Dichtung zu, und so erscheint sein erster Lyrikband *Lirika*.<sup>6</sup> Über diesen Band und seine damalige literarische Tätigkeit äußert er sich später sehr kritisch; er selbst läßt ihn bei der Nennung seines Werks meist aus.

И вышла тонкая первая книжечка, напигованная всяческим  
поверхностным и подражательным вздором...<sup>7</sup>

Ebenso selbstkritisch fällt auch sein Urteil über sein damaliges Verhalten gegenüber anderen jungen Dichtern aus, die sich an ihn als den erfahreneren wandten:

Сейчас страшно подумать, но тогда ко мне приходили совсем юные стихотворцы и с надеждой, краснея, читали свои произведения, а я их наставлял. [...] Самое смешное заключалось в том, что их стихи и мои стихи были на одном уровне. Я упрекал их в бессодержательности, поверхностности, в отсутствии судьбы, в поэтической неприхотливости и в том, что они не брезгают штампами, короче, я упрекал их в том, в чем следовало бы упрекать меня самого, да некому было поднять на меня руку.<sup>8</sup>

Eine solche Kritik und Erschütterung seines Selbstvertrauens erlebte er in der Literaturvereinigung in Moskau, was er später als notwendig für seine weitere Entwicklung beschreibt.<sup>9</sup> Die Übersiedlung nach Moskau im Jahre 1956 leitet einen neuen Abschnitt in seinem Leben ein, der mit der Ernüchterung beginnt, ihn aber an sich arbeiten und zum Schriftsteller reifen läßt. Er trifft hier gleich zu Anfang mit

anderen jungen Literaten zusammen - Bella Achmadulina, Evgenij Evtušenko, Andrej Voznesenskij, Robert Roždestvenskij<sup>10</sup> -, die eine neue Richtung in der Literatur einleiten: Sie debütieren etwa gleichzeitig und verkörpern die literarische Aufrichtigkeit und Freiheit nach dem XX. Parteitag der KPdSU, der - nach R. Roždestvenskijs Worten - mit ihrer Jugend zusammenfiel. Für den älteren Okudžava ist dies jedoch eine Wiedergeburt, ein neuer Anfang.<sup>11</sup> Gespalten sind zu jener Zeit die Reaktionen auf die Werke dieser Dichter: Ablehnung oder sogar Totschweigen durch die Kritik korrespondiert mit begeisterter Zustimmung beim Publikum. Nach Evtušenko halfen gerade die Leser diesen Poeten in diesen schwersten Minuten, und ihre offizielle Aufnahme umschreibt er so:

Единственная реклама, которую мы получали в ранней молодости, - это была ругань. Песни Окуджавы в течение многих лет звучали только в самодеятельных записях.<sup>12</sup>

In dieser Zeit entstehen die Gedichte für den 2. Lyrikband *Ostrova*<sup>13</sup>, und er greift bei ihrem Vortrag im Freundeskreis häufig zur Gitarre, was Evgenij Evtušenko in seiner *Autobiografija* kurz so beschreibt:

Поэт Булат Окуджава редактировал в издательстве скучные рукописи. По вечерам за стопкой водки он пел под гитару двум-трем друзьям свои неповторимо песенные стихи, не подозревая, что через несколько лет их будут переписывать на множество магнитофонных пленок.<sup>14</sup>

Der zunächst intime Zuhörerkreis weitet sich immer mehr aus, und 1959 steht Okudžava zum ersten Mal auf der Bühne. Er begreift seine Lieder als Begleitung der Gedichte auf der Gitarre, versteht sich aber nicht als Sänger. Diese vertonten Gedichte waren etwas ganz Neues und Unerhörtes. Statt pathetischer Beschwörung in den offiziellen Liedern, bar humanistischer und individueller Akzente<sup>15</sup>, erklang hier eine aufrichtige Stimme, die von dem sang, was den kleinen Mann und den Dichter bewegte.<sup>16</sup> Den Erfolg von Okudžavas Gedichten, die er selbst z.T. vertont und begleitet, erklärt Elkin aus dem Charakter seiner Werke:

По своей природе она полемична по отношению ко всякой аффектации, громкоголосию, барабанному треску, позе. Отсюда - установка на 'негромкость', задушевность звучания строки. Кажется, поэт говорит людям - это для вас 'простых', обычных. Но обычность не предполагает приземленности [...] эта обычность подчас оборачивается, когда он [...] подчеркивается всеми художественными средствами.<sup>17</sup>

Die widersprüchliche Wirkung seiner Lieder im Stil des "уличного градского распева" beschreibt Antokol'skij, wenn er "о странном заговоре молчания вокруг песен Булата Окуджавы" spricht und gleichzeitig die Verzauberung des Publikums konstatiert.

И слыша гром аплодисментов, сопровождающий выступления [...] Окуджавы [...] - я обязан сделать отсюда все неизбежные выводы о силе и действительности их поэтического слова.<sup>18</sup>

Die Situation spitzte sich zu, und man kritisierte ihn von allen Seiten:

А песни, кстати, тоже ругали. Ругали композиторы за то, что это не песни. Ругали певцы за то, что я не умею петь. Ругали гитаристы за то, что я не умею играть. Пока не выступил один мудрый поэт и не сказал, что это действительно не песни, а способ исполнения своих стихов. Я и правда не умею играть. Когда мне впервые захотелось переложить свои стихи на музыку, приятель показал мне три аккорда. Прошло двадцать лет - я узнал пять аккордов.<sup>19</sup>

Eine relativ umfassende Darstellung der verschiedenen Bewertungen und ihrer Begründungen aus dem Jahre 1962 zeigt deutlich die krasse Polarisierung.<sup>20</sup>

Allmählich konnten sich Okudžavas Liedgedichte jedoch durchsetzen - nachdem sie auf Tonbandmitschnitten im ganzen Land verbreitet worden waren -, und sie wurden nach und nach in Zeitungen, Zeitschriften und Sammelbänden publiziert.<sup>21</sup> Seine erste Platte, die er selbst als die beste bezeichnet, erschien in Polen<sup>22</sup>, eine bekanntere in Frankreich<sup>23</sup>, in der Sowjetunion wurde die erste Langspielplatte 1976 - viel zu spät also -, die zweite 1980 herausgegeben.<sup>24</sup> Unabhängig davon haben sich seine Lieder bereits einen festen Platz beim Publikum erobert und gehören heute zum "klassischen" Repertoire des von Okudžava begründeten Autorenlieds. Bulat Okudžava hat Gedicht und Lied zu einer neuen Einheit verwoben, was Dmitrij Šostakovič zu der Feststellung veranlaßte, "es sei sinnlos, Verse von Okudschawa neu vertonen zu wollen, da Text und Musik gleichsam zusammen geboren worden seien."<sup>25</sup> Okudžava hat, wie Volodin vermerkt, ein neues Genre begründet, denn er

... положил начало созданию фольклора городской интеллигенции.<sup>26</sup>

Damit wird sein Name verknüpft, und Namen späterer Vertreter des Autorenlieds wie Vladimir Vysockij, Aleksandr Galič, Novela Matveeva,

Veronika Dolina, Anatolij Kim u.a. wären trotz der Unterschiede ohne ihn undenkbar.

Auch wenn Okudžava in den 60er Jahren vielen durch seine Lieder ein Begriff ist, so bleibt er doch Dichter. Im Jahre 1964 erscheinen gleich zwei Gedichtbände: *Po doroge k Tinatin*<sup>27</sup> und *Veselyj barabanščik*<sup>28</sup>, 1967 wird *Mart velikodušnyj*<sup>29</sup> veröffentlicht. In diese Periode fallen die ersten Auslandsreisen, die ihn nach Polen, Jugoslawien, Schweden, Australien, Frankreich und in die Bundesrepublik Deutschland führen. Seine Gedichte werden in Zeitungen und Sammelwerken übersetzt<sup>30</sup>, er wird einem breiteren Publikum bekannt. Beim jugoslawischen Dichterwettbewerb im makedonischen Struga erhält er 1967 den I. Preis, den "Zlatni venec". Besonders mit seinen Konzertreisen nach Polen und Frankreich gewinnt er das Publikum. In Polen wird fast alles von ihm übersetzt; als "Kulturbotschafter" hat er nicht unwesentlich zur Versöhnung der gespannten Beziehungen zwischen beiden Staaten beigetragen. Auch in seinem eigenen Werk findet die herzliche Aufnahme in Polen ihren Wiederhall<sup>31</sup>:

Польша - моя первая любовь.<sup>32</sup>

In Paris wird seine zweite Platte aufgenommen, und nicht nur die anfänglich skeptischen Emigranten feiern ihn überschwänglich.<sup>33</sup> In Jugoslawien und in der Bundesrepublik Deutschland wird er v.a. durch seine Lieder bekannt<sup>34</sup>, später wird fast das ganze Prosawerk übersetzt.<sup>35</sup>

Okudžava bekommt 1966 Schwierigkeiten wegen seines Einsatzes für Sinjavskij und Daniél' und 1969 wegen des Engagements für Solženicy'n, aber auch wegen des Abdrucks seiner Werke im Frankfurter Emigrantenverlag Posev. Sein Ausschluß aus der KPdSU und dem Schriftstellerverband wird erwogen. Er wird aber nicht vollzogen, nachdem er sich 1972 öffentlich von westlichen Interpretationen seiner Werke distanziert.<sup>36</sup>

Ab 1972 schreibt er praktisch keine Lieder mehr und tritt zunächst gar nicht, später dann sehr selten wieder auf. Auch als Dichter scheint er vorübergehend zu verstummen. Zwar erscheint sein 6. Lyrikband *Arbat, moj Arbat* 1976<sup>37</sup>, doch stammen die Gedichte aus der Zeit bis 1972.<sup>38</sup> Okudžava selbst sagt über die siebziger Jahre, daß er in dieser Zeit kaum Gedichte geschrieben habe, und erklärt das aus den folgenden Umständen: "... я утратил способность мыслить

поэтически."<sup>39</sup> Ohne ihm politischen Opportunismus vorzuwerfen, versucht Fedeckı das auch mit gesellschaftlichen Faktoren zu erklären. Auf die Frage nach Okudźavas offizieller Anerkennung stellt er fest:

Przyszło to za późno. Jego płyty zjawiły się na półkach sklepów, kiedy już nie zajmował się piosenkami. Skutecznie przyhamowano rozwój poety, którego utworami żyła cała myśląca Rosja...<sup>40</sup>

Die allgemeine gesellschaftspolitische Atmosphäre während seines Schaffens sieht Okudźava selbst - mit Ausnahme des Aufschwungs Ende der 50er Jahre - im Anschluß an die beginnenden Intellektuellen-Verfolgungen ab 1961/1962 dann durch die Breźnev-Zeit geprägt:

... в брежневский период я просто тихо умирал. Все было совершенно беспросветно, и я думал, что ничего хорошего ждать нельзя. Постепенно перестал работать, мне не писалось ...<sup>41</sup>

Bei seinem Rückzug aus der Lyrik hat seine Beschäftigung mit der Prosa und sein Interesse an der Geschichte mit Sicherheit eine Rolle gespielt. Es mag aber auch sein, daß dahinter eine gewisse Geringschätzung des eigenen lyrischen Schaffens stand, wie es Fedeckı darstellt:

Sądę że przesaczyło się do świadomości Okudźawy przekonanie, że twórczość piosenkarska jest działalnością niższego rzędu, a poważna proza najlepiej wielotomowa, jest rzeczą wyższą. Sam Okudźava w rozmowach ze mną mówił, że trzeba się wreszcie zająć czymś poważniejszym, choć dla mnie poważniejsze są jego piosenki.<sup>42</sup>

Ironisch und ein wenig verbittert rechnet er in V zaščıtu bezdarnosti<sup>43</sup> mit jenen Mechanismen ab, die in der Dichtung wie beim Lied - und das läßt sich sicherlich auch auf andere Bereiche der Literatur und Kultur übertragen - die Talentlosen mit Erfolg gekrönt und die Talentierten zur Mittelmäßigkeit und Flachheit animiert haben. Er verweist darin auch auf die Rolle unfähiger Redakteure, gegen deren Engstirnigkeit der Künstler dann oft in Fragen der Zensur anzukämpfen habe. Okudźava führt als Beispiel die Verszeile *Arbat, moj Arbat, ty moja religija* an, in der ein Redakteur "religija" durch das sinnentstellende "relikvija" ersetzt haben wollte.

Nach einer längeren Pause wendet er sich wieder verstärkt der Lyrik zu, und es erscheinen 1984 *Stichotuorentija*<sup>44</sup> und 1988 *Vam posujaščatsja*<sup>45</sup> mit neuen, aber auch mit älteren, bis dahin unveröffentlichten Gedichten, außerdem eine neue Langspielplatte<sup>45</sup>.

Prosa. Okudžava begann schon früh, Ende der 50er Jahre, Prosa zu schreiben, erste Versuche reichen sogar in seine Kindheit und Jugend zurück. Bei seinem ersten publizierten Prosawerk handelt es sich um die autobiographische *povest' Bud' zdorou, školjar*, die durch ihre ausgesprochen subjektive und undogmatische Kriegsdarstellung für Furore sorgte.<sup>47</sup> Sie wurde außer in Paustovskijs Almanach *Taruskie stranicy*, der nur in geringer Auflage erschien und dann eingezogen wurde, in der Sowjetunion erst 1988 wieder aufgelegt.<sup>48</sup> Mit Ausnahme der Erzählungen bzw. *povesti Noven'kij kak s igoločki*<sup>49</sup>, *Fotograf Žora*<sup>50</sup>, *Front prihodit k nam*<sup>51</sup> und *Promoksis*<sup>52</sup> befaßte sich Okudžava in den folgenden Jahren fast nur mit Lyrik, bis dann 1968 sein erster Roman *Bednyj Avrostimov* erschien.<sup>53</sup>

Dieser Roman, der auch unter dem Titel *Glotok suobody* veröffentlicht wurde, bildet den Auftakt zu einer neuen Art von Prosa, die sich um historische Themen aus dem 19. Jahrhundert rankt. Die Bezeichnung historische Prosa lehnt Okudžava dafür ab, denn er sieht keinen prinzipiellen Unterschied zu der Prosa, deren Fabel die Gegenwart thematisiert. Aus diesem Grund wehrt er sich auch gegen Interpretationen dieser Werke, die darin Parabeln auf die sowjetische Gegenwart erkennen (vgl. dazu auch Kapitel 8).

Nach diesem Roman, in dessen Mittelpunkt ein kleiner Schreiber beim Prozeß gegen die Dekabristen steht, erscheint 1971 *Merst, ili pochoždentja Šipova*, ein mit vielen phantastischen Elementen angereicherter Vaudeville-Roman um die Bespitzelung des Schriftstellers Lev Tolstoj im Jahre 1862.<sup>54</sup> Diese Satire auf das Spitzelwesen, deren Held der kleine Halunke und Schelm Šipov ist, fällt in mancherlei Hinsicht aus dem Rahmen der anderen Romane heraus. 1975 wird sein dritter Roman *Putešestvie diletantov* publiziert, der auf dem Hintergrund realer Ereignisse die Machtlosigkeit zweier Liebender gegenüber der zaristischen Obrigkeit in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts darstellt.<sup>55</sup> Sein vierter Roman *Svidanie s Bonapartom* (1983) verknüpft verschiedene Schicksale um die Belagerung Moskaus im Jahre 1812 und behandelt die Vorgeschichte des Dekrabristenaufstands.<sup>56</sup>

In der Zeit seiner großen Romane gewinnt das Autobiographische einen immer wichtigeren Platz in seinem Schaffen. 1975 verfaßt er die Erzählung *Utro krasit nežnym svetom*<sup>57</sup>, 1976 *Častnaja žizn' Aleksandra Puškina, ili Imenttel'nyj padež v tvorčestve Lermontova*<sup>58</sup> und 1978

*Otdel'nye neudači sredi splošnych udač*<sup>59</sup>. Die erste schildert den mehrfachen und letztlich erfolgreichen Versuch, sich als Kriegsfreiwilliger zu melden, die beiden anderen stellen selbstironisch Episoden aus seinem kurzen Lehrerdasein dar. 1985 kann er sich nach dem Erscheinen seines letzten Romans wieder diesem Genre zuwenden. *Iskusstvo krojki i žit'ja*<sup>60</sup> erzählt von dem Versuch, sich als Lehrer seinen Traum von einem Ledermantel zu erfüllen, *Uroki muzyki*<sup>61</sup> von der Grundausbildung des naiven jugendlichen Freiwilligen und *Deuška noej mečty*<sup>62</sup>, das dem Band mit autobiographischen Erzählungen den Titel gab<sup>63</sup>, von der ersten Begegnung des Studenten Okudžava mit seiner für nur kurze Zeit aus dem Lager zurückgekehrten Mutter im Jahre 1947. Diese biographische Lücke bis zu ihrer erneuten Verhaftung schließt er mit seiner letzten Erzählung *Nečajannaja radost'*.<sup>64</sup> Besonders in den beiden letzten wird der Brückenschlag zu den neuesten Gedichten deutlich, die betont autobiographisch sind und in denen das Schicksal der Eltern und die Abrechnung mit dem Stalinismus ausdrücklich thematisiert werden.<sup>65</sup> In letzter Zeit trägt er sich wieder mit dem Plan eines neuen Romans um die Zeit Puškins und der Dekabristen.<sup>66</sup>

**Andere Schaffensbereiche.** Bulat Okudžavas Popularität beruht auch auf anderen Schaffensbereichen, die außerhalb der Sowjetunion weniger bekannt sind. Einige seiner bekanntesten Lieder wurden in Theaterstücke aufgenommen, so z.B. *Sentimental'nyj romans* in das Stück *Devjatyj ual* am Moskauer Dramentheater, *Do svidanija, mal'čiki* 1982 ins Boulevardstück *Zolotaja moja Moskva*. Man verwendete seine Verse bzw. Lieder seit 1965 auch u.a. in *Paušie i žtuye* in der Regie von Ju. Ljubimov am Tagankatheater (unter Mitwirkung von V. Vysockij), 1970 in *Vkus čerešni* der polnischen Autorin A. Osiecka im Theater "Sovremennik", 1975 in *Pristegnitje remni* in der Regie von Baklanov und Ljubimov am Tagankatheater und 1978 in *Bej baraban!* im "Central'nyj detskij teatr" in Moskau.

Seine Lieder dienten als Filmmusiken, wobei *Beloruskij vokzal* nur der bekannteste Film ist.<sup>67</sup> Andere bekannte Lieder Okudžavas sind *Kapli datskogo korolja* im Film *Ženja, Ženečka i 'Katjuša'*, *Davajte vosklicat'* im Film *Ključ bez prava peredači*, *A my s toboj, brat iz pechoty*, bekannter als *Beri šnel'*, *pošli domoj* in *Ot zari do zari*

und schließlich *Beloe solnce pustyni* im gleichnamigen Film. Okudžava ist daneben als Autor von Filmszenarien hervorgetreten, die alle drei das Kriegserlebnis junger Soldaten darstellen. Es handelt sich um *Pust' usegda budet solnce*<sup>68</sup> und die bekannteren *Vernost*<sup>69</sup> und *Zenja, Ženečka i 'Katjuša'*<sup>70</sup>. Vor allem der letzte Film stellt eine Realisierung seiner ersten *povest' Bud' zdorov, školjar* dar und wurde daher ebenso strittig diskutiert.<sup>71</sup> Es bleibt hier nur anzumerken, daß die Verfilmung dieser *povest'* für das polnische Fernsehen durch Wojciech Siemion<sup>72</sup> nicht unerheblich zu seiner Popularität in Polen beigetragen hat.

Bulat Okudžava fertigte parallel zu seinen ersten beiden Romanen Dramenfassungen an, die auf verschiedenen Bühnen aufgeführt wurden.<sup>73</sup> Er verfaßte *očerki* wie beispielweise *U Gaaza net otkaza* über den deutschen Arzt Friedrich Joseph Haas, der sich durch den Aufbau des elementaren Gesundheitswesens in Moskau und der ärztlichen und sozialen Betreuung der Gefangenen, Verbannten und ihrer Familien hohes Ansehen errang und über seinen Tod hinaus verehrt wurde.<sup>74</sup> Um eine dokumentarische Erzählung handelt es sich offenbar bei *Jadkim*.<sup>75</sup>

Bulat Okudžava ist ebenfalls als Autor verschiedener Artikel in Erscheinung getreten (vgl. Literaturverzeichnis, 2.). Hier sind Buchbesprechungen zu nennen, kritische Einschätzungen der Arbat-Restaurierung, und in neuerer Zeit aktuelle politische und literaturpolitische Stellungnahmen. Unter diesen Artikeln ragen jedoch die Nekrologe auf Brassens<sup>76</sup> und Vysockij<sup>77</sup> klar heraus.

## 1.2. Okudžava in der Literaturwissenschaft

Lange Zeit existierte eine Auseinandersetzung mit Okudžavas Werk nur in Zeitungen und Zeitschriften, und die Behandlung nach außerliterarischen Kriterien war die Regel. In den sowjetischen Monographien der 60er und 70er Jahre befaßte man sich fast ausschließlich mit den der offiziellen Literaturpolitik entsprechenden Schriftstellern, und so gähnte nicht nur bei diesem Schriftsteller ein großes Loch. Eine Ausnahme davon bildet nur seine erste *povest' Bud' zdorov, školjar*, die als Lehrstück pazifistischer und antimilitaristischer, damit auch "antisowjetischer" Literatur behandelt wurde. Ende der 60er Jahre wurde er – wohl wegen seines politischen Engagements – von den Literaturwissenschaftlern schweigend übergangen. Erst seit der zwei-

ten Hälfte der 70er Jahre beginnt man sich nun ernsthafter mit seinem Werk auseinanderzusetzen, d.h. es unter literaturwissenschaftlichen und nicht unter primär politischen Gesichtspunkten zu betrachten. Dies begann in der Behandlung der Prosa und setzte sich bei der Lyrik und den Liedern fort; markant ist die nun überwiegend positive Einschätzung Okudžavas. In Monographien taucht die Lyrik häufig beiläufig auf. Eine Untersuchung BELAJAs, die das Gemeinsame von Lyrik und Prosa herausarbeitet, ist neueren Datums und mag neue Tendenzen markieren.<sup>78</sup>

Anders verhält es sich in der englischsprachigen und in der deutschen Literaturwissenschaft, wo man sich schon früh mit dem Werk dieses Schriftstellers beschäftigte.<sup>79</sup> Im bundesdeutschen Raum erschienen bisher die einzigen Dissertationen, die Okudžavas Werk unter irgendeinem Aspekt zum Thema haben. Die erste mit dem Titel *Bulat Okudžava und die kritische Literatur über den Krieg* von Karl-Dieter van ACKERN<sup>80</sup> befaßt sich mit seiner ersten povest' *Bud' zdorov, školjar* und mit den Gedichten, die dem Themenkreis der Kriegsverarbeitung zuzurechnen sind. Die Arbeit stützt sich also auf relativ frühe Werke des Autors und richtet den Blickwinkel auf Veränderungen in der Literatur nach dem XX. Parteitag der KPdSU. Was sie darüber hinaus auszeichnet, ist die ausführliche und erstmalige Bibliographie der Werkausgaben, Einzelveröffentlichungen in Periodika und Sammelbänden sowie Artikel Bulat Okudžavas, Übersetzungen seiner Werke und der russischen und deutschen Sekundärliteratur. Ein Namens- und Werkregister erleichtert das Auffinden der entsprechenden Passagen im Buch.

Mit Okudžavas Lyrik befaßt sich Hildburg HEIDER in *Der Hoffnung kleines Orchester*.<sup>81</sup> Sie ordnet die Gedichte bestimmten Themenkreisen zu und untersucht deren Aufbau, wobei sie exemplarisch verfährt und eine wissenschaftliche Systematik vermissen läßt. Bei der Analyse werden persönliche biographische Daten des Autors literaturwissenschaftlichen Erklärungsversuchen vorgezogen, so daß die ausgewählten Untersuchungsmethoden nicht den angeführten von Lotman und Êtkind entsprechen. Die chronologisch geordneten Werkausgaben und das Verzeichnis der Rezensionen lehnt sich weitgehend an das umfangreichere van Ackerens an, wobei zahlreiche Ungenauigkeiten dies zu einer unzuverlässigen Quelle werden lassen.<sup>82</sup>

Unter einem ganz anderen Aspekt untersucht Dagmar BOSS Okudžavas Werk in ihrer Dissertation *Das sowjetrussische Autorenlied. Eine Untersuchung des Schaffens von Aleksandr Galič, Bulat Okudžava und Vladimir Vysockij.*<sup>83</sup> Sie verfolgt diese relativ junge Gattung im Schaffen ihrer drei Hauptvertreter, ordnet es unter gesellschaftlichen und werkimmanenten Kriterien in die sowjetische Kultur im weiteren ein und bestimmt dann anhand spezifischer Untersuchungsmethoden, die der Realisierung als Lieder gerecht werden, seine unterschiedliche Ausprägung bei den drei genannten Vertretern. Im Anhang befindet sich eine zuverlässige Bibliographie.

### 1.3. Aufgaben und Ziele der Arbeit

Wie im vorangehenden Abschnitt gezeigt werden konnte, war überwiegend Okudžavas Lyrik Gegenstand wissenschaftlicher Arbeiten, von Ackerens Dissertation bezieht sich auch auf die frühe Prosa. Bisher liegt jedoch keine Untersuchung seiner großen Prosawerke (povesti und Romane) sowie seiner autobiographischen Erzählungen vor. Eine umfassende Untersuchung seiner kleinen und großen Prosawerke nach poetologischen Gesichtspunkten soll in dieser Dissertation geleistet werden. Dabei ist zu überprüfen, ob zwischen diesen Werken ein innerer Zusammenhang besteht, der dann genauer zu bestimmen wäre.<sup>84</sup>

Als Schlüssel dazu dient die Analyse der Erzähltechnik, die besonders das Verhältnis verschiedener Standpunkte im Werk untersucht, die Erschließung der einzelnen Bedeutungspositionen und der Komposition des Werkganzen. Ein weiterer Bestandteil dieser Arbeit ist die Einordnung von Okudžavas Prosa in die zeitgenössische sowjetische Literatur. Dem dient v.a. die Untersuchung dessen, wie seine Werke rezipiert wurden und werden. Zusammenfassend soll jedoch darüber hinaus die Stellung dieser Prosa im literarischen Prozeß näher bestimmt werden.

Daraus ergibt sich folgender Aufbau der Arbeit: An die Erörterung der Analysemethoden schließt sich die Untersuchung der vier Romane Okudžavas an, wobei abschließend jeweils die Rezeption des Werks in der Sowjetunion und im deutschsprachigen Raum erfaßt wird. Dem folgt die Behandlung der povest und Erzählungen in einem gesonderten Kapitel. Die Zusammenfassung am Ende soll sowohl die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit festhalten als auch sein Werk auf der Basis seiner Grundlinien in die Gegenwartsliteratur einordnen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Bulat Okudžava: *Stichotvorenija*. Moskva 1984. Ders.: *Po-svjaščajetsja vam. Stichi*. Moskva 1988.
- <sup>2</sup> V.a. in seinem letzten Roman *Svidanie s Bonapartom*, *Družba narodov* 7-9/1983.
- <sup>3</sup> Wie in der Lyrik stellt er in den autobiographischen Erzählungen sein Erleben, sein Ich in den Vordergrund; in den Erzählungen, die v.a. seine Jugend und sein Lehrerdasein thematisieren, ist er der lyrische Held. Vgl. B. Okudžava: *Devuška moej mečty*. Moskva 1988.
- <sup>4</sup> Mit *Bud' zdorov, školjar* wandte sich Okudžava erstmals der Prosa zu und thematisierte die Konfrontation eines jungen Soldaten mit dem Krieg. Im Helden war unschwer er selbst zu erkennen. Auch einige der neueren Erzählungen kreisen um das Kriegserlebnis.
- <sup>5</sup> Zitiert nach Grigorij Svirskij: *Na lobnom meste. Literatura nra vstvennogo soprotivlenija (1946-1976gg.)*. London 1979, 470.
- <sup>6</sup> Kaluga 1956.
- <sup>7</sup> B. Okudžava: "Oda litob"edineniju, ili O pol'ze svoevremennogo bit'ja". In: *Literaturnaja učeba* 1/1979, S. 218.
- <sup>8</sup> ebd.
- <sup>9</sup> ebd. Der ganze Artikel behandelt die Phase nach dem Rückzug nach Moskau, in der ihm durch die harte Kritik an den bisherigen Gedichten die Entwicklung zum Schriftsteller möglich wurde.
- <sup>10</sup> Okudžava wird - obwohl älter und Kriegsteilnehmer - aufgrund seines Werks dieser jüngeren Generation zugerechnet.
- <sup>11</sup> R. Roždestvenskij: *Nam vsem krupno povezlo*. Im Gespräch mit F. Medvedev: *I byli naši pomysly čisty...* In: *Ogonek* 9/1987, 26-31; 30.
- <sup>12</sup> E. Evtušenko: *Ja načinal kak volčonok-odinočka*. Im Gespräch mit F. Medvedev: ebd., 29-30.
- <sup>13</sup> Moskva 1959.
- <sup>14</sup> E. Evtušenko: *Avtobiografija*. London 1964, S. 117.
- <sup>15</sup> Flegon, und mit ihm auch Êtkind und Seemann vertreten die These, Okudžava sei gekommen, um das pathetische Lied der Stalinzeit, eines Lebedev-Kumač abzulösen. Vgl. K.-S. Seemann: "Bulat Okudžavas 'Černyj kot' als antistalinistische Parodie." In: *Welt der Slawen* X,1/1986, S. 139-146.
- <sup>16</sup> Okudžava selbst erklärt sich so den Erfolg seiner Lieder. Vgl. dazu Ignacy Szenfeld: "Miesiac s Bułatem Okudžawą w Polsce". In: *Nova Wies* 33/1967, S. 4-5.

- <sup>17</sup> A. Elkin: "Složnost prostoty i razloženie sticha". In: Don 2/1966, S. 159.
- <sup>18</sup> P. Antokol'skij: "Otcy i deti". In: Literaturnaja gazeta, 11.12.1962, S. 3.
- <sup>19</sup> T. Šočina: "Goda surovoj prozy. Naš sobesednik - Bulat Okudžava". In: Moskovskij komsomolec, 3.2.1960, S. 2.
- <sup>20</sup> "O pesnjach Bulata Okudžavy". In: Moskovskij literator, 18.1.1962, S. 2.
- <sup>21</sup> Vgl. dazu das Literaturverzeichnis am Ende. Auch Svirskij belegt seine Popularität, wenn er sagt: "Булат Окуджава. Вся страна пела его песни." (S. 229.)
- <sup>22</sup> So Okudžava im Interview mit A. Žebrovská: "My vse reže zadumyvaemsja o česti, čestnosti, čelovečeskoj porjadočnosti..." In: Russkaja mysl' 24.11.1963, 8.
- <sup>23</sup> Poète-compositeur soviétique. Le chante du monde LCX 74358 1967; boulat okoudjava. le soldat en papier. LDX 74743 1979.
- <sup>24</sup> Pesni Bulata Okudžavy. Melodija M-40-38867-8; Bulat Okudžava. Pesni. Melodija C-60-13331-2. Im Jahre 1978 erschien eine Langspielplatte mit Liedern aus Filmen: Pesni na stichi Bulata Okudžavy iz kinofil'mov. Melodija M-60-41235-6.
- <sup>25</sup> Zit. nach: Boris Berman: "Wiedersehen nach zwanzig Jahren. Ein Gespräch mit Bulat Okudschawa". In: Sowjetunion heute 7/1978, S. 55.
- <sup>26</sup> Zit. nach St. Rassadin: "Vernost'". In: Sovetskij ekran 10/1963, S. 15.
- <sup>27</sup> Tbilisi 1964.
- <sup>28</sup> Moskva 1964.
- <sup>29</sup> Moskva 1967.
- <sup>30</sup> Vgl. in der Literaturliste deutsche Übersetzungen, z.B. "Mitternachtstrolleybus". Berlin 1965.
- <sup>31</sup> Vgl. seine Lieder *Proščanie s Polšej und Putešestvie po nočnoj Varšave v drožkach*.
- <sup>32</sup> Okudžava im Interview mit A. Žebrovská: "My vse reže zadumyvsja o česti, čestnosti i čelovečeskoj porjadočnosti. In: Russkaja mysl' 24.11.1963, 8.
- <sup>33</sup> Vgl. dazu Svirskij, S. 471:  
Но вот Булат запел всем известную шуточную песню о короле, который собрался на войну, королева ему старую мантию зашила и положила в тряпочку соль.  
Парижанин вздрогнул, потянулся вперед, к Окуджаве, словно впер-

вые заметил его присутствие, затем, обернувшись к жене, воскликнул, нет, не воскликнул, простонал: '... И в тряпочку соль ...' Это исконно русское мог знать только исконно русский. Выразить - только исконно русский. И потом этот русский парижанин аплодировал, как школьник, подняв руки над головой.

- <sup>34</sup> Er gab am 30.10.1978 in Zagreb ein Konzert, das aufgezeichnet wurde: Okudžava u Zagrebu. Jugoton LSY-68055. In der Bundesrepublik erschien eine Lizenzausgabe der französischen Platte. Bulat Okudshawa. Lieder. "pläne" 88213.
- <sup>35</sup> Vgl. dazu die Anmerkungen in den entsprechenden Kapiteln.
- <sup>36</sup> Bulat Okudžava: "V redakciju 'Literaturnoj gazety'". In: Literaturnaja gazeta, 29.11.1972, 9.
- <sup>37</sup> Moskva 1976.
- <sup>38</sup> Okudžava selbst sagt, er habe von 1972 bis 1982 keine Gedichte geschrieben. Vgl. S. Labanov: Èto mudraja žizneradostnost' moego naroda... In: Zarja Vostoka 9.5.1984, 4.
- <sup>39</sup> Okudžava im Gespräch mit T. Šochina: Goda surovoj prozy. In: Moskovskij komsomolec 3.2.1980, 2.
- <sup>40</sup> A. Osiecka u.a.: "Okudžawa". In: Nowe książki, 15.9.1981, 6.
- <sup>41</sup> Okudžava im Interview mit Matizen: "Ja ne terjaju nadeždy..." In: Sovetskij ékran 3/1990, 18.
- <sup>42</sup> A. Osiecka u.a.: "Okudžawa". In: Nowe książki, 15.9.1981, 6.
- <sup>43</sup> Literaturnaja gazeta, 20.6.1973, 6.
- <sup>44</sup> Moskva 1984.
- <sup>45</sup> Moskva 1988.
- <sup>46</sup> So Okudžava im Interview mit E. Michajlova: Bulat Okudžava: "To li med, to li gor'kaja čaša". In: Daugava 7/1986, 105.
- <sup>47</sup> Tarusskie stranicy. Tarusa 1961.
- <sup>48</sup> In: Devuška moej mečty. Moskva 1988.
- <sup>49</sup> Die 1962 verfaßte povest' erschien erstmals 1969 unter dem Titel Kak s igoločki in Kodry 5/1969, S. 45-95. Einem breiteren Publikum wurde sie erst unter dem Titel Noven'kij kak s igoločki (in: Devuška moej mečty) bekannt.
- <sup>50</sup> Grani 73/69; als Einzelveröffentlichung Frankfurt/M. 1970.
- <sup>51</sup> Zuerst in: Koster 5/1965, 7-35. Buchausgabe: Moskva 1967.
- <sup>52</sup> Zuerst in: Junost' 1/1966, 55-63.

- <sup>63</sup> Zuerst in: Družba narodov 4-6/1969. Als Buch hatte es den Titel *Glotok suobody. Povest' o Pestele*. Moskva 1971.
- <sup>64</sup> Zuerst in: Družba narodov 12/1971, als Buch dann unter dem Titel *Pochoždenja Špova, ili Startnyj vodevl'*. Moskva 1975.
- <sup>65</sup> Zuerst in: Družba narodov 8-10/1976, als Buch: Moskva 1979. Einzelne Kapitel wurden in Zeitschriften vorabgedruckt, z.B. in *Nauka i žizn'* 12/1977.
- <sup>66</sup> Zuerst in: Družba narodov 7-9/1983, als Buch: Moskva 1985.
- <sup>67</sup> Erstmals in: *Dom nad Činardali*. Tbilisi 1979, S. 187-192; später in: *Devuška moej mečty*.
- <sup>68</sup> Erstmals in: *Literaturnaja gazeta*, 27.10.1976, dann in: *Devuška ...*
- <sup>69</sup> Erstmals in: Družba narodov 1/1979; ebenfalls in: *Pamir* 1/1979, zuletzt in: *Devuška ...*
- <sup>60</sup> Erstveröffentlichung in: *Devuška ...*
- <sup>61</sup> Erstmals in: Družba narodov 6/1985.
- <sup>62</sup> Erstmals in: Družba narodov 10/1986.
- <sup>63</sup> Moskva 1988.
- <sup>64</sup> Erstmals in: *Ogonek* 14/1989, 18-19.
- <sup>65</sup> Vgl. die Gedichte *Moj otec* (1987), *Ublit moego otca* (1966!), *Pis'mo k mame* (1975), *Stoit zadremat' nemnogo* (1981), *Sobral'sja k mame - umerla* (1983), *Nu čto, generalissimus prekrasnyj* (1981) und *Ne sliškom-to izyskan vtd za oknam* (1966!). Alle in: *Posvjaščajtsja vam*.
- <sup>66</sup> Okudžava in dem Interview: *Vy slyšite, grochočut sapogi ...* In: *V mire knig* 5/1984, 64.
- <sup>67</sup> Es handelt sich um das Lied *Nam nužna odna pobeda*.
- <sup>68</sup> Szenario Okudžava/Todorovskij. Regie: P. Todorovskij. Studio Odessa. Es liegen nur Artikel über die laufenden Dreharbeiten 1965 vor, aber keine Belege dafür, daß der Film auch in sowjetische Kinos gelangte.
- <sup>69</sup> Szenario Okudžava/Todorovskij. Regie P. Todorovskij. Studio Odessa. Der Film wurde beim 4. Internationalen Filmfestival Moskau 1965 der Öffentlichkeit vorgestellt. Eventuell handelt es sich um eine Umbenennung des ersten Films, denn die zeitliche und inhaltliche Übereinstimmung ist überraschend.
- <sup>70</sup> Szenario Okudžava/Motyl'. Regie: V. Motyl'. Lenfil'm 1967.

- <sup>71</sup> Negative Kritiken stammen von Neferova, Zorkin und besonders von Markova, auf deren Artikel Okudžava selbst antwortete (Trud, 1.12.1967). Positiv hebt sich nur Chmelik ab.
- <sup>72</sup> Die polnische Übersetzung "Jeszcze pożyjesz ..." ist von Ziegmo-vit Fedeki. Warszawa 1962. Die gleichnamige Fernsehverfilmung wird als sehr gelungen bezeichnet. Vgl. Szenfeld.
- <sup>73</sup> Glotok svobody: p'esa v duenadcati kartinach s épilogom. Moskva 1966 entstand sogar vor dem Roman und unterscheidet sich erheblich von diesem: Die Handlung dreht sich um Bestužev, nicht um den Schreiber Avrosimov. Das Stück wurde 1967 im "Teatr junogo zritelja im. Leninskogo komsomola" in Krasnodarsk und 1971 im "Gosudarstvennyj teatr junogo zritelja" in Leningrad aufgeführt. Merst, ili Starinnyj vodevil'. P'esa. Leningrad 1975.
- <sup>74</sup> Nauka i žizn' 12/1980, 130-137.
- <sup>75</sup> Smena 24/1957, 17.
- <sup>76</sup> "Pamjati Brassensa". In: Literaturnaja gazeta, 11.11.1981, 15. Auffällig sind die Gemeinsamkeiten zwischen beiden Dichtern, wenn Okudžava den "культ женщины" bei jenem hervorhebt.
- <sup>77</sup> "Venok poëtu". In: Menestrel'. Special'nyj vypusk avgust - sen-tjabr' 1980gg. Diese Zeitung hat Okudžavas Vers *Vozmemsja za ruki, druž'ja!* als Motto und enthält sein Gedicht *O Volode Vy-sockom ja pesnju pridumat' rešil*.
- <sup>78</sup> Putešestvie v poiskach istiny. Bulat Okudžava. In: G. Belaja: Put' v poiskach. Tbilisi 1987, 184-207. Ferner: Cennost' prostych istin. In: Avrora 12/1985, 109-119. V kontekste chudožestvennogo mira. In diess.: Literatura v zerkale kritiki. Moskva 1986, 202-225. Übersetzt als: Reise auf der Suche nach Wahrheit. In: Kunst und Literatur 2/1985, 199-211.
- <sup>79</sup> Vgl. dazu D. Brown 1978, E. Brown 1982, G. Hosking 1980, H. Smith 1979, A. Rothberg 1972, J. Holthusen 1968 und 1973, W. Kasack 1976 und 1983, M. Slonim 1972, A. Steininger 1965.
- <sup>80</sup> München 1976.
- <sup>81</sup> Frankfurt/M. 1983.
- <sup>82</sup> Okudžavas 3. Lyrikband *Po doroge k Tinatin* erscheint nie unter dem richtigen Titel (124, 128), aus dem Kritiker Baklanov wird Batalov, die Artikel "Metnulo" und "Čtoby šelest stranic ..." sind nicht anonym, sondern stammen von den Autoren Smirnov und G. Solov'ev. *Front prichodit k nam* wird falsch auf 1967 datiert. Dies sind nur einige Beispiele für das nachlässige Umgehen mit dem Material.
- <sup>83</sup> München 1985.
- <sup>84</sup> Das ursprüngliche Vorhaben, Lyrik und Prosa zu behandeln, mußte wegen des Umfangs aufgegeben werden. Dennoch soll versucht werden, Verbindungspunkte zwischen beiden Schaffensbereichen herauszuarbeiten.

## 2. METHODISCHE VORAUSSETZUNGEN

"Poetik" wird in so unterschiedlichen Bedeutungen verwendet, daß eine Abgrenzung und eine genaue Bestimmung dessen notwendig ist, was hier darunter verstanden wird.

Der Begriff Poetik hat hier keinen normativen Charakter. Er umfaßt demnach keine Regeln für das literarische Schaffen, für Formen, Gattungen, Stil und Sprache, was ihm ausgehend vom Humanismus bis in die neuere Zeit zugeschrieben wurde. R. Jakobson weist ihr folgende Aufgabe zu:

Die Poetik befaßt sich vorab mit der Frage Was macht eine verbale Botschaft zu einem Kunstwerk? Da nun das zentrale Thema der Poetik in der *differentia specifica* der Wortkunst zu anderen Künsten und zu anderen Arten verbalen Verhaltens liegt, nimmt die Poetik in der Literaturwissenschaft eine führende Rolle ein.<sup>1</sup>

Doch auch innerhalb dieses Rahmens verbergen sich hinter diesem Begriff verschiedene Gebiete; hier soll er aber weder als Literaturtheorie noch in Welleks Sinn als "criticism" Verwendung finden. Vielmehr wird hier unter Poetik jener Bereich der Literaturwissenschaft verstanden, der die innere Spezifik der Literatur untersucht. Dabei umfaßt sie - wie Jakobson feststellt - die beiden Problemkreise Synchronie und Diachronie. Beide Bereiche durchdringen sich gegenseitig, denn:

Die synchronische Beschreibung berücksichtigt nicht nur die literarische Produktion zu einem bestimmten Zeitpunkt, sondern auch den Teil der literarischen Tradition, der für diesen Zeitpunkt noch lebendig blieb oder neu belebt wurde.<sup>2</sup>

[...] und andererseits befaßt sich die historische Fragestellung zur Poetik und Linguistik nicht nur mit den wechselnden, sondern auch mit den kontinuierlichen, dauerhaften und statischen Faktoren. Eine gründliche und umfassende historische Poetik oder Sprachgeschichte ist ein Gebäude, das auf einer Reihe von sukzessiven, synchronischen Beschreibungen beruht.<sup>3</sup>

Poetik wird hier vorrangig synchron in Jakobsons Sinn verstanden, bezieht sich hier aber nicht auf die allgemeine literarische Produktion zu einem bestimmten Zeitpunkt; sie bezeichnet vielmehr die Gesamtheit der strukturellen Verfahren und Merkmale, die das Werk eines bestimmten Schriftstellers auszeichnet. Da sich Poetik "mit der poetischen Funktion nicht nur in der Dichtung, wo sie alle anderen

Funktionen dominiert, sondern auch außerhalb der Dichtung, wenn eine andere Funktion der poetischen den Vorrang abnimmt" befaßt<sup>4</sup>, kann ihr auch keine Beschränkung auf eine einzelne Gattung entsprechen. Die hier vorgenommene Ausklammerung der Lyrik leitet sich aus einer praktisch notwendigen Beschränkung des Untersuchungsgegenstandes her.

Poetik hat hier also die Bestimmung der für Okudžavas Prosawerk spezifischen Strukturmerkmale zum Ziel. Am Beginn dessen steht das Freilegen der "einheitlichen, aus mehreren Ebenen bestehenden, funktionierenden Struktur"<sup>5</sup> jedes einzelnen Werks. Basierend auf der Einzelanalyse sollen die poetologischen Verfahren, verstanden als deren innere Spezifik, erarbeitet werden, die für Okudžavas gesamtes Prosawerk als bestimmend angesehen werden können. Darauf baut der Versuch auf, ihn in den literarischen Prozeß der sowjetischen Gegenwartsprosa einzuordnen.

Die Untersuchung basiert auf der allgemein anerkannten These, daß dem sprachlichen Kunstwerk sowohl kommunikative wie auch ästhetische Funktionen innewohnen. Es ist daher ein Kommunikationsmittel, das sich dazu sowohl der natürlichen Sprache bedient, als auch bestrebt ist, die Struktur selbst zum Träger der Information zu machen. Als solches unterscheidet sich seine Sprache von anderen; es baut aber gleichzeitig auf dem Typus der Sprache auf, was Lotman als "sekundäres modellierendes System"<sup>6</sup> bezeichnet. Der poetische Text schaltet dabei keine der Sprachfunktionen aus, er gewichtet sie vielmehr um, was zur Dominanz der poetischen Funktion führen kann. Autonomie der poetischen Funktion ist dabei jedoch nicht gleichzusetzen mit ihrer Isolation.

#### Sprachfunktionen nach Jakobson<sup>7</sup>

KONTEXT (referentiell)

MITTEILUNG (poetisch)

SENDER  
(emotiv)

-----  
EMPFÄNGER  
(konativ)

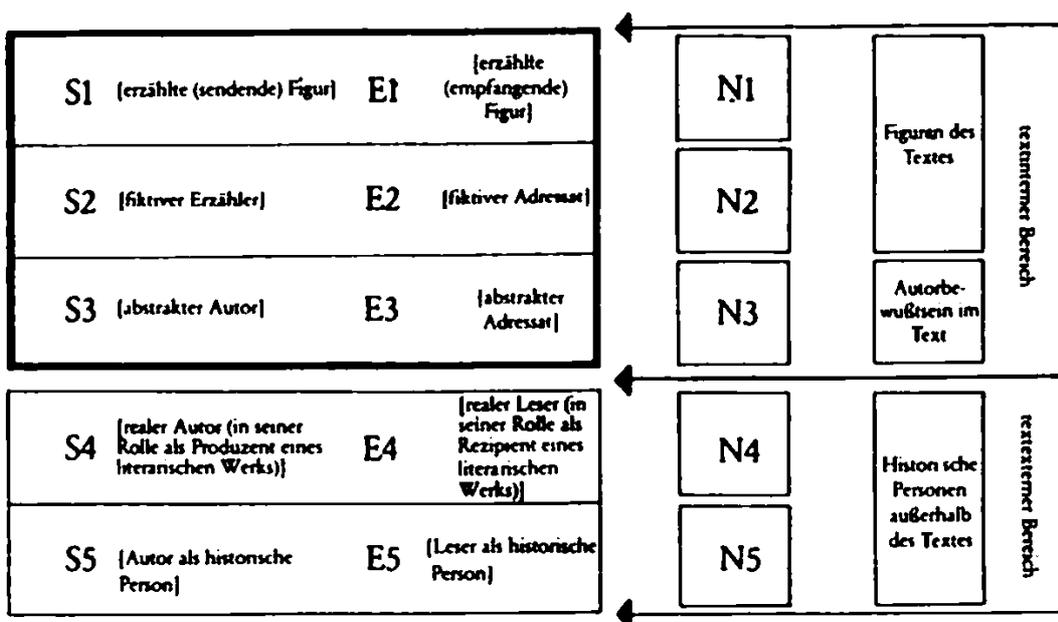
KONTAKT (phatisch)

KODE (metasprachlich)

Dieses allgemeine Kommunikationsschema läßt sich nicht nur auf die Korrelation Autor - Werk - Leser anwenden, es ist auch auf werkimma-

nente Strukturen des Kunstwerks übertragbar. Daß solche Strukturen innerhalb des sprachlichen Kunstwerks bestehen, gehört heute zum Bestand vieler Literaturtheorien. Dieser Ansatz wurde v.a. für die Analyse von Prosa fruchtbar gemacht. Ein verfeinertes Modell zur gleichzeitigen Erfassung der inner- und außertextlichen Kommunikationsstrukturen, das über die Prosa hinaus im Prinzip auch auf die Lyrik und (mit Einschränkungen) auf das Drama anwendbar ist, wurde von A. Okopień-Sławińska<sup>9</sup> geschaffen. Dieses Grundmodell, das die Kommunikationsstrukturen auf allen Ebenen präzisiert, wurde in verschiedenen Teilbereichen sowohl innertextlicher Instanzen wie auch solcher des literarischen Prozesses weiterdifferenziert.<sup>9</sup>

### Schema der literarischen Kommunikation<sup>10</sup>



(N = Kommunikationsniveau; S = Sender; E = Empfänger)

(N<sup>1</sup> ... N<sup>3</sup> innertextliche Kommunikationsniveaus,

N<sup>4</sup> ... N<sup>5</sup> außertextliche Kommunikationsniveaus)

N<sup>1</sup> stellt die Ebene der erzählten Figuren im Erzählwerk dar. Als Bestandteil der erzählten Welt nehmen diese Sender- und Empfängerrollen ein, die jedoch austauschbar sind. Dem höheren Niveau N<sup>2</sup> sind diese Instanzen jedoch eindeutig untergeordnet, denn sie werden von seiner Senderinstanz berichtet oder erzählt. Die niedrigere Ebene

weiß nichts von der darüberliegenden, die erzählte Figur (bei Okopień-Sławińska: der Held) weiß also nicht, daß sie erzählt wird. N<sup>2</sup> bildet das Niveau, auf dem der fiktive Erzähler (auch Erzähler, Narrator; bei Okopień-Sławińska: der Haupt-Narrator) und der fiktive Leser (auch fiktiver Adressat; bei Okopień-Sławińska: Adressat der Narration) angesiedelt sind. Beide sind keine Figuren im Text, sie entstehen aber als figurale Instanzen des Textes. Der Erzähler konstituiert durch seine Narration die Figuren der erzählten Welt, doch ist seine Herrschaft über die Figuren dieses Niveaus nur begrenzt. Sobald er nämlich seinem Helden das Wort erteilt (in direkter Rede), erlangt dieser eine gewisse Autonomie, die über seine Figurenrede hinaus durch die erlebte Rede auch den Erzähler beeinflussen kann. Die Rede des Erzählers ist immer auf einen Adressaten gerichtet. Dies kann in einem deutlichen Bild eines Gesprächspartners zum Ausdruck kommen, er kann aber auch völlig unerwähnt bleiben. Es schlägt sich in implizierten Informationen im Text nieder; Schmid weist jedoch darauf hin, daß diese Instanz nicht unabhängig vom Erzähler existiert und erst durch "dessen Appell, Impression und Orientierung [...] geschaffen" wird.<sup>11</sup>

Aus dem Verhältnis des Erzählers zur erzählten Welt und ihren Figuren, aus der Art des Erzählers (Ich- und Er-Erzähler) und dem von ihm entworfenen fiktiven Leser ergeben sich zwei grundlegende Darbietungsformen des Erzählens, zwischen denen es vielfache Übergänge gibt: auktoriale und personale Gestaltung.

N<sup>3</sup> ist die Ebene, auf der der abstrakte Autor (auch *оспаз аутопа*<sup>12</sup>; Okopień-Sławińska: Subjekt des Werks) alle Bedeutungsschichten der Instanzen auf Ebene N<sup>1</sup> und N<sup>2</sup> organisiert und zusammenfaßt. Der abstrakte Autor kann verstanden werden als ein theoretisches Konstrukt, als "Integrationspunkt und Voraussetzung für die Generierung einer Gesamthypothese zur Bedeutung des Textes, ausdrückbar als Erzählkonzept."<sup>13</sup> Er ist weder mit dem fiktiven Erzähler noch mit dem realen Autor gleichzusetzen. Im Unterschied zum ersten gibt es immer nur ein Subjekt des Werkganzen (ein Werk kann jedoch mehrere fiktive Erzähler haben; vgl. *Putešestvie diletantov* und *Suidantie s Bonapartom*), und ebenso wie für den Erzähler kann hier gesagt werden, daß die untergeordneten Ebenen von der Existenz der übergeordneten nichts wissen. Der abstrakte Autor ist Ausdruck der Gesamtstruktur

des Textes, er wendet die Regeln des literarisch-ästhetischen Kanons im Werk an.

Wie der abstrakte Autor ist der **abstrakte Leser** (Okopień-Sławińska: Adressat des Werks) im Werk enthalten, nicht aber dargestellt. Červenka nennt ihn die im Werk enthaltene "Gesamtheit der geforderten Verstehensfähigkeiten: [...] dieselben Kodes zu benutzen, und deren Bestand dem Schaffen des Sprechenden analog zu entfalten, [...] die Potentialität des Werkes in ein ästhetisches Objekt zu verwandeln."<sup>14</sup>

Über die Elemente zur Sinnkonstituierung hinaus manifestiert sich der abstrakte Autor auch in metasprachlichen Aussagen im Werk, nämlich dem Titel, Kapitelüberschriften und -einteilung, Motti, Anmerkungen und graphischen Hervorhebungen.

N<sup>4</sup> umfaßt den **realen Autor** und den **realen Leser** (Okopień-Sławińska: Sender des Werks, Subjekt der Schaffensakte - Empfänger der Werks, idealer Leser). In diesem textexternen Bereich wird die Kommunikation zwischen dem realen Autor als dem Produzenten eines literarischen Werks und dem realen Leser erst durch den Leseakt hergestellt. Der reale Leser ist dabei eine sich verändernde Größe. Wirkt der reale Autor als Disponent literarischer Regeln, die er für dieses Werk auswählt, so impliziert dies auch das Bild eines Rezipienten, der diese Regeln versteht und sie zu entschlüsseln vermag. Fallen der vom Autor intendierte Regelrezipient und der reale Leser zusammen, spricht man vom idealen Leser.

N<sup>5</sup> ist der Bereich des historischen Kontextes über das gesamte literarische Werk eines Autors hinaus; hier sind der Autor in allen seinen Lebensrollen (oder als historische Person) und der Leser in allen seinen Lebensrollen (oder als historische Person) angesiedelt. Zwischen dem Autor aller seiner Werke und dem Leser gibt es hier keine Kommunikation, da beide in den gesellschaftlichen und historischen Kontext der Zeit eingebettet sind. Dieser Bereich dient als "Bestimmungsgröße"<sup>15</sup> für den Bereich des realen Autors und Lesers. Besonders hier kann es zu einem Auseinanderklaffen beider Größen kommen: Autor und Werk bleiben identisch, während Leser aus verschiedenen historischen, kulturellen oder soziologischen Kontexten einen veränderten Dechiffrierungskode anlegen und ein Werk ganz unterschiedlich rezipieren können.

Mit den an der literarischen Kommunikation beteiligten Instanzen auf jeder Ebene des Erzählwerks und ihren wechselseitigen Beziehungen befaßte sich Schmid. Er erarbeitete für die Untersuchung der inner-textlichen Kommunikationsstrukturen neun Kriterien zur Unterscheidung von Erzähler und Personentext. Als besonders relevant erweisen sich Schmid's Merkmale für die Erforschung der Ebenen  $N^1$  und  $N^2$ , d.h. der erzählten Figuren, des fiktiven Erzählers und des fiktiven Lesers. Damit lassen sich die Merkmale, die für die Darbietungsform entscheidend sind, zweifelsfrei erarbeiten.

**Merkmale zur Unterscheidung von Erzähler- und Personentext<sup>16</sup>:**

1. Thematische Merkmale: Auswahl und Aufeinanderfolge der erzählten Gegenständlichkeiten.
2. Wertungsmäßige Merkmale: Die Bewertung der erzählten Gegenständlichkeiten.
3. Grammatische Merkmale der Personalformen: Der Personentext ist durch das Ich-System bestimmt, der Erzählertext (außer in der Ich-Erzählung) durch das Er-System.
4. Grammatische Merkmale des Tempus: Der Personentext kann alle Tempusformen enthalten, während im Erzählertext das epische Präteritum vorherrscht.
5. Deiktische Merkmale: Bezeichnung der Handlungsgegenwart und des Handlungsraums.
6. Merkmale der Sprachfunktion: Er unterscheidet Darstellung, Expression und Appell.
7. Lexikalische Merkmale: Gleiche Gegenstände können unterschiedlich benannt sein.
8. Syntaktische Merkmale.
9. Graphische Merkmale: Der Personentext ist durch graphische Zeichen (z.B. Anführungszeichen) markiert, während der Erzählertext unbezeichnet ist.

Aufgrund dieser Merkmale lassen sich Erzähler- und Personentext in eine Opposition zueinander setzen. Nicht alle Merkmale müssen in einem Text vorhanden sein, insofern sind sie als umfassendste potentielle Möglichkeiten anzusehen. Stimmen hingegen Erzähler- und Personentext z.B. in der Bezeichnung von Personen oder Gegenständen überein, so ist die Opposition der Texte in diesen Merkmalen neutralisiert. Davon können alle Merkmale mit Ausnahme von Merkmal 9 betroffen sein.

Sind alle Merkmale ausschließlich einer handelnden Figur zuzuordnen, so handelt es sich um reinen Personentext (PT). Weist eine Aussage jedoch keinerlei Merkmale auf, die sich auf die Perspektive der Person beziehen, liegt reiner Erzählertext (ET) vor. Besonders in Bezug auf den Erzählertext läßt sich jedoch feststellen, daß in ihm häufig Merkmale realisiert werden, die auf den Personentext verweisen. In diesen Fällen kommt es zu einer Vermischung der Texte oder Standpunkte, die als Textinterferenz bezeichnet wird. Ihre wichtigsten Formen sind die indirekte und die erlebte Rede.

### 1. indirekte Rede:

Sie ist formal fest gegliedert in einen Einteilungsteil (она думала, сказала etc.) und einen davon abhängigen Wiedergabeteil; sie dient der Darstellung von 1. äußeren Reden, 2. Gedanken, Gefühlen und Wahrnehmungen einer Person. Je nachdem, ob der Wiedergabeteil die Personenrede auktorial überarbeitet oder sich weitgehend an sie anlehnt, kann zwischen auktorialer und personaler indirekter Rede unterschieden werden.<sup>17</sup>

#### a) auktoriale indirekte Rede:

PT	1, 2, 4, -
ET	3, 5, 6, 7, -, 9

#### b) personale indirekte Rede:

PT	1, 2, 4, 5, 6, 7, -,
ET	3, -, 9

### 2. erlebte Rede:

Diese Kernform der Textinterferenz, die wesentlich zum Bedeutungsaufbau des Werks im modernen Erzählen beiträgt, wird in der russischen Terminologie als несовершенно-прямая речь bezeichnet. Formal gehört diese (durch Merkmal 9) immer dem Erzählertext an, und meist verwendet sie die Personalformen der 3. Person Singular (Merkmal 3). Im Unterschied zur indirekten Rede fehlen in ihr Einleitungsworte sowie unterordnende Konjunktionen. Inhaltlich ist sie dem Personentext zuzuordnen, da die übrigen Merkmale entweder dieser Perspektive ganz entsprechen oder teilweise neutralisiert sind.

#### a) uneigentliche Rede:

PT	1, 2, 4, 5, 6, 7, 8,
ET	3, 9

b) gemischte Rede: PT 1,2, - ,6,-,8,  
ET 3,4,-, -, 9

c) erlebte Wahrnehmung: PT 1,2,  
ET 3,4,5,6,7,8,9

Neben diesen Grundformen gibt es, bedingt durch einzelne Oppositionspaare, Unterformen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll.

Ausgehend von diesem Analysemodell, das auf den Satz und sogar m.E. auf das Wort anwendbar ist, werden die personalen Strukturen im Prosawerk von der Ebene der erzählten Figuren bis hin zum abstrakten Autor und seinem Adressaten untersucht. Für die textexternen Schichten werden zum einen alle schriftlich fixierten Äußerungen des Schriftstellers, v.a. zur Literatur, zum anderen alle verfügbaren schriftlichen Materialien - im wesentlichen Kritiken und Rezensionen - über die Rezeption der Werke verwertet.

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> R. Jakobson: Linguistik und Poetik [1960]. In: ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt/M. 1979, 83-121; 84.
- <sup>2</sup> Jakobson, 86.
- <sup>3</sup> Jakobson, 87.
- <sup>4</sup> Jakobson, 96.
- <sup>5</sup> Ju. Lotman: Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. München 1972, 17.
- <sup>6</sup> ders.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt/M. 1973, 22/23.
- <sup>7</sup> Jakobson 1979, 88,92.
- <sup>8</sup> A. Okopień-Sławińska: Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation. In: R. Fieguth (Hg.), Literarische Kommunikation. Kronberg/Ts. 1975, 127-147.
- <sup>9</sup> Vgl. die Aufsätze in: R. Fieguth (Hg.), Literarische Kommunikation. Kronberg/Ts. 1975, von A. Okopień-Sławińska: Die Rolle der Konvention im literarhistorischen Prozeß (23-42). M. Głowiński: Literarische Gruppe und Poesiemodell - Das Beispiel der Gruppe Skamander (43-66). Ders.: Der virtuelle Empfänger in der Struktur des poetischen Werks (93-126). Ferner M. R. Mayenowa: Struk-

tura književnog teksta (195-233). J. Sławiński: Semantika narativnog iskaza (125-256). Beide in: Umjetnost riječi 2-4/1974, Sonderheft zum Thema: Književna komunikacija. Antologija poljske znanosti o književnosti. Sowie J. Sławiński: Literatur als System und Prozeß. München 1975.

- <sup>10</sup> Diese Graphik wurde entnommen: C. Kahrman/G. Reiß/M. Schluchter: Erzähltextanalyse. Überarb. Neuausgabe des bisher zweibändigen Taschenbuchs. Königstein/Ts. 1986, 46.
- <sup>11</sup> W. Schmid: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München 1973, 29.
- <sup>12</sup> Dieser Begriff ist v.a. in der russischen Literatur gebräuchlich.
- <sup>13</sup> Kahrman/Reiß/Schluchter, 47.
- <sup>14</sup> M. Červenka: Literární dílo jako znak. In: Orientace 1/1969, 58-64; 61. Zitiert nach Schmid, 24.
- <sup>15</sup> Kahrman/Reiß/Schluchter, 47.
- <sup>16</sup> Schmid, 41-43.
- <sup>17</sup> Die folgenden Schemata entstammen Schmid, 47-51.

### 3. B E D N Y J A V R O S I M O V

Unter diesem Titel erschien der Roman 1969 in der Literaturzeitschrift *Družba narodov* (4-6). Das für die Buchveröffentlichung gewählte *Glotok suobody. Povest' o Paule Pestele* (1971) signalisiert eine andere Gewichtung der Bedeutungskomponenten; als ungünstig erweist sich dieser Titel jedoch durch die Namensgleichheit mit dem 1967 uraufgeführten Drama, das sich zwar ebenfalls auf denselben historischen Vorgang, den Dekabristenaufstand, bezieht, sich von der *povest'* aber durch die Protagonisten, durch Handlungszeit und -aufbau unterscheidet.<sup>1</sup> Der Roman erschien mehrfach in russischer Sprache<sup>2</sup> und wurde vielfach übersetzt<sup>3</sup>.

#### 3.1. Die Fabel

Der Roman ruft vor allem unter dem Buchtitel den Eindruck hervor, es handle sich um einen historischen Roman über die Dekabristen, die durch Pestel' verkörpert werden. Als Hauptfigur entpuppt sich jedoch Ivan Evdokimovič Avrosimov. Seine bewußtseinsmäßige Verarbeitung der Ereignisse steht im Mittelpunkt der *povest'*.

Der Prozeß gegen die Anführer des Dekabristenaufstandes im Januar und Februar 1826 ist die Handlungszeit. Der Schauplatz ist, von einer Reise nach Lincy abgesehen, Petersburg.

Avrosimov kommt durch die Vermittlung seines Onkels, der bei der Niederschlagung des Dekabristenaufstands aktiv war, aus der Provinz in die Hauptstadt und erhält den Posten eines Schreibers. Er führt beim Verhör Pestel's Protokoll, verarbeitet aber dessen Aussagen und setzt sich immer mehr damit auseinander. Es vollzieht sich ein widerspruchsvoller Bewußtseinsprozeß um die Selbstfindung des Helden, der eng um die Frage der Zarentreue und des Zarenmordes kreist. Die Gegenposition vertritt Pestel', aber die ursprüngliche Unterscheidung in Gut und Böse, Schwarz und Weiß wird zunehmend angezweifelt. Avrosimov nähert sich dem Standpunkt des Dekabristen an.

Die Persönlichkeitsentwicklung des Schreibers vollzieht sich längst nicht nur in Bezug auf politische Fragen; sein ganzes Weltbild, seine Lebensart gerät ins Wanken. Im Haus des "Nymphenbesitzers" Vranickij vermischt sich alles Neuartige: Er lernt Offiziere kennen, die für seine weitere politische Entwicklung von Bedeutung sind, und

durch die "Nymphen" werden seine romantisch-hinterwäldlerischen Anschauungen über die Liebe grotesk illustriert. Er verliebt sich zuerst in Pestel's Schwägerin Amalija Petrovna, dann in die Schwester des früheren Dekabristen Zaikin, Nasten'ka; die politische Motivation tritt dabei stärker in den Vordergrund.

Diese Entwicklung erfährt von zwei Seiten Antrieb. Durch Majboroda, den Verräter Pestel's, erhält Avrosimov ein detailliertes Bild von dem deutschstämmigen Dekabristenführer. Gleichzeitig erschüttert der Vertrauensbruch des Rittmeisters Slepcev an Zaikin den Obrigkeitsglauben des Helden. Die Einstellung des Helden ändert sich sichtbar durch seine Begegnungen mit Pestel' und Zaikin. Als er Pestel' in seiner Zelle besucht, begreift er klar das Intrigenspiel der Untersuchungskommission gegen den Oberst; in ihm keimen Mitleid und Sympathie für ihn auf. Daher sucht er während der Fahrt zur Ausgrabung der *Russkaja praua* den Kontakt zu Zaikin. Nun will Avrosimov handeln. Er fordert Slepcev zum Duell und plant Pestel's Befreiung, die er aber wegen eines Rendezvous verschiebt. Pestel's Schwägerin verrät den Plan an den Kriegsminister; Avrosimov wird von Buturlin, einem Bekannten, verhaftet. Schließlich wird er wieder in die Provinz geschickt, wo er heiratet und die Petersburger Ereignisse völlig aus seinem Bewußtsein verdrängt.

### 3.2. Die erzählten Personen

In dem Roman existieren verschiedene, vom Erzähler unabhängige Standpunkte, die durch einzelne oder mehrere Personen repräsentiert sein können. Sie stehen nicht gleichberechtigt nebeneinander. Sind die untergeordneten Standpunkte als relativ statisch zu begreifen, so befindet sich die Persönlichkeit des Helden Avrosimov in einem tiefgreifenden und widerspruchsvollen Wandel. Dieser Prozeß ist das zentrale Thema des Romans. Daraus ergibt sich die Hierarchisierung der Standpunkte: Sie unterliegen nicht der Bewertung durch den Erzähler, sondern sind dem Bewußtsein des Helden untergeordnet. Im folgenden werden daher zunächst die Standpunkte betrachtet, mit denen sich der Protagonist auseinandersetzt; erst dann werden die Avrosimovs und Pestel's untersucht.

### 3.2.1. Die zaristische Obrigkeit

Diese Personengruppe vertritt Positionen, die sich nur in Details unterscheiden und denen der Held anfangs nahesteht. Die Obrigkeit wird durch den Zaren, die Untersuchungskommission und Avrosimovs Onkel verkörpert.

Dem Einsatz seines Onkels Artamon Michajlovič Avrosimov für den Zaren verdankt der Held seine Stelle als Schreiber für die Untersuchungskommission beim Dekabristenprozeß. Dies unterstreicht die Zarentreue des Helden und seiner Familie. Der Onkel ist keine eigenständige Figur mit eigener Stimme; der Erzähler berichtet über ihn. Seine Vermittlerrolle ist ein weiteres Mal für den Helden von Bedeutung: Der Neffe lernt bei ihm Hauptmann Majboroda kennen, den der Onkel für eine Heldentat lobt, die als Verrat angedeutet wird:

Он [Авросимов – Verf.] теперь наше дело продолжает, – сказал Артамон Михайлович, разливая по рюжкам.  
– Мы начали, Аркадий Иванович, а он продолжает... Все мы одно дело делаем ради нашего государя. (91)

Die Untersuchungskommission, die sich aus dem Leiter A.D. Borovkov, General Levašov, General Černyšev und Kriegsminister Graf Tatiščev zusammensetzt, verkörpert die Obrigkeit in ihren verschiedenen Nuancen am eindringlichsten.

A.D. Borovkov ist für den Helden die Inkarnation der Kommission, denn der kontrolliert ihn und flößt ihm ständig Angst ein. Ohne seine Stimme zu vernehmen, erfahren wir seine Wirkung und seine Reaktion auf das Verhalten des Helden durch den Erzähler, in dessen Text Avrosimovs Standpunkt mitschwingt. Er verunsichert den Schreiber durch die Feststellung von Schreibfehlern, die er als Sympathiebeweise für die Dekabristen auslegt; den Vorwurf nimmt er immer gleich wieder zurück.

General Levašov beängstigt Avrosimov zwar nicht, doch seine Freundlichkeit wirkt aufgesetzt und wie eine Maske. Es gibt keine Kommunikation zwischen ihm und dem Helden. Das Äußere dominiert in seiner Beschreibung, und das Bild der Maske ist dabei signifikant.

Генерал Левашов кивнул удовлетворенно, не снимая белой морщинистой маски. (23)

Wesentlich ausführlicher wird General Černyšev beschrieben. Zwar gibt es auch zwischen ihm und dem Helden keine Dialoge, doch löst er bei Avrosimov heftige Reaktionen aus, die auf dessen veränderten

Standpunkt zurückzuführen sind. Für Pestel' dagegen gibt es von Anfang an keine Zweifel daran, was er von ihm zu erwarten hat, da er ihn kennt.

Генерал Чернышев - старый знакомец - открыт, распахнут  
весь. Ему бы волю - он бы и до дыбы додумался... (22)

Da er sich nur an den Verhören Pestel's beteiligt, deutet alles darauf hin, daß außer seiner allgemeinen zarentreuen Einstellung persönliche Gründe für sein Engagement beim Prozeß ausschlaggebend sind, die Nachsicht gegenüber dem Angeklagten ausschließen.

Die zaristische Willkür verkörpert Kriegsminister Graf Tatiščev. Er ist sehr launenhaft und in seinem Verhalten unberechenbar. Daher knüpfen sich an ihn Hoffnungen, aber auch Befürchtungen, die bei Avrosimov dominieren. Der Held verbindet mit dessen Figur immer beängstigende Tiere: einen Bären (26) oder einen Vogel mit himbeerrotem Schnabel (269). Der Minister stellt Avrosimovs Zarentreue in Frage und verunsichert ihn, gleichzeitig werden ihre Begegnungen immer phantastischer und grotesker: Tatiščev drückt ihm statt eines Ordens - nach einer weiteren Verunsicherung - einen kleinen roten Teufel in die Hand. Pestel' erkennt im Kriegsminister die entscheidende Figur, von der das eigene Schicksal abhängt, doch macht er sich bis zum Schluß Illusionen über die Härte seiner Bestrafung.

Höchster Vertreter der Obrigkeit ist der Zar. Nur in einer Rückblende (dem Gespräch mit dem Onkel des Helden) sprechende Figur, tritt er in dieser Rolle nur noch einmal auf - offensichtlich in der Phantasie des Helden (118). Er ist keine erzählte Figur des Romans, sondern markiert einen Standpunkt, der sowohl als Reproduktion oder indirekte Rede in der Personen- oder Erzählerrede vorkommt und dabei v.a. Avrosimovs ursprüngliches Bewußtsein kennzeichnet. Die Halluzinationen des Helden verdeutlichen so die Intensität der Bewußtseinsprozesse.

### 3.2.2. Die Offiziere

Ihre Standpunkte sind häufig nicht genau zu bestimmen, was sich vorwiegend aus der Erzählperspektive erklärt. Die Reden dieser Figuren stehen für sich und werden nicht durch Berichte über ihre tatsächliche Tätigkeit kontrastiert, zudem fehlt bei ihnen die Innenperspektive. Der Erzähler verzichtet hier auf eine Festlegung der Stand-

punkte und macht z.T. widersprüchliche Angaben, die den Leser zwingen, sich selbst ein Bild zu machen.

Die Offiziere vertreten weniger als die Obrigkeit einen einzigen Wertungsstandpunkt; ihre Einstellungen reichen von obrigkeitlich-zaristischer Haltung bis zur Sympathie und Unterstützung für die Dekabristen. Teilweise lassen sich nicht einmal klare Standpunkte einzelner Figuren fixieren. Es fließen darin verschiedene Positionen zusammen, die zum einen verschleiern, zum anderen die Bandbreite möglicher Wertungen in dieser Gruppe symbolisieren. Das verdeutlicht zudem ihre Verunsicherung, wo doch bei dem Aufstand die Scheidelinie quer durch das Militär verlief.

Als Kriterium für die Standpunkte kann das Verhältnis zu Pestel' und den Ideen der Dekabristen angesehen werden, was ja auch Avrosimovs Bewußtseinswandel markiert. Eine Gemeinsamkeit ist bei dieser Gruppe vorauszuschicken: Alle werden vom Helden - z.T. sogar nur über die Erzählerrede vermittelt - wahrgenommen. Eine Kommunikation mit ihnen findet nur in einigen Fällen statt. Zunächst werden die Standpunkte der Offiziere umrissen, mit denen der Held nicht im direkten Dialog steht.

Allen ist gemeinsam, daß sie im Salon Vranickijs verkehren und nur in dieser Gesellschaft gezeigt werden. An erster Stelle steht er selbst, der aus Avrosimovs Perspektive als

... неизвестный толстяк, одетый в халат, из-под которого выглядывал офицерский мундир. (126),

als Hausherr und Offizier zu erkennen ist. Er bekundet scheinbar Interesse an Majborodas "Heldentat", um ihn dann wieder zu verhöhnen. Seine Kenntnisse über Trubeckoj machen deutlich, daß er engen Kontakt zu den Dekabristen gehabt haben muß, denn dessen mangelnde Entschlußkraft und idealistische Haltung macht er für das Mißlingen des Aufstands verantwortlich. In der Zuspitzung des Konflikts mit Majboroda kommt ihm die Initiativrolle zu, wenn er Buturlin anstachelt, sich die Beleidigung seiner Dame nicht gefallen zu lassen, und den Verräter dann des Hauses verweist. Er spielt alle gegen alle aus und verschleiern - wie auch in seiner Bekleidung angedeutet - seine eigene Meinung mit dem Ziel, daß die Offiziere ihre heimlichen Befürchtungen und Hoffnungen aussprechen. Dieses Verhalten wird von allen als abstoßend empfunden. Seine Reaktion auf Majboroda und die

stille Übereinstimmung mit Buturlin machen trotz seiner "Maske" eine Sympathie für die Dekabristen wahrscheinlich.

Eindeutiger ist die Rolle, die der erst in der Schlußszene namentlich genannte Grenadieroberleutnant Krupnikov spielt. Avrosimov lernt ihn betrunken kennen und fühlt sich von seiner respektlosen Art, über den Zaren zu sprechen, abgestoßen. Sein ausgeprägtes Standesbewußtsein fällt ins Auge, denn mit Pestel' unterhält er sich wie mit einem Ranggleichen, und Kritik an jenem verbittet er sich als unstandesgemäß. Seine Zarentreue stellt er - wohl für die Öffentlichkeit - unter Beweis, doch ist sie im Grunde in Frage gestellt. Auf Avrosimovs Vorwurf hin, mit den Dekabristen zu sympathisieren, wird er blaß, und die falsche Nachricht von der Flucht Pestel's bringt ihn völlig aus dem Gleichgewicht. Er befürchtet, nun finge alles von vorne an; so macht er deutlich, daß erneute Untersuchungen erst aufdecken würden, wie sehr das Gedankengut der Dekabristen in der Armee Fuß fassen konnte.

Der junge Offizier Serežen'ka wird früher als die anderen bei seinem Namen genannt und macht im Unterschied zu den anderen Gästen Vranickijs aus seiner obrigkeitlichen Einstellung keinen Hehl. Er hat selbst auf die Dekabristen geschossen und lobt als einziger Majboroda für seine Tat, die er als Rettung des Vaterlandes begreift. Auch darin liegt etwas Zwiespältiges: Serežen'ka umarmt ihn und erwürgt ihn dabei fast. Seine Hochachtung für Majboroda schlägt um, als der sich von Buturlin alles gefallen läßt; er macht ihm Vorwürfe und beleidigt ihn. Sein Standpunkt wird vom Erzähler nicht offengelegt. Daß er mit den eigenen Widersprüchen und denen, mit denen er konfrontiert wird, nicht fertig wird, legt sein Selbstmord nahe. Der Leser erfährt darüber nur aus Augenzeugenberichten, über die Ursachen, die in der Erschütterung seines festgefügtten Weltbildes zu suchen sind, erfährt er nichts.

Im Unterschied zu den bisher angeführten Offizieren steht Avrosimov zu den folgenden über die reine Wahrnehmung hinaus in Kommunikation. Ihr Auftreten ist nicht nur auf den Salon Vranickijs beschränkt, manche treten dort überhaupt nicht in Erscheinung. Pavel Buturlin ist das Bindeglied von der Offiziersgesellschaft Vranickijs zum Prozeß, denn er ist Flügeladjutant des Kriegsministers. Zuerst sehen wir ihn aus der Perspektive Avrosimovs während des Prozesses, ohne

jedoch seinen Namen zu erfahren. Beim ersten Besuch des Schreibers im Hause Vranickijs weiht er ihn in die dortigen Gepflogenheiten ein, woraus sich schnell Sympathie und Verständnis zwischen beiden herstellen. Seine politische Haltung gibt er offen kund, er kennt und schätzt Pestel', teilt aber nicht dessen politischen Standpunkt. Über den Zaren äußert er sich vage, stellt das System jedoch nicht in Frage. Im Streit mit Majboroda spielt er die Hauptrolle: Er wird immer aggressiver, er kontrastiert dessen Aussagen mit denen Pestel's und zweifelt die Glaubwürdigkeit des Verräters an, der in ihm Abscheu erregt. Für den Streit wird die Beleidigung einer Dame vorgeschoben. Daß die Emotionen auf der Seite Pestel's liegen, macht auch sein Verhalten deutlich, als Majboroda vor der Kommission die entscheidende belastende Aussage macht:

Бутурлин за креслом графа весь искривился мучительно, и нашему герою даже показалось, что тонкая его рука поднимается ладонью книзу ... (151)

Sein Befehlsgehorsam bleibt davon aber unberührt, und so verhaftet er Avrosimov zum Schluß mit den Worten "прости брат" (330). Die Kommunikation zwischen Buturlin und Avrosimov wird auch nonverbal aufrechterhalten, und zwar da, wo eine andere Verständigung sonst ausgeschlossen wäre, z.B. im Prozeß durch Gesten. Buturlins spezifische Rolle für die Bewußtseinsveränderung des Helden besteht nicht darin, daß er ihm einen neuen Standpunkt vermittelt. Vielmehr fordert er den Schreiber heraus und zwingt ihn, den eigenen Standpunkt zu überprüfen, das Schwarz-Weiß-Raster zu relativieren. In dem Maße, wie Buturlins Bedeutung in dieser Entwicklung zurücktritt, nimmt auch die nichtverbale Kommunikation zwischen beiden ab. Wesentlich ist Buturlins Auftreten gegenüber Majboroda. Indem er Aussagen des Angeklagten mit denen des Hauptzeugen vergleicht, behandelt er sie zunächst gleich und entlarvt damit Majborodas Ehrenkodex als Gerede und seine Heldentat als Denunziantentum. Dies bestärkt Avrosimovs Zweifel an Majboroda, und hier liegt der Wendepunkt in seinem Verhältnis zu ihm.

Dem Schreiber begegnet Arkadij Ivanovič Majboroda - und mit ihm der Leser - erstmals bei dessen Onkel. Sein Äußeres und seine Handlungsweise erwecken Sympathie, was sich auch bei Avrosimov bestätigt. Er produziert sich vor unterschiedlichem Publikum (Avrosimov, Offi-

ziere, Untersuchungskommission) mit der Geschichte seiner Heldentat, die völlig einstudiert ist: Wie er sich Pestel's Vertrauen erschlich und ihn dann denunzierte, was schließlich zur Festnahme führte. Diese Konsequenz läßt er aber in der Erzählung aus, er bekräftigt vielmehr seine ungebrochene Loyalität gegenüber dem Zaren während der gesamten Zeit. Für ihn bestand der einzige Konflikt darin, wie er bei gleichzeitiger Sympathie für Pestel' das Vaterland retten und weiterhin Informationen sammeln konnte.

Обстановка тем временем накалялась. Верите ли, уж я знал, что многие полки, в большом числе раскиданные по Малороссии, заражены той же страшной болезнью [...] Как быть? Как быть, я вас спрашиваю? На меня обрушилось несчастье! Они все, обезумевшие от своих замыслов, подогреваемые друг другом, уже не могли опомниться, остановиться... 'Нет, я не дам вам погибнуть, - твердил я непрестанно. - Не дам вам в ослеплении вашем погубить отечество!' Тем не менее я решил не действовать, прежде чем не выясню всех обстоятельств, прежде чем не распутая этого страшного клубка. Рука моя, верите ли, беспрестанно тянулась к бумаге, а разум противился. Она тянулась, а он противился... (111/112)

Er leidet nicht unter Gewissensbissen, aber nach dem Verrat bemächtigt sich die Angst seiner immer mehr, weil er gegen den Ehrenkodex verstoßen hat. Anstatt wie erhofft Anerkennung für seine Tat zu finden, stößt er immer mehr auf Ablehnung. Schließlich ignoriert ihn selbst die Obrigkeit, die sich an einem Verräter nicht die Finger schmutzig machen will. So überrascht auch das weitere Schicksal dieser letztlich traurigen Figur nicht:

... что прекрасный капитан Майборода где-то в далекой Темир-Хан-Шуре застрелился... (332)

Avrosimovs Verhältnis zu Majboroda macht eine ebenso bemerkenswerte Entwicklung durch wie das zu Pestel', wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen. Die anfängliche Sympathie des Helden weicht allmählich Unbehagen, an Majborodas Ausführungen interessiert ihn immer mehr die Schilderung Pestel's. Der Held bekommt so eine plastische Vorstellung von dem angeklagten Dekabristenführer, und er verachtet den Verräter zunehmend. Die veränderte Position des Helden geht einerseits aus dem Erzählertext mit personaler Ansteckung (151) und aus gemischter Rede hervor. Auch mit Geschenken kann Majboroda Avrosimovs Gunst nicht zurückerobern, und dieser empfindet schließlich nur noch Mitleid und Gleichgültigkeit für ihn.

Rittmeister Slepcev ist nur im Zusammenhang mit dem Dekabristen Zaikin zu behandeln; sie treten nicht nur oft gemeinsam auf, auch ihre Ähnlichkeit wird betont (204/205). Der Rittmeister will den Gefangenen Zaikin seine Lage so wenig wie möglich spüren lassen. Er nimmt ihm die Fesseln ab und behandelt ihn weitgehend als Gleichgestellten. Das Motiv ist Ritterlichkeit, keinesfalls politische Annäherung. Das wird da ganz deutlich, als er Zaikin den Vorwurf macht, er habe alle an der Nase herumgeführt. Gegen sein Ehrenwort, den Informanten, Zaikins Bruder nicht zu nennen, will ihm Zaikin zeigen, wo die *Russkaja pravda* vergraben ist. Slepcev bricht dann sein Ehrenwort, was zum endgültigen Bruch mit Zaikin und Avrosimov führt.

Das anfänglich gute Verhältnis des Helden zu ihm wird schon da erschüttert, als der den Rittmeister aus Pestel's Perspektive angreift. Als Avrosimov auf Slepcevs Gut die Vorwürfe in Dunjaša bestätigt sieht, verschlechtert sich das Verhältnis, und schließlich fordert ihn der Held nach dem Vertrauensbruch zum Duell. Das Engagement des Schreibers äußert sich auch darin, daß es ihm gelingt, Zaikins Haltung gegenüber Slepcev zu verändern und ihn aus seiner Lethargie zu reißen.

Außer Pestel' und einem Unbekannten vertritt Leutnant Zaikin als einziger im Roman das politische Programm der Dekabristen. Er kennt die *Russkaja pravda* und versteht sie daher nicht als Aufruf zum Zarenmord, sondern als Programm zur Demokratisierung Rußlands; um das zu beweisen, will er den Platz zeigen, wo das Dokument vergraben ist, obwohl er die Stelle überhaupt nicht kennt.

Auch er hat sich geändert: Von seinen politischen Idealvorstellungen hat er keine Abstriche gemacht, aber er ist sehr moralisch geprägt, woraus sich Differenzen zu Pestel's Einschätzungen ergeben. Doch ist Pestel' für ihn eine charismatische Persönlichkeit, von der er sich nie distanzieren würde. Zaikin ist das lebende Abbild des niedergeschlagenen Aufstands: Deprimiert und hoffnungslos, macht er sich noch immer Illusionen über ein Einlenken der Obrigkeit. Er ist nervös, unsicher und zittert - seine Persönlichkeit scheint zerschlagen. Unter dem Einfluß Avrosimovs ändert sich das später: Er will sich für den Vertrauensbruch an Slepcev rächen, ist aber machtlos.

Avrosimov ist von Beginn an an Zaikin interessiert: Er sucht - zunächst gegen seinen Widerstand - das Gespräch über Pestel'. Die Fi-

gur dieses Dekabristen ist für die Entwicklung des Helden in zweierlei Hinsicht von Bedeutung: Avrosimov sieht nicht mehr primär den Angeklagten in ihm und er erhält detaillierte Informationen über die Haltung der Dekabristen. Zaikin sperrt sich zunächst gegen jede weitere Kontaktaufnahme, denn die Informationen aus dem Prozeß versteht er als Verleumdung Pestel's. Das zweite Gespräch verläuft viel entspannter, Zaikin erzählt von den inneren Auseinandersetzungen und von der Faszination durch Pestel'. Obwohl es sich faktisch um einen Monolog Zaikin's handelt, ist die Auswirkung auf Avrosimov tiefgreifend. Im inneren Dialog des Helden während des Prozesses treffen wir Zaikins Argumente wieder. So heißt es bei Zaikin:

Когда я засыпал, я видел перед собой предмет своего вождения - страну, где ни подлого рабства, сударь, ни казнокрадов и грабителей, ни унижения одних другими - вы слышите? - ни солдатчины со шпицрутенами, но где добродетель и просвещение во главе... И синие моря, и зеленые горы, и воздух чист и ясен. (249)

Avrosimovs innerer Monolog lautet folgendermaßen:

Господи, а где же слова о благоденствии?! О счастье народа? О солдатских поселениях? О мраке и хаосе, повергшем Россию на колени не в пример Европе?... (296)

Hier hat sich Avrosimovs Haltung endgültig gewandelt. Er treibt Zaikin an und fühlt, daß er selbst nicht mehr zurück kann. Um selbst aktiv zu werden, fehlt nur noch der Stein des Anstoßes.

### 3.2.3. Die Frauen

Bei den weiblichen Romanfiguren sind zwei Gruppen zu unterscheiden: die "Nymphen" und die Frauen, die in verwandtschaftlicher Beziehung zu den Dekabristen stehen. Selbständig und somit von Avrosimov losgelöst tritt dabei nur Pestel's Schwägerin auf. Mit den Frauen verbunden ist das Liebesmotiv des Romans, das eine zusätzliche Bedeutungsschicht konstituiert und den Bewußtseinsprozeß vielschichtiger gestaltet.

Die drei "Nymphen" Del'finija, Mersinda und Milodora gehören Vranickij und stehen im Mittelpunkt der nächtlichen Gelage. Illustrieren die beiden ersten eher die Atmosphäre, so wird die Bekanntschaft mit letzter intimer. Avrosimovs Provinzialität und Naivität werden offensichtlich, wenn er ihnen nacheinander Heiratsanträge macht.

Amalija Petrovna Pestel', die Schwägerin des Angeklagten, wendet

sich an Avrosimov und beeinflusst im Laufe der mehrmaligen Zusammenkünfte seine Entwicklung. Sie will für ihren Mann die Lage entschärfen und für Pavel Ivanovič eine mildere Strafe erreichen, ist dabei jedoch keineswegs hilflos. Ihre vorrangige Sorge um den Schwager hat nicht nur verwandtschaftliche Gründe: Auch er hatte ihr den Hof gemacht. Sie teilt die Einschätzung der Dekabristen nicht, versucht aber, für die Person des Schwagers Verständnis zu wecken. Ihre Absichten kristallisieren sich erst allmählich heraus: Nicht die Flucht Pestel's ist ihr Ziel, sondern Einflußnahme auf ihn und wichtige Persönlichkeiten im Prozeß. Der Schwager soll seine Lage durch ein Geständnis erleichtern, die Kommissionsmitglieder will sie für ein milderes Urteil umstimmen. Auf Grund dieser Strategie informiert sie den Kriegsminister über Avrosimovs Befreiungsplan, den sie für unüberlegt hält, und löst damit seine sofortige Verhaftung aus.

Amalija Petrovna Pestel' ist die einzige weibliche Figur, die in politischen Kategorien denkt. Sie nimmt Avrosimov ernst und setzt sich mit seinen Schwärmereien auseinander. Sie kritisiert sein Rasterdenken und vermittelt ihm ein detailliertes Bild von der Persönlichkeit Pestel's. Ihr Einfluß auf die Bewußtseinsentwicklung des Helden ist maßgeblich. Ihre Standfestigkeit und ihre Persönlichkeit lassen sie zum imponierenden Vorbild für Avrosimov werden.

Nastasja Fedorovna Zaikina, die Schwester Zaikins, tritt im Unterschied zu Pestel's Schwägerin immer nur zusammen mit Avrosimov in Erscheinung. Sie vertritt weder eigene Anschauungen, noch wird sie in irgendeiner Weise aktiv. Mitgefühl für den Bruder ist der einzige Grund für ihr ständiges Warten. Wirkt sie auch verängstigt, so nimmt sie doch unerschrocken den Brief des Bruders und lehnt Avrosimovs Hilfsangebot stolz ab.

### 3.2.4. Der historische Held: Pavel Ivanovič Pestel'

Diese Figur ist der Mittelpunkt vieler Gespräche, in denen seine Worte zum großen Teil wörtlich wiedergegeben werden. Daraus und aus seinem Verhalten kann man seinen Wertungsstandpunkt erschließen, obwohl sich seine Rolle als sprechende handelnde Figur im Roman bescheiden ausnimmt. Während niemand seine führende Rolle im Aufstand anzweifelt, leugnet er hartnäckig jede Beteiligung daran. Dem liegt eine verhängnisvolle Fehleinschätzung zugrunde, die die Kommission

bereits in ihr Konzept eingebaut hat. Er durchschaut nämlich nicht, daß es sich um einen politischen Prozeß handelt, bei dem das Ergebnis von vornherein feststeht und Indizien und Zeugenaussagen eine untergeordnete Rolle spielen. Die Kommission beläßt ihn im Glauben über ihre Unwissenheit, damit er sich durch ständiges Leugnen endgültig in eine aussichtslose Lage hineinmanövriert. Obwohl die *Russkaja pravda* selbst vorliegt, die Majborodas Behauptung widerlegt, darin werde der Zarenmord geplant, ist Pestel's psychische Vernichtung besiegelt, denn es handelt sich um einen Schauprozeß. Pestel wiegt sich bis zum Schluß in Illusionen: Er rechnet mit dem Einlenken der staatlichen Organe und hält eine lebenslängliche Degradierung, nicht das Todesurteil, für die mögliche Höchststrafe. Die befürchtete Degradierung scheint ihm aber so erniedrigend, daß er die eigene Selbstverleugnung vorwegnimmt. Er schreibt einen Brief an General Levašov - in der heimlichen Absicht, er möge dem Zaren in die Hände fallen -, worin er verspricht, seine Vermessenheit durch Dienst am Vaterland zu büßen. Von seinen Zielen distanziert er sich nicht ausdrücklich, setzt sich aber nicht mehr aktiv für deren Verwirklichung ein. So bleibt ihm letztendlich nur die Hoffnung auf Gnade.

Zwischen Avrosimov und Pestel', der im ganzen Roman thematisch präsent ist, gibt es drei spezifische Arten von Auseinandersetzung: 1. die Rezeption der Aussagen Pestel's durch Avrosimov, 2. "stille", d.h. in Gedanken geführte Dialoge und 3. gesprochene Dialoge. An den Dialogen sind beide beteiligt; ein wesentlicher Unterschied liegt darin, daß Pestel' nicht etwa wie der Schreiber Realität und Phantasie vollkommen miteinander vermengt; daher ist bei dem Dekabristen die erste Ebene, die bei Avrosimov von zentraler Bedeutung ist, kaum vorhanden. Diese Schichten voneinander zu unterscheiden, ist besonders bei Avrosimov nicht immer einfach. Bei der Rezeption der Aussagen Pestel's durch Avrosimov (1.), was naturgemäß auf den Prozeß beschränkt ist, fällt auf, daß er in seinem Protokoll Pestel's Worte in fehlerhaftem Russisch wiedergibt. Dies charakterisiert den Bildungsstand des Schreibers, nicht den des deutschstämmigen Dekabristen, und unterstreicht zudem seine Provinzialität.

Die "stille" Kommunikation (2.) spiegelt vorrangig die innere Einstellung des einen zum anderen wieder. Es handelt sich dabei um eine

ganze Skala emotionaler Werte und Einschätzungen, die den Wandel belegen. So ist der Schreiber anfangs ganz gebannt davon, einem wichtigen Staatsverbrecher gegenüberzusitzen, doch regt sich bald schon Mitleid. Umgekehrt registriert Pestel' dessen Wolfsblick, aber diese offene Ablehnung ist ihm lieber als die versteckte der Kommission. Als Zeichen ihrer Annäherung kann gewertet werden, daß diese Art von Kommunikation den Charakter eines Dialogs annimmt (21). Der gesprochene Dialog (3.) nimmt den geringsten Raum ein, nur einmal ergibt sich im Gefängnis eine geeignete Situation. Dabei ist der Dialog symbolisch, nicht Pestel's Worte sind für den Schreiber das Wesentliche, sondern daß er sich den Erwartungen gemäß verhält. Die Wahrnehmung der Schaben in Pestel's Zelle macht ihm schlagartig die Verlogenheit vieler Darstellungen über Pestel' klar. Diese Szene ist auch in anderer Hinsicht bemerkenswert. Die Darstellung der Schaben im Erzählertext kontrastiert krude alle Illusionen; die Darbietung durch den Erzähler steht in der Tradition der *natural'naja škola*. Pestel's Einstellung zum Helden wandelt sich zwar auch, aber seine Gedanken kreisen um den Prozeß und um sich selbst, was alles andere in den Hintergrund drängt.

### 3.2.5. Der Held des Romans: Ivan Evdokimovič Avrosimov

Da der Roman die bewußtseinsmäßige Entwicklung des Helden zum Inhalt hat, sollen hier die markantesten Punkte darin umrissen werden.

Dem Provinzler, für den der Posten als Schreiber eine unerwartete Aufstiegsmöglichkeit bedeutet, sind Kritik und Zweifel an den gesellschaftlichen Zuständen zutiefst fremd, sie jagen ihm sogar Schrecken ein. Die Hochachtung vor dem Zaren - immerhin Grund für seine Anstellung - läßt ihn für die Dekabristen, von deren Zielen er nichts weiß, nur Abscheu empfinden. Er ist jedoch kein eingefleischter Zarist im politisch-konservativen Sinne, sondern vollkommen naiv: Er nimmt alles für bare Münze und ist unverdorben. Daher regt sich in ihm Mitleid für Pestel'. Er versetzt sich immer mehr in den Angeklagten, malt sich dessen Gedanken und Vorstellungen aus und vermischt dabei Gehörtes und eigene Gedanken, Realität und Träumerei. Eine entscheidende Rolle für seine Entwicklung spielt die Protokollaufnahme in Pestel's Zelle. Scheinbar von dessen Schuld überzeugt, sind beim Anblick der Schaben seine Zweifel schon herange-

reift. Seinen Ausdruck findet das in der folgenden Passage der Erzählerrede, die Interferenz zum Personentext Avrosimovs aufweist.

Что же это такое? - рассуждал я по секрету. - Полковник Пестель призывал своих сообщников так все переворотить, чтобы рабство сломать и многим русским людям дать жить по-людски, а не по-скотски. Прав был Пестель или нет? Злодей он или пророк? Вот оно самое главное-то и следует, милостивый государь. Ежели он не был прав, зачем же наш нынешний государь, я вас спрашиваю, дал народу волю? Стало быть, Пестель был прав? Ах, милостивый государь, а ежели он прав был, за что же его так позорно казнили?! (189)

So ist es also nur eine logische Folge, wenn er Rittmeister Slepcev in Kolupanovka wegen seiner positiven Haltung zur Leibeigenschaft angreift.

Schließlich reift in ihm der Entschluß, für Pestel' aktiv zu werden, wovon ihn auch die energische Amalija Petrovna nicht mehr abhalten kann. Als er die Aussagen Pestel's den eigenen Vorstellungen gegenüberstellt, muß er die Ziele der Dekabristen immer mehr befürworten. Beim Prozeß will er sogar die Aussagen des Angeklagten dahingehend verbessern. Bezeichnend für Avrosimovs Naivität ist der Plan, Pestel' zu befreien, den er dann folgerichtig entwirft. Wie hilfreich die Kontakte mit einzelnen Personen für diese Entwicklung auch waren, als so hemmend erweisen sich nun die emotional belasteten Beziehungen zu den Frauen. Gerade das ersehnte Rendezvous mit Nastasja Zaikina läßt ihn den Plan immer wieder hinausschieben, weshalb Amalija Petrovna den Kriegsminister davon unterrichten kann. Seine neuen Erkenntnisse kann er nicht mehr in die Tat umsetzen: Die Verhaftung verhindert sowohl das geplante Duell mit Slepcev als auch die Befreiung Pestel's. Im Grunde entwickelt Avrosimov kein politisches Bewußtsein, sondern verschiedene Emotionen haben sein Weltbild erschüttert. Der Epilog zeigt ihn wieder in der Provinz, in sein altes Leben zurückgekehrt, wo die Petersburger Ereignisse bald in Vergessenheit geraten.

Zur weiteren Perspektive des Helden läßt sich eine Ergänzung machen, die allerdings den Rahmen dieses Romans sprengt. So finden Mjatlev und Lavinija in Putešestuje diletantov Unterschlupf und Rettung bei Ivan Evdokimovič, der 1851 als etwa fünfundvierzigjährig, ungebildet und "großes Kind" geschildert wird. Erst später, als sein Name Avrosimov als ungewöhnlich angegeben wird, erfährt der Leser Biographi-

sches über ihn. Es ist der Held des *Bednyj Avrosimov*, der stolz ist auf ein Bild aus seiner Jugend, das ihn mit Zar Nikolaj zeigt, und der einige bezeichnende Eigenschaften beibehalten hat: Seine Mädchen tragen die Namen der Nymphen, und er verliebt sich in Lavinija. Den Sonderling umgibt etwas Geheimnisvolles, was sich nur als eine Deutung seiner Jugenderlebnisse erklären läßt. Der Witwer bezeichnet die Neugierde als verderblich und sagt, er habe Sünde auf sich geladen. Die Eigenschaft, sich ignorant bzw. taub zu stellen, erweist sich nach der Abreise der beiden als Taktik, um Verwicklungen aus dem Weg zu gehen, kann aber auch als Hilfeleistung für die Verfolgten verstanden werden.

### 3.3. Der fiktive Erzähler

#### 3.3.1. Die Darbietung der erzählten Personen durch den Erzähler

##### 3.3.1.1. Avrosimov

Gleich zu Beginn wird Ivan Evdokimovič Avrosimov als "наш герой" vorgestellt (9). Die Nennung von Vor- und Zunamen wird noch eine Weile zur Unterscheidung von seinem Onkel Artamon Mihajlovič Avrosimov beibehalten, dann verwendet der Erzähler das reduzierte "Avrosimov". Daneben gibt die Bezeichnung "наш герой" eine distanziertere Haltung zum Helden wieder und ist stärker am fiktiven Leser orientiert.

Но что касается нашего героя, вы, наверно, заметили...  
(76)

Die darin enthaltenen Elemente der Innenperspektive sind dann ausdrücklich als solche gekennzeichnet. "Авросимов" dagegen deutet stärker auf die Perspektive des Protagonisten selbst hin.

"Наш Авросимов", "Авросимов наш" oder "молодой Авросимов" sind eher als Hinweis auf eine gewünschte emotionale Einbeziehung des fiktiven Lesers zu verstehen. Andere Anreden als "Ваня", "господин Ваня", "Ванюша" oder die namenlose Anrede mit "ты" oder "вы" sind Ausdruck des zumeist intimeren Verhältnisses erzählter Personen zum Helden. Den Helden stellt der Erzähler aus verschiedenen Perspektiven dar. So gibt er Zusatzinformationen (z.B. in der Rückblende) über ihn, die teilweise sogar explizit an den fiktiven Leser gerichtet sind. Bei der Beschreibung des Äußeren ist häufig ein ironischer Unterton

bemerkbar, nicht selten auch die Wahrnehmungsperspektive einer anderen Person. Bestimmend ist im Roman eine andere Darstellungsform. Gerade wenn Avrosimovs Gedanken, Phantasien und Wahrnehmungen im Mittelpunkt stehen, lassen sich die beiden Standpunkte nicht mehr trennen, und es kommt zu verschiedenen Graden der Interferenz. Wie sehr der Standpunkt des Helden in die Erzählerrede Eingang gefunden hat, mag noch veranschaulichen, daß es im ganzen Roman nur vier Szenen gibt, an denen Avrosimov nicht beteiligt ist.

Dies berechtigt, von einer personalen Erzählhaltung zu sprechen, was sich allerdings auf die verschiedenen Standpunkte, nicht auf unterschiedliche Individualstile bezieht. Avrosimovs Rede hebt sich stilistisch vom Erzählertext sowie von der Rede anderer Personen ab. Sie ist stilisiert, d.h. sie enthält Kirchenslavismen und Archaismen, ihre Syntax wirkt veraltet und geschraubt.

Am einfachsten sind die Wertungsstandpunkte bei der erlebten Wahrnehmung zu unterscheiden, die im Roman sehr oft vorkommt. Sie dient zwar zur Beschreibung innerer Vorgänge, aber in einer spezifischen Verbindung mit der Darstellung der erzählten Welt. So wird mit der Auswahl und Aufeinanderfolge der Gegenstände auch ihre Bewertung und Gewichtung durch den Helden übernommen. Diese Interferenz, in der auch Gefühle und Eindrücke des Helden zum Ausdruck kommen, hebt sich von der auktorialen indirekten Rede ab, wo die Zugehörigkeit der einzelnen Elemente zu einem der beiden Texte deutlicher ins Auge fällt. Dabei kann schon die ausdrückliche Hervorhebung dessen, daß es sich um die Perspektive des Helden handelt, zu einer bewußten Verengung des Erzählerstandpunkts führen, die der Aussage einen sehr persönlich gefärbten Charakter verleiht. Für den Leser ist der Wirklichkeitsbezug verunsichert; er ist daher gezwungen, die Aussage zu relativieren. Durch den zusätzlichen Verzicht auf Kommentare kann eine groteske Wirkung erreicht werden, was besonders bei der Belebung von Unbelebtem (z.B. Körperteilen) der Fall ist, wie folgende Passage veranschaulicht.

И вот его молодая рука потянулась к пирогу и длинные пальцы ловко ухватили румяный бок, погрузились в него, отломали... (253)

Diese Form personalen Erzählens bietet sowohl die Möglichkeit, den Standpunkt des Protagonisten in den Mittelpunkt zu stellen, als auch ihn zu verzerren oder ihn sogar in Frage zu stellen. Sie kann für

den Leser die Wahrnehmung erschweren, weil sie nicht nur gedankliche Vorgänge umfaßt, sondern weil sie auch die Beschreibung der dargestellten Welt ersetzen kann. Dabei rückt der Prozeß der Wahrnehmung selbst in den Mittelpunkt.

Eine andere Form des personalen Erzählens, die dem Erzählertext näher steht als dem der Person, ist die gemischte Rede. Sie kommt überall da vor, wo der Held auch aktiv an der Handlung beteiligt ist. Daß hier vorrangig innere Vorgänge dargestellt sind, spiegelt sich darin wieder, wie er die äußere Realität begreift und die anderen Standpunkte verarbeitet. Durch die expressive Sprachfunktion kommen Wünsche und Gedanken klar zum Ausdruck. Die Aussage kann, wenn es sich um eine längere Passage handelt, sogar zum inneren Monolog mit dialogischem oder polyphonem Charakter werden, in dem mehrere Stimmen aufeinander treffen.

Мысль о том, что в сей тайной работе нет резона, все больше и больше терзала его. Действительно, уж коли страшен был заговор, так не бумажками этими, ради которых столько мук, слез и унижений. Или это опять игра? Уж не заигрались ли в нее, чтобы была видимость истинного служения? Вот и подпоручик так искренне, так чистосердечно восклицал, что, мол, все неправда, напраслина, что сего, мол, быть не могло, то есть не было склонности к царевубийству ... (241)

Werden damit noch andere Mittel verknüpft, die für den Personentext charakteristisch sind (z.B. direkte innere Rede), so können verschiedene Einsichten und Vorstellungen einer Person gegeneinander stehen und verschiedene Bewußtseinschichten miteinander konkurrieren. Ein plastisches Beispiel dafür ist Avrosimovs Traum, dargeboten in direkter innerer Rede, in dem auch das Bewußtsein enthalten ist, daß er träumt (167/168). Dabei verkörpert der Schrei, der durch eine halbgeöffnete Tür zu ihm dringt, - ein gegen Ende in seinen Träumen immer häufigeres Motiv - die eigene innere Stimme, die er zu entschlüsseln versucht.

Das vermehrte Vorkommen erlebter Rede gegen Ende des Romans ordnet das Erzählte einerseits Avrosimovs Bewußtsein als realer Kategorie zu, stellt es aber andererseits auch als real erfahrbar dar, denn der Erzähler bestätigt die Phantasien des Helden, die so entscheidenden Wert für den Bedeutungsaufbau des Romans haben. Die Lesererwartung wird so direkt an das Bewußtsein des Protagonisten gekoppelt.

Die gemischte Rede finden wir überall da, wo Avrosimov für seine Entwicklung bedeutsame Erlebnisse hat und er auf andere Wertungsstandpunkte trifft, mit denen er sich auseinandersetzt. Der Erzähler, der anfangs noch ironisch oder anders verfremdend Distanz zum Helden einhält, gibt diese Position auf und schließt sich immer mehr der Perspektive seines Protagonisten an. Er gibt dessen Phantasien für real aus und fordert den Leser zur selbständigen Entschlüsselung der wertungsmäßig gleichberechtigten Erzählebenen heraus.

Die uneigentliche Rede dient ebenso zur Darstellung von Gedanken, Wünschen und Phantasien des Helden, die jedoch nur auf das Präsens oder das Futur bezogen sein können. Daher kommt der aktuellen bewußtseinsmäßigen Auseinandersetzung oder der Projizierung in die Zukunft hier die wesentliche Bedeutung zu. Diese Form der erlebten Rede rückt die Relevanz einer Aussage für die Perspektive des Helden am stärksten in den Mittelpunkt. Der Erzähler kann nur über angrenzende Passagen Einfluß nehmen. Wegen der Begrenztheit des Zeitbezugs kommt es hier oft zu Kombinationen mit anderen Formen der erlebten Rede. Sowohl in diesem Fall wie auch in einer längeren Passage uneigentlicher Rede kommt der polyphone Charakter des Wortes zum Tragen. Folgendes Beispiel kann die Dialogizität solcher Textstellen veranschaulichen, die SCHMID 1973 als "uneigentlicher innerer Monolog" (125) bezeichnet. Der Erzählertext geht in erlebte Wahrnehmung und dann in uneigentliche innere Rede über, wobei der Zeitwechsel innerhalb der letzten bemerkenswert ist.

Меланхолия все-таки сотворила свое черное дело, и Авросимов опустил руки, не испытывая уже желания мучить Ерофеича, да и себя самого вопросами, которые он, по сути, себе самому и задавал, находясь в душевном смятении. Что знает человек, сей ничтожный, о себе самом? Пожалуй, лишь то, что он ничтожен перед лицом высших сил, и стоит ему об этом задуматься, как тотчас ничтожество его прет наружу, словно ребра у худого коня. Но если он и впрям таков, откуда это у него сила взялась на государя руку поднять? На божество? На первого в словии? Стало быть, либо государь не велик, что противостоестественно, либо злодей велик, что тоже противостоестественно, хотя, может, и от сатаны все. Ну а Бог-то что же? А вот он и покарал. Тогда для чего же целый сонм судей, да адъютантов, да фельдъегерей, да всяких прочих, таких, как Авросимов сам? ... Какое оно, начало всему было? Не мог же он просто так: жил, жил, как все, вдруг решил - убью. Не мог. Значит, исподволь все копилось. А начало где? А нет ли этого начала и в нем самом, в Авросимове? (34/35)

Die verschiedenen Standpunkte können auch als die anderer Personen begriffen werden, sind aber hier in sein Bewußtsein hineinverlagert und markieren darin verschiedene Stimmen. Diese Entwicklung Avrosimovs kann nicht einfach als eine Annäherung an die Position Pestel's aufgefaßt werden. Vielmehr zeigt eine Passage in uneigentlicher Rede, die durch ihren hohen Grad an Expressivität hervorsteht (235), daß er sich von Pestel' schon in gewisser Weise emanzipiert hat, wenn er sich gegen dessen Aussage vor dem Ausschuß innerlich auflehnt. So markiert die uneigentliche Rede stärker noch als die gemischte Rede Schlüsselstellen in der Entwicklung. Objektivierende Eingriffsmöglichkeiten des Erzählers entfallen hier praktisch völlig, weshalb der Leser gezwungen ist, den Gesamtsinn aus der Handlung und den verschiedenen Bedeutungsebenen selbst zu konstituieren.

### 3.3.1.2. Pestel'

Die Darbietung Pestel's unterscheidet sich bereits wesentlich von der Avrosimovs. Er wird als Verbrecher vorgestellt und von seinem Äußeren her beschrieben. Dementsprechend ist auch seine Benennung signifikant: Zunächst als "злодей" oder "преступник" bezeichnet, erfährt der Leser seinen Namen erst zusammen mit Avrosimov und mit dessen Wertung:

А вышло, что немец-то вот он! Пестель. Павел Иванович.  
(21)

Die völlige Anlehnung des Erzählers an Avrosimovs Perspektive wird später überdeutlich, als sich in dessen Denken der Wandel vollzieht. Da ist - auch in der Erzählerrede - intimer von "Pavel Ivanovič", seltener einfach von "Pestel'" die Rede, und statt der Bezeichnung als Verbrecher findet sich das neutrale "полковник".

Pestel's Rede weist als einzige neben der des Helden Interferenz zum Erzählertext auf, jedoch in geringerem Maße schon allein deshalb, weil er seltener als sprechende Person auftritt. Bei der Verwendung der erzähltechnischen Mittel fällt folgender Unterschied zur Darbietungsform Avrosimovs auf:

Es gibt fast keine erlebte Wahrnehmung, denn Pestel' ist nicht erlebendes Subjekt, sondern Erzählobjekt. In dessen Innenperspektive gewinnt der Leser aber dennoch Einblick; seine Gedanken, Vorstellungen und Erinnerungen werden in direkter innerer Rede dargeboten, einer

Form, die beim Helden eine geringe Rolle spielt, und da fast nur in stillen Dialogen mit Pestel'. Dessen Innenperspektive führt aber weniger als die des Schreibers die Welt seiner Vorstellungen und Phantasien vor Augen, sondern sie gibt dem Leser eine zuverlässige Orientierung für dessen Verarbeitung der Realität.

Auch bei der Figur Pestel's handelt es sich um keine statische Größe. Er rückt nicht von seinen politischen Zielen ab. Seine Angst und die Befürchtungen hinsichtlich der Strafe sind hingegen das treibende Moment: die scheinbar drohende Degradierung, und mehr noch die Endlosigkeit der hoffnungslosen Lage. Wir treffen hier auf eine Interferenz von Erzähler- und Personenrede (gemischte Rede):

И Павлу Ивановичу стало уютнее при виде Авросимова, а почему, он и объяснить бы не мог. Нет, не ждал Павел Иванович от него спасения и в могущество бедного служителя верить не мог. Нет, нет, но, может быть, во мраке, постигшем полковника, голова Авросимова горела, как огонек, и в глазах шевелилось готовое проснуться участие? Ах, становился сентиментальным злодей и деспот...  
(142)

Selten gibt es Stellen, wo gemischte und uneigentliche Rede miteinander vermengt sind und sogar phantastische Elemente und Zukunftsvorstellungen Eingang finden (303). Besonders Passagen in uneigentlicher Rede - der Eingriffsmöglichkeit des Erzählers weitgehend beraubt - zeichnen sich durch hohe Expressivität aus und stehen dem Personentext so nahe, daß sich diese Form von der nicht angezeigten direkten Rede kaum noch unterscheiden läßt. Den Entwicklungsgang belegt auch der Dialogcharakter gerade solcher Stellen.

Abschließend kann festgestellt werden, daß die Darbietung Pestel's auf die Kontrastierung von objektiv realer Situation und ihrer subjektiven Verarbeitung gerichtet ist. Damit entfallen groteske oder verzerrende Mittel, da im Unterschied zur Zeichnung Avrosimovs der Erzähler schon eine entschieden distanziertere Haltung einnimmt. Der Erzählerstandpunkt ist darüber hinaus hier viel deutlicher greifbar als in Bezug auf den Helden, was für den Leser und die Sinnkonstituierung von Wichtigkeit ist.

### 3.3.2. Fiktiver Erzähler und fiktiver Leser

Der fiktive Leser ist hier eine so faßbare Instanz wie kaum in einem anderen Roman dieses Autors. Ganz offensichtlich äußert sich das in

seiner Anrede: als "милостивый государь", mit "вы" oder einfach nur in der 2. Person Plural. Mit "мы" bezieht ihn der Erzähler in die eigenen Betrachtungen mit ein.

Eine ganz wichtige Rolle für das Bild des fiktiven Lesers spielt die Verstärkung der impressiven Funktion im Roman, die verschiedene Bezüge herstellt. So kann die Vorstellung über eine Person ausgemalt und bestätigt werden, auch Wahrnehmungen und Interpretationen erzählter Personen werden als real unterstrichen. Daneben zielt sie aber, besonders bei der Vermittlung einer bestimmten Atmosphäre, auf das Hervorrufen einer Einstellung beim fiktiven und realen Leser. Diese Art von Erzählerkommentaren schließt sich häufig an Passagen mit Textinterferenz an, wo der Erzähler dann seine Position expliziert. Nicht selten bestätigt er dann die Eindrücke aus der erlebten Rede. Dies kann sich nur auf die Standpunkte Avrosimovs und Pestel's beziehen. Eine weitere wichtige Form sind Betrachtungen mit phantastischem oder philosophischem Charakter, die eine Verallgemeinerung anstreben.

Auch aus der darstellenden Funktion erwachsen Kommentare, die für das Bild des fiktiven Lesers von Bedeutung sind. Der Erzähler kann ihm Einblick in die Innenperspektive erzählter Personen geben und regt so zur Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen an. Folgendes Beispiel zeigt gleich zwei verschiedene Funktionen: Der Kenntnisstand des Erzählers wird als unzuverlässig ausgegeben und eine Leserreaktion vermutet.

Впрочем, как вы сами догадываетесь, наш герой не очень страдал сердцем за неведомого сего жениха, которого, может, и не было. [...] ... тогда, милостивый государь, вам тоже было бы не сладко. (234)

Gerade der Verzicht auf eindeutige Erklärungen (und damit auf auktoriales Erzählen) hat wichtige Konsequenzen für den Bedeutungsaufbau: Die Autorität des Erzählers wird relativiert (er ist nicht allwissend), der Standpunkt des fiktiven Lesers, den der Erzähler vermutet, wird verunsichert oder angegriffen. Um Kunstgriffe handelt es sich, wenn der Erzähler scheinbar nebenbei Informationen einfließen läßt, die die Motive der Personen in einem anderen Licht erscheinen lassen, oder wenn er den Handlungsablauf dynamisiert und die Aufmerksamkeit von fiktivem und realem Leser herausfordert.

Должен повиниться перед вами, милостивый государь, что в спешке, которая иногда сопутствует моему повествова-

нию, совсем упустил из виду сказать вам фамилию сего гренадерского поручика... (170)

Erzählerkommentare mit appellativer Funktion haben wir bei Aufforderungen vor uns, sich eine Situation vorzustellen oder sich in sie hineinzusetzen. Häufig setzt der Erzähler dabei bestimmte Erfahrungen beim fiktiven Leser voraus und bezieht ihn unmerklich mit ein, oder er rekuriert auf allgemeine Erfahrungen. Als dynamischste Form lassen sich Versuche zur Regulierung der Leserhaltung beobachten, wobei er z.B. durch Unterstellungen verunsichert und ironisch-augenzwinkernd die Überprüfung des Leserurteils anrät.

Я вижу, милостивый государь, как вы смеетесь над тем, как я увлеченно и подробно описываю вам сие происшествие, но не торопитесь, а оглянитесь-ка назад, лет эдак на сорок, когда вы впервые встретились вот так же с глазу на глаз с вашей верной Авдотьей Евлампиевной, на которую нынче и не взглянете по-человечески, а все больше зверем, исподлобья... Вот вам природа, милостивый государь. Не забывайте. (167)

Bei dem Rat, die eigenen Kriterien zu überdenken, spielt das Argument, menschliches Verhalten sei nicht geradlinig erklärbar und Schwarz-Weißmalerei nicht angebracht, eine wichtige Rolle. Der Erzähler unterstellt dem Leser ein einseitiges, provinzielles Menschenbild und Unerfahrenheit in der Politik. Das kann dazu dienen, ihn an der Bewußtseinsveränderung des Helden teilhaben zu lassen; es kann ihn aber als Provokation auch generell aufrütteln und sich gegen den Erzähler selbst wenden lassen.

Auf dem Weg zur Aktivierung des fiktiven Lesers greift der Erzähler auch zu provokativen Appellen, die - wie im folgenden Beispiel zentral für diesen Roman - mit Konsumentenhaltung und einem Lesertypus abrechnen, der romantische Liebesabenteuer oder dramatische Wendungen erwartet.

Вы, конечно, надеялись, что уж ежели я даму упомянул, а молодой человек мучается по ней тайной страстью, то пора бы, кажется, и прояснить их отношения, а нет, ничего такого не происходит, и кони мчат по ночным улицам, пофыркивая, и все. А мне, милостивый государь, скажу вам не таясь, прискорбно это знать, что вы поуехали. Я был об вас лучшего мнения. Но ничего не поделаешь, и чтобы слушателя не потерять, пусть даже такого, как вы, я вам подпущу приключение, чтобы огонь в ваших глазах вспыхнул снова. Ах, не думал я, милостивый государь, что и вы из тех людей, которые любят поскорее свадьба или там гибель чья-нибудь, а уж затем можно и следующую историю... (155)

Als politische Haltung des fiktiven Lesers wird angenommen, daß er der Überprüfung des eigenen Standpunktes ausweicht und sich dem Urteil der Mächtigen einfach anschließt. Die Auseinandersetzung zwischen Erzähler und fiktivem Leser ist wohl deshalb so ausgeprägt, weil beide einer Generation (derselben wie Avrosimov) angehören und ihre Erfahrungen ähnlich sind. Im Gegensatz zum Erzähler ist der fiktive Leser zunächst passiv, er verhält sich rein rezeptiv; er will Unterhaltung, am liebsten mit einem Happy-End, aber keinen Problemroman, zu dessen Entschlüsselung er auch noch selbst beitragen muß. Seine Überheblichkeit über den Helden soll ihm vergehen, denn es gibt genügend Berührungspunkte zwischen beiden. Da auch Avrosimov später seine Entwicklung schnell hinter sich läßt, entspricht seine Haltung dann der, die der Leser zur Zeit des Erzählens einnimmt. Daraus ergibt sich das Bild eines etablierten Lesers in den 60er Jahren, der in seiner Jugend von ähnlichen Zweifeln geplagt wurde wie Avrosimov. Jedoch fehlten bei ihm die persönlichen Konsequenzen, und unter Umständen hätte sein Leben ganz anders verlaufen können. Seine Entwicklung war nur eine verschiedener Möglichkeiten, und hier werden die Schlüsselstellen aufgedeckt, die die Anpassung im Laufe der Zeit zugeschüttet hat.

Für den Erzähler ist dieselbe zeitliche Einordnung gültig wie für den fiktiven Erzähler und den Helden. Letzterem steht er - wie die gesamte Erzählhaltung beweist - sehr nahe, ohne aber dessen Standpunkt voll zu teilen. Die Verarbeitung von Avrosimovs Schicksal hat ihm die eigene Entwicklung klargemacht, und er ist selbst aktiver, als er es vom fiktiven Erzähler annimmt. Die gesamte Erzählhaltung ist jedoch dadurch charakterisiert, daß ein auktorialer Erzähler, der eine andere Sicht als definitiv und zwingend darbieten würde, fehlt. So wird dazu herausgefordert, eigene Standpunkte zu überdenken. Insofern kann man davon sprechen, daß ein Ziel des Erzählers darin besteht, den fiktiven Leser vom Erzählerstandpunkt, aber auch von anderen Standpunkten zu emanzipieren und ihn zu aktivieren. Dies erstreckt sich jedoch nicht nur auf die Sinnkonstituierung des Werks, sondern auch auf die Rezeption des sprachlichen Kunstwerks im Detail. Der Verzicht auf einen auktorialen Erzähler, das Eindringen verschiedener Stimmen in seine Rede bzw. die Dialogisierung des Textes anderer, erzählter Figuren, das Fehlen eindeutiger Orientierung

gen für den Leser bewirken eine erschwerte Wahrnehmung: Das alles zwingt dazu, sich auf den Prozeß der Rezeption selbst zu konzentrieren.

### 3.4. Die Komposition

#### 3.4.1. Der Titel

Der Roman erschien unter zwei ganz verschiedenen Titeln, die auch durch völlig unterschiedliche Gewichtungen gekennzeichnet sind. *Glotok suobody. Povest' o Pavle Pestele* stellt die Dekabristenbewegung und einen ihrer Anführer in den Mittelpunkt. Der "Schluck" ist der "Vorgeschmack" der Freiheit, das erste Glied in einer Kette von Ereignissen im Kampf um die Freiheit. Zwar ist die Begrenztheit darin eingeschlossen, doch auch die Bedeutung für die weitere russische Geschichte als Schlüsselereignis. Der Titel kann sowohl politisch-historisch als auch philosophisch verallgemeinernd verstanden werden. Was das Verhältnis von Titel und Inhalt angeht, so scheint *Bednyj Avrosimov* treffender gewählt zu sein. Der eigentliche, d.h. der literarische Held ist Avrosimov. Bei Pestel' handelt es sich um den historischen Helden, der zwar auch literarisch umgesetzt, aber erst in zweiter Linie von Bedeutung ist. Die Komposition weist ihn als zweiten Protagonisten aus. Er ist zwar der Kulminationspunkt für Avrosimovs Entwicklung, aber weder ihr alleiniger noch ihr treibender Motor. Das Attribut "бедный" zu Avrosimov weist auf das Schicksal des Helden und die Konsequenzen seiner Veränderung hin. Der Mensch am Rande der geschichtlichen Ereignisse steht im Mittelpunkt, wodurch diese den Hintergrund für seinen Bewußtseinswandel bilden.

#### 3.4.2. Erzählte Zeit und Erzählzeit

Der Roman gliedert sich in 16 Kapitel und einen Epilog; in der ersten Romanhälfte hat jedes Kapitel - außer vier und neun - nur einen Handlungsort. Jeweils zwei Kapitel stellen in ihrem ersten Teil einen Tag dar: Im jeweils ersten wird der Protagonist bei der Arbeit geschildert, im zweiten dann seine nächtlichen Erlebnisse. Die Kapitel fünf bis sieben umfassen insgesamt einen Tag, der mit dem bedeutsamen Streit zwischen Buturlin und Majboroda endet und ein Drittel der Erzählzeit abschließt (117).

Der zweite Teil des Romans weist eine dynamisierte Handlung, aber auch längere Kapitel auf. Die ersten beiden, zehn und elf, thematisieren jeweils einen Tag, wobei Kapitel zehn eine zentrale Rolle zukommt. Mit 38 Seiten das längste überhaupt, kommt es hier zur ersten Begegnung des Schreibers mit Pestel' unter vier Augen und zu einer erneuten Konfrontation mit dem Kriegsminister. Hier, im Schnittpunkt von erzählter Zeit und Erzählzeit (167/168) liegen der Traum von Pestel', sein imaginärer Hilferuf und die geheimnisvolle Tür. Kapitel zwölf und dreizehn umfassen dreizehn Tage, und zwei Drittel der Erzählzeit werden mit zwei wichtigen Ereignissen abgeschlossen: mit dem Hilferuf (225) und dem Gespräch mit Zaikin (227/228). Nach einem weiteren Tag in Kapitel vierzehn wird in den beiden folgenden der letzte Tag dargestellt, wobei in Kapitel fünfzehn die Dynamik der Handlung ihren Höhepunkt erreicht. Hier gipfelt die Spannung des ganzen Romans, um dann im letzten Kapitel mit der Auflösung abzufallen und im Epilog mit der Schilderung der Entwicklung in den folgenden neun Monaten zu schließen. Der zeitliche Rhythmus im Romanaufbau korrespondiert mit der Romanhandlung und der Entwicklung des Protagonisten. Dem getrageneren Ton im ersten Teil entsprechen die Vorstellung der erzählten Personen und die Vorbereitung des Konflikts, während er im zweiten Teil heranreift und offen ausbricht. Die Konsequenz von Avrosimovs Entwicklung ist ein Umsetzen seiner Überlegungen in die Tat, und so ist der zweite Teil auch wesentlich handlungsorientierter als der erste.

### 3.4.3. Textanordnung und Hervorhebungen

Der abstrakte Autor gibt sich unterhalb der Kapitelebenen in verschiedenen Formen der Zergliederung des Textes kund, die von den größten bis in die kleinsten Texteinheiten reichen. Um größere Textteile bzw. das Einfügen anderer Texte handelt es sich, wenn Elemente anderer literarischer Gattungen übernommen werden. Dies ist der Fall bei einem Liedtext, verstärkt aber bei Briefen. Vor allem wenn sie wortgetreu wiedergegeben und graphisch abgesetzt werden, handelt es sich um Zitate: Durch ihren dokumentarischen Charakter unterstreichen sie den Wahrheitsgehalt der Aussage.

Ein anderes häufiges Verfahren besteht darin, Dialoge oder Gespräche mehrerer Personen in unkommentierter Form darzubieten; dabei folgt

wie im Drama auf die durch Sperrdruck hervorgehobenen Namen die direkte Rede der sprechenden Person. Teilweise handelt es sich dabei um Gespräche, die der Held wahrnimmt, ohne daran beteiligt zu sein; die Nennung der Namen dient dann zur Unterscheidung der sprechenden Personen. Wesentlicher ist hier aber der Effekt der Unmittelbarkeit: Der Leser wird ohne zwischengeschalteten Erzähler glaubhaft Zeuge des Gesprochenen. Diese ans Drama erinnernde Darbietung erzeugt die Illusion der mündlichen Rede, der Leser wird zum Zuhörer, seine Aufmerksamkeit wird auf die Rede selbst gelenkt.

Einen Eingriff in die Textgliederung auf unterer Ebene stellt der Sperrdruck dar, auf den man in der direkten Personenrede stößt. Lassen sich im einzelnen verschiedene syntaktische Verwendungsarten nachweisen, so haben diese graphischen Hervorhebungen generell das Ziel, ein Element der Rede besonders zu betonen. Dabei handelt es sich um das logische Subjekt oder etwas, was in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird. Ausschlaggebend ist hier, daß die graphische Hervorhebung die Intonation in der mündlichen Rede ersetzt und sie erklingen läßt. Dies wird auch dadurch nicht herabgemindert, daß es sich in einzelnen Fällen um das gedachte Wort handelt.

In dieser Funktion tritt die Hervorhebung zuweilen in der Erzählerrede auf, und zwar gerade an solchen Stellen, an denen sich Textinterferenz zu Avrosimovs Rede nachweisen läßt. Gerade die dabei für den Leser besonders betonten Begriffe machen die Funktion des Sperrdrucks deutlich: Er enthält eine zusätzliche Information, die durch andere Mittel im Roman nicht vermittelt werden kann. Diese Hervorhebungen zeigen als Signale eine bedeutungsmäßige Schwerpunktsetzung an. In der Personenrede können dadurch Spezifika der Personencharakterisierung gekennzeichnet sein. Dem dienen fremdsprachliche, hier französische Elemente als Zeichen der sozialen Zugehörigkeit, aber auch - zur Kennzeichnung des Bildungsniveaus - die falsche Orthographie, was für die Darbietung des Protagonisten wesentlich ist.

### 3.5. Die Kritik

#### 3.5.1. Die russische Kritik

Die von Kontroversen gezeichnete Auseinandersetzung um den Roman *Bednyj Avrosimov* wird von BARUZDIN, dem Chefredakteur von *Družba narodov* in der Einleitung zum gleichzeitigen Abdruck des Romans er-

öffnet.<sup>4</sup> Der Artikel führt Okudžavas bis dahin erschienene Werke auf und hebt seine Stimme als Dichter hervor. *Bednyj Avrosimov* charakterisiert er als den ersten historischen Roman Okudžavas, der von den Dekabristen handle, und umreißt ihn mit den Worten:

Он написан ... необычно, интересно, увлекательно и внесет, я убежден, свое новое слово в нашу советскую историческую романистику.

Gegen dieses überschwengliche Urteil richtet sich die ironische Stimme BUŠINS innerhalb der Rubrik *Dva mnenija ob odnoj knige*<sup>5</sup>. Man kann - so Bušin - keinesfalls von einem Roman über die Dekabristen sprechen, da der Schreiber Avrosimov der Held sei und sich für die Dekabristen nur wenig Platz, und das zu allgemein und unpersönlich, gefunden habe. Sein Hauptaugenmerk gilt dem, was er als "новое слово" bezeichnet: ein seiner Meinung nach fehlerhaftes und einfallloses Sprachgebaren. Er beschuldigt Okudžava fehlenden Sprachgefühls, verschiedener logischer und historischer Fehler sowie solcher, die die Details jener Epoche betreffen. In einer späteren Kritik<sup>6</sup> befaßt er sich noch einmal eingehender mit der Sprache und der Frage der Stilisierung. So wirft er dem Schriftsteller vor, Stilisierung durch massenhaftes Einstreuen von "сие" und "натурально" lediglich vorgetäuscht zu haben. Sie erfordere im Gegenteil aber ein sehr feines Sprachgefühl und hervorragende Kenntnisse über die genauen Bedeutungen und Verwendungen der Wörter und Wendungen in jener Zeit, und genau Verletzungen auf dieser Ebene hält er Okudžava vor. Seine zahlreichen Zitate sind jedoch aus dem Zusammenhang gerissen, so daß - wie Oskockij in einer Auseinandersetzung mit einem dritten Artikel Bušins hervorhebt<sup>7</sup> - die Zugehörigkeit zu einer personal besonders charakterisierten Rede (die sich z.B. durch fehlerhaftes Russisch auszeichnet) nicht erkennbar werden kann. Bušin, dessen Kritiken an Okudžavas Werk insgesamt kein gutes Haar lassen, versteigt sich zu der Behauptung, der Autor sage im Roman stellenweise etwas ganz anderes, als er eigentlich sagen wolle. Er schließt mit dem berühmten Dal':

Тут русского, право, иногда не более того, что из милости подаст наборщик, то есть одни буквы.<sup>8</sup>

In seinem Artikel über Okudžavas Roman *Putešestvie diletantov* wiederholt er die Vorwürfe<sup>9</sup>, um die Kontinuität des fehlerhaften Umgangs mit der russischen Sprache nachzuweisen.

In der Rubrik "Klub 'Oktjabrja'" kritisiert GREBENŠČIKOV<sup>10</sup> heftig die Darstellung der Dekabristen im Roman als bedauernswerte Leute, die sich gegenseitig und ihre Ideen verraten und somit historisch falsch wiedergegeben sind.

Eine genau gegenteilige Ansicht vertritt CHOCHLOV<sup>11</sup>, wenn er feststellt, man müsse jedem Autor für den Versuch dankbar sein, unsere Vorstellungen über revolutionäre Persönlichkeiten zu vertiefen und zu verbreitern. Es gehe dabei nicht um eine Lebensbeschreibung Pestel's; er werde in einem Moment höchster psychischer Anspannung gezeigt, was dem Sujet Schärfe verleihe, und seine Einsamkeit spiegele nicht die Isoliertheit der Bewegung wider, sondern ermögliche es dem Autor, die moralisch-charakterliche Kraft des Revolutionärs darzustellen. Weiter ist es nach Chochlov gelungen, die sprachliche Charakteristik der Epoche in Lexik und Syntax zum Ausdruck zu bringen. Diese Feststellung wird auch von Klepikova unterstrichen.<sup>12</sup>

Zur Erzählhaltung macht Chochlov eine interessante Beobachtung: Dank des Zurücktretens des auktorialen Erzählers sei es gelungen, den Eindruck der Begrenztheit der Wahrnehmung in der Zeit hervorzurufen. Auch BOJKO konstatiert dieses Verfahren, wenn sie sagt, daß der Autor nicht aus dem Horizont des Helden heraustrete und so die Figuren indirekt und verfremdet beleuchtet würden. Daraus ergebe sich dann eine Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Ereignis selbst weg zu den von ihm erzeugten Reflexen hin, die manchmal extrem paradox erschienen.<sup>13</sup>

Ergänzt wird diese Beobachtung von OVČAROVA<sup>14</sup>, die den Roman im Rahmen der Serie *Flammende Revolutionäre* behandelt. So reiht sie ihn unter die besten Bücher dieser Reihe ein, die sich ihrer Meinung nach dadurch auszeichnen, daß sie eine Dialogatmosphäre mit dem Leser schaffen, ihn zum Gespräch herausfordern und zum Nachdenken anregen. Es gebe in Okudžavas Roman nichts, was traditionell mit dem Begriff des historischen Erzählens verbunden sei. Die historische Persönlichkeit Pestel' werde dem Urteil mehrerer Generationen unterworfen; dies führt sie neben der spezifischen zeitlichen Perspektivierung darauf zurück, daß das Erzählen Okudžavas auf dem komplexesten Kontrapunkt von Zusammenstößen und Ideen aufgebaut sei. Ein wesentliches Kompositionsprinzip sieht sie darin, daß die psychologische Perspektive losgelöst ist und der Leser so zum Fertigdenken des Bildes gezwungen wird.

KLEPIKOVA zieht in ihrem Artikel, der eigentlich dem folgenden Roman *Merst, ili Pochozdentja Šipova* gewidmet ist<sup>16</sup>, Parallelen zu *Glotok svobody* auf der einen und zu seiner Lyrik auf der anderen Seite. Sie kommt zu der allgemeinen Feststellung:

И в прозу Окуджаве удалось внести свою, неповторимую лирическую интонацию, которая так приметно и обяательно отличает его стихи. (35)

Als Besonderheit dieses Werks konstatiert sie das mittelbare, erschwerte System der Wechselwirkungen mit dem Leser, als dessen Resultat eine dreifache Dimension für jedes Ereignis im Roman feststellbar sei. Diese Dimension manifestiere sich in den Standpunkten Avrosimovs, des Erzählers (aus 40 Jahren Distanz) und des Autors, dessen Position weder direkt noch indirekt gegeben sei und die sich der Leser erst erschließen müsse. Dieses Verfahren führt ihrer Meinung nach zu folgendem:

Возникает напряженность интонации, где мудрено различать авторские ноты, тем более что манера изложения сильно стилизована и это вносит известную затрудненность в читательские поиски. (36)

Für die starke Anziehungskraft, die das Historische auf Okudžava hat, bemerkt Klepikova verschiedene Besonderheiten. Die Auswahl eines zufälligen, abseits der großen Ereignisse stehenden und unbedeutenden Helden ist bestimmt durch die Verarbeitung des historischen Faktums, wobei er umgekehrt verfährt, als in der literarischen Tradition üblich.

Но самые неожиданные, парадоксальные и знаменительные свидетельства о времени автор берет от дальних, стертых, разбежавшихся от события 'колебательных волн'. (36)

Mit der Auswahl der Protagonisten in Bezug auf das historische Thema befassen sich auch andere Kritiken, wobei Einhelligkeit darüber besteht, daß der "kleine Mann" den Mittelpunkt bildet. Für BARANOV<sup>16</sup> ist die in den Hintergrund gedrängte Figur Pestel's nur ein Vorwand zur Erstellung eines psychologischen Modells, das Avrosimov heißt. Er sieht dies in Zusammenhang mit dem verstärkten Interesse an Fragen der Moral in der historischen Prosa einerseits und der Anerkennung der "условность" als Mittel des Sozialismus andererseits in Verbindung mit der breiten Verwendung von Hyperbolik und Grotteske. Er macht darauf aufmerksam, daß ein solches Vorgehen einen besonders vorsichtigen Umgang mit den historischen Fakten (einschließlich der

Stilisierung) erfordere und nicht zur Zerstörung der historischen Glaubwürdigkeit führen dürfe. Er vergleicht dabei Okudžavas Werk mit Tynjanovs *Podporučik Kiže* oder *Maloletnij Vitušišnikov*.

ŠTORM, der in der Rubrik *Dva mnenija ob odnoj knige* der *Literaturnaja gazeta*<sup>17</sup> den Gegenpart zu Bušin vertritt, teilweise den Leser aber auch nur mit dem Inhalt des Romans bekannt macht, konstatiert wie dieser einige alltagshistorische Ungenauigkeiten. Er unterscheidet sich aber von den übrigen Kritikern dadurch, daß er den Roman als psychologisch einordnet und ihn nicht als historisch versteht. Das begründet er damit, nicht eine allseitige Darstellung der Dekabristen sei Ziel des Romans gewesen; die Geschichte gebe nur den Hintergrund zur Gestaltung des "moralischen Einzelgängers" ab. Folgerichtig ordnet er den Roman nicht in die Traditionslinie der historischen Prosa ein, sondern in die der phantastischen Prosa Gogol's. Zum einen werde das durch den "kleinen Mann" bestätigt, der aus dem *Mednyj usadnik* hervorgegangen und von Gogol' und Dostoevskij weiterentwickelt worden sei, andererseits durch die weitgehende Beschränkung der Handlung auf die Vorgänge im Bewußtsein des Protagonisten. Analogien sieht er v.a. zu den *Peterburgskie rasskazy*, denn das Seltsame, Ungewöhnliche und Wunderliche trete deshalb so hervor, weil der Kampf des Helden mit sich selbst im Mittelpunkt stehe. Außer diesen überzeugenden inhaltlichen Parallelen zieht Štorm als weiteres Argument die Erzählzeit heran (einschließlich der Zeitklammer durch den Erzähler), wodurch sich auch ein Zusammenfall mit der Zeit Gogol's ergebe.

Mit der Einordnung von Okudžavas Roman in den literarischen Prozeß im weiteren Sinne beschäftigt sich PERCOVSKIJ.<sup>18</sup> Er setzt dabei am historischen Genre an und geht der Frage nach, wodurch das erhöhte Interesse daran zu erklären ist und wodurch er bestimmt wird. Von der Kritik weitgehend ausgeklammert und nur an Genauigkeit und Objektivität gemessen, sei sie nicht nur als künstlerische Erfassung der Vergangenheit zu begreifen, zumal sie in den siebziger Jahren stark zugenommen habe und die Parallelen zur modernen Prosa immer offensichtlicher geworden seien. Gerade die Dorfprosa der 60er Jahre habe sich nach Zeiten des Desinteresses der nationalen Kultur zugewandt, nach der Kontinuität der Prozesse gesucht und so die Brücke zur Vergangenheit geschlagen. Die historische Prosa unterscheidet

sich jedoch davon, daß hier oft die Grenzen der nationalen Geschichte überschritten würden, moralische Kollisionen kennzeichnend seien und dem eine dynamische Konzeption der Persönlichkeitsentwicklung zugrunde liege. Ein weiterer Unterschied besteht nach Percovskij in den Figuren der Helden: dem einfachen Menschen aus der Masse auf der einen und dem großen Menschen, der herausragenden Persönlichkeit auf der anderen Seite. Auch er bezieht sich auf Puškins *Mednyj usadnik* als Paradebeispiel dafür, wie dieser die verhängnisvolle Barriere zwischen beiden genial dargestellt habe. In der Folge sei immer wieder versucht worden, diese einzureißen: entweder durch Erhöhung des einfachen oder durch Erniedrigung des großen Menschen. Okudžavas *Glotok suobody* hält er gerade deshalb für so bedeutsam, weil hier der Versuch zur Annäherung von "kleinem" Mann und "großer" Persönlichkeit spürbar sei. Denn Pestel' und Avrosimov sind zwei zunächst unvereinbar erscheinende Personen, zwischen denen eine organische Verbundenheit besteht, eine geistige Brücke wächst. Der offensichtlich Puškin und Fonvizin entlehnte "kleine Mann" Avrosimov dient dem Romanautor dazu, das moralische Gefühl des gewöhnlichen Menschen als zuverlässiges Kriterium zur Bewertung eines historisch Handelnden anzunehmen. Nicht Bewunderung oder ähnliche Gefühle beeinflussen danach Avrosimov, sondern die zunehmende Erkenntnis über sich selbst und die Tendenz aller, alles auf Pestel' abzuwälzen, um sich freizukaufen. Percovskij bestimmt den Charakter des Werks als

... лирическо-условная, гротесковая живопись Б. Окуджавы, где авторская скорбь и тревога открыто деформируют реальные контуры людей и событий. (161)

### 3.5.2. Die deutsche Kritik

Für die deutschsprachige Kritik steht nicht die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung im Mittelpunkt. Es sind Rezensionen zu dem ins Deutsche übersetzten Roman.<sup>19</sup> Ihr Ziel ist es, dem Leser den Autor vorzustellen, ihn ihm näher zu bringen und für die Lektüre des Romans zu werben. So sind allgemeine Informationen über den Autor mit solchen über die Fabel des Romans vermengt.<sup>20</sup>

Durch ihre Ausführlichkeit und die Einbeziehung erzähltechnischer Aspekte heben sich zwei Autorinnen von den übrigen ab: Helen von SSACHNO und Christiane AURAS. Beiden ist gemeinsam, daß sie aktuelle politische Bezüge aus dem Roman herleiten. AURAS bezeichnet den Roman in *Historienmalerei* - ironisch<sup>21</sup> als

... klug verfremdete politische Lektion für seine Zeitgenossen, die das geschichtliche Auf und Ab von Ausschaltung 'destruktiver Elemente' und späterer Defacto-Rehabilitierung und Liberalisierung kennen.

Auch von SSACHNOs Ansatz<sup>22</sup> geht in die Richtung, wird aber noch weiter präzisiert, wenn sie sagt, der Roman sei

... als Märchen und als verschlüsseltes Lamento über die Diskrepanz zwischen der Schnelligkeit des Gedankens und der Langsamkeit historischer Entwicklung, zwischen dem Idealismus der Elite und dem Pragmatismus der herrschenden Bürokratie, dem Wohlstand einer privilegierten Minderheit und der sozialen Unerlöstheit der schlechter gestellten Mehrheit des Volkes, und damit der geschichtlich fixierten russischen Tragödie<sup>23</sup>

zu verstehen. Sie stellt auch die der Übersetzung von A. Jais nachgestellten Rezensionen von Bušin und Štorm vor. Traditionslinien, die auch bei anderen Kritikern zu finden sind, zeichnet sie nach und zieht so die Verbindung zwischen Puškins *Mednyj vsadnik*, Gogol' und Tynjanov (historische Thematik) einerseits. Zu weit scheint andererseits der Bogen der phantastischen Entwicklungslinie gespannt zu sein, wenn sie auch Kafka einbezieht.

Der arme Awrosimow ist ein Enkel Gogols, ein Sohn Belyjs, ein Bruder Bulgakows und ein bißchen auch ein Stiefkind Kafkas.

Wesentlich sind hier aber die zwei Arten von Quellen, aus denen Okudžava schöpft: die *natural'naja škola* und die phantastische Literatur.

Zur Erzählperspektive vermerkt AURAS, ein imaginärer Erzähler erzähle die Geschichte einem "völlig im Dunkel bleibenden 'gnädigen Herrn'" und schließt daraus auf eine Konstruktion, die die Verfremdungsinstanz vergrößert. Auch von SSACHNO belegt die zeitliche Distanz des Erzählers und formuliert, "dieses vertrackte Revolutionsmärchen" sei "ein richtiges Puzzlespiel für auslegungsfreudige Rezensenten". Beide konstatieren so das Erlahmen einer auktorialen Erzählhaltung und weisen nach, daß hier keine eindeutigen Mechanismen zur Entschlüsselung geliefert werden, sondern daß dem Leser die Sinnrekonstruktion anheimgestellt ist.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Glotok svobody: p'esa v 12 kartinach s épilogom. Moskva 1966. Das Stück wurde zuerst vom "Teatr junogo zritelja" Leningrad in der Inszenierung von Z. Korogodskij, Regie Fil'sinskij, und vom "Teatr junogo zritelja im. Leninskogo komsomola" Krasnodarsk, Regie I. Štokbant, uraufgeführt.
- <sup>2</sup> Bednyj Avrosimov. Talinn 1971. Ferner in: Izbrannaja proza. Moskva 1979; Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. T. 1. Moskva 1989.  
Russische Ausgaben außerhalb der Sowjetunion: Dva romana. Frankfurt/M. 1970; Bednyi Avrosimov. Chicago 1970. Ich zitiere hier nach der Frankfurter Ausgabe.
- <sup>3</sup> Der Roman wurde ins Čechische (Nebohy Avrosimov. Praha 1981), Slovakische (Chudak Avrosimov. Bratislava 1976), Polnische (Nieszczeszy Awrosimow. Warszawa 1971), Ungarische (Szegeny Avroszimov. Budapest 1972) und andere Sprachen übertragen.
- <sup>4</sup> S. Baruzdin: Vstupitel'naja zametka k romanu 'Bednyj Avrosimov'. In: Družba narodov 4/1969, 107.
- <sup>5</sup> V. Bušin: "Udobnosti proizvodit' revoljuciju..." In: Literaturnaja gazeta vom 8.10.1969, 6.
- <sup>6</sup> V. Bušin: Nedosužno... In: Russkaja reč' 4/1970, 28-31.
- <sup>7</sup> V. Oskockij: Pamflet ili paskvil'? O romane 'Putešestvie diletantov' i stat'e Vl. Bušina 'Kušajte, družja moi, vse vaše'. In: Literaturnaja Gruzija 1/1980, 154/155.
- <sup>8</sup> V. Bušin 1970, 31.
- <sup>9</sup> V. Bušin: Kušajte, družja moi, vse vaše. In: Moskva 7/1979, 191.
- <sup>10</sup> Vgl. die Wiedergabe des Artikels von A. Grebenščikov in dem Artikel: Literatura patriotičeskoj vernosti internacional'nogo bratstva. In: Oktjabr' 3/1971, 207.
- <sup>11</sup> E. Chochlov: Šturmanny revoljucionnoj buri. In: Tichoŕkeanskaja zvezda vom 14.10.1973, 3.
- <sup>12</sup> E. Klepikova: Dokazatel'stvo ot obratnogo. In: Literaturnoe obozrenie 4/1976, 35-37.
- <sup>13</sup> M. Bojko: Étot blizkij nerazgadannyj vek. In: Literaturnoe obozrenie 10/1979, 42-45.
- <sup>14</sup> P. Ovčarova: Neravnodušnaja Klio. O serii 'Plamennye revoljucionery'. In: Detskaja literatura 9/1977, 14-18.
- <sup>15</sup> Klepikova, 36.
- <sup>16</sup> V. Baranov: Gorizonty revoljucionnogo sozidanija. In: Znamja 4/1977, 214-218.

- <sup>17</sup> G. Štorm: Istorija prinadležit poétu. In: Literaturnaja gazeta 8.10.1969, 6.
- <sup>18</sup> V. Percovskij: Nravstvennyj poisk istoričeskoj prozy. In: Sibirskie ogni 1/1975, 152-165.
- <sup>19</sup> Es liegen zwei Übertragungen ins Deutsche vor: B. Okudschawa: Der arme Awrosimow. Übers. von Aggy Jais. München/Berlin 1970, als Taschenbuch München 1975; darauf beziehen sich die mir vorliegenden Rezensionen. Ferner B. Okudshawa: Der arme Awrosimow. Übers. von Th. Reschke. Berlin 1971.
- <sup>20</sup> Vgl. die Rezensionen von Bontemps, Nor sowie die ohne Nennung des Verfassers in "Bücherschiff" und "Bücher" erschienenen Rezensionen.
- <sup>21</sup> FAZ vom 29.5.1971.
- <sup>22</sup> H. von Ssachno veröffentlichte mehrere Artikel zu diesem Roman: Geschichte als Märchen. In: Süddeutsche Zeitung 24.11.1969; Verschwörer mit Schmer. In: Die Zeit, 11.6.1971.
- <sup>23</sup> Alle hier angeführten Zitate sind dem folgenden Artikel entnommen: H. von Ssachno: Revolution - ironisch betrachtet. In: Süddeutsche Zeitung, 2.1.1971.

#### 4. POCHOŽDENIJA ŠIPOVA ILI STARINNYJ VODEVIL'

##### 4.1. Die Fabel

Der Roman, der zuerst als *Merst, ili Pochoždenija Šipova in Družba narodov* (12/1971) erschien und der in der Buchausgabe den Untertitel *Istinnoe proizšestvie*<sup>1</sup> trägt, basiert nach der Vorbemerkung des Verlags auf einer tatsächlichen Begebenheit: L.N. Tolstoj gründete Anfang der 60er Jahre eine Schule für Bauernkinder, was - so der Verlag - Okudžava als Motiv für einen satirischen Roman über die zaristische Bespitzelung nahm.

Das ähnlich einem Drama vorgeschaltete Verzeichnis der handelnden Personen gibt die Zeit der Handlung an: das Jahr 1862. Aus dem Roman selbst ergibt sich genauer die Zeit von Januar bis August, die Handlung spielt in Moskau, Tula und z.T. in Petersburg. Ausgangspunkt ist ein anonymes Brief, der den liberalen Tolstoj denunziert: Er habe zur Gründung einer Schule für Bauernkinder zehn Studenten bei sich versammelt, von denen einer wegen der Verbreitung verbotener antireligiöser Schriften unter Bewachung stehe. Bei der Versammlung Tolstoj mit den Lehrern seien Worte gefallen, die verbotenen Schriften entstammten.

Aufgrund dieser Meldung beschließen hochgestellte Persönlichkeiten, die Vorgänge in Jasnaja Poljana zu überprüfen. Als geeigneten Agenten engagiert man auf Fürst Dolgorukovs Empfehlung hin dessen ehemaligen Leibeigenen und Spezialisten für Taschendiebstähle Šipov alias Zimin. Mit der Auftragserteilung beginnt die eigentliche Romanhandlung.

Šipovs Partner Giros liefert bald erste Ergebnisse in Moskau. Zwar kommen Šipov Zweifel, doch sie verzeihen das Honorar und geraten dabei mit zwei Studenten aneinander, die bei Tolstoj leben. Um die Nachforschungen vor Ort aufnehmen zu können, fahren sie nach Tula, wo sie sich bei der Hauptmannswitwe Dar'ja Sergeevna Kasparič einmieten, von der sie sich verwöhnen lassen. Mehrmals wird Giros nach Jasnaja Poljana geschickt, was aber immer in Kneipen endet. Seine erlogenen Berichte schneidet Šipov auf die Bedürfnisse der Obrigkeit zu, um den Geldfluß nicht versiegen zu lassen.

Der Tulaer Polizeihauptmann Muratov vermutet hinter Šipovs Beauftragung eine Intrige gegen sich. Verkleidet spürt er den beiden Agenten nach und schleicht sich eifersüchtig als Pilgerin Serafimovna in das Haus der Witwe ein, wo er die Turbulenzen auf die Spitze treibt. Er verhaftet Giros, den er aber nach den gewünschten Geständnissen mit einer Belohnung entläßt.

Šipov genießt bei der Moskauer Behörde auch weiter Vertrauen. Von der Witwe hinausgeworfen, mietet er sich in einem Hotel ein und wartet auf Geld. Als dies eintrifft, taucht auch Giros, der einen vierzehntägigen Schlaf in einem Nachtsyl hinter sich hat, überraschend wieder auf, verschwindet aber ebenso schnell wieder. Šipov feiert seinen wiedererlangten Wohlstand mit Gästen, unter denen auch der diesmal als Pope verkleidete Muratov sitzt, der versucht, Šipov durch Drohbriefe aus der Stadt zu vertreiben. Šipov macht sich schließlich nach einer Morddrohung verarmt auf den Weg nach Moskau. Unterwegs lehnt er das Angebot eines Herrn - Tolstojs, wie sich bald herausstellt - ab, mit ihm in der Kutsche zu fahren. Wieder in Moskau fühlt er sich ständig verfolgt und findet auch bei Matrena keine Zuflucht. Seine letzte Rettung scheint ihm Dolgorukov, vor dessen Haus in Petersburg er aber begreift, daß ihn die Obrigkeit hat fallen lassen. Er stellt sich der Polizei.

Der verhaftete Šipov wird nach Jasnaja Poljana gebracht, um die angebliche Druckmaschine zu finden. Die penible Haussuchung verläuft ergebnislos und ist für die Behörde kompromittierend.

Šipov wartet, zur Verbannung verurteilt, auf seinen Abtransport nach Sibirien. Er verwandelt sich, die Ketten fallen ab, und er schwebt gen Himmel, bis er nur noch als kleiner Punkt erkennbar ist.

## 4.2. Die erzählten Personen

### 4.2.1. Šipov

Šipov, im Verzeichnis der handelnden Personen Michail Ivanovič Šipov bzw. M. Zimin genannt, ist der Protagonist des nach ihm betitelten Vaudeville-Romans und die schillerndste Figur darin.

Im voraus erfährt der Leser die wichtigsten Informationen über seine Vergangenheit und über den Auftrag, Graf Tolstoj zu bespitzeln. Erst im zweiten Kapitel, mit dem der belletristische Teil des Romans be-

ginnt, tritt er auf, und wir erhalten eine detaillierte Beschreibung seines Aussehens; er ist ein Mensch

... странного вида, в поношенном гороховом пальто, будто барском по покрою, в пыльных соломенных бакенбардах ... (15)

und erweckt den Anschein eines

... пропившийся барин, допивающий остатки бывшего благополучия, низвергнутый с казенной службы. (15)

Charakteristisch sind seine Kopfbedeckung, eine eingedrückte schwarze Melone, und sein erbsengrüner Mantel, unter dem er einen "темно-серый, мышиный сюртук" (30) trägt. Dieser Gehrock assoziiert die Ähnlichkeit mit einer Maus (vgl. 4.1.1.1.).

Von Šipov gehen übernatürliche Erscheinungen aus, wenn sein Schatten wandert und seine grünen Augen unnatürlich leuchten.

Глаза его, было потухшие, вновь приобрели осмысленный блеск, загорелись, даже засияли. (72/73)

Benannt wird Šipov in diesem Kapitel verfremdend als "странный человек", "другой [...] в гороховом пальто", "гороховой", "этот в гороховом", bis er den Gästen der Kneipe, damit auch dem Leser als Michail Ivanovič Šipov vorgestellt wird. Die äußerlichen Merkmale sind so signifikant, daß sie sogar die Benennung ersetzen können; selbst das Fehlen eines Merkmals kann zum Indikator werden. Seine Kleidungsstücke symbolisieren allgemeine, ihm zugeschriebene Eigenschaften und verdeutlichen die Lage. So findet der finanzielle Aufschwung in der Beschreibung der neuen Kleidung seinen Niederschlag:

... влез в белую шелковую сорочку, натянул клетчатые панталоны цвета беж, повязал черный галстук, надел коричневый сюртук из альпага, обшитый по бортам коричневой же тесьмой, взбил бакенбарды, и ринулся к зеркалу, и застыл перед ним с быющим сердцем при виде чудесного красавца с немного исхудавшим, измученным лицом ... (162)

Auch der umgekehrte Fall wird mit solchen Mitteln wiedergegeben (192). Im Epilog werden äußere Merkmale zur Charakterisierung der Situation verwendet:

Это был невысокий человек в арестантской шинели, длинной, до пят, с цепями на руках и ногах. Острый, хищный носик его был слегка вздернут, маленькие глаза посверкивали из-под бровей, тонкие губы насмешливо сжаты, пыльные бакенбарды казались красными от закатного солнца и празднично сверкали. (260)

Die Wandlungen Šipovs entsprechen den späteren Verkleidungen, ja Maskierungen Muratovs; bei Šipov spiegeln sie seine Lage und seine gesellschaftliche Anerkennung wider. Dieses karnevalistische Element kommt in anderen Teilen des Romans noch deutlicher zum Ausdruck.

Die Kleidungsstücke verleihen Šipov Attribute, die sich mit seinen Charaktereigenschaften verquicken: das Attribut "мышиний свет" und "гороховое пальто". Letztere Bezeichnung findet sich in verschiedenen Wörterbüchern als idiomatische Wortverbindung, die mit dem Vermerk "дореволюционно, разговорно" als "тайный агент охраны"<sup>2</sup>, mit der stilistischen Markierung "historizam i razgovorni stil" als "njuškalo, tajni agent, doušnik, špicl, zbir"<sup>3</sup> erklärt bzw. übersetzt wird. Somit ist der erbsenfarbene Mantel nicht nur Kleidungsstück, sondern er kennzeichnet seinen Träger zugleich als Agenten.

Die Figur Šipovs trägt zwar auch Persönlichkeitsmerkmale, weist aber hauptsächlich nichtrealistische, ja übernatürliche Eigenschaften auf. Er kann Taschendiebe aufspüren und gibt gleich zu Beginn einen Beweis seines Könnens. Hier erweist sich Muratovs Theorie als richtig, nach der nur der einen Täter finden kann, der sich in ihn hineinversetzt; Šipov nimmt sich nämlich seinen Teil aus dem gefundenen Geldbeutel.

Das zweite Kapitel, Beginn des eigentlichen Erzählens, führt bereits alle wesentlichen Handlungsfäden zusammen: Hier stoßen die beiden Agenten auf die zwei Studenten, der Dieb Jaška wird entlarvt und der Betrug Šipovs, sein Zusammentreffen mit Matrena und die Planung der Auftragsausführung werden gezeigt. Das Grundmuster ist klar: Šipov mißtraut Giros, unternimmt aber nichts gegen ihn, da er die gewünschten Ergebnisse bringt, die er dann an die Obrigkeit weitermelden kann. Auf höherer Ebene wiederholt sich das, und daher kann der Schwindel um die Bespitzelung Tolstojs so lange dauern. So gesehen ist Šipov ein kleiner Betrüger, der eine Weile andere täuschen und in seiner Rolle aufgehen kann, aber weder den Einfluß noch die Fähigkeit hat, alles im großen Stil auszuführen.

Als phantastisches Element treten besonders die Erinnerungen an das Leben bei Dolgorukov hervor. Šipovs Wahrnehmungen bzw. Projektionen werden vom Erzähler nicht objektiviert.

В этом месте Шипов вдруг вспомнил, как, бывало, выкатывал он в доме князя Долгорукова столик красного дерева, полированный, с перламутровыми украшениями на крышке.

весь такой важный, на четырех изогнутых ножках да на колесиках. Крышка его поднималась, опрокидывалась, а из-под нее вылезал на свет божий целый полк графинчиков и штофчиков, тоненьких, пузатых, граненых, плоских, в которых мягко кольцались всевозможные настойки, окрашенные в невероятные цвета то ли сами по себе, то ли от разноцветного посудного хрустала. Каких там только настоек не было! Затеялив человеческий вкус и безграничны его ухищрения. [...] И это не для того, чтобы есть, а вот именно на зубок положить, придавить и закуриться ... (53/54)

Dies ist ein Beispiel für die häufig vorkommende uneigentliche innere Rede, daneben treffen wir auch auf auktoriale innere Rede (92). Keine von Šipovs Erinnerungen oder Phantasien ist in innerer persönlicher Rede dargestellt. Das Prisma der Interferenz von Erzähler- und Personentext reicht von erlebter Wahrnehmung bis zu den Kernformen der erlebten Rede. Indem der Erzähler hier auf eine auktoriale Erzählweise verzichtet, konfrontiert er den Leser unmittelbar mit dem Standpunkt Šipovs und gibt ihm dabei keinerlei Hilfe für den Wahrheitsgehalt seiner Aussagen.

Weiteren Aufschluß über die Figur Šipovs gibt sein Verhältnis zu Frauen. Dar'ja Sergeevna schürt seine Leidenschaft, gibt ihm aber nicht nach, weil ihre materiellen Interessen nicht abgesichert sind: Sie will den, als der sich Šipov ausgibt. Seine Phantasien nehmen daher alptraumhafte Formen an, als er, dem Ziel schon nahe, immer wieder auf die Pilgerin Serafimovna alias Muratov stößt (125-127). Diese Szene befindet sich fast genau in der Mitte des Romans und stellt den Höhepunkt an Verwandlungen, Verwicklungen, Verschmelzung von Traum und Wirklichkeit dar.

Das genaue Gegenteil dazu ist die Beziehung zu Matrena. Sie liebt ihn so, wie er ist, umsorgt ihn selbstlos und geduldig, mit ihr verbindet er Geborgenheit. Nach der wortlosen Trennung von ihr erkennt er ernüchert, daß Dolgorukov ihm nicht helfen wird und Dar'ja keine Zuneigung zu ihm empfand. Die Vereinsamung Šipovs, verbunden mit der Verhaftung, findet aber ihr phantastisches Ende in der letzten, diesmal "echten" Verwandlung, als er entschwebt.

Ein besonderes Element der Phantasie sind Šipovs Träume. Die, welche die Vergangenheit bei Dolgorukov wachrufen, spiegeln einerseits die Sehnsucht nach dem damaligen Leben und nach Anerkennung wider, andererseits machen sie Šipovs Wunsch nach Gleichrangigkeit deutlich.

Шипов сидит спиной к пламени прямо на шкуре - ему дозволено. спине тепло. Молодой князь рассказывает ему о своих петербургских похождениях, как равному. Князь Василий Андреевич и княгиня в отъезде. Дворецкому велено людей из людской не выпускать - пусть спят. За окнами ночь.

- Ну Мишка, - говорит князь тихо, - она согласна? Не плакала? - Руки его при этом дрожат, и он краснеет.

- Рада без памяти, ваше сиятельство, - говорит Мишка.  
(90/91)

Andere wieder schwanken zwischen Wahnvorstellungen und Alpträumen. In Šipovs Vorstellung nimmt die Angst z.B. in Šljachtin konkrete Gestalt an. Am eindrucksvollsten sind die ineinander verschachtelten Träume in Kapitel 4 und 7. Im ersteren sind die beiden Agenten in einer Schenke hängengeblieben, und später flüchten sie - in Šipovs Rausch - im Wald vor Wölfen auf zwei Eichen, auf denen sie die Nacht verbringen.

Луна была серебряная, игрушечная, а свет от нее исходил зеленый, призрачный. Волки то увеличивались в размерах, то уменьшались. Дув, на котором устроился Гирос, был могуч и подпирал небо. (96)

Die Wölfe singen für Šipov und sprechen in seiner Sprache:

- Эй, - позвал атаман, - не хочешь пропустить махонькую?... А то давай, лямур-тужур, слазь ... (96).

Handelt es sich auch um die personal ausgerichtete, plastische Darstellung der Wirkung des Alkohols, so enthält der Traum auch darüber hinaus Beängstigendes.

Die enge Verbindung von Traum und Wahnvorstellung finden wir in Kapitel 7, wo diese Verquickung den Helden zu realen Taten anspornt. Die ständigen Verwechslungen und Verwandlungen Dar'jas in Šenšin, des Engels in Tolstoj, Šipovs in den Satan erreichen ihren Höhepunkt, als Dar'ja, fast schon in Šipovs Armen, die Gestalt der alten Pilgerin annimmt, worauf die Auflösung folgt: die Selbstenthüllung Muratovs und Girus' Verhaftung. Dieser Abschnitt enthält nur wenige und kurze Stellen auktorialer Erzählerrede. Direkte Rede und Erzähltext, der vom Standpunkt Šipovs durchdrungen ist, vermischen sich. Daher sind hier verschiedene Formen von Dialogizität anzutreffen: erlebte Wahrnehmung, gemischter innerer Monolog, uneigentliche Rede und auktoriale innere Rede.

#### 4.2.1.1. Benennung

Šipovs namentliche Nennung ist die vielfältigste im ganzen Roman. Der Autor nennt ihn im Titel Šipov und bei den handelnden Personen Šipov Michail Ivanovič (alias M. Zimin). Im Erzählteil geht der Benennung die Beschreibung seines Äußeren und die Hervorhebung der typischen Charakteristika voraus. Weitere Namen sind: Michal Ivanyč oder Michalivanyč (intim und umgangssprachlich; so nennen ihn der Polizist und der Dieb Jaška), Michail Ivanovič (persönlich, korrekt; Evdokimov, Erzähler, Behörden im direkten Umgang mit ihm), господин Шипов (distanziert ironisierend; Giros), Miška (intim; junger Dolgorukov in seiner Vorstellung), господин Зимин (distanziert, offiziell; Dar'ja, Muratov), агент (in Dokumenten) sowie pejorative Benennungen wie "этот прохода" (Šljachtin), "эта канала М. Зимин" (Potapov), "этот Зимин" (distanziert als unbekannt; Dolgorukov). Daneben werden neutralere Bezeichnungen gebraucht wie "галицкий почетный гражданин Михаил Ив. Зимин" (Selbstdarstellung, vom Erzähler zitiert), "секретный агент" (Erzähler) und "известное Вам лицо" (Tučkov). Die zärtliche Anrede "батюшка" oder "благодетель" wird von Matrena verwandt. So charakterisiert die Namensgebung sowohl das Verhältnis der jeweiligen Figur zu Šipov als auch ihr Bildungsniveau.

Der Erzähler nennt ihn vorwiegend Šipov und Michail Ivanovič. Die erste Benennung ist intimer und wird parallel zur Benennung Giros gebraucht, aber auch immer dann, wenn er anfängt zu lügen und zu betrügen, oder wenn dieser Zug an ihm betont werden soll. Der zweite Name ist respektvoller, taucht in Bezug zu Dar'ja, Tolstoj, Šenšin usw. auf und deutet auf die Wahrnehmung durch eine dritte Person hin. Daneben bedient sich der Erzähler auch anderer Namen und nähert sich so jeweils anderen Standpunkten an oder ironisiert Šipov z.B. als Miška.

##### 4.2.1.1.1. Exkurs: Der Name Miška

Besondere Beachtung verdient der Name Miška, da sich hier verschiedene für Šipov charakteristische Elemente verdichten. Die Assoziation an eine Maus ("мышь" bzw. das Deminutiv "мышка") liegt nahe, die sich dem Leser auch durch Šipovs Äußeres aufdrängt; er trägt einen "мышинный сюртук", der als Merkmal seiner Personenbeschreibung

immer wieder auftaucht. Wie signifikant dieses Merkmal für seine Charaktereigenschaften ist, zeigt seine Selbsteinschätzung:

... "Ах, вот и я мышка несчастная, - думал он глядя на студентов, - для вас кошка, а для них мышка-с..." (28)

Analog zur automatischen Ergänzung der idiomatischen Paarverbindung von Katz und Maus wird dieser Gegensatz als Grundlage für die metaphorische und symbolhafte Übertragung verwendet, die das Grundschema des Romans charakterisiert. So gibt es immer nur Verfolger und Verfolgte, man frißt oder man wird gefressen - ein Mittelding gibt es nicht. Wen Šipov als seine "Katze", als seine Bedrohung empfindet, macht folgende Textstelle deutlich, in der das Katz- und Mausmotiv weiter ausgestaltet ist:

Беги, беги. Кошка тебя дожидается. В теплых лапках у нее когти спрятаны, во влажной пасти зувки беленькие, один к одному... Только бы не растеряться. Глаз не отводить, глаз не отводить ни за что. А что ж, господа, у вас свое оружие, а у меня свое. А кто сказал, что я мышь? Да я и не мышь вовсе... Я им нужнее. Главное - на рохон не лезть, самому не вступать в разговоры, пушай их сами выговорются ... Поглядим, поглядим... Ах ты господи, боже мой!

Но успокоился. В парадную дверь не вбежал, а вошел. Там его уже дожидались. Велели раздеться. Под гороховом пальто оказался на Шипове темно-серый, мышиный сюртук. И повели Михаила Ивановича по комнатам, лестницам, различным переходам прямо к логову кошки. (30)

Die Katze symbolisiert die Obrigkeit, seine Vorgesetzten, denen er auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist. Hier empfindet er sich als Maus, die ihr Loch nicht mehr finden kann (137). Aber auch er kann Angst einflößen, wenn andere von ihm abhängig sind. Diese Doppelgesichtigkeit, die für den in der Hierarchie Gefangenen kennzeichnend ist, ist auch in seinen grünen Katzenaugen präsent. Häufiger und greifbarer fühlt er sich jedoch ausgeliefert als graue Maus, was selbst physisch fühlbar wird.

"Эх, мышка грязная, - подумал он про себя, - куды ж ты так летишь-то? [...]"

... во множестве сытые коты, атласные, мягкие, лакированные [...] ждут, когда серый хвостик мелькнет али бочок, чтобы лениво круглой цепкой лапкой погладить по дрожащей мышиной шерстке.

Михаил Иванович почувствовал резкую боль в спине. (212)

#### 4.2.1.2. Die Sprache Šipovs

Die Sprache des Protagonisten ist wie bei keiner anderen Figur individualisiert. Seine Rede ist von französischen Wörtern und Ausdrük-

ken durchsetzt, die meist ohne Sinnzusammenhang oder sogar nur lautmalerisch eingesetzt werden. Dies ist ein Merkmal der Personenrede Šipovs, das die Namensnennung auch ersetzen kann. Darunter fallen u.a.: *ву за ве, лямур-тужур, бонжур, антре, пардон, экскузе моа, мон шер, антраша, мезальянс, сентрезьен, тре жоли, консоме, пуркуа, фер ле кур, компрене* usw. Šipov wirft diese Wörter - sie vergegenwärtigen seine soziale Blütezeit bei Dolgorukov - sinnenladen als Kolorit in seine Rede ein und versucht, sich dadurch das Erscheinen und Auftreten eines gebildeten Menschen zu geben; sie sind Teil seiner Maskierung. Nur die Studenten parieren in Französisch, das durch Originalschreibweise grafisch als "echt" besonders hervorgehoben ist. Bei seinen Gallizismen handelt es sich zudem um Elemente der mündlichen Rede, und ihre Aussprache scheint dem Russischen angepaßt zu sein.

Ein zusätzliches Merkmal von Šipovs Personenrede sind lautmalerische Äußerungen, z.B. bei der Annäherung an Dar'ja; auch sie sind mit Wörtern französischer Herkunft durchsetzt und gewinnen mitunter Eigenbedeutung, d.h. sie ersetzen eindeutige Aussagen.

Теперь тре жоли?.. Ли-ли?.. Лю-лю?.. Ля-ля?.. (79)

Es sind Zärtlichkeitsbekundungen, wie man sie kleinen Kindern gegenüber verwendet.

Eine Wende im Handlungsablauf markiert Šipovs mehrfache Maxime "Я вас не трону, и вы меня не трожьте!", die nur in den Kapiteln 9 und 11 vorkommt. Er äußert sie erst, als sich seine Lage spürbar zugespitzt hat.

Šipov tritt im Roman viermal als Autor von Briefen auf: Drei sind an Šenšin gerichtet, einer an Krejc. Nur der letzte gleicht mit Absender und Empfänger formal den offiziellen Briefen, imitiert und übertreibt aber ihren geschraubten Stil: Er besteht aus einem sehr langen Satz mit vielen Partizipialkonstruktionen. Im Gegensatz zu den früheren enthält er eine Reihe von Interpunktionsfehlern; in Syntax und Lexik lehnt er sich an die mündliche Rede an. Die ersten Briefe entsprechen Šipovs angestrebtem Bildungsniveau und seiner offiziellen Rolle, der letzte spiegelt sein tatsächliches Wissen wider. So sind die Briefe Teil seiner Maske, die auch der Erzähler nicht aufhebt.

#### 4.2.2. Amadej Giros

Amadej Giros, Šipovs Kompagnon, ist der zweite Protagonist im Vaudeville-Roman. Ihn charakterisiert durchgängig Unbestimmbarkeit. Er besitzt keine individuellen Persönlichkeitsmerkmale, die von ihm vertretenen Eigenschaften fügen sich vielmehr zu einem Typenbild zusammen. Am signifikantesten dafür ist die Beschreibung seines Aussehens und die Wahrnehmung seiner Person durch andere. Der Erzähler greift als wissende Instanz nur insofern ein, als er über das Geschehen mit Giros fernab der Haupthandlung berichtet, lichtet aber nicht den Nebel um seine Identität. Die Figur Giros spricht in direkter Rede, doch erfährt der Leser weder seine Wahrnehmungen noch Gefühle. Giros berichtet auch in wörtlicher Rede (*Rasskazy Amadeja Giroso*), was besonders durch Elemente mündlichen Erzählens geprägt ist (45, 47).

##### 4.2.2.1. Aussehen

Der Leser erhält ein Bild dieser Figur: Groß und dünn, mit langen Fingern, ähnelt der dunkelhäutige Giros mit seinen schwarzen fransigen Haaren einem Vogel. Seine vollen Lippen werden mit kleinen roten Schlangen verglichen – eine Anspielung auf seine Angewohnheit zu lügen. Markantestes Merkmal, das dem Leser manchmal als einziges Identifizierungsmerkmal dient, ist seine dünne lange Nase, die von lila über himbeerfarben bis hin zu hochrot ihre Farbe wechselt, als Schnabel die Vogelähnlichkeit unterstreicht und ihn gelegentlich herunterzuziehen scheint. Im Gegensatz zu seiner körperlichen Verwahrlosung steht seine moderne Kleidung.

##### 4.2.2.2. Charakteristika

Giros "sagt" oder "spricht" kaum Äußerungen, sondern sie werden in den meisten Fällen vom Erzähler als "захохотал", "крикнул" oder mit den Substantiven "xoxor" oder "менор" kommentiert. Da die Gesprächspartner meist Gegenstand des Spottes sind, herrschen hier lautstarke, groteske, lautmalerisch drastische Reaktionen vor.

Giros Erscheinung ruft bei anderen in der Regel Erschrecken, Abscheu und Assoziationen mit dem Teufel hervor, noch verstärkt durch das Rätsel seiner Herkunft (vgl. auch Verzeichnis der handelnden Personen). Der Erzähler unterstreicht dies durch Kommentare wie "появил-

ся", "воротился" oder "исчез", d.h. er taucht ebenso unmotiviert und plötzlich auf, wie er verschwindet, und es entwickelt sich keine Nebenhandlung daraus. Eine Sonderstellung nehmen dabei die drei "Ras-skazy Amadeja Girosa" ein, in denen Giros als Ich-Erzähler auftritt. Zum Unerklärlichen gehört auch sein primäres Erkennungs- und Sinnesorgan, seine Nase: Er riecht förmlich immer, wo es für ihn etwas zu holen gibt oder wo er Šipov finden kann (172).

Die Befriedigung seiner sinnlichen Bedürfnisse steht im Vordergrund: Er trinkt (die Nase ist manchmal eindeutig eine Schnapsnase), stürzt sich aufs Essen, stellt Frauen nach, schläft 20 Tage und ist immer hinter Geld her. Er will gut leben, Gefahren geht er aus dem Weg; er ist feige, egoistisch und prinzipienlos. Er kann auf unerklärliche Weise verschwinden und sich der Verfolgung entziehen, da er für die Behörden nicht existiert. Giros verkörpert die Lüge und das Böse, das im Volksglauben immer andere Gestalt annimmt.

Šipov hat ein widerspruchsvolles Bild von ihm, was sich in unterschiedlichen Benennungen niederschlägt. Er ruft ihn voller Zuneigung "Амадеюшка", durchschaut aber auch, daß der sein Spiel mit ihm treibt, und beschimpft ihn als "Гирос", "черт", "свиня" (99), "мерзавец" (139) und "красноносый грек, прощельга, этот итальянец и пес" (156). Beide Positionen können sich wie in der folgenden Textstelle vermischen:

... был Гирос, щельма... А он ничего себе был, итальянец этот, этот грек чертов, а может, и цыган, кто ж его знает... На дув полез, тулуп захватить не позабыл, вот прощельга! Волки вокруг ходят, а грек этот спит себе в тулупе, будто в люльке, ну и грек! (194)

Der Vergleich mit dem Teufel ist v.a. in der Szene mit der Pilgerin signifikant (130). Bei dieser Analogie, die auch im Äußeren, in der Lautgestik und in den Personencharakteristika spürbar wird, scheint Korov'ev aus Bulgakovs *Master i Margarita* Pate gestanden zu haben.<sup>4</sup>

#### 4.2.2.3. Benennung

Im Verzeichnis der handelnden Personen wird Giros eingeführt als "Амадей Гирос, мелкий полицейский сотрудник, доносчик, филер. Грек, а может быть, цыган или итальянец, 30 лет" (8). Der volle Vor- und Zuname erscheint selten und nur in der reinen Erzählerrede. Das Fehlen des Vatersnamens unterstreicht das Geheimnis seiner Herkunft und

das Fremde. Im Text wird er erstmals als "один, высокий и худой ... похожий на птицу" (15) beschrieben, dann als "господин Гирос" (50) vorgestellt, der im Anschluß daran das Wort ergreift. "Гирос" herrscht im Erzählertext vor, der auch Textinterferenz aufweist. "Господин Гирос" finden wir nur bei maximaler Distanzierung des Erzählers, es dient gleichzeitig als Mittel der Ironisierung und Kontrastierung. Auf dem Gegensatz zwischen gesellschaftlichem Benehmen und äußerer Erscheinung - im Gegensatz zu einem "господин" - basiert die Komik dieser Gestalt:

Господин Гирос откланялся, запахнул свое черное добротное пальто, черные рассыпающиеся волосы прикрыл клетчатый картузом и, выставляв лиловый нос из-под большого козырька, сказал, поигрывая улыбкой:

- Вы все мне очень пришили, господа. Беда с вами расставаться. Но долг превыше всего. Избави меня бог позабить вас! (25)

Grotesk wird die Darstellung, wenn im Zusammenhang mit diesem Namen einzelne Züge hyperbolisch überhöht sind.

К полночи они совсем порастрясли. Денег не оставалось. Нос у господина Гироса удлинился, налился, еще сильнее полиловел ... (46)

Diese Benennung entspricht Giros' Wunschbild und ist seine Maske, denn er bezeichnet sich in den fiktiven Dialogen mit Tolstoj selbst so. Dieselbe Funktion erfüllt "тамбовский мещанин Амадей Гирос" in der Erzählerrede, womit der Leser zugleich erfährt, wie er sich bei der Witwe Kasparič vorgestellt hat. Amadej signalisiert Vertrautheit des Erzählers, aber auch des Lesers mit dieser Figur, besonders wenn seine Eigenschaften wie im folgenden sein Hang zum Sinnlichen unterstrichen werden.

Сильный аромат кофея донесся до Амадея, и он очнулся. (144)

In der Erzählerrede wird er auch noch benannt als: компаньон, его длинноволосый компаньон, грек, несчастный грек, итальянец, незнакомец; diesen Bezeichnungen ist gemein, daß sie der Außenperspektive des Erzählers entspringen oder sich der angeblichen Selbstdarstellung der Figur anschließen. Der Erzähler deckt Giros Identität jedoch nicht auf.

Nur selten weist die Erzählerrede zu diesem Personenstandpunkt Interferenz auf. Die vorherrschende Darstellung aus der Außenperspektive ist häufig durch die Wahrnehmung einer anderen Person gebrochen.

#### 4.2.3. Muratov

Nikolaj Serafimovič Muratov, 48jähriger Polizeihauptmann in Tula, tritt im Roman in zwei Eigenschaften auf: als Polizeihauptmann im pseudo-dokumentarischen Teil und als Autor der Berichte über Tolstoj und Šipov, als handelnde und sprechende Figur im "belletristischen" Teil des Romans. Im Dokumentarteil wird er dienstlich beauftragt, die Angaben über Tolstoj und eine mögliche Verschwörung zu überprüfen und einen Bericht anzufertigen. Da der nicht zur Zufriedenheit der vorgesetzten Behörde ausfällt, beauftragt diese Šipov und bootet Muratov immer mehr aus, der eigenmächtig dagegen vorgeht.

Im eigentlichen Romanteil erfahren wir die Hintergründe dafür: Muratov hat Psychologie und Römisches Recht studiert und hat eine eigene Theorie erarbeitet, die auf folgender Einsicht beruht:

Человеком правят злость и зависть, гнев, и презрение, и страх. (113)

Wegen des schnellen Erfolgs wird er von Neidern, ungebildeten Dilettanten in der Obrigkeit, als Psychopath denunziert und schließlich in die Provinz nach Tula versetzt. Dort steht er nicht mehr im Rampenlicht, aber auch sein Talent kommt dort kaum zur Anwendung.

Seiner Theorie gemäß systematisiert er die polizeilichen Nachforschungen und begibt sich selbst verkleidet in das entsprechende Milieu. Sein Talent stellt er bei den Nachforschungen um Šipov unter Beweis: Er tritt als Kutscher, als alte Piroggenverkäuferin, als Pilgerin Serafimovna und als Pope auf. Die Beauftragung Šipovs versteht er als Intrige gegen sich, zugespitzt wird sie durch die Konkurrenz um Dar'ja Sergeevna.

Sein Äußeres wird so beschrieben, daß er für den Leser trotz perfekter Verkleidung immer erkennbar ist. Details - v.a. sein gepflegtes Benehmen - widersprechen dem Gesamteindruck jedoch immer wieder. Seiner Verkleidungskunst entsprechend wird er ohne vorherige Namensnennung vom Erzähler im Romanteil eingeführt:

В этот момент, никем не замеченный, вошел в трактир здоровенный мужик в ладном, с иголки, новехоньком овчинном тулупе, розовощекий, черноусый. (87/88)

Kapitel 6 ist ausschließlich Muratov gewidmet und aus der Handlung ausgeschaltet. Neben einer genauen Beschreibung erlebt der Leser eine Verkleidungsszene, die durch die Belegung der Kleidungsstücke hervorsteht. Dieses Kapitel ist durch den häufigen Wechsel der Per-

spektiven Muratovs und des Erzählers gekennzeichnet, wobei letzterer darstellt, wie sehr der Oberst seine Theorie verinnerlicht hat, und sich ihm dabei annähert ("Nikolaj Serafimovič"). Dieses Kapitel klärt zu einem Zeitpunkt, wo Muratov bereits als handelnde Person aufgetreten ist, seine Identität und erzählt seine Geschichte. Anders wäre der in der Außenperspektive dargestellte Muratov in späteren Verkleidungen nur schwerlich zu erkennen.

Ein weiteres Erkennungsmerkmal ist für den gesamten Romanaufbau von Bedeutung. Folgender Liedtext erklingt immer wieder ganz oder teilweise im Roman:

Зачем тебе алмазы и клятвы все мои?  
 В полку небесном ждут меня.  
 Господь с тобой, не спи ... (111/112, 148/149, 164/165,  
 168, 174, 245)

Das Lied, auf das noch anderweitig eingegangen wird, erscheint immer dann, wenn auch Muratov auftritt, bzw. wenn eine dieser Zeilen erklingt, dann verbirgt sich der Oberst in der Nähe oder unter den Anwesenden. Dem zu entschlüsselnden Sinn entspricht die aufzudeckende Identität.

Diese Zweideutigkeit herrscht bei keiner anderen Figur im Roman in dieser Form vor. Einerseits haben wir es mit einer Vielfalt von "Personen" zu tun, denen ein Mensch und ein Charakter innewohnt. Andererseits ist der Leser über keine andere Figur und ihre Motive so gut informiert. Wir finden hier die ausführlichste Motivation, kennen mündliche und schriftliche Äußerungen durch den Schriftverkehr, während die Person sich ständig neu maskiert.

#### 4.2.4. Dar'ja Sergeevna Kasparič

Dar'ja Sergeevna ist - neben Matrena - eine der beiden weiblichen Figuren im Roman. Zwar ist ihre Rolle als sprechende Figur nebensächlich, im Verhältnis zu ihr kristallisieren sich jedoch Standpunkte heraus, die für den ganzen Romanaufbau wesentlich sind und Aspekte der Romanfiguren Šipov und Muratov beleuchten.

##### 4.2.4.1. Charakteristika

Dar'ja Sergeevna Kasparič, die Witwe des Hauptmanns Kasparič, tritt ab Kapitel 4 auf. Ihr Äußeres, das v.a. Männer mittleren Alters

einnimmt, wird detailliert beschrieben und besonders das Weibliche an ihr betont. Sie unterstreicht ihre angeblich arme, aber stolze Unabhängigkeit, doch dient auch das Untervermieten nur einem Ziel: Sie will noch einmal eine gute, standesgemäße Partie machen, daher läßt sie ihre Reize spielen und kokettiert auch mit Šipov und Giros, die sich als Gutsbesitzer ausgegeben haben. Nach der Enttarnung der beiden hat sie bei Muratov damit schließlich Erfolg, mit dem sie eine Verbindung eingeht. Ihrer Rolle als Verkörperung berechnender Weiblichkeit entsprechen auch ihre Äußerungen: Sie spricht wenig zusammenhängende Sätze, meist Situationskommentare, und gibt im übrigen Laute von sich, die das Betörende unterstreichen (Stöhnen, Kichern). Intimität signalisiert sie, wenn sie sich als Dasja vorstellt.

Im Verhältnis zu ihr kristallisieren sich Šipovs und Muratovs Personenstandpunkte klarer heraus. Muratov, der bei Frauen sonst kein Glück hat, läßt sich von ihr ködern und verliebt sich in sie, ohne ihren Charakter zu kennen. Da er ihr bieten kann, was sie sucht - eine gesellschaftliche Stellung und materielle Mittel -, sind seine Bemühungen am Ende von Erfolg gekrönt. Dem gefangenen Šipov bietet sich beim Abtransport aus Tula folgendes Bild:

В коляске сидела Дарья Сергеевна, Дася, в темновышневом дорогом платье, в такого же цвета шляпе, прижавшись к громадному жандармскому полковнику со знакомыми чертами лица. (254)

Šipovs Verhältnis zu ihr ist komplizierter und wechselhafter. Sie macht ihm, den sie für einen Gutsbesitzer hält, Hoffnungen. Dar'ja vertritt eine Doppelmoral: Sie gibt sich das Flair einer hochanständigen Dame, ihre Handlungen dagegen werden immer zweideutiger. Nur aus Berechnung geht sie schließlich doch kein Liebesabenteuer mit ihm ein. Šipov erkennt später ernüchtert, daß von ihrer Seite nicht die geringste Zuneigung im Spiel war; nach der Aufdeckung seines Schwindels wird er vor die Tür gesetzt und nicht mehr vorgelassen. In seine melancholische Sehnsucht mengt sich die Erkenntnis über Dar'jas Unberechenbarkeit und Matrenas Wärme:

Где-то там, за тридевять земель, куда теперь уж нет возврата, жила прекрасная вдова Каспарич, так странно оборвавшая любовь и возможность будущих наслаждений. Да теперь уж отсюда ее и не видать совсем, поблекла, потускнела, растаяла. Да и разве сравнить ее с Матреной? Вдова со всем своим благородством и изяществом была

все-таки чужой, странной, оттого и ненадежной. Разве узнаешь, что у нее на уме? Разве **н ы н ч е** определишь, как она **з а в т р а** улыбнется, да и улыбнется ли? (203)

#### 4.2.4.2. Benennung

Im Text gibt es vier verschiedene Benennungen. "Dar'ja Sergeevna" ist die neutrale Namensbezeichnung, durch die sie vom Erzähler eingeführt wird. Sie stellt sich den Untermietern intimer als "Dasja" vor, was sowohl in der Erzählerrede als auch in Šipovs Rede aufgegriffen wird. Im Erzählertext handelt es sich dabei um die Annäherung an den Standpunkt Šipovs. Die Koseformen "Дасичка", "голубушка" oder "Дасюшка" entstammen der Rede Šipovs, finden sich aber auch in der des Erzählers, wo sie ein Indiz für das Eindringen des personalen Standpunkts darstellen. Es handelt sich dann um innere Personenrede Šipovs oder um uneigentliche Rede.

#### 4.2.5. Matrena

Von Matrena, dem Gegenstück zu Dar'ja Sergeevna, erfährt der Leser lediglich ihren Vornamen (Šipovs Perspektive) und darüber hinaus nur, daß sie, eine einfache Moskauer Bürgerin jung, schweigsam und gütig ist. Für die Handlung spielt sie zwar eine unerhebliche Rolle, sie ist aber für Šipovs Personenstandpunkt relevant und außerdem die einzige vollkommen positive und realistisch dargestellte Gestalt im Roman, die keine Maske trägt.

Über ihr Aussehen erfährt man fast nichts, dafür ist die Beschreibung ihrer Vergangenheit umso bedeutsamer. Sie ist ebenfalls Witwe und kinderlos, lebt aber im Unterschied zu Dar'ja Sergeevna nicht von der Pension ihres Mannes, eines Schusters, sondern schlägt sich mit Waschen, Bügeln und Backen durch. Trotz mancher Affäre liebt sie nur Šipov, der immer wieder zu ihr zurückkehrt. Zwischen ihnen besteht eine stillschweigende Übereinkunft: Sie pflegt und umsorgt ihn, zieht ihn aber nie zur Rechenschaft und stellt keine Fragen. Šipov unterstützt sie, wenn er Geld hat. Ihren Vorschlag zu heiraten, lehnt er ab; als er schließlich doch bei ihr seine letzte Zuflucht wähnt, begreift er schmerzlich, daß für ihn kein Platz mehr bei ihr ist:

Михаил Иванович вслушивался в эту горячую ночную перебранку, и непонятные чувства одолевали его, и какая-то

неясная боль возникала в нем, и ему чудилось, что он стоит посреди двора, а дом с темным окошком во-он где.  
(209/210)

Erst in dieser Szene, einer Art Dramendialog, wird Matrena zur handelnden und sprechenden Figur, alle anderen Informationen gewinnt der Leser aus der Erzählerrede oder aus der Rede Šipovs.

Matrena ist die einzige völlig positive Figur im Roman, da sie Güte, Liebe und Aufrichtigkeit verkörpert. Sie steht zu ihren Liebschaften, kokettiert aber nicht. Ihren Unterhalt verdient sie - als einzige im Roman - durch ehrliche Arbeit. Sie ist ein einfacher und natürlicher Mensch, der sich nicht verstellt, der keine Intrigen und falsches Moralisieren kennt, eine Frau, die nicht launisch und eigennützig ist und bei der Šipov weiß, was sie empfindet und denkt. Aufgrund der nebensächlichen Rolle im Roman fügen sich die Eigenschaften weniger zu einem Persönlichkeits- als zu einem Typenbild zusammen. Ist Dar'ja Sergeevna die Verführerin und (potentielle) Liebhaberin, so verkörpert Matrena den Typ der Mutter, was durch die Namensgebung zusätzlich verstärkt wird. Ihr sind die Eigenschaften, die durch die anderen Figuren im Roman repräsentiert werden, fremd.

#### 4.2.6. Andere Figuren

Andere Figuren des Romans sind v.a. Vertreter der Obrigkeit, die im dokumentarischen Teil ausführlich zur Geltung kommen, jedoch kaum als handelnde Personen auftreten. Die Dialoge von Šljachtin, Šenšin und auch Krejc, die z.T. auch ihre Wahrnehmungen enthalten, sind von den Empfindungen und Ängsten Šipovs überschattet. So kommt es selten zu tatsächlichen Begegnungen; sie verfolgen Šipov vielmehr in seinen Angstträumen. Untereinander sind sie mißtrauisch, und ihr Verhalten wird von Intrigen und Karrieredenken bestimmt. Sie wollen die Verantwortung für ihr Verhalten auf andere abwälzen.

Die Person, um die sich die gesamten Nachforschungen drehen, Lev Nikolaevič Tolstoj, erscheint in verschiedenen Dimensionen. Er kommt durch Briefe zu Wort, die seinem Briefwechsel entnommen sind, erscheint Šipov im Traum als mordender Graf und begegnet ihm real auf dem Rückweg nach Moskau, wo der flüchtige Agent dessen Einladung, in der Kutsche mitzufahren, schicksalsträchtig abschlägt. In dieser kurzen Episode wird ein Bild von ihm geschaffen, das dem gänzlich widerspricht, das die Obrigkeit von ihm hat: ein Adliger, der den

Kontakt zum einfachen Volk sucht und im kleinen Verbesserungen durchführen will, der aber nicht aufsässig ist gegen den Staat.

### 4.3. Der Textaufbau

#### 4.3.1. Der Erzähler

Die Position des Erzählers läßt sich aus dem Erzählertext selbst, aus dessen Verhältnis zur Personenrede und aus der Gestalt des fiktiven Lesers erkennen. Die Erzählerrede verwendet - außer in allgemeinen Repliken mit historischem Präsens - das Präteritum; die Ereignisse sind jedoch aus relativer zeitlicher Nähe beschrieben, quasi immer dem Helden auf den Fuß folgend. Abweichende Tempusformen indizieren zwei mögliche Perspektiven: Im Präsens werden allgemeinschliche Erfahrungen zur Sprache gebracht, die der Erzähler mit dem fiktiven Leser teilt. Mit dem Futur wird auf das Ende des Romans andeutungsweise vorgegriffen.

Der Erzähler benutzt zuweilen sein Wissen, um Ort und Zeit der Handlung zu kennzeichnen: an Kapitelanfängen oder bei neuen Abschnitten innerhalb eines Kapitels, beim Wechsel des Handlungsortes oder der handelnden Personen und bei Zeitsprüngen. Er gibt Informationen über Zurückliegendes oder verschafft Überblick, wenn durch die Turbulenz die Situation unübersichtlich zu werden droht. Trotz dieser einzelnen Eingriffe kann man nicht von einem auktorialen Erzähler sprechen; sie helfen dem Leser bei der Orientierung, dienen aber nicht dazu, ihn festzulegen.

Bei den formal als Erzählerrede zu beschreibenden Textpassagen findet in den wenigsten Fällen die reine Erzählerposition ihren Niederschlag. Vielmehr haben wir es hier mit Interferenzen zu Personenstandpunkten zu tun, die sich in den Formen der erlebten Rede niederschlagen. Der Erzähler nimmt keine allwissende Position ein. Er begibt sich auf die gleiche Ebene wie die handelnden Figuren und ist als personaler Erzähler zu kennzeichnen.

Die geringste Interferenz besteht zum Standpunkt der Obrigkeit (Šenšin, Šljachtin, Krejc), die aus der erlebten Wahrnehmung Šipovs dargestellt wird. Der Erzähler wählt bei ihrer Beschreibung daher fast nur eine personale Erzählhaltung (Šipovs Stimme). Zentral ist das Verhältnis des Protagonisten zur Obrigkeit, aber auch umgekehrt, wie folgendes Beispiel zeigt:

Частный пристав Шляхтин вздрогнул и даже привскочил на стуле, когда перед ним неизвестно откуда, точно из стены, возник Шипов. [...]

Шляхтин нервно засмеялся, увидев себя в зеленых зрачках Шипова. (216)

In Hinsicht auf Muratov gibt es - vorrangig in Kap. 6 - einen Wechsel in der Erzählerrede. In einigen auktorialen Passagen gibt der Erzähler Informationen über Muratovs Geschichte und Persönlichkeit, während in seinen personalen Repliken eine ironische Distanz durchscheint.

Ему [Muratovu - Verf.] захотелось увидеть ее, предстать пред нею во всем своем служебном блеске и в блеске прочих своих достоинств, окончательно покорить ее, и ввести в свой дом, и развеять злостный миф о своем закоренелом холостяцестве. (118)

In diesen Fällen überwiegt meist die erlebte Wahrnehmung, doch gibt es auch Formen uneigentlicher oder gemischter Rede, v.a. bei Muratovs Verhältnis zu den übergeordneten Stellen.

Im Erzählertext über Matrena erklingt Šipovs Stimme, ansonsten überwiegt der Erzählerstandpunkt. Nicht ihre Wahrnehmungen werden beschrieben, sondern nur ihr Verhalten und ihre Geschichte, was ihrer Figur unanfechtbare Charakteristika verleiht.

In Bezug auf die Witwe Kasparič gibt es reinen Erzählertext mit Informationen über sie, aber auch Formen erlebter Rede, die ihre Wünsche und Motive deutlich werden lassen. Weniger ihre Stimme als die Šipovs dominiert in der Erzählerrede: Nicht Sympathie zu ihr will der Erzähler erzeugen, sondern Šipovs Gefühle zeigen.

Selten besteht Interferenz zu Giros' Standpunkt, und dann nur in gemischter oder uneigentlicher Rede. Auffällig ist der Verzicht auf die Wiedergabe seiner Wahrnehmungen, womit diese Form der erlebten Rede entfällt. Šipovs Perspektive oder die des Erzählers herrschen vor. Da wir die Welt nicht mit seinen Augen sehen und nicht sein Inneres kennen, kann er nur aus seinem Verhalten und seinem Äußeren beurteilt werden. Dies läßt ihn fremd erscheinen und deckt sich damit, daß er eine absurde, nichtrealistische Figur verkörpert. Der Erzähler verläßt seine Augenblicksperspektive nicht und läßt Giros eigene widersprüchliche Worte kommentarlos auf den Leser einwirken. Die komplexeste Figur des Romans ist Šipov, dessen Stimme am stärksten in die Erzählerrede eindringt. Oft mischt sich sein Standpunkt in Erzählerkommentare über eine andere Person, so daß die Aussage

ihre Eindimensionalität verliert.

И тут ему захотелось снова вбежать к компаньону и дрожащей рукой хлопнуть его по красному носу, и еще раз, и еще раз, покуда проклятый пес не встанет на четвереньки и не завиляет хвостом. (128)

Dieses Beispiel gemischter Rede gibt die vorherrschende Einstellung Šipovs zu Giros in der Erzählerrede wieder.

Formal gehört zum Erzählertext auch die unangezeigte innere Rede, aus der - hier in Form eines inneren Monologs - das geänderte Verhältnis zu Matrena zu erfahren ist.

Эх, Матреша, да почисть мне перышки, будя тебе слезы-то лить, вот он я. Да не реви ты, не реви... (203)

Seine Einstellung zur Polizeiobrigkeit vermischt sich ebenfalls mit der Erzählerrede; oft ist sie aber von Vergleichen begleitet, die der reinen Erzählerposition entspringen und Šipovs Angst darstellen. Generell läßt sich feststellen, daß die Erzählerrede am stärksten vom Standpunkt des Protagonisten beeinflußt und deutlich mit seinen Wahrnehmungen, Ängsten und Wünschen verwoben ist. Zudem vermeidet der Erzähler, über den Horizont des Geschehens hinaus vorzugreifen; es gibt Rückgriffe, aber auch da mit fremden Standpunkten, so daß man nicht von einem auktorialen Erzähler sprechen kann. Er ordnet die dargestellte Welt und die Personenstandpunkte nicht dem eigenen unter, er vermischt sich vielmehr mit ihnen und kann somit als personaler Erzähler gekennzeichnet werden.

Selten werden Ereignisse und Personen in der reinen Erzählerrede bewertet. Wenn der Erzähler in Kapitel 13 von einem "странный поезд" (230) oder sogar von einem "зловещий поезд" (232) spricht, der sich nach Jasnaja Poljana bewegt, dann wählt er die Perspektive eines distanziierten und wissenden Beobachters. Meist hält er sich mit seinen Urteilen zurück. Nicht selten auch umreißt er nur ein Ereignis, das der Leser dann selbst zu entschlüsseln hat (vgl. die Wolfsgeschichte). Für die Analyse des Erzählers sind auch Repliken allgemeinen Charakters zu untersuchen, die also nicht auf das unmittelbare Geschehen bezogen sind. Diese Zeit- und Ortsbeschreibungen, lyrischen Passagen, metaphorischen Elemente u.a. werden im Anschluß an einen weiteren Aspekt des Textaufbaus, den fiktiven Leser, behandelt.

#### 4.3.2. Der fiktive Leser

Von den möglichen Realisierungen dieser werkimmanenten Empfängerinstanz gibt es den "geneigten Leser" oder eine andere explizite Form nicht. Mit unterschiedlichen Zielen wird jedoch die 2. Person des Verbs verwendet.

Теперь глядите на него, глядите, пока не поздно, он через год эвон где будет - не разглядеть. (36)

Dies ist der einzige Vorgriff auf das spätere Schicksal des Helden; es werden damit geheimnisvolle Erwartungen geweckt und Spannung erzeugt. In einer Passage mit gemischter Rede stoßen wir zweimal auf einen Appell, zuerst an den fiktiven Leser, dann an Graf Dolgorukov. Letzter ist in einen inneren dialogischen Monolog eingebettet.

Поглядите на него! Ай да Мишка!.. Он делает круг [...] Но никто не глядит. [...] Каков ловкач! Артист!.. Поглядите, ваше сиятельство, да поглядите же, как я умею, ровно птица, а ведь раньше, помните, ничего такого не умел... (213)

Hier verschmelzen die Stimmen des Erzählers und Šipovs, die einer visuellen Außen- und einer spiegelbildartigen Innenperspektive. Das Possessivpronomen der 1. Person Plural weist - wie im folgenden Beispiel - die Schilderung als zu verallgemeinerndes Gleichnis aus, das darüber hinaus auf Šipovs konkrete Situation zu übertragen ist. Die Erweiterung des Phrasems durch das Possessivpronomen legt nahe, daß es es verallgemeinernd auf die russische Gesellschaft zu beziehen ist.

Когда медведя, хозяина нашего леса, раньше срока поднимают из берлоги [...] и вот когда его поднимают люди, которым до всего есть дело и которые не могут пройти мимо чужой берлоги, ежели там спит медведь, и им обязательно нужно его поднять да прыгнуть рогатиной, потому, видите ли, что они ходят, а он спит... (128) (Hervorhebungen: Verf.)

Ein Appell an den fiktiven Leser liegt auch dann vor, wenn ohne die Form der 2. Person an eine dem fiktiven Leser und dem Erzähler gemeinsame Erfahrung erinnert wird. Dies kann sich auf sprachliche Ausdrucksformen beziehen, oder es kann salopp betonen, daß vom Leser Aufmerksamkeit erwartet wird:

Дело, видимо, заключалось в том, что наши компаньоны ... (66) (Hervorhebungen: Verf.)

Manchmal wird dabei eine philosophische Fragestellung, eine allgemeinmenschliche Betroffenheit hervorgehoben:

Куда бежит человек? Навстречу счастью или несчастью?  
(234)

Dabei kann diese Erfahrung, auch die eigene Aussage, in Zweifel gezogen werden.

Там, наверху, казалось, было спасение. Но разве мы знаем, что может ожидать нас за ближайшим поворотом?  
(141) (Hervorhebungen: Verf.)

Einfache Fragen können anzeigen, daß der Erzähler den fiktiven Leser zu beeindrucken versucht bzw. seine Aufmerksamkeit fesseln oder auf ganz bestimmte Aspekte hinlenken will. Solche Fragen können als fremde Stimme, als möglicher Einwand verstanden werden und zur Steigerung der Spannung dienen.

Как же сложилась жизнь Михаила Ивановича после той злополучной ночи? И вот как. (155)

Sie können aber auch – eher im Sinne einer rhetorischen Frage – dazu dienen, zu einem anderen Erzählstrang überzugehen.

Что случилось с греком? Или и ему пришел черед показывать когти? Или там, внизу, в таинственной тишине, действительно обреталась самая высшая из надежд, перед которой все ничтожно – и слава, и почести, и деньги?  
(137)

Daß der Erzähler den fiktiven Leser auch verunsichern, ihn zu eigener Überlegung, zur Entschlüsselung der Bedeutungskonstituenten provozieren will, zeigt das folgende Beispiel:

Как славно спит усадьба в июльскую ночь, не внимая осторожным шагам секретного агента. Да полноте, секретный ли агент? А может, это мышка серенькая трусит рысцой по столетней аллее, трюх-трюх-трюх, вытягивая шейку, втягивая ноздрями влажный аромат затаившегося не-далекого пруда? (235)

All diese Formen belegen das Vorhandensein eines fiktiven Lesers im Text. Mit subtilen Mitteln wie dem Einschub von Fragen soll dessen Aufmerksamkeit auf etwas gelenkt oder seine Bereitschaft zu einer gezielten Wahrnehmung, vor allem zu visueller Vorstellungskraft geweckt werden. Bestimmte Lebenserfahrungen setzt der Erzähler bei seinem Gegenüber voraus. Er liefert ihm jedoch keine fertigen Interpretationen und nötigt ihn zu eigenen Überlegungen.

#### 4.3.3. Besonderheiten der Textorganisation

##### 4.3.3.1. Zeit- und Ortsangaben

Der Verlauf der erzählten Zeit läßt sich relativ genau aus dem belletristischen Teil erschließen, der dokumentarische enthält nur ver-

einzelnt zeitliche Angaben. Sie erscheinen oft wie rein zufällig und zusammen mit Ortsnamen.

По Туле гулял ранний, молодой, розовощекий, еще неукротимый февраль... (64)

Красный, побитый нос Амадея стал еще багровее от раннего мартовского морозца. (142)

Над Москвой пылало августовское закатное солнце. (260)

Diese Angaben erfolgen am Anfang eines Kapitels oder auch im Kapitel, wenn eine Zeit- oder Ortsveränderung markiert werden soll.

Nicht selten werden sie zu lyrischen Betrachtungen ausgeweitet, die dann ein neues Kapitel einleiten. Diese sind für den Rhythmus des Werks von Bedeutung, da sie einen ruhigen Gegenpol zum teilweise turbulenten Handlungsverlauf darstellen. Am Anfang von Kapitel 11 scheinen die Zeit- und Ortsangaben nur ein Vorwand für die Naturbeschreibung im Anschluß zu sein.

Майский полдень был великолепен. Особенно это ощущалось на Московском тракте, в той его части, которая отстоит от Тулы верст пятьдесят и не достигает еще Серпухова с его взгорками, колокольнями и свежеселеной поймой Оки. Сосны вперемежку с березами, осинами и дубами, покрытыми молодым, но уже крупным листом; густая трава, которой еще не коснулись июльские жары; кое-где мелькающие голубые ручьи, речки, озерки; поляны, переполненные цветами, легкий звон насекомых – все это было праздником природы, от которого кружиться голова и забываются несчастья. (191)

Solche Passagen vorwiegend visuellen Charakters leiten auch die Kapitel 4, 9 und 13 ein.

Ganz anders wird die Atmosphäre der Städte geschildert. Verbindet sich mit Tula die Ruhe der Provinz, unter deren Decke sich allerdings alptraumhafte Ereignisse entfalten, so ist Moskau von Lärm und Hektik erfüllt, was mit dem Mittel der Personifizierung verstärkt wird.

Тут Москва и оборотилась к нему лицом, загрохотала телегами, возами, кузницами, закричала на разные голоса, запестрела разноликим окраинным скарбом. От боен потянуло горячей, свежей кровью, от мастерских – кожей, от харчевен – едой; рев скотины перемежался с криками людей, и непрерывно звенело что-то: то ли бубенцы на дугах, то ли коровьи колокольчики, то ли наковальни под молотами, то ли чей-то рассыпчатый смех... (201/202)

Hervorstechendes Merkmal ist die Akustik, die das realistische Bild einer betriebsamen Stadtkulisse schafft, die Schutz bietet. Peters-

burg wirkt in der Wahrnehmung Šipovs eleganter und leiser, aber auch bedrohlicher (vgl. S. 211); auch das wird durch Personifizierung erreicht.

#### 4.3.3.2. Akustische Besonderheiten

Akustische Wahrnehmungen von ganz unterschiedlicher Tonqualität erklingen im Roman in einer großen Bandbreite. Die Wirtshausszenen sind von Lärm und gellendem Lachen erfüllt, während im Hause Kasparič die Lautstärke reduziert ist: Flüstern, leise Schritte, Türquietschen, Rascheln, Schlurfen, Krächzen usw. Dazu gesellen sich normal nicht vernehmbare Geräusche wie lautes Herzklopfen, leises Atmen oder "душа звенела" (87). In den Dialogen spielen akustische Signale eine geringe Rolle, häufen sich aber bei Vorherrschen des Erzählertextes. Die Dramatisierung der Situation ist nicht etwa von Lärm begleitet – Moskau bedeutet eher Schutz –, sondern vom Verstummen oder Ersterben der Geräusche: Dies macht jeden Laut wahrnehmbar und steigert die Unheimlichkeit der Situation.

Unter diesem Aspekt spielen auch Merkmale eine Rolle, die der Bedeutung und der Lautgestalt der Wörter anhaften. Hier finden sich Lautwiederholungen – v.a. von Zischlauten – und Lautmalerei:

... Слышно было, [...] как берутся за дело кузнечики, мухи, жуки, шурша, гудя, звеня и потрескивая в чистом воздухе, наслаждаясь своей свободой... (243)

Это был обычный кошмар. Шорох, шуршание, шелест, шепот. Шу-шу... Шу-шу... (72)

Daneben dient selbst die Wiederholung ganzer Wörter der Erzeugung eines akustischen Eindrucks:

И все это зашелестело, зашуршало, ударилось о стены, отлетело, поплыло: "Хотите?.. Хотите?.. Хотите?.."  
(76/78)

Es lassen sich auch rhythmische Besonderheiten in der Textgestaltung beobachten, die bis zur Verwendung bestimmter Versmaße reichen. Hinsichtlich der rhythmischen Struktur des gesamten Romans scheinen folgende Elemente von Bedeutung zu sein: der Dokumententeil mit statischem und der belletristische Teil mit wechselhaftem dynamischem Charakter. Innerhalb dessen schaffen die Abfolge von Erzählertext, Personentext, Einschüben und Dramendialogen einen spezifischen Rhythmus. In der Personenrede und ihrer unmittelbarsten Form, dem

Dramendialog, fallen, besonders wenn die erläuternden Kommentare kürzer werden, Erzählzeit und erzählte Zeit zusammen. Dies trifft auch auf die phantastischen Szenen (im Hause Kasparič) zu, wodurch der Leser unmittelbar und mitten in sie hineinversetzt wird. Es handelt sich dabei um die dynamischsten Szenen des Romans.

#### 4.3.3.3. Visuelle Elemente

Der Roman läßt Bilder erstehen, die statisch, die aber auch dynamisiert sein können: Beschreibungen der Personen und ihrer Gesten, Landschaftsbilder, stumme und akustische Szenen, die theatralischen, ja filmischen Charakter annehmen können. Hier seien nur die angeführt, auf die bisher nicht eingegangen wurde.

Stumm sind die Beschreibung des Aufleuchtens um Šipov (vgl. 28 und 76) und die Landschaftsschilderungen. Am Anfang von Kap. 13 wird dem Bild der fahrenden Kutschen ausdrücklich hinzugefügt: "словно детский рисунок" (230), was allerdings in inhaltlichem Gegensatz zur Kulmination des Konflikts steht. Meist verharren die Bilder nicht, sondern bekommen durch die Bewegung Filmcharakter. Dies ist bei der Entlarvung des Taschendiebs (74/75), der Kampfszene bei Dar'ja (137-141), dem Trauerzug in Moskau (205) der Fall. Tritt neben der Gestik und Aktion auch das Wort, der Dialog in den Vordergrund, so entstehen theatralische Effekte. In Verbindung mit Šipov wird das mehrmals ausdrücklich hervorgehoben:

Šipov поклонился ему. Затем - публике. (19)

Ах ты господи, значит, представление продолжается?  
(247)

Das steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Form des Vaudeville und der dem zugrundeliegenden absurden und grotesken Dramatik.

Erstirbt der Ton und drängen Gestik und Mimik in den Vordergrund, so bestimmt die Pantomime den Charakter der Szenen. Auf den Tanz, der die Pantomime mit der Musik verbindet, stoßen wir am häufigsten in Šipovs Erinnerungen an das Leben bei Dolgorukov:

Поднос неподвижен, а сам он в движении, словно французский танцовщик, и он любит себя, каждым своим шагом, каждым наклоном, как он легко выгибается, точно льётся, как ставит ноги, едва касаясь пола, как прекрасны на нем малиновый венский камзол, и кружева на манжетах, и туфли с пряжками, и белые чулки на деревенских ногах. Ловкач, ловкач, ну и ловкач! И ему слышится музыка, и он почти танцует под нее, и так в танце под-

летает к столу и в танце, почти не прикасаясь руками к блюдам, раскидывает их перед сидящими, словно сдает карты. [...] Он делает круг, обегая стол, и еще один, и снова, все это в танце, под музыку... (213)

Auch der Wolfsataman tanzt und singt. Den isolierten Bewegungen von Körperteilen liegen ebenfalls pantomimische Elemente zugrunde (Šipovs schlangenähnliche Hand oder Giros' Nase). Aus der Verbindung dessen mit Verkleidungen und Verwandlungen (Muratov, Giros, Šipov) ergeben sich komische Effekte, die ins Grotteske übergehen. Das Vertauschen der Masken und der Kleider, aber auch der Rollen sind Merkmale des - für das Vaudeville wichtigen - Karnevals, der zweimal explizit erwähnt wird:

... ни шум ее, ни пыль, ни привычный карнавал... (215)

... с наслаждением любовались дорогой и всем карнавалом майской природы ... (191)

Šipovs Himmelfahrt setzt den Schlußpunkt auf die Serie von Verwandlungen.

#### 4.3.3.4. Stilistische Verfahren

Eine besondere Rolle spielen in dem Text Vergleiche und Tropen, auf deren wichtigste hier eingegangen werden soll. Im Hinblick auf Ironie, Komik und Grotteske sind hier v.a. Stilfiguren wie Metonymien, Personifizierungen und solche hervorzuheben, in denen Tiere vermenschlicht oder Lebewesen entseelt oder marionettenhaft dargestellt werden. Auf Metonymien der Art, daß ein Kleidungsstück oder ein äußeres Merkmal zur Kennzeichnung einer Person verwendet wird, wurde schon hingewiesen. Auffallend sind Personifizierungen von Gegenständen aus verschiedenen Bereichen, die man folgendermaßen untergliedern kann:

##### 1. Zeitangaben:

По Туле гулял ранний, молодой, розовощекий ... февраль и засыпал ее снегом ... (64)

... длинноногая февральская темень настигла их, ухватила и поволокла. (89)

##### 2. Ortsangaben:

Да, Москва пока молчала и ни о чем не спрашивала. (69)

Тут Москва и оборотилась к нему лицом, загрохотала ... (201).

## 3. Naturerscheinungen:

Солнце поднялось над крышами и коснулось рябенькой голочки. (211)

Теплый ветер ударился о розовую стену, охладился, нагнал Шипова, проник под сюртук и прикоснулся к телу ледяной ладонью. (214)

## 4. Laute:

Какой-то ноющий звук пробился сквозь вой ветра и замер. (92)

... давний неведомый мотив не поспевал, летя за ним следом, и ударялся об стены, и разлетался в мелкие брызги ... (147/148)

## 5. Körperteile:

## a) Bart:

... соломенные космы глядели в разные стороны ... (156)

## b) Augen:

... зеленые глаза освещали дорогу ... (96)

... светлые глаза безразлично оглядывали Гираса. (143)

## c) Nase:

Длинный лиловый нос Гираса покачивался с укором ... (42)

... нос указывал в оконце, будто собирался улететь из этого несправедного мира в иной ... (127)

... нос дрогнул и легко отделился... (140)

## d) Arme, Hände:

... его рука начала вытягиваться, вытягиваться, и вытянулась, подобно змее, и поползла по столу ... (76)

... длинные руки тянулись к блюдам ... (182)

In den folgenden Beispielen stellt die Hand ein personifiziertes Signal dar:

... тайная рука повернула его и подтолкнула в обратный путь. (214)

Мягкая, расслабляющая рука коснулась Шипова ... (233).

## e) Beine:

... ноги внесли его прямо к трактиру Евдокимова... (204)

## f) andere Körperteile:

... ухо само вылезало на свет божий ... (69)

... тонкая шея тянулась из воротника, готовая выскочить из него и мчаться туда ... (248)

## 6. Empfindungen:

Возмущенное сердце повлекло его за собой ... (157)

Тут страх юркнул Шипова в рукав, проскользил по руке, по спине... (163)

... капризная память распахнула крылья и стремглав перелетела за многие года назад ... (198)

Auch auf Kleidungsstücke und andere Gegenstände (Brief, Kutsche u.a.) wird dieses Verfahren angewandt, das auf die Erreichung grotesker Effekte abzielt. Die Dinge scheinen so ein Eigenleben zu führen und nicht mehr dem Willen einer Person untergeordnet zu sein. Besonders deutlich macht das die Personifikation von Körperteilen und Kleidungsstücken. Bei dieser visuellen und akustischen Übersteigerung handelt es sich um einen Aspekt des Karnevalistischen im Roman.

Nicht alles ist jedoch so zu verstehen. Bei der Belebung der Natur wird ein lyrisches Element wirksam. Da sie unabhängig vom Menschen existiert, kommen hier die natürlichen Triebkräfte zum Ausdruck. Anders verhält es sich bei der Personifikation von Orten und Zeitangaben. Den Orten werden menschliche Eigenschaften zugeschrieben, die v.a. im Verhältnis zum Helden relevant sind. Auch wenn Monatsnamen oder Jahreszeiten, bes. die des Winters, mit menschlichen Zügen verknüpft werden, erhalten sie etwas Bedrohliches. Der Winter wird so zur Gegenmacht des Menschen, dem die häusliche Atmosphäre (im Hause Kasparič) die größten - wenn auch trügerischen - Annehmlichkeiten bietet.

Von besonderer Bedeutung sind die Nadel, die Šipov ins Herz sticht, und die unsichtbare Hand, die ihn berührt. Die von außen kommende Nadel versetzt ihm immer wieder einen Stich, d.h. sie trifft einen wunden Punkt bei ihm. Bezeichnend für die Bedrohung ist, daß sie erst in Kap. 13 (Haussuchung) häufiger vorkommt. Bei der ersten Erwähnung (212; als Šipov von Dolgorukov Hilfe erwartet) wird der Bogen zum Katz-Maus-Vergleich geschlagen, denn verbunden damit ist ein Schmerz im Rücken wie von den Krallen einer Katze. Seine Rolle

ist somit nun eindeutig: Er ist nicht mehr abwechselnd Katze für die einen, Maus für die anderen, sondern er hat ausgespielt. Als Maus gejagt, kann er nicht mehr in sein Schlupfloch bei Matrena und begreift, daß er sich stellen muß.

Die ihn berührende Hand dagegen ist überirdisch und den personifizierten Händen diametral entgegengesetzt. Jene greifen, hypnotisieren, verhaften, während diese warnend und gleichzeitig beruhigend wirkt.

Einprägsam ist auch die Vermenschlichung von Tieren. Die Wölfe in Šipovs Traum, der erst später als solcher erkennbar wird, sprechen, singen und tanzen. Andererseits flößen sie Angst ein, und ihre Sprache weist dieselben Merkmale auf wie die Šipovs. Das spricht dafür, sie als Teile seines Ich zu begreifen. Das scheinbar Reale dieser Situation wird durch die Trauerprozession für Giros bestätigt. Dies ist ein typisches Verfahren, die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum in Frage zu stellen. Darum handelt es sich auch, wenn Šipov auf dem Weg nach Jasnaja Poljana die beiden Eichen wiederzuerkennen glaubt, auf die er mit Giros vor den Wölfen geflüchtet war.

#### 4.4. Abstrakter Autor und abstrakter Leser

Zur Bestimmung des Werksinnes, in dem sich die einzelnen Bedeutungskomponenten vereinigen, müssen die Elemente des Romans untersucht werden, die keiner der bisher betrachteten Instanzen zugehören und den Aufbau bestimmen.

Dieser fügt sich aus zwei verschiedenartigen Teilen zusammen: dem dokumentarischen und dem belletristischen. Vorangestellt ist dem eine Aufführung der handelnden Personen wie gewöhnlich vor Dramen, wobei die Hauptpersonen den Schluß bilden. Auf ihre Namen, Alter, Rang oder Beruf folgt die Zeit der Handlung, das Jahr 1862.

##### 4.4.1. Der zeitliche Aufbau

Der Roman besteht aus 13 Kapiteln und einem Epilog. Der dokumentarische Teil (Kap. 1,3,5,8,12,14) nimmt 35 Seiten ein, der belletristische (Kap. 2,4,6,7,9,11,13 und der Epilog) macht 201 Seiten aus. Beide Teile wechseln sich - mit Ausnahme von Kap. 6 - fast regelmäßig ab. Der dokumentarische Teil enthält Auszüge aus dem Briefwechsel der Obrigkeit mit ganzen und auszugsweisen Dokumenten. Dabei

werden der Adressat mit seinem Rang und am Ende der Absender unter Nennung seiner Position genannt. Teilweise ist der Ort, nie aber das Datum angeführt. Zeitliche Angaben erfolgen im Briefftext nur verschlüsselt ("Великий постъ").

Nach Angaben des Autors<sup>4</sup> sind die wichtigsten Briefe der Obrigkeit echt, teilweise sind sie gekürzt. Die Briefe Tolstojs, die den Hintergrund und Kontrast zur Handlung abgeben, sind ebenfalls authentisch und stellen eine Gegenperspektive zur Romanhandlung dar.

Der rein fiktionale Teil ist von Zeitangaben durchzogen, die statt eines genauen Datums die Jahreszeit oder den Monat enthalten. Die Handlung erstreckt sich über 8 Monate, von Januar bis August 1882, mit dem Hauptgewicht auf den Monaten Januar bis April. Dieser Teil beginnt mit den beiden längsten Kapiteln des Romans (2,4), wobei Kap. 2, das drei Januartage in Moskau und ein Achtel der Erzählzeit umfaßt, durch den Wechsel verschiedener Zeitebenen, einschobener Berichte und Rückblenden den kompliziertesten zeitlichen Aufbau aufweist. Das Kapitel zerfällt in längere thematische Abschnitte, deren chronologische Reihenfolge sich im folgenden Schema aus der natürlichen Reihenfolge ergibt: 9,1,10,2,11,3,12,4,5,6,7,8,13. Bis zur Mitte des Kapitels verschränken sich zwei Zeitlinien, dann wird der Bogen zum Anfang, dem Teil mit der längsten Erzählzeit im Roman, geschlagen. In der zweiten Kapitelhälfte wird die Vorgeschichte nachgeschoben, um am Schluß die Chronologie zu vollenden.

Die übrigen Kapitel verlaufen mit Ausnahme einiger Rückblenden chronologisch. Kapitel 6, das mit der Geschichte Muratovs aus der an den Helden gebundenen Handlung ausschert, nimmt eine Sonderstellung ein. Eine zeitliche Lücke, die aus der Trennung der beiden Protagonisten resultiert, wird in Kap. 9 gefüllt.

Für das Verhältnis von erzählter und Erzählzeit ist festzustellen: Kap. 4 (43 S.) und 7 (24 S.) umfassen Februar und März, Kap. 9 (30 S.) schildert einige Tage im April und (in Rückblenden) im März. Kap. 11 (30 S.) greift Episoden an neun Tagen heraus, und ein Tag füllt Kap. 13 (24 S.). Der zweiseitige Epilog erzählt einen kurzen Moment an einem Augustabend. Der zeitliche Rahmen wird in der ersten Hälfte fast lückenlos ausgefüllt, während in der zweiten Romanhälfte nur noch die wichtigsten Ereignisse und deren Ausgang geschildert werden. Der Höhepunkt der erzählten Zeit liegt am Ende des Romans in

Kap. 11, als Šipov keine Hilfe mehr findet und sich stellt. In Kapitel 13 erfolgt die Auflösung. Der Epilog schafft durch die unerwartete Verwandlung Šipovs einen nochmaligen Höhepunkt ganz am Ende.

In der Mitte der Erzählzeit liegt Kap. 7, das durch den Kommentar "начал разматываться клубок" (124) Ende des 6. Kap. angekündigt wird. Tatsächlich spitzen sich die Ereignisse derart zu, daß das sorglose Leben der Helden ein Ende findet und die bedrohlichen Träume immer mehr zunehmen. Hier liegt auch der Höhepunkt hinsichtlich der Verkleidungen, Verwandlungen und Turbulenzen, denn Traum, Halluzination, Wunsch und Realität vermischen sich vollkommen. Aus dem Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit ergibt sich u.a. der eigentümliche Rhythmus: Das Blatt scheint sich noch einmal für den Helden zu wenden, aber nach einem kurzen Aufschwung (Kap. 9) folgt die Verhaftung Šipovs.

Den Rhythmus des Romans bestimmt auch der Wechsel von dialogisierter Rede zum dramenähnlichen Dialog. Hier werden nur noch die sprechenden Personen genannt, und vereinzelt finden sich Kommentare wie "смеется", "думает". Dem Erzähler bleiben keine Eingriffsmöglichkeiten, der Dialog wird plastisch und unmittelbar, die Handlung wird dynamisiert und ein Gegenpol zu langen Erzählpassagen und dem Fehlen des gesprochenen Wortes in den Briefen geschaffen. Das Fehlen von Kommentaren hat auch die Konsequenz, daß die Rede unmittelbar auf den Leser einwirkt. Letztendlich handelt es sich dabei um ein akustisches Element und zugleich um eines der gesprochenen Rede.

#### 4.4.2. Textgliederung und Hervorhebungen

Es gibt keine Kapitelüberschriften und nur "Рассказ Амадеја Гіроза" als Unterüberschrift. Dem abstrakten Autor ist auch das Verzeichnis zuzuordnen, das der Vaudevilleform entsprechend die an den Turbulenzen beteiligten Figuren aufführt.

Ein weiterer Anhaltspunkt für eine über dem Erzähler stehende Werkinstanz sind Hervorhebungen durch gesperrtdruck im Text. In Briefen dienen sie zur intonatorischen Unterstreichung des semantisch Wichtigen. In der direkten Rede wird so die Intonation der mündlichen Rede nachgeahmt. Bei den drei Fällen in der Erzählerrede handelt es sich um Elemente von Šipovs Personentext, dessen Worte man förmlich hört.

Eine andere Art von Hervorhebungen sind Zitate. Zweimal sind französische Wörter im Original angeführt und in Fußnoten ins Russische übersetzt. Sie spiegeln die Tatsache wider, daß der russische Adel Französisch sprach, und kontrastieren Šipovs Wendungen. Hier erhält der Leser Hinweise zu dessen Bildungsstand.

Das Gegenteil liegt bei einer Äußerung vor, die keiner konkreten Person zuzuschreiben ist. Die Verse des Liedes

... Зачем тебе алмазы и клятвы све мои?  
В полку небесном ждут меня.  
Господь с тобой, не спи ... (168)

kommen über den ganzen Roman verstreut in verschiedenen Kombinationen vor. Der Anfang entstammt der Hymne der Baptisten<sup>6</sup>, was den Charakter als geheimes Erkennungsmerkmal unterstreicht. Die Verse werden gesungen, aber nur in zwei Fällen erfährt man, von wem: Einmal singt Muratov, im anderen Fall singen die Wölfe. Das Lied kann nur von Šipov wahrgenommen werden. Es betrifft ausschließlich ihn und verfolgt ihn.

... за ним, перед ним, и вокруг него звенело, переливалось то печально, то будто бы даже насмешливо. (168)

Für Šipov verkörpert das Lied eine Bedrohung, deren Ursprung und Sinn er nicht entschlüsseln kann. Es erklingt fast immer dann, wenn Muratov in seiner Nähe ist, und signalisiert die Gefahr, die von jenem ausgeht. Šipov erfäßt diesen Zusammenhang jedoch nicht. Das Lied ist kein Bestandteil von Muratovs Personenrede, auch wenn es ihm zuweilen in den Mund gelegt wird. Dieses Lied konstituiert einen Sinnzusammenhang, der für das Verständnis des ganzen Textes wesentlich ist. Der erste Vers deutet auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hin; bezogen auf Šipov unterstreicht das seinen Betrug, die Vergänglichkeit alles Materiellen und der damit verbundenen Versprechungen (Ehe, Reichtum). Besonders der zweite Vers weist auf sein späteres Schicksal hin, seine "Himmelfahrt". Der dritte Vers enthält einen guten Wunsch, aber auch die Warnung, auf der Hut zu sein.

Nimmt man als lyrisches Subjekt Šipov an, so wäre dies die Stimme seines zweiten Ich. Bezieht man es auf keine konkrete Figur im Roman, so erhält es eine allgemeinere Bedeutung im oben angedeuteten Sinne.

#### 4.4.3. Die Form des Werks

Das Werk wird im Titel als *starinnyj vodevill'* bezeichnet, und nicht als Roman. In diesem Sinne werden auch die handelnden Personen eingeführt, wodurch gleich zu Beginn der Eindruck eines Dramas erweckt wird. Das Vaudeville stellt nach WILPERT "ein kleines burleskes oder anekdotenhaftes Theaterstück (dar), eine Art satirischen Singspiels, dessen Dialog ebenfalls gesungen wurde, mit ähnlichen heiter spot-tenden Liederinlagen, leichtfertigen Gassenhauern zu Musikbegleitung".<sup>6</sup> In der Kritik sah man einen Widerspruch zwischen den beiden Untertiteln *istinnoe proτζšestvje* und *vodevill'*, die sich gegenseitig ausschließen. Tatsächlich lassen sich aber durch diese beiden Begriffe die Kompositionsstränge betreffend charakterisieren. Dabei ist die Bestimmung als Vaudeville nicht gattungsspezifisch, sondern auf die Komposition des Werkes bezogen zu verstehen.

Das Werk beruht auf einem historisch nachweisbaren Vorfall und auf genauem Quellenstudium. Der junge Tolstoj erregte bei der zaristischen Obrigkeit wegen seiner bildungspolitischen Maßnahmen Mißtrauen. Dies ist im dokumentarischen Teil erhalten und gibt eine kontrastive Linie zum anderen Romanteil ab. Auch die beiden Hauptfiguren des fiktiven Teils sind historisch belegt, Šipov dabei als Zimin.

*Istinnoe proτζšestvje* bezieht sich auf den dokumentarischen Teil und erst im Sinne einer tieferen Wahrheit, einer historischen Erfahrung, auf die groteske fiktionale Handlung, während *starinnyj vodevill'* ausschließlich zu letzterem in Verbindung steht. Im Vaudeville vereinigen sich pantomimische, schauspielerische, Tanz- und Liedelemente mit einem leichten, komödienhaften, z.T. auch politischen Sujet, das seit dem 19. Jahrhundert in Rußland Anklang fand. Greift nun Okudžava diese Form auf, dann belebt er hier die Traditionen der 30er und 40er Jahre, die satirisch gegen Adel und Bürokratie gerichtet waren, aber auch jene Spielart des Vaudeville, die den "kleinen Mann" zum Helden hat, der weniger Gelächter als Mitgefühl erntet. Der Aufbau des Vaudeville ist generell durch Paradoxie und absurde Situationen, durch sich überstürzende Handlungen und unerwartete Lösungen zu kennzeichnen. Der Held Šipov entspricht dieser Form; er wird durch das Erzählverfahren nicht satirisch, sondern eher tragisch gezeichnet, während die Handlungsverwicklungen satirische, burleske, groteske Züge tragen und Anklänge an das absurde

Theater unübersehbar sind. Auch andere für das Vaudeville typische Elemente durchziehen das gesamte Werk: Tanz, Lied, Pantomime usw. Auf diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, wenn manchmal die Dramenstruktur im Dramendialog durchschlägt. Die absurden Handlungselemente, denen die historischen untergeordnet sind, tragen durch die unerwartete Wendung am Ende den Sieg davon. Daher sind meiner Meinung nach beide Bezeichnungen angemessen, zumal erst durch die Verbindung beider Handlungsstränge die Absurdität der realen Ereignisse in ihrer Tragweite sichtbar wird.

#### 4.5. Die Kritik

##### 4.5.1. Die russische Kritik

##### 4.5.1.1. *Pochoždentja Štjova* im Theater

Da der Roman in seiner Anlage viele dramatische Elemente enthält, verwundert es nicht, daß Okudžava auf Bitten des "Teatr im. Gorkogo" in Tula daraus ein Theaterstück machte. Die Gründe dafür formuliert RACHLIN, der Hauptregisseur dieses Theaters, folgendermaßen:

Пьеса обещает быть неординарной по форме: документальное в ней уживается с самым безудержным вымыслом, реальность с фантастикой, смешное с печальным.

Своевольная и в то время строго логичная структура произведения Окуджавы пленила нас тем более, что очень немногие из театральных авторов дерзают, выдумывают и пробуют в области формы.<sup>7</sup>

Über Levitins Inszenierung im Rigaer "Teatr junogo zritelja", die durch ihre Exzentrik den Autor schockiert habe, berichten DEMIDOV und BORISOV<sup>8</sup>. Sie halten die Aufführung für gelungen, denn dem Autor sei das Wesentlichste geglückt: nämlich die irrationale Farce der russischen Wirklichkeit vor der Revolution aufzudecken. Bei einer solchen Wertung weicht das Drama entweder von der Romanvorlage deutlich ab, oder auch der Roman ist vollkommen anders rezipiert worden. Die Eigenart dieser Inszenierung fassen sie wie folgt zusammen:

... Левитин [...] перевел произведение из одного жанра в другой, внес в действие элементы фантасмагории, едва прослеживаемой в романе. Шипов предстал эдаким игрушечным чертиком, весело помахивающим хвостом и безнаказанно резвящимся в успокоении своей мнимой свободой. (31)

Sie weisen auch auf Widersprüche zwischen Theaterstück und -inszenierung hin. B. Ozerovs Inszenierung am L'vover Jugendtheater wird ebenfalls als erfolgreich gewertet.

Eine noch weitergehende genremäßige Umformung erfuhr das Werk, als es zum Musical umgearbeitet und unter der Regie von V. Vorob'ev im "Teatr muzykal'noj komedii" in Leningrad zur Aufführung gebracht wurde.

#### 4.5.1.2. Das Prosawerk

Hatte dieses Werk auch Einfluß auf das sowjetische Theaterleben, so befaßte sich die Kritik doch in erster Linie mit dem Roman und behandelte ihn unter verschiedensten Gesichtspunkten. Die Kritik setzte spät ein, sie umfaßte nur wenige und gegensätzliche Artikel; z.T. wurde der Roman sogar erst im Zusammenhang mit dem darauffolgenden behandelt. Okudžava selbst umreißt die Situation um diesen Roman kurz so: Der Roman sei in nur 30 000 Exemplaren Auflage erschienen, wovon die Hälfte ins Ausland gegangen sei. Eine Diskussion um sein Buch - so der Autor frostig - habe es nicht gegeben.<sup>9</sup>

Eine periphere Stellung nimmt Okudžavas Roman in den Artikeln Gordins und Kurbatovs ein. GORDIN, der den historischen Roman untersucht<sup>10</sup>, sieht in *Pochozdenija Šipova* ein Extrem, innerhalb dieses Genres von der reinen Biographie wegzukommen. Tolstoj spiele hier nur eine unbedeutende Rolle, er sei keine Persönlichkeit, und sein lebendiges Bild dürfe auch gar nicht aufkommen; Elemente davon finde man allenfalls in den Briefen. Besondere Bedeutung mißt der Kritiker dem Aufbauprinzip des Werks bei.

KURBATOV<sup>11</sup> untersucht im Zusammenhang mit der historischen Prosa allgemein Fragen der Form. Er bestimmt Okudžavas Roman auf dem Hintergrund von Drama, phantastischer und historischer Prosa folgendermaßen und geht damit immanent auf das Zusammenwirken von Vaudeville und historischem Roman ein:

В случае же, когда сюжет организуется сторонним умом иронического наблюдателя, жанр часто извлекается из чужого гардероба и сразу осознается как театральный. Так было, например, у Окуджавы с его 'старинным водевилем' 'Мерси, или Похождения Шипова', когда от водевиля была только игривость ситуации, а в строе это была хорошая гротескная проза, где почти бессмысленная ликующая ложь гороховых соглядатаев на глазах читателя преобразалась в лаконичный жандармский документ и становилась историей. (239)

Mit dem Verhältnis von *vodevill'* und *istinnoe protžeštvie* beschäftigt sich auch MEŽENKOV<sup>12</sup>, für den sich beide Begriffe gegenseitig ausschließen.

... в подзаголовке к повествованию сказано: 'Старинный водевиль', - что меньше всего соответствует истине, а чтобы у нас не оставалось никаких сомнений на счет случайности и необязательности такого подзаголовка, автор тут же вводит другой: 'Истинное происшествие', - который заведомо исключает первый и, таким образом, устанавливает необходимую дозировку странности, которая потом будет сопутствовать всему произведению. (198)

Meženkov, der sich mit der 'странная проза' und ihren Vorbildern auseinandersetzt, sieht in dem Roman eine Imitation von Bulgakovs *Master i Margarita*. Danach ist Šipov eine nicht ganz gelungene und nicht immer konsequente Nachahmung Volands, während Giros Korov'ev oder Fagot entspricht. Selbst der Schluß sei direkt Bulgakovs Roman entnommen. Dabei sei keinem der Vertreter der 'странная проза', die sich allesamt an Bulgakov orientierten, dessen Meisterschaft eigen:

Ничего похожего у наших странных прозаиков вы не встретите: ни чуткого и бережного, б у л г а к о в с к о г о отношения к слову, ни внутренней, опять же в у л г а - к о в с к о й тревоги, ни тем более образной насыщенности изображаемых картин. (198)

Neben der Vereinfachung und Verflachung des Bulgakovschen Vorbilds wirft Meženkov Okudžava vor, mit dem Lied "Зачем тебе алмазы ...", zudem inkonsequent angewandt, Puškins Verse "К чему певцам алмазы, яхонты, топазы ..." plagiiert zu haben. Die historische Person Tolstoj sei nur ein Vorwand, um das Werk mit dem Untertitel *Istinnoe proižestvie* zu versehen. Insgesamt handelt es sich für Meženkov um "неразборчивость в выборе средств, героев и ситуации" (199), wodurch die ironische Haltung des Autors, seine Verantwortungslosigkeit bei der Fabel, deren innerem Aufbau und sein lockeres Verhältnis zur Sprache noch verstärkt werde.

Eine auffallende Ähnlichkeit zu Bulgakovs *Master i Margarita* stellt auch ZOLOTUSSKIJ<sup>13</sup> fest. Okudžavas Roman stelle eine virtuose Kopie von Bulgakovs Exzentrik und Teufelei dar: Es gebe Parallelen zwischen den Personen beider Romane und beim Schluß. Okudžavas Ziel besteht für Zolotusskij in der Parodie von Dokumentalistik, Phantastik und Mystik. Bezüglich der Form entspreche dem die Benennung *vodevill'*, keinesfalls jedoch der zweite Untertitel. Der Tolstoj des Romans hat mit der Handlung, die er als "литературная игра, подигрывание, мелкий периферийный цирк" (126) bezeichnet, nichts zu tun und kann sich lediglich zugute halten, "позволяющий себе гастролить вблизи Толстого." (126) Diese Nachbarschaft enthüllt - so der Kriti-

ker - selbst die Nacktheit und Zweitrangigkeit seiner Verfahren; er bezeichnet den Roman daher als zweitrangige Belletristik.

Die ausführlichste und gleichzeitig positivste Kritik stammt von KLEPIKOVA<sup>14</sup>, die Verbindungslinien zu seinen anderen Werken zieht. Wie die meisten seiner Gedichte bzw. Lieder sei dieses von ihr als 'pouest' verstandene Werk - und das nach seiner einstweiligen Abkehr von der Lyrik - von den freien Gesetzen der Improvisation gekennzeichnet. Unübersehbar ist dieses lyrische Element, so Klepikova, in der Intonation des ganzen Werks, besonders in den Landschaftsbeschreibungen:

... домашние ноты, мягкий интим, уклончивый юмор проникают даже в природные заставки, придавая историческому времени повести иллюзию сиюминутности, ощутимой наиконкретнейшей реальности. (35)

Auf der Suche nach den Ursachen kommt sie zu der Feststellung, daß Okudžava zur Stilisierung neige, und bezeichnet die malerische Schilderung der Zeitmerkmale, gegenständlich verdichtet, als "эстетическое гурманство" (36). Bedeutsamer ist jedoch, daß er aus der historischen Landschaft charakterliche Lektionen herausziehe. Somit stelle das historische Faktum für ihn das "эпицентр умонастроения эпохи" (36) dar, wobei er zufällige, unbedeutende und periphere Ereignisse herausgreife. Dies begreift Klepikova als Prinzip in beiden Romanen; die Besonderheit des Šipov sieht sie aber darin, daß sich aus seinem gesellschaftlichen Sprung eine solche schwindelerregende und unnatürliche Situation ergibt, der die Form des Vaudeville nur konsequent entspricht. Ein wichtiger Unterschied liege in der Form der Darbietung: Wählte Okudžava im Aurosimov ein "опосредованный, усложненную систему взаимоотношений с читателем", so kennzeichne den Šipov, daß "ясный замысел централизирует любое побочное отвлечение сюжета." (37)

Wie auch im vorhergehenden Roman stößt die Wahl des Helden auf Überraschung: Auch hier wird ein "маленький человек" mit der Staatsmaschinerie konfrontiert, auch er ist ein "armer" Mensch, dessen Qualen mit psychologischer Genauigkeit verfolgt werden. Als "мученический ореол" wird das ihn umgebende geheimnisvolle Aufleuchten interpretiert, und die Sympathie für Šipov erwächst nicht zufällig:

Окуджава явно сочувствует своему плутоватому герою, да он и достоин сочувствия, как любой страдающий человек. (37)

Dies geschieht nicht nur auf Grund der durchzustehenden Leiden (die auch Muratov, der kein Mitleid erweckt, durchmacht), sondern wegen der Aggressivität des bürokratischen Apparats; denn dadurch erweist sich - so Klepikova - ganz Rußland als großes Gefängnis.

Die Kritikerin, die den Roman nicht ganz zu Recht vorrangig in der historischen Entwicklungslinie sieht, versteht die Form des Vaudeville als Schlüsselement im Sinne einer historischen Wahrheit. Sie verbindet diese Form aber nicht mit der Komposition phantastischer Elemente.

Исторические итоги повести Булата Окуджавы тем очевиднее глубже, что водевильная ситуация придает им характер бытовой неопровержимости, тривиальности, общего места. (37)

#### 4.5.2. Die deutsche Kritik

Die deutschen Buchbesprechungen erschienen anlässlich des Erscheinens der deutschen Übersetzungen des Romans<sup>15</sup> mit dem Ziel, Autor und Werk dem Leser vorzustellen und näherzubringen. Es sind durchweg positive Kritiken, die teilweise nichtliterarische Elemente stark in den Vordergrund stellen.

Dem Nachwort der im Aufbau-Verlag erschienenen Übersetzung ist die Kritik von SCHRÖDER<sup>16</sup> entnommen. Er konzentriert sich ganz auf den historischen Aspekt und weist durch Quellenzitate nach, daß der Roman auf einer historischen Begebenheit und auf genauem Studium zaristischer Geheimarchive beruht. Darin sieht er das Schwergewicht des Romans, wenn er in dem Artikel "Haussuchung bei Tolstoj" sagt:

Die dichterische Phantasie bestimmt die äußere Handlung - außer in dem phantastischen Epilog - nur in drei geschichtlich bedeutsamen Momenten.

Als diese führt er an: 1. die Annahme, Šipov sei vor der Haussuchung nicht in Jasnaja Poljana gewesen, 2. die modernen Überwachungsmethoden Muratovs, 3. die Begegnung Šipovs mit Tolstoj. Als wesentlich charakterisiert er darin die "freie Interpretation dieses historischen Materials", wodurch sich "seine besondere poetische Konzeption" äußere, "die auf eine tiefe sozialgeschichtlich-psychologische Motivierung und breite historische Verallgemeinerung des 'altväterlichen Vaudeville' gerichtet" sei. Worin allerdings diese Verallgemeinerung besteht, wird nicht erläutert.

Kein ausgesprochen historisches Interesse bemerkt LENZ<sup>17</sup> in dem Roman; er verallgemeinert die geschichtliche Begebenheit in einem besonderen Sinne:

Wo es riskant war, direkt zum Tag zu sprechen, bot die Geschichte oft genug ihre Hilfe an. Als Schatzkammer von Analogien, von Modellen und Parallelen empfahl sie sich vielen Schriftstellern bei dem Versuch, die Gegenwart kenntlich zu machen. Sie lieferte das bergende Kostüm, die Tarnfarbe, die kaum anfechtbare Verschlüsselung. Sie ließ an Hand toten und daher kaum anfechtbaren Stoffes Gleichnisse entstehen, die eine Gegenwart sozusagen aus der Ferne erhellten, und das heißt wohl in jedem Fall: belasteten. [...] Es gibt offenbar Situationen, in denen wir nur unter Zuhilfenahme des Vergangenen eine Gegenwart erschließen oder bezeichnen können.

Danach ist der Roman nur dann adäquat zu verstehen, wenn er in die sowjetische Gegenwart zurückversetzt wird. Diesen Gedankengang führt Lenz fort, wenn er die Kritik damit beschließt, daß Okudžava "augenscheinlich wegen zu gering verschlüsselter Verhältnisse" aus der Partei ausgeschlossen worden sei. Dieser Analyse, die zwischen Autorenidee und poetischer oder Werkidee nicht unterscheidet und zudem beansprucht, die Autorenintention genau zu kennen, entspricht dann die Auslegung der Fabel. Doch legt er Wert auf die Feststellung, daß es sich nicht um eine "scharfe, böse, sozusagen dünngeschliffene Satire" handle. Vielmehr erinnert ihn der breite und gemütlige Tonfall an die klassische russische Erzähltradition, in erster Linie an Gogol'.<sup>18</sup> Auch hatte dem Roman etwas Gutgelauntes an, das Lachen bleibe dem Leser nicht im Halse stecken.

KASACKs Verständnis geht in eine ähnliche Richtung. Er sieht in dem Roman eine "Kritik an unsinnigem Polizeiaufwand und sinnlosem Vertrauen" und begreift das als seinen "satirischen Gegenwartsbezug".<sup>19</sup> Eine ähnliche Einschätzung Okudžavas als Fast-Dissident, der den sowjetischen Bürokraten mit ihren zaristischen Vorgängern einen Spiegel vorgehalten habe, vertritt auch SINHUBER<sup>20</sup>. Sehr knapp schildert er die Fabel des Romans, den er als "Satire auf die korrupte zaristische Bürokratie" bezeichnet, die natürlich auf heute zu übertragen sei, "denn Bürokratien sind sich alle gleich." Etwas differenzierter äußert er sich jedoch zur Frage des Parteiausschlusses, wenn er bemerkt, daß dieser Roman ihm einen Verweis eingebracht und seine Unbeliebtheit in der Partei noch gesteigert habe; ausschlaggebend sei sein Eintreten für Solženicyn gewesen.

Der vermeintliche Ausschluß aus der KPdSU steht auch im Artikel von BOROWSKY<sup>21</sup> im Vordergrund und verleitet ihn zu gewagten Schlußfolgerungen:

... dieser dichterisch begabte, russisch schreibende Georgier hat nun den Bürokraten und Parteibonzen seines Landes mit seinem neuesten Roman einen solchen Stich versetzt ('Bulat' bedeutet Damaszener Klinge), daß diese sich mit seinem Ausschluß aus der KPdSU glaubten rächen zu müssen.

Das bestimmt auch die Interpretation des Romans, die vorsichtiger zu Werke geht, wenn sie darin nur die "mimosenhafte Empfindlichkeit" der Partei sieht, die "die böse Behauptung mancher Emigranten" habe "bestätigen wollen, daß der gegenwärtige Kommunismus in der Sowjetunion nur die Fortsetzung des Zarismus im neuen Gewande sei". Will man literarische Beurteilungen herausfiltern, so läßt sich feststellen: Šipov wird mit Gogol's Čičikov verglichen, der gerade deshalb das Herz des Lesers erobert, weil er eben "kein Erfolgsmensch, kein Superagent" ist, sondern weil "dieser kleine Hochstapler mit Herz im Grunde immer scheitert".

Im Zusammenhang mit Okudžavas Lyrik und Prosa widmet sich KASPER<sup>22</sup> der Frage des Historischen und seiner Helden. Danach will Okudžava

... keine 'Geschichtsbücher' schreiben, sondern an historischen Stoffen 'Menschen und außerordentliche Umstände' gestalten [...]... nicht zeigen, wie es war, sondern was und warum es war.

Gerade weil er "den Einzelnen als den 'feinsten Nerv der Geschichte'" betrachtet, der "für unsere Urteilsbildung zuweilen von größerer Bedeutung als die Ereignisse" ist, sind seine Helden Randfiguren der Geschichte, was auch Šipov wieder belegt. Okudžavas Protagonisten entsprechen daher den von ihm genannten literarischen Vorbildern E.T.A. Hoffmann, N. Gogol' und Th. Mann, und Kasper entdeckt auch eine Geistesverwandtschaft zu Jurij Trifonov.

Die den Roman am ausführlichsten behandelnde Kritik stammt von H. von SSACHNO<sup>23</sup>. Sie stellt den Bezug zum vorhergehenden Roman *Bednyj Aurostmov* her und hebt hervor, Okudžava greife diesmal "noch tiefer in die Schublade der Geschichte". Ohne die historischen Hintergründe ausführlicher auszubreiten - sie verweist auf das zweifellos gründliche Quellenstudium in Archiven und Bibliotheken -, gibt sie die Fabel vom innerliterarischen Standpunkt wieder und kommt zu einer kurzgefaßten, aber treffenden Charakterisierung des Romans und seiner literarischen Vorbilder:

Schipow ist ja ohnehin - wie bereits Awrosimow - ein Enkel Gogols, ein Sohn Belyjs, ein Bruder Bulgakows und ein bißchen auch Stiefkind Kafkas. Moskau und Petersburg sind Traum- und Teufelsstädte, in denen alles auf dem Kopf steht, die zaristische Bürokratie Kasperlefiguren hölzernen Protokolls, die russische Provinz ein verschlafenes Schlaraffia des Fressens und Saufens, vom lüsternen Voyeurtum ganz zu schweigen.

Was die Möglichkeit der Verallgemeinerung angeht, so stellt sie über den "Spuk" der Handlung fest:

Er könnte aber auch, so impliziert die Handlung, ebenso irrsinnig wie folgerichtig, zu jeder beliebigen Zeit an jedem beliebigen Ort als fröhliches Jagdtreiben der Beschränktheit gegen den Geist seinen Anfang nehmen.

Sie versteigt sich jedoch nicht zu der Annahme, dies als Anspielung auf die heutigen Sicherheitsorgane aufzufassen und bezeichnet solche Interpretationen als "billig". Eine Verbindung zu heute sieht sie jedoch in der Sprache:

Das von französischen Brocken durchsetzte Kauderwelsch Schipows, der Kanzlei- und Amtston der zaristischen Bürokratie, die Briefe Tolstojs, dieses Gegeneinandersetzen von Unbildung, Halbbildung und Geist durch das Medium der Sprache, die sich schwerelos dem Duktus einer vergangenen Zeit anpaßt, ohne die Verbindung zur Gegenwart einzubüßen, ist von ungemeinem Reiz.

So findet sie denn höchstes Lob für Okudžavas "Politgroteske", für die "in Romanform präsentierte magische Geschichtsparodie", als deren "Erfinder Okudschawa in der Sowjetliteratur gelten darf".

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Merci, ili Pochoždenija Šipova. Istinnoe proizšestvie. Moskva 1975. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.
- <sup>2</sup> Tolkovoj slovar' russkogo jazyka. Sost. G.O. Vinokur/B.A. Larin/S.I. Ožegov/B.V. Tomaševskij/D.N. Ušakov. Tom I. Moskva 1935, Sp. 604.
- <sup>3</sup> A. Menac, Rusko-hrvatski ili srpski frazeološki rječnik. II. dio. Zagreb 1980, 90. Slovar' sovremenogo russkogo literaturnogo jazyka. T.3. Moskva - Leningrad 1954, Sp. 310. Ausführlich befassen sich mit dieser phraseologischen Verbindung N.S. Akušin/M.G. Akušina, Krylatye slova - literaturnye citaty - obraznye vyraženiya. 3. ispr. i dop. izd., Moskva 1966. Dort heißt es unter dem Stichwort gorochovoe pal'to: Синоним сыщика, агента охранного отделения - органа тайной полиции в царской России, ведавшего полицейским сыском. Weiterhin werden die literarischen Stellen belegt. (166).

- <sup>4</sup> Okudžava äußerte sich in einem Gespräch mit der Autorin hinsichtlich der Echtheit der Briefe in folgendem Sinne: Alle Tolstoj-Briefe seien echt, einige der Obrigkeit ebenfalls, die übrigen beruhten auch auf Quellenstudium, seien aber nicht in der Originalformulierung wiedergegeben, sondern gekürzt, wobei der Sinn nicht verändert wurde. Die Tolstoj-Briefe finden sich in: L.N. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v 20-i tomach. Tom 17 (Pis'ma 1845-1886gg.)*. Moskva 1965. Vgl. bes. den Brief vom 7. August 1862 an A.A. Tolstaja, der von der Überprüfung und von der Haussuchung berichtet. In den Kommentaren der Herausgeber sind auch Verweise auf Briefe der Obrigkeit enthalten.
- <sup>5</sup> Diese Information stammt von Okudžava selbst. Nach seiner Aussage sollen die Verse geheimnisvoll wirken und nicht zu entschlüsseln sein.
- <sup>6</sup> Sachwörterbuch der Literatur. Hg. G. Wilpert. Stuttgart 1969, 5. Aufl., 819.
- <sup>7</sup> R. Rachlin: *Zajnteresovannost' v p'ese*. In: *Teatr* 3/1971, 62.
- <sup>8</sup> A. Demidov/V. Borisov: "Vsego i dela, čto vzgljadet'sja...". In: *Teatr* 3/1982, 27-38, bes. 30/31.
- <sup>9</sup> C.G. Ströhm: Die da draußen und die da drinnen. In: *Die Welt*, 2.4.1976.
- <sup>10</sup> Ja. Gordin: *Vozmožen li roman o pisatele?* In: *Voprosy literatury* 9/1975, 190-211.
- <sup>11</sup> V. Kurbatov: *V žanre žizni*. In: *Družba narodov* 6/1980, 239-244.
- <sup>12</sup> V. Meženkov: *Strannaja proza*. In: *Oktjabr'* 7/1972, 189-203.
- <sup>13</sup> I. Zolotusskij: *Čerty literatury poslednich let. Poznanie nastojaščego*. In: *Voprosy literatury* 10/1975, 3-37, bes. 32-34; ders., *Monolog s varijacijami*. Moskva 1980, 124-127. Im folgenden wird aus dieser letzten Quelle zitiert.
- <sup>14</sup> E. Klepikova: *Dokazatel'stvo ot obratnogo*. In: *Literaturnoe obozrenie* 4/1976, 35-37.
- <sup>15</sup> B. Okudschawa: *Merci oder die Abenteuer Schipows. Historischer Roman*. Übers. v. Th. Reschke, Nachwort R. Schröder. Berlin 1981. B. Okudschawa: *Die Erlebnisse des Polizeiagenten Schipow bei der Verfolgung des Schriftstellers Tolstoj*. Übers. v. A. Jais. München 1974, als Taschenbuch München 1977.
- <sup>16</sup> Vgl. außerdem: R. Schröder: *Haussuchung bei Tolstoj*. In: *Bücherkarren* 7/1981.
- <sup>17</sup> S. Lenz: *Ist ein Kopf, so findet sich auch immer ein Strick*. Zu einem Roman von Bulat Okudschawa. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.10.1974, 30.

- <sup>18</sup> Die Charakterisierung als "neuer Gogol'" ist v.a. in Italien wiederzufinden. Dort stützte sich die Reklame für diesen Roman - so Okudžava - auf dieses Epitheton.
- <sup>19</sup> W. Kasack: Die russische Literatur 1945-1982 mit einem Verzeichnis der Übersetzungen ins Deutsche. München 1983, 41.
- <sup>20</sup> B. Sinhuber: Okudschawa kann nicht nur singen. In: Abendzeitung München, 23.8.1974, 30.
- <sup>21</sup> K. Borowsky: Die Verfolgung Tolstojs. Ein russischer Schelmenroman. In: Bücherkommentare 6/1974, 4.
- <sup>22</sup> K. Kasper: Lyrische Helden und Heilige. In: Sonntag 27.6. 1982, 12.
- <sup>23</sup> H. von Ssachno, Observationen des subversiven Grafen Tolstoj. Bulat Okudschawas "Erlebnisse des Polizeiaagenten Schipow". In: Süddeutsche Zeitung, 6.7.1974, 30.

## 5. PUTEŠESTVIE DILETANTOV

### 5.1. Die Fabel

Bereits der Untertitel *Iz zapiskov otstavnogo poručika Amirana Amilachvari*<sup>1</sup> weist auf die die Komposition bestimmende Organisationsprinzip hin: die Erinnerungen des Georgiers an seinen Freund Fürst Sergej Mjatlev und dessen Geliebte Lavinija Ladimirovskaja. Diese Ereignisse und ihre Vorgeschichte, die auf das Jahr 1841 zurückgeht, werden aus einer zeitlichen Distanz zum Tode Mjatlevs und zur Ausreise Lavinijas aus Rußland (um 1858) geschildert, die mehr als zwanzig Jahre umfaßt. Als Zeitpunkt, zu dem der fiktive Erzähler seine Aufzeichnungen abschließt, kann man also etwa die Zeit um 1880 annehmen. In diesen Rahmen sind andere Textarten ebenso fiktionalen Charakters eingefügt: Tagebuchaufzeichnungen, v.a. Mjatlevs, dann Briefe bzw. Briefauszüge, geheime Berichte, eingeschobene Kapitel über den Zaren.

Im Mittelpunkt der Handlung steht Fürst Sergej Mjatlev, der wegen seiner draufgängerischen Jugendstreiche Zar Nikolaj I. verärgert und aus der Garde in den Kaukasus versetzt wird. Dort ist er Lermontovs Sekundant, und der Tod des Freundes beeinflußt seine Lebenseinstellung grundlegend. Wegen einer Verletzung und wegen der Verdienste seines verstorbenen Vaters darf er nach Petersburg zurückkehren. Auf die Zeit im Kaukasus geht auch die Freundschaft mit Amilachvari zurück.

In Petersburg lebt er zurückgezogen, gilt daher als Sonderling und zieht zudem wegen seiner liberalen Gesinnung die Zweifel der Staatsbehörden auf sich.

Er hat eine Affäre mit der verheirateten Baronin Aneta Frederiks, bis sie die Aufmerksamkeit des Zaren erregt, und nimmt später die verarmte Adelige Aleksandrina bei sich auf, deren Vater, zu unrecht als Dekabrist verurteilt, nach langer Haft verstorben ist. Das mysteriöse Verschwinden der kranken jungen Frau legt Selbstmord nahe, doch gleichzeitig verliert sich die Spur des sie behandelnden Arztes Švanebach. Als später die schöne Gräfin Natalja Rumjanceva nach einer kurzen Romanze von Mjatlev ein Kind erwartet und er sich ihrem Zugriff zu entziehen versucht, wird er unvorbereitet vom Zaren mit

ihr getraut. Als die Gräfin und das Kind kurz darauf sterben, wendet er sich nach einer Zeit der Zurückgezogenheit Lavinija zu.

Der 35jährige Mjatlev kennt die inzwischen verheiratete 17jährige Lavinija, seitdem sie mit zwölf Jahren als Junge verkleidet zu ihm kam. Als sie sich ihm als Mädchen zu erkennen gibt, wird ihr Kontakt v.a. durch den Briefwechsel beständiger und bedeutsamer, aber auch wechselhafter. Als Mjatlev heiratet, willigt Lavinija in die Ehe mit dem 30jährigen Emporkömmling und späteren hohen Beamten Ladimirovskij ein, um der herrschsüchtigen Mutter und ihrer Tante Kalerija, die sie ständig bewacht, zu entfliehen. Bald wird ihr jedoch klar, daß sie ihren Mann nie lieben wird.

Als Lavinija im Spätsommer 1850 nach Petersburg zurückkehrt, können sich Mjatlev und sie dank A. Frederiks mehrmals treffen. Als bald darauf der Zar ein Auge auf Lavinija wirft, fordert Mjatlev dessen Vertrauten und Mittelsmann zum Duell. Eine Befreiung Lavinijas, die ihrem Mann das Verhältnis mit Mjatlev gebeichtet hat und von ihrer Mutter unter strengen Hausarrest gestellt worden ist, erscheint zunächst aussichtslos, dann aber die einzige Rettung. Am 5. Mai 1851 fliehen Mjatlev und Lavinija aus Petersburg. Das erste Buch endet mit der Bitte Frau Tučkovas an den Zaren, die Verfolgung Mjatlevs und der angeblich Entführten aufzunehmen.

Der zweite Romanteil beschreibt anfangs das sorglos reisende Liebespaar und seine drei Verfolger: den liebestollen, aber unnachsichtigen Hauptmann Katakazi, den verständnisvolleren von Mjufing und den auf eigene Faust losgezogenen Afanasij, Mjatlevs Diener, der von dem Schneider und Spion Sverbeev begleitet wird. Die Flüchtlinge werden in der Not von einem Sonderling aufgenommen, in dem der Leser unschwer den alten Avrosimov erkennt. Mjatlev hegt gegenüber von Mjufing, dem sie mehrmals begegnen, keinerlei Argwohn. Dieser bringt es nicht übers Herz, die beiden zu verhaften, und überläßt das schließlich Katakazi. Die Flüchtlinge finden in Tiflis bei Amilachvaris Schwester Marija überschwengliche Aufnahme. Als sie jedoch an einen sicheren Ort gebracht werden sollen, werden sie gestellt und getrennt nach Petersburg zurückgebracht.

Lavinija lebt von ihrem Mann zurückgezogen wie eine Gefangene, während Mjatlev in der Peter-und Pauls-Festung auf seinen Prozeß wartet. Sie stehen über Margot, die Tochter des Festungskommandanten

und spätere Frau Amilachvaris, in geheimem Kontakt. Mjatlev wird im Mai 1852 zum einfachen Soldaten degradiert und in den Kaukasus geschickt, wo ihn sein guter Bekannter Miška Berg zu schützen versucht. Dennoch erleidet er eine schwere Verwundung, und in Schwester Ignat'evna stoßen wir auf die erneut geflohene Lavinija. Auch diese Flucht ist von kurzer Dauer, sie wird zu ihrem Mann zurückgebracht. Bald scheint sie ihre Einstellung völlig geändert zu haben und reist mit ihrem Mann nach Italien. Mjatlev, dennoch von ihrer Treue überzeugt, will zu ihr fliehen, wird aber gerade noch rechtzeitig nach dem Tode Nikolajs I. von dessen Nachfolger begnadigt, der die Strafe in Hausarrest auf Mjatlevs Gut Michajlovskoe umwandelt. Der körperlich und seelisch gebrochene Mjatlev führt dort das Leben eines Eigenbrötlers, bis er mit einer Haushälterin (Lavinija) aus Moskau zurückkehrt, die ihn bis an sein Lebensende pflegt und nach seinem Tode Rußland für immer verläßt.

## 5.2. Die erzählten Personen

### 5.2.1. Frau Tučkova

Lavinijas Mutter, vom Erzähler "госпожа Тучкова" genannt, von Lavinija französisch als "maman" angesprochen, taucht zunächst nur in den Erzählungen der Tochter in der 3. Person Sg. auf. Sie war mit dem früh verstorbenen polnischen Emigranten Brawur verheiratet und ging eine zweite Ehe mit General Tučkov ein, über den sie nach seinem Tod nie spricht. Über ihr Äußeres erfährt man global aus Mjatlevs Perspektive:

Напротив, госпожа Тучкова, оказавшаяся обворожительной полячкой, едва ли старше Мятлева, а по виду даже уступающая в возрасте... (172)

Amilachvari schildert seine Erwartung von ihr und ihre tatsächliche Erscheinung:

Я ожидал увидеть фурию, а передо мной возникла очаровательная дама с глазами, в которых лукавство умерялось расположением, и с улыбкой, доведенной до совершенства. Ого, подумал я, ежели она такая, то какова же дочь!  
(245)

Mit einer Ehestrategie zu Lavinijas ökonomischer Sicherstellung und durch direkte Kontaktaufnahme mit Mjatlev versucht sie, seinem Einfluß auf ihre Tochter und deren Freiheitsdrang entgegenzuwirken. Die Tochter fügt sich in die Verheiratung, da sie ihr als Rettung aus

der Tyrannei der Mutter erscheint. Vom Erzähler Amilachvari, der Mjatlev hier sehr nahesteht, wird sie daher als "колдунья" bezeichnet (247). Sie unternimmt alles gegen die Verbindung zwischen Mjatlev und Lavinija: Sie stachelt Ladimirovskij an und zeigt beide schließlich beim Zaren an. Die Motive nennt die folgende Textstelle, worin eine Vermengung der Standpunkte des Erzählers und Mjatlevs sowie eine appellative Verallgemeinerung vorliegen.

Понятие 'жизницы' не оскорбляло в представлении князя этих дам, ибо это понятие подразумевало природу, и только. За ним скрывались земные пристрастия, оно определяло поступки, которыми мы часто восхищаемся и пред которыми благоговеем. Оно определяло неукротимость, и слепой инстинкт, и потребность в материнстве и в гнезде, по возможности самом теплом и сытном, страх перед будущим и сожаление о минувших несовершенствах. (182)

Im zweiten Teil tritt sie - außer in Kapitel 72, wo mehrmals der Streit zwischen ihr und Ladimirovskij eingeblendet wird - nur in dessen Briefen und in denen der Tochter in Erscheinung. Sie erzählen von ihr in der 3. Person Sg., aber in den Briefen des Schwiegersohnes an von Mjufling wird sie häufig wörtlich zitiert. Wegen ihrer Kritik an ihm wird Ladimirovskijs Verhältnis zu ihr immer gespannter. Ihr unnachsichtiger Standpunkt kontrastiert die verständnisvollere Sichtweise des Schwiegersohnes und erweist sich in gewisser Hinsicht als zutreffend.

- "Я люблю ее!" - крикнул я. "Не сомневаюсь, - ответила она спокойно, - но вы ее любите как неудачник, а я - как волчица, - и хохотнула. (448)

Ladimirovskij spricht später von ihr als "безумная мать" (425), "железная дама" (428) oder "ведьма" (434); es werden aber auch Zweifel in ihm wach.

Теперь я уж не знаю, что зреет у меня за спиной. И не была ли права проклятая колдунья? (441)

Die kühle Beziehung und die Auseinandersetzungen zwischen ihr und der Tochter werden in Ladimirovskijs Briefen wiedergegeben (441, 479/480). Den Bruch mit dem Schwiegersohn vollzieht sie mit den Worten:

"Я ошиблась тогда, - сказала она, как Сибилла, - не вы должны были быть мужем моей дочери! Вы слишком бесформенный и унылый. Вы мне неприятный! Я ошиблась!.." (480)

Am Schluß des Buches dokumentiert ein Brief an die Tochter den späten Sinneswandel und ihre Reue.

Когда в прошлом я надеялась обуздать и успокоить бурю, которую сама же поселила в твоей душе, и ставила тебе палки в колеса, и унижала тебя – все это я совершала, чтобы ты не сошла с ума, чтобы прожила свою жизнь пусть скучно, но сообразуясь с нравами хищников, которые нас окружают. Мой ангел, я ошиблась! Мой грех перед тобой неумолим! [...] Я преклонюсь перед тобой, и перед твоей любовью, и перед твоим выбором, и если я еще раз осмелюсь пожелать тебе покоя в постылых объятиях твоего законного супруга – прокляни меня! (543)

### 5.2.2. Ladimirovskij

Gospodin Ladimirovskij, wie er von Lavinija, Mjatev und dem Erzähler genannt wird – der Leser erfährt weder den Vor- noch den Vatersnamen –, wird erstmals in Kapitel 29 von Lavinija als aufdringlich erwähnt. Er tritt im ganzen Roman nur in Zusammenhang mit Lavinija auf und oft aus ihrer Perspektive. Alle Informationen über ihn stammen von ihr, sie sind knapp und ablehnend. Dem Vergleich mit Mjatev kann er für sie in keiner Weise standhalten.

А уж когда господин Ладимировский встречается, тут даже и сравнивать невозможно. (168)

Eine plötzliche Wende vollzieht sich in Kapitel 41, wo Lavinija Mjatev zur Hochzeit gratuliert und ihn mit den Worten

Скоро и мне предстоит исполнить свой долг. (224)

wissen läßt, daß die Eheschließung mit Ladimirovskij bevorsteht.

Sein Äußeres wird nicht detailliert beschrieben; Position und Besitz ersetzen Charakterzüge und umreißen seine Persönlichkeit als Emporkömmling.

Темно-коричневый сюртук, ослепительная рубашка из голландского полотна и галстук из фуляра кровавого цвета – все это сверкало и переливалось, подчеркивая страсть вчерашнего неродовитого москвича казаться чистопородным петербуржцем. [...] ибо блеск господина Ладимировского не предполагал ничего, кроме, к сожалению, несметных кочевий да амбиции, грызущей душу, подобно червю. (290)

An anderer Stelle wird die Hartnäckigkeit des neuen Geheimrats, dem es um Rang und Besitz geht, mit der eines "апрельский вепрь" (227) verglichen.

Lavinijas Motiv für die Einwilligung in die Ehe mit dem 14 Jahre älteren Ladimirovskij ist nicht Liebe, sondern ihr Freiheitsstreben und der Schutz vor der Mutter. Später kommt er in der direkten Rede zu Wort: in monologischen Gesprächen mit Lavinija, die die Unmög-

lichkeit der Kommunikation zwischen beiden versinnbildlichen, und in Auseinandersetzungen mit Frau Tučkova um ihre Tochter.

Ladimirovskij wird aus der Perspektive Lavinijas und ihrer Mutter geschildert, wobei seine an Lavinija gerichtete Rede oft nur von ihren Reaktionen statt von ihren Worten begleitet ist (266); es handelt sich also um Pseudodialoge. Ladimirovskijs Innenperspektive erfahren wir aus seiner inneren Rede, vereinzelt findet sein Standpunkt sogar Eingang in die Erzählerrede.

Они [Ладимировский и Тучкова - Verf.] летели, полагая каждый про себя, что Лавинии давно и след простыл и она сама летит в эту минуту в наемном экипаже черт знает куда, в пропасть, в безчестье, в позор ... (293)

Im zweiten Buch tritt Ladimirovskij erst im Streit mit Frau Tučkova auf, der er die Schuld an den Ereignissen zuschreibt. Nach Lavinijas Rückführung verfaßt er Briefe an von Mjufling, dessen Antworten nur aus Ladimirovskijs Briefen zu erschließen sind. Diese Briefe bieten den ausführlichsten Einblick in seine Gedankenwelt. Sie dokumentieren als einzige Quelle fast ein ganzes Jahr bis zu Lavinijas zweiter Flucht und enthalten teilweise ihre direkte Rede. Sie bezeugen seine verständnisvolle Haltung, aber auch seine falsche Einschätzung der Lage. Für die weitere Handlung spielt er, da er mit Lavinija nicht mehr verbunden ist, keine Rolle mehr.

Der Bewußtseinsstandpunkt dieser Romanfigur ist gegenüber ihrer historischen Vorlage differenziert. In erster Linie verdeutlicht er Lavinijas Handlungsspielraum bzw. er dient da als Berichterstatter über sie, wo Mjatlev und Amilachvari als solche nicht fungieren können, wenn der personale Erzählrahmen nicht gesprengt werden soll. Seine Begrenztheit zeigt sich in seinen Briefen: Als schwacher Gegenpart Mjatlevs - nicht als ebenbürtiger Gegner - kann er trotz seiner Bemühungen Lavinijas Persönlichkeit nicht verstehen und steht ihr hilflos gegenüber.

### 5.2.3. Die Verfolger

#### 5.2.3.1. Katakazi

Oberstleutnant Timofej Katakazi vertritt die Staatsmacht schon vor der Flucht, als er Mjatlev zweimal der Unterbringung des Staatsfeindes Troyat verdächtigt. Da er in beiden Fällen in Mjatlevs Tagebuch geschildert wird und Mjatlev als Erzähler auftritt, wird er aus des-

sen Perspektive dargeboten. Die personal geprägte Beschreibung charakterisiert seine Persönlichkeit in den für den weiteren Verlauf wichtigen Zügen und ist durch die Perspektive des Helden geprägt.

Партикулярный, благоухающий французскими ароматами, похожий на хорошо остриженного пуделя. Нужно было видеть, как небрежно швырнул он лакею вымокший под дождем редингот, как величественно распорядился шляпой, как впился в меня маленькими черными глазками, ожидая, что я вновь, как некогда, оскорблю его, не пустив далее ссней. Однако мой строптивый бес на сей раз велел мне быть снисходительнее к этому несчастному проверщику чужих подозрений. (197)

Seine Rolle bei der späteren Verfolgung fügt sich in dieses Bild völlig ein: Er ist ein blinder Handlanger der Staatsgewalt, hinterfragt nichts und zieht aus jeder Situation seinen Nutzen. Die Außenperspektive ist in verschiedener Hinsicht dominant: Er kommuniziert weder mit den Protagonisten noch mit ihren Standpunkten, setzt sich damit also nicht auseinander. Außerdem herrscht im Erzählbericht die Darstellung seiner Handlungen vor, und wo seine Gedanken Eingang finden, kreisen sie - wie auch in seinem eigenen Bericht - um seine Liebesabenteuer. Er "vertritt" nur Standpunkte und verkörpert den Staatsapparat, der ohne solche "Rädchen" nicht funktionieren würde.

#### 5.2.3.2. Von Mjufling

Diese Figur hat zwei Gesichter, das eine schemenhaft schematisch, das andere als Figur im Bedeutungsaufbau, die mit eigener Stimme und eigenem Standpunkt agiert.

In der ersten Funktion tritt von Mjufling im ersten Buch auf, und zwar nie ohne Tetenborn. Die beiden Vettern erscheinen wie ein komisches Ulkpaar, das manchem einen Streich spielt. Im Gegensatz zu BIELE, der sie "als Folie, als Blätter eines Fächers von Möglichkeiten, wie zu leben sei"<sup>2</sup>, sieht und sie in diesem Zusammenhang als Gegenentwurf zu Mjatlev versteht, begreife ich sie als komisches Element. Dies geht jedoch später dadurch verloren, daß sich von Mjufling zu einer eigenständigen Figur emanzipiert.

Obrist von Mjufling ist unter diesem zweiten Aspekt wesentlich differenzierter auch als Katakazi dargestellt. Er hat - ohne sich in seiner Funktion zu erkennen zu geben - mit den Flüchtenden Kontakt, kommuniziert aber v.a. in seinen Briefen mit deren Standpunkt. Seine Aufgabe löst ständige Widersprüche in ihm aus, wie ein Brief an sei-

ne Schwester belegt:

Я сам усложняю собственные обстоятельства собственными сентиментами, совершенно чудовищными в наше время. [...] Посуди сам (надеюсь, ты сможешь меня понять): Лавиния Ладимировская не просто очаровательна, она значительна [...] Ладимировская, конечно, мила, но главное – значительна, а этому в России есть примеры, о которых ты знаешь, так что можно не объяснять. Теперь же – князь. Без очков он еще кажется внушительным, в очках же – беспомощен и кроток, хотя это все на первый беглый взгляд. Он несомненно добр и уступчив ... (376/377)

Im Anschluß an das Bild, das sich von Mjufling von den Flüchtenden gemacht hat, umreißt er die verlogene Moral, der Gesellschaft zu dienen, worunter in gewisser Weise auch seine eigene Rolle fällt.

Однако в наше время служением обществу называют не страсть отдавать свое вдохновение, а способность к а - з а т ь с я незаменимым, при, натурально, известном послушании. (377)

Er versteht die beiden und würde an ihrer Stelle genauso handeln. Daher verhaftet er sie nicht, sondern hilft ihnen sogar; ihr Vertrauen in ihn läßt ihn zusätzlich vor ihrer Verhaftung zurückschrecken, weshalb er dies Katakazi überläßt. Danach quittiert er den Dienst und zieht sich aufs Land zurück.

Von Mjufling tritt im zweiten Buch auf, und zwar in vielfältiger Form: im Dialog mit Mjatlev und Lavinija, aus der Perspektive Mjatlevs, im Erzählertext (wo er von den beiden getrennt ist), aber auch als Verfasser seiner Rapporte und der Briefe an Mutter und Schwester. Der ausführlichste Briefwechsel – mit Ladimirovskij – ist mit keiner einzigen Zeile dokumentiert, nur aus Ladimirovskijs Repliken, Reproduktionen und Einwänden an den Adressaten ist er ablesbar.

Von Mjufling ist aufrichtig und bildet sich eine Meinung erst aufgrund persönlicher Erfahrung. Durch die Auseinandersetzung mit dem Standpunkt der Flüchtigen wandelt sich auch seine Einstellung: Er sucht sein Heil im Rückzug. Von Mjufling ist ein Gegenpol zum unkritischen Katakazi und ein Nachfahr Avrosimovs. Im Hinblick auf das Erzählverfahren steht er dem Erzähler und Mjatlev nahe, objektiviert deren Darstellungen aber auch.

#### 5.2.4. Die Frauen um Mjatlev

Im Roman spielen außer Lavinija drei Frauen eine Rolle, die mit dem "Frauenverderber" Mjatlev eine Liebesbeziehung hatten: Baronin Aneta

Frederiks, Aleksandrina Žil'cova und Gräfin Natalja Rumjanceva. Mittels dieser Episoden werden seine Vorgeschichte und die Charakterzüge seiner Person paradigmatisch entfaltet.

Aneta Frederiks, eine attraktive Mittdreißigerin, erregt Mjatlevs Aufmerksamkeit bei einem Ball. Das kurze, von ihrem Mann geduldete, für Mjatlev aber qualvolle Verhältnis findet sein abruptes Ende, als der Zar ihr kurz "seine Gunst erweist". Mjatlev ist, mit seinem Erzfeind konfrontiert, zutiefst getroffen und zieht sich in seine Studien zurück. Der Erzähler distanziert sich hier deutlich von ihm, wenn er feststellt:

Князь баронессу не любил, я в этом более чем уверен.  
(32)

A. Frederiks spielt in der späteren Romanhandlung als verständnisvolle Freundin und Kontaktperson zwischen Mjatlev und Lavinija eine wichtige Rolle.

Das Schicksal der 22jährigen Aleksadrina Žil'cova ist mittelbar mit dem Dekabristenaufstand verknüpft, und der Leser erfährt durch den Erzähler ihre ganze Lebensgeschichte: Nach der Verbannung des unschuldigen Vaters und dem frühen Tod der Mutter geht sie eine unglückliche Verbindung ein, wird von einem Arzt gerettet und verführt und will schließlich, nachdem sich die Bemühungen um die Freilassung des Vaters als überflüssig herausgestellt haben - er ist kurz zuvor in der Haft verstorben -, aus dem Leben scheiden. Mjatlev nimmt sie bei sich auf und will sie heiraten, aber sie weigert sich, da sie seiner unwürdig sei. Sie wird von dem deutschen Arzt Dr. Švanebach kuriert, der nach ihrem mysteriösen Selbstmord - die Leiche wird nie gefunden - plötzlich verschwindet. Ihr angeblicher Freitod, Anlaß für zahlreiche Verleumdungen Mjatlevs, klärt sich später unverhofft auf: Im Arzt Ivanov in der vordersten Kaukasusfestung erkennt Mjatlev den Deutschen. Die Geschichte hat sich auch bei ihm wiederholt: Seine "Frau" Aleksandrina, scheinbar ins Wasser gegangen, ist ihm mit einem Architekten davongelaufen.

Im Unterschied zu den beiden ersten Frauen findet Natalja Rumjanceva, die Freundin seiner unsympathischen Schwester, im späteren Romanfortlauf keine Erwähnung mehr. Bei einem kurzen phantastischen und turbulenten Abenteuer wird sie schwanger und verlangt die Ehe. Er entzieht sich dem, aber ihre Intrigen führen zum Erfolg, und so

wird Mjatlev überraschend vom Zaren selbst mit ihr verheiratet. Ihm geschieht - Ironie des Schicksals - das gleiche wie seinem Leibeigenen Afanasij, den er gegen seinen Willen mit Aglaja verheiratet hatte. Daß es sich dabei um eine Episode in Mjatlevs Leben handelt, machen zwei Tatsachen deutlich: Zwischen ihm und der Gräfin gibt es wenig direkte Rede und kaum innere Rede Mjatlevs in bezug auf sie, d.h. es gibt keine wirkliche Kommunikation zwischen ihnen. Mjatlevs kurze Faszination beschränkt sich auf ihr Äußeres und bezieht sich nicht auf geistige Qualitäten. Diese Geschehnisse nehmen im Verhältnis zur erzählten Zeit sehr wenig Raum ein, wie folgende Stelle deutlich macht:

Прошло несколько месяцев полусна, полубреда, полуотчаяния, полубезразличия, полусозерцания; несколько тягучих, ватных, глухих, райских, безупречных месяцев, не отягощенных мучительными раздумьями о смысле жизни, ловко убранных, словно рождественская елка, пестрыми недолговечными удовольствиями, созданными неприхотливой фантазией сытости и неги. (224/225)

Sie stirbt kurz nach der Entbindung, dann der Sohn, Mjatlev trennt sich von allem, was an sie erinnert, und quittiert den Dienst, den er auf ihr Drängen hin angenommen hatte.

### 5.2.5. Lavinija

Lavinija tritt erstmals Mitte der 40er Jahre als "журный розовощекий мальчик в крестьянской поддевочке" (30) in Mjatlevs Leber. Im Erzählerbericht und in Mjatlevs erlebter Wahrnehmung geschildert, stellt sich die 12jährige mit den Worten vor:

- Я из благородного рода ван Шонховен... (31)

Mjatlev freut sich über jedes Kommen des frechen vermeintlichen Jungen.

... носился господин ван Шонховен. Я обрадовался ему, как родному, звал, манил, но он не внял... (35)

Diese kurze und scheinbar belanglose dialogbetonte Episode, in der der Erzähler nur bei der Beschreibung des Äußeren eingreift und sich seine Rede teilweise mit der erlebten Wahrnehmung Mjatlevs überschneidet, erweist sich später als bedeutsam.

Der Besuch des "Jungen" ein Jahr später wird in einer Vermischung der Standpunkte Mjatlevs und des Erzählers dargeboten.

... словно маленький солдатик. [...] Темно-русые волосы самоуверенно выбивались из-под шапочки, большие серые, удивительно знакомые глаза открыто изучали князя. (134)

Die direkte Rede beider Personen wird häufig von der Erzählerrede unterbrochen, in die der Standpunkt Mjatlëvs eingedrungen ist. Dies manifestiert sich z.B. in gemischter Rede:

Конечно, господин ван Шонховен заметно повзрослел, и все-таки не это, не это теперь заботило Мятлева...  
(136)

Noch stärker sind beide in der uneigentlichen Rede miteinander verwoben.

Да, это будет чудесная прогулка, если, конечно, не помешает Калерия или какая-нибудь мадам Жаклин, но неужели это возможно, чтобы господину ван Шонховену не понравилась ни одна девочка? (137)

Erstmals erscheint hier auch Lavinijas Personenstandpunkt:

Тут господин ван Шонховен всплеснул руками и расхохотался. Ах, какой недотепа этот Мятлев! [...] Да кому же он, ван Шонховен, может предподнести цветы?.. Какая чепуха!.. Какая чепуха!.. (137)

Dies wirkt durch die Elemente der gesprochenen Rede sehr lebendig und läßt neben dem gesprochenen Dialog eine weitere Kommunikationsebene in Wahrnehmung und Reflexion entstehen. Gleichzeitig tritt der Erzähler zurück, die Bewußtseinspositionen der handelnden Personen treffen unmittelbar auf den Leser, die Spannung um das Geheimnis steigert sich. Im Dialog enthüllt sich van Šonhovens wahre Identität: Lavinija Bravura, Tochter eines polnischen Exilanten. Dabei tritt eine ganz neue Art von Kommunikation zutage: Die uneigentliche Rede (Lavinijas Standpunkt) schließt Mjatlëvs Position ein. Sie antwortet auf ungestellte Fragen Mjatlëvs, ist dialogisch, wirkt durch Elemente der mündlichen Rede lebendig und lehnt sich in Wortwahl und Wortstellung an Lavinijas direkte Rede an:

Господин ван Шонховен?.. Это просто так. Ну, просто картина... Ну, у нее в комнате висит такая картина, на которой госпожа ван Шонховен... Ну, просто голландская дама. И, когда она была маленькой, ей хотелось быть похожей на эту голландскую даму. Да, очень красивая [...] Чего? Ну, она не знает, что самое высшее, но ведь оно есть? Когда его достигают, оно открывается.. Не-е-е-ет, маман до этого еще далеко!.. Уже пора, и пусть смешной человек Мятлева проводит ее до крыльца... (139)

Die Eigentümlichkeit dieser Passage ergibt sich aus dem Wechsel von nicht angezeigter direkter personaler Rede und uneigentlicher Rede. Dies steigert sich zur nicht gesprochenen Kommunikation zwischen beiden, doch auch das Gegenteil, der Pseudo-Dialog, die synchrone

und abwechselnde Abfolge zweier Monologe, die nicht aufeinander eingehen, wird bedeutungsrelevant.

Nach längerer erzählter, aber kurzer Erzählzeit (im übernächsten Kapitel 29) tritt Lavinija erstmals als erzählende Person auf: im Briefwechsel mit Mjatlev, den sie initiiert. Sie verkehren wie alte Freunde miteinander. In Kapitel 31 wird ein langer Briefauszug mit der Bemerkung

В письме, если отвлечься от приличествующих этому жанру обязательных условностей, были и такие строки ... (167)

auktorial kommentiert, da ihn Mjatlev nicht mehr erhält. Damit werden die Ereignisse im folgenden Kapitel, der vergebliche Versuch zusammenzutreffen, vorbereitet. Hier manifestiert sich die von Mjatlev beobachtete Wandlung Lavinijas, aber auch seines Verhältnisses zu ihr. In der eigentlich an sie gerichteten inneren Rede Mjatlevs, die dialogisch ist und die sogar ein Element der Ansteckung ihrer Personenrede ("господибожемой") enthält, heißt es:

Еще не дама, но уже и не господин ван Шонховен.  
(170)

Mjatlev erkennt Lavinijas Situation und ihre nachhaltige Veränderung.

Теперь в его сознании укоренились два господина ван Шонховена, вернее, один ван Шонховен, тот, давний, и Лавиния. Тот казался ему старым другом, затерявшимся в житейском море, эта – тонкошей барышней, уже вкусившей от ярмарки тщеславия. Оставалось скорбеть об утрате.  
(180)

Die Fremdheit der neuen Person erzeugt besonders nach Lavinijas Brief (202/203) widersprüchliche Empfindungen: Sehnsucht nach van Šonhoven und Ablehnung Lavinijas. Amilachvari, den Mjatlev in seinem Tagebuch zu Wort kommen läßt, errät den Grund für Lavinijas kühles Verhalten.

Уж не влюблена ли она в тебя? (203)

Nachdem ihre Initiative (ihr Traum von der einsamen Insel, 210/211) nicht beantwortet wird, werden ihre Briefe distanzierter, und schließlich willigt sie in die Ehe mit Ladimirovskij ein. Ihren Eindruck von Mjatlev bestätigt der Erzähler mit den Worten:

... позабывшего [...] тонкошею господина ван Шонховена ... (211)

Der Erzähler schaltet sich erst später wieder ein, als er die Motive Lavinijas für die Ehe mit Ladimirovskij nennt, zunächst in reiner

Erzählerrede, dann in erlebter Wahrnehmung Lavinijas mit Ansteckung ("Да здравствует свобода!") bzw. mit direkten personalen Benennungen ("maman", "madame Jacqueline"; 227/228). Er schildert die Kompliziertheit ihrer Lage und verschmilzt schließlich in uneigentlicher Rede mit ihrem Standpunkt.

Две силы вели войну с переменным успехом. То воспоминания одерживали верх, то явь. То пустомеля князь, предавший ее, околдованный румянцевскими прелестями, холодно поглядывал на ее сборы, то сильные плечи господина Ладимировского заслоняли все, и открывалась свобода... Да здравствует свобода!.. Но если так, тогда зачем, зачем, когда раздавался звонок в прихожей, казалось, что в шубе, покрытой снежинками, Мятлев кланяется господину ван Шонховену?.. Зачем?.. (229)

Äußerlich gefaßt träumt sie von ihm, um im nächsten Moment die Gedanken an ihn wieder zu verwerfen; dargeboten ist das in uneigentlicher Rede. Dieses Kapitel (44) ist von innerer Rede, Träumen, Wahrnehmungen und von Erzählerrede durchzogen, die sich Lavinijas Standpunkt annähert. Es zeichnet damit ein Bild ihrer heimlichen Wünsche wie auch dessen, was sie nach der Hochzeit erwartet. Zwei Ereignisse, aus Lavinijas Perspektive dargestellt, erscheinen wie Halluzinationen. Erst Mjatlevs spätere Darstellung derselben Vorfälle bestätigen sie, ohne daß der Erzähler dabei objektivierend eingriffe (230, 234/235). Die Kommunikation zwischen ihnen erstirbt fast, und Lavinija tritt erst in Kapitel 49 stärker in den Vordergrund, doch nicht als sprechende Figur, sondern in den Gedanken Mjatlevs, der in einer Art Wahn Phantasien zu ihrer Befreiung ausheckt. Objektivierend ist hier eine personale Replik des Erzählers Amilachvari über Lavinija eingeschoben, die er hier kontrastierend zu dem Bild beschreibt, das ihr den Namen van Šonhoven eingab.

Obwohl eigentliches Motiv des Besuchs bei Frau Tučkova, ist Lavinija nur wie zufällig das Gesprächsthema. Sie ist durch einen von der Mutter in Gedanken formulierten Brief und durch ihre Antwortbriefe an die Mutter und an Mjatlev - alle zeitlich vorgezogen und aus Anlaß dieses Gesprächs - präsent. Auch bei Mjatlevs Versuch, an sie zu schreiben, erscheint sie gleichzeitig als Adressatin, als sprechende Figur mit direkter Rede (in seiner Vorstellung) und in der Erzählerrede.

Конечно, если бы господин ван Шонховен был здесь, если бы девочка эта уменьшкая, с рассыпающимися кудряшками, была здесь... (255/256)

Nach Lavinijas Rücktransport verändert sich die Darbietung: Sie wird zunächst aus der Außenperspektive beschrieben, um dann ihre Wahrnehmung, ihre innere Rede und ihren Standpunkt darzustellen und ständig dazwischen zu variieren.

Die geistige Nähe von Lavinija und Mjatljev findet in Kapitel 54 im ständigen Wechsel von Ort-Zeit-Dimensionen und in der Verschmelzung ihrer Stimmen in der Erzählerrede ihren Niederschlag. Im Dialog Ladimirovskijs mit Lavinija, der den Charakter von zwei parallel verlaufenden, miteinander nicht kommunizierenden Monologen hat, drückt sich das auf besondere Weise aus. Lavinijas Gedanken korrespondieren mit denen Mjatljevs, nicht aber mit denen Ladimirovskijs. Auch die Erzählerrede ist stärker von personalen Elementen durchdrungen, z.B. von Reproduktionen der Rede Lavinijas:

И только Мятлев был переполнен энергией, желанием, и был он слеп, как никогда... Господи-божемой! (270)

Aufgelöst wird diese Verdichtung der Standpunkte durch das unerwartete Erscheinen Lavinijas. Amilachvari beschreibt das mit der größten Diskrepanz zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit: drei Seiten für den Augenblick ihres Eintretens. Das folgende Gespräch, das formal an den Erzählerbericht anknüpft, geht nur aus Mjatljevs Tagebuchaufzeichnungen hervor; es wird vom Erzähler, der bei dem Gespräch nicht zugegen ist, auktorial und allwissend ergänzt. Diese Begebenheit ist in verschiedener Hinsicht zentral: Beide erkennen ihre Gefühle, Lavinija ergreift die Initiative und ermöglicht so eine tatsächliche Kommunikation; der Handlungsfortlauf wird motiviert.

Но эту молодую женщину я знал всю жизнь, и всю жизнь я тосковал по ней, и все мои несчастья от нее вынужденного отсутствия. (274)

In der Erzählerrede wird dem entscheidende Bedeutung für die weitere Entwicklung zugeschrieben:

Они обсудили свою незавидную долю, два маленьких человека, брошенных друг к другу не собственным капризом или прихотью, а Судьбою, а с нею, как известно, шутки плохи. (275)

Schließlich fällt diese Wende mit der zentralen Stelle in der Erzählzeit, d.h. der Mitte des Romans (S. 274/75 im Verhältnis zu 543 Gesamtseiten) zusammen. Hier setzt auch das Gleichnis von den Equipagen zwischen A und B ein, das im folgenden fortentwickelt wird.

Formal ist es Teil der Erzählerrede, inhaltlich muß es jedoch dem Standpunkt Mjatlëvs zugeschrieben werden, da Lavinija jeweils unmittelbar darauf reagiert.

Wie sehr die - hier fehlende - Kommunikation der Protagonisten die Erzählhaltung bestimmt, zeigt die Darstellung des Oktoberballs: Nur Mjatlëvs Blickwinkel ist präsent, der Lavinijas nirgends, denn der Kontakt ist ja unterbrochen. Selbst der Erzähler gibt kein Wissen preis, das über den Horizont Mjatlëvs hinausgehen würde. Die Handlung wird durch die Unterordnung des Erzählerstandpunkts zugespitzt. Lavinija ist, obwohl sie weder handelt noch spricht, die das Kapitel beherrschende Figur.

Dieses Kapitel ist hinsichtlich der Komposition sehr wichtig. Erst hier schließt sich die zeitliche Klammer zum 1. Kapitel, zum Duell, das hier provoziert wird, wodurch dieser Erzählabschnitt an Gewicht gewinnt. Das bisher Erzählte erscheint in einem anderen Licht, denn jetzt wird klar, daß Lavinija schon von Anfang an im Zentrum der Darstellung stand. Die in die Klammer eingebettete Handlung wird relativiert, und man gewinnt den Eindruck, daß der Roman erst hier eigentlich beginnt. Für den weiteren Verlauf wirkt er zusätzlich motivierend und dynamisierend.

Bis zum Ende des ersten Romanteils, der Zuspitzung des Konflikts und der Lösung durch die Flucht, dominiert Mjatlëvs Perspektive. Lavinija kommt nur an zentralen Stellen in direkter Rede zu Wort oder mit Zitaten direkter Rede in der inneren Rede Mjatlëvs und in Erzählerrepliken. Bei der Schilderung ihrer Phantasien, Wünsche und Vorstellungen geht ihr Standpunkt in die Erzählerrede ein:

Что высшие силы? Красивое понятие, да и только, вот что они такое. Может быть, твои тонкие рученьки с тонкими окровавленными пальчиками и выдержали бы все это, да высшим силам не до наших глупостей, не до нашего баловства. (293/294)

Kompositionsprinzip sind nicht die Ereignisse selbst, sondern ihre bewußtseinsmäßige Verarbeitung, das Erleben des Ich. So unterstreicht die Erzählhaltung durch verschiedene Mittel die Annäherung an Lavinija und Mjatlëv; nicht die Flucht wird geschildert, sondern die dem vorausgehende psychische Situation.

Das zweite Buch ist durch die Kontrastierung der Erzählstandpunkte gekennzeichnet: 1. die Außenperspektive (die Verfolger, Frau Tučko-

va. Ladimirovskij), 2. die Perspektive der Flüchtlinge, 3. die Perspektive des alten Amilachvari. Der zweiten Perspektive schließt sich der Erzähler über weite Passagen an, und wie sehr diese Stimmen in seine Rede Eingang finden, mag folgendes Beispiel verdeutlichen:

- О, - сказала Лавиния, - как много значения вы придаете окрашенному бревну! Послушать вас - вы не выезжали за шлагбаумы, и они вас не подводили.

- Те шлагбаумы, - сказал Мятлев, - были простые крашенные бревна, а этот - истинный schlagbaum... Разве я не обещал вам, что за ним все изменится? Она смеялась.

Она смеялась и небрежно приветствовала тонкой ручкой безопасный и второстепенный шлагбаум на въезде в Тверь.

(312)

Auf der Flucht kommt auch Lavinija in direkter Rede zu Wort, aber auch in erlebter Wahrnehmung und in Darstellungen ihrer Gefühle. Letzterem dient v.a. der stille Dialog beider, was in der inneren Rede eines der beiden (353) oder in der Erzählerrede wiedergegeben ist (410/411). Lavinija erscheint auch in reiner Außenperspektive (1. Erzählperspektive) und steht im Mittelpunkt des Briefwechsels von Ladimirovskij mit van Mjufling. Ein plötzlicher Perspektivwechsel des Erzählers folgt nach der zweiten Flucht Lavinijas: Er überschreitet den personalen Standpunkt Amilachvaris nicht. Lavinijas Identität in Schwester Ignat'evna wird erst zum Schluß enthüllt, ihre spätere Abreise mit Ladimirovskij erscheint völlig unmotiviert. Aus noch größerer Distanz erfahren wir von ihr als Mjatlevs späterer "Haushälterin", was noch dadurch vertieft wird, daß der Polizeichef als Erzähler fungiert, dem ihre wahre Identität unbekannt ist. Lavinija erscheint im wesentlichen nicht mehr in direkter Rede, und ihr rätselhafter zwischenzeitlicher Meinungswandel wird nicht durch den Erzähler, sondern durch den Brief von Mjatlevs Schwester im Anhang aufgeklärt.

## 5.2.6. Mjatlev

### 5.2.6.1. Charakteristika

In den Anfangskapiteln des Romans erhält man Grundinformationen über Mjatlevs Lebensgeschichte, die später weiter ausgeführt werden. Damit bekommt der Leser ein Bild von dem Protagonisten.

Als Sohn eines Generaladjutanten, der dem Zaren nahesteht, erhält er eine vorzügliche Ausbildung, fällt aber dem Herrscher unangenehm auf und wird versetzt. Tief geprägt durch das Duell, bei dem der berühm-

te Dichter (Lermontov), dessen Sekundant Mjatlev ist, den Tod findet, und geplagt von Anfällen infolge seiner Verwundung, kehrt er nach Petersburg zurück. Dort freundet er sich mit Amilachvari an und zieht sich immer mehr von der besseren Gesellschaft zurück, die ihn zunehmend anwidert. Schon da umgibt ihn folgender Nimbus:

За ним уже успела установиться репутация человека опасного, отрезанного ломтя, изгоя, насмешника, способного на любой неожиданный поступок. Известно было, что государь его не одобряет, помнит его проказы и что, ежели разговор вдруг заходит о князе, откровенно морщится.  
(18)

Der entfernte Dekabristensympathisant Mjatlev sieht im Zaren - v.a. wegen dessen Liebesbeziehungen - immer mehr seinen persönlichen Rivalen. Er handelt sich den Ruf als Staatsfeind ein, als er wiederholt den verbannten "хромоножка", Fürst Andrej Vladimirovič Priimkov, bei sich aufnimmt und das Gerücht verbreitet, der Franzose (und Staatsfeind) Troyat wohne bei ihm. Diese Aktivitäten nehmen sich jedoch gegen die spätere Verfolgung durch den zaristischen Machtapparat harmlos aus.

Ernüchtert durch seine Liebesbeziehungen, zieht er sich nach jeder für eine Zeitlang zurück und vertieft sich ins Lesen. Die Gesellschaft wegen ihrer Hohlheit verachtend und ohne jede Illusion über den "Dienst am Vaterland", stellt Mjatlev einen Vertreter des "лишний человек" dar, der zwar die Überkommenheit des Alten erkennt, dem aber keine Alternative oder Perspektive entgegensetzen hat, wie folgende Passage in uneigentlicher Rede verdeutlicht:

Ответственность за будущее тяжелее во сто крат, ежели оно туманно и почти невоображаемо. Да кто же возьмет на себя ответственность, не имея цели? Была бы она! А уж дорожку к ней мы выстелим ... (323)

Die Abrechnung kulminiert in der Feindschaft mit dem Zaren, und auch sein Ausweg ist rein persönlicher Natur, wie folgende Textstelle in gemischter Rede belegt.

Хромоножка мог торжествовать: его главный соперник Медведь всероссийский, безопасно украшал собою императорскую усыпальницу [...] Да и торжества не было, если не считать той минуты, когда известие о смерти императора докатилось до передовой крепости, когда захотелось крикнуть, взлететь, выбить стекло в окне, поцеловать Адель, напиться с доктором... Погасло. Сникло. И душа не та, и ноги чужие, да и смерть - это смерть, а не разрешение споров... Все это вздор: надежды на будущее, злорадное торжество, терпение лишь во имя этого, все это вздор и суета сует... (529)

Sein einziges Ziel ist schließlich die Verbindung mit Lavinija: sie, die ihn versteht und gängigen Schönheitsvorstellungen nicht entspricht, bezauberte ihn schon als "van Schonhoven".

Auch aus der Perspektive van Mjuflings erhalten wir eine Charakterisierung Mjatlevs, die dem Standpunkt des Erzählers nahesteht.

Он [Мятлев - Verf.] несомненно добр и уступчив, но в нем столько же непреклонности и отваги, сколько на одну душу приходится не часто. Конечно, он гибнет. Служение обществу - не пустая болтовня, это отпущенное нам свыше предназначение. Праздность сушит души, развращает нравственность. Однако в наше время служением обществу называют не страсть отдавать свое вдохновение, а способность к а з а т ь с я незаменимым, при, натурально, известном послушании. Князю же при его свойствах все это уныло и нелепо, и я не берусь его судить. (377)

Für die Obrigkeit ist er ein staatsverdrossener Müßiggänger, und auch die Einschätzungen von Lavinijas Mutter und Ladimirovskij als Verbrecher unterscheiden sich nicht wesentlich davon.

#### 5.2.6.2. Benennung

Die Benennung variiert und kennzeichnet so unterschiedliche Erzählhaltungen. Der Erzähler führt ihn als "князь Мятлев" ein, um ihn in den Textpassagen des Er-Erzählers einfach als Mjatlev zu bezeichnen, was die häufigste Benennung darstellt. Sein voller Name Sergej Mjatlev, seltener gebraucht, zeigt eine Distanzierung zu ihm an und wird manchmal durch ein Attribut ergänzt, z.B. "словно блудный сын" (17). Eine zeitliche Rückblende in seine Jugend zeigt "Сергея Мятлев" an. Die Anlehnung an einen fremden Personenstandpunkt belegt, wie im Fall von Aneta Frederiks, "князь Сергей". Meist in den Kapiteln der Ich-Erzählung, aber nicht nur da, stoßen wir auf "мой князь", das häufig einfach zu "князь" verkürzt ist. Die appellative Funktion an den fiktiven Leser kommt deutlich in "наш князь" oder "наш юный князь" zum Ausdruck.

#### 5.2.6.3. Darbietung

Mjatlev, der Hauptprotagonist, kommt auf verschiedene Art zu Wort: selbständig und unabhängig vom Erzählertext in seinen Briefen und vor allem in seinem Tagebuch, das den ganzen Roman durchzieht. In den erzählten Romanteilen ergreift er selbst das Wort, oder seine Gedanken werden in innerer Rede dargestellt, die jedoch nicht immer

angezeigt ist. Sein Standpunkt fließt in die Erzählerrede ein, was sich in verschiedenen Spielarten der erlebten Rede manifestiert. Dies beruht darauf, daß der Erzähler der Perspektive seines Protagonisten folgt. Diese Durchdringung geht so weit, daß im Erzählertext die nonverbale Kommunikation zwischen Mjatilev und Lavinija sprachlich Gestalt annimmt bzw. einzelne Textpassagen nicht eindeutig dem Personen- oder Erzählertext zuzuordnen sind.

Der Leser erhält erst nach der Begegnung mit dem Helden Informationen über ihn. Dies erste Kapitel mit den gemeinsamen Erlebnissen Mjatilevs und Amilachvaris ist eine Ich-Erzählung Amilachvaris, der damit seinen Freund und gleichzeitig sich selbst vorstellt. Das Erzählte wird später (290) durch eine Zeitklammer mit der Erzählgegenwart verbunden (vgl. dazu Kap. 5.4.). Daher ist die Nähe ihrer Perspektive anzunehmen, und der Roman wäre als Biographie Mjatilevs, aufgezeichnet von einem Freund, prädisponiert. In diesen ersten Kapiteln kommt Mjatilev kaum selbst zu Wort, auch gibt es keine Textinterferenz. Hier herrscht eine eindeutig subjektive Erzählerperspektive vor.

Mjatilevs Briefe und Tagebuchaufzeichnungen, fast immer gesonderte Kapitel, sind formal vom Erzählertext abgehoben. Sie erfüllen verschiedene Funktionen. Zum einen dienen sie der Fiktion der Authentizität, d.h. sie schaffen die Illusion, wirklich Produkte Mjatilevs zu sein bzw. einer nicht fiktionalen Literaturgattung zu entstammen. Als vom Erzählertext abgesonderte Textteile zeigen sie andererseits Mjatilevs Gedanken- und Vorstellungswelt auf unmittelbare Weise. Die Tagebucheintragen bilden ein wichtiges Gegengewicht zum Erzählbericht. Sie sind intimer und eindeutiger, als wenn Mjatilevs Stimme in die Erzählerrede Eingang findet. Diese Aufzeichnungen, mit 13 Kapiteln von beachtlichem Gewicht, verfolgen noch einen wichtigen Aspekt: Hier wird, im Unterschied zu den übrigen Romanteilen, auch der Erzähler Amiran Amilachvari dargestellt und beurteilt; damit werden sein Erzählbericht und seine Glaubwürdigkeit objektiviert.

#### 5.2.6.4. Formen der Textinterferenz

Mit dem Wechsel der Erzählperspektive von der Ich- zur Er-Erzählung (ab Kapitel 7) geht auch ein Wandel der Darbietung des Protagonisten einher. Der personale Erzähler tritt allmählich zurück, dem ent-

spricht aber keine Verstärkung der auktorialen Erzählhaltung. Mjatelevs Standpunkt gewinnt bei der Darstellung, v.a. bei der Auswahl und Sicht der wahrgenommenen Gegenstände an Gewicht. Über die erlebte Wahrnehmung hinaus kann sogar Mjatelevs Weltanschauung - v.a. seine Gegnerschaft zum Zaren - darin zum Ausdruck kommen.

Итак, они встретились. Соблазнитель Анеты Фредерикс был к нему близок, как никогда раньше. По красивому лицу уже прошло время, мешки под выкаченными глазами стали заметнее, щеки слегка отвисли, но губы улыбались. (217)

Mit der Orientierung am Helden wächst die Rolle der erlebten Rede generell, so daß die gemischte Rede die erlebte Wahrnehmung quantitativ sogar übersteigt. Die Erzählerrede ist damit stärker vom personalen Standpunkt geprägt als von dem des Erzählers. Der Personenstandpunkt gewinnt auch durch die Darstellung der Gefühle und Gedanken an Gewicht, muß aber nicht nur auf eine Person beschränkt sein. Bei dem folgenden Beispiel handelt es sich um Textinterferenz zur Perspektive Mjatelevs und Lavinijas, wobei die Mjatelevs dominiert und später ganz vorherrscht.

Свидания их были коротки и редки. Почти мгновенны: часы были где-то в отдалении и густой, предостерегающий их бой не проникал сквозь двери. Петербурга не было, не было Невского, Фонтанки, многочисленных верноподданных и редких насмешников, и не было сопящего немилосердного, неуклюжего чудовища, выглядывающего из кустов, и польского вопроса, и нелепого оборотня Сверьеева, и запретов; не было ничего, покуда их не беспокоили осторожным царапаньем в двери, покуда не пробуждали ото сна ... (289)

Verschiedene Erzählverfahren werden häufig vermengt, was folgende Passage in gemischter und innerer Rede belegt, doch kommen diese auch in Reinform vor.

Почти загнав рысаков, они [Тучкова и Владимирский - Verf.] летели к проклятому дому на Знаменской, к дому, так тщательно и любовно разукрашенному, задралированному, обставленному, обогретому и не принесшему счастья. Они летели, полагая каждый про себя, что Лавиния давно и след простыл и она сама летит и эту минуту в наемном экипаже черт знает куда, в пропасть, в бесчестье, в позор... (293)

Durch die gemischte Rede wird Mjatelevs Sichtweise anderer Personen und Ereignisse zum wichtigsten Prisma in der Erzählerrede. Ist der Erzählerstandpunkt darin durch das Präteritum noch präsent, so tritt er mit dem Präsens als Merkmal des Personentextes in der uneigentli-

chen Rede noch mehr zurück. Die personale Perspektive ist dominanter, der Erzähler ist nur durch die Personalformen und die formalen Kennzeichen der Erzählerrede vertreten. Dieses Erzählverfahren muß daher in seiner Häufigkeit hinter der gemischten Rede zurückstehen, da durch den Wechsel zwischen Präsens und Präteritum der Erzählfluß gestört wird, falls nicht das historische Präsens Erzählzeit ist. Im vorliegenden Fall überwiegt die gemischte Rede bei weitem.

Im Unterschied zur gemischten Rede ist die uneigentliche Rede weniger unbestimmt und läßt sich inhaltlich eher dem Personentext zuordnen; dieses offensichtliche Erklingen einer fremden Stimme setzt meist die Nähe beider Standpunkte voraus. So kann die uneigentliche Rede ein deutliches Anzeichen für das enge Verhältnis zum Protagonisten selbst sein, und sie ist hier auf die Hauptprotagonisten, v.a. aber auf Mjatljev beschränkt. Von den Funktionen der gemischten Rede im Grunde nicht unterschieden, wirkt sie durch das Ich-Jetzt-Hier des Protagonisten intensiver. Hinsichtlich der grammatischen Merkmale ist sie von der inneren Rede oder vom inneren Monolog kaum mehr zu unterscheiden. Beim Fehlen der Personendeikta oder bei appellativer Verwendung der 2. Person Sg. ist eher von innerer Rede auszugehen, die - was diese Merkmale betrifft - keinen Beschränkungen unterliegt. Aber auch bei der uneigentlichen Rede kann die Opposition bei den Personendeikta neutralisiert sein, weshalb diese Passagen schwer einzuordnen sind (außer bei Verwendung der 3. Person Sg.). In der nicht angezeigten inneren Rede überschneiden sich uneigentliche und innere Rede im Sinne der Mehrstimmigkeit. Uneigentliche Rede liegt auch dann vor, wenn die vorherigen Personaldeikta (z.B. in der gemischten Rede) im folgenden dort vorausgesetzt werden, ohne jedoch zu erscheinen.

Ему даже показалось, что он начал понимать эти звуки, что еще мгновение - и сам заговорит так же нараспев, гортанно, страстно, и тайное 'цирцхвили... цирцхвили ...'<sup>1</sup> обретет свой смысл, покуда еще скрытый... Как хорошо, должно быть, вот так же бездумно пить вино, золотое, имеретинское, прикасаться губами к цоцхали<sup>2</sup>, цоц-ха-ли, и ощущать, как эта серая рыбка тает на губах от одного твоего прикосновения, и слышать звуки бегущей желтой воды и шорохи чинар где-нибудь в Ортачала<sup>3</sup>, Орта-ча-ла ... Все имеет начала...

<sup>1</sup> Стыдно (грузинск.).

<sup>2</sup> Рыба (грузинск.).

<sup>3</sup> Сады в пригороде Тифлиса. (405)

Die erlebte Rede rückt den Blickwinkel des Helden in den Mittelpunkt und läßt wie die innere Rede die Gedanken- und Vorstellungswelt des Protagonisten dominieren.

Davon zu unterscheiden ist alles, was Mjatlevs Autorenschaft entspringt: seine Briefe und Tagebücher. Sie werden durch kein Erzählerbewußtsein gefiltert und bilden so ein Element des Personenstandpunkts, den sich der Leser selbst erschließen muß. Daneben hebt sich Mjatlev in der direkten Rede vom Erzähler ab. Seine Rede ist nicht sozial oder individuell spezifiziert, sie besitzt keinen eigenen Stil. Sie ist, wie die der meisten anderen Personen, neutral, eher gehoben, weist aber im Gegensatz zu anderen kaum ihr eigene und für sie kennzeichnende Ausdrücke oder Phrasen auf. Sie dynamisiert und belebt das Erzählte.

Auch die Nähe von Erzähler und Mjatlev ist nicht unumstößlich, denn es kommt vereinzelt zu Distanzierungen des Erzählers von Mjatlevs, ja sogar vom eigenen früheren Standpunkt. Diese Eingriffe aus der Perspektive des Ich-Erzählers Amilachvari oder des personalen Erzählers objektivieren das Erzählte und vertiefen zugleich den Eindruck ihrer geistigen Nähe. Die Gesamtheit dieser Verfahren läßt das komplexeste und individualisierteste Bild einer Figur nicht nur aus diesem, sondern generell aus allen Romanen Okudžavas entstehen.

#### 5.2.7. Der Zar

Die Figur des Zaren – auch in Okudžavas anderen Romanen vertreten – wird hier von Nikolaj I. verkörpert. Seine Rolle in diesem Roman unterscheidet sich jedoch von der in früheren grundlegend; diese Figur ist für den Bedeutungsaufbau relevant. Daß sie hier den höchsten Repräsentanten der Macht nicht nur als politischen Reaktionär darstellt, sondern auch als Menschen im Kreis seiner Familie, nicht nur aus der Außen-, sondern auch in der Innenperspektive, gab Anlaß zu Kritik, wurde aber auch wegen der damit verbundenen kompositionellen Neuerungen begrüßt (vgl. Kap. 5.5., bes. 5.5.1.).

Im Grunde existiert Nikolaj I. hier in zwei voneinander getrennten Systemen: Er figuriert in der eigentlichen Romanhandlung als Hintergrundfigur und ist Hauptprotagonist in den *Eingeschobenen Kapiteln*. Als Figur der Romanhandlung ist er Vertreter der Macht und tritt im besonderen als Mjatlevs Widersacher in Erscheinung. Durch die Nähe

zu Mjatlevs Standpunkt in der Darstellung ist dessen Perspektive entscheidend. Der Zar ist für dessen Entfernung aus der Leibgarde verantwortlich, und es entspinnt sich eine starke Abneigung vor allem Mjatlevs gegenüber Nikolaj, die durch ihre Rivalität beim Werben um A. Frederiks und Lavinija, aber auch durch die Zwangsverheiratung des Fürsten mit N. Rumjanceva neue Nahrung erhält. In diesen Passagen zur Untermauerung der Fabel tritt der Zar selten als sprechende Figur auf; häufiger wird über ihn gesprochen, oder er wird zitiert. Nikolaj wird – was sich auch in den Benennungen "государь", "Николай" oder "медведь российский" niederschlägt – ausschließlich aus der Außenperspektive dargeboten. Dennoch ergibt sich daraus nicht das Bild eines Despoten, sondern eines Herrschers, dessen Staatsordnung durch den Querulanten Mjatlev immer wieder gestört wird und der daher Schritte gegen ihn unternimmt, für den Mjatlev aber kein Erzfeind ist. Bei seiner Machtausübung werden auch seine direkten Ratgeber, zum Teil mit schärferen Positionen, miteinbezogen.

In den Eingeschobenen Kapiteln (23, 58, 67, 89) bietet sich ein vollkommen anderes Bild. Hier steht diese Figur als Privatperson im Mittelpunkt: im Kreise seiner Familie beim Fünfuhrtee, beim Gespräch mit Orlov und bei den Vorbereitungen zum Maskenball. Nur Kap. 58 steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Romanfabel, die anderen sind völlig davon ausgeschaltet. Den intimsten Einblick gewähren Kap. 23 und 89, was im ersten durch folgendes sinnfällig wird: Die Benennung ist extrem personal (als "дед" vorgestellt, muß man seine Identität aus dem Kontext erschließen, und auch die anderen Namen wie "бабушка" oder "Сашка" sind dem angepaßt), Erzählzeit und erzählte Zeit klaffen in beiden Kapiteln drastisch auseinander, und die Innenperspektive ist beide Male bestimmend. Das hier geschaffene Bild kontrastiert das der Romanteile um die Haupthandlung. Es macht sein Auftreten darüber hinaus verständlicher und füllt das schemenhafte Gerippe dieser Romanfigur mit unverwechselbaren menschlichen Zügen. Dabei können die Eingeschobenen Kapitel auch Symbolcharakter haben, wenn sie, wie in Kap. 67 mit seiner erfolglosen Verkleidung als mittelalterlicher Ritter, sein bevorstehendes Ende ankündigen. Den eindrucksvollsten Einblick in das Innerste des Zaren gewinnt man sicherlich in Kap. 89, das die Familie am Bett des Sterbenden vor-

beiziehen läßt. Die Innenperspektive ist hier nicht mehr auf Gedanken über andere, sondern auf sich selbst, auf das Geheimnis der Macht und den Preis dafür gerichtet. Hier ist er, bei seinem Vatersnamen Nikolaj Pavlovič genannt, nicht mehr der Zar, sondern ein Mensch auf dem Totenbett, für den sich die reale Welt schon mit Halluzinationen mischt und der den Tod, verkörpert durch eine unbekannte Frau, nicht mehr fürchtet.

### 5.3. Der Textaufbau

#### 5.3.1. Der fiktive Erzähler

Der Erzähler in *Putešestvie diletantov* gibt seine Identität preis und stellt sich sogar mit seiner Geschichte vor: Der Grusinier Amiran Amilachvari hat diesen Roman über seinen Freund Mjatlev aufgezeichnet. Das Bild von der Person des Erzählers steht – auch hinsichtlich seiner Geisteshaltung – in seiner Ausführlichkeit hinter dem des Protagonisten kaum zurück. Aus dieser Konstellation ergibt sich die Nähe der Erzählperspektive zu Mjatlev. So heißt es im *Posleslovie Amirana Amilachvary* über die Motive, die Arbeitsweise und das Verhältnis zum Dargestellten:

Отнюдь не тщеславное желание покрасоваться перед потомками побудило меня взяться за сей труд, а чувство глубокого долга перед дорогими мне людьми, растворившимися в вечности. В течение многих лет собирал я бумаги, имеющие отношение к этой житейской истории, располагал их по возможности в хронологическом порядке и дополнял отрывками собственных воспоминаний. Жизнь моего друга показалась мне недостойной забвения, и, не заботясь о пристрастиях потомков, я лишь собрал все, что было, в одно целое... (540)

Damit wird eine weitere Besonderheit dieses Romans angezeigt: Dieser uns bekannte Erzähler wendet verschiedene Erzählverfahren an. Seine Haltungen zum Erzählten unterscheiden sich grundsätzlich, wenn er einmal die 1. und dann die 3. Person Sg. verwendet. Der fiktive Erzähler ist also gleichzeitig Erzählinstanz, handelnde und (von Mjatlev) erzählte Person, woraus sich eine lockere Komposition ergibt, die es ihm erlaubt, sich verschiedener Dokumente zu bedienen.<sup>3</sup> Aus dem Wechsel dieser Erzählhaltungen ergibt sich, durchbrochen von Textpassagen, die scheinbar einer anderen Feder entstammen, ein grundlegendes Spezifikum dieses Romans. Daher lassen sich drei verschiedene Arten des Erzählens unterscheiden, die im folgenden genau-

er untersucht werden:

1. Ich-Erzählung
2. Er-Erzählung
3. fremde Quellen, in denen Amilachvari dargestellt sein kann.

#### 5.3.1.1. Die Ich-Erzählung

Die Ich-Erzählung enthält nur in einzelnen Passagen eigene Erinnerungen Amilachvaris, wie es im Nachwort heißt, sondern Erlebnisse und Gedanken, die meist durch die Personenrede dynamisiert sind. Die Erinnerungen motivieren und füllen den zeitlichen Rahmen, wie im folgenden Beispiel, das über die Perspektive und den zeitlichen Abstand zu den Ereignissen Auskunft gibt:

С той поры минуло более двадцати лет, но воспоминание о путешествии нисколько не потускнело. Особенно нам запомнилась железная дорога, которой мы [Амилахвари и Марго – Verf.] воспользовались уже от Москвы со смешанным чувством восторга и ужаса. В те годы это казалось таким совершенством. (503)

Vor allem im ersten Romantell werden in der Ich-Erzählung gemeinsame Erlebnisse von Amilachvari und Mjatlev beschrieben, d.h. solche, bei denen der Erzähler anwesend oder an denen er beteiligt war. Demgegenüber sind im zweiten Romantell Begebenheiten dargestellt, die auf keiner Begegnung der beiden mehr beruhen können, aber alle um Mjatlevs Schicksal kreisen.

Dieser personale Erzähler kann infolge der Einengung seiner Perspektive weder allwissend sein, noch das Erzählte objektivieren. So "malt" er Lavinija bei ihrem Eintreten in verschiedenen Variationen: als Bild von Gainsborough, Rokotov, Levickij und Vermeer. Diese Bildvarianten werden eingeleitet durch

... и молодая дама предстала перед нами [...] Я знал ее девочкой. (271),

unterbrochen durch das Unvermögen, ihre Erscheinung in Worte zu fassen

... Так вот, она остановилась в дверях, и у меня нет сил и слов, чтобы описать ее и как она стояла ... (272)

und abgeschlossen mit den Worten:

И вот она стояла перед нами... (274)

Allein der visuelle Eindruck, der die Gelähmtheit und Reaktionsunfäh-

higkeit beider Männer wiedergibt, ist dominant, und die möglichen Wahrnehmungen sind auf diese eine Art beschränkt. Erst im nächsten Kapitel wird diese Perspektive erweitert.

Im zweiten Romanteil kommt die Ich-Erzählung nur noch in einem Fall vor: bei der Ankunft der Flüchtenden in Tiflis. Die Landschaftsbeschreibung enthält keine Personendeikta, ist aber ausgesprochen subjektiv; sie gehört zu den ausdrucksvollsten lyrischen Passagen im ganzen Roman. Vor dem Leser entsteht ein verdichtetes Bild, das durch eine Kombination verschiedener Verfahren hervorgerufen wird. Dazu dienen:

#### die Personifizierung

Военно-Грузинская дорога, трепетная и живая, взлетающая под облака и падающая в ущелье ... (381)

oder rhythmische Verfahren wie z.B.

#### Binnenreim

Буйволы, полные тоски, голубые от пыли ... (381)

#### "zvukovoj povtor"

с [...] взглядом из-под немыслимых бровей, недоверчивые, неторопливые и неприступные... (381)

und Parallelismen im syntaktischen Aufbau

Граница Запада с Востоком, Севера с Югом, Азии с Европой, смешение православия с магометанством, истошные крики мулл и греческие песнопения христиан, кровь, месть, разбой, захват, подавление, рабство и насмешливый шепот господина ван Шонховена... (381/382)

Auch hier ist die Wahrnehmungsart so eingeschränkt, daß entweder Akustisches wie im letzten Fall oder Visuelles wie z.B. Farben (v.a. Blau, Schwarz, Grau und Grün) im Vordergrund stehen.

Zuweilen beschreibt der Erzähler den Prozeß des Schreibens selbst:

Мне доставляет (и вы, видимо, заметили) громадное наслаждение живописать все это. (403)

Die Ich-Erzählung, auf die wir am Anfang des Romans und auch noch im ersten Teil, später dann wieder am Ende treffen, bildet den Rahmen, in den die übrigen Romanteile eingebettet sind.

#### 5.3.1.2. Die Er-Erzählung

Die dominante Erzählhaltung im Roman ist die des Er-Erzählers. Er ist nicht mit einem auktorialen Erzähler gleichzusetzen, denn einem Erzähler, der die 3. Person Sg. verwendet, stehen wesentlich mehr

Verfahren zur Verfügung als einem Ich-Erzähler. So kann man davon ausgehen, daß der Leser dessen Nähe zum Protagonisten nicht voraussetzt. Dabei sind die unterschiedlichen Standpunkte eigentlich weniger hier präsent als in der Ich-Erzählung Amilachvaris.

Hinsichtlich der verschiedenen Funktionen der künstlerischen Rede sind unterschiedliche Perspektiven gegenüber dem Erzählten zu beobachten. So erzählt Amilachvari einerseits aus einem zeitlichen Abstand von über 20 Jahren und macht auch Vorgriffe, mit denen die weitere Handlung skizziert wird (8, 41, 245, 259 etc.). Andererseits ordnet er seinen Kenntnisstand dem Erzählten unter und überschreitet diesen Horizont nicht, wenn er direkt beteiligt ist. Abweichungen davon finden sich im zweiten Teil des Romans, wo er nicht nur die Flüchtlinge, sondern auch ihre Verfolger beschreibt und sich nicht nur auf Mjatilevs und Lavinijas Perspektive beschränkt. Damit gibt er dem Leser Anhaltspunkte zur Einordnung.

Die Erzählerrede ist von Interferenzen zu den Standpunkten einzelner Personen durchdrungen, und zwar bei ihrer Nähe, aber auch bei Differenz der Standpunkte (z.B. zu Frau Tučkova oder Ladimirovskij). Zu Mjatilevs Standpunkt, dem gewichtigsten, lassen sich die meisten und mannigfaltigsten Interferenzen beobachten, während Lavinijas eine viel geringere Rolle spielt. Mjatilevs Perspektive fließt in die Benennung anderer Personen im Erzählertext ein: "старый лев" bezeichnet Graf Orlov (157), mit "соблазнитель Анеты Фредерикс" ist der Zar gemeint (217), und mit "колдунья" Frau Tučkova (247).

Der Erzähler folgt seinem Helden in der Wahrnehmung der erzählten Gegenstände, Personen, Geräusche usw., was in erlebter Wahrnehmung dargeboten wird.

... из полумрака вышел сам господин Свербеев и низко поклонился ему. Его нескладное, длинное тело при этом как бы надломилось, даже послышался легкий треск и хруст; печальные усы мазнули по полу, оставив (это Мятлев видел хорошо) два тонких следа на пыльных половицах. (188)

Wird in dieser phantastischen Szene wegen ihrer Unwahrscheinlichkeit ausdrücklich auf Mjatilevs Wahrnehmung hingewiesen, so wird die folgende Szene aus dem aufgewühlten Seelenzustand des Helden erklärt.

И уже, словно в полузабыты, сквозь туманы, дымы и облака Мятлев наблюдал, как летает пьяная тень Афанасия и господин Свербеев трясет злополучный фрак, пытаясь вытрясти из него душу, и мажет по нему щеткой, и сопит, и

подпрыгивает, и мигает князю, и приговаривает... (254/  
255)

Meist sind Mjatlëvs Wahrnehmungen nicht so phantastisch und werden daher nicht ausdrücklich als seine beschrieben.

Indizien des Personenstandpunkts stellen ferner die graphisch immer angezeigte personale Benennung ("Варикоооо!", 402; "это 'имениник' [...] прозвучало", 218), und die Reproduktion oder Ansteckung dar, die in die Erzählerrede eingeflochten sind; eine Ansteckung kann wie im folgenden Beispiel auch vorweggenommen sein.

Ах, вот она какая?.. "Значит, вот она какая?" - с удивлением думал Мятлев. (27)

Reproduktionen und Ansteckung sind subtilere Formen, da sie sich ohne graphische Kennzeichen in den Text einfügen und schwerer von den Worten des Erzählers zu unterscheiden sind.

Stärker als durch einzelne Wörter findet der Personenstandpunkt durch die erlebte Rede Eingang in den Erzählertext. Da das Präteritum Erzählzeit ist (d.h. die Zeitdeikta im Rahmen des Erzählerstandpunktes bleiben), wird in der gemischten Rede der Erzählfluß selten durchbrochen. Dadurch erklärt sich der hohe Anteil an gemischter Rede im Text, auf die diese Charakteristik zutrifft. In ihr liegt, wie auch in der uneigentlichen Rede, Textinterferenz zu verschiedenen Personenstandpunkten (v.a. Mjatlëvs) vor. Besonders bei der uneigentlichen Rede wird wegen der Zeitdeikta (Präsens) die Nähe zur inneren Rede der Person deutlich. Bei längeren Passagen von gemischter und uneigentlicher Rede fällt die Ähnlichkeit mit dem inneren Monolog auf und kann sich sogar mit ihm decken (bei fehlender Personendeikta der 3. Person Sg.). So sind die Formen der erlebten Rede auf die Innenperspektive (Gedanken, Gefühle, Einschätzungen anderer Personen usw.) der erzählten Personen gerichtet, können aber auch - in der erlebten Wahrnehmung - deren Perzeption einer Situation enthalten. Die Interferenz zwischen Erzähler und Mjatlëv erreicht eine besondere Intensität; es gibt Stellen, wo beide Stimmen nicht mehr auseinandergehalten werden können. Bei dem Gleichnis von den zwei Kutschen kann es sich sowohl um gemischte Rede als auch um reine Erzählerrede handeln. Für die erste Möglichkeit spricht, daß Laviniya verbal so darauf reagiert, als seien es die Worte Mjatlëvs gewesen, als habe sie seine Gedanken gelesen.

...Два экипажа выехали одновременно из противоположных точек А и Б и двигались с различной скоростью по направлению друг к другу. [...] Первый экипаж двигался со скоростью 14 верст в час, второй же - 18. В точке встречи оба экипажа по вине дорожного смотрителя, не удосужившегося своевременно отремонтировать провалившийся мостик, перевернулись. Кучера погибли - их унесло сильным течением ручья. В открытом поле, вдали от селений встретились оба пассажира - мужчина и женщина, вовсе не знакомые, во всяком случае, так могло показаться первоначально... (275)

Dieses Gleichnis, das einer Gleichung ähnelt, steht für das schicksalhafte Zusammentreffen der Protagonisten, für einen vorbestimmten Zufall.

#### 5.3.1.3. Fremde Quellen

Der Erzähler Amiran Amilachvari tritt in "selbständigen" Textpartien auf: in Ladimirovskijs und Lavinijas Briefen sowie in Mjatievs Tagebuch. Damit wird er aus zwei verschiedenen Außenperspektiven gezeigt, der des Freundes und der des Gegners, der in ihm den Helfers-helfer bei der Flucht seiner Frau sieht. Diese Darstellungen dienen zur Objektivierung seiner Person und des von ihm Erzählten, sie bekräftigen aber auch seine Rolle in dem Geschehen und schaffen die Illusion eines glaubwürdigen Zeugen.

#### 5.3.1.4. Weitere Erzählverfahren

Einige besondere Erzählverfahren sind hervorzuheben, auf die z.T. schon in anderem Zusammenhang hingewiesen wurde.

##### 5.3.1.4.1. Die Wiederholung

Häufig unterstreichen bestimmte sprachliche Mittel das Erzählte. Dies gilt v.a. für die Wiederholung von Absatz- oder Satzanfängen. Auf den Kommentar zu den Hochzeitsvorbereitungen der Frau Tučkova:

Все ведь текло, не уклоняясь от расписания, сочиненного госпожой Тучковой. (229)

folgt mehrmals eine Formulierung, die das Erzählte so miteinander verknüpft, daß der Eindruck des Unvermeidbaren und Unausweichlichen entsteht:

Итак, все текло по расписанию, сочиненному госпожой Тучковой. (229; 230)

Auch parallele Satzanfänge wirken statisch, wenn z.B. Nebensätze mit

"покуда" immer auf den gleichen Ausgangspunkt zurückgreifen und so einen Satz bilden, der sich über einen ganzen Absatz erstreckt.

Der Verknüpfung einzelner Passagen dienen auch Schlüsselwörter mit antonymischer Semantik, die sogar gegensätzliche Bilder schaffen können wie im folgenden Beispiel, wo ein neuer Abschnitt in der Erzählung eingeleitet wird:

Над Тифлисом висело черное небо, и крупные раскаленные звезды капали на пыльную траву.  
...А там, в Петербурге, напротив, стояла светлая белая ночь, но в ее щедешной белизне словно таилось некое коварство ... (392)

#### 5.3.1.4.2. Die Verstärkung

Davon nicht ganz zu trennen sind sprachliche Mittel wie Aufzählungen oder Wiederholungen gleicher Wortarten, die häufig die Dominanz einer Wahrnehmungsform unterstreichen sollen. Es handelt sich um akustische oder visuelle Eindrücke oder um eine Verknüpfung beider Formen (vgl. die Beschreibung von Tiflis). Onomatopoetisch ist jede Wiedergabe von Lauten oder fremden Wörtern (meist aus dem Grusinschen), sind sprachliche Deformationen, rhythmisierende Elemente ("раскованно и рискованно", 371) und solche Passagen, in denen die Akustik sowohl das beherrschende semantische Merkmal ist, als auch durch den Reim die Wortgestalt bestimmt:

... тонкое тело [...] сопротивлялось, извивалось, билось, а ливень бушевал, молния сверкала, удары грома слились в непрерывный грохот, пахло холодом, пена kloкотала вокруг них, и каждый их шаг казался шагом в бездну. (57)

Auffällig häufig wird dieses Mittel bei der Beschreibung Grusiniens verwendet, oder dann, wenn die Protagonisten auf eine Wahrnehmungsart angewiesen sind, z.B. im Dunkeln auf die Akustik, und der Erzähler sich dem anschließt (390).

Diese sprachlichen Mittel bestimmen den Rhythmus des Romans ganz besonders. Kurze Aufzählungen wirken - zusammen mit akustischer Semantik und gehäuften Verben - dynamisierend, die Spannung steigt und kulminiert oft in einem lauten Geräusch (z.B. Gewitter). Die Wirkung hängt von der Wortart ab, und so können Substantive den Rhythmus wiederum verlangsamen:

Прошло несколько месяцев полусна, полубреда, полуотчаяния, полубезразличия, полусозерцания; несколько тягучих, ватных, глухих, райских, безупречных месяцев... (224)

An dieser Stelle wird dieses Ziel sogar mehrmals ausdrücklich verbalisiert:

Казалось, мир застыл... (225)

In lyrischen Abschnitten, zu denen auch Landschaftsbeschreibungen zählen, tritt gegenüber dynamisierten Passagen eine deutliche Beruhigung ein.

Пой, небесная свирель, всепроникающая, гордая. Не то печально, что мелодии твои не слышны, жаль, что они короткие. (269)

Durch den Rhythmus wird hier eine sprachliche Verdichtung erreicht, in der die Grenzen zwischen Lyrik und Prosa sich aufheben.

#### 5.3.1.4.3. Personifizierung und phantastische Erzählelemente

Zur Schaffung von nicht-realistischen Bildern wird häufig die Personifizierung verwendet, besonders bei Körperteilen; Hände, Finger, Füße, Beine, Lippen bewegen sich nicht nur, sondern sie kriechen, fühlen, verziehen sich, ja selbst die Feder wird belebt:

Безжалостное перо с неистовством и злорадством уничтожало то, что только что возводило. (253)

Auch Wörter können sich verselbständigen:

... и из круглого рта сыпались хриплые и печальные фразы затверженной роли. (193)

Wird die Grusinische Heerstraße zur Schlange, so markiert dies bereits den Übergang zu phantastischen Erzählelementen. Phantastisch oder sogar hallozinogen ist die Erscheinung von Sverbeevs Bart, der über den Boden schleift (188), und auch von Afanasijs Tanzbewegungen mit dem Tablett (89/90). Ebensolchen Charakters sind auch Mjatlevs Kindheitserinnerungen - wiedergegeben in der Erzählerrede -, in denen Baumstümpfe, Äste und skurrile Gebilde menschliche Gestalt annehmen und zum Leben erwachen:

Когда он открыл глаза, возникший перед ним мир показался ему незнакомым. Пестрые заросли окружали его, скрывая от неба чуть сырую первозданную землю; какие-то неуклюжие существа на кривых ножках медленно преодолевали чудовишные препятствия; они были снабжены то изысканными рожками, то устрашающими рогами, то прозрачными крыльями; и у всех были громадные выпуклые глаза, переполненные тысячелетней грустью и свирепостью. Некоторые из них приближались к Мятлеву, к его лицу и удивленно застывали, видя перед собой это уродливое гигантское порождение природы. (29)

In diese Reihe gehört auch der Flöte spielende Soldat im rot gefärb-

ten Staub der untergehenden Sonne (103). Meist handelt es sich um Erzählerrede in Interferenz zum Standpunkt Mjatlevs, seltener zu der Lavinijas. Eindrucksvoller als in Beschreibungen mit reinem Darstellungscharakter wird dabei sowohl die vermeintliche Wahrnehmung als auch der Zustand des wahrnehmenden Subjekts deutlich.

#### 5.3.1.4.4. Das Verkleidungsmotiv

Ein besonderes Element des Phantastischen, das Verkleidungsmotiv, durchzieht den ganzen Roman als Moment der Irritation des Lesers. So erscheint der Zar bei seinen Maskenbällen in den Kostümen und Rollen historischer Persönlichkeiten: bejubelt als Cäsar und kaum beachtet als mittelalterlicher Ritter. Mjatlevs Freund Andrej Priimkov kann nur verkleidet in das ihm verbotene Petersburg kommen. Hierher gehören auch die Statuen in Mjatlevs Haus, die von lebendigen Personen nicht zu unterscheiden sind.

Meist dient die Verkleidung zur Verschleierung der Identität, die oft auch für den Leser geheimnisumwoben bleibt. Dies ist der Fall bei Miška Berg und Koko Tetenborn, die sich später ganz entgegen ihrem Image als ernsthaft entpuppen. Sverbeevs Identität schwankt zwischen Schneider und Spion, und der angebliche Dekabristenanhänger Kolesnikov erweist sich als Zarentreuer. Afanasij spielt auf Mjatlevs Geheiß den imaginären Staatsfeind Troyat und verfolgt später seinen Herrn.

Verkleidung und Verschleierung der Identität verbinden sich aber vor allem in der weiblichen Hauptfigur des Romans, Lavinija oder van Šonhoven. Sie verbirgt – im Unterschied zu allen anderen – zwar ihre Identität, nicht aber ihr Wesen: Herr van Šonhoven bleibt auch später ein Teil ihrer Persönlichkeit. Verkleidet tritt sie als Schwester Ignat'evna, als Mjatlevs Haushälterin auf, ist aber vom Leser unschwer zu erkennen.

Eine andere Form dessen ist der Namenswandel und damit der Versuch, die Vergangenheit hinter sich zu lassen. Im Alkoholiker Dr. Ivanov erkennen wir den Deutschen Dr. Švanebach, der spurlos aus Petersburg verschwunden war, und in seiner angeblichen Frau Mjatlevs frühere Geliebte Aleksandrina. Hinter dem wunderlichen Ivan Evdokimovič, der die beiden Flüchtenden aufnimmt, verbirgt sich der "arme Avrosimov" aus Okudžavas erstem Roman. Somit kommt dem Motiv der Verklei-

dung und Verschleierung der Identität beim Bedeutungsaufbau eine wesentliche Rolle zu.

### 5.3.2. Der fiktive Leser

Aus den Repliken des Erzählers ist sein Pendant, die Instanz eines fiktiven Lesers zu erschließen. Er wendet sich an erzählte Personen, z.B. an Mjatlev (467) oder Kolesnikov (242), aber nicht sie sind die eigentliche Adressateninstanz. Es sind vielmehr rhetorische Appelle, Mittel zur Vereindringlichung, zur Verstärkung der impressiven Funktion.

Ein Gegenüber auf der Erzählerebene wird durch eine Vielfalt anderer Mittel entworfen, und dazu gehören alle Verallgemeinerungen: durch "ты" oder ohne Personaldeikta, beides im Sinne des deutschen "man", oder durch "мы" bzw. die Possessivpronomina der 1. Person Pl. (die Einbeziehung der Erfahrungen des Gegenübers in die des Erzählers). Die letzte Form ist am häufigsten vertreten, woraus sich erschließen läßt, daß der Erzähler ein Bild und eine Gedanken- und Geisteswelt entwirft, die der eigenen ähnlich ist. Er erwartet von seinem Gegenüber Verständnis für das Erzählte, also eine gewisse Offenheit und Toleranz, die die Geistesgröße Mjatlevs zu erfassen vermag (540).

Die Einbeziehung durch die 1. Person Pl., die wie auch in "нам князь" eher rhetorisch sein kann, besonders aber Fragen an das Gegenüber, sollen den fiktiven Leser an das Erzählte fesseln und ihn nicht in eine passive Rolle fallen lassen. "Вы" ist die eindeutigste und häufigste Form des direkten Appells, und fünfmal wird das Gegenüber mit "господа" angesprochen (mit Ausnahme des Epilogs nur im 1. Teil des Romans). Die Verwendung der maskulinen Form beinhaltet keine Beschränkung auf einen männlichen fiktiven Leser, denn die Erfahrungen sind nicht geschlechtsspezifischer, sondern allgemeiner Art.

Die Appelle in der 2. Person Pl. beziehen das Gegenüber stärker als andere Mittel in den Erzählfluß ein, sie zwingen dazu, sich das Erzählte vorzustellen und sich hineinzusetzen. Das erklärt das häufige Vorkommen dieser Form im ersten Teil des Romans, wo sich der Erzähler mit seiner Glaubwürdigkeit noch etablieren muß.

Auf die Orientierung an einem fiktiven Leser verweisen auch Bekräftigungen in solchen Passagen, die ansonsten Darstellungscharakter

haben ("клянусь", 259). Der Erzähler distanziert sich aber auch vom entworfenen Gegenüber u.a. durch ironische Repliken, wie im Folgenden von konventionellen und altmodischen Geisteshaltungen, die unaufrichtig sind und von der Sensation leben.

... нет мне прощения, хотя, если отвleчься от пафоса и не уподобляться неврастеническим дамам из провинциальных гостиных ... (259)

So entsteht das Bild eines fiktiven Lesers, den der Erzähler zu beeindrucken und zu überzeugen versucht. Als Zeitgenosse des alten Amilachvari lebt er schon unter anderen gesellschaftlichen Verhältnissen und damit freier, kennt die alte Zeit eventuell in den politischen Grundzügen, nicht aber in den Auswirkungen auf das Privatleben. Der Erzähler setzt bei ihm den Willen zum Verständnis des Helden voraus, aber auch konventionelle Vorurteile, gegen die er - vielleicht präventiv - polemisiert.

#### 5.4. Die Komposition

##### 5.4.1. Der Titel

Der Titel des Romans bringt eine Distanz zu den Protagonisten zum Ausdruck, die zweierlei impliziert: eine bewertende Charakterisierung der Hauptfiguren (zur Naivität vgl. 5.5.2.) und eine besondere Spannung, die sich aus dem Kontrast von objektiver Kennzeichnung und subjektivem Gefangensein ergibt. So reiht der Titel - definiert man "Dilettantismus" allgemeiner - die subjektiven Erlebnisse in einen historischen Kontext ein, in dem sich Fragen des individuell Möglichen und Machbaren ganz anders stellen als für das Individuum und in dieser Dimension von den Betroffenen nicht einmal erkannt werden können. Gleichzeitig werden die beiden Hauptfiguren zueinander in Bezug gesetzt, und zwar durch eine Reise; so markiert der Titel gleichzeitig den Wendepunkt der Romanhandlung, an dem auch die Zeitklammer aufgelöst ist.

Der Roman gliedert sich in zwei Bücher, die in einer deutschen Ausgabe mit "Die Reise der Dilettanten" und "Die Flucht" betitelt sind.<sup>4</sup> Das erste Buch, das mehr als die Hälfte des Romans umfaßt und mit der Flucht abschließt, hat wesentlich mehr und kürzere Kapitel als das zweite. Die Flucht macht etwa den Schnittpunkt zwischen beiden Romanteilen aus; als programmatisch ist sie jedoch erst dann zu verstehen, wenn man damit nicht nur die Fluchtversuche umreißt, son-

dern wenn man das Leben der beiden Protagonisten als den Versuch begreift, vor staatlichem Zwang und Zugriff, vor Unfreiheit und Fremdbestimmung zu fliehen.

#### 5.4.2. Zeitgliederung und Textanordnung

Die Flucht liegt etwa in der Mitte der erzählten Zeit, denn der Erzähler greift zehn Jahre zurück und markiert den Endpunkt etwa ebenso viel später. Die Erzählzeit hat jedoch um diesen Einschnitt herum ihr Hauptgewicht: von der Zuspitzung des Konflikts (etwa neun Monate davor) bis zur detaillierten Schilderung der Flucht selbst. Auch Schlüsselstellen davor ist sehr viel Erzählzeit gewidmet, oder sie werden aus verschiedenen Erzählperspektiven geschildert und so gedehnt (z.B. Lavinijas Erscheinen bei Mjatlev). Das Erzählte wird durch eine Zeitklammer auf besondere Weise verbunden: Das am Romanbeginn beiläufig erwähnte Duell ist das Verbindungsglied zur Erzählgegenwart und zu dem Moment, wo sich Mjatlev zum Handeln entschließt und die Flucht als realer Ausweg erscheint (280).

Im ersten Buch nehmen neben dem Erzählertext dokumentarische Textformen (Tagebuch, Brief) breiten Raum ein; dies ist ein Mittel der polyphonen Darbietung des Erzählten, wenn zwar die Erzähler wechseln, der erzählte Gegenstand sich jedoch nicht ändert. Im zweiten Romanteil kommt dem Dokumentarischen eine andere Rolle zu: Vom Umfang her wesentlich weniger, stellt es kein Gegengewicht zu den Ausführungen des Erzählers, keine andere Sichtweise dar, sondern es ergänzt ihn da, wo sein Wissen lückenhaft ist; so erhalten wir nach der ersten Flucht Informationen nur aus den Briefen Ladimirovskijs. Dies belegt, daß der Erzähler seinen Erzählgegenstand durch adäquate Mittel wiedergibt und die eigene Perspektive z.T. extrem beschränkt; das "wie" des Erzählens entspricht dem "was" des Erzählten.

#### 5.4.3. Hervorhebungen im Text

Die Markierungen im Text, d.h. die graphischen Hervorhebungen, die auf die den Text organisierende Instanz verweisen, haben verschiedene Funktionen. Einerseits unterstreichen sie die Authentizität des Gesagten. Dazu gehören fremdsprachliche, v.a. französische Elemente, spezielle Anrede- und Namensformen, die teilweise in Fußnoten übersetzt werden. Die Personenrede wird individuell und soziologisch

getreu wiedergegeben und so das Sprachgebaren bestimmter gesellschaftlicher Kreise widergespiegelt. Diese Hervorhebungen dienen also v.a. dazu, das Gesprochene mit einer bestimmten Person zu identifizieren.

Andererseits können Hervorhebungen die Intonation des Gesagten, d.h. die Betonung und Gewichtung der einzelnen Redeteile beim Sprechen deutlich machen. Es handelt sich dabei meist um Personal- und lokale oder temporale Adverbialpronomina, die von selbst im Kontext keiner logischen Gewichtung unterlägen. Diese Art von Hervorhebung, die sich sowohl auf die gesprochene Rede als auch auf Gedachtes oder Geschriebenes beziehen kann, ist daher auch den Deikta zuzurechnen, die den Personenstandpunkt zum Ausdruck bringen. Bei ihrer Markierung im Erzählertext liegt also Interferenz nahe. Anführungszeichen dagegen indizieren eher Verfremdung oder Distanzierung vom anderen Standpunkt.

#### 5.4.4. Avrosimov

Das Auftauchen des "armen Avrosimov" in diesem Roman belegt die Freude des Autors am literarischen Spiel. Es ist aber vor allem - wie DONČENKO zutreffend feststellt - für die Konzeption dieses Romans bedeutsam, sowohl für die Figur Mjatlev als auch für die Fabel:

... путешествие дилетантов едва ли заканчивается на первой же остановке.<sup>6</sup>

Mjatlev und Avrosimov, der eben doch über eine Spur Heldenmut verfügte, sind verschiedene Typen, Menschencharaktere als Reaktion auf den Dekabrismus. Auch die Untätigkeit Mjatlevs ist in diesem Zusammenhang durchaus nicht pathologisch, sondern erscheint als bestimmte Form des Protestes gegen das System und hat seine Wurzeln in der Niederschlagung des Dekabristenaufstands. Wie der alte Avrosimov lebt, zeigt auf verblüffende Weise, daß seine Petersburger Erlebnisse die einzigen lichten Momente in seinem Leben waren und er sie grotesk und pervertiert zu konservieren versucht; dies bestätigt die Interpretation dieser Figur im ersten Roman. Mjatlevs Betroffenheit resultiert nicht aus dem Benehmen des Eigenbrötlers, sondern aus dem Bewußtsein der inneren Verwandtschaft.

Ein Aspekt ist schließlich für das Verständnis des Armen Avrosimov relevant, die Frage nämlich, ob irgendeine Veränderung stattgefunden

hat. So verdreht die Welt des alten Avrosimov auch sein mag, ein Quentchen Aufrührertum ist doch geblieben: hätte er sich vor den Verfolgern nicht verstellt, wären die Liebenden gleich gefaßt worden.

## 5.5. Die Kritik

### 5.5.1. Die russische Kritik

Wie auch bei früheren Werken sind die Meinungen über diesen Roman Okudžavas in der sowjetischen Öffentlichkeit gegensätzlich. Die spezifische literaturwissenschaftliche Behandlung genießt hier aber inzwischen vor der mit außerliterarischen Kriterien Vorrang, und die Kritik nimmt im Ganzen gesehen diesen Roman positiver auf als frühere dieses Autors. Nur zwei Artikel – die von Bušin und Plechanov – schätzen das Werk sowohl insgesamt als auch im Detail negativ ein. Der Frage nach dem historischen Genre wird zentraler Stellenwert beigemessen, nachdem Okudžava dies wiederholt gewählt hat und generell eine Zunahme dessen in der modernen Sowjetliteratur beobachtet werden kann. GORDIN<sup>6</sup> konstatiert ein Aufleben dieses Genres und bestimmt die Zugehörigkeit eines literarischen Werks danach, inwieweit es gelungen ist, die geistigen Konflikte einer Epoche zu erfassen; das Vorhandensein historischer Namen o.ä. sei kein Kriterium dafür. Gerade von Okudžavas Roman gehe ein ungewöhnlicher Zauber aus, was u.a. darauf basiere, daß es dem Schriftsteller gelungen sei, die Nostalgie seiner Lyrik hier als Lebenshaltung erklingen zu lassen, die für die Dekabristenepoche und Mjatlevs Zeit bezeichnend sei. So stellt er fest:

Основа воздействия романа на читателя – непрерывность исторической эмоции.

LATYNYNA<sup>7</sup> stellt die Frage nach dem Aufschwung dieses Genres und den genremäßigen Modifikationen in Verbindung mit dem literarischen Prozeß. So sei ein Aufblühen dessen immer auch ein Zeichen entschiedener Neuerungen gewesen, da der Roman als solcher als historisches Genre definiert worden sei. Während im klassischen historischen Roman meist ein erdachter Mensch im Mittelpunkt gestanden hätte, dessen Schicksal mit einer historischen Persönlichkeit verknüpft gewesen sei, sei im sowjetischen historischen Roman die historische Persönlichkeit ins Zentrum gerückt und habe für die Darstellung kon-

kreter Menschen und unwiederholbarer Schicksale keinen Raum gelassen. Die daraus resultierende Monumentalität erklärt nach ihrer Meinung, warum die Schriftsteller nun vermehrt das Schicksal des gewöhnlichen und real existierenden Menschen darstellten. Eine Richtung wähle sich einen Helden an der Peripherie der historischen Ereignisse als Prisma für deren Darstellung, wodurch Geschichte in einem ganz anderen Kontext entstehe. Hier ordnet sie Okudžavas *Glotok suobody* ein und hebt hervor, mit der Einführung eines Erzählers aus den sechziger Jahren sei ein zusätzlicher "Stereoeffekt" gegeben. Auch *Putešestuje diletantov* versteht sie ähnlich und kommt zu der Schlußfolgerung, daß in der modernen Sowjetliteratur bei der Darstellung historischer Persönlichkeiten neue Tendenzen zu beobachten sind: Der Leser wird zum aktiven Teilhaben aufgefordert, es gibt keinen allwissenden Erzähler, dieser will vielmehr selbst die Ursachen erforschen.

Die Frage nach der Bedeutung des Werks im literarischen Prozeß ist auch für KURBATOV<sup>9</sup> vorrangig. Okudžavas Roman zählt er zu den drei Büchern, die 1976 - er bezieht sich auf den ersten Romanteil - eine heftige Reaktion hervorriefen: Ihnen sei eine weltanschauliche Verlangsamung gemeinsam, nicht als Mittel, sondern als natürliche Folge ihrer Art der Wirklichkeitsanalyse. Dem Leser werde ein langsamer Wahrnehmungsrhythmus, eine Detailliertheit der Sicht aufgezwungen. So gibt es keinen auktorialen Erzähler, vielmehr stellt jedes Werk einen komplexen Dialog des Autors - gemeint ist damit der Erzähler - sowohl mit dem Helden als auch mit dem Leser dar. Dies mache eine Unterscheidung der verschiedenen Bedeutungspositionen z.T. sehr schwer, um die Aufmerksamkeit des Lesers werde jedoch unaufhörlich gerungen, indem er ihn vom Helden trenne und distanzieren. So meint Kurbatov, auch Okudžava als Autor und handelnde Person im Roman nachweisen zu können; er übergehe nämlich streckenweise den Erzähler Amilachvari, trete aber auch zugunsten anderer Autoren (in Mjatlevs Briefen und Aufzeichnungen) zurück. Hier stellt sich die Frage, ob der Rezensent nicht den Er-Erzähler und den Romanautor unzulässigerweise miteinander identifiziert hat.

Durch die Einbeziehung des Zeitgenossen und die freie Handhabung der Mittel hat Okudžava - so der Kritiker - die Grenzen des Genres verschoben. Dazu verweist er auf eine Aussage Bachtins, wonach der Ro-

man das einzige unfertige Genre und sein Genrekern noch längst nicht erhärtet ist; das sichere dieser jungen Form, die allerdings auch häufig zu Verfestigungen strebe, die Weiterentwicklung. So muß jeder Künstler, der sich für diesen fließenden Charakter entscheidet, in Widerspruch geraten zu festen Analyseformen und zu einem Leser, der noch nicht auf Veränderungen vorbereitet ist. In diesem Sinne versteht der Autor diesen Roman als Versuch, den Leserstandpunkt zu verändern und ihn flexibel zu machen.

Anderen Gesichtspunkten ist ein späterer Artikel Kurbatovs gewidmet, in dem er – auf den zweiten Romanteil bezogen – zur Schlußfolgerung kommt, hier würden alte überlebte Formen durch einfaches Umbenennen maskiert.<sup>9</sup>

И однажды понимаешь, что подмигивание, вышучивание, озорство – не молодость новой, а скорее усталость старой формы ... (240)

Die beiden Romanteile unterscheidet er hinsichtlich des Formaspekts:

Первая пленила меня чистотой и ясностью пропорций, уверенной свободой интонации, напомнившей о свободе 'Онегина'. Вторая слишком обнаружила механизм книги. Все как будто было по-прежнему – улыбка, веселое переодевание читателей в 'милостивые государь', стилистическая умеренность в обращении со словесным материалом иного века, но гармонические ходы уже стали повторяться – форма забуксовала, стала не к стати заметной. (240)

Verbunden mit der Genrebestimmung und der Einordnung in den literarischen Prozeß, aber auch der Bestimmung der Spezifika des Romans, beschäftigt sich jede Kritik mit den historischen und literarischen Vorbildern des Helden. Wie Okudžava selbst angibt, handelt es sich bei den historischen Vorbildern um den Fürsten Sergej Vasil'evič Trubeckoj und die junge Frau Žadimirovskaja.<sup>10</sup> Die Romanfabel beruht im wesentlichen auf einem wirklichen Vorfall aus dem Jahre 1851, der, von dem bekannten Literaturwissenschaftler und Puškinforscher Ščegolev unter dem Titel *Ljubov' v raveline* 1922 niedergeschrieben, Okudžava als unmittelbare Quelle diente.<sup>11</sup> Auch die historischen Persönlichkeiten sind in ihren Rollen überliefert: Zar Nikolaj, der Chef der III. Abteilung Fürst A.F. Orlov und dessen rechte Hand Generalleutnant L.V. Dubel't. Herrscht soweit Einigkeit in der Kritik, so bestehen unterschiedliche Standpunkte bei der Beurteilung des historischen Wahrheitsgehalts, besonders was den Zaren betrifft. Der Imperator wird in mehreren eingeschobenen Kapiteln im Kreise der

Familie gezeigt und nicht, wie meist üblich, politisch und als Reaktionär dargestellt. LATYNYNA schreibt dazu:

Мятлев и царь – это столкновение постоянно, хотя причины его на первый взгляд кажутся личными. (12)

Auf Grund dessen kommt sie für den Helden und den Gesamtkonflikt zu folgender Feststellung:

Через историю частной жизни Мятлева раскрывается современному читателю характер николаевской России, тотальность притязания государства, не оставляющего человеку свободы ни в одной сфере жизни. (12)

Auch CHOTIMSKIJ<sup>12</sup> beschäftigt sich mit der Darstellung von Mjatlevs Antagonisten und Antipoden Nikolaj I. und stellt unter Verweis auf ähnliche Verfahren bei S.N. Sergeev-Censkij und Vl. Bachrevskij fest, sie dienten nicht dazu, die verbrecherische Tätigkeit des Monarchen zu rechtfertigen, sondern im Gegenteil ihre verdeckten charakterlich-sozialen Wurzeln aufzudecken. Daher kommt seiner Meinung nach diesen Romanpassagen sogar besondere Bedeutung zu:

Без особых 'вставных глав', посвященных личности Николая I и включенных в роман, было бы утеряно многое чрезвычайно важное для лучшего понимания авторского замысла, для более верного понимания героя. (75)

ВОЈКО<sup>13</sup> befaßt sich zwar nicht mit der Darstellung des Herrschers, verweist aber deutlich auf den Zusammenhang zwischen individueller Freiheit einerseits und gesellschaftlichen Normen und Staatsmacht andererseits. In diesem Sinne sei der Konflikt völlig gesetzmäßig und real verlaufen und habe einen nicht unbedeutenden Zug der vergangenen Kultur hervorgehoben.

Für BOČAROV<sup>14</sup> ergibt sich die historische Wirklichkeitstreue des Werks gerade aus dem Epochenbild, für das die eingeschobenen Kapitel charakteristisch sind. Die Bedeutung entsteht aus dem Kontrast des Dargestellten, dem Privatleben des Zaren als "мягкий человек" und seinem rigorosen Handeln.

Im Unterschied zu allen anderen reduziert BUŠIN<sup>15</sup> den Gegensatz zwischen Mjatlev und dem Zaren auf eine Rivalität in Liebesdingen.

Поэтому вражда Мятлева к Николаю выступает в своеобразной и увлекательной форме непримиримого сексуального тираноборчества. (197)

Zu den literarischen Quellen äußert sich nur GORDIN ausführlicher. So benennt er zwei Quellen aus der russischen Literatur – die Prosa Lermontovs und Lev Tolstojs – und sieht im Aufbau Parallelen zu

Lermontovs *Gerof našego urement*. Für die Gestalt des Helden Mjatlev läßt sich offenbar von keinem Kritiker eine widerspruchsfreie Analogie finden, und auch die Zuordnung zu Prototypen ist kaum möglich. Schon CHOTIMSKIJ stellt in der allerersten Kritik zum Roman fest, Mjatlev trage Züge, die für die Generation des "überflüssigen Menschen" charakteristisch seien. Er rechnet ihn diesem Typ aber nicht einfach zu, da er sich nach Puškin durch Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben und seinen Genüssen auszeichnet. Der Name des Helden weise andererseits auf "мятущийся, смятенный" (75) hin, auf eine Verwirrung also, die mit der Niederschlagung der Dekabristen zusammenhängen könnte (was im Roman aber nicht eindeutig beantwortet wird). Was Mjatlev nach Chotimskijs Meinung jedoch eindeutig vom "überflüssigen Menschen" unterscheidet, ist, daß seine Natur wohl angeschlagen, aber nicht z e r schlagen ist.

Besonders das zweite Motiv beschäftigt GORDIN. Für ihn ist der Roman von Verweisen auf die Dekabristen durchdrungen, denn als einzige Kampfform biete die Flucht die Möglichkeit, sich selbst treu zu bleiben. Danach sind der Held und seine Freunde psychologisch in einer Epoche angesiedelt, die noch persönliche Autonomie zuließ. Deshalb beweist die Überraschung des Helden darüber, daß der tödliche Zusammenstoß mit der Macht gerade im persönlichen Bereich erfolgt, seine Naivität.

Zwischen den beiden Polen Dekabrist und "überflüssiger Mensch" siedelt BOJKO Mjatlev an (43). Er sei zwar ein Mensch der Lermontov-Generation, aber anders als bei seinen Zeitgenossen Pečorin, Rudin und Oblomov falle das Handeln des Helden manchmal mit seinen inneren Wünschen zusammen. So treffe die weit gefaßte Charakterisierung als Dilettant sein Wesen bedeutend besser: für den, der sich seiner festgelegten Funktion widersetzt, über die Mittel und Wege seines Widerstands aber unrealistische Vorstellungen hat. Da der Held keine Tätigkeit findet, die ihn erfüllen könnte, gibt er sich auch keiner Pseudotätigkeit hin. Daneben macht Bojko in Mjatlev lyrische Züge und ein utopisches Element fest, Eigenschaften, die auch Okudžavas Gedichten innewohnen, beobachtet aber auch ein Zusammenfließen mit dem "alter ego" des Autors. Generell verfähre der Schriftsteller entgegen der realistischen Tradition (von außen nach innen), weshalb dekorativen Elementen mehr Bedeutung zukomme. So sei Lavinija eher

Traumbild als Charakter, und auch die "Diener des Bösen" seien eher vaudevillehaft unbedeutend dargestellt. Dahinter werde der Versuch spürbar, Farce und Idylle, "язвительность" und "умиление" zu vereinen, ohne jedoch eine einheitliche Gesamtwirkung zu erzielen.

Während auch Božarov die Charakterisierung als "Dilettant" aufgreift, ordnet LATYNYNA den Helden keinem Prototyp zu (12). Danach ist Mjatlevs Lebensgeschichte die Geschichte des ständigen Abweichens von moralischen Prinzipien und Einrichtungen der Gesellschaft. Er sei aber nicht dagegen, denn er verbünde sich weder mit dem liberalen Kolesnikov noch mit "хромоножка". Mjatlev ist weder Kämpfer, noch fordert er heraus, und doch wird er so begriffen. Bedrohlich für die Gesellschaft ist allein schon sein Wunsch, nur nach der eigenen Raison leben zu wollen. Sein oberstes Ziel, Unabhängigkeit von Staat, Zar usw., ist danach die persönliche Freiheit; das Volk spielt in seinen Überlegungen keine Rolle.

BUŠIN widmet sich weniger der genremäßigen Bestimmung des Helden, vielmehr konstatiert er die Namensgleichheit mit dem bekannten Dichter Mjatlev (197). Er wirft dem Autor vor, die Übereinstimmung sei kein Zufall, Okudžava habe diesen darstellen wollen und ihn sträflicherweise falsch und nur durch Liebeserlebnisse charakterisiert.

Ausführlicher äußert sich PLECHANOV<sup>16</sup> zum Helden, dessen Charakter für die Bestimmung von Geschichte von entscheidender Bedeutung sei. Er begreift ihn als inaktive artistische Natur mit relativ ausdruckslosem Innenleben, die sich über die Masse erhaben fühle. Er bestimmt ihn mit den Worten:

... назначение этого супермена в том, 'сгореть в огне любви и сострадания и отогреть наши ледяные сердца' ...

Die Zuordnung Mjatlevs zu den Dekabristen erscheint dem Kritiker trivial, und erwähnenswert findet er – wegen der Übertragbarkeit auf die Gegenwart – Mjatlevs Überlegung, zum Gegner überzulaufen. Hiermit untermauert er die These, der Roman sei historisch nicht wahrheitsgetreu, und stößt auf Analogien zur "molodaja povest'" Akse-novs. Er begreift die Figuren als "лишние люди", nicht im literaturwissenschaftlichen, sondern im politisch wertenden Sinne, und kommt zu der Schlußfolgerung:

Да и Амиран, Александрина, Лавиния и прочие 'лишние люди' – целый табор таких персонажей, откочевавших в XIX век. Откочевавших потому, что в прозе сегодняшнего дня им не оказалось места.

Vereinzelt äußern sich Kritiker zum Stil des Romans. So vermerkt SAFONOV<sup>17</sup>, daß Okudžava mit *Putešestvie diletantov* die große Tradition Tynjanovs wieder aufgegriffen habe, der sehr gewagt mit der Sprache umgegangen sei. Große Freiheit bestätigt auch KURBATOV (1978) dem Autor bei der Gestaltung des Romans, wobei er v.a. auf den Zusammenhang von Romanform und Dialogsituation darin eingeht. In einem späteren Artikel<sup>18</sup> stellt er eine Doppelgesichtigkeit des Autoren-Ich - gemeint ist der Ich-Erzähler - fest:

... оно (я - Verf.) хочет явиться во всей открытости и одновременно не может забыть нравственной традиции, обыкновенной совестливости, которая ему этого не позволяет. И вот начинается странный маскарад, где как будто не носят масок, но где тем не менее 'лица не увидеть'.  
(242)

BOČAROV hebt unter diesem Aspekt die Vermengung verschiedener Textsorten, der Autorenstimme mit Amirans Aufzeichnungen hervor. Zwar sei das gekonnt gemacht, aber es handle sich um "belletristische" und somit implizit tendenziell unseriöse Verfahren. Auch der Inhalt vieler Episoden entspreche dem, und das historische Thema verschlei-ere die Leichtgewichtigkeit und Oberflächlichkeit besser, als es bei Büchern über die Gegenwart möglich sei.

Bušin schließt sich PLECHANOVs folgender Ansicht darüber an, warum der Schriftsteller gerade das historische Genre gewählt habe:

Тривиальность, литературщину легче скрыть за мишурным блеском исторической экзотики. (4)

Plechanov macht Okudžava schließlich den Vorwurf des Plagiats, ohne die vermeintlichen Vorlagen zu nennen. Außerdem hält er die hier angewandten Erzählverfahren des *stream of consciousness* für unvereinbar mit dem historischen Genre.

BUŠINS Kritikpunkte gipfeln in dem unausgesprochenen Vorwurf der schriftstellerischen Unfähigkeit. So benenne Okudžava jeden seiner Romane mehrfach, und auch dieser Titel belege um ein weiteres, wie wenig sie gelungen seien: Es handle sich nämlich weder um eine Reise noch um Dilettanten. Ferner bezichtigt er ihn - auf *Bednyj Avrosimov* bezogen - fehlerhafter Sprachbeherrschung, und auch die in diesem Roman vorhandene Buntheit der Namen entspringe nicht historischem Wissen, sondern sei "умственная гимнастика". Ohne dies im einzelnen zu belegen, faßt er seine Kritik so zusammen:

За читателем остается полная свобода в объяснении и всех других удивительных фактов и обстоятельств, о коих повествует романист. (193)

Auch die Figurenkonstellation unterzieht er einer vernichtenden Kritik. So seien sie widersprüchlich aufgebaut (dafür gibt er kein Beispiel), und ihre psychologische Motivierung und ihre Innenperspektive werde durch durchsichtige und sich wiederholende Stereotypen (z.B. "буры природы") ersetzt. Für das Gesamtwerk zieht er den Schluß:

Она в том, что роман Б. Окуджавы крайне драматичен, он буквально нашпигован роковыми страстями, бурными событиями, взлетами и падениями. Это мир хаоса, сумбура и произвола, и только герои, сфабрикованные из 'вдруг', 'внезапно' и 'как снег на голову', могут выжить в этом специфическом мире: судьбами, жизнями, поступками только таких героев автор может распоряжаться и руководить этим мире. (194)

Er nennt daher den Roman einen "Bestseller für Mitrofanuschek" (197). Besonders stört ihn die angebliche Kontrastierung von West und Ost: Die russische Gesellschaft sei als moralisch heruntergekommen und verräterisch dargestellt, der der Westen sozial und moralisch überlegen sei. Ein besonders verachtungswürdiger Zug im Roman sei die Spionage als Existenzform und Bestandteil des russischen Lebens. Dies belegt für den Kritiker ein weiteres Mal Okudzavas einseitige Oberflächlichkeit in Fragen Geschichte.

Dieser ironisch-bissige Artikel wurde von verschiedenen Kritikern scharf angegriffen. Während ihn Bojko verurteilt, weil er nicht nach künstlerischen und ästhetischen Kriterien verfaßt ist, sieht SIDOROV<sup>19</sup> zu Recht darin das Paradebeispiel einer bestimmten Atmosphäre in der Kritik, die ein Werk weder von bestimmten Voraussetzungen her versteht, noch verschiedene Instanzen darin zu unterscheiden in der Lage ist.

Я не могу утверждать, что в восторге как читатель от прозы Булата Окуджавы, но статья Вл. Бушина о романе 'Путешествие дилетантов' могла появиться только в атмосфере полного теоретического непонимания таких художественно-стилевых явлений, как стилизация, романтическая пародия, взаимоотношения образа автора, рассказчика и героя... (248)

Ausführlicher setzt sich mit Bušins Artikel V. OSKOCKIJ auseinander, worauf schon der Titel *Pamflet ili paskvill'?*<sup>20</sup> hindeutet. Ob es sich bei dem Kritiker um einen "Pamphletisten", den Verfasser eines kurzen, aktuellen und scharfen Werks, handelt oder um einen "критик-пасквильянт", den Urheber eines außerliterarischen, antigesellschaft-

lichen und juristisch verfolgbaren Schriftstücks, überläßt der Autor - eher rhetorisch - dem Leser. Auch er vermerkt, Bušin habe den Roman nicht nach den Gesetzen der "художественная условность" beurteilt. Zwar gebe es ärgerliche faktische Ungenauigkeiten bei der Darstellung der historischen Ereignisse, aber das sei kein Anlaß, das Werk grundsätzlich in Frage zu stellen. Okudžava gehe mit der Vermengung von Realem und Absurdem auch im neuen Roman den Weg der künstlerischen Gestaltung der Mystifikation, aber auch das Absurde diene zur Darstellung des Entfremdeten und Unmenschlichen. Dabei übergeht Bušin - so Oskockij - sowohl die Tatsache, daß der Schriftsteller dabei ein Vorbild hatte, als auch seine Idee, die künstlerische Gesamtgestaltung und die Besonderheiten seiner Erzählhaltung. Oskockij weist dem Kritiker sogar nach, daß er zur Denunzierung von Okudžavas Sprachbeherrschung auf Formulierungen aus einem früheren Artikel zurückgreift<sup>21</sup>, die sich bereits damals als unzutreffend erwiesen haben, weil darin bewußt nicht zwischen der Rede des Autors und der Personen unterschieden worden war.

Eine späte negative Kritik aller historischen Werke Okudžavas stammt von LOBANOV<sup>22</sup>, für den dieser Roman all jene Merkmale am ausgeprägtesten aufweist, die Okudžavas historische Romanistik ausmachen. Für ihn sind dies: Romantik statt Geschichte, Histörchen statt Historie, falsche Stilisierung statt Authentizität. Ihn erregt wie zuvor Bušin das immer wiederkehrende Spitzelwesen als Wesenszug der russischen Seele, und in dieser Art kritisiert er ohne literaturwissenschaftliche Ansatzpunkte alle Romane Okudžavas. Die Behandlung des Schriftstellers schließt er mit dem Bedauern darüber ab, daß

... вот эти пасквили, теперь уже собранные воедино, в двух томах, тиражом в 200 тысяч экземпляров каждый, выходят в скором времени ... (263)

Sieht man v.a. von Bušin und Lobanov ab, so ist den Kritikern zu *Putešestuje diletantov* gemein, daß sie Okudžavas Schaffen im historischen Genre nunmehr ernsthaft anerkennen und sich mit den Besonderheiten dessen, den historischen und literarischen Vorbildern sowie den Charakteristika der Erzählhaltung auseinandersetzen. Damit scheint ein Weg beschritten worden zu sein zu einer sachlicheren Kritik, in der literarische bzw. literaturwissenschaftliche Kriterien ausschlaggebend sind.

### 5.5.2. Die deutsche Kritik

Die deutschen Kritiken beziehen sich teilweise auf den ganzen, häufig aber auch nur auf einen Teil des Romans. Sie haben so nicht nur verschieden breite Ausgangspunkte - die meisten nur zu einem Roman-Teil schreibenden Kritiker machen Aussagen über den Gesamtroman -, sie unterscheiden sich auch hinsichtlich ihrer Ausführlichkeit und Gründlichkeit in der Argumentation.

Der in diesem Sinne positivste Beitrag, *Die menschliche Tragödie und historische Komödie der Epoche Nikolaus I. in Okudshavas Romanwelt* von SCHRÖDER ist der deutschen Übersetzung des Romans im Aufbau-Verlag nachgestellt.<sup>22</sup> Er sprengt den Rahmen von Zeitungskritiken durch seine Länge und das wissenschaftliche Herangehen. Gleichzeitig bedingt die Einengung auf einen Aspekt der Fabel die Vernachlässigung erzähltechnischer Verfahren.

Schröder betrachtet *Die Reise der Dilettanten* als eine "Verschmelzung von historischem Roman, Grotoske und Märchen zu einem neuartigen Genre" (681). Dies werde durch die "künstlerische Erschließung der Epoche Nikolaus I. als einer 'Zwischenzeit' mit der grotesken Überschneidung und Umkehr von historischer Komödie und menschlicher Tragödie" (681) ermöglicht. Er konzentriert sich daher auf die Begründung seiner These von der historischen Zwischenzeit und weist nach, daß Okudžava, nachdem Avrosimov durch das Scheitern seiner phantastischen Traumvorstellungen den Verstand verloren hat, Šipov "nur ein historisches Vaudeville zu inszenieren half, das zu seiner persönlichen Tragödie führte", mit diesem Roman die Lücke ausfüllt und damit "zugleich die 'menschliche Tragödie und historische Komödie' dieser 'Zwischenzeit' von einem neuen Aspekt aus künstlerisch erschließen" will (665).

Als sehr gewissenhaft erweisen sich Schröders Nachforschungen zum historischen Material des Romans. Verbürgt sind neben den groben Zügen des Falles der Zar, Graf Orlov und Dubel't. Der Ehemann war nicht rücksichtsvoll wie im Roman, sondern despotisch, und die Verfolger von Mjufling und Katakazi sind Erfindungen Okudžavas. Es gehe dem Autor um den "gewöhnlichen Nikolaismus" (674), in dem der Zar auch nur ein Opfer seines Selbsterhaltungssystems gewesen sei. Daher unterscheidet sich die Darstellung des Zaren wesentlich von der bei L. Tolstoj und kennt keine vulgärsoziologische Geradlinigkeit. Viel-

mehr dienen - so Schröder - die *Eingeschobenen Kapitel* zur Beschreibung des Schrecklichen durch das Alltägliche, und zusammen mit den anderen Romanteilen charakterisieren sie eher den Zeitgeist als die Biographie des Zaren. Schröder vertritt aufgrund des Vergleichs mit Tolstoj, Tynjanov und Lermontov die These, Okudžava stelle Pečorin den "'Dilettanten' Mjatlev als 'Helden einer Zwischenzeit' zur Seite und entgegen" (676). Im Zusammenhang damit geht er auf das literarische Vorbild *Ein Held unserer Zeit* ein, an das sich Okudžava anlehne und dessen Stil er wirkungsvoll realisiere. Er wendet, so der Kritiker, dabei ein parodistisches Verfahren an, das erst eine quantitativ bedeutsame literarische Nachfolge ermögliche, und entwickelt aus der Kontrastierung dessen mit seinen eigenen, "nachgeschobenen" Kapiteln ein poetologisches Verfahren, das eine Neusicht des Themas nahelegt. Während Okudžava die Tragödie des kleinen Mannes im *Armen Avrostimov* und im *Šipov* visionär, tragisch und komisch zugleich als Emanzipationsmärchen gestaltet habe, erreiche er "mit der grotesken Überschneidung und Umkehr von historischer Komödie und menschlicher Tragödie" eine Vertiefung und Verfeinerung der historischen Darstellung und eine Verstärkung des "Parabel- und Märchenhaften" (681). Das entscheidende Verbindungsglied für das Verständnis der reiferen ästhetischen Position Okudžavas sieht Schröder in seiner Lyrik und in dem Thema, über sein Leben zu schreiben und Gestalten zu schaffen, die keiner vorgefaßten Idee entspringen und deren "Halluzinationen [...] nicht zu objektivieren" sind (682). In der modernen Sowjetliteratur ähnelt er stilistisch keinem anderen Schriftsteller, in seinem Anliegen sieht er selbst sich jedoch besonders Jurij Trifonov verbunden, denn er kann keinen wesentlichen Unterschied zwischen historischen und zeitgenössischen Werken ausmachen. Dies wird durch eine Feststellung Trifonovs unterstrichen, die Schröder zitiert:

Wenn sich ein heutiger Schriftsteller einem geschichtlichen Thema zuwendet, ist sein Anliegen das gleiche wie auch sonst in der Literatur. Er will den Leser zum Überlegen, Empfinden und Miterleben anregen, wobei er sich an die geistige Sphäre seiner Zeitgenossen wendet. Schon dies allein zwingt ihn, sich nicht weit von dem zu entfernen, was den Lebensinhalt des modernen Menschen ausmacht. (687/688)

Schröder hält *Die Reise der Dilettanten* mit seiner neuen Romanform

für ein literaturgeschichtlich wichtiges Ereignis, von dem eine ähnliche Genreerneuerung ausgehen könne wie einst von seinen Liedern. Diese Feststellung, kurz nach Erscheinen des Romans sicher berechtigt, hat sich bisher nicht erfüllt.

Auch KASPER beschäftigt sich in seinem Artikel, der neben der *Reise der Dilettanten* auch *Meret oder die Abenteuer Schipows* behandelt<sup>24</sup>, mit der Bedeutung des Historischen in Okudžavas Werk. Danach sieht der Schriftsteller seine Aufgabe nicht darin, "als Chronist zu wirken, Gesetzmäßigkeiten der Geschichte aufzudecken", nicht zu zeigen, "w i e es war, sondern w a s und w a r u m es war." Die Wahl von historischen Randfiguren erklärt sich daraus, daß er im Einzelnen den "feinsten Nerv der Geschichte" sieht, der für die heutige "Urteilsbildung zuweilen von größerer Bedeutung" sein kann "als die Ereignisse, von denen Geschichtsbücher berichten". Kasper verweist daher wie auch Schröder auf das Interview mit Okudžava, in dem er erklärt, das historische Faktum stelle für ihn eine Retorte dar für menschliche Schicksale und sittliche Probleme. Auch Kasper weist dem Helden Mjatlev seinen Platz an der Seite der "überflüssigen Menschen" Pečorin, Rudin und Oblomov zu. Als wichtiger Hinweis für die Verbindung zu Okudžavas Lyrik erweist sich die Feststellung, der Roman sei aus der Perspektive mehrerer "lyrischer Helden" geschrieben (Amilachvari, Mjatlev, verschiedene Briefeschreiber und der Autor), weshalb die Geschichte aus einer "betont subjektiven, mehrfach gebrochenen 'lyrischen' Sicht" erzählt sei.

Das historische Moment ist auch in der Rezension von HAGER der bestimmende Aspekt<sup>25</sup>. Sie spricht - wohl in Anlehnung an Schröder - von einem ungewöhnlichen Roman, "der üblichen Erwartungen an das historische Genre möglicherweise nicht entspricht", da nicht charakteristische Begebenheiten geschildert werden, sondern Okudžava den Umweg über das Denken und Fühlen der Menschen gewählt habe, "die gar nicht davon Kenntnis nehmen, daß sich wichtige historische Vorgänge vollziehen." Durch die Wahl verschiedener Berichtformen wird eine kaleidoskopartige Wirkung erzielt, wodurch "dem Leser immer neue Blickwinkel eröffnet" werden. Der Aufsatz, der vornehmlich die Fabel des Romans behandelt, charakterisiert Mjatlev als "überflüssigen Menschen", begriffen als "Hindernis für die Ausbeuterklasse", und schließt mit dem Hinweis auf die Tragikomik des Protagonisten.

Ein "Verwandter von Onegin, Petschorin und Oblomov, jenen Symbolträgern einer bestimmten pessimistischen Schicht der russischen Intelligenz des 19. Jahrhunderts" ist auch für PLOG-BONTEMPS<sup>26</sup> der Held Mjatlev. Sie weist darauf hin, daß Okudžavas Werk in der Sowjetliteratur der 60er und 70er Jahre sowohl formal - *pouest'* und Erzählung waren bestimmend - als auch durch das historische Thema und seine Behandlung eine Sonderstellung einnimmt. Anders als bei anderen zeitgenössischen Autoren, deren Werke durch das Fehlen eines dynamischen Geschehens und eines deutlich markierten Anfangs und Endes gekennzeichnet sei, präge diesen Roman ein turbulenter Ereignisverlauf. Dennoch sei der Standpunkt des Autors schwer zu bestimmen, und der Leser finde sich nicht immer gleich zurecht, denn es werde "auf verschiedenen Ebenen inszeniert, intrigiert, spioniert". Plog-Bontemps weist auf die komplizierte Komposition durch die sich kontrastierenden Erzählteile hin und würdigt Okudžavas "Fabulierfreude". Auch WOLFFHEIM<sup>27</sup> spricht von dem Talent Okudžavas, "Figuren zu zeichnen, um das man ihn beneiden kann", mittels dessen er "opulente Schilderungen der Landschaft, des Menschenschlags mit seiner kindlich-aufgeregten Hilfsbereitschaft und seiner Lust an gutem Essen" ausbreitet. Bei der Bestimmung des Romans anhand der Fabel bezieht sie sich auf *Die Flucht*, schließt aber auch den ersten Romanteil, das "vielleicht [...] verspielteste Werk dieser Serie" historischer Romane in ihre Überlegungen ein. Sie sieht darin eine Mischung aus Liebesroman, politischer Satire und Abenteuerroman. Der zweite Aspekt erscheint ihr dabei bestimmend, wenn sie feststellt, es handle sich um "politische Satire vom allerbesten Jahrgang". Ohne sich mit der Frage auseinanderzusetzen, warum Okudžava immer wieder historische Stoffe wählt, führt sie erklärend die Tatsache ins Feld, daß politische Konstellationen "im historischen Kostüm witziger" wirkten. Wolffheim, die sich mit dem historischen Material für diesen Roman nicht befaßt, betrachtet die Fabel weniger als "paradigmatisch für das Los der im 19. Jahrhundert vom Zarismus Verfolgten", sondern als "einen Ausschnitt aus dem großen russischen Trauerspiel des 19. Jahrhunderts".

Mit dem ersten Teil des Romans beschäftigt sich H. von SSACHNO<sup>28</sup>. Sie bestimmt den Roman als "Okudschawas dritten Versuch, die Vergangenheit in einer Mischung aus Märchen, Abenteuer- und Liebesroman,

politischer Satire und historisierendem Fresko ins Bewußtsein des russischen Lesers zurückzurufen", wobei das dominierende Element erst mit dem zweiten Romanteil bestimmt werden könne. Auch erhofft sie sich vom zweiten Teil eine Vertiefung des bis dahin "eher scherzhaft gehandhabten Konflikts zwischen Gesellschaft und Individuum". Sie behandelt die Erzählverfahren Okudžavas und bescheinigt ihm die Beherrschung aller Formen literarischer Manipulierung:

So gibt es Spurenelemente von Elegie und parodierter Elegie, von Fiktion und historischer Wahrheitsfindung, von satirisch verfremdeter und unverblümter politischer Anspielung. Es gibt dialogisierte Einschübe, Briefe und Tagebucheintragen, Spurgeschichten und kriminalistische Irreführungen, alles so bunt durcheinandergemengt wie nur möglich und daher bisweilen arg verwirrend. Doch das war wohl angestrebt.

Als überraschend für den heutigen sowjetischen Leser bezeichnet sie den "aristokratischen Belletrismus", und sie äußert sich als einzige zur Qualität der bundesdeutschen Übersetzung:

Okudschawa klöppelt seine lang ausschweifenden Sätze, deren Schlingen und Schleifen sich in der deutschen Übersetzung eher gespreizt als anmutig bauschen, wie Spitzen aneinander.

Verschiedene Aspekte beleuchtet LEECH-ANSPACH<sup>29</sup>. Als real betrachtet sie den historischen Hintergrund der politischen Reaktion sowie die Anspielungen auf das Duell, in dem Lermontov den Tod fand. Wie dessen Held Pečorin sei auch Mjatlev ein "überflüssiger" "Held der Zeit", dessen Schicksal "als beispielhaft für alle jene schöpferischen Menschen" erscheint, "die einem diktatorischen Machtapparat zum Opfer fielen". Daher versteht sie den Roman als "Parabel, die auf die Vergangenheit wie die Gegenwart zu beziehen ist." Dieser entspricht demnach einer Tendenz in der modernen Sowjetliteratur nach Verknüpfung der Gegenwart mit der Vergangenheit, "um auf diese Weise das Trauma der Stalinzeit in ein kontinuierliches Geschichtsbild einzuordnen und zu bewältigen." Wenn sie jedoch das Bild des Zaren im Roman "als die Verkörperung des Bösen schlechthin" charakterisiert, so übergeht sie die eingeschobenen Kapitel darin. Sie skizziert vielmehr die Position Mjatlevs, die einerseits durch die eingeschobenen Kapitel als auch durch den Standpunkt des fiktiven Erzählers kontrastiert wird. Die Autorin beobachtet eine Vermischung verschiedener Textarten und konstatiert die auf den Berichten Ami-

lachvaris basierende Komposition. Als bedeutsam für das Verständnis des Romans als Parabel betrachtet sie daher:

Die verschiedenen Handlungsebenen und Blickwinkel, auch die surrealistischen Verfremdungseffekte ... verschieben oftmals das Erzählte von der vordergründigen Realität ins Satirisch-Phantastische, so daß es exemplarische Gültigkeit erlangt.

Sie versteht so das Thema als nicht zeitgebunden, als Streben nach Freiheit, nach Befreiung von den Normen der Obrigkeit.

Der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der Zeit der Innerlichkeit verbreiteten Vorliebe für Memoiren schreibt FORBERGER<sup>30</sup> Okudžavas ersten Romanteil zu und vermutet:

Die kritische Aufarbeitung des russischen Feudalismus müßte ganz dem offiziellen Geschmack entsprechen.

Eine Interpretation unterbleibt; statt dessen konstatiert sie "geistreiche Unterhaltung, die von pikanten Liebeshistörchen bei Herren und Gesinde über historische Szenen bis zu Komik und Satire reicht". Daher liest sich der Roman bei ihr als die Geschichte eines zur Liebe unfähigen Verführers.

Unter einem anders eingeeengten Blickwinkel betrachtet KLAUSENITZER<sup>31</sup> den zweiten Romanteil. Ein Mißverständnis liegt offenbar vor, wenn er im Roman eine "langwierige, umständlich erzählte Biographie" sieht, einen historischen Roman, der "auf der Grundlage wahrer Begebenheiten kompiliert" wurde. Wenn er davon ausgeht, der Autor habe die vorgefundenen Memoiren bearbeitet, nimmt er den erzähltechnischen Kniff im Heutigen Nachwort, wo Okudžava seine Autorenschaft nur für die eingeschobenen Kapitel bekennt und die Fiktionalität der übrigen bestreitet, für bare Münze. Diese Verschleierung der Instanz des abstrakten Autors dient der Stärkung der Erzählerposition und soll die Illusion schaffen, die geschilderten Ereignisse seien real, bedeutet aber nicht, daß das Werk nicht literarischer Fiktion entspringt. Okudžava ist der Romanautor!

Klausenitzer vermengt Werk und Autorenintention bzw. -engagement und versteht "Okudschawas Flucht in die Historie als verschlüsselten Protest gegen die ekelhaften, gesellschaftlich verheerenden Folgen des heutigen Konformismus". Auch die beiden ersten historischen Werke bestimmt er, Fabel und Sujet verkürzend, als "gegenwartskritische historische Romane" und schließt - da er eine politische Aussage vermißt - damit, von Okudžava könne man mehr "als ein Sittengemälde aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts" erwarten.

Der mangelnden politischen Interpretationsmöglichkeit geht KASACK<sup>32</sup> nach. Er konstatiert in Okudžavas Romanen ein ständiges Abnehmen des gleichnishaften Gegenwartsbezugs bis hin zum völligen Fehlen in *Putešestvie diletantov*. Dem Schriftsteller spricht er nicht nur ab, die historische Atmosphäre im 19. Jahrhundert getroffen zu haben, sondern auch die Absicht dazu. Dafür "plaudert" er "unverbindlich und spielt mit der Erzählstruktur, vor allem durch Perspektivwechsel". Doch nicht die erzähltechnische Qualität ist für ihn ausschlaggebend, sondern der Inhalt. Daher verwundert es nicht, wenn er feststellt:

Jedoch entstand mit der Unverbindlichkeit des Historisch-Politischen auch eine Unverbindlichkeit im Menschlichen. Auch hier bewegt uns nichts.

Aufgrund dieser Einschätzung befindet Kasack über dieses Werk des sonst "nicht gebrochenen" Talents:

Das Buch ist überflüssig.

Für diesen Roman läßt sich insgesamt feststellen, daß russische und deutsche Kritik anders als bei den früheren Romanen auseinanderklaffen. Setzt sich die russische, von Ausnahmen abgesehen um literarische Kriterien anstelle von literaturpolitischen bemüht, zunehmend ernsthafter und wissenschaftlicher mit diesem Roman auseinander, so erweisen sich in vielen deutschen Kritiken und Rezensionen die politisch-inhaltlichen Elemente als dominant.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Der Roman erschien zuerst in: *Družba narodov* 8 + 9/1976 (1. Buch) und 9 + 10/1978 (2. Buch). Hier wird nach der Buchausgabe zitiert: *Putešestvie diletantov. Iz zapisok otstavnogo poručika Amirana Amilachvari*. Moskva 1980.

<sup>2</sup> P. Biele: Die drei Reisen des Bulat Okudshawa. In: *Sinn und Form* 2/1980, 359-374; 372.

<sup>3</sup> B. Galster sieht darin einen fundamentalen Fehler Okudžavas, denn Amilachvaris Figur werde dadurch, daß die Ereignisse nicht seinem Bewußtsein untergeordnet sind, zu unscharf. Vgl. *O samowładztwie i prywatności*. In: *Nowe książki* Nr. 17, 15.9.1981, 11-13.

<sup>4</sup> Diesen Titel trägt die Übersetzung von A. Kaempfe (München 1978 und 1979). Die Übersetzung von T. Reschke (Weimar/Berlin 1981) behält die Originalbezeichnungen *Erstes* und *Zweites Buch* bei.

- <sup>6</sup> N. Dončenko: Chudožestvennaja koncepcija prošlogo v istoričeskom romane. In: Istoričeskij roman v literature socialističeskich stran Evropy. Moskva 1969, 137-166; 156.
- <sup>6</sup> Ja. Gordin: Ljubov' i drama Mjatljeva (Dva mnenija o romane Bulata Okudžavy "Putešestvie diletantov"). In: Literaturnaja gazeta, 1.1.1979, 4.
- <sup>7</sup> A. Latynyna: "Častnyj čelovek" v istorii. In: Literaturnoe obozrenie 5/1978, 10-15.
- <sup>8</sup> V. Kurbatov: Dal' svobodnogo romana. In: Literaturnoe obozrenie 3/1978, 19-23.
- <sup>9</sup> V. Kurbatov: V žanre žizni. In: Družba narodov 6/1980, 239-244.
- <sup>10</sup> So Okudžava in einem Kurzinterview unter dem Titel: Pisatel' rabotaet nad istoričeskoj temoj. In: Nauka i žizn' 11/1977, 137-138; ferner in einem Interview, das I. Rišina mit dem Schriftsteller führte: Dalekoe i blizkoe. In: Literaturnaja gazeta, 17.11.1976, 3.
- <sup>11</sup> Neuabdruck des Artikels von P. Ščegolev in: Nauka i žizn' 11/1977, 138-145.
- <sup>12</sup> B. Chotimskij: "Guljajuščij sam po sebe". In: Literaturnaja Gruzija 8/1977, 73-77.
- <sup>13</sup> M. Bojko: Étot blizkij nerazgadannyj vek. In: Literaturnoe obozrenie 10/1979, 42-45.
- <sup>14</sup> A. Bočarov: Osmyslivaja minuvšee. In: Pravda, 15.4.1979, 3.
- <sup>15</sup> V. Bušin: "Kušajte, druž'ja moi. Vse vaše". In: Moskva 7/1979, 188-203.
- <sup>16</sup> S. Plechanov: Anatol' Kuragin, vozdelennyj v pečoriny? (Dva mnenija o romane Bulata Okudžavy "Putešestvie diletantov"). In: Literaturnaja gazeta, 1.1.1979, 4.
- <sup>17</sup> V. Safonov: K istokam žanra. In: Literaturnaja Gruzija 4/1980, 74-78.
- <sup>18</sup> V. Kurbatov: V žanre žizni. In: Družba narodov 6/1980, 239-244.
- <sup>19</sup> E. Sidorov: O forme našej prozy. In: Družba narodov 6/1980, 245-250.
- <sup>20</sup> V. Oskockij: Pamflet ili paskvil'? In: Literaturnaja Gruzija 1/1980, 154-171.
- <sup>21</sup> Vgl. V. Bušin: "Udobnosti proizvodit' revoljuciju". In: Literaturnaja gazeta, 8.10.1969, 6.
- <sup>22</sup> M. Lobanov: Istorija i ee "literaturnyj variant". In: Molodaja gvardija 3/1988, 253-271.

- <sup>23</sup> In: Die Reise der Dilettanten. Übers. Th. Reschke. Berlin/Weimar 1981, 663-690. Der Artikel erschien auch in einer Aufsatzsammlung: R. Schröder: Roman der Seele, Roman der Geschichte. Leipzig 1986, 237-262. Im folgenden beziehe ich mich auf die erste angegebene Quelle.
- <sup>24</sup> K. Kasper: "Lyrische Helden und Heilige". In: Sonntag, 27.6.1982, 12.
- <sup>25</sup> R. Hager: "Herr von Schonhoven" war eigentlich eine Frau. In: Neues Deutschland, 3./4.4.1982, 14.
- <sup>26</sup> S. Plog-Bontemps: Flucht ins Vergessen. In: Hannoversche Allgemeine, 3.2.1979.
- <sup>27</sup> E. Wolffheim: "Es lebe die Freiheit!" In: Frankfurter Rundschau, 22.1.1980.
- <sup>28</sup> H. von Ssachno: Die Reise der Dilettanten. In: Süddeutsche Zeitung, 25.11.1978, 30. Bei der Behandlung der Fabel unterläuft ihr eine Ungenauigkeit, N. Rumjanceva stirbt nicht im Kindbett.
- <sup>29</sup> G. Leech-Anspach: Freiheit, die hellste aller Sonnen. In: Der Tagesspiegel, 3.8.1980.
- <sup>30</sup> A. Forberger: Leicht zu entfachendes Fürsten-Herz. In: Mannheimer Morgen, 13.7.1979, 30.
- <sup>31</sup> H.-P. Klausenitzer: Im Postkutschentempo. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.3.1980, 22.
- <sup>32</sup> W. Kasack: Bis auf die böse Mutter sind alle edel. Warum Bulat Okudschawa einen unverbindlichen historischen Roman geschrieben hat. In: Die Welt, 12.1.1980. Diesen Standpunkt vertritt er etwas gemäßiger auch in seinem Buch: Die russische Literatur 1945-1982 mit einem Verzeichnis der Übersetzungen ins Deutsche. München: Sagner 1983.

## 6. SVIDANIE S BONAPARTON

### 6.1. Die Fabel

Der Roman "Svidanie s Bonapartom"<sup>1</sup> umfaßt die Zeit von 1800 bis 1826 bzw. mit dem epilogartigen 4. Teil bis Mitte 1827. Dieser Zeitraum ist durch einschneidende Ereignisse in der russischen Geschichte gekennzeichnet: die Ermordung Pavl' I., den Einmarsch Napoleons und den Brand Moskaus, den Dekabristenaufstand und seine Niederschlagung. Sie beeinflussen die Handlungen der erzählten Personen, sind aber weder Thema des Romans, noch bilden sie den bloßen Hintergrund der Romanhandlung. In schicksalhaften Grundfragen einer Nation vertreten sie die Geschichte schlechthin, und ihre Darstellung im Roman entspringt einem Geschichtsverständnis, das die Verknüpfung des Einzelschicksals mit dem einer ganzen Nation in den Mittelpunkt stellt. Damit steht die Frage im Vordergrund, wie sich der Einzelne zur Geschichte verhält, ob und wie er sie beeinflussen kann und wie er durch sie bestimmt ist. Im Roman wird dies durch die Lebensgeschichten einzelner Personen realisiert, deren Schicksale sich kreuzen oder zumindest in Beziehung zueinander stehen und die jeweils in Bezug auf dieselben historischen Ereignisse dargestellt werden.

Eine zentrale Rolle spielt das Jahr 1812, in das der Einmarsch Napoleons und der Brand Moskaus fallen. Durch Napoleon Bonaparte wird die Gestalt der historischen Persönlichkeit thematisiert. Sein Name, der getrennt und vereint in zwei Varianten (Napoleon und Bonaparte), dem Revolutionsgenie und dem Diktator, erscheint<sup>2</sup>, scheidet die Geister in folgenden Fragen in zwei Lager: die Berechtigung der Französischen Revolution, ihre Mittel und ihre Übertragbarkeit auf Rußland, ihre Ideale und deren Verkehrung, die Frage nach der Freiheit und Gleichheit der Menschen im Gegensatz zur russischen Leibeigenschaft, die Abhängigkeit des individuellen Schicksals von der "großen" Geschichte und deren Beeinflußbarkeit durch den Einzelnen. Napoleon verkörpert das historische Genie, die Führerpersönlichkeit, die die Geschicke ganzer Nationen in den Händen hält. So wird durch Opočnin's Plan, sich mit dem französischen Stab zusammen in die Luft zu sprengen, die Frage aufgeworfen: Kann sich ein Individuum der Geschichte entgegenstellen, genial die Pläne großer Persönlichkeiten durchkreuzen und so die Geschichte - auch der eigenen Nation - eine

andere Wendung nehmen lassen, Katastrophen verhindern? Im Grunde geht die Fragestellung noch weiter: Kann der Einzelne überhaupt die Geschichte beeinflussen?

Der Titel zielt auf dieses zweideutige Rendezvous mit Napoleon hin, unreit aber im weiteren Sinne die Konfrontation der einzelnen Romanfiguren mit den Problemen, die dieser Name für sie verkörpert: Verläuft das Leben des Individuums in gesellschaftlichen, v.a. aber in persönlichen Fragen nach vorgezeichneten, von ihm selbst unabhängigen Schicksalslinien der Geschichte, kann er sein eigenes Los oder das anderer bestimmen? In jeder Figur mit Ausnahme Timoas finden wir die Zwiefltigkeit der zwei Prinzipien wieder, die der erhöhten und die der gefallenen historischen Person.

Der Roman besteht aus vier Teilen und beginnt mit den Aufzeichnungen des Generalmajors a.D. Opoinin, die zeitlich etwa in der Mitte der Romanhandlung - Juni bis August 1812 - niedergeschrieben sind und deren erzählte Zeit sich zu einem Teil mit der Erzählgegenwart deckt. Der 55jhrige bereitet einen Festempfang für den "корсиканский генерал" detailliert vor (mit der Abfolge der Musikinstrumente, der Speisen und seinen Reden) und wird dafür von den Nachbarn seines Gutes Lipen'ki bei Kaluga teils für einen gefährlichen, teils für einen gtherzigen Verrückten gehalten. Hinter diesem Vorhaben verbirgt sich jedoch ein Plan zur Rettung Rußlands, in den niemand eingeweiht ist und der gleichzeitig das Motiv für die Aufzeichnungen - nämlich sich das Kainsmal des Verräters abzuwaschen - darstellt: Opoinin will sich zusammen mit Bonaparte und dem gesamten französischen Generalstab bei dem Empfang in seinem Hause in die Luft jagen. In die erzählte Gegenwart eingeflochten sind Erinnerungen an seine Armeezeit, an den Verlust seines Beines bei Austerlitz (sein Leben hat er einem Wink Napoleons zu verdanken), an seinen unglücklichen Bruder Saa, dessen Tochter Sonja und den Enkel Titus (Timoa); den breitesten Raum nimmt darin jedoch Varvara Volkova vom benachbarten Gut Gubino ein, die Geschichte seiner nicht erwiderten Liebe. Ihre Bekanntschaft reicht ins Jahr 1800 zurück und greift bis in die aktuelle Erzählgegenwart hinein. Die Aufzeichnungen sind an den Enkel seines freiwillig aus dem Leben geschiedenen Bruders Saa, Timofej - als Titus angeredet oder beschrieben - gerichtet. Der Vollwaise Timoa lebt von seinem achten bis sechzehnten Lebensjahr bei ihm und

wird im Sommer 1812 mit seinem Lehrer, dem Österreicher Franz Mender, ins vermeintlich sichere Moskau geschickt, um dort die Armeelaufbahn zu beginnen. Timoša ist auch der Adressat des Briefes, mit dem der 1. Teil abbricht.

Der zweite Romanteil, die *Gorestnye vospominanija minušej Lutzj Bigar*, ist mit dem ersten zunächst unverbunden: Die Erzähler kennen sich nicht. Beziehungen ergeben sich jedoch aus dem Handlungszeitraum und den erzählten Personen. Kernstück der erzählten Zeit ist Moskau im Jahre 1812 während des Brandes und danach bis zum Abzug der französischen Truppen. Dem geht eine kurze Schilderung des sechsjährigen Aufenthalts der Französin in Rußland voraus. Die französische Chansonsängerin lernt zufällig ihre neuen Moskauer Nachbarn kennen, den 16jährigen Timoša und seinen Lehrer Mender, und während des Brandes und der Plünderungen bilden sie eine kurzzeitige Überlebensgemeinschaft. Zu dem Jungen empfindet sie eine tiefe Zuneigung. Mender wird durch französische Soldaten, die ihn für einen Brandstifter halten, erschossen, und Timoša verläßt das Quartier im Hause Svečín, nachdem er die Nachricht von der Ermordung seines "Großvaters" durch französische Dragoner erhalten hat. So findet diese Gemeinschaft ihr jähes Ende. Luiza Bigar ist zum Bleiben entschlossen, doch ihre Liebe wird von Svečín, Varvaras früherem Mann, nicht erwidert. Der Offizier Pastoret, der kurz zuvor noch Opočinin kennengelernt und auch dessen Rettung bei Austerlitz miterlebt hat, kann sie schließlich zum sofortigen Verlassen des Landes bewegen, als sie mit ihrer Verurteilung des französischen Einmarsches auf taube Ohren stößt und als Französin auf offener Straße tötlich angegriffen wird. Bei dem dritten Teil *O tom, što uspomnilos' v preklonnye leta* handelt es sich um die Erinnerungen Varvara Volkovas, was im Unterschied zu den ersten beiden Kapiteln nicht aus dem Untertitel hervorgeht. Er umfaßt seitenmäßig etwa ebenso viel wie der erste Teil, jedoch einen doppelt so langen Zeitraum: von 1800 bis 1826/27. Kernstück der erzählten Zeit ist die erste Begegnung der 23jährigen mit Svečín - der "Märzkuß" - im Freudentaumel des Volkes nach der Ermordung Pavl's 1801 bis zur Heirat zwei Jahre später. Diese für sie schicksalhafte Verbindung ist nur von kurzer Dauer, tiefgreifende Wesensunterschiede und Meinungsverschiedenheiten über die Gleichheit der Menschen und die Behandlung von Leibeigenen führen zur Trennung.

Mit den Argumenten Svečins wird Varvara später von der ihrem Vater in ihrer Art ähnelnden Tochter Liza erneut konfrontiert. Ein später Versöhnungsversuch im Jahre 1812 mündet im Gefühl von Fremdheit und Feindseligkeit.

Svečins Gegenpart ist Opočinin, zu dem sich Varvara hingezogen fühlt, den sie aber nicht als ihre Bestimmung empfindet. Erst spät erkennt sie die Möglichkeit dieser Verbindung und erlebt nach seinem Tod immer wieder alptraumhaft, daß der General sie als einziger geliebt hat. Die Erinnerungen an die Bestrafung ihrer Leibeigenen, die sie mit ihrem Haus in Brand stecken wollten, an ihren "Partisanenzug" als Atamanin nach dem Tode Opočinins, um diesen zu rächen, aber auch Reflexionen und Gespräche illustrieren ihre Weltanschauung.

Die zunächst von ihr und später von Opočinin abgelehnte Verbindung der beiden Güter Lipen'ki und Gubino scheint durch Timoša und Liza, die seit frühester Jugend eine tiefe Zuneigung zueinander empfinden, Wirklichkeit zu werden. Timoša kommt nach drei Jahren Dienst in der Armee verändert und verroht zurück, der Wunsch nach gesellschaftlicher Veränderung vermischt sich mit der typischen Opočininschen Schwermut. Er nimmt an Unterredungen zur Vorbereitung einer Verschwörung in der Ukraine teil (Südbund der Dekabristen), entschließt sich aber nicht zur aktiven Unterstützung. Dennoch pflegt er auch weiterhin die Kontakte zu seinen Freunden aus der Armee, die andere Ansichten vertreten, und zu Prjachin.

Im Jahre 1825 dringen Gerüchte über eine starke Gegenpartei des Zaren nach Gubino, die sich bei der Fahrt nach Moskau und Petersburg zu Weihnachten bald bewahrheiten: Der Aufstand auf dem Senatsplatz ist niedergeschlagen, die Gefängnisse sind voller Offiziere aus guten Familien. Timoša kommt monatelang nicht zu sich, und im April, kurz vor der für Mai geplanten Hochzeit, kommt sein früherer Kamerad Prjachin und bringt ihn zu Verhören nach Petersburg. Liza bittet den Vater um Hilfe; diese erweist sich als unnötig, und Timoša kehrt Mitte Juni - mit dem Geruch nach Kasematten - zurück.

Am kürzesten ist der vierte Romanteil (8 Seiten), der keinen Titel trägt. Er enthält Briefe und Tagebuchaufzeichnungen, die - bis auf den letzten Brief - von Prjachin stammen. Seine Briefe datieren vom 14.8.1826 bis zum 16.5.1827, und als Beilage finden sich Aufzeich-

nungen vom Frankreichfeldzug mit Timoša aus der Zeit vom 1.1.1814 bis zum 11.5.1814; Prjachin will damit sein Verhalten vor Timoša rechtfertigen und ihn wieder mit sich versöhnen. Der letzte Brief bricht diesen Versuch ab und wird im Juni von Varvara Volkova mit der förmlichen Nachricht beantwortet, daß sich Timoša bereits im Juli 1826, d.h. kurz nach seiner Rückkehr vom Verhör aus Petersburg, das Leben genommen habe.

Damit ist die Lebensschilderung der Hauptfiguren abgeschlossen: Opočinin wird mit 55 Jahren umgebracht, Varvara Volkova hat mit etwa 50 Jahren ihr Leben hinter sich, Timoša hat wie sein Großvater Saša den Freitod gewählt. Mender wurde - wie von ihm selbst prophezeit - von Franzosen umgebracht, Lisa verliert zwanzigjährig den Geliebten.

So werden hier verschiedene Antworten auf die Frage nach der Bestimmung des Individuums durch das Schicksal gegeben. Varvaras Entscheidung für den scheinbar ihr bestimmten Svečín erweist sich als falsch, sie hat sich damit um die einzige Liebe gebracht. Wegen Svečín hat sie Opočinin zurückgestoßen und kann ihn nicht mehr gewinnen. Opočinin, einmal von den Franzosen gerettet, kommt nicht mehr zur Ausführung seines Plans, den französischen Stab zu vernichten: Bei der Verteidigung der leibeigenen Arina wird er von Franzosen erschossen, die sich über ihn lustig machen. Timoša, der die Beteiligung am Dekabristenaufstand abgelehnt hat, wird Opfer der nachträglichen Verwicklungen darum und verzweifelt darüber. Schließlich ist auch die Entwicklung der Randfiguren nicht ohne Bedeutung: Arina lebt nach ihrer Freilassung weiter wie eine Leibeigene und nimmt ihr Leben nicht selbst in die Hand, der altgewordene Brandstifter bittet Varvara um Vergebung.

## 6.2. Die erzählten Personen

### 6.2.1. Opočinin

Generalmajor a.D. Opočinin, "бывший командир московского мушкетерского полка", wie es in der Überschrift zum 1. Teil heißt, ist zum Zeitpunkt seiner Erzählung, im Sommer 1812, kurz vor dem Anrücken der Franzosen, 55 Jahre alt. In Varvaras Erzählerrede als Opočinin, Nikolaj oder N. Petrovič bezeichnet, wendet sie sich in der direkten Rede mit "мой генерал" an ihn. Die germanisierte Anrede "гепр Опочи-

ни" ist der Rede Franz Menderts zuzuordnen, während ihn der kleine Timoša mit "дедушка" und später mit "дядя" anspricht.

Seine Rückblicke reichen z.T. bis in die Kindheit, aber zeitlich fixiert greifen sie ins Alter von 42 Jahren zurück, als er Varvara kennenlernt. Die Erinnerungen an Varvara nehmen in der erzählten Vergangenheit den breitesten Raum ein; es ist die Geschichte seiner unerwiderten Liebe.

Bei der ersten Begegnung bringt sie Opočnin mit Provokationen aus der Fassung und weckt durch ihre außergewöhnliche Art und ihr unkonventionelles Verhalten sein Interesse. Seinen ersten Eindruck beschreibt er folgendermaßen:

... юная дама, которой повезло жить по своей воле, распугавшая рой уездных и даже губернских претендентов на ее снисходительность [...] и вдруг это существо, поднявшее руку на общие святыни! Тогда я был шокирован, а нынче смеюсь...

Ihre im Geäst vor seinem Haus zurückgelassenen Glöckchen treiben ihn zu ihr, seine Liebe zu ihr scheint erwidert zu werden, doch seine Hoffnungen werden wegen Svečín zunichte. Ihn beeindruckt ihre Strenge, sie ist für ihn "холодный, неумолимый судья, да и только" (42). So zeigt sie kein Mitleid, nachdem er ein Bein verloren hat, sondern greift ihn an, weil er meint, niemandem mehr nötig zu sein. Obwohl er auf ihr spätes Angebot einer Verbindung nicht eingeht, beschäftigt ihn Varvara bis an sein Lebensende. Sie ist die einzige, der er seinen Plan und die Motive dazu erklären will, aber er fühlt sich unfähig dazu und verläßt die letzte Zusammenkunft "с клеймом изменника на челе" (96). Opočnin reflektiert sein Leben, seine Lebensanschauungen verabsolutieren nichts und sind von Selbstkritik geprägt. Er tritt ein für die Leibeigenschaft, die er im Gespräch mit Pastoret nicht als Sklavenhalterei und Unterdrückung interpretiert:

Это не рабство, [...] а многовековый союз. Вы все разрозненны, мы же объединены в семью ... (53)

Entscheidend für das fast familiäre Zusammengehörigkeitsgefühl ist auch sein eigenes Verhalten:

Я не жалуюсь на гармонию [...] и крестьян своих не продаю. - И цитирую чужим голосом: - Ведь крестьяне тоже любить умеют. (53)

Er läßt Leibeigene frei, wie es sein Bruder Saša vor seinem Tod verfügt hatte. Wie der im Testament vermerkte, waren die Verhältnisse

in Rußland für ihn unerträglich:

... Все окружающее меня в России вызывает ужас и боль.  
(15)

Der Bruder ließ seine Bücher verbrennen und das Gut zu einem Spottpreis verkaufen; Opočinin verurteilt den Bruder trotz der unterschiedlichen Geisteshaltungen nicht:

Мой бедный брат, отчаявшийся и не увидевший вокруг ни одного виновника, кроме себя самого! (16)

Dies beschreibt die von Varvara mehrfach angeführte "опочинская тоска", die schließlich auch Opočinins und Timošas Handeln bestimmt. Auch die bittere Erkenntnis, daß seine Ideale ins Wanken geraten sind, belegt das.

Я унижен в собственном доме! Унижен со дня рождения!  
Мои кумиры оскорбили меня! (55)

An Napoleon scheiden sich die Geister in vielerlei Hinsicht. Einerseits stellt er nur eine der vielen Führerpersönlichkeiten in der Geschichte dar, die für ihre eigenen Interessen Tausende opfern:

Какие пространства протоптали орды европейских кочевников [...], чтобы угодить капризу низкорослого гения с челкой на лбу! Пройдут времена, небось потомки по глупости и лени торжественно вознесут его на пьедестал, как давно уж вознесли Аннибала - убийцу в кожаной юбке, как Александра, залившего кровью полсвета. (87)

Andererseits verkörpert er nur in zweiter Linie die Französische Revolution; er ist vielmehr Opočinins militärisches Vorbild und sein ewiger Konkurrent, ja sein Schicksal. So hat Opočinin immer wieder gegen seine Truppen gekämpft, war siegreich oder wurde zurückgeschlagen; dem Franzosen hat der General auch sein Leben zu verdanken. Durch dessen Wink - zufällig oder aus einer Laune heraus - wurde der schwerverletzte Opočinin vom Eis eines Teiches bei Austerlitz geborgen und gerettet. Der Verlust seines Beins, der darauf zurückgeht, hält ihm diese Abhängigkeit immer wieder vor Augen.

Zwar begründet Opočinin das Festessen für den französischen Stab mit seiner Bewunderung für Bonaparte und dessen Generäle, doch läßt er in seiner Erzählung einen Plan erahnen: Er will sich mit ihnen zusammen in die Luft sprengen. Dies ist für ihn kein Racheakt, sondern er will das Vaterland dadurch retten, d.h. die Franzosen zum Rückzug zwingen. Durch das Wirken geheimnisvoller Kräfte fühlt er sich dazu berufen. Seine Philosophie kleidet er in die Worte:

Гибель зла – разве она не есть спасение добра? Все, что есть в этом доме, должно служить этой идее. Музыка, свет, слова, стенания и проклятия, и восторженные словословия, и молитвы благодарности, и лицемерие Страшного суда – все должно слиться в единую страстную бурю, которая исцелит род людской от счастливой слепоты, от наслаждения страданием, ибо не это истинный его удел. Не убийство, не гордую месть, а спасение – вот что вижу я и к чему стремлюсь. (17)

### 6.2.2. Varvara Volkova

Varvara, 19 Jahre jünger als Opočnin, wird im Spannungsfeld zwischen ihm und ihrem Mann Svečín dargestellt; ihren Standpunkt erfahren wir jedoch auch aus ihren eigenen Gedanken und Gefühlen. Opočnins Sicht – sie ist für ihn eine der wenigen bemerkenswerten Frauen, die seit frühester Kindheit ihre Unabhängigkeit liebten – wird aus dessen Erzählung und den darin wiedergegebenen Dialogen deutlich, während Svečíns Einschätzung fast ausschließlich über Varvaras Erzählung vermittelt ist.

Sie ist überzeugt davon, daß die Menschen nicht gleich sind und es auch nie sein werden. Leibeigenen gegenüber muß man hart durchgreifen; die gesellschaftlichen Grundlagen werden nämlich erschüttert, verliert man deren Achtung und Liebe. Dies illustrieren die Erinnerungen an die Abrechnung mit den Leibeigenen, die ihr Haus, in dem sie sich mit Tochter und Tante befand, in Brand steckten. Mit Svečín kommt es um die Frage des Umgangs mit Leibeigenen zu grundsätzlichen Meinungsverschiedenheiten, die im Vorwurf gipfeln, sie sei grausam, und die schließlich zur Trennung führen. Dabei kritisiert er auch ihre Doppelmoral, wie folgender Dialog zeigt:

„Я все время слышу крик этой девки, наказанной вами... И это невыносимо...“ – „Мой дорогой, – сказала я мягко, как могла, – ее наказали еще вчера...“ – „Да, но я слышу и не могу привыкнуть.“ Я постаралась быть немногословной. „Не придавайте значения ... Ежели вас раздражает такой пустяк, что же будет с вами в серьезном случае?“ Он посмотрел на меня так, словно я совершила предательство. „А серьезный случай, – спросил он, – это когда топят в пруду с камнем на шее?... Или наше благородство годится только для московских гостиных?“ (234)

Dieser Vorwurf wird später von Ihrer Tochter Liza ebenfalls gegen sie erhoben, als sie nach Gründen für die Trennung der Eltern sucht. Der umfassendsten Einschätzung Varvaras durch Svečín begegnen wir im 2. Romanteil, wo dieser als sprechende Figur auftritt. Timoša, der

sich nach der Dame auf dem Portrait erkundigt (Varvaras Abbildung), erhält von ihm folgende Auskunft:

При свете одной свечи она выглядит загадочно, не правда ли? - и отпил вина. - При свете двух свечей это уже владелица семисот душ, жаждущая их устроить. [...] - При свете трех свечей, милостивый государь, вы заметите смещение французской моды, губернского саможнения, уездного здравомыслия и деревенского здоровья, - он шумно вздохнул. - При четырех же свечах станет очевидным, что и у нее, и у меня все в прошлом... (151)

Varvara, die sich wenig nach den Urteilen anderer richtet und dafür umso mehr auf ihre Berufung hört, fesseln an Svečín das Anderssein, das Geheimnisvolle, seine Unzugänglichkeit. Das treibt sie zu der Vorstellung, nach Napoleons Vorbild ihn erobern, diese Festung nehmen und bezwingen zu müssen. Dieses Motiv erweist sich jedoch bald als irreführend, und die Meinungsverschiedenheiten in den Gesprächen, die ihr zur Annäherung dienen, stellen sich als tiefgreifend heraus: Es gibt kein gegenseitiges Verstehen. Den Hauptgrund für die Trennung von ihm sieht sie aber darin, daß es ihr nicht gelungen sei, ihn wirklich zu erobern.

In dem Maße, wie ihr Zweifel an dieser Verbindung kommen, nimmt Opočínin in ihren Gedanken immer mehr Raum ein. Nach dem Scheitern der Ehe schlägt sie dem General eine Gemeinschaft vor, was der aber zurückweist. Später gesteht sie, daß vielleicht alles anders gekommen wäre, wenn sie sich mit seinem militärischen Beruf abgefunden hätte. Erst nach seinem Tod begreift sie seine Liebe in vollem Ausmaß und sieht ihn in Wahnbildern vor sich.

Neben ihrer Rigorosität taucht als Motiv auch auf, andere retten zu müssen. Dies wird als Grund für ihre erste Ehe angeführt, die nach sehr kurzer Zeit geschieden wurde. Auch Svečín unterstellt ihr diesen Beweggrund, als sie 1812 in der Hoffnung auf Versöhnung nach Moskau kommt, was sich jedoch nicht erfüllt.

### 6.2.3. Timofej Ignat'ev (Timoša)

Bei dieser Figur liegt die breiteste Fächerung bei der Namensgebung vor. Die förmliche Anrede Timofej Michajlovič Ignat'ev wird nur von Prjachin oder anderen Armeekameraden verwendet, die Anrede Titus ausschließlich von Opočínin. Am häufigsten ist die persönlichere Benennung Timoša.

Timoša lebt seit seinem achten Lebensjahr - zunächst mit seiner Mutter Sonja - bei General Opočinin, dem Bruder seines Großvaters Saša, und wird früh Vollwaise. Bis zu seinem 16. Lebensjahr bleibt er auf dem Gut und wird dann beim Anrücken der Franzosen nach Moskau geschickt. Dort erlebt er den Brand der Stadt und die Erschießung seines Lehrers Franz Mender. Während dieser Zeit lernt er die Französin Luiza Bigar kennen, die zu ihnen zieht und die von seiner kindlichen Unbefangenheit und Herzlichkeit in Bann geschlagen ist. Als er die Nachricht von der Ermordung seines "Großvaters" durch Franzosen erfährt, vollzieht sich ein endgültiger Wandel in ihm. Er zieht sich zurück und ist noch zusätzlich durch die Fäden, die im Hause Svečins zusammenlaufen, befremdet: Auf dem Portrait erkennt er Varvara Volkova, und der russische General, der Pastoret aufgenommen hat, erweist sich als Opočinin.

Luiza begreift die deutlich wahrnehmbare Veränderung als das Ende seiner Kindheit und weiß, daß er weggehen wird. Nach drei Jahren in der Armee kehrt er nach Lipen'ki zurück. Sein Reden von der Gleichheit der Menschen ist für Varvara oberflächlich - er weint 1816 beim Anblick schmutziger Bauernkinder -, und doch bemerkt sie dahinter Trauer und Ausweglosigkeit. Mit den Worten

... он рисовал передо мной идиллические картины скорого блаженного братства, сотворенного грядущими усилиями его и его военных друзей! (206)

schwärmt er von der Soldatenbrüderschaft und pflegt diese Kontakte auch später. Den Vorbereitungen zum Dekabristenaufstand schließt er sich jedoch nicht an, denn ihre gesellschaftspolitischen Vorstellungen sind zu unterschiedlich.

Это военный заговор, и они бессильный остановиться - кони понесли... А я, представьте, думал о винокуренном заводе, думал, как Липеньки перестрою и заставляю мужиков и баб, заставляю спать в чистых постелях, а не на печи. Я и им это говорил так, между прочим, моим заговорщикам, и они жалели меня и почитали это юродством... (243)

Sein Ideal der Wiederherstellung und Verbesserung des Alten führt aber nicht zum Bruch mit den Freunden. So erzählt er Varvara:

- Я их всех люблю, обожаю, как братьев. [...] а Акличев мне кивает из угла, кивает и говорит: "Я понимаю, Игнатьев Тимоша, я тебя понимаю, понимаю, дружок..." [...] Зернов сказал: "Ты, конечно, по своему прав. Я люблю тебя, Игнатьев..." (244)

Als er später von dem niedergeschlagenen Aufstand und den Verurteilten erfährt, kommt er monatelang nicht zu sich und fällt in tiefe "опочининская тоска" – unklar, ob aus Niedergeschlagenheit über das Schicksal der Freunde, später Einsicht in die Berechtigung des Aufstands, die eigene Ohnmacht oder Erniedrigung. Timoša trägt alle Merkmale eines "лишний человек": Der Glaube an das Althergebrachte ist erschüttert, er sucht nach Lösungen, schreckt aber vor radikalen Schritten zurück. Konfrontiert mit der Ausweglosigkeit, besonders nach dem Aufstand, begeht er wie sein Großvater Selbstmord.

Mit Varvaras Tochter Liza verbindet Timoša schon von Jugend an ein inniges Verhältnis. Die für Mai 1826 geplante Hochzeit kommt wegen des Verhörs nicht zustande.

#### 6.2.4. Franz Johann Mender

Das zentrale Thema des früheren österreichischen Leutnants und jetzigen Hauslehrers in Lipen'ki, um das sich schon früh alle seine Gedanken drehen, ist Napoleon.

Молодой Бонапарт вселил в австрийского лейтенанта такой ужас, что Мендер бросил своих солдат, бежал в родной Лицц и вскоре вышел в отставку. (28)

Er ist fest davon überzeugt, daß es sein Schicksal sei, von Napoleon verfolgt zu werden und für die Sünden seines und des Volkes, das ihm Schutz gewährt, büßen zu müssen.

Я мешайль бедный аустрийский народ, нынче я опять мешайль русский народ... (33)

Für ihn verbinden sich damit Fragen von Leben und Tod seiner Person mit dem der Völker: Deren Leiden werden nicht aufhören, solange ihn Napoleon nicht gefunden hat. Er entwickelt daraus einen Missionsgedanken und eine biblisch anmutende Opfertheorie: Nur das Opfer eines kleinen, auserwählten Menschen kann die Völker von ihren Sünden und Leiden erlösen. So erklärt er in dem Brief an Opočinin, in dem er um eine Stelle bei ihm bat:

Господин генерал, я обложен, как волк в логове: французы по наущению ломбардцев преследуют меня по пятам, вся их военная машина, вернее, вся их военная деятельность – не что иное, как стремление осуществить акт возмездия надо мной! [...] Хотя я был лишь жалкой щепкой в море австрийского оружия, однако сознаю, что именно я избран Богом из всех моих соотечественников, когда Господь решил, что уже пришла пора платить за содеянное. [...] Как странно, что именно я, рожденный

маленьким человеком, предназначен Высшими Силами для  
искупления всеобщих страстей... (30)

Diese Überzeugung läßt ihn gegenüber französischen Soldaten in Moskau seine Schuld allgemein zugeben, und er wird wegen Brandstiftung erschossen.

Der Sendungsgedanke äußert sich hier in einer anderen Form als bei den übrigen Personen des Romans: Weil er vollkommen von seinem Los überzeugt ist, dem Verfolgungswahn und dem Opfergedanken erliegt, provoziert er die Erfüllung dessen. Geradezu absurd ist der nichtige Anlaß, besonders aber die Tatsache, daß die Franzosen danach tatsächlich die Stadt und Rußland verlassen, wobei zwischen beiden Ereignissen keinerlei Verbindung besteht. Hier scheint sich die Verkettung von Schicksal und eigenem Handeln mit dem angestrebten Ziel, was Opočnin und Varvara versagt blieb, zu bewahrheiten. Auf den Symbolgehalt der Figur Menders für die "französische Revolutionsmetamorphose" verweist R. Schröder, wenn er feststellt, daß erst die Invasion von außen (Österreich, Preußen, Rußland), "die sich anschickte(n), die Revolution gewaltsam in der Wiege zu erdrosseln", den Terror gegen die innere Konterrevolution in Frankreich hervorgerufen habe.<sup>4</sup>

#### 6.2.5. Svečin

Aleksandr Svečin oder Svečin, wie er fast durchgängig benannt wird, tritt fast nur als erzählte Person auf und ergreift nur sehr selten das Wort. So erfahren wir seinen Standpunkt aus der Perspektive anderer, und zwar der Varvaras und Luizas. Varvara schildert seine Geschichte (186-195): Er studiert an der Pariser Sorbonne, greift begeistert die Ideale der Französischen Revolution auf und muß auf Anordnung der Zarin ins rückständige und finstere Rußland zurückkehren, wo ihm die Eingewöhnung sehr schwerfällt. Nach Auseinandersetzungen mit dem Vater, der diese Ansichten seiner Jugend zuschreibt und solche Experimente in Rußland für unangemessen hält, zieht er aus und tritt im Archiv des ausländischen Kollegiums in Dienst. Mit der Zeit zieht er sich zurück, die Revolutionsideale verlieren an Konturen, Moskau hat - wie Varvara feststellt - ihm den Auführergeist ausgetrieben.

Да и Москва ничего не забывала. Напрасно обольщаются некоторые ее сыновья, что их внутренних сил достаточно.

чтобы сопротивляться ее объятиям. У нее такой запас силы, которого хватит на многие тысячи упрящих с коротким веком и с короткими мыслями. (193)

Trotz dieser Veränderung sind seine Ziele der Gesellschaft unbekannt. Ihn umgibt etwas Geheimnisvolles, Mystisches (aus der Perspektive der beiden Frauen), was er aber zurückweist, weil er sich weder als Mystiker begreift, noch an die Vorsehung glaubt.

Luiza, die sich bald in Svečín verliebt, charakterisiert ihn nach der ersten Begegnung so:

Трудно было отвести глаза от этого худого сильного лица с брезгливым ртом. Несчастна, наверно, женщина, отдавшая ему свое сердце, думала я. Это был умный тяжелый господин, для которого, видимо, не существовало ничего, кроме собственных убеждений. (148)

Er ist strikt gegen den Krieg (Разве бывают войны не дурацкие? - 147) und will daraus Nutzen für die Zukunft ziehen. Die französischen Ideale sind in Rußland nicht anwendbar.

Наш народ не приучен быть предоставлен самому себе, [...] он нуждается в постоянной опеке. (146)

Seine Gesinnung hat er nicht aufgegeben, die zu lösenden Probleme bestehen noch immer. In den Auseinandersetzungen mit Varvara ergreift er für die Gleichheit der Menschen Partei und verurteilt ihren Gutsbesitzercharakter, er rechtfertigt keine Art von Blutvergießen mehr.

Seine Beschäftigung mit der Geschichte ist für ihn nicht nur Beruf, er sucht darin Gesetzmäßigkeiten. Antworten auf aktuelle Lebensfragen, wie folgender Auszug aus einem Brief an Varvara verdeutlicht.

Не кажется ли Вам, что Бонапарт готовится не то чтобы возвысить высокопарные лозунги революции, а всего-навсего прибрать к рукам весь мир столь же примитивно, как и его малоцивилизованные предшественники? [...] Конечно, древний мир не так изыскан, как изваяния, оставшиеся нам от него, он вшив и подл, и пропах козым сыром, но в нем заключены истоки множества наших заблуждений и самообольщений, и даже трагедий... (227/228)

Hier deutet er zugleich das Motiv für seinen Gewissenszwiespalt an: Die Ideale wurden von Napoleon verraten, und Svečín resigniert in der Erkenntnis, daß die Menschen für solche Veränderungen und die damit verbundenen Anforderungen nicht reif sind. Niedrige menschliche Eigenschaften sind die Antriebskräfte der Geschichte, der Erfolg läßt das Blutvergießen vergessen und macht die Führer zu Helden. Nach seinem Verständnis ist Geschichte nicht die Verwirklichung von Ideen, sie kennt keinen Fortschritt, sondern wiederholt sich.

### 6.2.6. Prjachin

Prjachin ist der Verfasser der Briefe und Tagebuchnotizen im 4. Romanteil, er kommt aber auch in allen anderen Teilen als Nebenfigur vor. Dem Leser begegnet er zum ersten Mal, als er mit Dragonern zu Opočinin kommt und von ihm für einen Tag aufgenommen und gepflegt wird. Seine Erzählungen lassen in Opočinin eine immer stärkere Abneigung gegen ihn aufkommen:

Почему-то он начал меня раздражать. Не знаю почему, и чем дальше, тем больше, и когда мы сошли с крыльца прямо в дождь, мелкий и затяжной, и он вновь, уже попросившись, начал тараторить, как все у него пока удачно и наша с ним встреча - большая удача для него и его соколов и [...] я подумал, что, узнай он о моем завтрашнем обеде, эти соколы пошли бы на нас в атаку... (80)

Sein Name steht für Pflichtgefühl, Ergebenheit und Anpassung. Er strebt keine gesellschaftlichen Veränderungen an und wird nicht von Zweifeln über das Wohl Rußlands geplagt. So ist eines seiner größten Erlebnisse der Einsatz als Kurier bei den Verhandlungen um den Einzug französischer Truppen in Moskau (*Rasskaz poručika Prjachina*, 117-122), und das Offizierstreffen in der Ukraine verläßt er, von Timoša so geschildert:

Выпил водки, спел про князя Багратиона, сказал: "Господа, не пора ли позалеть Россию, она от крови и так еще не обсохла". Вытер усы и уехал. (244)

Aus allem, was man über ihn erfährt, hebt er sich in keiner Weise als Person hervor, der in der Handlung wesentlichere Bedeutung zukommen könnte. Er verliebt sich in fast alle vorkommenden weiblichen Personen (Luiza, Arina, Varvara) und taucht immer unangemeldet und überraschend auf. Es fügt sich in das Thema des Romans ein und kann als weitere Variante der "Schicksalbestimmung" gelten, daß gerade er, eine unbedeutende Person, gegen die Opočinin gleich als Vorgefühl eine Abneigung verspürt, den Befehl des Höchsten Komitees ausführt und Timoša zum Verhör nach Petersburg bringt, wonach sich dieser das Leben nimmt.

### 6.2.7. Die übrigen Personen

Liza tritt nur in Bezug zu ihrer Mutter Varvara und zu Timoša auf. Sie macht ihrer Mutter Vorwürfe wegen deren Grausamkeit und wegen der Trennung von Svečín. Sie wählt sogar die gleichen Worte wie ihr Vater, und in ihrer Rede ist auch ihr Sprachfehler graphisch festgehalten:

Или сдывать так, чтобы у вас нечаянно по привычке не возникло жевание какой-нибудь вашей девке привязать камень... (248)

Ihr Standpunkt lehnt sich an den Timoša an, und die Liebe zu ihm begreift sie wie Varvara ehemals als höhere Bestimmung. Da sie sich - wenn auch aus anderen Gründen - wie bei der Mutter nicht erfüllt, zeichnet sich doch eine ähnliche Entwicklung wie bei ihr ab.

Luiza Bigar erzählt den 2. Romanteil und wird auch im 3. und 4. kurz erwähnt. Die junge Französin verläßt das geliebte Rußland nach 6 Jahren mit den 1812 abziehenden französischen Truppen, als sie sieht, daß sich der Volkshaß auch gegen sie richtet. Sie gehört nicht zu den zahlreichen französischen Emigranten und verurteilt den Einmarsch Bonapartes, der sie um ihr persönliches Glück gebracht hat. Timoša charakterisiert sie gegenüber Varvara:

"Она была чудесная женщина, глупая, добрая и бесхитростная, - сказал Тимоша с обычным воодушевлением, - такие могут пойти на баррикады даже из приятельских побуждений..." (238)

Pastoret fungiert als Verbindungsglied zwischen dem 1. und dem 2. Romanteil. Der französische Offizier wird in der Nähe von Lipen'ki aufgegriffen und von Opočinin ganz unerwartet standesgemäß bewirtet. Unbewußt klärt er ein Erlebnis Opočinins auf, das sich für diesen schicksalhaft mit Bonaparte verbindet: Pastoret war in der Bonaparte begleitenden Suite bei Austerlitz und erlebte die Rettung eines russischen Offiziers vom Eis eines Teiches. Opočinin vernimmt damit, daß er sein Leben einem Wink Bonapartes zu verdanken hat.

In dem Disput über Freiheit und Sklaverei schätzt Pastoret die Rolle Napoleons differenziert ein:

Я обожал его, [...] теперь я ему верно служу. Раньше все, что он делал, он делал для Франции, теперь - для себя. Он и теперь кумир для войска, но прежде! В прежние времена за одну его улыбку шли на смерть. (54)

Damit teilt er die Meinung seines früheren Studienkollegen Svečín und teilweise die Opočinins, daß der Mensch eigennützig sei und ihn Macht über andere korrumpiere. Opočinin schickt ihn nicht aus Großherzigkeit zu seinen Truppen zurück, sondern als Köder zur Ausführung seines Plans.

In Moskau gewährt Pastoret Timoša und Luiza Bigar Unterkunft im Hause Svečins und erzählt dort ebenso zufällig die Geschichte der zweimaligen Begegnung mit Opočinin. Timoša klärt ihn erst durch einen

zurückgelassenen Brief nach seinem Fortgang darüber auf, daß es sich dabei um seinen "Großvater" gehandelt habe, der nun von französischen Dragonern ermordet worden sei.

Pastoret praktiziert im Hause Svečins Brüderlichkeit, ist aber im Gegensatz zu seinem alten Freund kein prinzipieller Kriegsgegner, wenn beide sonst auch viele Ansichten teilen. Luiza kann er im letzten Moment dazu bewegen, Rußland zu verlassen und mit den Truppen nach Frankreich zurückzukehren.

### 6.3. Der Textaufbau

#### 6.3.1. Die Erzähler

Der Roman setzt sich aus vier Teilen zusammen, die verschiedene Erzähler aufweisen und sich durch ihre Funktion im Werkganzen, Erzählhaltung und -perspektive, das Verhältnis von erzählter und Erzählzeit sowie durch ihre Länge unterscheiden. Die ersten drei Teile sind Ich-Erzählungen, während der vierte mit seinem dokumentarischen Inhalt den Charakter eines Epilogs hat.

##### 6.3.1.1. *Zametki iz sobstvennoj žizni general-majora v otstavke N. Opočinina ...*

Der Erzähler des 1. Teils, Generalmajor a.D. N. Opočinin, wird in der Überschrift zu diesem Teil benannt, gibt sich selbst jedoch erst in der zweiten Hälfte namentlich kund. Dafür charakterisiert er sich selbst schon am Anfang ("Мне пятьдесят пять.", 6), seine Leiden ("... со своим геморроем"; "жевать редкими зубами", 7) und nennt unvermittelt den Namen der geliebten Person ("Лишь с Варварой я кроток и глуп", 6). Die zweite Hauptperson, zugleich auch Adressat der Aufzeichnungen, wird auf der nächsten Seite angesprochen: Titus oder Тимоша. Der Name der stummen "Hauptfigur", des "Titel"-Helden, fällt im ersten Satz und stellt im Kontrast zur Überschrift den Bezug zur Erzählgegenwart her:

Если Бонапарт будет идти так, а он будет идти так, то через три, от силы четыре недели достигнет порога моего дома. Когда он явится (а миновать Липеньки он не сможет) ... (6)

Die Erzählgegenwart liegt im Sommer 1812 und endet - wie sich erst später herausstellt - mit Opočinins Tod. Sie ist eingebettet in Erinnerungen, die nur teilweise zeitlich fixiert sind. Es läßt sich

jedoch ein Zeitgerüst erschließen, in das die erzählten Ereignisse etwa einzuordnen sind. Die Erinnerungen reichen mindestens 13 Jahre zurück, bis zur Jahrhundertwende, und sind nicht in einer chronologischen Reihenfolge erzählt. Eine Ausnahme macht dabei nur die Erzählung über Varvara ("... Продолжаю о Варваре", 80, 85, 88), die ohne Kontinuität an das früher Erzählte anknüpft. Darin läßt sich ein Ordnungsprinzip für die Vergangenheit und in den Vorbereitungen für den Festempfang Napoleons das für die Gegenwart sehen, was davor bewahrt, sich in die ineinander verwobenen Erinnerungen zu verstricken. Gemessen an den übrigen Romanteilen nimmt die Erzählgegenwart relativ viel Raum ein, verstärkt durch philosophische Aussagen überzeitlichen Charakters.

Den beiden Zeitstufen entsprechen zwei Bewußtseinshorizonte: In der Vergangenheit der junge bzw. sich noch jung fühlende Opočinin, der noch voller Energie ist, sich verliebt und militärische Ideale vertritt, in der Gegenwart der alte einbeinige General im Ruhestand, der die Mühsal in der Armee nicht mehr ertragen will und Kriege als Blutvergießen der Kleinen für die Interessen der Großen betrachtet, der vor allen eine Komödie spielen muß, um seinen Plan ausführen zu können. Die Fessel zwischen großer Persönlichkeit und Einzelnem, dem kleinen Mann, will er umkehren und so nutzen. Um sein Land zu retten, ist er bereit, sich selbst dabei zu opfern. Zwischen diesen beiden Standpunkten gibt es ein Spektrum, das den Übergang von der einen zur anderen Position markiert. So ist es auch nicht verwunderlich, daß im Text Vermischungen beider Zeitstufen und Bewußtseins-ebenen auftreten, worauf später einzugehen sein wird.

Die Erzählung Opočinins hat einen konkreten Adressaten und verfolgt ein bestimmtes Ziel. Vor Timoša will er die wahren Beweggründe für sein Verhalten offenlegen und rechtfertigt sich, kein Verräter zu sein. Er schreibt sie in dem von Zweifeln ungetrübten Bewußtsein, seine Mission erfüllen zu können. Dem entspricht, daß er die Qualität des Geschriebenen herabmindert:

Дорогой Титус, когда ты прочтешь эти бестолковые записки ... (21)

Auch die assoziative Abfolge der Erinnerungen - abgesehen von der chronologisch erzählten Geschichte über Varvara und den Vorbereitungen für Bonaparte - erweckt den Eindruck des spontan Aufgezeichneten

ten, ebenso die Tatsache, daß in Teilen, die sich auf die Erzählgenwart beziehen, die in den Erzählfluß eingebettete direkte Rede häufiger vorkommt.

Die direkte Rede tritt hier in zwei Grundformen auf: erstens in die Ich-Erzählung eingebettet, und zweitens, ähnlich dem Dramendialog, graphisch zusätzlich hervorgehoben. Die letztere Form findet in der erzählten Vergangenheit mehr Verwendung, was zwei Ursachen hat. Da die direkte Rede das Erzählte dynamisiert und lebendiger, unmittelbarer macht, dient sie dazu, das Vergangene zu aktualisieren. Durch die Konfrontation der direkten Rede im Dialog gewinnt die Erzählung an Farbe und wirkt dramatischer. Tatsächlich herrscht diese Form bei der Darstellung fast aller Begegnungen mit Varvara vor. Trotzdem haftet der direkten Rede in Erzählteilen der Vergangenheit etwas Künstliches an. Die Erinnerung kann nur in den seltensten Fällen für lang zurückliegende Ereignisse einen exakten Wortlaut memorieren, sie kann allenfalls paraphrasieren. Dies kommt zwar auch vor, dient dann aber zur Kennzeichnung der Erregung des Sprechenden:

Тут я по-генеральски резко поднялся, теряя сознание, и отчеканил, не помню, что-то, кажется, вроде того, что она вольна ... (71)

Die graphisch abgehobenen Dialoge haben außerdem die Funktion, Timoša unbekannte Personen vorzuführen (weil er noch zu klein war oder weil es sich nach seiner Abreise nach Moskau ereignete); es gibt keinen derartigen Dialog mit Timoša.

Die sich in die Erzählung einfügende direkte Rede verleiht der Erzählerrede den Charakter der mündlichen Rede, macht diese lebendiger. Sie wirkt natürlicher und unmittelbarer.

Elemente der mündlichen Rede weist auch der Erzählbericht auf, vor allem bei besonders subjektiver Prägung.

Барышня эта проклятая... (9)

А почему бы, черт подери, ему и не посидеть? (10)

Зову Кузьму, черта, дьявола, чтобы дали мне валерьяновой настойки, и чтобы не ложку, а стакан! (57)

Neben den Elementen des skaz in den obigen Beispielen findet sich die erlebte Rede. Aus dem Rechtfertigungscharakter der Erzählung sowie der Konfrontierung der beiden Bewußtseinsebenen ergibt sich, daß sie eine Orientierung enthält, d.h. Opočinin greift zu erwartende

oder mögliche Repliken auf. Er setzt sich sowohl mit erzählten Standpunkten anderer Figuren (Pastoret, Lobanin, Prjachin usw.) auseinander und mit solchen, die er nur darstellt (Saša und die befürchteten Auswirkungen auf Timoša). Er nimmt rhetorisch Einwände gegen seine Person vorweg, um dadurch die Verkehrung in ihr Gegenteil zu bewirken:

Пусть я злослов. (6)

И я, слабое животное, ополоумев [...] торопливым пером вывел страстные каракули своей любви. (86)

Es handelt sich hier um fremde Rede bzw. um Reflektionen eines fremden Bewußtseins, das auch das frühere Opočinins einschließt. Dabei kann die fremde Rede auch Auseinandersetzung mit dem eigenen Bewußtsein sein. So verkörpert der Standpunkt des älteren Bruders Saša den Plan, sein eigenes Ende und die Zweifel daran.

Лети, птичка! Авось долетишь до заветных зерен, наклюнешься, и тогда я тем утешусь и Саме Опочинину на тебя укажу: вот, мол, Сама, твоя боль и твои муки и до Липенек докатились... (62)

Da er sein Leben Revue passieren läßt, es auf entscheidende Situationen hin abklopft und er mit seiner Angst kämpft, haben wir es mit einer komplexen Erzählhaltung zu tun: Darstellungsfunktion und Impression sind selten voneinander zu trennen, und andere Bewußtseinspunkte fließen in seine Rede ein. Dies läßt sich an einer ganzen Skala von Verfahren festmachen: Die geringste Ausformung findet sich in der Einbeziehung der direkten Rede in die Erzählerrede, d.h. graphisch nicht angezeigter direkter Rede. Des weiteren haben wir in der indirekten Rede häufig deren personale Ausformung vor uns, was den Personenstandpunkt stärker zur Geltung kommen läßt. So greift er z.B. ein Wort (соколы) aus der personalen indirekten Rede Prjachins auf und fügt es in seine Rede ein:

... я подумал, что, узнай он о моем завтрашнем обеде, эти соколы пошли бы на нас в атаку... (80)

Neben diesem Beispiel von Ansteckung durch den Personentext gibt es auch die Reproduktionen früherer Personenreden. So begreift Mender Napoleon als seinen "мучитель", und der Erzähler verwendet später dieses Wort in Zusammenhang mit ihm und den Franzosen:

...С первым же обозом отправил я бедного Франца Ивановича в Москву, подальше от его мучителей. (34)

Häufig appelliert er an andere Bewußtseinsstandpunkte, d.h. an er-

zählte Personen oder solche, mit denen er sich auseinandersetzt (z.B. Napoleon). Besonders häufig ist dies in Bezug auf Varvara und den französischen Stab der Fall, wie folgende Beispiele zeigen:

Может, это обида моя рвется из меня? Мои долгие напрасные ожидания твоего великодушия, а, Варвара? (38/39)

Привкус грецкого ореха ощущается в этих зернах. Гречка!.. Кушайте, мои учителя. (58)

Diese Appelle, auf die noch gesondert eingegangen wird, enthalten im Vorfeld meist stark impressive Elemente. Gemischte Rede belegt folgendes Beispiel:

... вот что видел я, уже позабыв о доме. Клавесин рыдал, ей-богу, рыдал, как живой. (26)

Auch die uneigentliche Rede, die Form der erlebten Rede mit den meisten Deikta des Personentextes, liegt vor:

Сгорю, и все тут. Ехать, ехать, скакать, лететь по нетели, бросить поводья, вбешать... Для чего бубенцы?! Что? Почему?.. Сил нет. (44)

Daneben kommt der Auseinandersetzung mit dem eigenen, früheren Bewußtsein besondere Bedeutung zu. Dies manifestiert sich in denselben Verfahren, aber auch in der inneren Rede und besonders in vereinzelt Textstellen, in denen der Erzähler in der dritten Person auftaucht. Besonders letzteres dient zur kritischen Beleuchtung der eigenen Person in der inneren Rede, kann Elemente einer fremden Stimme wiedergeben

Вот они, мои молитвы. Чего же теперь не хватает, мой генерал? (79)

oder enthält eine Orientierung am fiktiven Leser wie im folgenden Beispiel:

Что осталось делать бедному хромому отставному генералу, знающему, во что превращается блаженство в чужом винограднике, когда тебе дадут по худенькой самонадеянной шее? (31)

Dieses Verfahren hat nicht die Darstellung einer Außenperspektive zum Ziel; diese äußerst seltene Erzählperspektive ist in der Ich-Erzählung zu finden.

Der Impression dienen außer den erwähnten Verfahren auch Parallelkonstruktionen im Satz, die - wie im folgenden - durch Reimverfahren, hier Alliteration, verstärkt sein können.

... все для меня, для меня, для меня! Для покоя, для успокоения, утешения и утишения, чтобы пламя мимо бочонка не пронес, чтобы севя не пожалел в последнюю минуту. (88)

Die Aneinanderreihung kurzer, z.T. elliptischer Sätze zeigt ebenfalls diese Wirkung und ist von den Gesetzen der mündlichen Rede geprägt:

Впрочем, и Кузьму отправлю. Бог с ним. В вознаграждение. Там он мне не понадобится. Утром вхожу в столовую. Стол накрыт. Кузьма прислуживает. (61)

Ins Auge fallen für das Gedicht charakteristische Verfahren wie *zvu-kouoj poutor*:

Я ждал торжественного сошествия, медленного, мучительного, унижающего случайного странника ... (45)

Hier liegt eine Lautwiederholung von erstens *жж/жай* und *торж*, zweitens *жеств* und *шеств* und drittens *м, с, ч* und *ш* vor. Eine spezifische und in diesem Roman auffällig häufige Erscheinung ist die rhythmische Struktur der Erzählerrede, d.h. ihre Unterlegung durch Verse, die in der Prosarede graphisch nicht hervorgehoben sind.<sup>6</sup>

Dargestellt sind darin die Reflexionen *Opočínins* über seine Vergangenheit, frühere Anschauungen und den Tod, sie haben teilweise Appellcharakter (1, 5, 10), und in 10 ist das lyrische Subjekt *Varvara*. Die Gedichte, auf die noch an anderer Stelle eingegangen wird (vgl. Kap. 6.5.), vertiefen den Bewußtseinsstandpunkt des dargestellten Ich und rufen dem Leser den Text auf einer anderen Wahrnehmungsebene vor Augen.

An stilistischen Verfahren zur Unterstreichung der Impression sei hier nur die Personifizierung genannt, die hier eine völlige Verselbständigung des Gegenstandes darstellt.

Золотистая шаль, словно живая, все время была в движении: то сползала с плеч, то обвивалась вокруг шеи, то стекала почти до самого пола, поблескивая. (70)

In den gemäß dem Bewußtseinsfluß konzipierten Kapitelaufbau sind Stellen eingeflochten, die zwar personal geprägt sind, aber im Aufbau doch ein bewußtes Ordnungsprinzip erkennen lassen. Dies betrifft alle Äußerungen in Bezug auf *Opočínins* Plan. Während er an späterer Stelle immer eindeutiger darauf zu sprechen kommt, setzt er anfangs nur Signale, die erst durch ihre Wiederholung und Eindringlichkeit im Gedächtnis haften bleiben. So ist bereits der elliptische Satz im ersten Abschnitt des 1. Teils ("Гробовое молчание.", 6) als solches Signal zu werten, das beim Bedeutungsaufbau des Kapitels eine wichtige Rolle spielt. Eindringlichkeit erhält es bei der Aufführung der Musikinstrumente, wobei die Charakterisierung jedes einzelnen aufge-

führt und mit dem Plan in Verbindung gesetzt wird, vgl. das Fagott:

Он все прошел и повидал. [...] Он знает, что все за-  
вершается: империи гибнут, благородные порывы угасают,  
ослепительные надежды превращаются в фарс, великие за-  
мыслы - в кучу навоза; от царей остаются гробницы, по-  
бедителя ждет возмездие... (23)

Die Behandlung der Musikinstrumente, in die Planung des Empfangs fest eingewoben, ist für den Bedeutungsaufbau des 1. Kapitels von besonderer Bedeutung und ist sogar als drittes Element des Aufbaus zu betrachten. Den einzelnen Instrumenten wird philosophisch ein Symbolgehalt zugewiesen, der Opočninins Reflexionen untermauert und gleichzeitig über den konkreten historischen Anlaß hinaus erweitert.

#### 6.3.1.2. *Gorestnye vospominanija o minuvšem Lutzju Bigar*

Wie auch beim 1. handelt es sich bei diesem 2. Romanteil um eine Ich-Erzählung, und die Erzählerin wird im Titel bereits genannt: Luiza Bigar. Was die Erzählhaltung betrifft, unterscheidet sich dieser Teil jedoch wesentlich vom ersten.

Die Erinnerungen sind erst zu einem späteren, nicht näher bestimm-  
baren Zeitpunkt nach dem Verlassen Rußlands niedergeschrieben. Daher  
reichen die erzählten Ereignisse auch nicht in die Gegenwart hinein,  
was sich zudem an der fast durchgängigen Verwendung des Präteritums  
ablesen läßt. Gleichzeitig zeichnet sich diese Erzählung durch das  
Verhältnis von erzählter und Erzählzeit im Roman besonders aus: Für  
die relativ kurze Periode von September bis Oktober oder November  
1812 - dem geht ein kurzer Vorspann über ihren sechsjährigen Aufent-  
halt in Rußland voraus - wird die längste Erzählzeit (29 Seiten)  
verwendet. Wir haben hier die genaueste Beschreibung der Ereignisse  
in Moskau vom Einmarsch bis zum Abzug der Franzosen.

Im Erzählertext dominiert die Darstellungsfunktion; Appell und Im-  
pression spielen eine untergeordnete Rolle gegenüber den Teilen 1  
und 3. Die Ereignisse sind in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge ge-  
schildert und nicht assoziativ. In der Erzählerrede gibt es keine  
Elemente der mündlichen Rede, die Orientierung an fremden Bewußt-  
seinsstandpunkten kommt nur selten vor, so durch markierte Lexik und  
Wortstellung zur Verstärkung der Impression, z.B.

Чего только не натерпелась я в своем путешествии по го-  
рящей Москве. (132)

oder als uneigentliche Rede:

Я отвела его руку и бросилась туда. О нет, не удерживать, а лишь попрощаться, прижаться, обнять худенькую шейку, прикоснуться губами к его щеке, что-то сказать, выкрикнуть, разрыдаться: как подсказывает природа - женское напутствие дольше хранит. Если нельзя удержать, то хоть уверечь... Я вбежала в комнату. (154)

Daß die Erzählerrede auktorial geprägt ist, daß sie die Ereignisse und Erlebnisse mehr beschreibt, als sie unter einem personalen Gesichtspunkt zu prägen und zu gewichten, macht auch die geringe Verwendung der inneren Rede deutlich. Die direkte Rede dient hier nicht zur Illustration des Erzählten, sie fügt sich nicht in den Erzählbericht ein, sondern kontrastiert ihn. Sie ist graphisch durch neuen Zeilenanfang abgehoben und gewinnt besonders gegen Ende an Bedeutung, wo sie immer stärker in den Vordergrund tritt und die Erzählerrede zurückdrängt. Daß dies mit der Dramatisierung und Kulmination der Ereignisse zusammenfällt, zeigt v.a. die Entwicklung bis zu Timošas Fortgang (145-154).

Die Funktion der Impression wird vor allem durch die Verstärkung temporaler und lokaler Deikta ("тут", "теперь" usw.) realisiert, was die Aktualisierung des Erzählten zur Folge hat. Dasselbe Funktion haben Repliken wie "правда", "нет", "действительно" u.a.; sie können die Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich signalisieren oder mit möglichen Einwänden fremder Stimmen, was seltener der Fall ist. Es gibt zwar ein früheres, anderes Bewußtsein Luizas - der Einmarsch der Franzosen hat ihr die Leichtfertigkeit, Unbekümmertheit und die Hoffnungen genommen -, dies manifestiert sich aber eher inhaltlich als in der Erzählhaltung. So ist es auch bezeichnend, daß sie sich davon nicht distanziert oder es aus der Außenperspektive darstellt. Dem Charakter des Memoirenhaften entsprechen Bemerkungen zum Erzählverfahren, die die Unmöglichkeit des Formulierens zum Inhalt haben oder - wie im letzten Beispiel - auf einen besonderen Erzählgriff hinweisen:

Мне трудно объяснить ... (131)

Не буду описывать наше горе. (142)

Тут я должна сделать маленькое отступление. (126)

Auch die Verstärkung der Dialoge zum Schluß hin unterstreicht die Bedeutung der Ereignisse für Luiza selbst. Andererseits weisen die Vorgriffe auf spätere Ereignisse und die Namensnennung (Povarskaja - wo auch Opočinins Haus in Moskau steht - gleich am Anfang S. 97),

die die Brücke zum vorhergehenden Romanteil schlägt, eindeutig auf die literarische Fiktionalität hin.

### 6.3.1.3. O tom, što uspomnilos' v preklonnye leta

Der 3. Romanteil gibt im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Teilen in der Überschrift das erzählende Bewußtsein des Textes nicht kund, wohl aber die literarische Gattung: Erinnerungen. Es handelt sich um das Kapitel mit dem kompliziertesten Aufbau im Erzählverfahren.

Daß es sich um einen weiblichen Erzähler handelt, wird gleich zu Anfang klar ("запомнила", 167), die erzählte Handlung erlaubt zunächst keine weitere Einordnung; erst auf S. 171 erfahren wir in direkter innerer Rede, daß Varvara Volkova erzählt.

Die Erinnerungen Varvara Volkovas erstrecken sich über ein Vierteljahrhundert, von 1800 bis 1826. Der erste Eindruck, es handle sich um eine reine Ich-Erzählung, wird auf S. 171 korrigiert, wo erstmals ein Erzähler in der 3. Person Sg. auftritt. Generell konstituiert sich der gesamte dritte Romanteil aus diesen Elementen - was auch der Titel durch das Fehlen der Personaldeikta signalisiert -, und die anfänglich dominante Ich-Erzählung wird stellenweise fast ganz zurückgedrängt. In der Er-Erzählung läßt sich dabei weiter folgende Differenzierung beobachten: a) V. Volkova erscheint selbst in der 3. Person Sg., b) eine andere Figur ist erzählte Person in der 3. Person Sg., c) Personendeikta werden weitgehend vermieden, eine Unterscheidung von der Ich-Erzählung ist nur bei Verwendung des Präteritums möglich. Erzählgegenstand ist - ungeachtet der Perspektive - V. Volkovas Geschichte. Dabei werden ihre Innenperspektive und die Wirkung ihres Verhaltens nach außen kontrastiert, was diesem Teil einen eigentümlichen Charakter verleiht. Was die Kombination von Erzählhaltung und erzähltem Gegenstand betrifft, so kann folgende Unterscheidung getroffen werden:

Die Ich-Erzählung überwiegt in Passagen, die der Jetzt-Hier-Ich-Origo V. Volkovas näherstehen oder zeitlich enger damit verbunden sind. Demgegenüber haben wir es dann mit einem Erzähler der 3. Person Sg. zu tun, wenn ein Bewußtseinsstandpunkt dargestellt ist, der von der Jetzt-Hier-Ich-Origo entfernt ist, weit zurückliegt, Gegenstand von Auseinandersetzungen ist oder dieses Bewußtsein in einer Extremsi-

tuation zeigt (vgl. die Begegnung mit Svečín, die Bestrafungsaktion gegen die Brandstifter und den Rachezug als Atamanin gegen die Franzosen). Hierzu gehören auch Ereignisse, die später liegen, aber ihren früheren Standpunkt charakterisieren.

Daß dies keine starre Einteilung ist, verdeutlichen zwei Tatsachen: Erstens handelt es sich bei Passagen ohne Personendeikta um eine Mischform zwischen beiden Erzählprinzipien. Sie läßt den Wertungsstandpunkt des Erzählers zurücktreten und leitet zu Textstellen mit überwiegendem Darstellungscharakter über (vgl. 186ff. mit Svečíns Geschichte im Anschluß). Zweitens durchdringen sich beide Erzählhaltungen auch ganz offensichtlich, d.h. wir haben Merkmale für beide Prinzipien innerhalb eines Satzes oder Absatzes, wie folgendes Beispiel illustriert, in dem "атаманша" Varvara in der 3. Person Sg. bezeichnet.

Все расхватывали ружья, и я уже не могла узнать прежних своих разбойников, атаманша не могла узнать их, и корона на ее голове начала испускать тихое сияние. (202)

Die Nutzung dieses Verfahrens zur scharfen Kontrastierung der beiden Perspektiven, der beiden Bewußtseinsstandpunkte, verdeutlicht folgende Textstelle:

А тогда после его слов я глядела в окно и видела за ним пространства, о которых все радели и пеклись, томясь и рискуя, но Варвара тогда подумала не об этом, а о себе и о Лизе и о двух пистолетах, напряженно затаившихся в ореховом ящике. (244)

Die Funktionen von Darstellung und Impression lassen sich ebenso wenig wie bestimmte Erzählverfahren auf eine jeweilige Erzählhaltung beschränken. Die innere Rede ist nicht nur auf die Ich-Erzählung begrenzt, und Formen der Interferenz zwischen Erzähler- und Personentext sind überall vorhanden. Dies umfaßt einerseits neben der direkten personalen Benennung, einer graphischen Hervorhebung des personalen Elements in einer auktorial geprägten Aussage, wie beispielsweise

... и только Лизино "рара, рара", время от времени пов-  
торявшееся в комнате, видимо, предотвращало беду.  
(241).

die Ansteckung des Erzählertextes durch aktuelle Worte einer Person, in diesem Fall Katerina Semenovna, in deren direkte Rede die Erzählerrede eingeschoben ist:

- ...впалые щеки, маленькие горящие глазки (разве маленькие, подумала я, нисколько не сомневаясь, о ком шла речь), не ловелас, радость моя, напротив, строг... (177)

sowie die Reproduktion "früherer Reden der Personen bzw. Imitationen ihrer möglichen Bewußtseins- und Sprachhaltungen" (Schmid, 163), wie z.B. die der Zarin Ekaterina

Императрица потребовала от влюбных сыновей незамедлительного возвращения в отечество. (188) (Hervorhebung: Verf.)

Es gibt erlebte Wahrnehmung, aber die starke Interferenz zwischen Erzähler- und Personentext wie in der gemischten und in der uneigentlichen Rede ist v.a. in der Er-Erzählung zu beobachten. Gemischte Rede liegt wie im folgenden Beispiel da vor, wo Personen- und Zeitdeikta auf den Erzählertext verweisen:

Дуня все исполняла не так, не так! (229)

Da die uneigentliche Rede nur noch durch graphische Merkmale und Personendeikta dem Erzählertext angehört, alle übrigen Merkmale aber auf den Personentext verweisen, ist sie in der Ich-Erzählung von der inneren Rede nicht mehr zu unterscheiden: Hier fallen die Personendeikta von Personen- und Erzählertext zusammen. Da, wo dem die gemischte Rede vorangeht oder folgt, wird der Abschnitt als uneigentliche Rede gewertet, da hier eine andere Stimme als die der 1. Person Sg. deutlich wird. Längere innere Rede und damit einen inneren Monolog (dialogischen Charakters) formiert folgende Aussage, die unter Umständen auch als uneigentliche Rede bestimmbar wäre:

Или она сама, Варвара, не приученная к состраданию? Или генерал Опочинин, так печально превративший свое путешествие в поисках истины?.. Да и хватит ли двух склизких камней на двух чужих унылых швах, чтобы ей уже не беспокоиться о собственном благополучии?.. (198/199)

Eindeutig als uneigentliche Rede läßt sich dagegen folgende Passage kennzeichnen:

Москва, Чистые пруды, объятия, воспоминания - общеизвестные снадобья, восстанавливающие утраченные чувства. Но, видимо, царили иные времена, и испытанных этих средств не хватало. (190)

Die Spezifik dieses Romanteils liegt im zunehmenden Wechsel zwischen Ich- und Er-Erzählung, was durch die Interferenzen zwischen Erzähler- und Personentext sowie das Durchbrechen des Erzählberichts durch die direkte Rede dynamisiert wird. Darin überlagern sich zugleich verschiedene Zeitstufen.

Die Zeitebenen sind ein ebenso komplexes Gefüge wie die Erzählhaltungen, und in dieser Hinsicht stellt das 3. Kapitel den kompliziertesten Teil des Romans dar.

Von einer Abfolge in der erzählten Zeit kann man nur insofern sprechen, als ganz grob von den früheren Ereignissen zu den späteren hin erzählt wird. Ständig wird das aber von anderen Zeitstufen unterbrochen, in die nicht selten andere Vergangenheitsebenen oder die Erzählgegenwart eingeblendet sind. Trotz vereinzelter Zeitdeikta, die eine Fixierung der Jahreszeit oder des Jahres ermöglichen, ist es schwierig, die erzählten Ereignisse chronologisch zu ordnen. Diese Sprünge in den Zeitebenen entspringen der Abfolge der Erinnerungen und sind durch Personen, Ideen oder Geschehnisse motiviert. Sie werden nach dem Prinzip des "Bewußtseinsstroms" durch Assoziationen hervorgerufen.

Dieses Prinzip der spontanen Abfolge wird jedoch in zweifacher Hinsicht durchbrochen: Erstens gibt es zeitliche Vorgriffe, die erst bei intensivem Lesen als Ordnungsprinzip ins Auge fallen und - im Zusammenhang mit Prjachin oder Lizas Verbundenheit mit Timoša - auf Timošas Selbstmord hinweisen, von dem wir erst im vierten Teil in den letzten Sätzen des Romans erfahren. Zweitens wird bei der Erzählung, die Svečín zum Gegenstand hat, eine ungefähre Reihenfolge eingehalten; sie wirkt übersichtlich und dient als Orientierungsgerüst, um das sich weite Strecken der übrigen Erinnerungen ranken. Im Unterschied zu Teil 1 gibt es hier keine philosophischen Passagen allgemeinen Charakters, die den Zeitebenen nicht zuzuordnen sind, sondern alles ist mit Erinnerungen an bestimmte Personen oder Geschehnisse und damit mit einer bestimmten Zeitstufe verbunden.

#### 6.3.1.4. Čast' četvertaja

Bei diesem sehr kurzen Romanteil handelt es sich um eine kommentarlose Aneinanderreihung von Briefen, die einen Epilog zum Roman bilden. Es handelt sich um vier Briefe Prjachins an Timoša von 1826 und 1827 mit einem längeren Einschub seines Tagebuchs (als Briefbeilage) und um einen Brief Varvara Volkovas. Hier gibt es keinen Erzähler, wohl aber ein fiktives sammelndes und ordnendes Subjekt, in dem Varvara Volkova zu erkennen ist; sie hat statt Timoša nach seinem Tod die Briefe empfangen und den letzten abgefaßt. So kann dieser Teil auch als Epilog zum dritten Romanteil verstanden werden.

### 6.3.2. Der fiktive Leser

So wie zwischen verschiedenen Erzählern zu differenzieren ist, müssen auch unterschiedliche, im Text angelegte Adressaten konstatiert werden. Dies gilt nur mit großen Einschränkungen für Teil 4 und Teil 2. Die Aufzeichnungen Opočinins und die Erinnerungen V. Volkovas sind dagegen von Appellen an verschiedene Gegenüber durchzogen.

Diese beiden Romanteile haben konkrete Adressaten, für die sie geschrieben sind: Timoša im 1. und Liza im 3. Teil. Der 1. Teil geht dem 3. eindeutig voraus, kann vielleicht sogar als motivierend dafür angesehen werden. Das 1. liegt zeitlich mindestens 12 Jahre vor dem 3. Kapitel, und V. Volkova beruft sich ausdrücklich auf Opočinins Vorbild:

Наученная горьким опытом бедного Николая Опочинина, пишу эти нескончаемые страницы в надежде, что когда-нибудь Лиза прочтет все это и какие-то недостающие частички нашей жизни откроются наконец перед нею и жить станет проще и понятнее. (183)

Beide Romanteile stellen ihre Adressaten auch als erzählte Personen dar. Diese Tatsache, aber auch die Fülle weiterer Appelle verweist darauf, daß außerdem Adressaten projiziert sind, die nicht nur unter den erzählten Personen zu suchen sind. Der erste Teil enthält teilweise eine Orientierung an V. Volkova als potentieller Leserin. In ihre Erzählung ist eine Ausrichtung an Liza eingeschlossen.

Opočinins Erzählung beginnt mit Appellen an Timoša und verweist mit der 2. Person Sg. (deutsch "man") auch auf allgemeine Erfahrungen, während zum Schluß hin die Vermischung von "мы" und verallgemeinerndem "мы" zunimmt. Mit diesem "мы" rekurriert der Erzähler auf ein auch dem Leser bekanntes System gemeinsamer Erfahrungen. Er macht seine Anschauungen plastischer und bindet den Leser enger an seine Vorstellungswelt. Dies vollzieht sich v.a. beim Übergang vom konkreten Adressaten Timoša zu einem fiktiven Leser, einer Tendenz, die im Fortgang der Erzählung zu beobachten ist. Der fiktive Leser wird, als "мы" angesprochen, manchmal durch weitere Zusätze spezifiziert. So kommt es in diesem Teil zu einer interessanten Erscheinung, die gleichzeitig die Beantwortung der Frage erschwert, ob wir es mit einem bzw. einer Gruppe von fiktiven Lesern zu tun haben oder mit unterschiedlichen Typen. "Мы" ist in den meisten Fällen unspezifiziert, so daß es sich teilweise um Verallgemeinerungen oder um Ap-

pelle an V. Volkova handeln kann. Repliken wie "знаете ли" (42) oder "представляете?" (45) dienen eher der Veranschaulichung des Erzählten. Inhaltlich umfassendere Appelle bilden jedoch einen Kreis von fiktiven Leserinnen ab:

А едва зазвучат флейта и барабан, не вы ли, милостивые государьни, всплескивая ручками, устремляетесь к окнам и кричите, ликуя, и прижимаетесь на балах к мундирам, пропитанным пороховой гарью, и теряете рассудок, чертовки! [...] Нет, любезные дамы, сие есть высший знак, недоступный людскому пониманию, и ваши укоризны смешны-с... (48/49)

Auch an anderer Stelle setzt er sich kritisch mit dem Verhalten dieser angesprochenen Leserinnen auseinander:

Да в этом ли истинное достоинство дамы, супруги, спутницы навек?... Не любите сумасбродок, даже если взгляд их кроток. Разве мало в наши дни тех, что ангелам сродни? Отчего ж они в тени?... Вы правы, милые дамы, но ве-деречивость меня отвращает, торжественные заклинания и трагические жесты оставляют меня холодным. Мы все послушные ученики природы, даже, скорее, ее безгласные холопы. Она повелевает, и мы разбиваем головы, мы все, и вы, милые дамы. (85)

Die Leserinnen sind hier keine positiven Adressaten, sondern ihnen wird ein Standpunkt zugeschrieben, den der Erzähler in Frage stellt oder zu überdenken gibt, ja oft auch als konservativ und verschroben ironisiert. Zwar gibt es auch Annäherungen zwischen beiden Positionen, jedoch nie Übereinstimmung. Es handelt sich um wechselnde Übergänge, wobei der Erzähler teilweise auf gemeinsame Erfahrungen zurückgreift, aber auch die Position des Adressaten ironisiert und mit ihr polemisiert. Nicht selten bezieht er auch seinen eigenen Standpunkt ein.

Im Gegensatz zum 1. Teil enthält der 3. mehr Appelle an erzählte Personen (z.B. Svečín, Opočínin), die als konkrete Adressaten ausgeschlossen sind. Diese Repliken sind in innere Rede oder erlebte Rede eingebettet und verkörpern das im Dialog angesprochene Bewußtsein. Svečíns Standpunkt ist häufig präsent, und so verbirgt sich hinter manchem Appell nicht die Erzählerin, sondern Svečíns Bewußtsein oder das einer anderen Person wie im folgenden:

Все восстановится, господа, восстановится, восстановится... Однако меж делом кое-где читалось письмо английского Воронцова, и ладони при этом отвратительно потели... (192)

Ebenso wie im ersten Teil rekurriert die Erzählerin auf gemeinsame

Erfahrungen, die durch "мы", "ты" oder durch Verwendung der 2. Person Sg. ausgedrückt werden. Sowohl daraus als auch aus Textpassagen mit "вы" entsteht die Instanz eines fiktiven Lesers. Er ist, im Gegensatz zu Opočninins Erzählung, ein männliches Gegenüber, was durch die Anrede "господа" zum Ausdruck kommt. Die gemeinsamen Erfahrungen lassen nur den Schluß zu, daß es sich um Zeitgenossen handelt; es wird keine spezifische Gruppe eingegrenzt, und dabei wird nur eine globale, allgemein menschliche Übereinstimmung erwartet:

Натурально, это свершилось не в один день, как может показаться, но ведь тут что день, что десятилетие, что вечность - разницы никакой, не правда ли? (193)

Aussagen in der 2. Person Pl. lassen jedoch einen näher einzugrenzenden fiktiven Leser erkennen, auf den das Erzählte Eindruck machen soll ("представьте", 235, 240, 246), der sich darin zurechtfinden soll:

Вас, наверное, затрудняет несколько мое пристрастие к общению с призраками? (223).

mit dem sich die Erzählerin auseinandersetzt:

Вот вам и парад, весь этот ужас, который произошел теперь, когда все ручейки слились, секреты распахнулись и нет возврата. (244)

Ihr Gegenüber vertritt eine Haltung, mit der sie sich ihr ganzes Leben lang auseinandersetzt, die von einzelnen erzählten Personen verfochten wird (Svečín, Timoša, Liza). Es ist ein Adressat, in dem die Ideale der Französischen Revolution, v.a. aber die Gleichheit der Menschen Hoffnungen geweckt haben, die ihr unreal erscheinen und die sie widerlegen will. Nicht zuletzt wird diese Bewußtseinshaltung auch durch das Wort "варварство" symbolisiert (eine Alliteration zu ihrem Namen Varvara), das die Vorwürfe gegen ihre Person verkörpert und als Reproduktion fremder Rede zu verstehen ist (und z.B. auch in Lizas direkter Rede auftaucht):

Рабство, холопство, варварство - не моя сфера, думала Варвара, решившись на завоевание. (194)

Так что ж, что бобылем? - строго сказала Лиза. - Это вучше, чем кривая Матрена, вучше. А так опять варварство... (207)

Der hier eigens vermerkte Wortakzent dient dazu, durch die Assoziation Varvara dem Wort "варварство" eine neue Etymologie zu verleihen und so auch dem Namen eine neue Bedeutungskomponente zu geben. Die

Assoziation "Wolf" (волк) zum Nachnamen Volkova bestätigt diese These, eröffnet aber auch den Blick auf einen anderen, für die Poetik des Romans wesentlichen Aspekt, auf den GUSEV<sup>6</sup> hingewiesen hat: So wirkt ihr Name als zutreffende Kennzeichnung und als ironischer Kontrast zu Ihrer Ideologie von der Gemeinschaft aller. Mehr als nur hier treffen wir auf die Ironie als durchgängiges Stilmittel sowohl in den Personendarstellungen als auch auf der kompositionellen Ebene (vgl. 1. Romanteil), aber auch im Kontrast der verschiedenen Romanteile. Bei Opočinin hat die Ironie - so KORENEVSKAJA - das Ziel, seine Idee, als Einzelner den Gang der Ereignisse ändern zu wollen, als historisch verdammt zu unterstreichen.<sup>7</sup> Ein angemessenes Textverständnis muß also von dieser Gegenüberstellung ausgehen und ihn mit Hilfe dieses Schlüssels erschließen. Da der Erzähler auf belehrende oder erklärende Kommentare verzichtet, kommt dem dechiffrierenden Leser dabei besondere Bedeutung zu.

#### 6.4. Die Komposition

In *Sudante s Bonapartom* wird das Zusammentreffen von Individuum und historischer Persönlichkeit, von Individuum und Geschichte thematisiert. Zudem kennzeichnet der Titel das Motiv, das allen Erzählern und den wichtigsten erzählten Personen gemeinsam ist: das Verhältnis zu den Idealen der Französischen Revolution und zu gesellschaftlichen Veränderungen in Rußland. Die Fragen nach dem ersten Komplex führen bei allen weiter zur Auseinandersetzung mit den Problemen im eigenen Land und mit dem eigenen Verhalten; Napoleon Bonaparte verkörpert diese Fragen.

Eine konkrete Begegnung mit ihm plant zwar nur Opočinin, doch jeder kommt mit dessen Truppen, die für seine Ziele kämpfen, in Berührung. Stärker noch als auf diese Art ist jede Person mit den gesellschaftlichen Zielen konfrontiert, die dieser Name symbolisiert. Denn die russische Gesellschaft jener Zeit und die Protagonisten können angesichts der französischen Umwälzungen und der möglichen Konsequenzen für Rußland nicht gleichgültig bleiben: Sie sind entweder Befürworter oder Gegner. Dem entspricht jedoch kein Pauschalbild, wie differenzierte Standpunkte einzelner Figuren (z.B. Pastoret) verdeutlichen. Insofern umreißt der Titel das Thema des Romans und vereint damit die einzelnen Romankapitel.

Die ersten drei Kapitel haben Erzähler und sind Memoiren verschiedener Bewußtseine, während das letzte als Epilog zum dritten Teil wie auch zum ganzen Roman aufgefaßt werden kann. Kapitel 1 und 3 sind stark appellativ, während im zweiten die Darstellungsfunktion überwiegt. Es setzt ein objektivierendes Gegengewicht zu diesen Kapiteln, was dadurch noch verstärkt wird, daß es aus der Perspektive einer Französin erzählt ist, die lange Zeit in Rußland verbracht hat.

Die langsame Anspannung in Kapitel 1 erfährt keine Auflösung, sie erfolgt erst nach erneutem Ansteigen ab der Mitte des 2. Kapitels (Nachricht von Opočninins Tod, Timošas Fortgang). Kap. 3 setzt wieder neu an, seine Dynamik steigt, aber die Auflösung der Spannung folgt erst ganz am Ende von Kap. 4. Für den Rhythmus läßt sich daher sagen: Dreimal wird neu angesetzt, jeweils im folgenden Teil erfolgt die Auflösung des vorhergehenden und des gegenwärtigen Konflikts. Zum abrupten Abklingen führt Teil 4: Der Wechsel in der Gattung (kommentarlose Briefe) und der Wegfall des Erzählers (damit auch des fiktiven Lesers) läßt den Leser nichts Gleichwertiges mehr erwarten, eher einen Kommentar. Diese Erwartung findet fast während des ganzen Kapitels Nährboden und erweist sich dann überraschend als falsch. So ergibt sich im Roman eine grobe Zweiteilung im Rhythmus: zunächst verbindet sich der zweifache, voneinander unabhängige Spannungsanstieg in einer Auflösung - Opočninins Tod und dem dadurch bedingten Fortgang Timošas. Der erneute Anstieg hat jedoch keine Parallele und findet erst ganz zum Schluß seine Lösung in Timošas Tod, wodurch auch der Bogen zur ersten Auflösung geschlagen wird.

Der Titel des Romans reißt neben dem Thema den zeitlichen Kernpunkt der Handlung an: die Konfrontation mit den französischen Truppen, ihren Einmarsch und die Besetzung Moskaus. Während der zeitliche Endpunkt der Erinnerungen des 1. Teils damit zusammenfällt, kommt diesem Ereignis in Kapitel 2 die längste Erzählzeit zu, fast das ganze Kapitel. Es unterteilt als Ganzes die erzählte Zeit von 1800 bis 1826 in zwei Hälften und bildet etwa den Mittelpunkt darin: das Jahr 1812. Zugleich finden wir hier die Mitte der Erzählzeit (139), was auffälligerweise zwischen der Nachricht von Opočninins Tod (134/135) und Timošas Fortgang (150-154) liegt.

Die den Text organisierende Instanz, der abstrakte Autor, tritt auch durch Hervorhebungen und Einschübe zutage. Dies manifestiert sich durch graphische Markierungen im Druck – meist Sperrdruck –, fremdsprachliche Elemente, orthographische Verzerrungen und Diskriminanten (Anführungszeichen). Letzteres finden wir nur in zwei Fällen: in Teil 1 ("ах", "бам", 19) zur Verdeutlichung der Akustik und in Teil 3 die Losungsworte der Französischen Revolution in kyrillischer Umschrift ("виз ля либерте!", 189). Auf fehlerhafte Orthographie stoßen wir dort, wo Aussprachemängel der erzählten Personen charakterisiert werden. Dies ist der Fall bei dem Österreicher Mender ("Как вы не понимаете?", 33) und bei Liza, die das harte "l" nicht aussprechen kann, wobei die Personenrede beider nur vereinzelt akustisch wiedergegeben ist. Bei fremdsprachlichen Elementen handelt es sich fast ausschließlich um Französisch in der Personenrede. Damit wird die Rede von Apolinarija Tichonova, Varvaras Tante, überwiegend wiedergegeben (49, 68, 228), aber auch einzelne Wörter in Lizas Rede ("papa", 241; "maman", 248). Dies dient ebenfalls zur Wiedergabe der Charakteristika der Personenrede. Französische Sätze sind in Anmerkungen übersetzt. Der reinen Erklärung des Begriffes dienen fremdsprachliche Markierungen wie "waldhorn" (19) oder "chalumeau" (25), die die Instrumente exakt bezeichnen sollen.

Den breitesten Raum unter den Hervorhebungen nimmt der Sperrdruck ein. Neben der Kennzeichnung von Unterüberschriften dient er zur Hervorhebung einzelner Textelemente. Dieses Mittel findet in zwei Funktionen Verwendung. Tritt es in der direkten Rede auf, so handelt es sich dabei um die Markierung der Intonation in der gesprochenen Rede.

Французы преследуют м е н я , поверьте. (28)

Diese Art von Hervorhebung überwiegt im 1. Kapitel, was zusätzlich die Rolle der mündlichen Rede in Opočinins Aufzeichnungen unterstreicht.

Im Erzählbericht wird durch den Sperrdruck die Aufmerksamkeit auf den semantischen Kern der Aussage gelenkt.

... заявил, что умереть не страшно – не жить страшно. Я же добавлю, что страшно у м и р а т ь . (40)

Получалось несколько одностороннее избиение. Избивали м е н я . (214)

Derselbe Fall liegt in dem Brief V. Volkovas an Prjachin vor, wo die offenen Fragen mit seinem Namen verbunden werden ("... за чьи грехи расплатился он ...", 285).

Über den abstrakten Leser läßt sich aufgrund des bisher Festgestellten folgendes sagen: Von ihm sind historische Kenntnisse gefordert, denn er muß das Gelesene in einen geschichtlichen Zusammenhang einordnen. Seine Kompetenz ist aber umso mehr vonnöten, als sich der Roman aus einzelnen Teilen zusammensetzt, die auf höherer Warte nicht zusammengefaßt werden. Auch wenn die Erzählhaltung in Teil 2 auktorialer ist als in Teil 1 und 3, so kann man doch v.a. aufgrund des Kompositionsprinzips nicht von einer auktorialen Erzählhaltung sprechen. Wegen der fehlenden eindeutigen Orientierung des Lesers über die Standpunkte der einzelnen Figuren und ihre Rolle im Handlungsablauf wird ein erfahrener und selbständiger Leser vorausgesetzt. Eine Orientierungshilfe stellen jedoch die eindeutigen und streckenweise überraschenden, ja wenig motivierten Verknüpfungen der einzelnen Handlungsstränge dar, die in dieser Hinsicht eher künstlich und konstruiert wirken. Erst auf dem Hintergrund der erwähnten Geschichts- und Gesellschaftsphilosophie verbinden sich die lose miteinander verbundenen Romanteile zu einem Ganzen.

## 6.5. Die Kritik

### 6.5.1. Die russische Kritik

Im Gegensatz zu früheren Werken schätzt nur eine Kritik den Roman negativ ein, während er sonst durchweg positiv aufgenommen und sogar als Okudžavas bestes Werk gewürdigt wird.<sup>8</sup> Dieser Artikel von LOBANOVA mit dem programmatischen Titel "Istorija i ee 'literaturnyj variant'"<sup>9</sup> befaßt sich mit der historischen Prosa zweier Dichter, nämlich Okudžavas und Sosnoras sowie der Trifonovs. Beurteilt wird nicht nach stilistischen oder literaturwissenschaftlichen Kriterien, sondern nach Elementen der Fabel; ausschlaggebend sind der Wahrheitscharakter der Darstellung und Fragen des Geschmacks. Angewandt auf alle vier Romane, entdeckt er kaum Unterschiede und kommt über *Svidante s Bonapartom* zu dem Schluß, die Geschichte sei falsch und mit zahllosen Geschmacklosigkeiten gespickt dargestellt. Er bedauert daher außerordentlich die Herausgabe von Okudžavas *Izbrannye proizvedentja*.

Im Unterschied zu dieser Kritik jener Machart, die eher an die früheren Versuche erinnert, den Schriftsteller mundtot zu machen, zeichnen sich alle übrigen Kritiken durch sachliche Argumentation aus. LATYNINA<sup>10</sup> begreift seine Prosa nicht primär als historisch, sondern als eine Mischung aus verschiedenen Erzählverfahren, literarischen Formen und Gattungen, der immer Ironie und eine Üppigkeit des Stils innewohnen; sie wählt daher den Begriff "istoričeskie fantazii", der wegen seiner Vagheit als wenig brauchbar erscheint (vgl. Kap. 8). Wegen dieses Begriffs und der Feststellung, wissenschaftliche Untersuchungsmethoden seien hier kaum fruchtbar, wird sie von PISKUNOVA/PISKUNOV<sup>11</sup> angegriffen, die dem zunächst als Einordnung "istoričeskij romans" - durchaus der begrenzten Beschreibbarkeit bewußt - entgegensetzen. Für die "Romanze" spricht der "Klang" seiner Prosa, ihre musikalisch-dramatische Eigenart, die Unklarheit (недоказанность) als durchgängiges Prinzip und der Zyklencharakter. Zur Weiterbestimmung greifen sie auf den vielfältigen Niederschlag des Kulturspektrums bei Okudžava zurück, das als galant-verspielte Zeit des Barock und des Rokoko, als Blütezeit des Adels, der sein Leben feiert und gleichzeitig in der russischen Kultur doch so wenig verwurzelt ist, breit belegt wird. Dem tragen sie mit dem Begriff "kulturologische Phantasien" Rechnung. Auch die Darstellung des adeligen Lebens als Fest, die Illusion des unbeschwertem Lebens auf dem Lande, das in der Orangerie wiedergefundene Paradies, das schließlich symbolisch in Flammen aufgeht, entsprechen dem. Im Zusammenhang damit steht das Motiv des mehrmals benannten Karnevals, der einerseits dieser Kultur nahesteht, andererseits aber als Synonym für Maskerade verwandt wird. Darauf wurde bereits bei der Behandlung der anderen Romane verwiesen, Piskunova/Piskunov werten dies hier jedoch als Indiz für die theatralische und illusorische Existenz der Figuren.

Nachdem sie so erzähltechnische und kompositorische Verfahren sowie Fabelemente zur Untersuchung verwendet haben, kommen sie aufgrund der Parallelen in der Sujetentwicklung zu dem Schluß, daß es sich im Gegensatz zum englischen Familienroman des 18. Jahrhunderts um einen "Antifamilienroman" handelt: denn alle träumen vom Familienglück, bleiben aber schließlich allein. Diese Charakterisierung trifft für einen Strang der Handlung zu, sie erschließt eine weitere Seite der literarischen Traditionen. Als alleinige Kennzeichnung kann sie jedoch wie die anderen auch nur unvollkommen sein.

Weniger um die Findung eines neuen Begriffs als um die Bestimmung der erzähltechnischen und kompositorischen Mittel sowie die Einordnung in die moderne Sowjetliteratur geht es in verschiedenen Beiträgen des Sammelbandes "Istoričeskij roman"<sup>12</sup>, der, wie schon der Titel besagt, das Werk in diese Gattung einordnet. KORENEVSKAJA<sup>13</sup> stellt für die historische Prosaistik der 60er bis 80er Jahre fest, daß darin ein verkomplizierter, zu philosophischen Fragestellungen hin tendierender Zugang zur Vergangenheit zu beobachten sei, der auch soziale Maßstäbe anlege. In dieser Hinsicht herausragend sei Okudžavas *Svidante s Bonapartom*, das den kleinen Menschen und die Revolution in seinem Blickwinkel habe: Revolution konkret als die Wurzeln des Dekabrismus, die Fortsetzung von Tynjanovs Thema. Dem ist in dieser konkreten Form zwar zuzustimmen, nicht aber als allgemeines Interesse des Schriftstellers für Revolution schlechthin, denn es gibt keine andere revolutionäre Periode in seinem Werk als die um die Dekabristen. In ihrer Untersuchung geht Korenevskaja auch auf die einzelnen Romanteile und ihre Hauptprotagonisten bzw. ihre Erzähler ein. Sie kommt zu dem Schluß, daß die Ironie eine wesentliche Rolle für die Komposition des ganzen Werks spielt: Sie verleiht Opočinins Aufzeichnungen, die sehr nah am Standpunkt Okudžavas selbst liegen, einen lakonischen Ton und läßt die Erzählung Luizas sehr komisch wirken. Wichtig ist die Feststellung der zweifältigen Figurenkonzeption, die außer bei Timoša bei jeder Person nachzuvollziehen ist. Zum einen findet hier die Deutung von Bonaparte als Metapher und als Symbol der Epoche - ebenfalls zweigeteilt - ihren Niederschlag, denn jede Figur erscheint in ihrer Größe und als unbedeutende Person. Zum anderen wird explizit eine aktive Leserposition hervorgehoben, wenn die Kenntnis der literarischen Vorbilder (Grinev aus Puškins *Kapitanskaja dočka*) zum adäquaten Verständnis vorausgesetzt werden muß.

Auch DONČENKO<sup>14</sup> weist auf dieses Merkmal hin, wenn er im Zusammenhang mit der Ironie und der Parodie für Okudžavas Romane feststellt, daß der Leser dadurch, daß die Vorstellungen des Erzählers und die des Lesers auseinanderklaffen, zu entgegengesetzten Reaktionen provoziert wird. Ihm geht es jedoch in erster Linie um die Untersuchung der Zeitstrukturen und um die Einordnung von Okudžavas Prosa in die Gegenwartsliteratur. Er konstatiert eine zweifache Orientierung der

Erzählzeit auf die Vergangenheit und auf die Gegenwart, die hier u.a. durch die Form der Lebensbeichte und die Stilisierung psychologisch überzeugend umgesetzt sei. Ohne den Gegenwartsbezug zu konkretisieren, stellt er jedoch unmißverständlich fest, daß jeder historische Roman auf die Gegenwart gerichtet sei. Hinsichtlich der Einordnung in die Gegenwartsliteratur kommt Dončenko<sup>15</sup> zu einer ähnlichen Einschätzung wie Korenevskaja, wobei er jedoch Okudžavas Interesse nicht am historischen Umbruch festmacht, sondern an der friedlichen gesellschaftlichen Entwicklung.

Von einem anderen Ansatz geht BELAJA<sup>16</sup> aus. Sie will nicht nur den Aufbau dieses Romans bestimmen, sondern ihn in Okudžavas Gesamt-schaffen einordnen und ein ganz neues Verständnis seiner Poetik vorstellen. Ihre These lautet, daß Okudžava - in der Lyrik oberflächlich als Romantiker verkannt - sich auch in der Prosa schematischen Einordnungen entzog und den literarischen Kanon durchbrach, was ihm die sowjetische Kritik mit Polemiken und v.a. mit Unverständnis dankte. Belaja weist anhand des Bildes der "blauen Kugel" nach, wie tiefgreifend Okudžavas künstlerisches Weltverständnis ist, wie es sich wandelte und wie es sich in der Prosa niederschlägt. Danach gibt es nicht den Lyriker und den Prosaiker, die einander entgegenstehen; vielmehr war der Schriftsteller aufgrund seiner gereiften Weltsicht, die eine Argumentation erforderte, "gleichsam zur Prosa verurteilt". (201) Bei allem Rätselraten der Kritiker habe Okudžava sein Ziel sogar indirekt selbst benannt: die Vorstellung vom Leben zu formen. So behandle er das gleiche sozialhistorische Material wie in den früheren Romanen, verändert habe sich jedoch der Maßstab der künstlerischen Untersuchung. *Svidante s Bonapartom* begreift Belaja als offen polemischen Roman um den Markstein des sozialen Streits in Rußland. Sie vertritt nicht die leichtfertige Ab-erkennung des Attributs "historisch", versteht aber Okudžavas Wirken als Verwandlung feststehender Fakten in diskutabile (204), wobei der Autor keine eindeutige Lösung anbiete. Der Romanaufbau setzt sich zusammen aus Diskussion, Handlung und retrospektivem Nachdenken, wobei sich die anfänglichen Ideen "nach ihrer Feuertaufe durch die Ereignisse und die Realität in einem neuen Erscheinungsbild" zeigen (205). Das Symbol der blauen Kugel, die den traurigen Planeten verkörpert, findet sie in der Metapher vom Satschaner Teich wieder, in

der momentanen Illusion von der Einheit aller Menschen, die im allgemeinen Unglück endet. Man spürt - so Belaja -, daß dieses Bild von der Gegenwart durchtränkt ist: von unserer beunruhigenden Zeit und der Kriegsgefahr. Wie wenig sich Okudžava ins romantische Schema einordnen läßt, verdeutlicht auch der liebesunfähige Svečin, der die Idee illustriert, daß die Liebe nicht rettet. Die Figuren tauchen auf und verschwinden, weil der Autor sie ihren Lebensweg durchmessen läßt und sie in der Zuspitzung ihrer Lebenssituation zeigt. In der Antithese von Timoša und dem Antipathie hervorrufenden Prjachin entdeckt sie wieder Okudžavas ewigen Zusammenstoß zwischen "Unvernunft" und "gesundem Menschenverstand", "Erde" und "Himmel", und wie immer sonst liegt für den Schriftsteller die Lösung nicht im Dilemma, sondern in beidem, Erde und Himmel.

#### 6.5.2. Die deutsche Kritik

Die deutschen Kritiken zu diesem Roman zeichnen sich v.a. durch den Versuch aus, die Geschichtskonzeption zu analysieren und seinen Stellenwert als historischen Roman in der modernen Sowjetliteratur zu bestimmen.

Dem deutschen Leser, der bereits andere Romane Okudžavas kennt, diese russische Neuerscheinung vorzustellen und den Inhalt in großen Zügen zu skizzieren, das ist das Ziel des Artikels von H. von SSACHNO<sup>17</sup>, die dahinter eine rückwärtsgewandte, spurensuchende "Ästhetik" sieht und ein "Puzzlespiel für auslegungsfreudige Rezensenten". SCHRÖDER entfaltet in seinem Nachwort zur Übersetzung des Romans<sup>18</sup> und in einem Auszug daraus<sup>19</sup> sein Verständnis des Romans: Für ihn handelt es sich um eine polyphone Darstellung des Napoleon-Phänomens, das die Romanfiguren nicht nur als "Stimmen der Geschichte" verfolgen, sondern deren "innere Konsequenz und Kontinuität in dieser Metamorphose der Französischen Revolution" sie auch entwickeln. Die verschiedenen Stimmen (Standpunkte) verkörpern: Opočinin, bei dem der enttäuschte Geniekult im Antikult mündet; die französische Patriotin Luiza (Louise); die Verteidigerin der Leibeigenschaft Volkova, die das Heil in einer vorrevolutionären Idylle sucht; der scharfsinnige und weitblickende Svečin, Befürworter der Französischen Revolution, der jedoch ihre jakobinische Umkehrung voraussieht und jede revolutionäre Gewalt ablehnt. Auf den springenden Punkt der

Revolutionsmetamorphose verweist nach Schröder geradezu objektiv Menders Schicksal, der ja Teil jener konterrevolutionären Interventionstruppen war, die die Revolution zu erdrosseln versuchten, womit der Terror gegen die innere Konterrevolution begann. Diese ausgesprochen historische Interpretation, die den Roman mit Tolstoj's *Vojna i mir* vergleicht, sieht darin eine Parabel, die die französische Revolutionsepoche aufgrund der Erfahrungen des 20. Jahrhunderts neu wertet und verallgemeinert.

KASPER legt seine Interpretation dieses Romans in einem ausführlichen<sup>20</sup> und einem kurzen Artikel<sup>21</sup> dar. In dem ersten gibt er einen allgemeinen Überblick über die Kritik an Okudžavas Werk. Er bezieht auch Okudžavas eigene Aussagen über historische Werke ein, wonach dieser seine Romane nur bedingt als solche begreift: Literatur als solche diene nicht der historischen Illustration, sondern der Selbstdarstellung und habe die Aufgabe, "von der eigenen Zeit zu erzählen".<sup>22</sup>

KASPER sieht in *Svidante s Bonapartom* keinen Roman über Napoleon, sondern erkennt darin das formulierte Ziel des Autors, dem Einfluß der Zeit der Napoleonischen Kriege und der Französischen Revolution auf das gesellschaftliche Bewußtsein und den fortschrittlichen russischen Adel" nachzugehen.<sup>23</sup> Kasper findet dieses Prinzip auch im Romanaufbau und in den Standpunkten der Figuren ausgedrückt und kommt zu folgender wichtiger Charakterisierung des fiktiven Lesers:

Die vielfache Zersplitterung des Geschichtsbildes in stark individualisierte, subjektivierte Perspektiven stellt den Leser vor eine Aufgabe, die in anderen Fällen der Autor löst - sich um ein möglichst objektives Bild des tatsächlich Geschehenen zu bemühen.<sup>24</sup>

Die fiktiven Erzähler der einzelnen Romanteile zeichnen sich durch eine besonders emotionale Beziehung zum Erzählten aus - sie sind mit Ausnahme Prjachins "Besessene". Ausgerechnet die Hauptfigur Timoša verfügt dabei nicht über eine eigene Stimme; Kasper sieht in ihm - in Übereinstimmung mit anderen Kritikern - keinen Vertreter des "лишний человек". Die Rückführung auf die Gogol'sche Traditionslinie weist der Kritiker jedoch als verkürzt zurück, und er reiht den Roman als Versuch eines "neuartigen Prosatyp(s)" in die mit Assoziationen "punktierten" Romane Trifonovs und Bitovs ein.<sup>25</sup>

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Der Roman erschien zuerst in Družba narodov, 7-9/1983; als Buch Moskva 1985.
- <sup>2</sup> Vgl. dazu auch R. Schröder: Okudshawas literarische Neusicht des Napoleon-Phänomens. Nachwort zur deutschen Übersetzung: B. Okudshawa: Begegnung mit Bonaparte. Historischer Roman. Übers. v. Th. Reschke. Berlin: Volk und Welt 1986.
- <sup>3</sup> B. Okudžava: Svidanie s Bonapartom. Moskva: Russkij pisatel' 1985, S. 41. Im folgenden beziehen sich alle Textzitate unter Angabe der Seitenzahl auf diese Ausgabe.
- <sup>4</sup> Schröder, Okudshawas literarische Neusicht .... 344.
- <sup>5</sup> Im Text versteckt finden sich folgende Verse, fast ausschließlich 4- oder 5füßige Jamben:
- (1) Когда в ты знал, мой гость печальный,  
как чист соблазн первоначальный! (52).
- (2) А Липеньки родимые мертвы.  
Молчаньем грустным веет от Протвы.  
Ни баб, ни мужиков своих не встретишь  
и на поклон поклоном не ответишь.  
Не верится, что близко до Москвы!...  
Ржаной сухарь в солдатском преет ранце.  
Прощание нейдет из головы,  
все разговоры лишь о корсиканце ... о застранце. (74)
- (3) Ах, губернёр был добрым мальчм,  
когда в своем жилете алом  
и в светло-синем сюртуке  
со мною подходил к реке...  
А все ж с военной колесницы  
одним движением десницы  
не он мне жизнь вернул тогда  
на льду Зачанского пруда... (75)
- (4) Портрет, подсвечник, звяканье ключей.  
Блажен, кто умер на своей постели  
среди привычных сердцу мелочей.  
Они с тобой как будто отлетели,  
они твои, хоть ты уже ничей...  
портрет, подсвечник, звяканье ключей,  
и запах шей, и аромат свечей,  
и голоса в прихожей в самом деле!... (87)
- (5) Как славно выглядеть героем,  
придя с войны - не перед боем.  
Как славно проклинать врага,  
виновного во всем и всюду...  
Но деревянная нога...  
Отныне с ней в обнимку буду:  
она как память дорога!... (89)

- (6) [... догадаться,]  
 каким он был, твой гений злой,  
 куда пеплом и золой  
 меня, как снегом, заносило,  
 куда смерть нас всех косила... (89).
- (7) [... нравы, поступки,]  
 приобрели бы скромные одежды,  
 в иные вдруг поверили в надежды  
 и, злом друг друга больше не губя,  
 все разом изменили вокруг себя?...  
 Перо, чернила и клочок бумаги!  
 Как верим мы в застольные отваги;  
 мол, мы в своих прозреньях позных правы  
 и это молодых изменит нравы!... (90)
- (8) Наденут кирасы, зарядят ружья,  
 наострят сабли и палаши,  
 глянут на себя в зеркала -  
 ба, как они красивы, бесстрашны,  
 необходимы, нетерпеливы,  
 победоносны и правы -  
 и устремятся в счастливые битвы,  
 каждый в свою! (90)
- (9) [Голубая дама была свежа, как прежде, время для нее  
 одной остановилось,]  
 в ее королевстве  
 господствовали мир и тишина,  
 генерал, ее любивший,  
 не воротился с поля брани,  
 по чьей-то там недоброй воле  
 остался он в чужой земле,  
 глаза ее не выражали  
 ни сокрушений, ни терзаний,  
 и лишь печать загадки вечной  
 лежала на ее челе... (91)
- 10) Вдали от собственного дома ...  
 Вдали от собственного дома,  
 на льдине из чужой воды -  
 следы осеннего разгрома,  
 побед несбывшихся плоды.  
 Нам преподало провиденье  
 не просто меру поведенья,  
 а горестный урок паденья,  
 и за кровавый тот урок  
 кому ты выскажешь упрек -  
 пустых словес нагроможденье? (93)

<sup>6</sup> Ju. Gusev: Fakt i vymysel v istoričeskom romane. In: Istoričeskij roman ...., 167-213; 182.

<sup>7</sup> N. Korenevskaja: Avtor i geroj v istoričeskom romane. In: Istoričeskij roman ...., 240-263; 252.

- <sup>8</sup> So faßt Okudžava das Gesamturteil der Kritik in einem Interview zusammen. Vgl. E. Michajlova: Bulat Okudžava - "To li med, to li gor'kaja čaša...". In: Daugava 7/1986, 99-105; 102.
- <sup>9</sup> M. Lobanov: Istorija i ee "literaturnyj variant". In: Molodaja gvardija 3/1988, 253-271; zu Okudžava 254-263.
- <sup>10</sup> A. Latynina: Da, istoričeskie fantazii! In: Literaturnaja gazeta 4.1.1984, 4. Auch abgedruckt in: Diess., Znaki vremeni. Zametki o literaturnom processe 1970-80e gody. Moskva 1987, 295-302.
- <sup>11</sup> S. Piskunova/V. Piskunov: Tragičeskaja pastoral'. In: Neva 10/1984, 161-186.
- <sup>12</sup> Istoričeskij roman v literaturach socialističeskich stran Evropy. Akademija nauk SSSR. Otv. red. P. Toper/N. Akovleva. Moskva 1989.
- <sup>13</sup> N. Korenevskaja: Avtor i geroj v istoričeskom romane. In: Istoričeskij roman ...., 240-263.
- <sup>14</sup> N. Dončenko: Žanrovaja specifika istoričeskogo romana. In: Istoričeskij roman ...., 119-136.
- <sup>15</sup> N. Dončenko: Chudožestvennaja koncepcija prošlogo v istoričeskom romane. In: Istoričeskij roman ...., 137-166.
- <sup>16</sup> G. Belaja: "Putešestvie v poiskach istiny..." Bulat Okudžava. In: diess., Putešestvie v poiskach istiny. Stat'i o sovetskich pisateljach. Tbilisi 1987, 184-205. Deutsch wurde der Aufsatz veröffentlicht unter dem Titel: Bulat Okudshawa - "Reise auf der Suche nach Wahrheit. In: Kunst und Literatur 2/1985, 199-211. Die folgenden Zitate beziehen sich auf diese letzte Ausgabe. Ferner erschien dieser Artikel unter dem Titel: V kontekste chudožestvennogo mira. In: diess., Literatura v zerkale kritiki. Sovremennye problemy. Moskva 1986, 202-224; sowie in leicht gekürzter Form als: Cennost' prostych istin. In: Avrora 12/1985, 109-119.
- <sup>17</sup> H. von Ssachno: Märchen von Krieg und Frieden. Bulat Okudschawas Roman "Rendez-vous mit Napoleon". In: Süddeutsche Zeitung 31.10./1.11.1983, 36.
- <sup>18</sup> R. Schröder: Okudshawas literarische Neusicht des Napoleon-Phänomens. In: Bulat Okudshawa, Begegnung mit Bonaparte. Historischer Roman. Aus dem Russ. v. Th. Reschke. Berlin 1986, 332-348.
- <sup>19</sup> R. Schröder: Stimmen der Geschichte. In: Der Bücherkarren 5/1986.
- <sup>20</sup> K. Kasper: Bulat Okushawa, Begegnung mit Bonaparte. In: Weimarer Beiträge 6/1987, 1020-1028.
- <sup>21</sup> K. Kasper: Von der eigenen Zeit erzählen. In: Sonntag 5.7.1987, 12.
- <sup>22</sup> Kasper, Begegnung...., 1023. Er bezieht sich auf das Interview: I. Rišina: I stichi i proza. In: Literaturnaja gazeta 28.7.1982, 6.

- <sup>23</sup> Kasper, Begegnung .... 1024.  
<sup>24</sup> Kasper, Begegnung .... 1027.  
<sup>25</sup> Kasper, Begegnung .... 1027.

## 7. KLEINE PROSAWERKE

Die kleinen Prosawerke nehmen in Okudžavas Werk einen ganz unterschiedlichen Platz ein. So bildet die *povest'* *Bud' zdorou, školjar* (1960/61) zumindest publizistisch<sup>1</sup> den Auftakt zur Prosa, und auch der "kleine Roman" *Fotograf Žora* (1963/64) fällt wie die zwei *povesti* *Noven'kij kak s tgoščki*, *Front prichodit k nam* und die Erzählung *Promoksis* in diesen Zeitabschnitt, in dem Okudžava in erster Linie als Lyriker und Hauptvertreter des Autorenlieds (*avtorskaja pesnja*) in Erscheinung tritt. In den darauffolgenden zehn Jahren verlagert sich sein Interesse in der Prosa auf den Roman.

In den Jahren 1975 bis 1978 verfaßt er die Erzählungen *Utro krastit nežnym svetom* (1975), *Častnaja žizn' Aleksandra Puškina ili Imentel'nyj padež v tvorčestve Lermontova* (1976) und *Otdel'nye neudači sredi splošnych udač* (1978). Bis 1985 wendet er sich wieder dem Roman zu, der nun - da er in der Lyrik verstummt - in seinem Schaffen dominiert.

1985 markiert mit den drei Erzählungen *Iskusstvo krojki i žitja*, *Uroki muzyki* und *Devuška moej mečty* eine neue Phase in Okudžavas Werk: Sie wird in der wiedererstarkten Lyrik und in der Kurzprosa durch das Autobiographische bestimmt. Es erscheinen die beiden Gedichtbände *Stichotvorenija* (1984) und *Posujaščaetsja vam* (1988) sowie die erste Sammlung von Erzählungen unter dem Titel *Devuška moej mečty* (1988). 1990 werden die beiden Erzählungen *Kak Ivan Ivanovič osčastlivil celuju stranu* und *Nečajannaja radost'* publiziert, doch hat der Autor nach eigenen Angaben in dieser Zeit weitere verfaßt, die bisher noch nicht veröffentlicht sind. Auch hat er zum Thema des Kriegs nicht alle Vorhaben realisiert, so daß dazu weitere kürzere Prosawerke zu erwarten sind.<sup>2</sup>

Hinsichtlich der Form (Länge, Sujetentwicklung, Aufbau) kann man zwischen Erzählung und *povest'* differenzieren. Die Erzählung baut - relativ kurz in ihrem Umfang - die Spannung auf, zielt auf einen Höhepunkt hin und löst den Handlungsknoten auf, während die *povest'*, eine spezifisch russische Form zwischen Roman und Erzählung, wesentlich ärmer an Spannung ist. Letztere erlebte in den 60er und 70er Jahren einen enormen Aufschwung und drängte die Romanform zurück. In Bezug auf die Erzählhaltung ist zwischen der Ich- und der Er-Erzählung zu unterscheiden.

Thematisch kreist die Kurzprosa um:

1. den Krieg und das Kriegserleben
2. die Rückkehr der Mutter aus dem Lager und die erneute Verhaftung (1947–49)
3. die Zeit nach dem Studium als Dorfschullehrer (1949 - erste Hälfte der 50er Jahre)
4. das Leben in Moskau in den 50er und Anfang der 60er Jahre
5. die Zeit der Perestrojka.

Für die Untersuchung bietet sich eine gesonderte Behandlung der *povest* - darunter fasse ich auch *Fotograf Žora* - an, da sie erzähltechnisch und gattungsspezifisch vielfältiger sind. Daran wird sich die Analyse der Erzählungen nach thematischen Zyklen anschließen.

### 7.1. Die *povest*

#### 7.1.1. *Bud' zdorov, školjar*

Diese 1961 erschienene *povest*<sup>3</sup>, Okudžavas Prosadebut, eröffnet den Weg zu den späteren längeren Prosaformen, den Romanen, von denen sie sich jedoch hinsichtlich des Sujets und als Ich-Erzählung wesentlich abhebt. Eine innere Verbindungslinie besteht hingegen gerade zum lyrischen Schaffen des Dichters, der bis dahin nur durch seine Lieder einem kleineren Publikum bekannt war und nun auch breiteren Kreisen zugänglich wird. Wie in seinen Gedichten begegnen wir in der *povest* einem lyrischen Ich, dessen Wahrnehmungen und Gedanken der zentrale Kern der Darstellung sind. Das hat weitgehend autobiographischen Charakter, denn Okudžava meldete sich als 17jähriger Schüler freiwillig an die Front. Wie in seiner Lyrik nimmt die kritische Auseinandersetzung mit dem Krieg, mit Menschlichkeit, Liebe und Werten des menschlichen Lebens den Mittelpunkt darin ein. Vor allem aber unterscheidet sich diese ungeschminkte Darstellung des Krieges von den heroisierenden literarischen Verarbeitungen des 2. Weltkriegs seiner Zeit und läßt das dafür typische Feindbild vermissen. Dies brachte ihm viel Kritik und seinem Herausgeber Paustovskij große Probleme ein<sup>4</sup>, untermauerte aber die Glaubwürdigkeit seines Standpunkts. In Polen, wo die *povest* unter dem Titel *Jeszcze pożyjesz*<sup>5</sup> erschien, begründete sie neben den Liedern seine Popularität und wurde von W. Siemion sogar fürs Fernsehen verfilmt<sup>6</sup>. Sein furchtloses Auftreten dürfte viel zu seiner ursprünglichen Aura beigetragen haben, die in

etwa mit der eines Protestsängers vergleichbar wäre. Die niederschmetternde Kritik andererseits mag aber auch ein Grund dafür sein, daß er sich in seinen Romanen historischen Themen zuwandte.

#### 7.1.1.1. Sujet

Bei *Bud' zdorov, školjar* handelt es sich um die Ich-Erzählung eines sehr jungen Soldaten, der sich als Schüler freiwillig zur Armee gemeldet hat. Sie umfaßt die Zeit an der Front, und zwar von seiner Ankunft bis zu seiner Verletzung und dem Abtransport. Die beste Beschreibung dessen, worum es geht, bietet der Vorspann, der auch die Reaktion auf die *povest'* bzw. generell auf Okudžavas Person lakonisch miteinzubeziehen scheint.

Это не приключения. Это о том, как я воевал. Как меня убить хотели, но мне повезло. Я уж и не знаю, кого мне за это благодарить. А может быть, и некого. Так что вы не беспокойтесь. Я жив и здоров. Кому-нибудь от этого известия станет радостно, а кому-нибудь, конечно, горько. Но я жив. Ничего не поделаешь. Всем ведь не угодишь. (19)

Dieses erlebende Ich ist das subjektive Spektrum, durch das alles betrachtet wird. Dabei sind nicht die Erlebnisse selbst, sondern deren Verarbeitung vorrangig, d.h. die gedanklichen Bewußtseinsprozesse dieses Ich stehen im Vordergrund. Dies kann erst dadurch wirklich dominant werden, daß andere Sujetelemente zurücktreten. Das läßt sich auf verschiedenen Ebenen verfolgen, von denen die zeitliche und die geographische nur die auffälligsten sind. So versteht sich der historische Rahmen mehr oder weniger aus dem Kontext – der 2. Weltkrieg im Kampf mit den Deutschen; doch wir kennen weder das genaue Jahr, noch geht die geographische Bezeichnung über die Nennung der Mozdok-Steppe hinaus. Verschiedene Siedlungen werden erwähnt, aber sie sind nur als szenischer Hintergrund relevant. Durch dieses Verfahren wird das Erzählte aus seinem unmittelbaren konkreten Kontext herausgelöst und gewinnt allgemeinere Züge, die über diese spezielle Situation herausragen. Auf dem Hintergrund läßt sich dann das Sujet allgemeiner beschreiben: die Erlebnisse und Reflexionen eines jungen Menschen, der, den Kopf noch voller Träumereien, die Schrecken des Krieges zu sehen beginnt. Er wird ernüchtert, verliert seine naiven Vorstellungen und begreift, daß er nur eines will: leben. Trotz der Grausamkeiten, die der Krieg mit sich bringt, bestimmt Menschlich-

keit das Zusammenleben in dieser Batterie, die der Junge schließlich als einziger überlebt.

#### 7.1.1.2. Die handelnden Figuren

Die handelnden Personen sind in der Hauptsache Mitglieder einer Batterie und vereinzelt andere Figuren (der junge weibliche Oberfeldwebel Nina, Frauen aus der Zivilbevölkerung usw.). Daneben kreisen die Erinnerungen des erlebenden Ich um seine Freundin Genja, die ihn sofort aufgegeben hatte, und um seine Schulkameraden.

Unter den Figuren ist keine dominierend; sie reihen sich vielmehr nebeneinander ein bzw. lösen einander ab. Am stärksten ragen die Kameraden Kolja Grinčenko und Saška Solotarev heraus sowie - vornehmlich in den Gedanken des erlebenden Ich - die schöne Telefonistin Nina. Die Personen werden dabei unmittelbar eingeführt, d.h. sie sind sprechende Figuren (mit Ausnahme einiger Partien bei Nina oder den Personen in Erinnerungsrückblenden). Aufschluß über ihre Charaktere muß der Leser also selbst aus ihren Äußerungen und ihrem Verhalten gewinnen; nur selten flicht der Ich-Erzähler seine Wertungen explizit ein. Dies heißt weder, daß sie vorhanden sind, noch, daß sie nicht offen zutage treten, aber Formulierungen der folgenden Art bilden die Ausnahme:

Он хороший человек. Другой бы начал топтать ногами и материться. Он хороший человек, наш комбат. Сейчас бы меня убили, если бы не он. Это он, наверно, за ноги меня подтянул. (29)

Ziel dessen ist es aber nicht, dem Leser ein abgeschlossenes Bild der Person vorzustellen, sondern damit wird vorrangig die Einstellung des Ich-Erzählers zur Person gekennzeichnet (vgl. dazu auch die situative Einschätzung Koljas nach der Auseinandersetzung mit dem Kosaken: Если Гринченко что-нибудь сейчас скажет, он мне опротивеет; 36).

Hier wird zugleich ein Merkmal der Benennung deutlich. Für die Kameraden verwendet der Ich-Erzähler Kosenamen (Saška, Kolja usw.), aber auch ausschließlich verwendete Nachnamen können die Nähe des Erzählers zu dieser Figur zum Ausdruck bringen (Gurgenidze). Etwas distanzierter wirken die Namen bzw. Rangbezeichnungen für die Vorgesetzten, während eine krasse Distanz beim plötzlichen Wechsel von der Koseform zum Nachnamen angezeigt wird.

Die Personen werden gleich unter ihren Namen eingeführt, nur Nina erscheint zuerst unter der Bezeichnung "красивая связистка" (23). Dies führt den Leser mitten in das Erzählte hinein und ruft den Eindruck der Unmittelbarkeit hervor, es verlangt ihm eigene Urteilsfähigkeit ab.

Dieses Prinzip des unmittelbaren Hineinversetzens gilt aber vor allen Dingen für den Ich-Erzähler selbst. So beginnt die *pouest'* mit einer Erinnerung, die den Bogen zur Hier-Jetzt-Ich-Origo des erzählenden Subjekts im zweiten Absatz schlägt:

В детстве я плакал много. В отрочестве - меньше. В юности - дважды. Первый раз [...] Второй раз я плачу сейчас, здесь в Моздокской степи. (19)

Wir erhalten hier weitere Informationen über seine Tätigkeit und die zeitliche Einordnung:

Я несю командиру полка очень ответственный пакет. [...] Ночь. А я второй день на передовой. [...] А мне восемнадцать лет. (19)

Später, im zweiten Kapitel, stellt er sich so vor:

Кто я? Я боец, минометчик. ... Я рискнул жизнью. (23)

Die Schilderung der Suche nach dem Kommandeur und spätere Erlebnisse machen seine Unerfahrenheit im Kriegführen und in der Liebe deutlich, zugleich aber auch seine Unverdorbenheit und seine Verträumtheit. Seine irrealen Vorstellungen vom Soldatsein und vom Heldentum werden am Schluß jäh ernüchtert, woraufhin alles bis dahin Erzählte einen zusätzlichen melodramatischen Ton erhält. Über seine Gedanken und Gefühle erfahren wir dabei sehr viel, und das durch die Ich-Erzählung sehr zuverlässig. Der Leser gewinnt ein sehr differenziertes Bild über die Verarbeitung der Kriegsrealität an der Front durch den jungen Soldaten, der aus dem Gefühl, bisher nicht gelebt zu haben, einen unbändigen Lebenswillen entwickelt.

### 7.1.1.3. Die Darstellung des Krieges

Die einleitenden Worte, daß es sich in der *pouest'* darum handle, "как я воевал" (19), können als Kampf im Krieg, aber auch als Ringen im Überlebenskampf verstanden werden. So drehen sich die Erinnerungen darum, was sich der "Held" noch als Schüler unter Heldentum und

Tapferkeit vorstellt. An der Front ereilt ihn jedoch eine ganz andere Realität. Zwar ist er sich der drohenden Gefahren bewußt, weiß sie jedoch nicht zu orten. Krieg und fehlende Kampfeshandlungen scheinen sich dabei nicht miteinander vereinbaren zu lassen:

Вот уже три дня на передовой, и ни одного выстрела, ни одного немца, ни одного раненого. (23)

Das ändert sich zwar, denn er hört Granatenhagel, sieht Verwundete und Tote, aber der Krieg bleibt eine abstrakte Kategorie. Obwohl er sich an der vordersten Front befindet, sieht er keinen Deutschen, erlebt keinen Kampf. Das mindert jedoch nicht dessen Grausamkeit, denn der Protagonist muß ständig die Verwundung oder den Tod eines Kameraden miterleben. Alle werden - wie er zum Schluß auch - von Kugeln oder Granaten getroffen, deren Schützen für sie unsichtbar sind. Auch grammatikalisch verselbständigen sich die todbringenden Geschütze, sie werden personifiziert.

Охает первый миномет. (27)

Похрюкивает 'Ванюша' все настойчивее, упрямей. [...] Истошно кричат наши ЗИСы, выкарабкиваются из зоны огня ... (89)

So fehlt der Feind, doch dem Krieg begegnet man auf Schritt und Tritt. Die Unsichtbarkeit des Gegners macht ihn fast zur mystischen und allgemeinen Kategorie im menschlichen Leben. Die konkrete historische Konstellation der gegeneinander kämpfenden Parteien tritt hinter diesem Aspekt deutlich zurück.

Für die Darstellung des Krieges und die Komposition der povest' bedeutungsvoll ist eine weitere Eigentümlichkeit: Der Held begreift den Krieg personal und führt einen Dialog mit ihm. Die folgende Stelle vom Beginn des Kapitels *Vojna* illustriert zugleich die Vieltimmigkeit in der Erzählerrede.

Я познакомился с тобой, война. У меня на ладонях большие ссадины. В голове моей - шум. Спать хочется. Ты желаешь отучить меня от всего, к чему я привык? Ты хочешь научить меня подчиняться себе беспрекословно? Крик командира - беги, исполняй, оглушительно рывкой 'Есть!', падай, ползи, засыпай на ходу. Шуршание мины - зарывайся в землю, рой ее носом, руками, ногами, всем телом, не испытывая при этом страха, не задумываясь. Котелок с перловым супом - выделяй желудочный сок, готовься, урчи, насыщайся, вытирай ложку о траву. Гибнут друзья - рой могилу, сыпь землю, машинально стреляй в небо, три раза... (26)

Verbindet er mit dem Krieg alle Entbehrungen und Härten, die er auf sich nehmen muß, so wird der personifizierte Krieg dafür verantwortlich gemacht. Daß man diesem Schreckgespenst nicht ausweichen kann, daß der Einzelne ihm ausgeliefert ist, macht folgender Abschnitt klar:

Идет война. Идет она себе без передышки. Делает свои дела. Ни на кого не смотрит. Идет война. Ржавее мой автомат. Ни разу я не выстрелил из него.<sup>7</sup>

Dem Krieg haftet hier – im Unterschied zur Literatur des Sozialismus jener Zeit – nichts Heroisches an. Nicht die Massen sind bestimmend, sondern der Einzelne ist lyrisches Subjekt. Er ist Leidender und Opfer, wird durch das Schicksal umgemäht; er steht neben anderen Individuen, die als Persönlichkeiten zählen, auch wenn sie sich durch keine Heldentat hervortun und nicht aus der Masse herausragen. Die innere Rede des Helden hat nur als Ausnahme den Krieg als solchen zum Inhalt. Der Protagonist setzt sich jedoch mit den vielfältigen Formen des Kriegs und v.a. seinen Folgen auseinander: dem Hunger, den fehlenden Stiefeln, der fehlerhaft verstandenen eigenen Unzulänglichkeit (seiner Nachlässigkeit, der Furcht vor dem ständig drohenden Tod). Das Bild der alltäglichen Entbehrungen zeichnet eine realere und nüchternere Darstellung des Krieges, als dies durch Kampfeshandlungen und Grausamkeiten erreicht worden wäre.

#### 7.1.1.4. Der Erzähler

Der Erzähler dieser *povest'* ist eine konkrete und greifbare Person, die über sich so genaue Angaben macht, daß wir ein differenziertes Bild erhalten. Dies betrifft sein Äußeres, sein Alter, v.a. aber seine Gedanken und Empfindungen, die er vor dem Leser ausbreitet. Allein schon die Form der Ich-Erzählung legt den Schluß nahe, daß es sich hier um eine autobiographische, zumindest aber um eine personale Erzählform handelt, die sehr viel Nähe zu den lyrischen Subjekten von Okudžavas Kriegsgedichten aufweist. Dies trifft für die Gedankenwelt des Erzählers und die Art der Figurenkonzeption zu, läßt sich aber nicht automatisch auf ihre Beurteilung ausdehnen.

In der *povest'* lassen sich drei verschiedene Textarten unterscheiden: a) die direkte Rede, b) Erzählbericht in der ersten und c) in der dritten Person. Als durchgängiges Merkmal werden die Personen relativ wenig kommentiert, sondern sie kommen selbst durch direkte

Rede zu Wort. Der Erzählerkommentar beschränkt sich da zumeist auf Beschreibungen ihrer Handlungen, ohne sie zu bewerten. Obwohl es sich in *Bud' zdorov, skoljar* um eine Ich-Erzählung handelt, fällt ein Zerfallen der Erzählerrede in die der 1. Person (personale Form) und in solche Passagen auf, die diese Personaldeikta nicht aufweisen. In diesen letzteren treten die personalen Elemente zugunsten solcher zurück, die eine objektive Einordnung des Erzählten erlauben und dem Leser so eine Orientierung bieten. Diese Passagen dienen zur Verbindung einzelner Erzählteile und zeichnen sich durch einen neutraleren Stil aus.

Markanter sind die direkte Personenrede, v.a. aber die Erzählerrede in der 1. Person, deren Merkmale auf den Elementen der mündlichen Rede beruht. Für die direkte Rede ist das verständlich, doch für den Erzählbericht liegt dies nicht einfach nahe. Dieses Prinzip läßt die Intonation der mündlichen Rede erklingen. Das wird bewirkt durch Wiederholungen, expressive Syntax (Wortstellung) oder Lexik, ellyptische Satzkonstruktionen (meist extrem kurze Sätze, fehlendes Prädikat oder Subjekt) und durch Idiome, die für die mündliche Rede typisch sind. Nicht selten fehlen auch die Personalpronomina, selbst wenn es sich aus dem Zusammenhang ergibt, daß es sich auf die 1. Person bezieht.

Броне так броне. Вот так Федька. Какой же специалист незаменимый, когда он часовщиком на Арбате в мастерской работал. И пошел Федька оформляться. Прошел мимо меня. Прошел. Остановился. Покраснел. (33)

Der gesamte Erzählbericht ist auf diese Weise gestaltet, so daß der Eindruck erweckt wird, diese Erlebnisse würden mündlich vorgetragen. Gerade dieser knappe Stil ist emotional aufgeladen, weil er die Aussage auf die Essenz des Inhalts radikal beschränkt.

Die Lebendigkeit und die Illusion der mündlichen Rede gehen zum anderen auch auf die Vielstimmigkeit des Erzählberichts zurück. Der Ich-Erzähler führt einen Dialog mit Standpunkten, die er entweder selbst voraussetzt, die er ausdrücklich formuliert oder die vorhergehenden Personenreden entstammen.

... А какие ботинки носил я перед тем, как в армию ушел? Не помню. Или у меня были модные туфли шоколадного цвета и белый рант, как полоса приборя? Или я об этом только мечтал? Наверное, носил я черные ботинки скороходовские. А зимой - калоши надевал. Да, да, калоши. (59)

An den vorhergehenden Text des berichtenden Er-Erzählers knüpft der sich davon deutlich abhebende personale Erzähler an, wobei die Wiederholung in den zwei folgenden Beispielen graphisch kenntlich gemacht wurde.

- Чем побилло? - спрашивает Карпов и зевает.  
Он зевает, словно с печки слез. Он зевает, когда там убитые лежат! Он пьян, этот Карпов. (85)

Häufig ergibt sich die Verknüpfung der verschiedenen Textteile auch durch Repliken, in diesem Fall durch die Antwort des Ich-Erzählers in innerer Rede auf die vorherige Personenrede:

- Чего говорить. Она с начальником штаба полка живет.  
Помнюшь, майор такой высокий?  
Помню, помню. Если бы он этого не сказал, теплее было бы. (57)

Nicht immer aber beruht die Vielstimmigkeit auf der Auseinandersetzung mit Textelementen aus dem unmittelbaren Kontext. Bedeutsam sind solche Passagen, die vom Dialog mit einer erzählten Person oder einem anderen Adressaten geprägt sind. Um eine eher in der Phantasie ausgemalte Situation handelt es sich bei dem an Nina (die schöne Telefonistin) gerichteten Text:

Были бы у меня салюги, не так бы мы с тобой, Нина, разговаривали...  
Нина, ты тоненькая такая. Вот мы идем с тобой по городу. (39)

Typisch für höchste Expressivität ist auch der innere Aufschrei, der an die Mutter gerichtet ist.

В бок мне ударяет чем-то. Конец? ... Слышно, бегут. Это ко мне. Нет, мимо. Жив я! Мамочка моя милая... жив ... Снова жив... Я жив... я еще жив... у меня во рту земля, а я жив... Это не меня убили...  
Все бегут мимо меня. Встаю. Все цело. Мамочка моя милая ... все цело. (89)

Unklar ist der Adressat jedoch in dem folgenden von der Kritik vielfach zitierten Hilferuf, der so stark durch die mündliche Rede geprägt ist, daß er geradezu erklingt. Es handelt sich dabei um eine zentrale Stelle in der *povest'*, die das Bekenntnis des Helden und des Ich-Erzählers enthält.

Помогите мне. Спасите меня. Я не хочу умереть. Маленький кусочек свинца в сердце, в голову и все? И мое горячее тело уже не будет горячим?... Пусть будут страдания. Кто сказал, что я боюсь страдать. [...] Помогите мне. Ведь это даже смешно убивать человека, который ничего не успел совершить. Я даже десятого класса не кончил. Помогите мне. Я не о любви говорю. Черт с ней, с

ЛЮБОВЬЮ. Я СОГЛАСЕН НЕ ЛЮБИТЬ. [...] ... А ВЫ ЗНАЕТЕ, КАК СЛАДКО, КОГДА МАМА ГЛАДИТ ПО ГОЛОВЕ? Я ЕЩЕ НЕ УСПЕЛ ОТ ЭТОГО ОТВЫДНУТЬ. (31)

Mit Hilfe dieser eindringlichen Aussagen offenbart der Held sein Innerstes. Die Appelle an erzählte Personen bewirken dabei eine höchst plastische Belebung des Erzählten. Allgemeinere Appelle ohne Adressaten im Text, aber auch die Illusion der mündlichen Rede und die von der Auseinandersetzung mit anderen Stimmen geprägten Erzählerrede zielen auf einen Leser, vor dem die erzählte Welt so unmittelbar und überzeugend wie möglich erstehen soll. Der Erzähler will Verständnis wecken. Er serviert ihm jedoch keine fertigen Beurteilungen, sondern konfrontiert ihn direkt. Sein Ziel ist eine unmittelbare Wirkung. Dabei wird so erzählt, daß nicht unbedingt gleiche Erfahrungen und Kenntnisse beim Leser vorausgesetzt werden (wobei so auch Naivität und Unerfahrenheit des Erzählers deutlich gemacht werden sollen). Das legt den Schluß nahe, daß der Leser nicht im Kreis derjenigen zu suchen ist, die im Krieg mitgekämpft haben, sondern einer jüngeren Generation. Sofern es sich auch um die Kriegsgeneration handelt, wird die Rückbesinnung auf die ersten Empfindungen im Krieg beschworen. Ziel ist es, den Krieg als eine menschliche Katastrophe unabhängig von individuellem Verschulden darzustellen.

Im Zusammenhang mit der Erzählerrede sei nochmals auf ein auffälliges und bereits erwähntes Stilmerkmal hingewiesen: Sie ist von kurzen, ellyptischen Satzkonstruktionen durchzogen. Trotz des häufigen Fehlens von Personalpronomina der ersten Person sind diese Passagen dem personalen Ich-Erzähler zuzurechnen. Da bereits die angeführten Beispiele diese Stilcharakteristika aufwiesen, wird auf weitere Zitate verzichtet. Sie zeichnen sich generell durch folgende Merkmale aus, wobei durchaus verschiedene Ausprägungen mit unterschiedlicher Zielsetzung vorkommen: Die Sätze sind extrem verkürzt, und zwar auf Grund fehlender Satzglieder (meist Subjekt oder Prädikat) oder Rektionsangaben, was das grammatische oder logische Subjekt verschleiert. Diese Verkürzung stellt sich dar als eine Verkürzung auf das Wichtigste, alles Überflüssige entfällt. Dieser Weg führt weg vom neutralen Stil. Die Erzählerrede wird so extrem emotionsgeladen, die Aufmerksamkeit wird auf das Gesagte konzentriert.

Damit können durchaus verschiedene Wirkungen erzielt werden. Fehlen die Verben, so erstarrt das Erzählte außerhalb jeder Zeitdimension,

die an Wichtigkeit verliert oder ganz überflüssig wird. Bestehen die Sätze aber im umgekehrten Fall ausschließlich aus Verben (Prädikationen, die sich auf eine vorausgehende vollständige Satzkonstruktion beziehen), so kann - je nach Aktionsart der Verben - das Erzählte dynamisiert sein, es kann aber auch einfach die Tatsache unterstrichen sein, daß etwas geschieht. Taucht nur am Anfang die Personalform auf oder wird sie gar nur aus dem Kontext ersichtlich, so rückt das Geschehen, das Erleben selbst in den Mittelpunkt. Sind die Sätze jedoch parallel organisiert - sei es durch "ja" oder ein anderes Wort oder eine Wortart am Anfang des Satzes -, so gewinnt das erlebende Subjekt an Gewicht. Ein so verdichteter Text bietet darüber hinaus noch eine weitere Möglichkeit, die Okudžava verschiedentlich wahrnimmt: Er gestaltet den Text sichtlich auch nach lyrischen Gesichtspunkten, sei es rhythmisch, durch Reime oder lexikalisch. In diesem ersten Prosawerk liegen die lyrischen Wurzeln besonders offen zutage und gehen eine neue und eigentümliche Verbindung mit der Prosa ein.

#### 7.1.1.5. Die Komposition

Die Fabel der *povest'* verläuft zeitlich kontinuierlich vom zweiten Tag an der Front bis zum Abtransport und zur Verwundung. Das ist zeitlich nicht fixierbar, kann aber nicht lange dauern, denn alles ereignet sich in derselben Jahreszeit (Winteranfang). Eingeschoben sind Rückblenden, Erinnerungen an die erste Liebe, an die freiwillige Meldung und an die Abfahrt an die Front. Dementsprechend liegen in der *povest'* auch zwei Erzählzeiten vor, das Präsens und das Präteritum. In den Erinnerungspassagen wird die Vergangenheitsform verwendet, während die Gegenwart die Hier-Jetzt-Ich-Origo kennzeichnet. Es ist logisch, daß auch kurz zurückliegende Ereignisse im Präteritum erzählt werden. Die Wahl des historischen Präsens als vorherrschender Erzählzeit trägt entscheidend dazu bei, das Erzählte dem Leser lebendig nahe zu bringen.

Die *povest'* untergliedert sich in 16 Kapitel, deren Länge zwischen 3 und 6 Seiten schwankt. Kapitel 10 fällt durch seine Kürze (2 1/2) auf, die letzten Kapitel 13, 15 und 16 durch ihre Länge (7 - 8 Seiten). Die Kapitelüberschriften beziehen sich auf den jeweiligen Inhalt und korrespondieren nicht selten auch mit einem Stichwort im

entsprechenden Kapitel. Den geschilderten Ereignissen liegt kein logischer Zusammenhang zugrunde, es handelt sich um den Alltag an der Front, um Gedanken und Gespräche, die insgesamt mosaikartig das Thema Krieg, Liebe und Menschlichkeit behandeln. Dies und auch die Orientierung an der mündlichen Rede spiegeln die Kapitelüberschriften wider. Obwohl man eigentlich nicht von einer Handlung der *povest'* sprechen kann, läßt sich doch zum Schluß hin eine Steigerung der Spannung beobachten. Sie kündigt sich durch die vermehrte Konfrontation mit dem Tod an und erreicht ihren Höhepunkt unmittelbar vor dem Ende im Kapitel *Otkrytyj sčët* auf S. 94, wo der Held erfährt, daß er nur durch seine Verwundung dem sicheren Tod entgangen ist, den alle in seiner Batterie gefunden haben.

Im letzten Abschnitt der *povest'* liegt auch der Schlüssel zu ihrem Titel, der in dieser Form - im Unterschied zu den Kapitelüberschriften - nirgends vorkommt. Im einen wie im anderen Fall handelt es sich um einen in der *povest'* einmaligen Appell an den Helden und Ich-Erzähler, der im Sinne eines weiteren Dialogs an sich selbst gerichtet sein kann, eher aber wohl als anonymen Wunsch für seine weitere Zukunft zu verstehen ist:

И мне хочется плакать. И не потому, что он сказал вдруг такое. А потому, что можно плакать и не от горя... Плачь, плачь... У тебя не опасная рана, школяр. Тебе еще многое пройти нужно. Ты еще поживешь, дружок...  
(95)

Hervorhebungen gibt es im Text nur sehr wenige: Außer einigen Liedteilen gibt es durch Anführungszeichen gekennzeichnete Zitate innerhalb der Erzählerrede und einmal nur eine graphische Hervorhebung (Sperrdruck), die zur Unterstreichung des Wichtigsten dient. In zwei Fällen wird die direkte Rede zum Ausdruck der nationalen Zugehörigkeit deformiert: in der Rede Gurgenzidzes und des Kosaken. Auch dieses Mittel schafft die Illusion der mündlichen Rede.

### 7.1.2. *Fotograf Žora*

Dieses Werk wird im Untertitel der Frankfurter Ausgabe als "malen'-kij roman" bezeichnet<sup>9</sup>, was mit knapp 100 Seiten eine gewisse Begründung haben mag. Seine Länge und die Besonderheit der Fabel lassen ihn jedoch - ähnlich wie *Bud' zdorov, školjar* - zwischen den Romanen und den autobiographischen Erzählungen angesiedelt erscheinen.

Von den Romanen trennen ihn deren historische Fabeln und das geschlossene Sujet, von den autobiographischen Erzählungen die Länge, Komposition und teilweise die Erzählform, die Er-Erzählung. Mit letzteren verbinden ihn jedoch zwei thematische Motive: Das Schicksal Trubnikovs und seiner Frau weist Parallelen zu dem von Okudžavas Eltern auf, zudem liegt die Zeit der einen Handlung wie bei den Erzählungen in der Gegenwart bzw. der jüngeren Vergangenheit.

Wenn dieses Werk auch eher der autobiographischen Prosa nahesteht, so bildet es doch mit *Bud' zdorov, školjar* eine besondere Einheit, die dadurch gekennzeichnet ist, daß sie das Prosaschaffen einleitet und die Gegenwart sowie die sowjetische Vergangenheit (20er bis 40er Jahre) literarisch verarbeitete. Aufgrund der Erzählverfahren ist die Einordnung als Roman kaum begründbar; der formale Aufbau spricht mit der längeren Form und dem Fehlen eines straffen Sujets am ehesten für die Charakterisierung als *povest'*.

#### 7.1.2.1. Fabel

Die Besonderheit dieser *povest'* liegt darin, daß sich darin zwei Fabeln überlagern, die nur mittelbar und lose miteinander verknüpft sind. Im Vordergrund steht die Liebesgeschichte Žoras, die die einzelnen Teile des Werks zusammenhält. Wie bereits der Titel belegt, ist er Fotograf; in dem Moskauer Atelier, in dem er arbeitet, lernt er Tanja (Tanja Trubnikova) kennen, die zwei alte Fotos vergrößern läßt, und verliebt sich in sie. Ihr Liebesverhältnis ist von kurzer Dauer, da sich Tanja einfach nicht von ihrem Mann Aleksandr Potechin trennen kann, dem gegenüber sie sich verantwortlich fühlt, den sie aber nicht liebt. Nachdem sein Chef Karriere gemacht hat, geht Žora in ein Filmstudio. Nach Tanjas Unentschlossenheit - sie hält das Verhältnis zu Žora aufrecht und bleibt beim Ehemann, denn sie bekommen eine Wohnung - verläßt Žora die Stadt.

Die zweite Fabel ist mit der ersten verflochten und setzt sich aus Rückblenden aus den 20er und 30er Jahren zusammen. Sie beginnt damit, wie der Kommissar Vikentij Trubnikov die Bauerstochter Katerina kennenlernt. Sie schließt sich der Truppe an, entwickelt politisches Bewußtsein, kritisiert sie dann aber wegen ihrer unsinnigen Grausamkeiten; aus diesem prinzipiellen Grund verläßt sie den Kommissar bald. Vier Jahre später trifft Trubnikov die Politkommissarin Kate-

rina in Moskau, sie fühlen sich in der NEP-Gesellschaft fehl am Platze. Sie kommen sich wieder näher, gehen später in die Taiga, in den Ural, und arbeiten am Siedlungsaufbau. Dort wird Tanja geboren, bald wird der Vater abgeholt und taucht nicht mehr auf, dann wird die Mutter verhaftet (beide als angebliche Staatsfeinde). Tanja wächst im verhaßten Kinderheim auf und trifft später die aus dem Straflager entlassene alte Mutter, die ihr jedoch fremd ist.

#### 7.1.2.2. Die handelnden Figuren

Unter den handelnden Figuren ragen für jede Fabel jeweils zwei heraus: der etwa 30jährige Žora und seine spätere Geliebte Tanja Trubnikova in der aktuellen Fabel, Katerina (später Trubnikova) und Vikentij Trubnikov in den Rückblenden. Hinsichtlich der Figurenkonstellation unterscheiden sie sich wesentlich.

Die eigentliche Hauptfigur ist Žora: an seine Perspektive lehnt sich die Erzählung an und er motiviert durch die Verarbeitung der Fotografie die zeitlich zurückversetzte Fabel, ohne jedoch Verbindungsglied dazu zu sein. Daß es um ihn geht, signalisiert der Titel des Werks, es wird außerdem durch die Komposition gestützt. Ihm ist jedoch kein Kapitel (durch seine Überschrift) gewidmet.

Im Gegensatz zu allen anderen Figuren wird er nicht durch den Erzähler oder eine andere Figur eingeführt. Wir erfahren nicht wie bei den anderen Hauptfiguren seinen vollen Namen, erhalten weder Informationen über sein Äußeres noch über seine Herkunft. Aus der Fabel ist zu schließen, daß er jung ist (die Berufswahl ist aktuell, er ist noch nicht verheiratet); er stammt aus Irkutsk. Diese dürftigen Kenntnisse sind jedoch kein Manko, was die Überzeugungskraft dieser Figur angeht, denn er ist wie ein alter Bekannter des Lesers konzipiert: über eine als bekannt vorausgesetzte Person bedarf es solcher Informationen nicht. Die Vertrautheit kommt schließlich auch im Kosennamen Žora zum Ausdruck.

Die *povest'* wird eröffnet durch eine Passage über den Protagonisten in gemischter Rede, eingeleitet durch seinen Namen, was die Nähe des Erzählers zu ihm indiziert:

Жоре места на киностудии не нашлось. Обещали с осени. Кинооператоров было много. [...] И он устроился в фототелье: все-таки зарплата, и место, и разные люди...  
(335)

Damit erhält der Leser, nachdem er schon durch den Titel weiß, daß Žora Fotograf ist, Auskunft darüber, warum er das macht. Er wird unmittelbar in eine Situation versetzt, die die typische Atmosphäre in dem Fotoatelier erhellt. Auffallend ist hier am Anfang, daß der Protagonist kaum direkt, dann aber lakonisch, zu Wort kommt. Statt dessen dominiert die Erzählerrede, die Beschreibungen liefert und die Situation ironisch kommentiert (Žora с интересом наблюдал эту комедию. 336), die allmählich auch starke Interferenz zu Žoras Standpunkt aufweist. Durch deren verschiedene Formen, angefangen von der erlebten Wahrnehmung über die nicht angezeigte innere Rede bis hin zu gemischter und uneigentlicher Rede, kommt das Spektrum von Žoras Gedanken, Wünschen, Empfindungen, Vorstellungen und Phantasien zum Ausdruck. Zum einen tut sich dadurch ein Erzähler kund, dem Žoras Innenwelt vertraut ist, zum anderen gewinnt der Leser einen viel tieferen Einblick in sein Wesen, als dies durch intensive Dialoge möglich gewesen wäre.

Den Protagonisten bewegen im Grunde zwei Dinge: seine künstlerische Selbstverwirklichung (anhand der Fotografie) und sein Interesse für Tanja. Der erste Komplex drückt sich vielfältig aus. So beschreibt bereits die Eingangszene den Gegensatz von Kreativität und Nicht-Kreativität, verkörpert durch Žora und Puzyrkov, der – wenn auch nicht ohne Mitgefühl – als ungebildeter aufsteigender Kulturfunktionär dargestellt ist, der zum Schluß dennoch gewisse Selbstkritik beweist. Die wiederholten Reflexionen über die Fotografien haben einen Eigenwert (vgl. die Betrachtung der Hände; 341/342, 343, 422 u.a.), sie leiten aber gerade da, wo sie Tanjas alte Fotos zum Inhalt haben, unvermittelt und abrupt zur zweiten Fabel über. Aus Žoras Interpretationen der Bilder erwachen die Bilder selbst zum Leben. Hierbei ist die direkte Personenrede fast ohne Bedeutung; ausschlaggebend sind vielmehr die erlebte Rede sowie die innere Rede, die sich häufig zum inneren Monolog ausweitet, der sogar die Form des Zwiegesprächs mit sich selbst annehmen kann:

- Теперь все будет иначе, - сказал Жора, когда Таня скрылась за углом. - Как она волновалась... В таком состоянии можно выкинуть все, что угодно, все, что угодно, все, что угодно. И я волновался... Стыдно, Жора... А что я могу? Я могу пригласить ее в Парк культуры... днем. И она будет оглядываться, озираться... Что я могу еще?... Купить мороженое... А если я обниму ее?... (359)

Die hier angeführte Stelle gehört zum zweiten thematischen Komplex, der ganz im Gegenteil zum ersten nicht vorrangig durch die Wiedergabe der Gedanken und Empfindungen geprägt ist, sondern durch den Dialog. Seine Gefühle gelten zwar Tanja, aber weder ihr Verliebtsein noch seine Gedanken über die Liebe sind Gegenstand des Erzählens. Die Entwicklung von ihrem Kennenlernen bis zur Liebesbeziehung wird nicht dargestellt, sondern die Situation um Potechin, Tanjas Ehemann, bis zur Trennung Žoras und Tanjas. Im Grunde geht es nicht um Liebe oder einen Beziehungskonflikt, denn Žora ist auf sich selbst konzentriert. So sagt Žora im Gespräch mit seinem Zimmernachbarn Sytov über sich selbst:

- Я не любил ее. Я не ее любил, а вот девочку эту, одинокую эту... Эх ты, Сытов! Я судьбу ее любил... (417)

Gerade hier liegt das Verbindende: Žora sieht in der kleinen Tanja das, was ihm von sich selbst unbekannt ist, was er ergründen will. Denn Tanja trägt ihre Vergangenheit, das, wie sie das wurde, was sie jetzt ist, in sich, während Žora gerade das sucht.

Die Zuspitzung der Handlung ist sekundär, und damit tritt auch die Bedeutung Tanjas zurück, denn Žoras Verarbeitung seiner Eindrücke steht im Mittelpunkt. Tanja erweist sich daher als ein Ausdruck seines Strebens nach Selbstverwirklichung, das sich dann in der Einsicht niederschlägt, neu anfangen zu müssen, was er schließlich zumindest durch den Abbruch alles Alten signalisiert. Žoras Leben ist bestimmt durch die Suche nach Selbstfindung:

И ему вдруг захотелось мучительно: сбросить с себя черный свитер и остричься по-весеннему, и все такое дорогое - прочь, прочь привычное, теплое... Как будто только сейчас шар земной повернулся к нему своим неизвестным боком. [...] Все ищут. И никто не знает - что. А все равно ищут. И он, Жора, ищет. И Трубников искал. И Катерина... (412)

So stellen sich die beiden eingangs erwähnten Interessen als zwei Seiten ein- und desselben Komplexes dar: Žora will leben, er will seine Fähigkeiten, will sich verwirklichen; in diesem Zusammenhang ist auch seine Beziehung zu Tanja zu sehen. Dazu muß er erfahren, wer und wie er ist und was er will. Wenn er nach verschiedenen beruflichen Versuchen und dem Ende der Verbindung in die Tajga geht, dann wählt er damit den Weg des Neubeginns und der Konzentration auf das Wesentliche unter Ausschaltung alles Ablenkenden und äußerlich Stimulierenden.

Tanja Trubnikova, wie sie in der Überschrift zu Kapitel zwei vorgestellt wird, erscheint zuerst im ersten Kapitel in der Wahrnehmung Žoras, des späteren Geliebten, der ihr Äußeres in der ihn beeindruckenden Weise wiedergibt:

Но Жора смотрел сквозь стекло витрины. [...] Она была прекрасна - вот что увидел Жора в первое мгновение. Потом он разглядел, что она - в брюках из какой-то тонкой блестящей материи в светло-серых брюках. Потом он увидел ее черную, мужского покроя сорочку с распахнутым воротом и, наконец, - немного усталое лицо, обрамленное дымкой выгоревших на солнце русых волос. Сорочка была навывпуск. Из-под закатанных рукавов тянулись руки, слегка покрытые загаром, длинные, тонкие. (337)

Vom ersten Moment an ist Žoras Eindruck dominant; er wird von den anderen Personen im Fotoatelier bestätigt, wenn sie sie als "красотка" und "длинноногая" (337, 339) bezeichnen. Durch seine Kollegin erfährt Žora ihren vollen Namen: Tat'jana Vikent'evna Trubnikova (339). Unmittelbar an ihre erste Beschreibung tritt sie als sprechende Figur auf.

Ihre Benennung schwankt anfangs zwischen "эта Трубникова" (gemischte Rede zu Žoras Standpunkt, die seine Distanziertheit ausdrückt; 340), "Tat'jana Trubnikova" (Erzähler; 340) und "Tanja" nur eine Seite später, was Vertrautheit signalisiert. Diese letzte Benennung ist im weiteren vorherrschend, sie wird zuweilen um den Nachnamen ergänzt, z.B. zur Unterscheidung der verschiedenen Familiennamen, als ihr Mann vorgestellt wird (345).

Von der Personendarstellung her bildet sie den genauen Gegensatz zu Žora: Sie ist eine sprechende Figur, deren Äußeres wir zuerst kennenlernen. Sie tritt in direkter Rede auf, der Erzähler steht ihr nicht nahe, denn es gibt keine Formen der Textinterferenz. Sie erscheint auch nicht in innerer Rede, so daß ihre Gedanken und Gefühle dem Leser verborgen bleiben. Die Motive für ihr Handeln sind nur aus ihren Äußerungen und aus ihrem praktischen Verhalten ablesbar. Für diese Figur ist die Außenperspektive kennzeichnend. Auch in anderer Hinsicht ist sie der Gegenpol zu Žora: Im Unterschied zu diesem ist sie keine geschichtslose Person; ihre Geschichte, die in die eigene und die der Eltern zerfällt, wird rekonstruiert. Dies speist sich aus verschiedenen Quellen: den Phantasien Žoras anlässlich des Betrachtens ihrer Fotografie, den Erzählungen Veras und Potechins, der reinen Erzählerrede und Tanjas eigenen Erzählungen. Žoras Phanta-

sien, Veras Informationen und die Erzählerrede haben eher ergänzende Funktion, während Tanja z.T. selbst erzählt. Sie fungiert als untergeordneter Erzähler, ohne daß sich das im Erzählbericht erschöpft, der lediglich überleiten soll. Vielmehr verlagert sie die erzählte Handlung in der Zeit zurück und läßt sie im unmittelbaren Dialog erstehen (348/349). Es handelt sich dabei um Kindheitserinnerungen, während ihre spätere Suche nach Geborgenheit z.T. von ihr, z.T. von Potechin wiedergegeben wird. Auch Potechins Erzählung geht in den Dialog über, aber er ist unbedeutender und scheint wie vom Erzähler eingeblendet, denn bei ihm hat der Erzählbericht Priorität (354/355). Tanja hat die Funktion des Erzählers auch als Briefautorin inne.

Tanja ist, auch wenn sie eine eigene Stimme hat, häufig Thema von Gesprächen über sie. Sie ist - anders als Žora, der erkennen und verstehen will - eine Figur, die verstanden werden, deren Handlungsmotive erhellt werden sollen. Insofern ist sie als passiv zu charakterisieren. Der Aufklärung ihrer Motive dient sicher auch der Umstand, daß Personen aus ihrem Umfeld Kapitel gewidmet sind: Potechin und Vera, ferner der Mutter und dem Vater. So erscheint Tanja als Figur, deren Geschichte (sogar mit Vorgeschichte, wenn man die 2. Fabel so begreifen will) und deren aktuelles Umfeld man kennenlernt. Trotzdem macht dieses Wissen ihr Handeln nur teilweise erklärlich. Das ungeliebte Heimkind, als Kind politischer "Abweichler" sogar elementarer Rechte beraubt, sucht als Erwachsene nach Liebe und Geborgenheit, ohne dies selbst bieten zu können. Die Gründe für die Rückkehr zu ihrem Mann, der Schwäche und Mittelmäßigkeit repräsentiert, sind weder materielle Güter noch Liebe, eher sind Pflichtgefühl und Sicherheitsbedürfnis dafür ausschlaggebend. Sie hat keinen Mut und erwartet Initiative von Žoras Seite, aber ihr tieferes Motiv liegt in ihrem Lebenshunger, wie es der verzweifelte Potechin Žora anvertraut.

- Послушай, - сказал Потежин, - она меня не любит, и тебя она не любит. Она хочет жить. Я знал об этом. Я думал - вытерплю... (409)

Tanja, von der der Leser weiß, wer sie ist, wird im Gegensatz zu Žora nicht von Fragen nach ihrem Ich gequält. Und ihr Streben nach Selbstverwirklichung mündet in dem Wunsch, so leben zu können, wie sie will und wie sie es für richtig hält. Dieser Wunsch ist beiden gemein.

Vikentij Trubnikov begegnet dem Leser erstmals auf einer Fotografie, vorgestellt von Tanja:

А это – мой отец... Я его не помню... А это он еще на этой... на Гражданской... Видите, какая смешная шапка на нем?... (340)

Dem folgt die informative Darstellung durch den Erzähler bzw. die erlebte Wahrnehmung Žoras: Vikentij Trubnikov als lachender junger Kommissar im Bürgerkrieg, an einen Maschinengewehrwagen gelehnt. In dieser Passage im ersten Kapitel wird bereits die Erwartung geweckt, daß sein weiteres Schicksal noch Gegenstand der Fabel sein wird:

И он, конечно, еще не мог знать, что там случится в его прекрасном далеке. (341)

Die Verbindung mit dem Protagonisten der zweiten Fabel wird meist durch Žoras Betrachten seiner Fotografie ausgelöst. Daher ist es nur natürlich, daß sein Gesichtsausdruck detailliert beschrieben wird. Damit verquickt sind oft Žoras Eindrücke, die die unmittelbare Wahrnehmung ergänzen, in einer möglichen Form vervollständigen. Im Laufe solcher Passagen schwindet das Bewußtsein, daß es sich um die Beschreibung einer Fotografie handelt, alle sprachlichen Hinweise werden vermieden. In diese zunächst stummen Beobachtungen kommt dann Leben: Die Figur beginnt sich zu bewegen, sie erhält eine Stimme, die Szene wird erweitert, denn neben Trubnikov agieren andere, nicht auf der Fotografie abgebildete Personen. Diesem Übergang wohnt ein filmisches Element inne; der Film wirkt anfangs nur angehalten und läuft dann weiter.

Bei der Benennung herrscht das kurze "Trubnikov" eindeutig vor; es ist neutral und kann im Gegensatz zum weniger gebrauchten "Vikentij Trubnikov", das sowohl in der Erzählerrede wie auch in Žoras Personenrede erscheint, als offizieller, distanzierter gelten. Es hat jedoch auch eine familiäre Komponente. Seltener und auf seine Funktion bezogen, aber auch nicht ohne Ironie, ist "комиссар", ganz selten kommt "отец" vor – schon deshalb, weil Tanja ihn kaum darstellt oder über ihn reflektiert.

Katerina, auch Katerina Trubnikova genannt, ist das fünfte Kapitel gewidmet, sie taucht jedoch erstmals als "девчонка" in Tanjas Erzählung auf, was jedoch durch Trubnikovs Perspektive geprägt ist:

А за калиткой стояла та самая девчонка и смотрела на него большими черными глазами, как на Бога... [...] А она ничего не сказала, покраснела, улыбнулась ему и пошла к дому... (351)

Diese Szene wird durch die direkte Rede belebt, wobei in der Darstellung sich der Wechsel zu Katerinas Sicht (gemischte Rede), gefolgt von reiner Erzählerrede, abzeichnet:

А ей это не было знакомо: мундир, шелк каблуков, учтивость, но смешным не показалось. Просто стоял перед ней белокурый Бог, смотрел на нее добрыми городскими глазами и ждал, что же она ответит. А ей было семнадцать лет. Она была красива, хотя этого не понимала... Там, на маленьком хуторе, не было ценителей ее красоты... Была она сирота и жила у родственника своего. (351)

Damit erschöpft sich die Beschreibung ihres Äußeren und der Herkunft. Durch die Entscheidung, mit Trubnikov zu gehen, wird sie in die zweite Fabel eingeschlossen. Bei Katerina dominiert der Dialog, Gefühle und Einschätzungen erscheinen nicht im inneren Monolog, sondern auch in der direkten Rede.

Obwohl sie von den Hauptprotagonisten beider Fabeln diejenige ist, deren Stimme das geringste Gewicht hat, bleiben weder ihre Handlungsmotive noch die grundlegende Veränderung, die sie durchmacht, undurchsichtig. So erhebt das einfache Bauernmädchen anlässlich der sinnlosen Ermordung des weißen Offiziers seine kritische Stimme und verläßt den Mann dann. Daß dies kein Akt unpolitischen Bewußtseins ist, zeigt die weitere Entwicklung nach vier Jahren, von Semenov zum Ausdruck gebracht:

- Катерина-то, рассказывают, в Москве женщинами командует, комнату получила... (394)

Sie ist wesentlich selbstbewußter, betreibt politische Aufklärungsarbeit und ist den kommunistischen Idealen stark verbunden: letzteres trifft auch für Trubnikov zu (vgl. die Szene im NEP-Lokal; 395/396). Ihren humanistischen Prinzipien, die sie von ihrem Mann trennen, ist sie weiterhin treu. Sein Brief hält das sie Trennende, aber auch die Gemeinsamkeiten fest:

Ведь это смешно: два любящих друг друга человека не живут вместе, потому что точки зрения у них на предметы - разные. А может быть, это не смешно... [...] Я опять о том же: как быть с кровью, Катя? Раз уж на ней замешано, без нее не обойтись... А? Теперь могла быть моя кровь. Впрочем, ты человек мягкий. Тебя не переубедить... Одному я удивляюсь: как это ты, тихоня, успела высшее образование?... Когда?... (410/411)

Katja folgt ihm schließlich, sie leben im Ural, wo Tanja geboren wird. Dort werden beide verhaftet. Sie wird jedoch nicht hingerichtet wie ihr Mann, sondern ist bis 1956 in Lagern inhaftiert.

Von der alten Katja erhält man nur ein verschwommenes Bild: Tanja hat eigentlich kein Verhältnis zu der ihr fremden Frau, ihr Mann beschreibt dagegen seine Beziehung zu ihr und ihr Ende:

Я два года нянчил ее провинциальную мать, и я мотался по лучшим врачам, когда старуха валялась в бреду и выкрикивала блатные словечки, и я первый шел за ее гробом, потому что хоть она и выглядела при жизни очень несвоевременной, но ведь не простую жизнь прожила и заслужила венки и траурные марши... (354)

Das einzige, was in dieser Person noch die frühere Katja erahnen läßt, ist ihre dörfliche Herkunft; sie stirbt als gebrochener, kranker, wahnsinniger Mensch.

### 7.1.2.3. Erzähler und fiktiver Leser

Der fiktive Erzähler ist in zweierlei Rollen feststellbar, nämlich überwiegend als Er-Erzähler und wesentlich seltener als Ici-Erzähler. Der Er-Erzähler eröffnet die *povest'* mit gemischter Rede (Interferenz zu Žoras Standpunkt), was dem Rezipienten durch den familiären Ton sofort signalisiert, daß er seinem Protagonisten nahesteht und er viel über seine Wünsche weiß. Außer für den Fotografen gilt das – in wesentlich geringerem Maße – für Trubnikov, auch für Katerina und Potechin, während ihm Tanjas Innenperspektive fremd ist.

Neben diesen Indizien sprechen sowohl die vielen Dialoge als auch die Einbettung anderer Erzähler (Tanjas, Potechins) für eine personale Erzählhaltung: Er überläßt seine Aufgabe teilweise den erzählten Figuren. In der so erzielten Unmittelbarkeit der Personentexte kommt dem Erzähler keine übergeordnete Funktion zu.

In gewisser Weise trifft dies sogar für die Verschachtelung der beiden Fabeln zu. Denn v.a. am Anfang der *povest'* überläßt er die Überleitung von der aktuellen Fabel zur vergangenen den beiden Protagonisten, um sich dann allenfalls kommentierend oder erläuternd in die schon hergestellte Gegenwartsperspektive der Trubnikov-Fabel einzuschalten. Daß er sich auf das Notwendigste beschränkt, macht auch ein weiterer Umstand deutlich: Er vermeidet ausführlichere Orts- und Zeitangaben, die über eine grobe Orientierungshilfe hinausgehen.

Je fortgeschrittener die *povest'*, um so ausgeprägter können seine personalen Kommentare werden, die z.T. nicht der Ironie entbehren, wie in der folgenden Erzählertextpassage über Potechin:

А в это время Потехин поставил точку над "и". То есть, он действительно поставил точку под собственным приговором. Он швырнул записку на центр круглого обеденного стола и стал прощаться с уже почти обжитой квадратурой. Нет-нет, он не выстрелил в себя, не накинул петлю на шею... Он не из этих... Он просто осмотрел все, и, может быть, будь у него побольше юмора, он не преминул бы церемонно раскланяться со всем, что покидал, и даже с самим собой, но с юмором у него было не все в порядке.  
(419)

Die Erzählhaltung ist nicht auktorial, aber der Erzähler ist für beide Fabeln kompetent, d.h. er verfügt über Kenntnisse, die beiden zugrundeliegen. Dabei fällt auf, daß er sich in der Trubnikov-Fabel v.a., solange es um die Zeit vor Tanjas Geburt geht, an Vikentij Trubnikovs Perspektive anlehnt, denn Katerina taucht nur in Verbindung mit ihm auf. Die einzige Ausnahme von dieser Erzählperspektive ist Katerinas Verhör.

Der Erzähler spielt eine zweite Rolle, die eines Augenzeugen, der im Gegensatz zum Er-Erzähler nur über einen beschränkten Wissenshorizont verfügt. So tut er ausdrücklich kund, von wo er Žora, Tanja und ihren Mann beobachtet, was er wahrnehmen kann und was nicht:

... - Я сидел по соседству, и мне хорошо были видны их лица, но я сидел так, чтобы не выглядело бестактным мое внимание к ним. Я не слышал их слов, только видел лица да губы, нехотя шевелящиеся. (383)

Bezeichnenderweise schließt sich daran eine stumme Szene an, in der - da der Erzähler ja nichts versteht - nur der visuelle Eindruck vorherrscht; die Szene erweckt den Eindruck einer Stummfilmaufnahme (384). Auch an einer anderen Stelle greift er auf dieses Verfahren in der aktuellen Fabel zurück, und zwar da, wo er sich das einzige Mal direkt an den Leser wendet:

... Они дошли пешком до Арбата. Прошли по переулкам. И все это молча, заметьте. (404)

Sind dies die beiden einzigen Fälle in der aktuellen Handlung, so kommt dieser Griff in der Trubnikov-Fabel häufiger und stärker betont vor. Am deutlichsten wird der Erzähler da, wo er die genaueste Orts- und Zeitangabe in der *poest* macht:

И был дождь пополам со снегом. И Москва двадцать третьего года. И где-то на Арбате жила деревенская девушка Катерина ... (393)

Denn im Anschluß gibt er sich nicht nur als Bekannter der erzählten Personen zu erkennen, er deutet auch auf die weitere Entwicklung und auf seine Sicht der das Ehepaar trennenden Einschätzungen hin:

И я не хочу сейчас вдаваться в подробности. В конце концов им жить вместе, им и выяснять отношения. Но я, во всяком случае, всегда был уверен, что размолвка эта - временная, ибо какой смысл мне было связывать их, если любовь должна была так скоро погаснуть. (393)

Auch wenn er erklärt, sich nicht mehr erinnern zu können, rekurriert er auf den Umstand, dabeigewesen zu sein.

Dieser immer deutlicher als Person zutagetretende Erzähler muß eine ältere Person sein, denn er hat die Zeit des Bürgerkriegs erlebt, kann aber auch über die Gegenwart berichten. Diesen Schleier lüftet der fiktive Erzähler in *Vmesto épiloga*, wenn er bekennt, er habe diese Leute gekannt. Mit dem Ende der *pouest'* bricht auch sein Wissen ab. Seine Intention ist daher nicht, besondere Ereignisse zu berichten, oder was sie miteinander verbunden habe, sondern - ohne den Anspruch, alles zu erhellen - zu zeigen, wie sie gelebt haben (430). Für das Bild des fiktiven Lesers, d.h. die ideale Rezeption, folgt aus der geschilderten Erzählhaltung folgendes: Er soll dem Erzählten Vertrauen schenken, also den Erzähler als Bekannten der Protagonisten beider Fabeln akzeptieren. Das impliziert, daß so dem Erzählten Wahrheitscharakter zugesprochen wird. Daß dies vom Erzähler für die Trubnikov-Fabel verstärkt wird, ist dadurch zu erklären, daß die lange Zwischenzeit durch die Beglaubigung, selbst dabei gewesen zu sein, überbrückt werden muß.

Vom Leser wird eine gewisse Bereitschaft gefordert, das Erzählte voll zu erschließen und sich damit auseinanderzusetzen, denn nach den Worten des Erzählers eröffnet sich das Wichtigste nie völlig. Bereits der erste Schritt erfordert viel Aufmerksamkeit, damit man sich in den vielen sich abrupt ablösenden Zeitstufen zurechtfindet. Dazu kann auch ein Hinweis, das besondere Darstellungsverfahren zu registrieren (404), nur als ausdrückliche Mahnung im Vergleich zu nicht verbalisierten Appellen verstanden werden. Demzufolge soll der Leser in der Lage sein, nicht nur den verwickelten Fabeln zu folgen, sondern auch die Art und Weise, wie erzählt wird, entsprechend zu würdigen. Geht man von dem Quasi-Epilog aus, so wird deutlich, daß er es auch verstehen muß, die einzelnen Fabelemente richtig einzuordnen. Sie haben weder Symbolcharakter, noch werden sie metaphorisch eingesetzt. Vielmehr stehen sie für sich selbst und können teilweise metonymisch als Details übergreifender Zusammenhänge ver-

standen werden. So wie Žora nur Hände fotografiert, die für ihn den Charakter des betreffenden Menschen verkörpern, so stehen die Erlebnisse Vikentij und Katerina Trubnikovas für die betreffende Zeit von Bürgerkrieg bis zum Stalinismus.

Der fiktive Leser gehört nicht derselben Generation an wie der Erzähler, er hat eher Žoras und Tanjas Altersstufe. Darauf deutet einerseits die Familiarität bei der Benennung und das Fehlen des Nachnamens bei Žora hin (junge Leute stellen sich gegenseitig mit dem Vornamen vor, nicht durch Nennung von Vor- und Zunamen). Andererseits verbürgt der Erzähler die Ereignisse der Trubnikov-Fabel deshalb so eindringlich, weil man davon ausgehen muß, daß der Leser derartiges noch nicht selbst erlebt haben kann. Und schließlich verweist der Erzähler auch in *Vmesto éploga* ausschließlich darauf, daß dies für die Nachfahren niedergeschrieben sei (430).

Der Leser, dessen konzentrierte Aufmerksamkeit gefordert ist, soll das Erzählte nicht als herausragende Ereignisse im Leben der erzählten Personen verstehen, sondern als typische Episoden ihres Lebens selbst.

#### 7.1.2.4. Die Komposition

Das Werk besteht aus sieben Kapiteln, deren Titel immer nach demselben Muster gebildet sind: Vor- und Nachname + "и другие". So sind sie benannt nach "гражданин Пузырьков", Tat'jana Trubnikova, Vikentij Trubnikov, Aleksandr Potechin, Katerina Trubnikova, Vera und nach Andrej Sytov. Sie werden abgeschlossen mit dem halbseitigen *Vmesto éploga*. Auffällig ist dabei die abwechselnde Benennung nach Protagonisten der beiden Fabeln, aber auch, daß Kapitel 1 und 7 eine Rahmenfunktion erfüllen: Sie allein haben thematisch Personen um Žora als Mittelpunkt, während Kapitel 2 bis 6 sich um Tanja und ihre Eltern bewegen. Der Hauptfigur Žora ist kein Kapitel gewidmet, um ihn kreist die ganze *povest'*.

Nicht alle in den Kapitelüberschriften genannten Figuren sind Hauptfiguren. Diese beschränken sich auf Žora und Tanja, Vikentij Trubnikov und Katerina Trubnikova. Die übrigen Personen vervollständigen das Bild, helfen, die Ecken und Details auszuleuchten. Dies spielt eine umso größere Rolle, als damit wenigstens teilweise ihre Perspektive gewählt wird, die in Bezug auf die beiden Fabeln relativ

distanziert ist. Dadurch erhalten auch die "unwichtigen" Personen ihr spezifisches Gewicht in der Komposition.

Die Aufeinanderfolge und Motivierung der einzelnen Kapitel erfolgt bei einigen - außer beim ersten - nach einem fächerartigen Prinzip. Dort werden wir an den Ort versetzt, an dem Žora arbeitet (das Fotoatelier unter Leitung Puzyrkovs) und von dem die weitere Entwicklung ihren Verlauf nimmt. Das Interesse des Protagonisten konzentriert sich auf Tanja, der dann das nächste Kapitel gewidmet ist. Auch wird im ersten Kapitel mit der Beschreibung der Fotos die zweite Fabel angelegt, die im zweiten Kapitel (Tat'jana Trubnikova) durch eine lange Rückblende (350-353) eingeleitet wird. Das dritte Kapitel behandelt Vikentij Trubnikov, die eine Hauptfigur der zweiten Fabel. Hier wie auch im zweiten wechseln die Zeitebenen, d.h. beide Fabeln sind miteinander verschränkt und wechseln nicht kapitelweise. Aus der Fortführung der aktuellen Fabel im Seitenstrang um Tanjas Mann erwächst dann das folgende Kapitel um "Александр Потехин и другие", das als einziges keinen Zeitsprung enthält. Das nächste um Katerina Trubnikova ist also nicht daraus motiviert, sondern setzt das dritte fort. Es unterscheidet sich von dem über Vikentij Trubnikov nicht so sehr durch die andere Perspektive als durch die immer gewichtigere Tatsache, daß die Frau einen anderen Entwicklungsweg beschreitet, der zu ihrer Emanzipation und zur vorübergehenden Trennung führt. Die "Titel"-Figur des sechsten Kapitels, Vera, kommt am Ende des vorhergehenden Kapitels, aber auch schon einmal früher (Kap. 3) zu Wort, jedoch jeweils in einer Vermittlerrolle zwischen den beiden aktuellen Protagonisten. Sie erhält durch dieses Kapitel solches Gewicht, daß man von einer Nebenhandlung sprechen könnte: ihre eigene und nur ihr selbst dienende Bekanntschaft mit Žora, die schließlich jedoch wieder Tanjas Motive unter einem anderen Blickwinkel erhellt. Auch hier ist wieder in unterbrochenen Rückblenden die andere Fabel eingewebt. Trubnikov geht um seiner Ideale willen in den Ural, Katerina, die in Moskau geblieben ist, erhält seinen Brief mit der unterschwelligten Bitte, die weltanschaulichen Unterschiede zurückzustellen und zu ihm zu kommen. Kapitel sieben, das nach Žoras Nachbar Sytov benannt ist, schließt genau da an, wo das vorhergehende aufgehört hat: bei dem Gespräch Žoras mit Vera und der Reaktion Katerinas auf den Brief. Vera fungiert neben Tanja, deren Bericht

jedoch nur subjektive Ausschnitte zeigt, als objektives Bindeglied zwischen den beiden Fabeln, denn sie erzählt nun den weiteren Verlauf der Geschichte bis zu Tanjas Geburt. Der weitere Handlungsverlauf bis zur Verhaftung der Eltern erfolgt in direkter Rede. Sytov selbst spielt eine untergeordnete Rolle, dagegen treten hier noch einmal alle handelnden Figuren auf; erscheinen hier die einzelnen Perspektiven gleichberechtigt nebeneinander, so erhält die aktuelle Fabel um Žora und seine weiteren Pläne gegen Ende besonderes Gewicht. Damit wird der Rahmen, der zur Motivierung der Fabel um die Trubnikovs, aber auch der Potechins, Puzyrkovs oder Veras dient, wieder geschlossen.

Als Erzählzeit dient in der *povest'* das Präteritum, vereinzelt Präsens in der uneigentlichen Rede. Damit werden zwei verschiedene Ebenen der erzählten Zeit bezeichnet, die hinter der des Erzählens zurückliegen. Žoras Fabel spielt Anfang der 60er Jahre. Dies ist erstens wegen der Abfassungszeit (sie wurde 1964 fertiggestellt) anzunehmen, aber auch wegen einiger erwähnter Realien: Sytov fährt mit seiner Gitarre übers Wochenende in die Natur, Žora entscheidet sich für ein Fortgehen in die Tajga. Beides ist symptomatisch für die angesprochene Zeit, zumal in Sytov ein Anhänger des Autorenlieds dargestellt ist, als dessen Begründer Okudžava selbst gilt, und das sich gerade in dieser Zeit besonderer Popularität bei der Jugend erfreute.

Die Trubnikov-Fabel fällt in einen größeren Zeitraum, der bestimmt wird durch den Bürgerkrieg 1919, das Jahr 1923 in Moskau, die Zeit der Industrialisierung Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre sowie vermutlich der Schauprozesse 1937/38, in deren Folge beide verfolgt werden. Dies läßt sich aus den sehr kargen Zeitdeikta in der *povest'* schließen, die nur selten in exakter Form vorkommen, denn meist haben sie relativen Charakter. Legt man dies zugrunde, so ergibt sich, daß Tanja etwa 1935 geboren wurde und zur Zeit der aktuellen Handlung etwa 25 Jahre alt ist. Dem entspricht auch etwa das Alter des Protagonisten Žora, während ihr Mann Potechin 11 Jahre älter, also zwischen 35 und 40 Jahre alt ist. Es geht in der aktuellen Fabel sehr wahrscheinlich um die Zeit 1962/63, als die Zeit des "Tauwetter" bereits zurücklag und die Restriktionen wieder zunahmen.

Daß beide Zeitebenen durch Žora miteinander verknüpft werden, ist für die Komposition von wesentlicher Bedeutung, wird doch so die Relevanz dieser konkreten Vergangenheit für die Gegenwart unterstrichen: denn sie lebt in Tanja, aber auch in Žoras Phantasien weiter. Es gibt in beiden Fabeln Parallelen, ohne daß diesen Symbolcharakter zukäme. Beide Liebesgeschichten erleben verschiedene Arten von Trennungen, die in der einen bis zu den Verhaftungen überwunden werden, in der anderen jedoch nicht. Hier wäre ein Analogieschluß für das offene Ende der aktuellen Fabel möglich. Dies ließe sich durch die Tatsache erhärten, daß in beiden Fällen die Männer in die Tajga aufbrechen (mit dem Stichwort "тајга" knüpft sogar die aktuelle Fabel an die vergangene an; 411/412). Eine so weitreichende Interpretation, nach der Tanja dann Žora in die Tajga folgen würde, scheint mir jedoch gerade deshalb nicht zutreffend, weil die *povest'* den Verlauf des Lebens darstellt, auf symbolträchtige Konsequenzen oder Lehrenschlüsse jedoch verzichtet. Insofern wäre ein solcher Schluß potentiell zwar enthalten, fügte sich aber nicht in die Poetik des Werks ein.

Die vage Raum- und Zeitstruktur, das Fehlen von Höhepunkten in den beiden Fabeln, ja das Fehlen einer Kulmination der "Konflikte" in der *povest'* schlechthin, der junge Protagonist Žora, der auf der Suche nach sich selbst ist und vieles andere - all das läßt dieses Werk als einen typischen Vertreter der *molodaja proza* erscheinen. Die Bedeutung des Sujets ist minimiert, das Erleben des Helden seiner selbst und anderer steht im Mittelpunkt. Die Episoden können zwar typisch sein (z.B. die Eingangsszene mit dem Familienfoto; 355/356), dienen dann aber zur Wiedergabe des Kolorits. In der Regel jedoch wird nicht typisiert, jede Episode steht und spricht für sich selbst und hat auch keine herausragende Stellung in der Komposition.

### 7.1.3. *Noven'kij kak s igoločki*

#### 7.1.3.1. *Sujet*

Dieses Prosawerk<sup>9</sup> ließe sich aufgrund thematischer Gemeinsamkeiten auch zusammen mit den autobiographischen Erzählungen über Okudžavas Lehrerzeit behandeln. Um jedoch der Erzähltechnik und der Komposition gerecht zu werden, wird es im Rahmen der *povesti* bearbeitet.

Es handelt sich um eine längere Form der Erzählung, die in sich

durch die Einteilung in Kapitel deutlich strukturiert ist. Als Erzählperspektive ist die der ersten Person Sg. gewählt, und sie wird als autobiographisch belegt. Die Darstellung erscheint - Erzählzeit ist das Präsens - sehr unmittelbar. Die Erlebnisse beginnen mit der Abordnung des Lehrers in das Dorf Šamordino bei Kaluga, in dem er ein Schuljahr bis zum darauffolgenden Juni und bis zum Antritt einer anderen Stelle verbringt. Seine anfänglichen Befürchtungen scheinen sich im Unterricht der achten Klasse zu bewahrheiten: Die schlechten Leistungen der Schüler werden von den Kollegen gedeckt und von Auseinandersetzungen im Kollegium begleitet. Daß der Unterricht nur einen Teil der Lehrerpflichten abdeckt, zeigen Alltagserlebnisse: der Kolchoseinsatz, der Verkauf von Papieren für die Staatsanleihe, der Streit um die Kartoffelzuteilung u.a. Die schwierigen Unterrichtsbedingungen und die Konfrontation mit den Schülern führen zur Katastrophe beim Unterrichtsbesuch, in dessen Folge der Erzähler mit seiner Entlassung rechnet. Bei der darauffolgenden Lehrerkonferenz wird er zwar gerügt, doch der Schuldirektor wird überraschend abgesetzt. Die anfängliche Abneigung gegen diese Schule weicht einer allmählichen Eingewöhnung, die sich vor allem im Verhältnis zum Kolchosdirektor Abnoškin, aber auch dem Schuldirektor Šulejkin gegenüber äußert. Gegenüber seiner Nachfolgerin verteidigt der Erzähler das Dorf und die Schüler, fast mit denselben inhaltsleeren Worten, mit denen man ihm anfangs die Stelle schmackhaft zu machen versuchte. In seinen Worten spürt man eine gewisse Wehmut über den Weggang. Zentral in der *povest'* ist, wie das erzählende Subjekt seine Umwelt aufnimmt. Sein Bewußtsein bildet dabei zwar das Prisma, ohne jedoch selbst im Mittelpunkt der Darstellung zu stehen. Mit diesem Subjekt geht eine Veränderung vor, denn der Erzähler fühlt sich schließlich als einer derjenigen, die er anfangs geringschätzte. Dies schlägt sich darin nieder, daß einige zunächst schemenhaften Figuren eigene Standpunkte vertreten und in der Personendarstellung komplexer werden. Damit rücken diese Personen in den Mittelpunkt, aber auch das Leben selbst, das zum eigentlichen Darstellungsgegenstand wird.

#### 7.1.3.2. Die handelnden Figuren

Neben dem Ich-Erzähler, dem Protagonisten der *povest'*, gibt es eine Vielzahl von Figuren, die drei Kreisen zuzurechnen sind: dem der

Lehrer oder Erzieher, dem der Schüler und dem der Dorfbewohner (v.a. Vasil'evkas). Diese drei Bereiche sind auch thematisch jeweils vertreten, und zwar durch die Auseinandersetzungen im Lehrerkollegium, durch den Unterricht und durch andere (fachfremde) Arbeiten. Intensive Gespräche finden mit Vertretern aller drei Sphären statt.

Der autobiographische Ich-Erzähler gibt wenig über seine Person kund; diese Fakten decken sich mit Okudžavas Biographie. Er hat im Krieg gekämpft, hat ein Universitätsdiplom und tritt nun sechsundzwanzigjährig seine erste Stelle an. Sich selbst begreift er nicht übertrieben ernst, ironisiert sich, er hat einen recht unkonventionellen Umgang mit den Schülern (vgl. die Diskussion um Tat'jana oder um den Lehrplan). Andererseits hat er bestimmte Prinzipien, die er durch seine Arbeit verfolgt, und er vertritt sie auch, z.B. in den vielen Diskussionen mit den Kollegen. Die Selbstironie äußert sich nicht nur in lapidaren Bemerkungen wie

Ну ладно, я ведь тоже все это прошел и знаю. Я тоже са-  
МОЛЮБИВ... (134).

sondern auch in dem Bericht über bestimmte Tatsachen, z.B. wenn der Erzähler in der Kommission zum Kauf von Staatsanleihescheinen sich durch besonders unangebrachte und grobe Bemerkungen hervortut.

In seinem Unterricht vertritt er allgemeine Bildungsideale, aber er erkennt mit der Zeit, daß sie nicht immer auch durch den Lehrplan vertreten werden:

- Тот, кто составлял эту программу, никогда никого в  
жизни не любил... (152)

Diese stehen in krassem Widerspruch zu den praktischen Erfordernissen und den Interessen. Dennoch versucht er den Schülern die russische Literatur nahezubringen (am Bsp. Puškin) und in ihnen Gefühl für das Schöne zu wecken (am Beispiel des Gedichts im Kapitel Sneg idet). Stößt er auch allgemein damit nicht auf Gegenliebe, so belegt doch Veras Verliebtsein in ihn einen gewissen Erfolg seiner Bemühungen. Seine Unterrichtsmethoden sind undogmatisch, denn er geht auch auf provokative Einwände ein. Dieses nichtschematische Vorgehen wird von seinen Kollegen als Unvermögen und Unerfahrenheit kritisiert.

Mit ihm geht eine Veränderung vor, die sich v.a. darin zeigt, daß er die anderen Personen nicht vereinfachend darstellt, sondern in ihrer Persönlichkeit erschließt. Zwar nimmt er am Ende seine Schüler in Schutz und empfindet Mitgefühl mit Šulejkin und Abnoškin, und doch

zieht es ihn fort:

- Мне и самому это трудно, - говорю я. Мне совсем не трудно. Это чтобы не обидеть его [Шулейкина - Verf.]. Все пришло к концу... Надо ехать. Вот вкопаем сегодня последние столбы и поеду я. Хватит с меня холодной кельи, сплетен, голодовки... Пусть новенькие попробуют... (202)

Im Gegensatz zu dieser Aussage spricht jedoch die Überschrift des letzten Kapitels (*А ещѣ provedem dorogu*) für sich, die als seine positive Einstellung zur Schule und der Dorfsituation interpretiert werden kann.

Der Kreis der Lehrer setzt sich zusammen aus dem Schuldirektor Šulejkin, Vitaša oder Viktor Pavlovič, der Botaniklehrerin Klara Ivanovna, der Pionierleiterin Marija Filipovna und dem auf seinen Vorteil bedachten Geschichtslehrer, der mit der Benennung Marakušev oder Marakušev Nikolaj Terent'evič auftaucht. Im weiteren wären dem hinzuzurechnen Sutilov, der in der Rayonbehörde die Lehrer den Schulen zuteilt, und der Schulinspektor Petunin.

Taucht der Inspektor nur kurz auf, so ist Sutilov doch im ersten Kapitel die dominierende Figur, von der das Schicksal des Helden abhängt. Er wird mit dem allmächtigen Napoleon verglichen (das Motiv taucht hier zum ersten Mal vor dem Roman *Svidanie s Bonapartom* auf), seine Härte und Nötigung werden ironisch als Diplomatie bezeichnet. (125)

Unter den Lehrern ragen Šulejkin und Vitaša heraus; die beiden Frauen spitzen die Konflikte zu und sind daher zwar respektvoll in der Anrede, inhaltlich aber mit wenig Sympathie gezeichnet. Vom Schuldirektor übernimmt der Held die familiäre Benennung Vitaša für Viktor Pavlovič, der für ihn der nächste Vertraute im Kollegium ist. Sie führen vertrauliche Gespräche, Vitaša gibt ihm Hintergrundinformationen. Dennoch ist ihr Verhältnis nicht ungetrübt, was sich erstmals beim Kolchoseinsatz zeigt: Dort nämlich scheint sich der Mathematiklehrer eigennützig die leichtere Arbeit ausgesucht zu haben. Daß er auch sonst nicht uneingeschränkt auf Seiten des Protagonisten steht, verdeutlicht sein Verhalten in der Unterrichtskommission: anstatt den Kollegen in Schutz zu nehmen oder zumindest Verständnis für ihn aufzubringen, greift er dessen Unterricht an und stellt sich auf die Seite des Schuldirektors. Die Gründe werden klar benannt, ohne jedoch durch den Erzähler oder eine andere Person verurteilt zu werden:

- Мне здесь жить, - говорит Витаša. - Ты-то уедешь. Ты сегодня здесь, завтра - там... А мне здесь оставаться.  
(136)

Dieses Motiv wird auch von anderen erkannt, da es auch ihr eigenes ist. Besonders deutlich äußert es sich im Kapitel 'Kartoffel', in dem unter den Kollegen ein heftiger Streit um die Kartoffelzuteilung entbrennt und wo deutlich wird, daß jeder nur seine eigenen Interessen verfolgt. Zwar ist das Verhältnis zwischen Vitaša und dem Erzähler relativ eng, doch tritt allmählich eine Ernüchterung ein, so daß die Rolle des Kollegen im Geschehen am Ende zurücktritt.

Ganz anders gestaltet sich die Beziehung zwischen dem Protagonisten und Michail Andreevič Šulejkin, der fast ausnahmslos beim Nachnamen genannt wird. Der erste Eindruck, den der Schuldirektor hervorruft, ist der eines einfachen und umgänglichen Menschen; er entschuldigt die Wohn- und Lebensumstände und verspricht Abhilfe, was jedoch nicht eingelöst wird.

У Шулейкина маленькие добрые глазки. Он немного смущен.  
Это хорошо видно. (128)

Bald tritt seine Funktion als Vorgesetzter in den Mittelpunkt, obwohl er nie administrativ und bürokratisch verfährt. Als einfacher Mensch hat er den leichtesten Weg gewählt, Erfolge vorzuweisen (nämlich bei den Diktaten und auch bei der Korrektur zu manipulieren), und so gibt es folgerichtig hier den ersten Zusammenstoß zwischen Šulejkin und dem Erzähler. Zwar kommt der Protagonist der unmittelbaren Forderung des Direktors nach, aber im weiteren verfolgt er sein Konzept, das dann zu weiteren Konflikten mit dem ganzen Kollegium und zur "Katastrophe" führt.

Wohnen Šulejkins Verhalten auch komische Elemente inne (z.B. die Diskussion um das Diktat, das nur in Hinblick auf die Planerfüllung wichtig ist, nicht aber auf die Vermittlung von Bildungsinhalten), so wird er doch als Vorgesetzter akzeptiert, vor dem man sich in Acht nehmen muß. Mit dem Erzähler befindet er sich - auch wegen des Universitätsabschlusses - in einer Konkurrenzsituation, der er sich nicht ganz gewachsen fühlt. Von allen anderen Figuren unterscheidet er sich jedoch durch einen wesentlichen Zug: Er spricht offen über sich und gesteht dabei auch seine Schwächen ein. So erfahren wir von ihm selbst, daß er sich sein Reifezeugnis mit zwei Säcken Kartoffeln erkauft, die späteren Abschlüsse jedoch durch eigene Arbeit erworben

hat. Da er in der Schule der einzige Lehrer mit einem Diplom war, wurde er zum Direktor gemacht, obwohl ihm die nötige Energie und die Durchsetzungskraft fehlen. Seine Notenpolitik hat ihre Begründung in seinem Zusammenstoß mit den Behörden, als er am Anfang ebenso schlechte Noten verteilte wie der Erzähler. Šulejkin zeichnet sich durch menschliche Züge aus, die früh zu einem komplexen Persönlichkeitsbild beitragen. Er stellt den Stundenplan des Erzählers um und ermöglicht es ihm so, nach den Kolchoseinsätzen länger zu schlafen; er wacht bei dem kranken Protagonisten und scheut auch spätere Arbeitseinsätze nicht, zu denen er nicht verpflichtet wäre. Er hat außerdem Hobbys, die über seiner Funktion stehen: er liest und er angelt gern.

Das Bild des Vorgesetzten beginnt lange vor dessen Amtsenthebung schon Sprünge zu bekommen. Selbst begreift er sich nicht als uneingeschränkte Autorität, sondern als Maus unter dem Pflug<sup>10</sup> und nimmt seine Degradierung schon vorweg:

- Да бросьте вы, ей-богу, директор... директор...  
Я - Мишка из-под сохи. Сегодня директор, а завтра - говновоз... (171)

Daß er in Wirklichkeit nicht nur seine körperlichen Wunden zu verbergen sucht, macht das letzte Kapitel deutlich, in dem das Mitleid des Erzählers überwiegt: Als Metapher dafür steht seine lila verfärbte entstellte Hand, die er schamhaft verbirgt.

Я смотрю и ничего не понимаю: вместо правой руки - что-то лиловое бесформенное, страшное... [...]  
Почему он не дал Виташе по шее, когда тот потешался над его рукой? Так вот оно что!.. Шулейкин, Шулейкин... Что ж ты свои раны бережешь? Почему не бряцаешь ими? Только и знаешь, что пытаешься обнять себя самого... (207/208)

Von den Schülern sind sieben stellvertretend herausgegriffen: der beste Schüler Kolja Zimosadov, der schlechteste Gena Dergunov, der Träumer Vanja Cygankov, der selbstgefällige Saša Abnoškin, die schöne Vera Bagreeva, die frühreife Maša Kalaškina und der dickköpfige Šura Evsikov. Als Gruppe repräsentieren sie den Bildungsstand der Klasse, als Einzelfiguren weisen sie teilweise typisierende Züge auf. So ist der beste Schüler nur deshalb gut, weil er auswendig lernt, und nicht deshalb, weil er etwas begreift - er wird später Offizier. Saša kann nur deshalb so provozierend auftreten, weil er meint, als Sohn des Kolchosvorsitzenden schon in der Schule seine Macht durch Beziehungen spielen lassen zu können.

Die Schüler treten in vereinzelter direkter Rede auf – nie jedoch in längeren Passagen, sondern meist in kurzen Unterrichtssituationen – und werden vom Ich-Erzähler kommentiert. Ein extremes Verhältnis von direkter Rede und Erzählerkommentar liegt bei Vera Bagreeva vor: Sie spricht fast nicht, was ihre Scham illustriert, dafür beschäftigt sie den Protagonisten in längen inneren Monologen, sie ist aber auch Thema von Gesprächen anderer Personen mit dem Lehrer (Šulejkin, Maša). Sie unterscheidet sich von allen anderen dadurch, daß sie ihren Lehrer nicht angreift. Ihr Bild wird weniger durch ihr Auftreten geprägt, sondern durch die Vorstellungen über sie, dadurch, welche Fähigkeiten sie besitzt und wie sie wirkt. In der Figur Veras kommt die für Okudžava typische Verherrlichung der Frau, wie sie vor allem in seiner Lyrik anzutreffen ist, deutlich zum Ausdruck. Dies äußert sich in der Poetisierung ihrer Bewegungen, die ihr Wesen zu verkörpern scheinen. Das Thema *Pochodka baleriny*, das über das gleichnamige Kapitel hinausragt, bildet das lyrische Gegengewicht zu der Alltagsschilderung in der *povest'*, was auch durch den unmittelbaren Kontrast dieser Elemente gekennzeichnet ist:

Она кладет мел. Она краснеет. А там, в Васильевке, уже зажигаются огни. Керосиновые лампы с закопченными стеклами стоят, как солдатики, на столах. Туда, через овраг, на те огни, по мокрой скользкой осенней дороге пойдет Багреева Вера. Походка ее будет плавна, как у балерины. (137)

Diese Figur verkörpert das Motiv der scheuen Liebe, die sich zwar nicht erfüllen, aber ihre Umwelt verzaubern kann. Gleichzeitig verbindet sich mit Vera, besonders aber mit ihrer Mutter ein anderes, eher verstecktes Element, bei dem die Parallele zum eigenen Schicksal Okudžavas auffällt: der Vater des Mädchens fiel den Säuberungen zum Opfer, was nur in einer kurzen Replik Abnoškins zum Ausdruck kommt.

– Отец ее до войны в райкоме работал. Вредителем оказался... Видишь как... (191)

Der Kolchosvorsitzende Abnoškin, meist beim Nachnamen genannt, über den sich der Erzähler mokiert (фамилия-то какая! – 148), ist dem Lehrer bei der ersten persönlichen Begegnung ausgesprochen unsympathisch: wegen der Arbeitsverpflichtung der Lehrer im Kolchos, aber auch wegen seines Äußeren:

А вот ходит в распахнутом полушубке председатель колхоза Абношкин. [...] Он толст и угрюм. Он сопит громко. (148)

Dieses Bild speist sich auch aus dem ersten Eindruck seines Sohnes Saša in der Schule, der sich darauf, daß sein Vater Kolchosvorsitzender ist, etwas einbildet und sich deshalb Unverschämtheiten herausnimmt. Die Vermutung, der Vater unterstütze diese parasitäre Haltung des Sohnes, erweist sich jedoch als falsch.

- Без забот разве жизнь бывает? Это и хорошо, что заботы. Вот только до сына рук не дотяну... Плох он, наверное? (186)

Mit der Zeit muß der Lehrer sein ganzes Bild von dem Kolchosvorsitzenden revidieren: hat er zwar bei dem Einsatz nur kontrolliert, so nimmt er beim Unterschriftensammeln für die Staatsanleihe die Hauptlast auf sich, wenn er die ohnehin armen Leute anspricht und sich direkt ihrem Widerstand aussetzt. Dabei wird aber auch deutlich, wie unangenehm ihm die Aufgabe ist, denn er bittet, statt zu argumentieren oder die Leute zu verfluchen. Die Barrieren fallen endgültig, als der Lehrer zu ihm kommt; hier erscheint er als gewöhnlicher Mensch ohne Privilegien, dem seine Gesundheit und Sorgen mit der Kolchose zu schaffen machen. Der Eindruck beim Erzähler hat sich eindeutig gewandelt, wenn er feststellt:

Он симпатичен мне, этот человек. И убогая его изба не кажется мне убогой. (187)

Die Einstellung des Protagonisten verändert sich sogar so weit, daß er in ihm die Seele des Ortes sieht, wenn er gegen Ende der *povest'* in einer Art hyperbolischer Vision sagt:

Я вижу большую грузную тень Абношкина. Она, покачиваясь, поднимается над крышами Васильевки. Медленно и неспокойно. Она тяжела. Она разбухает от забот, от любви и от печали. Она встает уже над всем горизонтом, пытается что-то сказать... Трудно ему там, председателю. Я вижу большие печальные его глаза. (203)

Diese Sorge um seine Dorfbewohner ist es tatsächlich, was die Persönlichkeit und die Größe dieser Figur ausmacht, der große Worte so fremd sind. Auch Abnoškin hat jedoch seinen wunden Punkt, etwas Unstimmiges (203), was allerdings nicht aufgeheilt wird.

So wie die Schulautorität (Šulejkin) abgesetzt wird, gibt es (unsichtbare) Kräfte, die dies auch für Abnoškin anstreben, obwohl die Motive dafür unklar sind. Als der Lehrer schließlich davon hört, geht er zum Abschied zu Abnoškin und findet ihn mit einem Gewehr in der Scheune. Er redet auf den deprimierten Kolchosvorsitzenden ein, und daß er ihn von seinen finsternen Gedanken abgebracht hat, zeigt der kurze Dialog, der gleichzeitig auch die *povest'* abschließt:

- Мало ли трудного бывает, - говорю я.
- А я думал: и не увидимся больше, - хрипит он.
- Что?!
- Ну.. уедешь... не зайдешь... Ты пройди в тени. Чего в дверях стоять.
- ...Он усмежается и вешает ружье на стену сарайчика. Потом оборачивается ко мне и снова усмежается:
- Ну что, упрел? Да? Бежал, что ли?
- Жара, - говорю я.
- И мне хочется обнять его. (209)

### 7.1.3.3. Der Erzähler

Der Erzähler tritt in drei verschiedenen Redeformen auf:

1. direkte Rede,
2. innerer Monolog,
3. Erzählerkommentar.

Die erste Form dient wie auch bei den handelnden Figuren zum Ausdruck der direkten Personenrede, wobei der Dialog hier dominiert. Im Gegensatz zu jenen Figuren verfügt der Ich-Erzähler jedoch allein über die beiden anderen Formen, was Auswirkungen auf die Erzählstruktur hat. Die handelnden Figuren sind lediglich aus der Außenperspektive dargestellt. Ihre Gedanken, Gefühle und Handlungsmotive können aus ihrer Rede oder ihrem Auftreten mehr oder weniger klar hervorgehen, sie können aber - vgl. die seelischen Wunden Šulejkins und Abnoškins - auch im Dunkeln bleiben. Im Gegensatz dazu steht der Ich-Erzähler: seine direkte Rede ist eine an andere gerichtete Äußerung, und als solche ist sie nicht unbedingt aufrichtig (vgl. die Abschiedsworte an Šulejkin, 202; die Worte an Vera Bagreevas Mutter und den folgenden Kommentar, 189/190). In diesen Fällen gibt die innere Rede kontrastiv dazu die wirklichen Gefühle und Einschätzungen wieder. In der Regel belegt die direkte Rede des Ich-Erzählers im Dialog unmittelbar sein Interesse an bestimmten Figuren (z.B. Abnoškin, gezwungenermaßen Šulejkin), ihr weitgehendes Fehlen bei anderen Figuren kann aber gleichzeitig ein Indiz für die Unmöglichkeit der Kommunikation sein (vgl. Vera Bagreeva, die er zwar im Unterricht abfragen, mit der er als Lehrer aber kein privates Gespräch führen kann). Spielt in der ganzen *povest'* die direkte Rede allgemein eine große Rolle, so wird schon aufgrund des Gesagten deutlich, daß sie für den Ich-Erzähler von geringerer Bedeutung ist und da auch quantitativ weniger vertreten ist als die anderen Redeformen.

Im Erzählertext tritt der Ich-Erzähler in zwei Grundfunktionen auf, als Erzähler und als handelnde Figur. Im Erzählerkommentar ordnet er das Erzählte räumlich und zeitlich ein, ordnet er die direkte Rede den sprechenden Figuren zu und kommentiert sie teilweise. Er schafft darin das Grundgerüst der Erzählung, ohne das dem Leser die wichtigsten Orientierungspunkte fehlten. Die Perspektive, aus der er diese Einordnung vornimmt, ist als völlig personal zu bestimmen, denn er gibt nur Informationen, die das erlebende Subjekt haben kann. In keinem Fall gibt es einen übergeordneten Wissensstandpunkt. In diesen Passagen ist die Darstellungsfunktion dominant, allerdings im Rahmen des personalen Erzählstils. Weitläufig kommt es dabei zum Ausfall der Personaldeikta der 1. Person Sg., was dann Formen der erlebten Rede zur Folge haben kann. Auffällig ist dabei, daß dem keine Annäherung an einen anderen Standpunkt zugrundeliegt, sondern eher eine Distanz aufgrund ironischer Umdeutung des Gesagten.

Dem Ich-Erzähler als handelnder Figur ist die innere Rede zuzuordnen, die sich zu inneren Monologen verdichtet, die auch dialogischen Charakter annehmen können. Darin kommen Empfindungen, Gefühle und Einschätzungen zum Ausdruck, aber auch Erinnerungen, lyrische Abschweifungen, Visionen und Phantasien. Diese umfangreichen Textpassagen gewähren einen detaillierten Einblick in die Innenperspektive des Helden und zeigen so auch die Wirkung der handelnden Personen und der Ereignisse auf ihn. Einen großen Raum nehmen darin auch auditive und visuelle Wahrnehmungen ein.

Die inneren Monologe können dialogisch sein und Appelle an handelnde Figuren enthalten. Als solche stellen sie natürlich keine wirkliche Kommunikation dar, sondern sie setzen vorausgegangene Gesprächssituationen fort oder kommentieren das Geschehen oder Verhalten. Im Dialog steht der Ich-Erzähler durchaus auch mit sich selbst (mit eigenen Standpunkten), wenn er wie im folgenden auf den Anforderungen an die Klasse besteht:

Ну вот, теперь и начнется!.. Зачем мне это? Друг мой, друг мой, за то ли ты взялся?.. А в монастыре бывал Толстой... Забыл ты об этом, забыл... Хватал бы ниточку за неверный ее конец... Потомки спасибо сказали бы!..  
(143)

Desgleichen gibt es vereinzelt Fälle, in denen er sich an den Leser wendet.

Obwohl durch die Verwendung des Präsens Unmittelbarkeit erzeugt wird, ist eine gewisse Distanz spürbar, die sich in der Verwendung anderer Zeitformen ausdrücken kann, aber nicht muß. Ganz deutlich wird dies in ironischen Einschätzungen der eigenen Person, aber auch da, wo unmißverständlich ausgesprochen wird, daß der Held zur Zeit der Handlung und der spätere Autor nicht übereinstimmen.

Это потом я буду смеяться над собой и над ним. Сейчас мне не до смеха. [...] Это потом я буду смеяться. А еще позже я буду вспоминать даже с уважением и ... с ненавистью. От ненависти отделяться не смогу. Но это потом. Сейчас я просто презираю его. (125)

Da durch die schriftliche Fixierung eine Distanz zur erzählten Zeit dasein muß, ist es nur wahrscheinlich, daß mit diesem Abschnitt gerade der zeitliche Abstand ins Bewußtsein gerufen werden soll. Doch ist inhaltlich nicht der spätere Standpunkt für die *povest'* kennzeichnend; vielmehr wird versucht, das damalige Erleben ins Zentrum der Darstellung zu stellen.

Viele Merkmale des Erzählers haben direkte Auswirkungen auf das Bild des fiktiven Lesers. An erster Stelle steht dabei die Direktheit und der Eindruck des unmittelbaren Erlebens, so daß der Leser immer quasi neben dem Erzähler steht. Die dem innewohnende Expressivität, die auf Beeindruckung des Lesers abzielt, kommt auch durch andere Verfahren zum Ausdruck: zum einen durch die stark vertretene direkte Rede, also die Illusion des gesprochenen Wortes, zum anderen durch die Syntax, v.a. durch ellyptische, z.T. extrem auf ein Wort verkürzte Sätze oder durch geänderte Wortstellung, und die Wiederholung einzelner Wörter oder ganzer Sätze (so kommt z.B. "снег идет" im gleichnamigen Kapitel siebenmal vor). Sowohl in den Dialogen als auch im Aufbau einzelner Kapitel fällt die häufige Unabgeschlossenheit auf, so daß der Ausgang oder eine folgende Konsequenz unklar sind. Dies liegt in der Erzählhaltung begründet, die zwar den Leser unmittelbar am Erzählten teilhaben läßt, dafür aber auf übergreifende Wertungen von höherer Warte verzichtet. Für den Rezipienten hat dies zur Folge, daß er mitunter den Sinn wie im Leben auch aus der unmittelbaren Wahrnehmung selbst erschließen muß. Es gibt jedoch durchaus Stellen, wo der Erzähler auf den Wissensstand des Lesers Rücksicht nimmt, ihm manches erklärt oder für Verständnis wirbt. Von dieser Einstellung ist auch der einzige Appell an den Leser gekennzeichnet:

Слышали ли вы рассказы о гриппозной иголке? Что-то кружится перед глазами, мягкое и ускользающее ... (169)

Im Grunde setzt der Erzähler beim Leser Verständnis für die Situation und in die wichtigsten Grundkonstellationen voraus. Angefangen bei der detaillierten Beschreibung der Dorfschule und der dazugehörigen Umstände über die überdeutliche Zuspitzung des Konflikts bis hin zur Wiedergabe dessen, wie er die Abordnung in die Kommission zum Verkauf von Staatsanleihescheinen empfindet, wird wohl ein Empfänger vorausgesetzt, dem eine solche Abneigung auch nicht ganz fremd ist. Trägt man aber dem Bild des Protagonisten Rechnung, das durch die ironische Zeichnung gewisser Züge, aber auch durch die Protesthaltung gegen Autoritätsinstanzen und Überliefertes gekennzeichnet ist, so muß man auch als fiktiven Leser einen solchen annehmen, der jünger ist und durch die Grundkonflikte der "molodaja proza" angesprochen wird. Dies läßt sich vor dem Hintergrund dessen erhärten, daß die *povest'* 1962 fertiggestellt wurde. Für den realen Leser läßt sich das jedoch kaum vertreten, da dieses Prosawerk Ende der 60er Jahre erstmals in der wenig bekannten Zeitschrift *Kodry* publiziert, der breiten Öffentlichkeit aber erst im Sammelband *Devuška moej mečty* (1988) zugänglich wurde.

#### 7.1.3.4. Die Komposition

Die erzählte Zeit erstreckt sich über ein Schuljahr, vom August des einen bis zum Juni des nächsten Jahres. Die Zeitdeikta werden durch das Schuljahr vorgegeben. Daneben finden sich vereinzelte Angaben, die zwar spärlich sind, doch eine mühelose Einordnung erlauben. Meist sind diese mit einer Beschreibung der Landschaft oder des Wetters verbunden, so daß die Jahreszeit deutlich wird. Nur dreimal finden sich relativ exakte Angaben, zweimal davon für den Rahmen (... на зеленой августовской траве. 127; Жара. Июнь. 201), im dritten Fall wird die Zeit nach den Revolutionsfeiertagen im November bezeichnet (151). Da die Handlung - mit Ausnahme weniger Erinnerungen - in der chronologischen Reihenfolge erzählt wird, sind genauere Zeitangaben auch nicht erforderlich. Daraus ergibt sich auch ein Rückschluß auf die Fabel der *povest'*: Für die Sujetentwicklung ist die Aufeinanderfolge der einzelnen Elemente zwar nicht unerheblich, aber weite Teile sind kaum damit verbunden. Sie dienen der Darstel-

lung des Alltags und könnten insofern gegeneinander ausgetauscht werden, ohne daß dies Konsequenzen für die Entwicklung der schwachen Konfliktlinie hätte.

Die *povest'* hat 15 relativ kurze Kapitel, die jeweils einen Titel tragen. Schildert Kapitel 1 die Vorgeschichte, so öffnet Kapitel 2 den Rahmen, der mit dem Schlußkapitel und dem Fortgang aus Šamordino geschlossen wird. Dies findet seinen Niederschlag auch in den erwähnten Zeitdeikta, die in diesen beiden Kapiteln vorkommen. Die einzelnen Kapitel, im Durchschnitt 6 Seiten lang, beschreiben nie längere Zeitspannen, sondern eine Stunde oder etwas länger bis maximal zu einem Tag; damit kommt ihnen exemplarische Bedeutung zu. Auffällig ist das krasse Auseinanderfallen von Erzählzeit und erzählter Zeit - eine Unterrichtsstunde wird auf 8 Seiten beschrieben - in Kapitel 9 (*Katastrofa*), das den vorläufigen Höhepunkt markiert. Dasselbe liegt in Kapitel 13 vor, das das Gespräch mit Abnoškin zum Inhalt hat. Dies überlagert sich mit einer anderen Gewichtung: Bis zu Kapitel 9 stehen Darstellungen des Unterrichts und Auseinandersetzungen im Kollegium im Mittelpunkt, was dann - mit Ausnahme des Pädagogischen Rates - abbricht. Dafür erhalten andere Arbeiten, in Kapitel 6 mit dem Kolchoseinsatz begonnen, aber auch Gespräche mehr Raum. Um diesen vorläufigen Höhepunkt in Kap. 9 gruppieren sich die einzigen Kapitel, deren erzählte Zeit abends oder nachts verläuft. Aus der Länge und den thematischen Bereichen der Kapitel ergibt sich der innere Rhythmus der *povest'*, der nicht durch ein hektisches Auf und Ab, sondern durch zum Ende längere Kapitel und durch Ruhe gekennzeichnet ist.

Innerhalb des Rahmens fällt auf, daß der erste Teil bis einschließlich Kap. 6 v.a. handlungsbetont ist, während in Kapitel 7 bis 11 Gespräche und Phantasien überwiegen. In den restlichen Kapiteln herrscht eine Vermischung unter gleichzeitiger Verschiebung aus dem Schulbereich in andere Bereiche vor. Dabei ist festzustellen, daß außer den physischen Arbeiten alle Handlungen verbaler Natur sind. Die Tendenz zum Gespräch manifestiert sich nicht zufällig in dem 8 Seiten langen Gespräch mit Abnoškin: wie bereits bei der Figurenkonstellation festgehalten wurde, vollzieht sich hier der deutlichste Wandel im Verhältnis zu den Dorfbewohnern.

Die Kapitelüberschriften, die im Mittelteil aus zwei Wörtern oder nur einem Wort bestehen (*Vtoroe dychanie*, *Sneg idet*, *Černaja koška*, *Katastrofa*, *Potasovka*, *Kartoška*), zeichnen sich durch einen unterschiedlichen Bezug zum Inhalt des Kapitels aus. Am häufigsten gibt es eine inhaltliche Beziehung zum ganzen Kapitel oder zu seinem wichtigsten Element (2, 4, 9, 11, 12, 13), aber auch Zitate der Personenrede (3, 5, 15) oder aus der inneren Rede (6) können als atmosphärisch typische Elemente den Titel bestimmen. Seltener wird ein lyrisches Detail verwendet, um ein Kapitel zu charakterisieren (1, 7), wobei gerade die erste Kapitelüberschrift (*Sverčok - večnyj truženik*) nicht nur ebenso gut einem Gedicht Okudžavas entstammen könnte - es könnte auch als Titel oder Untertitel für die ganze *povest'* dienen: als die langwierige und hartnäckige Suche nach einem Zuhause und nach Wärme, dem die zweite Kapitelüberschrift (und der eigentliche Beginn) mit *Kelja monastyrskogo kaznačaja* diametral als Absage entgegensteht. Die Wertung des Inhalts durch den Autor liegt in Kapitel 14 vor (*Puti tvoje neispovedimy*), während die Kapitel 8 und 10 im Titel Vergleiche enthalten. Liegt im letzten Fall nur die Übertragung einer Situation in einen anderen Bereich vor, so ist der Titel *Černaja koška* einer bedrohlichen Vision im Kapitel entnommen, die nur zu gut an die Atmosphäre in Okudžavas Gedicht *Černyj kot* erinnert<sup>11</sup> und insofern als Vorahnung der Intrige verstanden werden kann:

И я словно вижу сквозь дверь: большая черная кошка медленно идет по темному коридору. Она ступает мягко, бесшумно, презрительно. (159)

Ist der stark personale Charakter dieser *povest'* nicht zu übersehen, so überraschen auch die vielen lyrischen Passagen nicht, die dieses Werk als organische Verbindung von Gedicht und Prosa erscheinen lassen. Manche Stellen fallen aus dem Kontext heraus und erscheinen willkürlich, an anderen werden spielerische Vergleiche verwendet:

Снег идет. Белый, как сахар, как вата, как бумага.  
(151)

Vor allem aber die Tatsache, daß Okudžava selbst lyrisches Subjekt ist, stellt eine gewichtige Gemeinsamkeit mit seiner Lyrik dar. Dem tut auch die Darstellung des Alltags keinen Abbruch, der ja bei Okudžava keinen Gegensatz zur Lyrik darstellt, sondern in dieser *povest'* ebenso wie in seinen Gedichten eine Poetisierung erfährt.

#### 7.1.4. *Front prichodit k nam*

Diese *povest*<sup>12</sup> könnte – wäre sie nicht in Kapitel gegliedert – ebenso als längere Erzählung betrachtet werden. Es handelt sich dabei um eine nicht autobiographische Ich-Erzählung, deren erlebendes Subjekt sich von allen anderen in Okudžavas Prosawerken unterscheidet: Es handelt sich um den etwa 10jährigen Gena Polunin, der mit seinem gleichaltrigen Freund Žen'ka Nočkin an die Front will. Beide fliehen, doch bringt sie der Zug zurück in ihren Ort Janvarsk, an den nun die Front vorgerückt ist, und erleben dort die Befreiung vom Hitlerfaschismus.

Auch wenn die Grundzüge der Fabel den biographischen Fakten Okudžavas und seiner Familie widersprechen, gibt es viele Elemente, die eine Nähe zum Autobiographischen bestätigen: die Ansiedlung im Ural, wo der Schriftsteller als Kind zeitweise lebte, der kindliche kämpferische Enthusiasmus, das Verfassen von Gedichten, der Versuch, sich von der Kriegskommandantur einberufen zu lassen. Insofern könnte der Protagonist durchaus der jüngere Held aus *Utro krasit nežnym svetom* sein, der allerdings noch in einer Kinderwelt lebt und den Krieg unrealistisch als Abenteuer begreift. Aber auch hier ist schon die für Okudžavas Kriegserzählungen typische Desillusionierung enthalten, die der Held bereits beim Aufbruch am Bahnhof erfährt. Auch die für *Utro krasit...* charakteristische Grundkonstellation ist hier wiederzufinden: Der Held befindet sich im Spannungsfeld zwischen der besorgten und schützenden Mutter (in *Utro...* Tante Silvija) und dem abenteuerlichen Draufgänger Ženja (dort Jurka). Die Zeit- und Ortsangaben sind hier deutlicher als in anderen Erzählungen ausgeprägt, dargestellt wird etwa ein Monat gegen Kriegsende. Die anderen handelnden Figuren vertreten keine selbständigen Standpunkte. Die Erzählhaltung ist durch den Protagonisten gekennzeichnet, der seine Erlebnisse subjektiv und unter Einschluß von Gefühlen und Empfindungen, jedoch übersichtlich und chronologisch geordnet beschreibt. Dem dienen auch die Überschriften, die das bezeichnen, was im jeweiligen Kapitel geschieht, ohne das Geheimnis zu lüften. Die Komposition folgt dem Spannungsbogen, der zum Schluß die Befreiung mit der Aufklärung der Rolle des Onkels verbindet. Dieses einfache Kompositionsschema, der Verzicht auf alle Effekte, die die Zusammenhänge erschweren könnten, die geradlinige Darstellung, die Wahl des kind-

lichen Helden und die Widmung der *pouest* an Okudžavas Sohn Igor machen deutlich, daß es sich hierbei um eine Abenteuergeschichte für Kinder handelt, deren Fabel im Krieg angesiedelt ist.

## 7.2. Die Erzählungen

### 7.2.1. Die Er-Erzählungen

Zu dieser Form von Erzählungen, die in der 3. Person Sg. erzählt sind, gehören weit gefaßt vier kürzere Prosawerke: die Erzählungen *Jadkim*, *Promoksis*, *Kak Ivan Ivanyč osčastlivi celuju stranu* und die Skizze (*očerk*) *U Caaza net otkaza*. Bei *Jadkim*<sup>13</sup> handelt es sich um eine dokumentarische Erzählung über den heldenhaften Kampf eines 17jährigen Mädchens in der Ukraine, das den deutschen Okkupatoren bis zur Befreiung durch die Rote Armee mit einer Gruppe Widerstand leistet. Die ungewöhnliche moralisch-politische Kontrastierung der Figuren sowie die Heroisierung der am Ende namentlich und biographisch angeführten Protagonistin lassen hinter dieser für Okudžava untypischen Arbeit, die auch später nie wieder veröffentlicht wurde, eine Auftragsarbeit vermuten. Die auktoriale Erzählhaltung hat diese Erzählung auch mit der dokumentarischen Skizze *U Caaza net otkaza*<sup>14</sup> gemein, die das Leben des deutschen Arztes Friedrich Joseph Haas behandelt, der in der ersten Hälfte des 19. Jh. u.a. als Hauptarzt für Moskau eine rege Tätigkeit zum Aufbau von Krankenhäusern, zur medizinischen Versorgung Armer, Gefangener und ihrer Angehörigen entfaltetete. Dies ist weniger vom Aufbau als von den darin enthaltenen Informationen interessant, die ein weiteres Mal die intensive Beschäftigung Okudžavas mit der russischen allgemeinen und der Alltagsgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jh. belegen.

In den Bereich der Fiktion gehören die beiden anderen Erzählungen, deren Handlungen jeweils in der aktuellen Zeit angesiedelt sind. Die Differenz zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit ist hier also minimiert, was bei der neuesten Erzählung vielleicht auch als Anzeichen einer thematischen Rückkehr in die Gegenwart verstanden werden kann. Die Handlung von *Kak Ivan Ivanyč osčastlivi celuju stranu*<sup>15</sup> spielt in der Zeit der Perestrojka und hat einen *malen'kij čelovek* zum Protagonisten, der aufgrund eines uneigennützig betriebenen Hobbys (er fertigt und verschenkt Bilderrahmen) von einem japanischen Firmenchef entdeckt und nach Japan eingeladen wird. Die durch eine aukto-

riale Erzählhaltung geprägte Erzählung entbehrt nicht mancher ironischer Züge, sie fällt aber in erster Linie durch ihren bereits erwähnten Zeitbezug auf.

Die bedeutendste unter diesen Erzählungen ist zweifellos *Promoksis*, 1965 entstanden und bisher nur einmal in der Sowjetunion veröffentlicht<sup>16</sup>. Sie steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der *povest* 'Fotograf Žora', an die sie zwar nicht anknüpft, aus der sie aber eine Person, nämlich Žoras Nachbarn und Kumpel Pavel Sytov herausgreift und ihn zum Protagonisten macht. Die Nähe zur *povest* ergibt sich nicht nur aus dieser Figur, sondern aus der Entstehungszeit (beide wurden mit einem Jahr Abstand geschrieben) und v.a. aus der Erzählstruktur. Abgesehen von den kompositionellen, durch die Form und die Figurenkonstellation bedingten Unterschieden, zeichnen sich beide Werke durch personale Erzähler aus, was jedoch unterschiedliche Auswirkungen hat. Verzichtet in *Fotograf Žora* der Erzähler auf eine übergeordnete Position und läßt die Figuren unmittelbar oder durch das Bewußtsein des Protagonisten aufeinanderprallen, so haben wir in *Promoksis* einen extrem personalen Erzähler vor uns. Dies äußert sich darin, daß sein Kenntnisstand nie über den des Protagonisten herausragt (selbst die Benennung der anderen Figuren ist zweifelhaft) und daß sich formal ein reiner Erzählerkommentar (ohne Interferenz) praktisch kaum findet. Die spärlichen Zeit- und Ortsangaben aus der Perspektive des Protagonisten machen deutlich, daß das Geschehen (ein Sonntagabend und ein Montagmorgen in einem nicht benannten Dorf an der Kljaz'ma und in einem Vorortzug nach Moskau) ohne allzu feste Koordinaten im Gegenwartsalltag festzumachen ist. Der Begriff "Handlung" ist dabei irreführend, denn das, was passiert (die Schlägerei, das Polizeiverhör), ist relativ unwichtig. Wesentlich ist hingegen, was in dem Helden geschieht (er sieht ein Mädchen, später dann mit dem Freund, und versinkt in Gedanken und Phantasien um sie und eine frühere Freundin). Zentral ist das, was Sytov in seinem Bewußtsein erlebt; dafür sind die Figuren, die ohnehin keine eigene Stimme haben (auch nicht im Sinne der direkten Rede), nur Anstöße. Im Grunde kann man daher hier nur von einer Figur sprechen. Diese Zielgerichtetheit auf Sytov erklärt auch die Erzählhaltung. Der Erzähler lehnt sich völlig an seinen Helden an, über dessen Horizont er nicht schaut. Er folgt ihm bedingungslos, ohne jede Distanz oder Ironie.

Daher kann die Erzählerrede quasi als eine große Passage erlebter Rede charakterisiert werden, die zwischen den beiden Standpunkten schwankt, manchmal auch die innere Rede des Protagonisten anzeigt und in sich aufnimmt, fast nie jedoch nur der Erzählerposition zuzurechnen ist. Diese Nähe zum Protagonisten manifestiert sich auch im Bild des fiktiven Lesers, das hier fast nicht auszumachen ist. Es gibt nämlich keine Repliken an den Leser, wie sie in anderen Erzählungen Okudžavas häufig und überdeutlich vorkommen, da für solche didaktisierenden Elemente in dem unmittelbaren Erleben des Subjekts gar kein Platz ist. Der Aufbau der Erzählung verläuft nach Assoziationen, die in einer gewissen zeitlichen Abfolge angeordnet sind; sie sind jedoch nicht artifiziell auf eine bestimmte Art von Rezipienten angelegt. Die optimale Weise des Textverständnisses kann nur auf der Entschlüsselung des Textes ohne jegliche Appelle oder Hinweise des Erzählers basieren. Daß es dafür nicht nur eine Aufschlüsselung geben dürfte, macht ein weiterer Umstand deutlich: die lyrischen Passagen der Erzählung lassen diese Okudžavas Gedichten und Liedern sehr nah erscheinen, zumal er seinem Helden Züge verliehen hat, die dies noch mehr unterstützen. Denn ständige Begleiterin Sytovs ist seine Gitarre, als deutlichster Ausdruck seiner Lebensauffassung, die in der Einsamkeit sein wahres Ich sucht. Darin ist Promoksis den autobiographischen Erzählungen insofern sehr verwandt, als in dem erlebenden "lyrischen" Subjekt Okudžava sich selbst Pate gestanden haben dürfte.

### 7.2.2. Die autobiographischen Erzählungen

Zu dieser Gruppe gehören alle Ich-Erzählungen mit Ausnahme der Reisebeschreibung oder Reiseskizze *Gorodok na Erkhach*<sup>17</sup>, einer literarischen Form, die für Okudžavas Werk untypisch ist und nur in diesem einen Fall vorliegt. Die Untersuchung beschränkt sich nur auf die Erzählungen.

Bei den autobiographischen Ich-Erzählungen kann man drei Zyklen unterscheiden, die sich nicht nur aus der allgemeinen thematischen Zuordnung ergeben: 1. über den Krieg, 2. über die Mutter, 3. über den Berufseinstieg.

Den inneren Zusammenhang zeigen bereits die beiden dem ersten Zyklus zuzurechnenden Erzählungen *Utro krasit nežnym svetom*<sup>18</sup> und *Uroki mu-*

zykl. Während die erste die Zeit des 17jährigen vom Kriegsausbruch bis zur erfolgreichen Einberufung als Freiwilliger und zum Abschluß der Grundausbildung beschreibt, greift die zweite einen viel kürzeren Abschnitt aus der letzten Phase, der Ausbildung zum Granatwerfer heraus. Beide Erzählungen sind als Erinnerungen motiviert und durch einen Erzähler gekennzeichnet, der das Erlebte aus langer zeitlicher Distanz (in der zweiten Erzählung über 40 Jahre später) schildert. Im Falle von *Utro krasit nežnym svetom* wird eine ungewöhnliche Motivierung am Ende nachgeschoben: So habe der Erzähler die Geschichte einem Bekannten erzählt, der aber habe dies nicht für erzählenswert befunden. Damit beugt er einer bestimmten Rezeptionshaltung vor, die nur wichtige Ereignisse als literarisch verwertbar erachtet. Außerdem schließt der Erzähler hier als Erzählgegenstand das aus, was für die Prosa über den Krieg am bezeichnendsten ist, nämlich über die Front zu berichten. Diese Aussage kann als Okudžavas Credo hinsichtlich jeder literarischen Verarbeitung des Krieges dienen (12). Die Erzählzeit (Präteritum), aber auch andere erzähltechnische Verfahren, schaffen eine Distanz zum Protagonisten und lassen ihn und den Erzähler als zwei ganz verschiedene Figuren erscheinen: Der Held ist eigentlich gar keiner, er ist naiv, unerfahren und voller Illusionen und er zeigt genau dieselben menschlichen Schwächen wie die von ihm kritisch dargestellten Figuren (Sergeant Lancov).

Die erste Erzählung hat als zweiten Protagonisten Jurka Papinjanc und eine Reihe zweitrangiger Figuren (Tante, Onkel, Kapitän Kočarov, Lancov): sie ist zwar handlungsbestimmt, doch folgt auf ihren Höhepunkt ein ganz neuer Abschnitt, der nicht in einer Kulmination endet. Damit rückt die allgemeine Atmosphäre stärker in den Vordergrund, durch diese epische Verbreiterung wird die Dynamik der Erzählung herabgesetzt und ihr Rhythmus verlangsamt. Die Erzählung wirkt aufgrund dieser Zweiteilung jedoch auch innerlich uneinheitlich und nicht geschlossen: hätte sie mit der Einberufung geendet, wäre dies nicht der Fall gewesen.

Gerade aus dem Bemühen, die Episode im Ausbildungslager auszubauen und ihr künstlerisch mehr Gewicht zu verleihen, ist vermutlich *Uroki muzyki*<sup>19</sup> entstanden. Hinsichtlich der Figurenkonstellation und der Komposition wie auch des konzentrierten zeitlichen Rahmens ist diese Erzählung konsistenter, die einzelnen Elemente verschmelzen zu einem

kunstvollen Ganzen, was auch durch die Kritik hervorgehoben wurde. Neben dem Erzähler gibt es nur Lancov, alle anderen fungieren als Statisten.

Obwohl auch hier die Distanz zwischen Erzähltem und Erzählen sehr groß ist (über 40 Jahre), erscheint doch das Erzählte für den Leser wesentlich unmittelbarer. Dies beruht erstens auf der Verwendung des Präsens als Erzählzeit und auf den vielen Appellen des Protagonisten und Erzählers an den fiktiven Leser, die das Hören des Erzählten vortäuschen. Aber auch das Kompositionsprinzip wirkt darauf ein. So werden zwei Sphären, zwei Welten gezeigt, die nichts miteinander zu tun haben: die des lyrischen Ich (als solches stellt sich das erlebende Subjekt dar), des Individuums, der Menschlichkeit einerseits und die des Krieges, der Mißachtung menschlicher Grundrechte andererseits. Verkörpert werden beide Welten zunächst durch den unerfahrenen und nicht an Armeedrill gewöhnten 17jährigen Soldaten und den fanatischen, Angst einflößenden Sergeanten Lancov, der überdies, wie seine abgehackte und ungrammatische Sprache zeigt, dies völlig verinnerlicht hat. Der Konflikt ist unvermeidlich, weil die jungen Rekruten ständig beleidigt werden.

Я погружен в горькую оглушающую музыку, встаю под нее,  
бегу, вылизываю котелок, ползу по грязи, таскаю мины,  
выслушиваю оскорбления... И все под нее. (16)

Übertragen finden diese Sphären im Thema ihren Ausdruck, das sich auch durch die ganze Erzählung zieht, nämlich in der Musik, wenn es heißt:

Все глуше музыка души, все звонче музыка атаки... (22)

So äußert sich die "Musik des Kriegs" nicht nur in Märschen und in Liedern, die die Rekruten singen müssen, sondern in den abgehackten Befehlen, der groben Deformation von Wörtern, die unablässig auf sie eindringen und ihren Lebensrhythmus bestimmen. Diese Verquickung ist zwar in Okudžavas Prosa so erstmals realisiert, existiert aber in seiner Lyrik schon viel früher, wenn man an das Gedicht *Pesenka o soldatskich sapogach* denkt, in dem es heißt:

Вы слышите: грохочет барабан,  
Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней...  
Уходит взвод в туман-туман-туман...  
А прошлое ясней-ясней-ясней.  
(Izbrannoe. Moskva 1989, 13)

Dieser Gegenüberstellung entspricht kein Schwarz-Weiß-Kontrast der Charaktere, denn der Protagonist übernimmt, als ihm zehn Leute zur Ausbildung anvertraut werden, mit Lancovs Methoden sogar dessen Sprechweise, von den Flüchen und der Verunstaltung von Namen einmal abgesehen. Dies wird ohne einen Anflug von Ironie dargestellt, nur durch die Wiedergabe in direkter Rede. Dieses Verfahren zur Selbstentblößung wird ergänzt durch einfühlsame Passagen über das Empfinden Lancovs, aber auch der anvertrauten Zöglinge, von denen der älteste an Okudžavas Vater erinnert.

Der fiktive Leser wird in direkten Appellen in der 2. Person Sg. angesprochen, die die Funktion haben, das Erzählte überzeugend wirken zu lassen. Dem dient auch die häufige, selbst in den Erzählertext übernommene direkte Personenrede. Da der Erzähler den Leser duzt, spricht er einen Adressaten an, der mit dem erlebenden Ich gleichrangig, vielleicht auch etwa gleichaltrig ist. Er wendet sich nicht an den, dem diese Zeit aus der eigenen Erinnerung bekannt ist. Somit handelt es sich um einen fiktiven Leser, der der nächsten oder sogar übernächsten Generation angehört.

Spät entstanden sind die beiden Erzählungen *Devuška moej mečty* und *Nečajannaja radost'*, die allerdings auf andere Weise zusammenhängen als die vorgenannten. *Devuška moej mečty*<sup>20</sup> beschreibt die Rückkehr der Mutter aus dem Lager in Karaganda im Mai 1947, und zwar zwei Tage. Eingeleitet wird die Erzählung von der Vorgeschichte: Seit zehn Jahren, seitdem er 12 Jahre alt war, haben sich Mutter und Sohn nicht gesehen, aus Gründen, die heute als schlichtes historisches Faktum gelten (107). Währenddessen hat der Held im Krieg gekämpft, wurde verwundet, studiert nun an der Universität und holt seine Jugend nach. Die Handlung wird schon im ersten Satz zeitlich auf das Jahr 1947 fixiert und als Erinnerung eingeordnet.

Neben dem erlebenden Ich spielt der ältere unzugängliche Zimmernachbar Meladze eine Rolle, der auch in direkter Rede auftritt; um die Mutter kreisen zwar die Gedanken, doch als sprechende Figur tritt sie kaum hervor. Nicht ihre Stimme, sondern ihr Schweigen ist signifikant. In krassem Gegensatz zum Protagonisten sind ihre Gedanken, ist ihr Innerstes dem Leser, aber vor allem dem Sohn unbekannt. So fügt sich ihr Bild in krasser Form gerade aus dem zusammen, was der Leser nicht weiß, aufbauend auf den Vermutungen des Sohnes, die sich

als falsch herausstellen. Weiten Raum nimmt dabei zunächst die Figur in den Vorstellungen des Sohnes ein. Als Vermittler und Übersetzer fungiert überraschend der schweigsame Meladze, mit dem die Mutter über irgendetwas redet (was der Leser ebenso wenig erfährt wie der Sohn), und der diesem das Verhalten der Mutter zu erklären versucht. Es erscheint so, als sprächen Mutter und Sohn tatsächlich verschiedene Sprachen, so daß sie sich im Grunde nicht verstehen. Sie ist zu keiner Kommunikation fähig, denn sie ist es nicht mehr gewöhnt, als Mensch mit individuellen Bedürfnissen zu reagieren, wie es der Schlußdialog deutlich zeigt (121).

Als entscheidendes Mißverständnis stellt sich der Lieblingsfilm des Helden "Das Mädchen meiner Träume" mit Marika Rökk heraus. Er will ihr das zeigen, was ihm am teuersten ist; der Mutter ist das unverständlich, sie ist davon abgestoßen und verläßt das Kino. Dieser Filmtitel, der gleichzeitig der Erzählung den Namen gab, stellt eine Metapher dar. Denn genauso unerreichbar wie die Schauspielerin auf der Leinwand in ihrer irrealen Filmwelt ist die zurückgekehrte Mutter, die sich abkapselt und unzugänglich, ja praktisch unansprechbar ist.<sup>21</sup> Beide Figuren werden direkt miteinander verknüpft, wenn der Held über der Vorstellung von dem Film die Mutter am Bahnhof verpaßt. Zwar gibt es keinen zeitlichen oder ursächlichen Zusammenhang, und doch scheint das Abschweifen zum Film an seiner Verspätung schuld zu sein.

In dieser Erzählung gibt es keine Appelle an den fiktiven Leser. Die chronologische Reihenfolge und die Erklärung der eigenen Gedanken und Handlungen sowie die Demonstration des Nichtverstehens anhand der gesprochenen Rede lassen es jedoch als wahrscheinlich erscheinen, daß dem Rezipienten die tiefe Tragik jener "historischen Fakten" möglichst überzeugend vor Augen geführt werden soll. Zwar spielt auch Naivität beim Helden eine Rolle, doch überwiegt wohl das Mitgefühl des Lesers angesichts der fruchtlosen Bemühungen, die nur erahnen lassen, wie lang und zäh ein solcher Annäherungsprozeß war. Die Erzählung *Nečajanna ja radost*<sup>22</sup>, ebenfalls als Erinnerung motiviert, schildert die erneute Verhaftung und den Abtransport der Mutter von Herbst 1948 bis März 1949. In einer Rückblende wird die Zeit von ihrer Rückkehr geschlossen. So wird die Mutter, die als Kassiererin in Kirovakan arbeitete, überraschend verhaftet und lange ver-

hört, ohne daß die Anschuldigungen oder das Verhandlungsergebnis auch nur andeutungsweise bekannt wären. Die Mutter und die Sorge um sie sind das Thema der Erzählung, als handelnde Figur fehlt sie völlig. Als aktivste und zentrale handelnde Figur stellt sich Tante Silvija heraus, die dem jungen Protagonisten einerseits Mut machen, aufkommende Zweifel zerstreuen und ihrer Schwester nach Kräften helfen will. Daneben treten noch zwei Randfiguren auf, der Wirt der Mutter, Überbringer der Nachricht von ihrer Verhaftung, dessen Name vergessen wurde, und zum Schluß eine scheinbar unwichtige Figur, Sergeant Es'kin, der authentisch benannt und nach den Beweggründen für sein Verhalten gefragt wird, was der Erzählung im Nachhinein dokumentarische Züge verleiht.

Die Erzählhaltung ist auktorial, d.h. der subjektive Ich-Erzähler gibt zwar seinen damaligen Standpunkt wieder, ohne jedoch auf Einschätzungen von Seiten des heutigen Erzählers zu verzichten. Außerdem spielt die direkte Personenrede nur eine beschränkte Rolle; andere Standpunkte werden durch den Erzähler eingeordnet und kommentiert. Es herrscht mit dem Präteritum eine klar erkennbare Distanz zwischen erzählter Zeit und der Zeit des Erzählens vor. Auf direkte Appelle an den Rezipienten wird verzichtet, nicht aber auf Verstärkungen (Wiederholungen, z.B. ... провожал маму [...] Да, провожал. 18) oder allgemeine Repliken (... не так ли? 18). Vor allem die erste Textstelle macht deutlich, daß hier ein Rezipient angesprochen ist, der nicht zum erstenmal Okudžava liest oder etwas von ihm hört, denn es ist allgemein bekannt, daß seine Mutter von 1937 bis 1954 in Lagern inhaftiert war, daß sie jedoch zwischenzeitlich entlassen war, geht nur aus den beiden Erzählungen hervor. Der Leser erfährt gleich im ersten Satz, was ihn erwartet:

Вспоминаю, как провожал маму в 1949 году. (18)

Die distanzierte Erzählhaltung, der Versuch, die eigenen Gedankengänge und die Tante Silvijas zu erklären, der Verzicht auf Abweichungen von traditionellen Erzählschemata machen deutlich, daß nicht versucht wird, den fiktiven Leser zu beeindrucken. Die Erzählung verfolgt vielmehr ein didaktisierendes Ziel, nämlich das zu erklären, was nicht nach logischen Regeln erklärbar ist. Sie folgt so den Denkipulsen des Helden. Denn es gibt weder ein Verbrechen, das begangen wurde, noch einen behördlichen Fehler, der die erneute Ver-

haftung der Mutter begründen könnte; auch an dem Strafmaß gibt es nichts zu deuteln (wie es Tante Silvija zu seiner Beruhigung versucht). Aus diesen Widersprüchen, den kleinen und großen Unmenschlichkeiten, keimt die Auseinandersetzung des Helden mit dem Stalinismus, die so nachvollziehbar gemacht wird.

Die Erzählungen des dritten Zyklus, die Mitte der 70er bis Mitte der 80er Jahre entstanden, beschreiben entweder den Alltag des Berufseinstiegs oder Episoden, die damit in einer typischen Verbindung stehen. Sie kreisen um die Zeit als Lehrer im Gebiet von Kaluga bzw. um seine erste Zeit in Moskau als Verlagsangestellter und sind als Erinnerungen ausgewiesen. Dargestellt wird der Zeitraum von 1949/50 bis 1956. Allen gemein ist wie auch den autobiographischen Erzählungen des ersten Zyklus ein starker Kontrast zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich, was sich in der ausgeprägten Verwendung ironisierender Verfahren äußert. Dabei wirkt der Protagonist im allgemeinen unerfahren, relativ naiv, leichtsinnig und leichtgläubig, aber auch eitel, eingebildet, ja teilweise arrogant. Die drei Erzählungen sind nicht miteinander verbunden, sie lassen sich aber in einem engen Zusammenhang zur *pouest' Noven'kij kak s igoločki* sehen. *Iskusstvo krojki i žit'ja*<sup>23</sup>, von der erzählten Zeit die früheste, beschreibt, wie der Held auf Anraten seines Wirts Sysoev erfolglos versucht, zu einem eleganten Ledermantel zu kommen, und wie er statt dessen mit der Miliz in Konflikt und in eine Ausnüchterungszelle gerät. Die Handlung erstreckt sich über die Zeit vom Spätsommer bis zum Mai des nächsten Jahres; neben dem Ich erscheint Sysoev als handelnde Figur. Alle übrigen Figuren erfüllen nur die Rolle von Statisten. Erzählzeit ist das Präteritum, unterbrochen von Passagen im Präsens. Dies erklärt sich durch innere Monologe und durch die Verwendung uneigentlicher Rede da, wo die Personendeikta der 1. Person Sg. fehlen. Gerade die häufige erlebte Rede in dieser Erzählung ist ein Spezifikum, und sie ist durch Interferenz des Erzählers zum Helden gekennzeichnet. Zwar gibt es Einblicke in die Gefühle und Gedanken des Helden, die deutlich machen, was der Mantel für ihn bedeutet, doch ordnet der Blick von außen dies als unverständliche Schwäche ein.

Eine wichtige Rolle spielen hier Appelle an den Leser, von denen die ganze Erzählung durchzogen ist. So wird er aufgefordert, sich das

Geschilderte vorzustellen (211, 220), und es wird mit seinen Vorstellungen gespielt, die in krassem Kontrast zu den Bedingungen der erzählten Zeit stehen. Daher kann wohl kaum ein Leser seiner Generation angesprochen sein.

Neben den vielen atmosphärischen Landschaftsbeschreibungen müssen hier v.a. Repliken zur Aufarbeitung des Stalinismus erwähnt werden. So vermutet er, daß er Sysoev aufgrund seiner Herkunft und seiner entfernten Ähnlichkeit mit Stalin (der Schnauzbart) sympathisch ist. Dieses Motiv taucht auch im Brief des Unbekannten im Bahnhofsrestaurant auf, und die Verhaftung scheint zunächst in direktem Zusammenhang dazu zu stehen.

Einige gemeinsame Züge weist diese Erzählung mit *Otdel'nye neudači sredi splošnych udač*<sup>24</sup> auf. Diese Erzählung, die auch auf dem Prinzip der zwei Hauptfiguren aufgebaut ist, jedoch mehr und ausgeprägtere Nebenfiguren enthält, bildet in diesem Zyklus den Schluß. Im Mittelpunkt steht, welche Irrungen es gibt, will man zu sich selbst finden. Dies illustrieren zwei Begebenheiten, die erste in Kaluga (regelmäßige Trinkgelage), die zweite bereits in Moskau. Gegenstand der zentralen Fabel ist wiederum ein Mantel, der dem Helden und seinem Kollegen zur Bekanntschaft mit interessanten und schönen Frauen verhelfen soll. Der ungewöhnliche Mantel, im Kommissionsladen erworben, der ständig seine Farbe ändert, dient als Maske für den Protagonisten, zeigt aber nicht den gewünschten Erfolg. Er gerät allein - der Kollege ist sinnlos betrunken - an zwei unattraktive "Dinamo"-Mädchen, die ihn ausnehmen und für die er den Mantel versetzen muß. Dies schmerzt den Helden letztendlich nicht, da er so wieder zu sich selbst findet.

Hier wie auch in der ersten Erzählung des Zyklus verkörpert der Mantel in Analogie zu Gogol' die Verdinglichung und Entfremdung des Menschen. In beiden Fällen löst sich der Konflikt dadurch, daß er verlorengelht bzw. der Held ihn nicht bekommt. Die grotesken Elemente sind in beiden Fällen vorhanden: in *Iskusstvo ...* die Darstellung des Alltags, die abenteuerliche Fahrt nach Kaluga, vor allem aber die absurde Suche nach dem Haus des Kürschners, der vielleicht auch gar nicht existent ist; in der letzten Erzählung sind es die ständigen Farbveränderungen, die das Kleidungsstück völlig unrealistisch erscheinen lassen.

Hinsichtlich der Instanz des fiktiven Lesers unterscheiden sich beide Erzählungen kaum, da auch hier immer wieder auf die verschiedenen Wertvorstellungen verwiesen wird. Hier kommt auch eine moralische Aussage deutlich zum Ausdruck. Allerdings gibt es in dieser Erzählung deutlichere Hinweise auf das Erzählverfahren selbst und die Interpretation des Erzählten durch reale Personen als in irgendeinem anderen Werk Okudžavas:

В те годы я трудился в одном из столичных издательств, которого не называю, ибо, как подсказал опыт, некоторые люди воспринимают мои нынешние откровения как удар по собственному престижу. Им кажется, что моя откровенность порочит не только меня, но и их, а у меня нет желания травмировать бывших моих сослуживцев. (253)

In der Erzählung ist die direkte Rede stärker vertreten, erlebte Rede kommt selten vor. Durch den Zeitkontrast und die häufige Ironie werden das erlebende Ich und der Ich-Erzähler krass gegenübergestellt. Die Komposition ist gekennzeichnet durch die Zweiteilung der Fabel, die sich nur durch die Moral, eine parallele Schlußfolgerung, rechtfertigen läßt. Sieht man aber davon ab, so trägt die erste Episode, die thematisch den Bogen zu den Lehrererzählungen schlägt, kaum zur Homogenität des Aufbaus bei; die Erzählung wirkt dadurch nicht geschlossen.

Eine maximale Distanz von Ich-Erzähler und erlebendem Ich kennzeichnet die Erzählung *Častnaja žizn' Aleksandra Puškina, ili Imentel'-nyj padež v tvorčestve Lermontova*<sup>25</sup>, die so entblößend ist, daß sie die Form einer Selbstanklage und Beichte hat. Sie schildert die erste Zeit als Dorfschullehrer, in deren Zentrum ein Vortrag über das Thema der angeblichen Dissertation vor den Kolchosbauern steht, der mit einem Fiasko endet. Ausführlich geschildert werden der Kampf gegen die Zuweisung ins Dorf und der beschwerliche Weg dorthin, ohne daß es konkret lokalisiert würde. Der Held empfindet die Einweisung als Dorflehrer als Zumutung, doch auch die Erfindung einer imaginären Doktorarbeit rettet ihn nicht. Arrogant läßt er sich zu einem Vortrag herab, bei dem ihn die einfache und respektvolle Haltung der Bauern radikal seiner Überheblichkeit beraubt.

Spezifisch für diese Erzählung ist die Konzentration auf das erlebende Subjekt; alle anderen Figuren bleiben namenlos und schemenhaft. Daher spielt die direkte Rede hier nur eine geringe Rolle. Es dominiert die Erzählerrede, die v.a. zum Schluß hin innere Monologe

beinhaltet. Am Anfang ist der distanzierte Standpunkt des Erzählers deutlich spürbar, der dann allmählich der Innenperspektive des Helden weicht. So wird der Standpunkt des Protagonisten nicht von außen, von Seiten anderer Figuren kontrastiert, sondern allein aus der späteren Perspektive des gewandelten Ich. Dies erklärt auch die Wahl des Präteritums als Erzählzeit.

Die Erzählung ist durchzogen von Appellen an den fiktiven Leser, dessen Erwartung an autobiographische Literatur als Verarbeitung von Liebesabenteuern gleich zu Anfang ironisiert wird:

Тогда я был молод, кудряв, легкомыслен и удачлив, и девочки, которым нынче за пятьдесят, кокетничали со мной напраполю. Однако история, о которой я хочу рассказать, не имеет отношения ни к девочкам, ни к первой любви. (238)

Er macht ihn aber auch immer wieder auf den Erzählverlauf aufmerksam, so daß die aktuelle Linie (zum Zeitgenossen des Erzählers) dadurch erheblich an Gewicht gewinnt. Der Leser wird hier so exakt gezeichnet wie selten nur in einer Erzählung Okudžavas. Er wird respektvoller mit "Sie" angesprochen (ein Hinweis auf keine spezifisch eingegrenzte, z.B. junge Leserschaft), er liest seine Werke und hält viel von dem Schriftsteller, der nun auch in der öffentlichen Meinung positiv eingeschätzt wird. Dies verbindet sich mit der erklärten Zielsetzung der Erzählung, nämlich dieses Bild zu revidieren und zu korrigieren, wenn es heißt:

Наверное, как все в этом прекрасном возрасте, я совершал ошибки, и ошибок было много, но лишь теперь осмеливаюсь в них признаться, ибо пролетели годы и наступило время исповедей. Все стало на свои места, амбиция уже не та, с репутацией все утряслось. Теперь все обо мне самого хорошего мнения, да и о карьере, как говорится, поздно уже беспокоиться. Короче, как любил повторять один древний мудрец, все меня обожают, а с теми, которым я отвратителен, знакомств не поддерживаю. Теперь наконец пришло время вспомнить себя самого, оценить, покрыться холодным потом и воскликнуть: "Да я ли это был?! Я ли совершал все это?!" (238)

So beschreibt diese Aussage nicht nur die Zielsetzung dieser Erzählung, sie kann - sicher in abgeschwächter Form und nicht immer als Beichte verstanden - als Grundmotivation zumindest für die Erzählungen des ersten und des dritten Zyklus gelten, ist aber auch in *Devuška moej mečty* spürbar.

### 7.3. Die russische Kritik

#### 7.3.1. Die *povesti*: *Bud' zdorov, školjar*

Von allen *povesti* hat nur die erste für Aufsehen und heftige Reaktionen der Kritik gesorgt, auf die sich dieser Punkt konzentriert. Die anderen wurden mit Ausnahme von *Front prichodit k nam*<sup>26</sup> von ihr bisher nicht gewürdigt, oder sie wurden im Zusammenhang mit den autobiographischen Erzählungen lediglich erwähnt.

Bei den meisten Kritiken zu diesem Werk fällt ein Wesenszug auf: Die sowjetischen Kritiken sind fast ausnahmslos negativ, und erst in den 80er Jahren zeigt sich – jedoch auf das gleichnamige Theaterstück bezogen – eine positive Resonanz. Demgegenüber zeichnen sich die westlichen Kritiken fast durchgängig durch eine positive Bewertung aus; die meisten Fakten werden dabei nicht bestritten, sondern unter gegensätzlichen Vorzeichen interpretiert.

Die fast ausschließlich negative Rezeption von Okudžavas autobiographischer *povest'* in literaturwissenschaftlichen Publikationen rankt sich – mehr oder weniger modifiziert – um einen Hauptvorwurf und mündet in einer Kampagne gegen das Werk. Okudžava selbst faßt diese Kritik in der ihm eigenen lakonischen Art später so zusammen:

Ее герой, как и я, не был героем. Это был антигерой, и он отклонялся от общепринятой схемы. Ну что ж, покритиковали и покритиковали. Ничего особенного.<sup>27</sup>

Auch Kritiker in Polen, wo das Buch auf eine starke, positive Resonanz stieß, heben hervor, dieses Werk sei in der Sowjetunion von völligem Nichtverständnis einer relativ primitiv argumentierenden Kritik begleitet gewesen.<sup>28</sup>

Den Auftakt unter den zahlreichen Kritiken macht ein nicht namentlich gekennzeichneteter Artikel unter dem Titel "Tarusskie stranicy"<sup>29</sup>, der den noch im Druck befindlichen Almanach als vorbildlich vorstellt und sich durch diese positive Wertung deutlich von den nachfolgenden Kritiken abhebt. OSETROV<sup>30</sup> charakterisiert Okudžavas *povest'* zwar als aufrichtig und im Detail zutreffend, kritisiert sie aber – im Vergleich zu späteren Artikeln – in den wesentlichen Zügen als falsch. Sie sei nämlich für junge und unerfahrene Leute geschrieben und wecke bei ihnen dadurch falsche Vorstellungen über den Krieg. Der gesamte Almanach wird von KUČERKOVSKIJ und KARPOV<sup>31</sup> wegen seines Anspruchs, aufgrund der ästhetischen Prinzipien und des künstlerischen Wahrheitsgehalts einer vernichtenden Kritik unterzo-

gen, ohne jedoch *Bud' zdorou, školjar* in irgendeiner Weise zu berücksichtigen. Dafür ernten die Autoren in einem nicht unterzeichneten Artikel unter dem Titel "Vo imja čego i dlja kogo?"<sup>33</sup>, der ihre Grundhaltung ansonsten voll unterstützt, denn auch einen Verweis, mit der Auslassung von *Okudžavas povesť* einen der größten Mißerfolge des Almanachs übergangen zu haben. Das Werk wird als oberflächlich klassifiziert, und besonders negativ wird vermerkt, daß nicht einmal andeutungsweise über den Egozentrismus des Helden hinaus der Sinn des gerechten Krieges angedeutet werde.

Die Darstellung des Krieges ist ein gewichtiger Kritikpunkt, der in den meisten Artikeln auftaucht und dort unterschiedlich beleuchtet wird. So ist nach KOZLOV<sup>33</sup> - ganz im Sinne des Sozrealismus - der Krieg ein heiliges und ewiges Thema, in dem der positive, furchtlos kämpfende Held ein starker Charakter mit Vorbildfunktion sein muß. Bei *Okudžava* stößt er demgegenüber jedoch auf einen unfertigen, nicht zum Soldaten gewachsenen Helden, er vermißt die Atmosphäre der Kriegsjahre und wirft als erster in dieser Debatte dem Schriftsteller Elemente des Pazifismus in seiner literarischen Variante, dem Remarquismus vor. Hier setzt auch NIKOLAEV<sup>34</sup> an, der eine komplexe, mit sozialen Merkmalen behaftete Literatur fordert; bei *Okudžava* trifft er jedoch auf abstrakte Darstellungen von Menschen, deren Empfindungen von jedem gesellschaftlichen Bezug losgelöst sind, so daß sie für jeden Krieg Gültigkeit haben. Er konstatiert daher eine Verzerrung des Krieges und Ähnlichkeiten zu Remarque in der *povesť*. Positiver liest sich MOLDAVSKIJ<sup>35</sup>, der zwar vom inhaltsentleerten und stilisierten Krieg bei *Okudžava* spricht, ihm aber immerhin Talent zubilligt und in der *povesť* einen Versuch sieht, von primitiven Lösungen wegzukommen.

Eine neue Behandlung des Kriegsthemas konstatiert auch der Autor eines Beitrags in der Diskussion "Čelovek i época", DEMENT'EV<sup>36</sup>, der dies polemisch auf die Aussage "Я не хочу умереть" reduziert und dies scharf kritisiert. Die Todesangst erklärt METČENKO<sup>37</sup> aus dem Egoismus des Helden, das Überleben-Wollen als Leitmotiv einer Generation, die von der Schulbank in den Krieg zog, leugnet er. Vielmehr werden die Kriegstoten seiner Meinung nach dadurch beleidigt.<sup>38</sup> Später beschreibt er den Aufbau der *povesť* und die Merkmale der *moldaja proza*; als deren gemeinsame Quelle bezeichnet er offenen Subjektivismus und Individualismus.<sup>39</sup>

Eine rein literarische und nicht reale, daher "unwahrhafte" Kriegsdarstellung beinhaltet *Bud' zdorov, školjar* auch nach Meinung von KONDRATOVIČ<sup>40</sup>. Er wirft Okudžava wie viele andere unzulässige Verallgemeinerung vor: Ebenso wenig wie den Soldaten gebe es den Krieg an sich. Die zunächst naiv anmutende Konzentration schlimmer Details diene wie bei Remarque zur Verbreitung jener pazifistischen "Wahrheit", die auch der Held verkörpere: Als "typischer" Jugendlicher sei er nur mit sich selbst beschäftigt, statt zu kämpfen, habe er Angst und kreisten seine Gedanken um Liebesabenteuer. Die Verallgemeinerung des Krieges ist auch der Hauptkritikpunkt NOVIČENKOs<sup>41</sup>. Er kritisiert an Okudžava inkonsequenten Pazifismus und Nichtverstehen der Ziele des 2. Weltkriegs, denn Heldentum, Vaterland und Tapferkeit seien für den Helden fremde Begriffe. Diese Kriterien sind auch für DYMŠIČ<sup>42</sup> ausschlaggebend, der sich vor allem mit dem Helden auseinandersetzt. Seiner Meinung nach entspricht dieser Nicht-Kämpfer ohne Ideale nicht der historischen Wahrheit, derzufolge Hunderttausende bereit gewesen seien, im Kampf zu sterben. Nicht historische Mission, sondern Todesangst und sexuelle Herausforderungen prägten ihn. Okudžavas Versuch, Sympathie für seinen Helden zu wecken, muß deshalb - so Dymšic - erfolglos bleiben, weil er als Egoist und Individualist ein Antiheld nach dem Vorbild von Salingers Holden Caulfield sei. In der Sowjetliteratur reiht er Okudžavas Werk zusammen mit Evtušenkos *Nigilist* und Aksenovs *Zvezdnyj bilet* ein in "область чистой литературы", abseits der Hauptlinie der Literatur und des Sozialismus.<sup>43</sup> In einem späteren Artikel wiederholt er diesen Standpunkt und zählt dieses Werk zu den Mißerfolgen talentierter Schriftsteller.<sup>44</sup>

Sehr gegensätzliche Positionen vertreten Anninskij und Krjačko in ihrem Disput über die *molodaja proza*.<sup>45</sup> ANNINSKIJ betrachtet als bestimmende Elemente der *povest'* die Skepsis, die nervöse Ungeduld, vor allem aber die - für junge Talente notwendige - Suche nach sich selbst. Literaturhistorische Einschnitte sind für ihn neben dem XX. Parteitag der Kriegsausbruch im Jahre 1941. Ohne auf die *povest'* im einzelnen einzugehen, verteidigt er Okudžava gegen Krjačkos Angriffe und bezeichnet ihn als talentierten Poeten. Für KRJAČKO dagegen stellen *Bud' zdorov, školjar* und *Bumažnyj soldatik* Beispiele egozentrischer Werke über den Krieg dar; sie kritisiert das Fehlen jeder

gesellschaftlichen Kategorie und äußert sich im übrigen sarkastisch über die "'дряблая', мощная интонация" von Okudžavas Liedern<sup>46</sup>.

Ausgerechnet mangelnde Komplexität und Tiefe wirft ĚL'JAŠEVIČ der *povest'* vor.<sup>47</sup> SERGOVANCEV<sup>48</sup> bezieht sich auf die Diskussion zwischen Anninskij und Krjačko und unterstützt die letztere. Er polemisiert gegen Anninskij's These, der infantile Held sei die Reaktion auf den monumentalen aus Eisenbeton, und gegen die Bedeutung des Jahres 1956: Das Tauwetter habe der kleinbürgerlichen Ideologie zum Durchbruch verholfen, und Okudžavas "мальчик" sei ein beredtes Beispiel dafür, wie bestimmte Autoren mithilfe dessen die Jugend verführten. Er kritisiert ebenfalls die Geringschätzung des "Großen vaterländischen Krieges". Um eine sehr scharfe Kritik nicht an Okudžavas *povest'*, sondern auch an Bodes Artikel über die Sowjetliteratur<sup>49</sup> handelt es sich bei der Abhandlung von SEREBROVSKAJA<sup>50</sup>. Aus der Verteufelung dieser positiven Bewertung als Machwerk neofaschistischen Gedankengutes geht die ablehnende Haltung gegenüber der *povest'* hervor. Ihr mißfällt an *Bud' zdorov, školjar* die Tendenz zur ideologischen Koexistenz, hinter der sie die Demobilisierung der Sowjetliteratur vermutet. Das Lob gerade von deutscher Seite erklärt sie damit, daß die deutschen Soldaten in dem Werk praktisch nicht dargestellt sind.

PANKOV<sup>51</sup> erkennt in der *povest'* immerhin den Versuch, moralische Reinheit und Bewahrung der Menschlichkeit unter den Bedingungen des rauen Frontalltags darzustellen. Durch die Überhöhung der Angst werde dieses Motiv jedoch erstickt. Die Innenwelt des Helden sei sehr arm, weshalb er psychologisch nicht überzeugend wirke. Auch er bemängelt die fehlenden patriotischen Inhalte. Dieses Erbe der Vergangenheit, das auch im Mittelpunkt von ČEPOROV's Betrachtungen steht<sup>52</sup>, sieht der Kritiker in *Bud' zdorov, školjar* grob mißachtet. Daher ist für ihn die Entscheidung des Juniplenums des Präsidiums des ZK 1962 völlig gerechtfertigt, die Okudžavas *povest'* zu jenen verurteilungswürdigen Werken rechnet, in denen "на первом плане выступают не подлинные герои войны, а бесмысленно погибающие страдальцы."<sup>53</sup>

Hierauf beruft sich ebenfalls KRASNOV<sup>54</sup>, dessen Argumentation verschiedene Argumente in der Diskussion über Okudžava vereinigt. Er wirft ihm vor, in allem seinen Autorenstandpunkt zum Ausdruck zu

bringen: Der Junge sei politisch unterentwickelt und habe nur primitive Bedürfnisse, in der einseitigen Kriegsdarstellung gebe es keinen Platz für Patriotismus oder positive Menschentypen. Für den Stil diene der *povest'* die westliche modernistische Literatur als Vorbild.

Mit literaturwissenschaftlichen anstelle von gesellschaftlich-politischen Kriterien arbeitet ŠIŠKINA<sup>66</sup>, die durch ihre sachliche Argumentation auffällt. Sie beschreibt die Merkmale der *molodaja proza*, die sie als nicht homogene Richtung begreift, deren Abhängigkeit von Salinger und Böll jedoch in vielerlei Hinsicht ins Auge falle. Dabei sei die Hinwendung zum kleinen Mann als Helden im Ausland völlig anders, und zwar positiver zu verstehen als in der Sowjetliteratur. An Okudžavas *povest'* kritisiert sie, sein "мальчик" sei nicht zum Augenzeugen und Erzähler geeignet, weil er wie Remarques Held nichts sieht und versteht, sondern dem Krieg nur ausgeliefert ist. Diese Gefühle sind ihrer Meinung nach überzeugend wiedergegeben und eignen sich fürs Detail eines Bildes, nicht aber für das Bild selbst.

In der *ISTORIJA RUSSKOGO SOVETSKOGO ROMANA*<sup>66</sup> wird Okudžava den Autoren zugerechnet, deren Werke einen "подтекст" aufweisen. Dafür werden - ohne auf seine *povest'* im einzelnen einzugehen - folgende Merkmale genannt: Sie bieten eine verkürzte und chiffrierte Darstellung des geistigen Lebens, und die jungen Helden vermeiden es nicht nur, über die eigenen Gefühle zu sprechen, sondern haben eine offene Abneigung, das auszusprechen, was ihnen hoch und heilig ist. KOVALEV beobachtet in seiner Monographie<sup>67</sup> bei den Autoren der "nichtpathetischen" Linie, zu denen er u.a. Okudžava und Aksenov rechnet, eine Tendenz zum Objektivismus, die schon demonstrative und epigonenhafte Züge annimmt. Bezeichnend sei dabei die Dominanz des "жизненный порок", das betonte Nichtvorhandensein von Problemen und die Unklarheit des Autorenstandpunktes durch eine erstickte Autorenstimme in der Ich-Erzählung. Bei Okudžava kritisiert er aber die Wahl des feigen Helden und seiner infantilen, primitiven Mitkämpfer.

BROVMAN wiederholt in seinem Buch<sup>68</sup> im Grunde nur frühere Argumente und verurteilt *Bud' zdorov, školjar*, weil folgende Tendenzen am extremsten darin zum Ausdruck kommt: Zum einen werde die Tragik bei der Kriegsdarstellung erstickt und zum zweiten bestehe eine unbegründete Neigung zur Reflexion, an deren Stelle besser die Psyche

des Frontkämpfers analysiert werden sollte. Daher gipfelt auch diese Kritik im Vorwurf des mangelnden Heroismus und darin, die reale Logik bei der Formierung der Persönlichkeit sei zerstört worden.

Den Mißerfolg von Okudžavas *povest'* führt auch PLOTKIN in seiner Studie<sup>69</sup> auf eine nicht wahrhafte Darstellung des Krieges zurück, was sogar erfahreneren Schriftstellern wie Nekrasov passiert sei. Sein Werk repräsentiere eine Tendenz, den Mikrokosmos des Krieges, nämlich den Soldaten, darzustellen. Der Kritiker lehnt sich an frühere Argumente wie fehlende soziale Konkretheit, Fehlen eines Kampfesziels und Dominanz von Todesangst und Lebenshunger an, er erkennt aber starke und talentierte Züge in der *povest'*. Okudžava habe mit falscher Pathetik und Sarkasmus polemisiert, doch sei der Versuch spürbar, abgenutzte Sujets neu zu lösen; so sei z.B. die Liebe ironisch uminterpretiert. Dennoch wiegen für den Verfasser die negativen Elemente schwerer.

Scharf angegriffen wurde Plotkin wegen seiner "Toleranz" von LEO-NOV<sup>60</sup>, der ihn wegen seines neutralen Begriffs von Talent kritisiert. Dies stellt er damit bei Okudžava in Frage, zu dem er sich karg äußert und dem er im übrigen dreierlei vorwirft: Er schaffe erstens einen "подтекст", lege zweitens auf Realismus nur im Detail Wert und verringere drittens das Heldentum des sowjetischen Soldaten. Keine neuen Gesichtspunkte trägt auch die vierbändige *ISTORIJA RUSSKOJ SOVETSKOJ LITERATURY*<sup>61</sup> in die Diskussion, wenn sie auf den Egoismus und die armselige Persönlichkeit des Helden verweist. Nicht positiver wertet auch die einbändige *ISTORIJA RUSSKOJ SOVETSKOJ LITERATURY*<sup>62</sup> Okudžavas *povest'*, wenn sie die Poetisierung der Angst und den Widerspruch zwischen Individuell-psychologischem und allgemein Humanistischem anprangert. Unter dem Stichwort des "звездный мальчик" faßt der von der Akademija nauk herausgegebene Sammelband *SOVREMENNAJA RUSSKAJA SOVETSKAJA POVEST'*<sup>63</sup> jene für sie wichtigen Züge zusammen: Der Held sei apathisch und im Grunde kein Kriegsteilnehmer, vielmehr seien auf ihn bestimmte Züge von Teilen der Jugend vom Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre projiziert worden. Die *povest'*, die von der Kritik negativ aufgenommen worden sei, sei von der Erzählhaltung des "stream of consciousness" geprägt, doch werde die retrospektive Brechung des Autorenstandpunkts deutlich. So sei das Werk auch wegen des Abweichens von den Prinzipien der realistischen Kunst gerügt worden.

Keine neuen Aspekte bringt die Monographie BOČAROVs<sup>64</sup>, der in der *pouest'* eine sentimental-ironische Erzählmanier wie bei Saroyan festzustellen glaubt. Er bemängelt, daß es zu keiner Charakterkulmination im Kampf kommt, weil dem Helden die geistigen Stimuli für Heldentaten fehlen. Seine Interessen sieht er nur in der Lebensbedrohung durch den Krieg und in seinen kleinlichen Sorgen, nämlich weder Löffel noch Stiefel zu haben.

Einen schlagartigen Wandel markieren zwei Theaterkritiken, die die Premiere der dramatisierten *pouest'* im Leningrader "Teatr junogo zritelja" 1980 zum Inhalt haben. Allein die Entscheidung, *Bud' zdorov, školjar* auf die Bühne zu bringen, zeigt möglicherweise einen Wandel in der Rezeption an; vielleicht aber liegt dem gar keine Meinungsänderung zugrunde, sondern eine positive Rezeption hatte kein Sprachrohr unter den Kritikern und fand dies erst in dem Regisseur KOROGODSKIJ. Dies scheint sein Artikel<sup>65</sup> zu bestätigen, in dem er von dieser Inszenierung anlässlich des 35. Jahrestages des Sieges über den Faschismus berichtet. Das Ziel sei dabei gewesen, der Jugend die Prüfungen jener Jahre nahezubringen, und zur Begründung zitiert er Okudžava:

Экстремальные обстоятельства, в которые поставлен человек на войне, [...] позволяют размышлять и на более широкие, вечные темы - нравственные и философские.<sup>66</sup>

Darauf habe es vielfältige positive Zuschauerreaktionen gegeben, die für so ein Werk ohne falsches Pathos dankten. Etwas ausführlicher äußert sich KRJUČKOV<sup>67</sup>, der v.a. die Bedeutung des Stücks für junge Zuschauer hervorhebt: Sie erlebten nämlich den Kriegsalltag und die charakterlichen Probleme jener jungen Soldaten, wobei sich die Inszenierung an die in der *pouest'* vorgegebene Perspektive gehalten habe. So werde der Zuschauer gezwungen mitzufühlen und lerne gerade mittels unbedeutender Alltagsszenen - eigentlich ein schwieriger Weg - mehr über den Krieg. Diese beiden Artikel können kaum ein Gegengewicht zur vernichtenden negativen Kritik bilden, sie stellen aber eine späte Anerkennung dieser *pouest'* und den Beginn einer Neusicht dar.

Eine völlige Neuwertung der *pouest'* sowie der Kritik dazu nimmt BACHNOV in seinem Artikel *Vozvraščenie*<sup>68</sup> vor. So beschäftigt er sich ausführlich mit einigen der wichtigsten Kritiker, die bei der inhaltlichen Untersuchung der *pouest'* einfach den Alltagsheroismus

nicht akzeptieren und bei allen Vorwürfen nicht wahrhaben wollten, daß der Held seine Pflicht dabei erfüllt. Den hohen Stellenwert von *Bud' zdorov, školjar* sieht er darin, daß es durch die individuell angreifbare Perspektive der Individualität und des Humanismus Ausdruck verlieh, die sich in der sowjetischen Literatur erst gegen erhebliche Widerstände durchsetzen konnten.

### 7.3.2. Die Erzählungen

Obwohl Okudžava bereits seit den 60er Jahren autobiographische Erzählungen verfaßt, erschien die erste Kritik zu diesen älteren Werken erst 1980; *Bud' zdorov, školjar* fällt nicht darunter. Durch Okudžavas vermehrtes Publizieren von Erzählungen in den letzten Jahren, besonders durch seinen Sammelband *Devuška moej mečty* haben sich die Kritiker intensiv damit befaßt, und es ist anzunehmen, daß dieser Prozeß – zumal der Schriftsteller auch weiter in dieser Gattung schreibt und veröffentlicht – auch anhält und neue Aspekte hinzukommen, die hier nicht mehr berücksichtigt werden können.

Auf die Frage von VAJSBEJN, warum er in dieser Prosa erneut zu seinen Kriegserlebnissen zurückgekehrt sei (nach seiner ersten *povest'* in *Front prihodit k nam, Utro krasit nežnym svetom*), gibt Okudžava verschiedene Gründe an: die Unausschöpfbarkeit der Fakten, Erstehen neuer Details im Gedächtnis, die eigene veränderte Sichtweise.<sup>69</sup> Vor allem der letzte Aspekt ist bedeutsam und eröffnet den Blick auf ein generelles Merkmal seiner autobiographischen Prosa, der Ironie, meist in Form der Selbstironie. Okudžava selbst bekennt:

Многие вещи, которые раньше воспринимались мною все-  
рвез, даже трагически, теперь кажутся смешными. И я  
сам, все чаще, кажусь себе в прошлом смешным.<sup>70</sup>

In den Erzählungen über den Krieg ist dies mit Trauer vermengt, während in den anderen die Selbstironie dominiert.

Mit der neueren Kurzprosa befaßt sich KRYMOVA, deren Aufmerksamkeit in erster Linie dem Gedichtband *Stichotvorenija* gilt.<sup>71</sup> Es ist daher nicht verwunderlich, daß sie die Züge, die seiner Lyrik eigen sind, auch in dieser Prosa ausmacht und sie als in deren Wesen verquickt ansieht. Die kindliche Gabe zur Neusicht, sich immer wieder erneut zu wundern, habe Okudžava auch in der Poesie nicht verloren. *Uroki muzyki* dient ihr als Beweis dessen, aber auch dafür, wie der Titel den Kampf zweier "Melodien" symbolisiert, in dem die poetische zweifelsohne den Sieg davongetragen habe:

Все глуше музыка души, все громче музыка атак - вдруг  
безо всяких кавычек строка явно поэтическая пробивается  
среди других, прозаических.<sup>72</sup>

Daher läßt - die Autorin bleibt in demselben Bild - Okudžava nie die unpoetische und unmenschliche Musik den Sieg über die Poesie erringen.

ÉL'JAŠEVIČ<sup>73</sup> sieht in *Uroki muzyki*, das er im Zusammenhang mit anderen Erzählungen über den Zweiten Weltkrieg untersucht, eine einzigartige, für Okudžava kennzeichnende Darstellung des "kleinen Menschen" mit kindlicher Erfahrung, die gekennzeichnet ist von

... эксцентрическом пересечении лирики и гротеска с юмором и иронической усмешкой... (193)

Eine starke lyrische Strömung macht auch KARPOV in den Erzählungen aus, für die er zwei stellvertretend bespricht: *Uroki muzyki* und *Devuška moej mečty*.<sup>74</sup> Bei aller feststellbaren Liebe zum Detail und bei aller Genauigkeit - so eine scheinbar unwichtige Beobachtung des Kritikers - ist die Überzeugungskraft der Erinnerung erstaunlich; dennoch ist der fiktionale Charakter der Erzählungen zu unterstreichen, ganz im Gegenteil zu Äußerungen des Schriftstellers, der in einigen Fällen von "dokumental'nye očerki" spricht.<sup>75</sup> Den Versuch, "создать иллюзию бесхитросного рассказа о лично прожитом"<sup>76</sup> entlarvt der Kritiker jedoch als Verfahren, das zur Verstärkung der Überzeugungskraft des Erzählten dient. Das Autobiographische vergrößere auch immer das Dargestellte in subjektiver Weise.

Die Erzählung *Devuška moej mečty* steht im Mittelpunkt der Rezension von VYSOCKAJA, die in der zweiten Hälfte der 80er Jahre einen Triumph der "kleinen Prosa" feststellt.<sup>77</sup> So zeige die Erzählung als literarische Gattung stabile Erfolge, sie lasse neue Impulse erkennen und habe die Mittelmäßigkeit der erzähltechnischen Mittel abgelegt. Für sie ist *Devuška moej mečty* ein kleines Meisterwerk, dessen psychologische Realia auch nach so langer Zeit in jedem Detail überzeugend wirkten. Sein künstlerischer Zauber beruhe zwar auch darauf, er bestehe aber vor allem in der Art und Weise, wie die Ereignisse heute und warum sie gerade so dargestellt würden.

Vorwiegend mit dem gleichnamigen Erzählband setzt sich auch LAZAREV<sup>78</sup> auseinander, -der die Distanz von Autor (gemeint ist der Erzähler) und Protagonisten, hergestellt durch die Ironie, das lyrische, lächelnde Traurigsein, hervorhebt. Er untersucht den Helden, v.a. in

den Erzählungen über den Krieg, und charakterisiert ihn als jungen Menschen, der, gleichzeitig ernst und leichtsinnig, erst im Krieg geistig erwachsen wird. Die Verarbeitung des Stalinismus, seines Alltags, in den Erzählungen über sein Lehrerdasein wird besonders gewürdigt.

BACHNOV<sup>79</sup> beschäftigt sich neben der ersten *povest'* mit drei neueren Erzählungen. Unabhängig von den spezifischen Aussagen sieht er zwei wesentliche Verbindungslinien zu Okudžavas anderen literarischen Werken: Zum einen konstatiert er die Rückkehr des Schriftstellers zum Kriegsthema und dem jugendlichen Helden von *Bud' zdorov, školjar* in der Erzählung *Uroki muzyki* und zieht viele Parallelen zwischen beiden Werken. Zum anderen erkennt er in der neuen autobiographischen Prosa die wiedererstarke lyrische Ader Okudžavas, was er mit vielen Elementen in *Devuška moej mečty* und *Iskusstvo krojki i žitja* belegt. Kommt der Ironie bzw. Selbstironie in Okudžavas Erzählungen eine wichtige Rolle zu, so ist, wie Bachnov richtig feststellt, in der letzten die Angst als gesellschaftliches Phänomen im Finale bedeutsam, das ganz typisch für Okudžava mit der Philosophie der Hoffnung ausgeht. (244)

Mit *Otdel'nye neudači sredi splošnych udač* setzen sich Sultanov und Novikov auseinander. Nach SULTANOV<sup>80</sup> zeigt diese Erzählung sehr gut die Möglichkeiten dieses Genres. Der künstlerische Effekt dieser Alltagsgeschichte wird durch die schon im Titel ausgedrückte Ironie, die Intonation, den spezifischen Stil erreicht, wobei die Ernsthaftigkeit des Erzählten durchaus keine Abstriche erleidet. (53) Für NOVIKOV<sup>81</sup> dient diese Erzählung in seiner Untersuchung dieses Genres und anderer Formen der Kurzprosa als Beweis seiner These, daß in der modernen Erzählung nicht die Annäherung der Idee an die Wirklichkeit angestrebt werde. Das Ziel sei vielmehr künstlerische Polyphonie auf Kosten der Wirklichkeitsnähe. So kokettiere Okudžava nicht mit dem Autobiographischen, sondern stelle mit seinen Mitteln die typische Atmosphäre Ende der 50er Jahre in Moskau dar. (151)

#### 7.4. Die deutsche Kritik

Von Okudžavas kürzeren Prosawerken wurden nur *Bud' zdorov, školjar*<sup>82</sup> und zwei Erzählungen<sup>83</sup> ins Deutsche übersetzt. Die einzige Buchpublikation zog keine Besprechungen in Zeitungen oder Zeitschriften

nach sich, wohl aber wurde sie in späteren Artikeln zu anderen Werken des Autors gestreift. Von den anderen Veröffentlichungen wurde bisher keine Notiz genommen. Daher konzentriert sich dieser Punkt auf *Bud' zdorov, školjar*.

Die *povest'* wird mittlerweile in einer Vielzahl von Literaturgeschichten, Handbüchern und Überblicksmonographien gewürdigt, die häufig über eine Nennung des Werks und eine Kurzcharakteristik nicht hinausgehen;<sup>64</sup> daher wird auf sie nicht eingegangen.

In Band 3 von "Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft"<sup>65</sup> wird die *povest'* in eine Reihe literarischer Werke eingeordnet, bei der der kleine Wirklichkeitsausschnitt auch die historische Perspektive minimiert. Eine gesteigerte Wirkung der Darstellung wird zudem durch den jugendlichen Helden erreicht, wodurch das schreckliche Wesen des Krieges in den Vordergrund trete. "Das Darbieten von Fakten ohne eigene Stellungnahme" (1108) habe Okudžava den Vorwurf des Remarquisismus eingetragen.

Ausführlicher setzt sich BODE in einem Überblick über die Literatur des Jahres 1961/1962 mit dem Werk auseinander.<sup>66</sup> Für sie stellt "diese einfache, ungekünstelte, offene Schilderung" "eine Antwort auf jene abgedroschene Kriegsliteratur" (801), frei vom Schemenzwang, dar. Auch sie erkennt - jedoch in einem positiven Verständnis - den Einfluß Hemingways, den sie stilistisch in den kurzen und einfachen Dialogen festmacht. Gerade die Wahl des Helden und seines unmittelbaren Erlebens wertet sie als wesentlich für die Aussage der *povest'*:

In diesem Leben eines weder physisch noch psychisch voll ausgeformten Jünglings ist mehr echte Vaterlandsliebe, mehr Heroismus und Hingabe als in allen Losungen der Parteiversammlungen und Leitartikel. (802)

Daher stellt *Bud' zdorov, školjar* für Bode eines der bemerkenswertesten Werke der mittleren Generation im untersuchten Zeitraum dar.

Am detailliertesten beschäftigt sich sicher van ACKERN in seiner Dissertation zu dem Thema "Bulat Okudžava und die kritische Literatur über den Krieg"<sup>67</sup> mit der *povest'*, die darin einen zentralen Stellenwert hat. Darüber hinaus analysiert er auch andere Werke des Autors (*Bednyj Avrostimou*, *Front prichodit k nam*, *Utro krasit nežnym svetom*, *Fotograf Žora*), die für seine Themenstellung jedoch von zweitrangiger Bedeutung sind. In der eigentlichen Untersuchung, der

eine Übersicht über die sowjetische Kritik vorangestellt ist, wird die *povest'* im Vergleich mit anderen Werken der "neuen Welle" der sowjetischen Kriegsliteratur in Bezug auf ironische Verstellung, das Angstmotiv, die "Schützengrabenwahrheit" und Erzähltechniken betrachtet. Van Ackern sieht in *Bud' zdorov, školjar* eine Absage an den vorherrschenden Typ handlungsorientierter deklamatorischer Kriegserzählungen, wobei die Bewußtseinsäußerungen des Schülers nicht nur das eigentliche Profil des Werks ausmachen, sondern auch die Meinung des Autors über den Krieg zum Ausdruck brächten. Eine substantielle Rolle für das Gesamtverständnis der *povest'* spielt die Ironie, da Okudžava "die Methode der Andeutung und Weglassung zum Zwecke der Verstellung des Tatsächlichen" (95) und somit zur Enthüllung der Wahrheit verwende.

Im Angstmotiv sieht van Ackern die psychologische Vertiefung und Erweiterung des Kriegsthemas, wobei es sogar abgeschwächt und im Kapitel *Pomogite mne* sogar ironisch umgewertet werde. In der literarischen Tradition weist er die Verwendung dieses Motivs zur vertieften Glaubwürdigkeit des Dargestellten schon in L. Tolstojs *Vojna i mir* nach. Die Wahl des kindlich naiven, unerfahrenen Soldaten scheint dem Verfasser zur Herausarbeitung der Widersinnigkeit des Kriegs besonders geeignet. Allerdings fehlen bei Okudžava jegliche Hinweise auf Gegenwartsbezug und Aktualität, wie sie für die anderen Autoren der untersuchten Kriegsliteratur so charakteristisch sind. Van Ackern stützt seine Thesen mit Beobachtungen über die Erzählstruktur. So gibt es weder kausale Verknüpfungen noch absolute Zeitangaben, und auch das Raumgefüge sei tendenziell unbestimmt: Daraus läßt sich ableiten, daß die Vordergrundhandlung nicht den Kern der Erzählung ausmacht. Er beobachtet vielmehr den reduzierten Handlungsbericht, der ein Umschlagen von äußerem Geschehen in inneres Erleben markiere und somit eine doppelte Erzählstruktur aufweise. *Bud' zdorov, školjar* ordnet er in die Tradition des europäischen und russischen (Garšin, Belyj) Bewußtseinsromans ein und gelangt schließlich zur Bestimmung der *povest'* als "Reflexionstagebuch", bei dem das Oberflächengeschehen nur dazu diene, "die Aufmerksamkeit auf die Tiefendimension der Gedankenwelt des Schreibenden zu lenken" (115).

In *Fotograf Žora* – so van Ackern – werde scharfe Kritik am normativen Leben in der Sowjetunion geübt, weshalb er dort selbst in Bibliographien nicht auftauche. Auch er schließt autobiographische Elemente nicht aus und kennzeichnet den kleinen Roman als "komplizierte(s) Gefüge von Handlungsbericht, Bewußtseinsdarstellung und Erzählerkommentar" (157). Darin erkennt er viele versteckte Hinweise auf stalinistische Praktiken und den Willen des Autors, sich des selbständigen künstlerischen Wirkens und des eigenständigen Urteils nicht berauben zu lassen.

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Okudžava selbst äußert sich in einem Interview wie folgt über seine Beschäftigung mit der Geschichte: "Za čitatelje je moje pisanje proze možda bilo iznenadenje, no za mene nije. Doista, ja sam već u Kalugi napisao tri historijske novele i slutio da ću se tome žanru još vratiti." (L. Jure: Pjesnik sa Arbata. In: *Oko* 23.10.–6.11.1986, 7.) Dies ist der einzige Hinweis von Seiten des Autors oder der Kritik auf frühe Erzählungen überhaupt, und sie sind weder bibliographisch noch in der bibliographischen Abteilung des sowjetischen Schriftstellerverbands nachweisbar. Es handelt sich daher aller Wahrscheinlichkeit nach um erste Schreibversuche auf diesem Gebiet, die nicht publiziert wurden.
- <sup>2</sup> Die Vielseitigkeit seiner schriftstellerischen Aktivitäten belegt eine Äußerung Okudžavas, nach der er zwar schon das Sujet für einen neuen historischen Roman hat, nach dem letzten aber noch Ruhe benötigt.  
 "Зато сейчас, как никогда, пишутся стихи. [...] Появляются и новые песни. На фирме "Мелодия" записываю большой диск. И продолжаю писать иронические биографические рассказы. Два из них – один о предвоенном времени, а другой о том, что было со мной после Дня Победы, – предложил недавно редакции журнала Дружба народов." (V. Ogryzko: *My na front uchodili s Arbata*. In: *Krasnaja zvezda* 10.6.1986.)  
 Die Tatsache, daß er gerade in neuerer Zeit mehr Erzählungen verfaßt hat, als bisher veröffentlicht wurden, wird durch folgende Stelle belegt:  
 "Вот сейчас я написал восемь рассказов о моей молодости – и увидел, как это близко к моей повести "Будь здоров, школяр"." (M. Pozdnjaev: *Ty ves' – kak na ladoni*. In: *Sel'skaja molodež'* 5/1987, 35.)
- <sup>3</sup> Die *povest'* erschien 1961 in dem Almanach: *Tarusskie stranicy. Literaturno-illustrovannyj sbornik*. Hg. K. Paustovskij. Kaluga: Kalužskoe knižnoe izdanie, 50–75. Hier wird der Wiederabdruck in der folgenden Ausgabe zitiert, auf die sich auch die angeführten Textstellen beziehen: Bulat Okudžava: *Proza i poezija. Tret'e dopolnennoe i ispravlennoe izdanie*. Frankfurt/M.: Posev 1968. Sie

erschien ferner in: *Bud' zdorov, školjar. Stichi*. Frankfurt/M.: Posev 1964; in: *Proza i poezija. Sed'moe izmenennoe i dopolnennoe izdanie*. Frankfurt/M.: Posev 1984, 7-85, sowie in: *Devuška moej mečty*. Moskva 1988, 30-106.

- <sup>4</sup> Vgl. dazu Abschnitt 7.3. Der Almanach wurde kurz nach seinem Erscheinen eingezogen.
- <sup>5</sup> Bułat Okudźawa: *Jeszcze pożyczysz...* Przeł. Ziegmowit Fedeci. Warszawa: Państwo inst. wydawnicy 1962.
- <sup>6</sup> Angabe nach Ignacy Szenfeld: *Miesiąc z Bułatem Okudźawą w Polsce*. In: *Nowa Wies* 33/1967, 4-5.
- <sup>7</sup> Dieses Beispiel (S. 75) kann zugleich die rhythmische Organisation des Textes veranschaulichen, wobei sich dieser Prosatext nur durch die graphische Gestaltung von der Lyrik unterscheidet, die folgendermaßen darstellbar ist:  
 (1) -x-x/  
 (2) -x-x-x---x-/  
 (3) x---x-x/  
 (4) ---x-x/  
 (5) -x-x/  
 Es handelt sich um einen Jambus mit Enjambement (3) und mit Pyrrhichien (2,3,4).
- <sup>8</sup> Bulat Okudźawa: *Dva romana*. Frankfurt/M.: Posev 1970, 333-430. Im folgenden wird danach zitiert.
- <sup>9</sup> Die *povest'* erschien erstmals als *Kak s igoločki* in der Zeitschrift *Kodry* 5/1969, 45-91. Als *Noven'kij kak s igoločki*. In: B.O.: *Devuška moej mečty*. Moskva 1988, 122-209. Im weiteren zitiere ich aus dieser Ausgabe.
- <sup>10</sup> Zur Assoziation von der Koseform *Miška* (zu Michail) zu "мѣшь" vgl. auch Kap. 4.2.1.1.1. (Exkurs: Der Name "Miška"), wo dies ein Element der Personencharakterisierung ist.
- <sup>11</sup> Vgl. K. Seemann: *Bulat Okudźawas "Černyj kot"* als antistalinistische Parodie. In: *Die Welt der Slawen* 1/1986, 139-146.
- <sup>12</sup> Moskva 1967. Erstmals erschien die *povest'* in der Zeitschrift *Koster* 5/1965, 17-35.
- <sup>13</sup> *Smena* 24/1957, 17.
- <sup>14</sup> *Nauka i žizn'* 12/1980, 130-137.
- <sup>15</sup> *Literaturnaja gazeta* 14.2.1990, 6.
- <sup>16</sup> Sie erschien in *Junost'* 1/1966, 55-63. Außerdem wurde die Erzählung publiziert in: B. Okudźawa: *Proza i poezija. Tret'e dopolnennoe i ispravlennoe izd.* Frankfurt/M. 1968, 99-119; und in der neuen Ausgabe dessen: *Sed'moe izd., izmenennoe i dopolnennoe*. Frankfurt/M. 1984, 87-109.

- <sup>17</sup> Literaturnaja gazeta 11.10.1962.
- <sup>18</sup> In: Dom nad Činardali. Tbilisi 1979, 187-192. Ferner in: Devuška moej mečty. Moskva 1988, 3-12. Auf diese letzte Veröffentlichung beziehen sich die Seitenangaben im Text.
- <sup>19</sup> Erstmals in: Družba narodov 6/1985, 88-96; ferner in: Devuška moej mečty. Moskva 1988, 13-29, worauf sich die Angaben im Text beziehen.
- <sup>20</sup> Erstmals in: Družba narodov 10/1986, 42-47; außerdem im gleichnamigen Band autobiografischer Erzählungen, 107-121.
- <sup>21</sup> Diesen Tatbestand beklagt Okudžava in dem Interview mit I. Rišina: Terpenie i vera, ljubov' i volšebstvo. In: Literaturnaja gazeta 1.5.1990, 3. Dort setzt er sich u.a. sehr kritisch mit der politischen Haltung seiner Eltern auseinander, die er als fanatisch der Ideologie ergeben bezeichnet. Über die Mutter und ihre Schuldgefühle heißt es dort:  
 Когда вернулась в 47-м из лагеря, то не делилась, не рассказывала о своих муках, не была со мной откровенна. Она меня щадила, жалела, я даже случайно узнал, что ее били. В глазах ее, совершенно отрешенных, как будто застыло сознание собственной вины. [...] Ее душа была опустошена крушением идеалов, устоев, которые казались незыблемыми.
- <sup>22</sup> Ogonek 14/1989, 18-19.
- <sup>23</sup> Erstmals in: Znamja 3/1987, 158-170; ferner in: Poslednij étaž. Sbornik sovremennoj i drugoj prozy. Sost. Kaledin. Moskva 1989. Hier wird zitiert nach der Veröffentlichung in: Devuška moej mečty. Moskva 1988, 210-237.
- <sup>24</sup> Unter diesem Titel wurde die Erzählung veröffentlicht in: Družba narodov 1/1979, 109-117; ferner in: Proza i poézija. Sed'moe izm. i dopoln. izd. Frankfurt/M. 1984, 111-119. Hier wird zitiert nach Devuška moej mečty. Moskva 1988, 251-267. Unter dem Titel *Due nedadži sredi s plošnych udač* wurde sie publiziert in: Pamir 1/1979, 41-48.
- <sup>25</sup> Literaturnaja gazeta 27.10.1976; außerdem in: Proza i poézija. Sed'moe izm. i dopoln. izd. Frankfurt/M. 1984, 131-145. Hier wird zitiert nach: Devuška moej mečty. Moskva 1988, 238-250.
- <sup>26</sup> V. Sacharov: Bulat Okudžava. Front prichodit k nam. Moskva 1967. In: Detskaja literatura 2/1968, 73.
- <sup>27</sup> Anna Ziembrowska: "My vse reže zadumyvaemsja o česti, čestnosti, čelovečeskoj porjadočnosti..." In: Politika (Warszawa), 8.10.1983; übersetzt in: Russkaja mysl' 24.11.1983, 8-9, 14; 9.
- <sup>28</sup> Vgl. Z. Fedeckí in: A. Osiecka, Z. Fedeckí, F. Nieuważni, A. Ziembickí: Okudžawa. In: Nowe książki 15.9.1981, 1-8.
- <sup>29</sup> "Tarusskie stranicy". In: Sovetskaja Rossija 19.9.1961, 4.

- <sup>30</sup> E. Osetrov: Poézija i proza "Tarusskich stranic". In: Literaturnaja gazeta 9.1.1961, 2 und 4.
- <sup>31</sup> Der Artikel selbst von N. Kučerkovskij/N. Karpov: "Vo imja čego i dlja kogo?" In: Znamja (Kaluga), vermutlich Januar 1962, lag nicht vor. Die Angaben stammen aus dem nicht unterzeichneten Antwortartikel "Vo imja čego i dlja kogo?". In: Literatura i žizn' 2.2.1962, 3. Dieser Artikel befaßt sich ausschließlich mit der Einschätzung der "Tarusskie stranicy" durch Kučerkovskij und Karpov.
- <sup>32</sup> "Vo imja čego i dlja kogo?" In: Literatura i žizn' 2.2.1962, 3.
- <sup>33</sup> I. Kozlov: Čelovek i podvig. In: Literaturnaja gazeta 2.2.1962, 3. Mit welcher Sorgfalt der Autor zu Werke geht, belegt schon die Tatsache, daß er erzählte Figuren verwechselt; bei dem "юнец с каплей на носу" handelt es sich nicht um den Helden, sondern um den Grusinier Gurgidze.
- <sup>34</sup> P. Nikolaev: Ličnost', moral', literatura. In: Moskva 3/1962, 167-173; 169.
- <sup>35</sup> D. Moldavskij: O sbornike "Tarusskie stranicy". In: Zvezda 4/1962, 212-215; 214.
- <sup>36</sup> "Čelovek i época". In: Literaturnaja gazeta 17.5.1962, 1. Der Artikel berichtet über das Symposium "Problemy gumanizma i sovremennaja literatura" vom 9.-11.5.1962, bei dem sich A. Dement'ev mit Okudžavas povest' auseinandersetzte. Ausführlicher findet sich dieser Beitrag in der Aufzeichnung der Diskussion. Vgl. "Gumanizm i sovremennaja literatura". In: Voprosy literatury 11/1962, 3-49; Dement'evs Ausführungen 22-24. Vgl. auch Dement'ev: Na novom étape. In: Literatura i sovremennost'. Sb. III. Stat'ja o literature. Moskva 1962, 53/54.
- <sup>37</sup> A. Metčenko: Novoe v žizni i v literature. In: Kommunist 5/1962, 85-95. Zu Okudžava vgl. 92ff.
- <sup>38</sup> ebda, 92/93.
- <sup>39</sup> Istorija ruskoj sovetskoj literatury (v dvuch tomach). Hg. Metčenko/Poljak. T. 1, Moskva 1963, 756.
- <sup>40</sup> A. Kondratovič: Čelovek na vojne. In: Novyj mir 6/1962, 216-228. Zu Okudžava vgl. 225-228.
- <sup>41</sup> L. Novičenko: "Ja čelovek, ja, kommunist". Ob obščelovečeskoj teme v literature našich dnej. In: Družba narodov 7/1962, 250-263; 261.
- <sup>42</sup> A. Dymšic: Čelovek i obščestvo. Stat'ja v pis'mach. In: Oktjabr' 7/1962, 182-185.
- <sup>43</sup> ebda, 184.
- <sup>44</sup> A. Dymšic: Put' prjamoj i edinstvennyj. In: Literaturnaja gazeta 25.4.1963, 1 und 3.

- <sup>46</sup> L. Anninskij/L. Krjačko: Sut' poiska. Kritičeskij dialog. In: Oktjabr' 8/1962, 195-209. Über Okudžava 200 und 205.
- <sup>46</sup> Als eine Variante des infantilen und nicht reif werden wollenden Helden in der Literatur betrachtet Krjačko Okudžavas "reflektierenden Schüler" auch in einem späteren Artikel. Vgl. Krjačko: Geroy ne chočet vzroslet'... In: Literaturnaja gazeta 19.3.1963, 2-3.
- <sup>47</sup> A. Ėl'jaševič: Čerty novatorstva. In: Oktjabr' 9/1962, 185-193. Zu Okudžava vgl. 188. Seine Einschätzung wiederholt er später in seinem Buch, ders.: Vospitanie graždanina. Sovetskaja literatura, gody šestidesjatye. Izd. vtoroe, pererabotannoe i dopolnennoe. Moskva 1969, 167-171.
- <sup>48</sup> N. Sergovancev: Otkuda "mal'čik"? In: Oktjabr' 10/1962, 209-213.
- <sup>49</sup> B. Bode: Sowjetliteratur 1961/1962. In: Osteuropa 12/1962, 793-812. Über Okudžava vgl. 797, 801-803. Zu ihrer Kritik siehe auch Kapitel 7.2.
- <sup>50</sup> E. Serebrovskaja: Prover' oružie, boec! In: Literaturnaja Rossija 5.4.1963, 10-11.
- <sup>51</sup> V. Pankov: Rodstvo pokolenij. In: Komsomol'skaja pravda 6.3.1963, 4.
- <sup>52</sup> Ė. Čeporov: Cholostoj vystrel. In: Pograničnik 13/1962, 35-37.
- <sup>53</sup> ebda, 37.
- <sup>54</sup> G. Krasnov: Pro veter, solnce i orla. In: Ural 9/1963, 136-150. Zu Okudžava vgl. 147-150.
- <sup>55</sup> A. Šiškina: Žizn', liričeskaja ispoved' i voprosy masterstva. In: Neva 2/1964, 181-188; 184.
- <sup>56</sup> Istorija ruskogo sovetskogo romana v dvuch tomach. Hg. L. Eršov/V. Kovalev/V. Timofeev. Moskva - Leningrad 1965, 106.
- <sup>57</sup> V. Kovalev: Mnogoobrazie stilej v sovetskoj literature. Moskva - Leningrad 1965, 106.
- <sup>58</sup> G. Brovman: Problemy i geroi sovremennoj prozy. Moskva 1966, 161-162.
- <sup>59</sup> L. Plotkin: Literatura i vojna. Velikaja Otečestvennaja vojna v ruskoj sovetskoj proze. Moskva - Leningrad 1967, 296-300.
- <sup>60</sup> B. Leonov: Za i protiv. Čto zaščiščaet professor L. Plotkin? In: Moskva 5/1969, 210-215.
- <sup>61</sup> Istorija ruskoj sovetskoj literatury (v četyrech tomach). Hg. Timofeev/Dement'ev/Poljak. T. IV. Moskva 1971, 116/117, 134.
- <sup>62</sup> Istorija ruskoj sovetskoj literatury. Hg. Vychodcev. Izd. vtoroe. Moskva 1974, 516, 545.

- <sup>63</sup> Sovremennaja russkaja sovetskaja povest'. Hg. Akademiya nauk SSSR. Institut ruskoj literatury (Puškinskij dom). Leningrad 1975, 208-210.
- <sup>64</sup> A. Bočarov: Čelovek i vojna. Idei socialističeskogo gumanizma v poslevoennoj proze o vojne. Izd. vtoroe, dopoln. Moskva 1978, 152-156.
- <sup>65</sup> Z. Korogodskij: Ja vam pišu... In: Avrora 12/1980, 141-149.
- <sup>66</sup> ebda, 144.
- <sup>67</sup> J. Krjučkov: Bud' zdorov, školjar. Prem'era v Leningradskom TJuZe. In: Trud 20.7.1980, 4.
- <sup>68</sup> In: Novyj mir 10/1987, 237-244.
- <sup>69</sup> O. Vajsbejn: "Vse bylo očen' ser'ezno...". In: Teatr 5/1980, 21-23; 21.
- <sup>70</sup> ebda, 21.
- <sup>71</sup> N. Krymova: Svidanie s Okudžavoj. In: Družba narodov 5/1986, 260-264.
- <sup>72</sup> ebda, 262.
- <sup>73</sup> A. Ėl'jaševič: Zadolgo do pobedy. Sovremennaja proza o Velikoj Otečestvennoj vojne. Pod'em ili upadok. In: Zvezda 8/1987, 190-199.
- <sup>74</sup> A. Karpov: Naedine so vsemi. In: Literaturnaja gazeta 10.12.1986, 4.
- <sup>75</sup> Vajsbejn, 21.
- <sup>76</sup> Karpov, 4.
- <sup>77</sup> N. Vysockaja: Obretenie novogo dychanija. Rasskaz 86: nachodki i prosčety žanra. In: Literaturnaja Rossija 9/1987, 11.
- <sup>78</sup> L. Lazarev: Nas vremja učilo. In: Znamja 6/1989, 210-215.
- <sup>79</sup> L. Bachnov: Vozvraščenie. In: Novyj mir 10/1987, 237-244.
- <sup>80</sup> K. Sultanov: Nado že kogda-nibud' vygovorit'sja: Rasskaz na stranicah jubilejnogo nomera "Družby narodov". In: Literaturnoe obozrenie 5/1979, 50-54.
- <sup>81</sup> V. Novikov: Na territorii rasskaza i novelly. In: Literaturnaja učeba 4/1981, 126-132.
- <sup>82</sup> Bulat Okudshawa: Mach's gut. Übers. L. Zimmerer. Berlin 1963.
- <sup>83</sup> Bulat Okudshawa: Der Morgen leuchtet in zartem Rot. Übers. J. Schlenker. In: Sinn und Form 5/1975, 995-1002. Bulat Okudshawa:

Aleksander Puschkins Privatleben oder der Nominativ im Schaffen Lermontows. Übers. Ch. Kossuth. In: *Sinn und Form* 4/1977, 796-805. Bulat Okudshawa: Die Frau meiner Träume. Übers. J. Schlenker. In: *Sinn und Form* 3/1987, 531-541.

- <sup>84</sup> Vgl. dazu die im Literaturverzeichnis aufgeführten Titel von D. Brown, E. Brown, *Handbuch der Sowjetliteratur* (Ludwig), Holthusen 1973, 1978, Kasack 1976, 1983, *Lexikon der Weltliteratur* (Wilpert), *Literaturlexikon* (Olles), Rothberg, Slonim, *Slovník spisovatelů národů SSSR*, *Weltliteratur* (Brauneck).
- <sup>85</sup> Freiburg/Basel/Wien 1969, 1103-1110 (Stichwort Kriegsliteratur).
- <sup>86</sup> B. Bode: *Sowjetliteratur 1961/1962*. 1. Teil. In: *Osteuropa* 12/1962, 793-812.
- <sup>87</sup> München 1976 (= *Arbeiten und Texte zur Slavistik* 11).

## 8. S C H L U S S

Okudžavas Prosawerk weist zwei große Themenbereiche auf, die nicht strikt voneinander zu trennen sind: die historischen Sujets und die autobiographischen, in denen der Krieg thematisch stark vertreten ist. Nach anfänglichen Anfeindungen seiner historischen Romane gilt er heute als einer der bekanntesten Vertreter dieser literarischen Gattung.

Viele Kritiker empfanden jedoch ein gewisses Mißbehagen bei der Klassifizierung seiner längeren Prosa als historische Romane, weil man - gemessen am traditionellen russischen historischen Roman - reale Lebensproportionen und deren getreue Restauration in realistischer Erzählmanier erwartete. Dabei übersah man jedoch offensichtlich den Stellenwert und den Wandel, den diese Gattung durchgemacht hatte. Denn die literarische Tendenz, nicht nur mit "nackten" Fakten, sondern auch mit der literarischen Tradition zu spielen, kann nach PISKUNOVA/PISKUNOV<sup>1</sup> als Wesensmerkmal der neueren sowjetischen Literatur betrachtet werden, spielt aber schon bei früheren literarischen Innovationen eine wichtige Rolle.

Bulat Okudžava, der über Deutungen seiner Werke nur ungern Auskunft gibt, weicht der Kennzeichnung als "historische Prosa" aus; er bezeichnet den Terminus als künstlich<sup>2</sup> und sagt darüber:

Исторический роман? Откровенно говоря, я никогда не понимал, что это такое. [...] Просто есть хорошая литература и есть плохая - и все. А суть любого творчества - человек.<sup>2</sup>

Er versteht diese Art von Prosa als Form des Selbstaussdrucks, was sie mit der Lyrik und der autobiographischen Prosa verbindet. Negiert Okudžava auch den Begriff, so leugnet er doch weder sein Interesse an Geschichte, noch die Tatsache, daß diesen Werken eine bestimmte historische Konzeption zugrundeliegt.

Für sein Interesse, das keinen Selbstzweck verfolgt<sup>4</sup>, nennt er verschiedene Gründe: Die Geschichte des eigenen Landes hat ihn schon lange bewegt, und das hat irgendwann zugenommen. Daß dies mit einem allgemein verstärkten Bedürfnis nach solchen Informationen in den 70er Jahren zusammenfiel, erklärt er damit, daß man zu lange aus zweifelhaften Lehrbüchern Geschichte kennenlernte und endlich wissen wollte, was tatsächlich geschehen war. Das Fallen von Informations-

schranken wirkte dann wie eine "historische Offenbarung".<sup>5</sup> Welche Art von Beziehung ihm dabei wichtig ist, umreißt er im folgenden:

Для меня в истории заключена масса драматической и психологической информации о человеке, и обстоятельства конкретной эпохи лишь помогают мне следить ее преломлением.<sup>6</sup>

Doch ist die Vergangenheit - ein weiterer Vorteil - viel überschaubarer als die Gegenwart<sup>7</sup>, die aus wesentlich komplizierteren Fakten besteht und daher keine so günstige Grundlage für abstrahierende Überlegungen bildet. Die Beschäftigung mit der Geschichte ist für Okudžava deshalb nützlich, weil man von ihr im Gegensatz zur Gegenwart und erst recht zur Zukunft lernen und die Gefahr von Wiederholungen vermeiden kann. Lernt man nicht daraus, so können die Folgen schwerwiegend sein, auch wenn der allgemeine Fortgang der Entwicklung nicht in Frage gestellt wird:

В результате мы немало утратили из сокровищницы культурно-исторической памяти, которая способна лечить эпидемию цинизма и неверия, поражающую души молодых.<sup>8</sup>

Geht es ihm hier eher um die Erhaltung des geistigen Erbes der Kultur, so kristallisiert sich durchaus ein zeitlicher Schwerpunkt heraus. Das 19. Jahrhundert bietet sich als Interessengebiet gerade vom heutigen Standpunkt aus an, denn es ist

... не настолько далек от нас, чтобы события того времени утратили свою достоверность, но в то же время и не настолько близок, чтобы потерять свою таинственность.<sup>9</sup>

Ihn fesselt besonders eine Periode, die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine Fragen kreisen um die Ursachen der Dekabristenbewegung bis hin zu den Folgen ihrer Zerschlagung; im Grunde sucht er die Wurzeln ihrer Tragödie und setzt damit Tynjanovs Thema fort. Die Dekabristen, zu denen er seine Sympathie kaum verhehlen kann, ziehen ihn deshalb an, weil mit ihnen die Blütezeit des russischen Adels zu Ende ging und das "век 'гранита'" begann.<sup>10</sup> An ihnen faszinieren ihn ihre Eigenschaften:

Большинство из них происходило из аристократов, многие обладали огромными богатствами. Почему же они лишили себя всего: привычного уклада жизни, власти, денег? [...] Чем больше документов изучал, тем сильнее становилось мое убеждение: эти люди были совершенно бескорыстными, они не думали о славе, они жили будущим.<sup>11</sup>

Mit ihnen verbinden sich Eigenschaften wie Uneigennützigkeit, Ehrenhaftigkeit, Opferbereitschaft, Ehrgefühl - Charakteristika, die auch

in Okudžavas Gedichten eine elementare Rolle spielen und die nach seiner Sicht heute allmählich immer mehr an Bedeutung verlieren. Vermutete mancher Kritiker dahinter ein Interesse an revolutionären Bewegungen und Umbrüchen, an revolutionärer Kontinuität, so stellt sich das als unzutreffend heraus. Den Schriftsteller ziehen nicht Zeiten historischen Umbruchs an, sondern gerade die friedliche Entwicklung.<sup>12</sup> Daher stößt ihn auch der Weg der Narodniki ab, die - so Okudžava - von Bösartigkeit und Haß erfüllt waren. Den ganzen Gegensatz dazu stellt die Bewegung der Dekabristen dar:

... они не специализировались на убийствах, это были дилетанты, люди, руководствующиеся благородными побуждениями, а не жадой мести.<sup>13</sup>

Gerade ihr Dilettantismus scheint sie für Okudžava als prädestiniert erscheinen zu lassen, denn ihn bewegt die Beziehung zwischen Persönlichkeit und Geschichte: Kann das Individuum überhaupt auf die Geschichte einwirken, und wenn, wie? Ist Geschichte überhaupt beeinflussbar oder vollzieht sie sich unabhängig von menschlichen Bemühungen? Welche anderen Formen des Zusammentreffens von Mensch und Geschichte gibt es, welche Rolle spielt das Schicksal, wo liegen die Grenzen des Individuums, was behindert seine freie Entfaltung?

... хоть человек во многом сам творит свою судьбу, жизнь его все-таки зависит от каких-то объективных обстоятельств, которые порой приносят радость, а порой заставляют страдать, лишают близких и, бывает, самой жизни.<sup>14</sup>

Gerade aufgrund dieser Fragestellungen wählt er den "маленький человек", den kleinen, einfachen Menschen zu seinem literarischen Helden. Denn der macht zwar keine Geschichte, ohne ihn aber sind auch die historischen Größen machtlos; er ist somit namenloser Bestandteil der Geschichte:

... zar baš ovi jednostavni ljudi ne nose na svojim ramenima čitavo breme historije? Oni toga često niti nisu svjesni. [...] Mi smo nekako slični onom bjedniku Avrosimovu, koji ne pravi veliku historiju, ali bez kojega - kao i bez nas - ne bi bilo nikakve historije. Ja ne mislim da su oni outsideri, da su ljudi što stoje na marginama historijskih bura. Oni su sastavni dio historije, oni su masa, koja pokreće i kojom drugi pokreću.<sup>15</sup>

Ihn interessiert das Problem des Andersdenkens, der Konflikt zwischen historischer Persönlichkeit und Masse, auch zwischen Dichter und Masse, wobei er die Verhältnisse verkehrt und die Masse nur im

einzelnen Individuum auftreten läßt. So stellen VAJL'/GENIS fest,

... что ничего не меняется, что всегда трудно быть непохожим, что толпа всегда против поэта, а быть диссидентом, в XIX веке было не проще, чем в XX.<sup>16</sup>

In dieser Charakterisierung wie auch in den menschlichen Eigenschaften, die Okudžava so wichtig sind, dient Geschichte auch als Beweis für das Metahistorische: Denn menschliche Verhaltensweisen ändern sich auch in großen Zeiträumen – wenn überhaupt – nur unbedeutend. Druck staatlicher Allmacht führte und führt auch heute zur Verkrüppelung des Menschen; dies wird nicht selten als Motiv für die Hinwendung, für die "Flucht" zur historischen Thematik in der Sowjetliteratur betrachtet: nämlich realen Auseinandersetzungen ausweichen zu wollen.<sup>17</sup> Das Metahistorische überschneidet sich zumindest in einem Punkt mit dem Dekabristenthema, denn hier wie dort steht das Individuum, keine Gruppe oder Klasse im Mittelpunkt. Dieser Aspekt leistete Analogiebildungen zur Gegenwart Vorschub, die bei allen Romanen Okudžavas mehr oder weniger weitreichende Spekulationen auslösten.

Der Grund für die intensive Beschäftigung mit den Dekabristen ist mit Sicherheit wesentlich auch in der Gegenwart zu suchen, aber es gibt keine platte Übertragung einer Gegenwartssituation in die Vergangenheit und zurück, um so möglicherweise der Zensur zu entgehen. Vielmehr hat Okudžava mit dieser Bewegung die einzige politische Strömung in der neueren russischen Geschichte ausgemacht, die erstens das Individuum verteidigte und seine Rechte erkämpfen wollte und zweitens ihre Ziele durch politische Gewalt und nicht durch Terror durchzusetzen beabsichtigte. Okudžava scheint das sowjetische Phänomen, nach dem das Kollektiv alles und das Individuum nichts ist, in die Vergangenheit bis zu jener Schaltstelle zurückverfolgt zu haben, an der die Chance für eine andere Entwicklung gegeben gewesen wäre. Er macht nicht verkürzt nur den Stalinismus für Gewalt, Kollektivismus und die daraus resultierende heutige Situation verantwortlich, er sucht vielmehr die Wurzeln, die dies ermöglicht haben. Deshalb bewegt ihn der Untergang der Dekabristen, dieser "Anwälte des Individuums" so stark, und dieses Motiv erklärt die damit verbundenen Fragestellungen: Okudžava seziert diese Zeit und isoliert verschiedene Möglichkeiten von Minimalkonstellationen zwischen Geschichte und Individuum, er schafft eine ganze Palette von mögli-

chen Beziehungen, Aktionen und Reaktionen. Gerade im letzten Roman bewegt sich dies zwischen analytischen Formen und solchen, die durch die größte historische Wahrscheinlichkeit geprägt sind.

Eine solche Erklärung von Okudžavas Geschichtsphilosophie findet auch in seinem eigenen Selbstverständnis eine wesentliche Stütze. Er begreift sich als vollkommen moderner Autor, der selbstverständlich beansprucht, daß jede interessante Erzählung – ob nun mit historischem oder aktuellem Sujet – vom Leser in die Gegenwart transponiert wird.<sup>18</sup> Das verkürzte Ableiten von Analogien lehnt er ab. Auch DONČENKO stellt unmißverständlich fest, daß jeder historische Roman auf die Gegenwart gerichtet sei, und er weist für das Erzählverfahren nach, daß bei Okudžava eine Synthese von Gegenwart und Vergangenheit vorliegt, was sich auf der Ebene der Wahrnehmung in der zweifachen Orientierung auf Personen- und Erzählerrede ausdrückt.<sup>19</sup>

Deutet der Schriftsteller mit seinem Unwillen, seine Prosa als historisch und nach literaturwissenschaftlichen Kriterien zu klassifizieren, sein unbedingtes Bestehen auf einen Gegenwartsbezug an, so sollte man diese Andeutung doch nicht einfach als gegenstandslos von sich weisen. Wollte er belehren oder eindeutige Aussagen zu einem Thema machen, bräuchte er keine Literatur zu verfassen. Eine Lehrfunktion spricht Okudžava der Literatur, für die er im folgenden stellvertretend die Lyrik nennt, sowieso ab; diese Aufgabe kommt anderen Formen zu:

Публицистика и объяснит, и научит. Во всяком случае читатели ждут от нее этого. А поэзия ведь никогда не была школой жизни – школой как таковой. Это учебник души.<sup>20</sup>

Für seine Romane stellt sich dennoch die Frage, ob sie alle dem historischen Sujet zuzuordnen sind. Wie verhalten sich darin Historisches und Metahistorisches zueinander, sind alle vier Romane in dieser Hinsicht gleich zu bewerten?

Die Entstehung des ersten Romans weist bereits jene zwei Linien auf, die für seine längere Prosa von ausschlaggebender Bedeutung waren. Zunächst entstand das Drama *Glotok svobody* um den Dekabristenführer Bestužev. Nicht von ungefähr gestaltete er in dem Roman eine nicht dokumentierte Figur, einen kleinen Schreiber, zum Protagonisten und schuf sich damit literarisch wesentlich mehr Spielraum, auch wenn dieselben historischen Ereignisse den Hintergrund bestimmten. Diese Grundkonstellation finden wir in allen vier Romanen vor: Okudžava

wählt ein historisches Sujet, von dem er sich im konkreten Schaffensprozeß wieder abstößt.<sup>21</sup>

Das Verhältnis von Historischem und Fiktivem untersucht GORBAČEVA am Beispiel des Romans *Bednyj Avrostmov* anhand einer konkreten Fragestellung: wie nämlich das historische Dokument sich zum Erdachten verhält.<sup>22</sup> Sie bestätigt darin, daß Okudžavas Romane auf gründlichem Quellenstudium beruhen. So entsprechen alle historisch überlieferten Personen ihren literarischen Pendants, und zwar dergestalt, daß der Schriftsteller seinen Romanfiguren häufig einen dokumentarisch belegten Wortlaut in den Mund legt. Wo dies nicht der Fall ist, ist die literarische Figur hinsichtlich ihrer Charakteristika der historischen Vorlage entsprechend konzipiert. Diese historische Wahrheitstreue hindert den Autor jedoch nicht daran, den geschichtlichen Faktoren eine zweitrangige Stellung im Werk zuzusprechen, in dem die Fiktionalität dominierendes Merkmal ist.

Ist nun in dem ersten Roman die historische Linie sehr stark verwoben mit der Phantastik, die erste sogar zugunsten der zweiten Linie zurückgedrängt, so bildet in *Pochoždenija Šipova* das historische Sujet allenfalls den Hintergrund zu einer Handlung, in der sich die phantastischen Elemente nur so überstürzen. Auch kann man kaum davon sprechen, daß hier eine zeittypische Episode herausgegriffen wurde; vielmehr können die dargestellten Verhältnisse für das 19. und sicher teilweise auch für das 20. Jahrhundert gelten. Wenn hier überhaupt ein Aspekt des Historischen relevant ist, so ist es das Meta-historische, allgemein menschliche Eigenschaften. Die historischen Realien sind auf ein Mindestmaß reduziert. Aufgrund der phantastischen Charakteristika in den Erzählverfahren und in der Personenkonfiguration ist *Pochoždenija Šipova* als zeitlich zurückversetzter Schelmenroman zu verstehen. Diese These wird auch durch den zeitlichen Hintergrund gestützt: denn wie Okudžava selbst gesteht, konzentrieren sich seine "historischen Romane" auf die Zeit der Dekabristen. Das späte 19. Jahrhundert gehört erklärtermaßen nicht zu jenen Perioden, mit denen er sich beschäftigt.

Schwanken diese beiden Romane also zwischen zwei Entwicklungslinien, war die Tendenz zum Phantastischen sogar stark ausgeprägt, so belegen die beiden letzten Romane zunehmend die Dominanz des Historischen, dem die phantastischen Elemente eindeutig untergeordnet sind.

Zum Teil sind - vor allem in *Suldanie s Bonapartom* - lyrische Passagen an deren Stelle getreten.

Dabei kreist Okudžava nicht um Fragen, wie etwas tatsächlich war. Vielmehr interessiert ihn der philosophische Aspekt, die Relevanz und die Einflußmöglichkeit des einzelnen Menschen. So verstehen zwar viele Kritiker in *Suldanie s Bonapartom* als den historischsten seiner Romane, doch sind dabei zwei Dinge kaum zu übersehen: Er ist erstens formal nicht ganz problemlos als Roman zu bezeichnen, eher schon als lockere Komposition aus drei kürzeren Prosateilen mit einem Epilog, die allerdings thematisch zusammengehörig sind, und zweitens steht nicht Geschichte, sondern Geschichtsphilosophie im Mittelpunkt. Das Sujet ist zwar in seinem bevorzugten Themenkomplex angesiedelt, wird aber unter prinzipiellen Fragestellungen angegangen.

Zur näheren Untersuchung dieser Prosa dient auch die Bestimmung ihrer Form. Gibt die Monographie "Istoričeskij roman v literaturach socialističeskich stran Evropy"<sup>22</sup> schon durch ihren Titel an, wo sie Okudžavas Prosa einordnet, zeigt eine kleine Kontroverse zwischen zwei Kritikern, daß unter dem Formaspekt durchaus nicht alle Fragen gelöst sind. LATYNINA<sup>24</sup> geht bei *Suldanie s Bonapartom* zunächst auch von der Prämisse des historischen Romans aus, bei dem sie übrigens wissenschaftliche Untersuchungskriterien nicht für fruchtbar hält. Sie kommt zu dem Schluß, daß seiner Prosa ebenso wie seinen Liedern etwas Nicht-Professionelles anhaftet:

Есть что-то непрофессиональное в романе Булата Окуджавы (да простится мне это слово). Так непрофессиональны его песни. Какая-то нерасчетливость, стихийность, рискованность. Смешение стилей. Отсутствие правил.<sup>25</sup>

Keine der Prosaarten, deren Züge sie in diesem Werk entdeckt, charakterisieren *Suldanie s Bonapartom* zutreffend und vollkommen: der psychologische Roman, das romantische Drama, das Ritterpoem, der romantische und der Abenteuerroman. Als "historische Prosa" begreift sie schließlich keins seiner Prosawerke und schlägt daher den Okudžava selbst entwendeten Begriff "исторические фантазии" vor, der nicht mehr eigens definiert wird, in den aber wohl all das eingehen soll, was als spezifisch herausgestellt wurde:

... изящество стиля сочетающего романтическую приподнятость с иронией, и, записываясь на стихотворных вкраплениях в прозаический текст [...] столь большое место

занимают ирония, пародия, просто, наконец, игра с разными жанрами, следование канону и одновременно его разрушение.<sup>26</sup>

Kritisch bewerten PISKNOVA/PISKUNOV die Bestimmung als "historische Phantasie", die nur zur ersten Annäherung an den Gegenstand akzeptabel sei. Diese Werke, die sich tatsächlich den gängigen Gesetzen der historischen Prosa entziehen, sind jedoch im Gegensatz zu Latyninas These durchaus nach wissenschaftlichen Kriterien bestimmbar; am geeignetsten erscheint diesen Autoren mit gewissen Einschränkungen die Definition als "исторический романс". Dabei wird eingestanden, daß Okudžavas Prosa der Tradition des sentimentalen Abenteuerromans in verschiedenen Formen verbunden ist:

... позднегреческого романа, рыцарского романа, 'прециозного', 'готического' и т.п. - существующий в литературе со времен Гелиодора вплоть до наших дней бок о бок с романом бытовым, психолого-аналитическим (кстати, в некоторых языках эти две линии развития романа резко разграничены, например, в английском, где 'высокие', условно вымышленные, фантастические повествования так и обозначаются 'романс')!<sup>27</sup>

Sie begründen ihre Wahl des Terminus auch damit, daß die Romanze sich durch "nedosказанность" auszeichne, und gerade die Unklarheit sei eines der wesentlichen Elemente in Okudžavas Gesamtwerk, das so viele Kritiker verunsichere. Hinzu komme, daß die Romanze im Volksempfinden durch ihre Kontinuität wirke und eher als Zyklus um einen Helden existiere, und genau dies sei in *Svidante s Bonapartom* realisiert: es handle sich um eine solche Reihe von Romanzen, die durch das unglückliche Schicksal Timošas miteinander verbunden seien.<sup>28</sup>

Ist der erste Begriff "исторические фантазии" als Form zu verschwommen, so legt die zweite Charakterisierung Okudžavas Werk zu stark auf eine Form fest, deren formale Stilmittel wohl gelegentlich in einigen Analogien erscheinen, die aber im wesentlichen hier nicht vorhanden sind. Außerdem wird damit der Begriff der Romanze sinnentleert. Der Zykluscharakter in *Svidante s Bonapartom* steht in gewissem Widerspruch zur Romanform, darf aber nicht für seine gesamte Prosa verallgemeinert werden, die sich ja jeweils durch einen anderen kompositionellen Aufbau auszeichnet. Aus diesen Gründen erscheint mir keiner der beiden Termini akzeptabel. Wie die erwähnten Kritiker nachweisen, sind hier Elemente aus den verschiedensten

Prosaarten miteinander vermischt, was eine eindeutige und korrekte Einordnung unmöglich macht. Grundsätzlich sind diese Werke als Romane zu bezeichnen, und auch *Svidante s Bonapartom* ist darunter zu fassen: Obwohl es aus relativ selbständigen Teilen besteht, ergibt sich der Sinn erst aus der inneren Verbindung dieser einzelnen Teile und aus der gesamten Komposition.

Die Bezeichnung "historisch", die von LATYNINA im Grunde abgelehnt, von PISKUNOVA/PISKUNOV jedoch für die zeitgenössische Literatur mit veränderten Spezifika angewandt wird, kann nur für drei Romane herangezogen werden: *Pochoždentja Šipova* ist ein Schelmenroman, der in einem konkreten historischen Ambiente angesiedelt ist. In den anderen drei Romanen wird die Geschichte im Kompositionsaufbau zunehmend dominant, wobei in keinem das "Wie war es eigentlich?" interessiert, sondern philosophische Fragestellungen, deren Lösungen auch für die Gegenwart relevant sind. Dieser philosophisch-historische Grundzug hat den deutlichsten Ausdruck in Okudžavas letztem Roman gefunden.

Die Frage nach der Bestimmung der literarischen Form berührt indirekt auch einen anderen Komplex: den der literarischen und weiter sogar der kulturellen Tradition. Okudžava selbst benennt an verschiedenen Stellen seine literarischen Vorbilder, zu denen er in der Prosa u.a. Puškin, Hoffmann, L. Tolstoj, Nabokov und Th. Mann zählt. Nur von manchen lassen sich Einflüsse auf seine Prosa nachweisen. So sieht BIELE enge Parallelen zwischen den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull und den *Pochoždentja Šipova*, den *Buddenbrooks* und *Putešestuje diletantov*.<sup>29</sup> L. Tolstoj's *Vojna i mir* wird von mehreren Kritikern erzähltechnisch als Vorbild zu *Svidante s Bonapartom* angesehen, was Okudžava durch eine Kritik daran ansatzweise und partiell bestätigt:

С одним из них [главнѣхъ учителей - Verf.], а именно с Л. Толстым, я, сам не желая того, поспорил в изображении Николая I. Я думаю, что карикатурный прием, использованный Л. Толстым, снизил психологическую убедительность образа этого 'гения зла'.<sup>30</sup>

Puškin, den Okudžava von kleinauf las, verstand er nach eigenen Worten erst viel später richtig.<sup>31</sup> Diese Traditionslinie drückt sich in seiner Wahl des kleinen, gewöhnlichen Menschen als Protagonist der Handlung aus.<sup>32</sup> Für den letzten Roman macht KORENEVSKAJA gerade Parallelen zu Puškins *Kapitanskaja dočka* aus: In Opočinins Erzählung

werde Grinevs Erzählstil leicht parodiert, in beiden Fällen sei die Erzählung an einen jungen Adligen gerichtet und stelle eine Art moralisches Testament dar.<sup>33</sup>

An dieser Stelle wird ein weiterer Bezug deutlich, dem bisher von der Kritik nur ungenügend Bedeutung geschenkt wurde.<sup>34</sup> Die Protagonisten in *Kapitanskaja dočka* und *Svidanie s Bonapartom* sind Zeitgenossen, aber Opočinin kann von der Existenz des anderen Werks noch nichts wissen (1812!). Parodiert er jedoch Grinevs Erzählstil, liegt dem ein wichtiger Hinweis für die Konzeption des fiktiven Lesers zugrunde: Erst auf dem Hintergrund der Rezeption von Puškins Werk können die Reminiszenzen Opočinins als parodistisch gewertet, kann die Erzählintention adäquat gedeutet werden. Über die dadurch zweifellos erreichte Erweiterung des zeitlichen Rahmens zur Gegenwart hin wird damit der "Spiegel der Literatur" in die Erzählung eingeführt<sup>35</sup>, was die Reflexion über diese Zeit vertieft und den Leser zum Vergleich provozieren soll.

Die Einflüsse, die in Okudžavas Werk nachgewiesen werden können, sind nicht nur literarischer Natur, sondern allgemein kulturellen Ursprungs. Sie entstammen – wie er selbst auch bestätigt – der Malerei, Architektur, Musik usw.<sup>36</sup>, wofür es in allen, vorwiegend aber in den beiden letzten Romanen vielfältige Belege gibt. Man achte nur auf die Beschreibung der Musikinstrumente und -stücke im letzten Roman, die der Bilder (van Šonhoven, Lavinija, Volkova) oder der Parks von Mjatlev und Opočinin. Da sich das Rokoko zuerst in der Gartenkultur manifestierte, macht dies – wie PISKUNOVA/PISKUNOV nachweisen<sup>37</sup> – die These von der literarischen Verarbeitung besonders deutlich. Sie sehen in Okudžavas Romanen eigentlich nicht die Geschichte im Mittelpunkt, sondern das Bild der Kultur, das sich in *Svidanie s Bonapartom* in der Barock-Kultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts niederschlägt.

Именно образ культуры прошлого, а не история как таковая основной предмет изображения Окуджавы. Его романы точнее было бы назвать не историческими, а культурологическими фантазиями: подобно тому, как исторических романистов влечет 'дух истории', автора 'Свидания с Бонапартом' влечет 'дух культуры'.<sup>38</sup>

Offensichtlich ist es unmöglich, Okudžavas Romane einhellig zu klassifizieren, ohne ihnen damit Gewalt anzutun. Vielmehr ist das, was verschiedene Kritiker als abweichend vom typischen historischen Ro-

man beschreiben, ein organischer Bestandteil dieser Prosa, für die es in ihrer Gesamtheit kein Vorbild und damit auch noch keine "Schublade" gibt. So stellt GORBAČEVA in Anlehnung an Oskockij für Okudžavas Stellung unter den Autoren historischer Prosa fest:

... Окуджава прибегает к метафоре, гротеску, фантастике так часто и так последовательно, как, пожалуй, никакой другой представитель современной исторической прозы. <sup>39</sup>

Diese Aussage erhärtet zusätzlich die These, daß phantastische und historische Strukturelemente im Widerstreit liegen um die Dominanz im Werk. Wird, wie Gorbačeva erklärt, im ersten Roman, dem man sicher den zweiten hinzufügen kann, die historische Linie in den Hintergrund gedrängt, so hat sich das Verhältnis in den letzten beiden Romanen zugunsten der historischen Linie verschoben.

Betrachtet man jedoch diese Mittel im Rahmen der Erzähltechnik und der Darbietung, kann man über Okudžavas gesamtes Prosawerk feststellen: Seine frühe Prosa kann durch zwei Tendenzen charakterisiert werden, nämlich 1. die Verbindung zur Lyrik, und 2. durch Offenheit bei der Suche nach adäquaten literarischen Ausdrucksmitteln. Die erste Tendenz manifestiert sich v.a. in den *povesti* *Bud' zdorov, školjar*, *Fotograf Zora* und die Erzählung *Promoksis* in der Existenz eines lyrischen Helden. Eine Fabel fehlt weitgehend oder besteht nur rudimentär. Äußere Ereignisse sind nur insofern relevant, als sie vom Helden durchlebt werden. Diese Werke stellen die Gedanken, Gefühle, Wahrnehmungen des Protagonisten dar. Dies zieht eine Reihe von Konsequenzen hinsichtlich der Erzählhaltung nach sich. Der Erzähler steht seinem Helden nicht nur nahe, er ist - wie in Okudžavas Lyrik - mit ihm vertraut. Das impliziert den Verzicht auf eine auktoriale Erzählhaltung. Die Personenrede selbst spielt eine untergeordnete Rolle. Das personale Erzählen ist hier v.a. an der Erzählerrede mit den verschiedenen Interferenzformen zum Personentext festzumachen, die in ihrer Verkettung als Erzählen im Sinne des Bewusstseinsstroms aufgefaßt werden können. Auffälligstes Merkmal ist hier die Verstümmelung der Syntax.

Der Standpunkt des lyrischen Helden ist nicht differenziert und intellektuell (wie die späterer Helden). Er ist jung, z.T. naiv und unerfahren, seine Grundaussage lautet: Ich will leben. In der ersten *povest'* ist dies existentiell zugespitzt, während in den anderen beiden Werken das "Wie", die Suche nach Selbstverwirklichung im Mit-

telpunkt steht. Dieser jugendliche Held, die Darstellung dessen, was ihn in seinem Innersten bewegt, die ihm sehr nahestehende Erzählerperspektive, die Umgangssprache - all das weist enge Parallelen zur *молодая проза* der frühen 60er Jahre auf.

Auf der Suche nach den adäquaten Mitteln mußte Okudžava zur Darstellung der Innenperspektive zwangsläufig auf die erlebte Rede stoßen. Die Wertungen, Wahrnehmungen, Gefühle der erzählten Figur darin werden nicht so angeordnet, wie es einem ordnenden, darüberstehenden Subjekt angemessen wäre. Vielmehr ist die chronologische Aufeinanderfolge der Gedanken und Gefühle dominant, wodurch die Assoziation zum Ordnungsprinzip wird. Darauf basiert das unverbundene Nebeneinander und die Vermischung von Erinnerungen und aktuellem Erleben des Subjekts, wie es am deutlichsten in *Promoksis* seinen Ausdruck gefunden hat.

Auch in Okudžavas nachfolgender Prosa sind diese beiden Tendenzen wiederzufinden. Im *Bednyj Avrostmov* ist wieder ein lyrischer Held verkörpert. Doch treten nun die Fabelemente plastischer hervor, sie streben nach Eigengewicht, was sie zudem durch die Verbindung mit dem historischen Ereignis erhalten. Dennoch wird die Fabel durch das Bewußtsein des Helden gebrochen. Ihre Bedeutung ergibt sich also aus dem Erleben des Protagonisten. Diesen bewegen nicht mehr so sehr existentielle Fragen, er ist stärker objektbezogen als seine Vorgänger. Hier entfernt sich Okudžavas Prosa nun von der Lyrik. Aus der Grundkonstellation Erzähler - Held - Fabel erklärt sich die ausgeprägte Verwendung der erlebten Rede. Bedingt durch die Fabel erfolgt der Verzicht auf eine assoziativ motivierte Verbindung der einzelnen Segmente. Da die äußeren Ereignisse hier bewußtseinsmäßig verzerrt dargestellt werden, erhalten Phantastik und Grotteske Nährboden. So verlagert sich die Experimentierfreude des Autors vom lyrischen Helden weg zum Spiel des erstarkten Autors mit seinen z.T. eigensinnigen Figuren.

Diese Entwicklung erreicht in *Pochoždenija Štjova* ihren Höhepunkt: Von einem lyrischen Helden kann keine Rede mehr sein; Reste davon finden sich lediglich in Interferenzpassagen, in denen das Mitleid des Erzählers zu seinem Protagonisten offenkundig wird. Dafür verkümmert der historische Anlaß zum Grundgerüst einer Grotteske, die in diesem Werk ihren stärksten Ausdruck gefunden hat.

Stark abgeschwächt ist die Tendenz zum Phantastischen in den beiden letzten Romanen, in *Suidantie s Bonapartom* spielen sie gar keine Rolle mehr. Dafür rückt die Fabel in den Vordergrund, die Figuren sind individuell ausdifferenziert und vertreten ausgeprägte Standpunkte. Besser als der Schriftsteller selbst hat wohl niemand die Eigenständigkeit seiner reifen Figuren ausgedrückt:

Глина пока что слишком сыра, в них нет плоти, надежной и вечной. И я вновь засучиваю рукава и хватаю их за полы одежд и за горло, и они начинают мне нравиться. Я думаю о них. Мы сходимся. [...] А они продолжают свою обретенную жизнь, влюбляются, само разоблачаются, и кто-то стреляется в отчаянии...<sup>40</sup>

Statt lyrischer Helden gibt es nun ausgedehnte lyrische Passagen in Landschafts- und Bildbeschreibungen. Die frühere Experimentierfreude weicht sublimeren Erzählverfahren: immer noch den verschiedenen Formen der Textinterferenz verbunden, vermischt Okudžava nun stärker unterschiedliche Textsorten, bemüht sich besonders um eine kunstvolle und komplexe zeitliche Komposition. Dazu ist auch das Spiel mit der Literatur und literarischen Konventionen zu zählen, was schon im *Aurosmov* existent, im letzten Roman jedoch besonders augenfällig ist.

Die Verstärkung der lyrischen Entwicklungslinie manifestiert sich neben den erwähnten Elementen in den letzten acht Jahren v.a. im Verfassen von Lyrik und in den autobiographischen Erzählungen. Diese sind insofern hinzuzurechnen, als der dargestellte Protagonist – autobiographisch als der junge Okudžava ausgewiesen – mit dem jungen Helden seiner frühen Prosa viel gemein hat. Aber neben seiner Unerfahrenheit sind negative Eigenschaften, die er seiner Jugend zuschreibt, der Inhalt der Bekenntnisse. Nur in *Uroki muzyki* und *Častnaja žizn' Aleksandra Puškina ili Imentel'nyj padež v tvorčestve Lermontova* nimmt dies jene Form an, die für den lyrischen Helden so charakteristisch ist: daß das reflektierende Bewußtsein im Zentrum der Darstellung steht. In den anderen Erzählungen ist das erinnernde Subjekt dominant, das aufgrund dieser Erzählhaltung die erzählte Welt und ihre Figuren dem eigenen Standpunkt unterordnet. Daraus erwächst eine zweifache zeitliche Dimensionierung, bei der nicht das Erleben, die Wirkung des Subjekts aus der zeitlichen Distanz wesentlich ist. Insofern ist in den späten Erzählungen, besonders in *Kak Ivan Ivanyč osčastlivl celuju stranu*, ein Trend zur auktorialen Erzählhaltung feststellbar.

Über den Leser hat sich Okudžava nur spärlich geäußert. Er hat nie für einen bestimmten Leserkreis geschrieben. Seine Figuren mißt er vielmehr an der eigenen Erfahrung, die für ihn das Maß an Wahrheitsgehalt ist:

Все вкладываю в них: свою боль, прозрение и озарения, а все потому, что ведь лучшей модели для них, чем я сам, не может быть: все под рукой...<sup>41</sup>

Als Rezipienten nimmt er also den an, der ihm selbst relativ nahesteht. Damit in Einklang steht auch Okudžavas Aussage, daß er sich sein Gegenüber als "близким мне по духу"<sup>42</sup> vorstellt. Über die allgemeine Geisteshaltung schließt das auch die Zugehörigkeit etwa zu seiner Generation ein, denn es heißt bei ihm:

Мои книги в первую очередь обращены к ним, людям, прошедшим войну, послевоенные годы. А если это волнует и молодых людей - что ж, очень приятно, хотя и немножко непонятно.<sup>43</sup>

Ein passiver Leser kann jedoch nicht in seiner Intention liegen, denn dieser wäre kaum der Aufgabe gewachsen, die ihm ein Autor stellt, der seine Rolle im Werk als "провокатор"<sup>44</sup> versteht.

Aufgrund der Thematik und ihrer Behandlung in Okudžavas Prosawerk sowie den Besonderheiten seiner Erzähltechnik ist eine Veränderung seiner Stellung im literarischen Prozeß feststellbar. Dem Dichter verhalf zu Beginn seiner literarischen Tätigkeit das Publikum zum Durchbruch. Mit dem von ihm begründeten Autorenlied wurde er innerhalb weniger Jahre richtungsweisend und impulsbestimmend. Medien und Kritik waren ihm in dieser Zeit weitgehend verschlossen, doch trug u.a. dieses Negative zu seiner großen Popularität bei. Weniger positiv war die Reaktion auf seine frühe Prosa, wo man auf die Verbreitungskanäle angewiesen war, sollte diese überhaupt zum Leser gelangen. Hier hinterließ die negative Kritik, aber auch die negative Einschätzung auf dem Hintergrund seiner Lyrik deutliche Spuren. Zwar stand er hier der "jungen Prosa" nahe, doch schlug er im Grunde wie zuvor mit seiner Lyrik einen Sonderweg ein. Über die Geschichte - auch dies ist seinen Gedichten nicht fremd - fand er einen erneuten Zugang zur Prosa. Sein dritter Roman brachte ihm schließlich die volle Anerkennung auch als Prosaschriftsteller und führte allmählich dazu, retrospektiv auch die Bewertung seiner früheren Werke zu überprüfen. Ende der 70er Jahre stießen sowohl seine Lyrik wie auch seine Prosa in der offiziellen Kritik auf überwiegend positive Resonanz.

Daß der Wechsel von der Lyrik zur Prosa, und gerade zur historischen Prosa aus Okudžavas Poetik selbst erklärbar ist und erfolgen mußte, hat BELAJA nachgewiesen, die mit diesem Ansatz Lyrik und Prosa als organisches Ganzes versteht.<sup>45</sup> Danach verkündete der scheinbar oberflächliche Dichter schon früh eine Botschaft, deren Aussage nach Differenzierung und Vertiefung strebte. Für diese schließlich philosophische Gewichtung war das Gedicht nicht mehr adäquat, sie konnte nur im Roman ihren Ausdruck finden. Damit leistet sie einen wesentlichen Beitrag zum ganzheitlichen Verständnis des Schriftstellers, der ja selbst immer - meist unbeachtet - auf diese Einheit hingewiesen hat. Belaja erklärt damit den Übergang zur historischen Prosa, nicht aber zur autobiographischen und die Rückkehr zum Gedicht. Nicht zu unterschätzen ist dies jedoch als Begründung dafür, in Okudžava keinen Romantiker zu sehen, als der er - v.a. auf dem Hintergrund einer relativ oberflächlichen Gedichtrezeption - zu unrecht überwiegend verstanden wird. Gerade sein Prosawerk belegt, daß die Wahl historischer Fabeln und die Vorliebe für "altmodische" Tugenden keinesfalls mit der Vereinfachung und Beschönigung der dargestellten Konflikte einhergeht. Das Erstarken der historischen Prosa in den 70er und 80er Jahren erwuchs ja gerade aus philosophischen und moralischen Fragestellungen. Der unmittelbaren Gegenwartsverarbeitung scheint der Schriftsteller teilweise mit seiner autobiographischen Prosa Rechnung tragen zu wollen, die wie seine neueste Lyrik durch persönliche, nun mögliche Vergangenheitsbewältigung geprägt ist. So sind die Etappen von Okudžavas literarischem Weg als Sonderentwicklung zu kennzeichnen. Trotz der vielen Schwierigkeiten konnte er sich zweimal durchsetzen, konnte er in der Lyrik und in der Prosa Originalität erringen. Sein Werk ist von allgemeinen Tendenzen des literarischen Prozesses nicht ausgenommen. Aber aus ihm ging eine ganze Generation von Vertretern des Autorenlieds hervor, und er beweist, daß er auch in der Prosa in der Lage ist, über den literarischen Kanon hinweg aus den verschiedensten Traditionen zu schöpfen, womit er immer mehr Anerkennung gewinnt.

#### A n m e r k u n g e n

<sup>4</sup> Piskunova/V. Piskunov: Tragičeskaja pastoral'. In: Neva 10/1984, 161-186; 161.

- <sup>2</sup> Okudžava in einem Interview mit Ju. Boldyrev: "Minuvšee menja ob'emiet živo...". In: Voprosy literatury 8/1980, 124-154; 131.
- <sup>3</sup> Okudžava im Interview mit E. Michajlova: Bulat Okudžava. "To li med, to li gor'kaja čaša...". In: Daugava 7/1986, 99-105; 101.
- <sup>4</sup> Okudžava im Interview mit Boldyrev, 137.
- <sup>5</sup> Okudžava im Interview mit Boldyrev, 127.
- <sup>6</sup> Okudžava im Interview mit Michajlova, 101.
- <sup>7</sup> Okudžava im Interview mit Boldyrev, 127.
- <sup>8</sup> Okudžava im Interview mit A. Karpov: Naedine so vsemi. Avtobiografičeskaja proza. In: Literaturnaja gazeta 10.12.1986, 4.
- <sup>9</sup> Okudžava im Interview mit A. Žebrovskaja: "My vse reže zadumyvaemsja o česti, čestnosti, čelovečeskoj porjadočnosti...". In: Russkaja mysl' 21.11.1983, 8-10; 9.
- <sup>10</sup> Piskunova/Piskunov, 166.
- <sup>11</sup> Okudžava im Interview mit A. Ogryzko: My na front uchodili s Arbata. In: Krasnaja zvezda 10.6.1986.
- <sup>12</sup> N. Dončenko: Chudožestvennaja koncepcija prošlogo v istoričeskom romane. In: Istoričeskij roman v literaturach socialističeskich stran Evropy. Moskva 1989, 137-166; 138.
- <sup>13</sup> Žebrovskaja, 9.
- <sup>14</sup> I. Vasilinina: O vojne i o žizne. In: Teatr 5/1985, 155-162; 161.
- <sup>15</sup> L. Jure: Pjesnik sa Arbata. In: Oko 23.10.-6.11.1986, 6-8; 7.
- <sup>16</sup> P. Vajl'/A. Genis: Sovremennaja russkaja proza. Ann Arbor 1982, 97/99.
- <sup>17</sup> G. Lindemann (Hg.): Sowjetliteratur heute. München 1979, 76.
- <sup>18</sup> Jure, 7.
- <sup>19</sup> Dončenko, Chudožestvennaja koncepcija, 155.
- <sup>20</sup> Okudžava im Interview mit E. Dvornikov: "Ešče v litavry rano bit'." In: Pravda 23.9.1988, 4.
- <sup>21</sup> Konkret wird dieser Schaffensprozeß belegt in B. Okudžava: Ja pišu roman... In: Literaturnoe obozrenie 6/1987, 51; sowie im Interview mit Jure, 7.
- <sup>22</sup> N. Gorbačeva: Dokument v istoričeskoj proze B. Okudžavy. In: Poëtika, pisatel' i literaturnyj process. Tjumen 1984, 111-148.
- <sup>23</sup> Istoričeskij roman v literaturach socialističeskich stran Evropy. AN SSSR, Otv. red. P. Toper/N. Jakovleva. Moskva 1989.

- <sup>24</sup> A. Latynina: Da, istoričeskie fantazii! In: Literaturnaja gazeta 4.1.1984, 4.
- <sup>25</sup> ebda.
- <sup>26</sup> ebda.
- <sup>27</sup> Piskunova/Piskunov, 162.
- <sup>28</sup> Piskunova/Piskunov, 163.
- <sup>29</sup> P. Biele: Die drei Reisen des Bulat Okudshawa oder Metamorphosen eines Komödianten. In: Sinn und Form 2/1984, 359-374; 369.
- <sup>30</sup> Boldyrev, 147.
- <sup>31</sup> Žebrovskaja, 8-9.
- <sup>32</sup> N. Korenevskaja: Avtor i gerof v istoričeskom romane. In: Istoričeskij roman ..., 240-263; 241.
- <sup>33</sup> Korenevskaja, 248-249.
- <sup>34</sup> Auf diese Lesart verweist, jedoch unter dem Aspekt der erweiterten Zeitvorstellung, Korenevskaja, 249.
- <sup>35</sup> Korenevskaja, 249.
- <sup>36</sup> Jure, 7.
- <sup>37</sup> Piskunova/Piskunov, 164.
- <sup>38</sup> Piskunova/Piskunov, 164.
- <sup>39</sup> Gorbačeva, 111.
- <sup>40</sup> B. Okudžava: Ja pišu roman..., 51.
- <sup>41</sup> ebda.
- <sup>42</sup> B. Okudžava im Interview mit E. Cygankova: "Ljubljju smotret' v lica...". In: Vodnyj transport 12.2.1983, 3.
- <sup>43</sup> B. Okudžava: O čem ty uspel peredumat', otec. In: Sel'skaja molo- dež' 2/1985, 38-39, 59; 38.
- <sup>44</sup> B. Okudžava: Ja pišu roman..., 51.
- <sup>45</sup> G. Belaja: Cennost' prostych istin. In: Avrora 12/1985, 109-119.

## L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

## 1. Literarische Publikationen des Autors

(nicht aufgenommen wurden die zahlreichen Gedichtveröffentlichungen in Zeitschriften)

Aleksandrina. Glava iz romana ["Putešestvie diletantov"]. In: *Avrora* 8/1973, 24-32.

Arbat, moj Arbat. Stichi i pesni. Moskva 1976.

Bednyj Avrosimov. In: *Družba narodov* 4/1969, 107-141, 5/1969, 133-198, 6/1969, 103-168.

Bednyj Avrosimov. In: *Dva romana*. Frankfurt a.M. 1970.

Bednyj Avrosimov. Roman. 2nd ed. Chicago 1970. (= Russian Study Series No. 73)

Bednyj Avrosimov. In: *Izbrannaja proza*. Moskva 1979; ferner in: *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*. T. 1. Moskva 1989.

Bednyj Avrosimov: Roman o P.I. Pestele. In: *Podvig*. Sbornik. Moskva 1987.

Bud' zdorov, školjar. Povest'. In: *Tarusskie stranicy*. Literaturno-illjustrirovannyj sbornik. Otv. red. K. Paustovskij. Kaluga 1961. 50-75.

Bud' zdorov, školjar. Stichi. Frankfurt a.M. 1964; ferner in: *Proza i poezija*. Tret'e dopolnennoe i ispravlennoe izdanie. Frankfurt a.M. 1968, 17-119.

Bud' zdorov, školjar. In: *Devuška moej mečty*. Moskva 1988, 30-106.

"Častnaja žizn' Aleksandra Puškina" ili imenitel'nyj padež v tvorčestve Lermontova. In: *Literaturnaja gazeta* 27.10.1976, 7; ferner in: *Devuška moej mečty*. Moskva 1988, 238-250.

Devuška moej mečty. Rasskaz. In: *Družba narodov* 10/1986, 42-47; ferner in: *Devuška moej mečty*. Moskva 1988, 107-121.

Devuška moej mečty. Avtobiografičeskie povestvovanija. Moskva 1988; ferner alle Erzählungen in: *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*. T. 2. Moskva 1989.

Dva romana. Frankfurt a.M. 1970.

Dvadcat' pesen dlja golosa i gitary. Moskva [Samizdat] 1974.

Dve neudači sredi splošnych udač. Rasskaz. In: *Pamir* 1/1979, 41-48. (Vgl. *Otdel'nye neudači sredi splošnych udač*).

Entzückende Abenteuer. Materialien für den Russischunterricht zusammengestellt v. B. Südkamp. Hamburg 1989. (= *Hamburger Beiträge für Russischlehrer*, Bd. 37).

- Fotograf Žora. In: Grani Mr. 73, 1969, 99-170.
- Fotograf Žora. Malen'kij roman. In: Dva romana. Frankfurt a.M. 1970, 333-430.
- Front prichodit k nam. Povest'. In: Koster 5/1965, 17-35.
- Front prichodit k nam. Povest'. Moskva 1967.
- Glotok svobody. Povest' o Pavle Pestele. In: Družba narodov 4-6/1969.
- Glotok svobody. P'esa v 12-ti kartinach s épilogom. Otv. red. Solov'ev. Moskva 1966.
- Glotok svobody. Povest' o Pavle Pestele. (Serija: Plamennye revoljucionery). Moskva 1971.
- Iskusstvo krojki i Žit'ja. Rasskaz. In: Znamja 3/1987, 158-170; ferner in: Devuška moej mečty. Moskva 1988, 210-237.
- Iskusstvo krojki i Žit'ja. Povest'. In: Poslednij étaž. Sbornik sovremennoj i dr. prozy. Sost. Kaledin. Moskva 1989.
- Izbrannaja proza. Moskva 1979.
- Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. T. 1: Romany "Svidanie s Bonapartom", "Bednyj Avrosimov". T. 2: "Pochoždenija Šipova, ili starinnyj vodevil'", Avtobiografičeskie povestvovanija. Moskva 1989.
- "Jadkim". In: Smena 24/1957, 17.
- Kak Ivan Ivanovič osčastlivil celuju stranu. Rasskaz. In: Literaturnaja gazeta 14.2.1990, 6.
- Kak s igoločki. Povest'. In: Kodry 5/1969, 45-95. (Vgl. Noven'kij kak s igoločki)
- Lirika. Kaluga 1956.
- Mart velikodušnyj. Stichi. Moskva 1967.
- Mersi, ili pochoždenija Šipova. Starinnyj vodevil'. Roman. In: Družba narodov 12/1971, 88-199.
- Mersi, ili starinnyj vodevil'. P'esa. Leningrad 1975.
- (mit Arcimovič, O.): My ljubili Mel'pomenu. Variant legendy. In: Teatr 12/1978, 25-56.
- Nečajannaja radost'. Rasskaz. In: Ogonek 14/1989, 18-19.
- Noven'kij kak s igoločki. In: Devuška moej mečty. Moskva 1988, 122-209. (Vgl. Kak s igoločki)

Novye stichi: Moj karandašnyj portret. Osen' v Kachetii, Dva velikich slova. In: Literaturnaja gazeta 23.8.1962, 3.

Ostrova. Lirika. Moskva 1959.

Otdel'nye neudači sredi splošnych udač. In: Družba narodov 1/1979, 109-117; ferner in: Devuška moej mečty. Moskva 1988, 251-267. (Vgl. Dve neudači sredi splošnych udač)

Pesni Bulata Okudžavy. Melodii i teksty pesen. Sost. L.A. Šilov. Moskva 1989.

Pesni, stichi, perevody. Moskva o.J. (Samizdat).

Po doroge k Tinatin. Avtorskie stichotvorenija i perevod s gruzinskogo. Tbilisi 1962.

Po doroge k Tinatin. Stichi Gruzii i perevody. Tbilisi 1964.

Pochoždenija Šipova, ili starinnyj vodevil'. Roman. Moskva 1965.

Pochoždenija Šipova, ili Starinnyj vodevil'. Istinnoe proisšestvie. Moskva 1975.

Pochoždenija Šipova, ili Starinnyj vodevil'. Povest'. In: Izbrannaja proza. Moskva 1979; ferner in: Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. T. 2. Moskva 1989.

Poézija, roždennaja muzykoj. Stichi i pesni Bulata Okudžavy. In: Sputnik 3/1978, 162-173.

Posvjaščajetsja vam. Stichi. Moskva 1988.

Prelestnye priključenija. [Dlja detej]. Tbilisi 1971.

Prelestnye priključenija. Risunki avtora. Tel'-Aviv 1975; ferner in: B. Cass, Zaduj vo mne sveču. London 1984, 223-253.

Promoksis. Rasskaz. In: Junost' 1/1966, 55-63; ferner in: Proza i poézija. Tret'e dopolnennoe i ispravlennoe izdanie. Frankfurt/M. 1968, 99-119; sowie: Sed'moe izd., izmenennoe i dopolnennoe. Frankfurt a.M. 1984, 87-109.

Proza i poézija. Tret'e dopolnennoe i ispravlennoe izdanie. Frankfurt a.M. 1968.

Proza i poézija. Sed'moe izdanie, izmenennoe i dopolnennoe. Frankfurt a.M. 1984.

Putešestvie diletantov. In: Družba narodov 8/1976, 98-157, 9/76, 31-162, 9/1978, 69-164, 10/1978, 66-120; Teilabdruck vom Anfang des 2. Teils in: Nauka i žizn' 12/1977, 132-137.

Putešestvie diletantov: iz zapisok otstavnogo poručika Amirana Amilachvari. Roman. Moskva 1979; ferner in: Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. T. 1. Moskva 1989.

65 pesen. 65 songs. [Russ./engl.] Hg. V. Frumkin. Übers. E. Šapiro. Ann Arbor 1982.

Stichi i pesni Bulata Okudžavoj. In: Sputnik 3/1978, 161-173.

Stichotvorenija. Moskva 1984.

Svidanie s Bonapartom. In: Družba narodov 7/1983, 95-142, 8/1983, 94-128, 9/1983, 96-153.

Svidanie s Bonapartom. Roman. Moskva 1985.

Tajnye agenty. Otryvok iz romana "Starinnyj vodevil'". In: Pamir 4/1970, 24-37.

Uroki muzyki. Rasskaz. In: Družba narodov 6/1985, 88-96; ferner in: Devuška moej mečty. Moskva 1988, 13-29.

Utro krasit nežnym svetom. Istinnoe proisšestvie. In: Dom pod činar-dali. Tbilisi 1979, 187-192; ferner in: Devuška moej mečty. Moskva 1988, 3-12.

(mit Todorovskij, P.): Vernost'. Kinopovest'. Odessa 1965.

Veselyj barabanščik. Kniga stichov. Moskva 1964; London 1966.

(mit Motyl, V.): Ženja, Ženečka i "katjuša", ili Neobyknovennye dostopoučitel'nye frontovye pochoždenija gvardii rjadovogo Evgenija Kolyškina, včerašnego školjara. Kinopovest'. Moskva 1968.

## 2. Andere Veröffentlichungen des Autors

"Ach Arbat, moj Arbat - ty moe otečestvo". In: Kul'tura i žizn' 4/1982, 44.

Ach Arbat, moj Arbat - ty moe otečestvo. In: Dekorativnoe iskusstvo SSSR 6/1981, 20-21.

V.N. Bolchovitinov. In: Literaturnaja gazeta 9.1.1980, 3.

"Deti Arbata". Pis'ma A. Rybakovu. In: Ogonek 27/1987, 4-5.

Dolina Veronika. In: Junost' 6/1980, 94.

Dom družej. El'mira Kotljar "Vetka". Stichi. In: Literaturnaja gazeta 19.5.1960, 4.

Est' li v Moskve Arbat? In: Trud 26.8.1989, 16.

Gorodok na Erikach. In: Literaturnaja gazeta 11.10. 1962, 2.

I obo mne... Posle prem'ery. In: Sovetskaja kul'tura 17.11.1983, 4.

Istočnik dobra, a ne nenavisti. In: Moskovskie novosti 8.10.1989, 3.

- Ja pišu roman... In: Literaturnoe obozrenie 6/1987, 51.
- Kommentarij početa Bulata Okudžavy (na stat'ju A. Didurova: Rapsod stučitsja v dver'). In: Klub i chudožestvennaja samodejatel'nost' 18/1977, 27-28.
- Kul'tura - Ličnoe mnenie. In: Nedelja 7/1989, 21.
- Muzyka - i nadežda, i bol'... In: Sovetskij ékran 14/1983, 17.
- My ne uspeem ogljanut'sja. Vospominanija o V. Vysockom. In: Novoe vremja 5/1987, 10-11. (Dt. Übersetzung unter dem Titel "Die Stimme des Dichters", vgl. Lit.verz., 3)
- My poem stichi. Prem'era. In: Izvestija 26.7.1985, 6.
- Nas ob"edinilo i vydvinulo vremja. In: Ogonek 9/1987, 30.
- Ne predstavljaju Puškina... In: Sovetskaja kul'tura 7.2.1987, 5.
- Ne sklonjajas' k samoobol'sčeniju. In: Literaturnaja gazeta 10.9.1986, 3.
- (mit V. Bykov, A. Pristavkin u.a.): Neskol'ko mnenij o "Pis'me semi". In: Ogonek 6/1989, 27.
- Net zadvorok u Arbata. In: Sovetskaja kul'tura 21.4.1981, 6.
- O čem ty uspel peredumat', otec. In: Sel'skaja molodež' 2/1985, 38-39, 59.
- Obsuždaem proekt novogo ustava Sojuza pisatelej SSSR. In: Literaturnaja gazeta 21.6.1989, 1.
- Oda litob"edineniju, ili O pol'ze svoevremennogo bit'ja. In: Literaturnaja učeba 1/1979, 217-219.
- B. Okudžava. [Rubrik: Pisateli za rabotoj]. In: Voprosy literatury 3/1964, 241.
- On vošel v našu žizn'. [Otvét na anketu]. In: Nauka i žizn' 2/1987, 26-28.
- Pamjati Brassensa. In: Literaturnaja gazeta 11.11.1981, 15.
- Pis'mo B. Okudžavy F. Markovoj. In: Trud 1.12.1967, 4.
- Planeta mira i dobra. [Otvét na anketu]. In: Literaturnoe obozrenie 5/1987, 3-9. (Okudžava: 9)
- Plemja, sidjaščee predo mnoj. In: Literaturnaja gazeta 9.2.1977, 5.
- Posleslovie k teleperedače. In: Družba narodov 12/1987, 213-223. (Okudžava: 217)
- Pozdravlenie s Novym godom. In: Ogonek 1/1987, 1.

- Poznakom'tes': Veronika Dolina. In: *Avrora* 9/1982, 120-121.
- (mit Velichov, Voznesenskij u.a.): Razve on takoj že, kak vse? In: *Literaturnaja gazeta* 17.2.1988, 8.
- Michail Šemjakin. In: *Ogonek* 23/1989, 8.
- Šemjakin. In: *Avrora* 12/1989, 137.
- Sleduet byt' v nabat... In: *Knižnoe obozrenie* 19/1989, 3.
- Slovo proščanija. Natan Ėjdel'man. In: *Literaturnaja gazeta* 6.12.1989, 7.
- Slovo Bulatu Okudžave. In: *Avrora* 1/1981, 116-117.
- Tri minuty pesni. In: *Sovetskij ekran* 20/1976, 8-9.
- ... Ty moe prizvanie. In: *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* 6/1981, 20-29.
- "U Gaaza net otkaza". In: *Nauka i žizn'* 12/1980, 130-137.
- V redakciju "Literaturnoj gazety". In: *Literaturnaja gazeta* 29.11.1972, 9.
- V zaščitu bezdarnosti. In: *Literaturnaja gazeta* 20.6.1973, 6.
- Venok počtu. In: *Menestrel'*. Special'nyj vypusk. Avgust-sentjabr' 1980, 4.
- (mit Ginzburg, L./Lavlinskij L.): Vozvratjas' iz Bavarii... Pisatel'skie vstreči v FRG. In: *Literaturnaja gazeta* 12.5.1976, 15.
- Vremja idet... Kakoj dolžna byt' sovremennaja pesnja? In: *Voprosy literatury* 8/1967, 64-66.
- Zapozdalyj kompliment. In: *Literaturnaja gazeta* 3.4.1985, 8.

### 3. Werke des Autors in deutschen Übersetzungen

- Okudshawa, B.: Aleksander Puschkins Privatleben oder Der Nominativ im Schaffen Lermontovs. Übers. Ch. Kossuth. In: *Sinn und Form* 4/1977, 796-805.
- Okudshawa, B.: Ausgewählte Gedichte. Übertr. aus dem Russ. Mary von Holbeck. Frankfurt a.M. 1965.
- Okudschawa, B.: Der arme Awrosimow. Roman. Übers. A. Jais. München/Berlin 1970. Taschenbuch: München 1975.
- Okudshawa, B.: Der arme Awrossimow oder Die Abenteuer eines Geheimschreibers. Aus dem Russ. Th. Reschke. Nachwort R. Schröder. Berlin 1971.
- Okudshawa, B.: Begegnung mit Bonaparte. Historischer Roman. Übers. Th. Reschke. Nachwort R. Schröder. Berlin 1986.

- Okudschawa, B.: Die Erlebnisse des Polizeiagenten Schipow bei der Verfolgung des Schriftstellers Tolstoj. Roman. Dt. A. Jais. München/Berlin 1974. Taschenbuch: München 1977.
- Okudschawa, B.: Die Flucht. Die Reise der Dilettanten II. Roman. Übers. A. Kaempfe. München 1979. Taschenbuch: Reinbek 1982.
- Okudshawa, B.: Die Frau meiner Träume. Übers. J. Schlenker. In: Sinn und Form 3/1987, 531-541.
- Okudshawa, B.: Der fröhliche Trommler. Lieder, Chansons, Balladen. Aus dem Russ. W. Fischer. Ahrensburg/Paris 1969. (= *Damokles* Songbuch Nr. 4)
- Okudshawa, B.: Gedichte. Ausw. H. Krempien, Übertr. H. Czechowski, A. Endler u.a. Berlin 1975.
- Okudschawa, B.: Gedichte und Chansons. Russ. u. dt. Übers. A. Kaempfe, G. Schindele. München 1969.
- Okudshawa, B.: Mach's gut. Übers. L. Zimmerer. Berlin 1963.
- Okudshawa, B.: Merci oder Die Abenteuer Schipows. Historischer Roman. Übers. Th. Reschke. Berlin 1981.
- Okudshawa, B.: Der Morgen leuchtet in zartem Rot. Übers. J. Schlenker. In: Sinn und Form 5/1975, 995-1002.
- Okudschawa, B.: Die Reise der Dilettanten. Petersburg. Übers. A. Kaempfe. München 1978. Taschenbuch: Reinbek 1982.
- Okudshawa, B.: Die Reise der Dilettanten. Aus den Aufzeichnungen des Oberleutnant im Ruhestand Amiran Amilachwari. Historischer Roman. Übers. Th. Reschke, Nachwort R. Schröder. Berlin 1981.
- Okudshawa, B.: Romanze vom Arbat. Lieder, Gedichte. Mit Noten, Abbildungen, Originaltexten, einem Interview und einer Schallplatte. Nachdichtungen K. Demmler, J. Rau u.a. Hg. L. Kossuth. Berlin 1985.
- Okudshawa, B.: Die Stimme des Dichters. In: Neue Zeit 5/87, 31.
- Mitternachtstrolleybus. Neue sowjetische Lyrik. Berlin 1967<sup>2</sup>.
- Russische Lyrik. 1185 - 1963. Gedichte aus einem Jahrtausend. Von den Anfängen bis zu den maßgebenden Autoren der jüngsten Gegenwart. Ausgew. u. übers. H. Baumann. Gütersloh 1963.
- Russische Songs. Hg. R. Kasakowa. Berlin 1972.
4. Rezensionen und Kritiken in russischer Sprache
- Andreev, Ju.: Čto pojut? Poézija i čelovek. s gitaroj. In: Literatura i sovremennost'. Sb. 6. Stat'i o literature 1964-65 godov. Moskva 1965, 257-279.

- Anninskij, A./Krjačko, L.: Sut' poiska. Kritičeskij dialog. In: Oktjabr' 8/1962, 195-209.
- Anninskij, L.: Vzraščennye vojnoj. In: Literaturnaja Gruzija 7/1960, 110-112.
- Antokol'skij, P.: Otcy i deti. In: Literaturnaja gazeta 11.12.1962, 3.
- Bachnov, L.: Vozvraščenie. In: Novyj mir 10/1987, 237-244.
- Baklanov, A.: Diktuet vremja... In: Literaturnaja gazeta 6.10.1962, 3.
- Barabaš, N.: Mjatežnyj duch. In: Zarja vostoka 8.5.1986.
- Baranov, M.: Bulat Okudžava: Otrazit' žizn' sovremennikov. In: Sovetskaja Kirgizija 11.4.1982, 4. (Interview); ferner abgedruckt in: Kommunist Tadžikistana 10.4.1982, 4.
- Baranov, V.: Gorizonty revoljucionnogo sozidanija. In: Znamja 4/1977, 207-220.
- Baruzdin, S.: Vstupitel'naja zametka k romanu "Bednyj Avrosimov". In: Družba narodov 4/1969, 107.
- Baženova, A.: "Ničego vzamen ljubvi..." Štrichi k portretu B. Okudžavy. In: Oktjabr' 9/1984, 199-203.
- Belaja, G.: V kontekste chudožestvennogo mira. In: diess., Literatura v zerkale kritiki. Moskva 1986, S. 202-225. (Dt. Übersetzung, vgl. Lit.verz., 5)
- Belaja, G.: Cennost' prostych istin. In: Avropa 12/1985, 109-119.
- Belaja, G.: "Putešestvie v poiskach istiny..." In: diess., Putešestvie v poiskach istiny. Stat'i o sovetskich pisateljach. Tbilisi 1987, 184-208.
- Belostockaja, E.: Bulat Okudžava. Znakomye imena. In: Trud 8.6.1986, 4. (Interview)
- Berezkin, G.: O mire i o sebe. In: Literaturnaja gazeta 11.3.1965, 2-3.
- Bestavašvili, A.: Doroga ljubvi. In: Zarja vostoka 25.3.1965, 4.
- Birjukov, Ju.: A my s toboj, brat, iz pechoty..." Ljubimaja pesnja. In: Sovetskaja Rossija 11.8.1985, 3.
- Blejman, M.: Prosčet. In: Iskusstvo kino 2/1968, 54-55.
- Bočarov, A.: I sud'ba i istorija. In: Oktjabr' 11/1978, 223-224.
- Bočarov, A.: Čelovek i vojna. Idei socialističeskogo gumanizma v poslevoennoj proze o vojne. Izd. 2-e, dop. Moskva 1978, 153-155.

- Bočarov, A.: Osmyslivaja minuvšee. Literaturnoe obozrenie. In: Pravda 15.4.1979, 3.
- Bojko, M.: Ètot blizkij nerazgadannyj vek. In: Literaturnoe obozrenie 10/1979, 42-45.
- Boldyrev, Ju.: "Minuvšee menja ob'emlet živo..." In: Voprosy literatury 8/1980, 124-154. (mit Interutem)
- Bratun, R.: "... A pesne petsja". In: Voprosy literatury 8/1967, 71-74.
- Brovman, G.: Dramatizm i geroika otečestvennoj vojny. In: Brovman, Problemy i geroi sovremennoj prozy. Kritičeskoe obozrenie. Moskva 1966, 161-162.
- Bušin, V.: "Udobnosti proizvodit' revoljuciju..." In: Literaturnaja gazeta 8.10.1969, 6.
- Bušin, V.: Nodosužno... In: Russkaja reč' 4/1970, 28-31.
- Bušin, V.: "Kušajte, druž'ja moi. Vse vaše." In: Moskva 7/1979, 188-203.
- Čajkovskij, R.: "Bud'te vysokimi!" In: Russkaja reč' 3/1984, 35-38.
- Čajkovskij, R.: Dugi moej zaboty. In: Russkaja reč' 3/1985, 66-70.
- Čajkovskij, R.: Romantik li Bulat Okudžava? In: Literaturnoe obozrenie 1/1988, 101-103.
- Čebotareva, A.: "Podajte mne smysl!". In: Literaturnoe obozrenie 5/1977, 72-77.
- Čelovek i èpocha. In: Literaturnaja gazeta 17.5.1962, 1.
- Čeporov, È.: Cholostoj vystrel. In: Pograničnik 13/1963, 35-37.
- Černenko, A.: Beseda s poëtom Bulat Okudžava. In: Sovetskaja literatura 6/1982, 148-153. (Dt. Übersetzung, vgl. Lit.verz., 5)
- Chalmuradova, P.: "Veselyj barabanščik". In: Ferganskaja pravda 19.2.1965. (konnte nicht eingesehen werden)
- Chlopjankina, T.: Ballada o vernosti. In: Moskovskij komsomolec 12.11.1965, 3.
- Chmelik, A.: Scenarij napisan poëtom. In: Iskusstvo kino 9/1967, 47-48.
- Chochlov, E.: Šturmanny revoljucionnoj buri. In: Tichookeanskaja zvezda 14.10.1973, 3.
- Chotimskij, B.: Mjatlev, "guljajuščij sam po sebe". Razmyšlenija o novom romane Bulata Okudžava "Putešestvie diletantov". In: Literaturnaja Gruzija 8/1977, 73-77.

- Chotimskij, B.: Poët prichodit v prozu. In: B. Okudžava, Izbrannaja proza. Moskva 1979, 493-506.
- Čuprinin, S.: "Pročitav nevedomoe imja..." In: Literaturnoe obozrenie 7/1974, 10-15.
- Čuprinin, S.: Na jasnyj ogon'. In: Novyj mir 6/1985, 258-262.
- Čuprinin, S.: ...I az vozdam. In: Literaturnaja gazeta 20.4.1988, 4.
- Cygankova, E.: Bulat Okudžava, "Ljublju smotret' v lica..." In: Vodnyj transport 12.2.1983, 3. (Interview)
- Daškevič, V.: Za samobytnost'. In: Teatr 8/1975, 43-45.
- Dement'ev, A.: Na novom étape. In: Literatura i sovremennost'. 1961-1962. Sb. III: Stat'i o literature. Moskva 1962, 40-71.
- Demidov, A./Borisov, V.: "Vsego i dela, čto vgljadetsja...". In: Teatr 3/1982, 27-38.
- "Den' poézii" - 1966. In: Literaturnaja gazeta 5.3.1966, 1.
- Didurov, A.: Rapsod stučitsja v dver'. In: Klub i chudožestvennaja samodejatel'nost' 18/1977, 25-28.
- Dmitrievskij, V.: Pravda revoljucii i kraski iskusstva. In: Teatr 7/1971, 53-61.
- Dmitrievskij, V.: Teatr junych pokolenii. Tvorčeskij put' Leningradskogo gos. teatra junych zritelej. Leningrad 1975, 148.
- Dolgopolov, L.: Tradicii Bloka v poézii 50-60-ch godov. In: AN SSSR. Inst. russk. lit. (Puškinskij dom), Russkaja sovetskaja poézija. Tradicii i novatorstvo. 1946-1975. Leningrad 1978, 195-215.
- Dončenko, N.: Žanrovaja specifika istoričeskogo romana. In: Istoričeskij roman v literaturach socialističeskich stran Evropy. Moskva 1989, 119-136.
- Dončenko, N.: Chudožestvennaja koncepcija prošlogo v istoričeskom romane. In: Istoričeskij roman v literaturach socialističeskich stran Evropy. Moskva 1989, 137-166.
- Dorofeeva, G.: "Ty pomniš', tovarišč...". In: Trud 2.4.1975, 3.
- Druzin, B.: O sovremennoj molodoj poézii. In: Neva 5/1961, 182-189.
- Družinina, S.: Georgij Taratorkin. Teatr junych zritelej, Leningrad. In: Teatr 1/1973, 23-27.
- Dvornikov, E.: "Ešče v litavry rano bit'..." In: Pravda 23.9.1988, 4. (Interview)
- Dvornikov, E.: Beseda s poëtom Bulat Okudžava. In: Sovetskaja literatura 4/1989, 120-126. (Dt. Übersetzung, vgl. Lit.verz., 5)

- Dymšic, A.: Čelovek i obščestvo. Stat'ja v pismach. In: Oktjabr' 7/1962, 182-185.
- Dymšic, A.: Put' prjamoj i edinstvennyj. In: Literaturnaja gazeta 25.4.1963, 1 + 3.
- Džerekov, A.: Pod upravleniem ljubvi. In: Ferganskaja pravda 22.6.1968. (konnte nicht eingesehen werden)
- Dzeržinskij, Ju.: S reklamy li nado načinat'? In: Literaturnaja gazeta 24.4.1965, 2.
- Eligulašvili, Ė.: Vozvraščenie k Tinatin. In: Literaturnaja Gruzija 5/1964, 149-163.
- Eligulašvili, Ė.: Okudžava bez akkompanementa. In: Literaturnaja Gruzija 11/1965, 71-80.
- Ėlin, G.: "Vse zavisit ot talanta... In: Literaturnaja Rossija 10.2.1984, 8-9. (Interview)
- Ėljaševič, A.: Čerty novatorstva. Oktjabr' 9/1962, 185-193.
- Ėljaševič, A.: Zadolgo do pobedy. Sovremennaja proza o Velikoj Otečestvennoj vojne. Pod'em ili upadok? In: Zvezda 8/1987, 190-199.
- Elkin, A.: Poézija, vremja, novatorstvo. Poiski i nachodki molodych poetov. In: Komsomol'skaja pravda 27.9.1961, 2-3.
- Elkin, A.: Složnost' prostoty i razloženie sticha. In: Don 2/1966, 157-160.
- Emljutin, D./Dolgova, N. u.a.: Pismo v redakciju - Lovcy deševoj slavy. In: Sovetskaja Rossija 21.2.1965, 3.
- Ermilova, E.: O ritmičeskom novatorstve sovetskoj poézii. In: Voprosy literatury 2/1961, 74-88.
- Evgen'eva, M.: Ispytanie vernosti. Režisserskij debjut P. Todorovskogo. In: Večernaja Moskva 1.10.1965, 3.
- Evtušenko, E.: Oni ne podvedut. In: Moskovskij literator 12/1961, 2.
- Evtušenko, E.: Avtobiografija. London 1964, 115-117.
- Evtušenko, E.: "Ne do ordena - byla by rodina..." In: Sovetskaja kul'tura 30.11.1965, 3.
- Evtušenko, E.: Nadeždy malen'kij orkestrik. In: ders., Talant est' čudo neslučajnoe. Kniga statej. Moskva 1980, 222-225.
- Fomenko, L.: "Putešestvuja po Sibiri, my čerpali vdochnovenie". In: Trud 10.8.1969, 3.
- Frolov, A.: Voitelju nužna otčizna! Otvet B. Okudžave na ego "Ironičeskoe obraščenie k generalu". In: Molodaja gvardija 12/1969, 141.

- Frumkin, V.: Pesnja i stich. K razgovoru o pesne. In: Sovetskaja muzyka 10/1969, 21ff.
- Gejdeko, V.: Talant velikodušnyj. In: Pod'em 3/1968, 162-164.
- Gerškovič, A.: Neobyčnoe interv'ju Bulata Okudžavy. In: Obozrenie 8/1984, 23-25. (Interview)
- Gerštejn, L.: Razgovor s Bulatom Okudžavoj. In: Dvadcat' dva Nr. 25, 191-197. (Interview)
- Ginzburg, L./Lavlinskij, L./Okudžava, B.: Vozvratjas' iz Bavarii... In: Literaturnaja gazeta 12.5.1976, 15.
- "Glotok svobody". B. Okudžava. Prem'ery Leningrada. In: Teatr 9/1967, 128.
- "Glotok svobody" - V Teatre junych zritelej. In: Teatral'nyj Leningrad 21/1967, 6-7.
- Gorbačeva, N.: Dokument v istoričeskoj proze B. Okudžavy. In: Poëtika, pisatel' i literaturnyj process. Tjumen 1984, 111-118.
- Gorbačeva, N.: Istoričeskaja proza B. Okudžavy v sovremennoj kritike. In: Pisatel' i kritika. Tjumen 1987.
- Gordin, Ja.: Vozmožen li roman o pisatele? In: Voprosy literatury 9/1975, 190-211.
- Gordin, Ja.: Ljubov' i drama Mjatleva. Dva mnenija o romane Bulata Okudžavy "Putešestvie diletantov". In: Literaturnaja gazeta 1.1.1979, 4.
- Granin, D.: Uspech sovetskoj knigi. In: Literaturnaja gazeta 5.12.1967, 9.
- Grečucha, Ž.: Nedeždy malen'kij orkestr. In: Sel'skaja molodež 7/1981, 20-21.
- Grekova, I.: Ne govorja lišnich slov. In: Literaturnaja gazeta 19.1.1983, 6.
- Gricaj, G.: "Mart velikodušnyj". In: Junost' 4/1968, 95.
- Grigor'eva, G.: V moskovskoj pisatel'skoj organizacii. In: Literaturnaja Rossija 8.10.1976, 9.
- Grinberg, Ju.: Žizn', mysl', obraz. In: Voprosy literatury 3/1966, 16-26.
- Gumanizm i sovremennaja literatura. (A. Dement'ev). In: Voprosy literatury 11/1962, 22-25.
- Gusev, V.: Prostranstvo slova. O dvuch stilevyh tendencijach sovremennoj prozy. In: Literaturnoe obozrenie 6/1978, 24-27.

- Gusev, Ju.: Fakt i vymysel v istoričeskom romane. In: Istoričeskij roman v literaturach socialističeskich stran Evropy. Moskva 1989, 167-213.
- Gutionov, P.: "... I dobryj mir tvoich zobot". In: Komsomol'skaja pravda 22.5.1976, 2.
- Ivanov, I.: Prikosnovenija i "segodnja". In: Inostrannaja literatura 4/1969, 260-262.
- Ivanova, T.: Pro romantiku... In: Sovetskaja kul'tura 24.2.1966, 2-3.
- Ivaščenko, V.: Rodniki vernosti. In: Literaturnaja gazeta 14.9.1965, 3.
- Juskovec, A.: Monolog o tichich pesnjach. In: Moskovskij komsomolec 13.4.1984, 4. (Interview)
- K novym uspecham sovetskoj literatury. In: Literaturnaja Rossiya 2.7.1976, 3.
- Kantor, D.: Udivitel'naja travesti. In: Teatr 6/1972, 115-117.
- Karabčevskij, Ju.: Tovarišč nadežda. Pesni Bulata Okudžavy. In: Grani 98, 137-158; ebenfalls in: Iskusstvo kino 1/1990, 35-45.
- Kareva, T.: Vse my - ego poklonniki. In: Sovetskaja éстрада i cirk 8/1981, 16-17.
- Karjakin, Ju.: Stoit li nastupat' na grabli? Otkrytoe pis'mo odnomu inkognito. In: Znamja 9/1987, 200-224.
- Karpov, A.: Naedine so vsemi. Avtobiografičeskaja proza. O novych proizvedenijach B. Okudžavy, M. Ganinoj i Vl. Krupina. In: Literaturnaja gazeta 10.12.1986, S. 4
- Kašnickij, S.: Bulat Okudžava - "Žit' v époche česti". In: Stroitel'naja gazeta 14.11.1986, 4. (Interview)
- Kireeva, A.: Poézii parnoe moloko. In: Junost' 2/1987, 81-86.
- Kireeva, A.: "Veselyj barabanščik". In: Junost' 2/1965, 78-79.
- Klepikova, E.: Poézija dobrych čuvstv. In: Zvezda 10/1965, 215-217.
- Klepikova E.: Dokazatel'stvo ot obratnogo. In: Literaturnoe obozrenie 4/1976, 35-37.
- Kolodnyj, L.: "Nužen nam i potomkam..." Vstreči. In: Moskovskaja pravda 13.11.1983, 3.
- Kon, M.: Sčast'e bor'by. In: Teatr 9/1967, 45-47.

- Kondratovič, A.: Čelovek na vojne. Zametki kritika. In: Novyj mir 6/1962, 216-228. Auch in: Živaja pamjat' pokolenij. Velikaja Otečestvennaja vojna v sovetskoj literature. Sbornik statej. Moskva 1965, 270-302.
- Korenevskaja, N.: Avtor i geroj v istoričeskom romane. In: Istoričeskij roman v literaturach socialističeskich stran Evropy. Moskva 1989, 240-263.
- Korogodskij, Z.: Ja vam pišu. In: Avrora 12/1980, 141-149.
- Korolev, V.: V načale byla melodija. Dva mnenija o knige stichov Bulata Okudžavy "Arbat, moj Arbat". In: Literaturnaja gazeta 28.12.1977, 4.
- Koržavin, N.: Poëzija Bulata Okudžavy. In: B. Okudžava. Proza i poëzija. Sed'moe izd., izmenennoe i dopolnennoe, Frankfurt/Main 1984, 328-353.
- Koval'dži, K.: Novaja antologija sovetskoj poëzii. In: Inostrannaja literatura 11/1968, 266-267.
- Kozlov, I.: Čelovek i podvig. In: Literaturnaja gazeta 22.2.1962, 3.
- Krasnov, G.: Pro veter, solnce i orla. In: Ural 9/1963, 136-150.
- Krasuchin, G.: "To grusten on, to vesel on..." In: Voprosy literatury 9/1968, 40-55.
- Krasuchin, G.: Bud'te vysokimi... In: Junost' 7/1984, 96-98.
- Krechova, L.: Bulat Š. Okudžava. Svidanie s Bonapartom. In: Russian Language Journal 1984, 320.
- Krjačko, L.: Geroj ne chočet vzroslet'... In: Literaturnaja gazeta 19.3.1963, 2-3.
- Krjučkov, Ju.: Bud' zdorov, školjar. In: Trud 20.7.1980, 4.
- Krylov, A./Novikov, V.: Bulat Okudžava. In: Russkaja reč' 3/1989, 60-67.
- Krymova, N.: Svidanie s Okudžavoj. In: Družba narodov 5/1986, 260-264.
- Kto sorval teleperedacu v Kieve? In: Literaturnaja gazeta 11.10.1960, 4.
- Kubatjan, G.: Sut' sud'by. In: Družba narodov 3/1971, 272-274.
- Kubatjan, G.: B. Okudžava. "Arbat, moj Arbat". In: Literaturnoe obozrenie 7/1977, 57-58.
- Kučkina, O.: Slova i muzyka - poëta. In: Komsomol'skaja pravda 15.8.1976, 2.

- Kuklin, L.: "Veselyj barabanščik". In: Smena 26.1.1965, 3-8.
- Kunjaev, S.: Inercija akkompanementa. In: Voprosy literatury 9/1968, 31-39.
- Kurbatov, V.: Dal' svobodnogo romana. In: Literaturnoe obozrenie 3/1978, 19-23.
- Kurbatov, V.: V žanre žizni. In: Družba narodov 6/1980, 239-244.
- Kušelov, V.: Pravda - sovest' poézii. In: Literaturnoe obozrenie 4/1978, 29-33.
- Kuznecov, M.: I na vse chvatilo porochu... Zametki o novom priključenskom fil'me. In: Komsomol'skaja pravda 8.4.1970, 4.
- Labanov, S.: Éta mudraja žizneradostnost' moego naroda. In: Zarja vostoka 9.5.1984, 4. (Interutev)
- Lapkina, G.: "Poka serdca dlja česti živy..." In: Večernyj Leningrad 1.6.1967, 3.
- Lapkina, G./Zajcev, N.: Nastojčivost' poiskov. In: Teatr 12/1967, 10-15.
- Larin, S.: Kniga družej. Sbornik. Moskva 1965. In: Literaturnoe obozrenie 5/1976, 92-93.
- Latynina A.: "Častnyj čelovek" v istorii. In: Literaturnoe obozrenie 5/1978, 10-15.
- Latynina A.: Da, istoričeskie fantazii! O romane Bulata Okudžavy "Svidanie s Bonapartom", i ne tol'ko o nem. In: Literaturnaja gazeta 4.1.1984, 4; ferner in: diess., Znaki vremeni. Zametki o literaturnom processe 1970-80e gody. Moskva 1987, 295-302.
- Latytina, A.: O tambovskoj sireni v Kalifornii, venskich stul'jach v Rossii. In: Literaturnaja gazeta 1.2.1984, 3.
- Lazarev, L.: Junoši 41-go goda. In: Voprosy literatury 9/1962, 42-58.
- Lazarev, L.: Nas vremja učilo. In: Znamja 6/1989, 210-215.
- Leonov, B.: Za i protiv. Čto zaščiščaet professor Plotkin? In: Moskva 5/1969, 210-215.
- Lesnevskij, S.: Melodija i est' poézija. Dva mnenija o knige stichov Bulata Okudžavy "Arbat, moj Arbat". In: Literaturnaja gazeta 28.12.1977, 5.
- Levinskij, L.: Ponimat' s poluslova. In: Avrora 4/1988, 32ff.
- Levitanskij, J.: Turnir poétov. Iz zapisnoj knižki učastnika. In: Junost' 1/1968, 109-110.

- Lisočkin, I.: O cene "šumnogo uspecha". In: Komsomol'skaja pravda 5.12.1961, 4.
- Literatura patriotičeskoj vernosti i internacional'nogo bratstva. In: Oktjabr' 3/1971, 193-218.
- Lobanov, M.: Istorija i ee "literaturnyj variant". In: Molodaja gvardija 3/1968, 253-271.
- Lobanov, M.: Prosveščennoe meščanstvo. In: Molodaja gvardija 4/1968, 294-306.
- Lučina, N.: Gumannye obrazy. In: Pravda Ukrainy 26.8.1965, 3.
- Lukonin, M.: Sto načal sčast'ja. In: Literaturnaja gazeta 26.3.1969, 8.
- Makarova, D.: Vse my svoi. In: Argumenty i fakty 51/1989, 6-7. (Interview)
- Manžora, B.: O muzykal'nom vospitanii molodeži. In: Volga 9/1967, 167-179.
- Marčenko, T.: Masterskaja detskoj radosti. In: Teatr 5/1972, 72-80.
- Margvelašvili, G.: Dary družby. Gruzija v ruskoj sovetskoj poézii. In: Literaturnaja Gruzija 9/1972, 67-80.
- Markova, F.: Vremja ne vlastno nad pamjat'ju o vojne. In: Trud 6.10.1967, 3.
- Markova, F.: Otvét na pis'mo scenarista fil'ma "Ženja, Ženečka i ka-tjuša" B. Okudžavy kinokritiku F. Markovoj. In: Trud 1.12.1967, 4.
- Matizen, V.: "Ja ne terjaju nadeždy..." In: Sovetskij ékran 3/1990, 18-19; 4/1990, 14-15. (Interview)
- Matveeva, N.: Plochich tem ne byvaet. In: Voprosy literatury 8/1967, 68-71.
- Medovoj, I.: Avtorskaja pesnja - krizis žanra? In: Sovetskaja kul'tura 28.4.1967, 4-5. (Interview).
- Medvedev, F.: I byli naši pomysly čisty... Ob odnoj vstreče spustja tridcat' let. In: Ogonek 9/1987, 26-31; ferner in: ders., Trava posle nas. Kniga-interv'ju žurnalista Feliksa Medvedeva s dežateljami sovetskoj literatury i iskusstva. Moskva 1988, 70-91.
- Men'šutin, A./Sinjavskij, A.: Za poétičeskiju aktivnost'. Zametki o poézii molodych. In: Novyj mir 1/1961, 224-241.
- Men'šutin, A./Sinjavskij, A.: Davajte govorit' professional'no. In: Novyj mir 8/1961, 248-252.
- "Mersi, ili Starinnyj vodevil'". In: Teatr 7/1975, 68.

- Meščenko, A.: Novoe v žizni i v literature. In: *Kommunist* 5/1962, 85-95.
- Mežakov-Korjakin, I.: Osobennosti romantizma v poézii Bulata Okudžavy. In: *Melbourne Slavonic Studies* 7/1972, 58-83.
- Meženkov, V.: Strannaja proza. In: *Oktjabr'* 7/1962, 189-203.
- Mežlumjan, K.: Zamysly, plany. Nad čem rabotajut pisateli. In: *Kommunist Tadžikistana* 14.1.1986, 4. (Interview)
- Michajlov, A.: Ostanovim karusel'! Ešče raz o pesne. In: *Junost'* 4/1974, 76-80.
- Michajlov, A.: Voz'memsja za ruki druž'ja... In: *Irtyš* 20.6.1985.
- Michajlov, O.: O čem oni sporjat?... Moskva 1966, 61-62.
- Michajlova, E.: Bulat Okudžava - "To li med, to li gor'kaja čaša..." In: *Daugava* 7/1986, 99-105.
- Moldavskij, D.: O sbornike "Tarusskie stranicy". In: *Zvezda* 4/1962, 212-215.
- Moskovskaja chronika. In: *Literaturnaja gazeta* 5.12.1962, 2.
- Mosty družby. In: *Literaturnaja gazeta* 1.6.1977, 1.
- Na anketu otvečajut. (E. Sidorov). In: *Den' poézii*. In: Moskva 1976, 166-168.
- Na jubilejnuju anketu "Junosti" otvečajut. (Ju. Moric) In: *Junost'* 5/1979, 71-72.
- Nadarešvili, G.: "Žit' nadeždoj na sčast'e". In: *Lesnaja promyšlennost'* 4.5.1982, 4. (Interview)
- Nagibin, Ju.: Vmeste i vroz. Glava iz novej knigi "Sročnaja komandirovka, ili Dorogaja Margaret Tetčer". In: *Knížnoe obozrenie* 5/1990, 7 + 10.
- Nagrady fonda mira. In: *Sovetskaja kul'tura* 17.5.1977, 2.
- Naša novogodnjaja anketa: Bulat Okudžava, poët. In: *Knížnoe obozrenie* 29.12.1989, 6.
- Nefedova, S.: Smejas', my rasstaemsja. In: *Moskovskij komsomolec* 4.10.1967, 3.
- Nejmirov, A.: "Čelovek za bortom!..." O žurnale "Sintaksis". In: *Grani* 58/1965, 194-202.
- Nikolaev, P.: Ličnost', moral', literatura. In: Moskva 3/1962, 167-175.

- Novičenko, L.: "Ja, čelovek, ja, kommunist". Ob obščelovečeskoj teme v literature našich dnej. In: Družba narodov 7/1962, 250-263.
- Novikov, V.: Na territorii rasskaza i novelly. In: Literaturnaja učeba 4/1981, 126-132.
- Novikov, V.: Tajna prostych čuvstv. In: Knižnoe obozrenie 6/1986, 78-81.
- O našich avtorach. In: Družba narodov 7/1978, 286.
- O našich avtorach. In: Družba narodov 7/1983, 270.
- O našich avtorach. In: Družba narodov 6/1985, 270.
- O našich avtorach. In: Družba narodov 1/1988, 271.
- O pesnjach Bulata Okudžavy. In: Moskovskij literator 18.1.1962, 2.
- Ognev, V.: "Junym, pljašuščim ognem...". In: Družba narodov 2/1962, 254-256.
- Ognev, V.: Sem' li cvetov v raduge? Zametki o poézii 1961-ogo goda. In: Voprosy literatury 5/1962, 3-28.
- Ogryzko, V.: My na front uchodili s Arbata. In: Krasnaja zvezda 10.6.1986. (Interview)
- Bulat Okudžava. In: Sel'skaja molodež 1/1966, 32-33.
- Bulat Okudžava v Politečničeskom. In: Literaturnaja gazeta 26.4.1989, 5.
- Orlov, V.: Delo ne v vozraste. In: Literaturnaja gazeta 18.12.1965, 2-3.
- Ošanin, L.: Roždenie pesni. In: Literaturnaja gazeta 29.4.1965, 3.
- Ošanin, L.: "Tekstoviki" ili poéty? In: Voprosy literatury 8/1967, 49-58.
- Osetrov, E.: Poézija i proza "Tarusskich stranic". In: Literaturnaja gazeta 9.1.1962, 2 + 4.
- Osetrov, E.: Stroj graždanskoj liry. In: Voprosy literatury 4/1966, 123-129; ferner in: Moskovskij komsomolec 12.4.1966, 2-3.
- Osipov, Ju.: Naša žizn' ne igra. In: Ogonek 47/1986, 18-20. (Interview)
- Osipov, Ju.: "Ne poterjat' istoričeskoj perspektivy." In: Sovetskaja Litva 3.4.1987, 2; ferner in: Gudok 13.3.1987, 4. (Interview).
- Osipov, Ju.: Prigovor vynosit vremja. In: Kommunist Tadžikistana 10.3.1987. (Interview, gleichlautend mit "Ne poterjat' ...")

- Oskockij, V.: Pamflet ili paskvil'? O romane Bulata Okudžava "Putešestvie diletantov" i stat'e Vl. Bušina "Kušajte, druž'ja moi, vse vaše". In: Literaturnaja Gruzija 1/1980, 154-171.
- Ot redakcii. In: Voprosy literatury 8/1961, 253-257.
- Ot redakcii. In: Voprosy literatury 8/1967, 74-76.
- Otvet na anketu "Dnja poézii" 1976. (E. Sidorov). In: Den' poézii. Moskva 1976, 166-168.
- Otvet na anketu: Kakie stichi, opublikovannye v žurnalach v pervom polugodu, kažutsja vam najbol'ee primečatel'nym? (S. Lesnevskij). In: Literaturnaja gazeta 5.7.1967, 6.
- Otvet na novogodnjuju anketu. In: Knižnoe obozrenie 52/1969, 6.
- Ovčarova, P.: Neravnodušnaja Klio. O serii "Plamennye revoljucionery". In: Detskaja literatura 9/1977, 14-18.
- Ozerova, I.: Spasibo ivanovcam! In: Trud 23.11.1969, 4.
- Pankov, V.: Rodstvo pokolenij. Zametki kritika. In: Komsomol'skaja pravda 6.3.1963, 4.
- Papernyj, S.: Staryj parus i novaja volna. In: Den' poézii. Moskva 1969, 209-212.
- Papernyj, Z.: Za stolom semi morej. In: Voprosy literatury 6/1983, 32-52.
- Papernyj, Z.: Nazyvajuščee prošloe. In: Oktjabr' 6/1988, 204-206.
- Percovskij, V.: Nravstvennyj poisk istoričeskoj prozy. In: Sibirskie ogni 1/1975, 152-165.
- Peredreev, A.: O vremeni ili o sebe. Polemičeskie zametki. In: Literaturnaja gazeta 7.10.1970, 5.
- Pereverzev, L.: O sovremennyh "bardach" i "menestreljach". In: Literaturnaja gazeta 15.4.1965, 3.
- Pesne - "ochrannuju gramotu"? Kruglyj stol "Sovetskoj kul'tury. In: Sovetskaja kul'tura 7.10.1986, 5.
- Petrov, A.: Metamorfozy Aleksandra Gradskogo. In: Junost' 2/1975, 91-92.
- Pisatel' rabotaet nad istoričeskoj temoj. In: Nauka i žizn' 11/1977, 137-138.
- Pisatel' v gazete. In: Literaturnaja gazeta 12.4.1956, 2.
- Piskunova, S./Piskunov, V.: Tragičeskaja pastoral'. In: Neva 10/1984, 161-166.

- Plechanov, S.: Anatol' Kuragin, vozdelennyj v pečoriny? Dva mnenija o romane Bulata Okudžavy "Putešestvie diletantov". In: Literaturnaja gazeta 1.1.1979, 5.
- Poétičeskij forum na Balatone. In: Inostrannaja literatura 8/1970, 277.
- Poézija, roždennaja muzykoj. In: Sputnik 3/1978, 157-160.
- Pogoževa, L.: Pokoj nam tol'ko snitsja. In: Iskusstvo kino 9/1965, 36-42.
- Poležaeva, E.: Chudožestvennaja letopis' kraja. In: Teatral'naja žizn' 17/1971, 11-13.
- Pomerancev, K.: Bulat Okudžava. In: Russkaja mysl' 26.11.1981.
- Posysaeva, T.: Esli pesnja živet... Vstreča v kanun jubileja. In: Učitel'skaja gazeta 8.5.1984, 3. (Interview)
- Pozdnjaev, M.: Ty ves' - kak na ladoni... In: Sel'skaja molodež' 5/1987, 32-37. (Interview)
- Pozdnjaev, M.: Kakoj struny kasaeš'sja prekrasnoj. Pesnja pod gitaru. In: Nedelja 3.4.1988, 24.
- Pozdravljaem jubilarov. B.Š. Okudžave - 60 let. In: Literaturnaja gazeta 9.5.1984, 4.
- Praznik literatury na L'vovščine. In: Literaturnaja gazeta 25.5.1977, 3.
- Premii "LG". In: Literaturnaja gazeta 1.1.1976, 3.
- Premii žurnala "Družba narodov" za 1978 god. In: Družba narodov 1/1979, hintere Umschlagseite.
- Priglašaem vas na zasedanie Prezidiuma... In: Moskovskij literator 9.12.1961, 2-3.
- Pugač, A.: Oplačeno sud'boj. In: Junost' 1/1980, 89-90.
- Pust' vseгда budet solnce! In: Sovetskij ekran 22/1964, 20.
- Rachlin, R.: Zainteresovannost' v p'ese. In: Teatr 3/1971, 60-62.
- Rassadin, S.: "Čužoe vmig počuvstvovat' svoim!" Zametki o perevodach. In: Literaturnaja Gruzija 9/1963, 54-63.
- Rassadin, S.: Pered boem. In: Iskusstvo kino 11/1965, 34-37.
- Rassadin, S.: ...Modno byt' nemodnym. In: Voprosy literatury 2/1968, 40-46.
- Rassadin, S.: "No kto my i otkuda?" In: Junost' 6/1980, 90-93.

- Rassadin, S.: Vernost'. In: Sovetskij ékran 10/1983, 15.
- Rasširjaetsja meždunarodnoe sotrudničestvo. In: Literaturnaja gazeta 14.4.1976, 2.
- Razgovor o tvorčestve molodych. Na plenumu pravlenija Moskovskoj pisatel'skoj organizacii. In: Literaturnaja gazeta 2.10.1962, 1.
- Revič, V.: "Začem ravnodušnomu skazka". Retro-recenzija. In: Sovetskij ékran 7/1989, 10-11.
- Rišina, I.: Dalekoe i blizkoe. Interv'ju v komandirovke. In: Literaturnaja gazeta 17.11.1976, 3. (Interview)
- Rišina, I.: S istoriej ne rasstajus'. In: Literaturnaja gazeta 23.5.1979, 4. (Interview)
- Rišina, I.: I stichi i proza. Bulat Okudžava. In: Literaturnaja gazeta 28.7.1982, 6. (Interview)
- Rišina, I.: Na ljubov' svoe serdce nastroju... In: Literaturnaja gazeta 25.4.1984, 6. (Interview)
- Rišina, I.: Bulat Okudžava: Terpenie i vera, ljubov i volšebstvo. In: Literaturnaja gazeta 2.5.1990, 3.
- Rost, Ju.: Nam vozvraščaja naš portret. In: Literaturnaja gazeta 14.3.1984, 8.
- Roždestvenskij, R.: A diskussija prodolžaetsja... Zametki o pesne. In: Junost' 5/1976, 50-58.
- Sacharov, V.: Bulat Okudžava. "Front prichodit k nam". Moskva 1967. In: Detskaja literatura 2/1968, 73.
- Safonov, V.: K istokam žanra. In: Literaturnaja Gruzija 4/1980, 74-78.
- Samojlov, D.: Poëty o rifme. In: Den' poëzii. Moskva 1978, 234-237.
- Šamovič, E.: Moskva. "Vkus čerešni". "Sovremennik". In: Teatr 5/1970, 168-170.
- Šatapova: Posvjaščajetsja vam. Pozdravljaem! In: Večernaja Moskva 8.5.1989, 3.
- Sažin, O.: Načalo nevedomogo veka. In: Moskovskaja pravda 9.12.1967, 4.
- Ščerbakov, K.: Pesnja ostalas'... In: Moskovskij komsomolec 15.9.1962, 3.
- Ščerbínovskaja, E.: Davajte ponimat' drug druga s poluslova. In: Sovetskaja kul'tura 27.4.1985, 5. (Interview)

- Ščerbinovskaja, E.: Pesne - 'ochrannuju gramotu'? In: Sovetskaja kul'tura 7.10.1986, 5. (Interview)
- Ščuplov, A.: Sleduet byt' v nabat... In: Kniznoe obozrenie 5.5.1989, 3. (Interview)
- Sečin, V.: Pesni našego dvora. In: Iskusstvo éstrady 1/1961, 51-54.
- Segedi, I.: Prošloe - éto segodnja. In: Neva 8/1967, 192-197.
- Serebrovskaja, E.: Prover' oružie, boec! In: Literaturnaja Rossiya 5.4.1963, 10-11.
- Sergovancev, N.: Otkuda "mal'čik"? In: Oktjabr' 10/1962, 209-213.
- Sidorov, E.: O forme našej prozy. In: Družba narodov 6/1980, 245-250.
- Sidorovskij, L.: Roždenie pesni. Rasskazyvaet Bulat Okudžava. In: Sovetskaja Rossiya 2.5.1982, 3. (Interview)
- Sidorovskij, L.: "Chorošaja pesnja - éto iznuritel'naja rabota". In: Smena 18/1984, 22-23. (Interview)
- Šilov, L.: Poët i pevec. In: Pesni Bulata Okudžavy. Moskva 1989, 5-13.
- Sily tvorčeskoj molodeži - na službu narodu. In: Pravda 27.12.1962, 1; ferner in: Literatura i žizn' 28.12. 1962, 1.
- Sirkes, P.: Pust' vseгда budet soince! Idut s'emki. In: Sovetskij ékran 3/1965, Umschlagseite.
- Šiškina, A.: Žizn', liričeskaja ispoved' i voprosy masterstva. In: Neva 2/1964, 181-188.
- Skobelev, A./Šaulov, S.: Menestrel'i našich dnei. O poétičeskom tvorčestve B. Okudžavy i V. Vysockogo. In: Literaturnaja Gruzija 4/1986, 154-169.
- Skul'skaja, E.: "Každyj pišet, kak on dyšit..." In: Sovetskaja Éstonija 6.4.1983, 3. (Interview)
- Šlienkov, A./Jarovoj, A.: Poka ne trebuet poéta k svjaščennoj žertve Apollon... In: Nedelja (k Izvestii) 24.11.1968, 24. (Umfrage)
- Smelkov, Ju.: Éto - novyj žanr. In: Teatr 8/1975, 35-40.
- Smelkov, Ju.: Byl festival' v Taškente. In: Junost' 3/1980, 83.
- Smirnov, K.: "Ljubov' sposobna soveršit' vse..." In: Socialističeskaja industrija 20.6.1981. (Interview)
- Smirnov, S.: Metnulo! Replika dvum kritikam. In: Ogonek 9/1961, 29.
- Smoljanickij, S.: Vstan' poran'se, vstan' poran'se! In: Literaturnaja gazeta 3.6.1961, 3.

- Šochina, T.: Goda surovoj prozy. In: Moskovskij komsomolec 3.2.1980, 2. (Interview)
- Sokolov, V.: Puti obnovlenija. In: Voprosy literatury 2/1968, 46-49.
- Solov'ev, B.: Poézija i pravda. Polemičeskie zametki. In: Oktjabr' 2/1972, 187-205.
- Solov'ev, G.: Čtoby šelest stranic, kak šelest znamen!... In: Naš sovremennik 11/1968, 104-110.
- Solov'ev, V.: "Po čertežam svoej duši..." In: Zvezda 5/1968, 218-220.
- Solov'ev, V.: Vremja, pamjat', poézija. In: Junost' 9/1970, 66-70.
- Solov'ev, V.: Slomat' stereotip... In: Literaturnaja gazeta 24.11.1976, 5.
- Solov'ev, V.: Èto bylo nedavno... In: Učitel'skaja gazeta 20.10.1988, 4.
- Stichi odnogo nomera. In: Literaturnaja gazeta 5.3.1964, 3.
- Stichi v žurnalach: Juzas Kirkila. In: Literaturnaja gazeta 21.1.1968, 5.
- Štom, G.: Istorija prinadležit poétu... In: Literaturnaja gazeta 8.10.1969, 6.
- Suitanov, K.: Nado že kogda-nibud' vygovorit'sja. Rasskaz na stranicah jubilejnogo nomera "Družby narodov". In: Literaturnoe obozrenie 5/1979, 50-54.
- Taranenko, V.: Dlja muzyki net granic. In: Muzykal'naja žizn' 20/1978, 23.
- Tarasova, N.: Bulat Okudžava - sovremennyj bojan. In: Bulat Okudžava. Bud' zdorov, školjar. Frankfurt a.M. 1964, VII-XIV.
- Tarasova, M./Parchomovskaja, S.: Na poroge jubileja. In: Inostrannaja literatura 7/1969, 245-250.
- Tarusskie stranicy. In: Sovetskaja Rossija 19.9.1961, 4.
- Terapiano, Ju: Bulat Okudžava. Proza i poézija. In: Russkaja mysl' 22.8.1968.
- Tret'e obščemoskovskoe. In: Literaturnaja Rossija 21.11.1975, 5.
- Tupikov, M.: Graždanin ... kakoj strany? In: Literaturnaja Rossija 26.1.1990, 20. (Leserbrief)
- U našego mikrofona vystupajut ... In: Moskovskij literator 15.11.1962, 3.

- Ul'jašov, P.: Krylatyj Pegas i rabočaja lošadka. Polemičeskie zametki o proze, kotoruju pišut poëty. In: Literaturnaja Rossiija 14.12.1984, 8-9.
- Urban, A.: Žiznennye osnovanija poëzii. In: Voprosy literatury 4/1971, 3-35.
- Urban, A.: Nazyvaja imena. In: Zvezda 5/1971, 182-198.
- Urban, A.: Nemerкнуščij svet pobedy. In: Literaturnaja gazeta 23.7.1975, 4.
- Uspech sovetskoj knige. In: Literaturnaja gazeta 5.12.1967, 9.
- V duče sotrudničestva. Pisatel'skie kontakty. In: Literaturnaja gazeta 9.7.1975, 2.
- V moskovskoj pisatel'skoj organizacii. In: Literaturnaja Rossiija 3.4.1981, 4.
- V perevode na pol'skij. In: Inostrannaja literatura 11/1971, 283.
- Vajsbejn, O.: "Vse bylo očen' ser'ezno..." In: Teatr 5/1980, 21-23. (Interview)
- Vanšenkin, K.: Poët i kompozitor. In: Voprosy literatury 8/1967, 66-68.
- Varšavskij, Ja.: Po doroge k slave. Vernost'. In: Sovetskij ekran 22/1965, 12-13.
- Vasilinina, I.: O vojne i o žizne. In: Teatr 5/1985, 155-162.
- Večera. Slušaet politehničeskij. In: Literaturnaja gazeta 5.7.1978, 7.
- Večtomova, E.: Pust' prorastajut zerna... In: Literaturnaja gazeta 25.8.1959, 1.
- Vegin, P.: O Bulate Okudžave. In: Den' poëzii. Moskva 1975, 22.
- Verčenko, Ju.: Gde že obeščannye Korčaginy? Zametki o žurnale "Junost'". In: Smena 8/1963, 10-11.
- Verina, T.: Solov'i Bulata Okudžavy. In: Kul'tura i žizn' 5/1980, 18-19. (Interview).
- Viskov, N.: Pisateli o svoich planach. In: Sovetskaja Litva 26.2.1987, 4. (Interview)
- Viskov, N.: Dela, pomysly i nadeždy. In: Nedelja 16.3.1987, 9. (Interview)
- "Vo imja čego i dlja kogo?". In: Literatura i žizn' 2.2.1962, 3.

- Vo slavu ženščiny moej. Telefonnyj razgovor. In: Učitel'skaja gazeta 7.3.1987, 4. (Interview)
- Volyncev, A.: Strana Del'finija. O tvorčestve našich menestrelej. In: Muzykal'naja žizn' 24/1967, 19-21.
- Vostokov, E.: Iskusstvo, zovuščee na podvig. In: Sovetskij vojn 9/1963, 14-15.
- Vse my - ego poklonniki. In: Sovetskaja éстрада i cirk 8/1981, 16-17.
- Vy slyšite, grochučut sopogi... K 60-letiju Bulata Okudžavy. In: V mire knig 5/1984, 63-64.
- Vsockaja, N.: Obretenie novogo dychanija. Rasskaz 86: nachodki i proščety žanra. In: Literaturnaja Rossija 27.2.1987, 11.
- Vystuplenie B. Okudžavy. In: Inostrannaja literatura 7/1983, 24.
- Zacharov, M.: Somnenija i nadeždy. In: Teatr 8/1975, 72-75.
- Zamojskij, L.: Sovetskie počty vo Francii. In: Literaturnaja gazeta 16.11.1977, 15.
- Zaslavskaja, A./Semenovskij, V.: Tam, za dver'ju. O Pervom Vserossijskom smotre samostojatel'nych rabot. In: Teatr 9/1980, 68-87.
- Zavadskaja, N.: Nikogda ne zabyt'! In: Muzykal'naja žizn' 3/1982, 19.
- Zaverin, M.: Sputniki svjazi. In: Literaturnaja Gruzija 3/1971, 42-46.
- Žebrovskaja, A. (Ziębrowska): "My vse reže zadumyvaemsja o česti, čestnosti, čelovečeskoj porjadočnosti..." Interv'ju pol'skogo eženedel'nika s Bulatom Okudžavoj. Übers. L. Šatunov. In: Russkaja mysl' 24.11.1983, 8-9, 14. (aus Politika, Warszawa, 8.10.1983). (Interview)
- Zelenko, N.: Vernost' žizni. In: Trud 19.9.1965, 3.
- Zemljakam na Kubu. V redakciju "Junosti" dlja Bulata Okudžavy prišlo ne sovsem obyčnoe pis'mo. Pečataem ego vmeste s otvetom počta. In: Junost' 1/1965, 107.
- "Ženja, Ženečka i "katjuša". In: Sovetskij ékran 7/1966, 8.
- Zinjuk, St.: Pesnja v kadre i za kadrom. Sprašivaem - otvečajut... In: Literaturnaja Rossija 8.5.1987, 20. (Interview)
- Žolkovskij, A.: Raj, zamaskirovannyj pod dvor. Zametki o počtičeskom mire Bulata Okudžavy. In: Neue Russische Literatur. Almanach Nr. 1, 1978, 101-120. (Dt. Übersetzung, vgl. Lit.verz., 5)

Žolkovskij, A.: Tema i varijacii. Pasternak i Okudžava: Opyt sopostavitel'nogo opisanija. In: Žolkovskij, A./Ščeglov, Ju.: Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik stat'ej. Wien 1980, 61-85. (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 2)

Zolotusskij, I.: Poznanie nastojaščego. Čerty literatury poslednich let. In: Voprosy literatury 10/1975, 3-37.

Zolotusskij, I.: Monolog s varijacijami. Moskva 1980, 124-127.

Zorkin, A.: Iskusstvo i propisi. Kinoobozrenie. In: Sovetskaja kul'tura 22.1.1966, 4.

Zorkin, A.: Ob infantilizme, Saše-Sašen'ke, Žene i Ženečke... In: Moskovskij komsomolec 20.12.1967, 3.

##### 5. Rezensionen und Kritiken in deutscher, englischer und anderen Sprachen

Auras, Ch.: Historienmalerei - ironisch. "Der arme Awrosimow" - Ein Roman von Bulat Okudschawa. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 29.5.1971.

Avdović, E.: Okudžava ostavlja gitaru. In: AS 12.9.1986. (*Interview*)

Baur, R.: Literaturvermittlung im Unterricht und Studium (am Beispiel der Lyrik Bulat Okudžavas). In: Festschrift für Linda Sadnik zum 70. Geburtstag. Freiburg i.B. 1981, 186-230.

Belaja, G.: Bulat Okudshawa - "Reise auf der Suche nach Wahrheit". In: Kunst und Literatur 2/1985, 199-211.

Berman, B.: Wiedersehen nach zwanzig Jahren. Ein Gespräch mit Bulat Okudschawa. In: Sowjetunion heute 7/1978, 55-56.

Biele, P.: Die drei Reisen des Bulat Okudshawa oder Metamorphose eines Komödianten. In: Sinn und Form 2/1984, 359-374.

Biele, P.: Mißtraut der Nachtigall. In: Sinn und Form 3/1987, 647-651.

Bode, B.: Sowjetliteratur 1961/1962. In: Osteuropa 12/1962, 793-812 und 1/1963, 16-32.

Böhler-Auras, C.: Chansonnier aus Moskau. Dreimal Bulat Okudshawa. In: Die Zeit 31.7.1970, 14.

Bontemps, S.: Historie in der Gegenwart. Konfliktstoff für Sowjet-Kritiker: Protestler Bulat Okudschawa mit einer neuen Version des Gogol-Helden Awrosimow. In: Die Welt 21.1.1971.

Borowsky, K.: Die Verfolgung Tolstojs. Ein russischer Schelmenroman. In: Bücherkommentar 6/1974, 4.

- Braun, M.: Karl-Dieter van Ackern, Bulat Okudžava [Okudshawa] und die kritische Literatur über den Krieg. München 1976. In: Osteuropa 10/1978, 950.
- Bronska-Pampuch, W.: Russisch Lied. Okudschawa und Winokurov singen im Münchner Komma-Klub. In: Stuttgarter Zeitung 24.1.1968, 19.
- Bulgakowa, O./Hochmuth, D.: Die glückliche Krankheit des Schriftstellers. Bulat Okudshawa und seine vertonte Lyrik. In: Sonntag 10.1.1982, 10. (Interview)
- Corten, I.: Okudžava's Putešestvie diletantov. Its Literary Sources and the Image of Okudžava's New Hero. In: Russian Language Journal 1980, 153-162.
- Dohnalik, B.: Minstrele siedemsiątego równoleżnika. In: Poezja 8/1982, 77-81.
- Duhm-Heitzmann, J.: Der Ketzer mit der sanften Stimme. In: Zeitmagazin 29/1987, 11.
- Dwornikow, J.: Ein Gespräch mit Bulat Okudshawa. In: Sowjetliteratur 4/1989, 149-156.
- Eimermacher, K.: Die russische Kriegsliteratur. In: Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft. Bd. 3. Freiburg/Basel/Wien 1970, Spalte 1106, 1108.
- Forberger, A.: Leicht zu entfachendes Fürsten-Herz. In: Mannheimer Morgen 13.7.1979, 30.
- Forgues, P.: Boulat Okoudjava. In: Preuves 12/1965, 43-44.
- Galster, B.: O samowładztwie i prywatności. In: Nowe książki 17/1981, 11-13.
- Gerassimow, G.: Neuerscheinungen in der "Drushba narodow". Interview mit Leonid Terakopian, stellvertretender Chefredakteur der Zeitschrift. In: Sowjetliteratur 4/1976, 152-156.
- Hager, R.: "Herr von Schonhoven war eigentlich eine Frau". In: Neues Deutschland 3./4.4.1982, 14.
- Hübner, P.: Die Rolle der Literatur und der Literaten in der sowjetischen Opposition. In: Opposition in der Sowjetunion. Hg. H. Brahm. Düsseldorf 1972, 70-71.
- Jure, L.: Pjesnik sa Arbata. In: OKO 23.10.-6.11.1986, 6-8. (Interview)
- Kaempfe, A.: Grundstrukturen der Sowjetliteratur. In: Merkur 10/1967, 923-937.
- Kaempfe, A.: Bulat Okudshawa oder Das russische Chanson zwischen Popkultur und Sowjetkultur. In: Bulat Okudshawa. Gedichte und Chansons. Dt. A. Kaempfe u. G. Schindele. München 1969, 107-111.

- Kaiser, R.-U.: Wider den Staat. Protestsänger Bulat Okudshawa. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 3.1.1970.
- Kasack, W.: Bis auf die böse Mutter sind alle edel. Warum Bulat Okudschawa einen unverbindlichen historischen Roman geschrieben hat. In: Die Welt 12.1.1980.
- Kasper, K.: Lyrische Helden und Heilige. In: Sonntag 27.6.1982, 12.
- Kasper, K.: Bulat Okudshawa: Begegnung mit Bonaparte. In: Weimarer Beiträge 6/1987, 1020-1028.
- Kasper, K.: Von der eigenen Zeit erzählen. In: Sonntag 5.7.1987, 12.
- Kießler, B.-W.: Ein eigener Gott mit grünen Augen. B. Okudshawa in Tübingen: Volles Haus beim Auftritt der lebenden Legende aus Rußland. In: Stuttgarter Zeitung 30.10.1987, 18.
- Klausenitzer, H.-P.: Im Postkutschentempo. Bulat Okudschawas Roman "Die Flucht". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 24.3.1980, 22.
- Kogan, A.: Auf dem geraden Weg. Bulat Okudshawa, Pate des russischen Chansons, bringt den "kleinen Menschen" zur Sprache. In: Die Presse 14./15.11.1987.
- Kossuth, L.: Gespräch mit Bulat Okudshawa. In: Sinn und Form 5/1983, 1016-1019. (Interview)
- Kossuth, L.: Gespräch mit Bulat Okudshawa. In: Der Bücherkarren 5/1985. (Auszug aus dem Interview in Sinn und Form 5/1983)
- Lange, B.: Bulat Okudschawa. In: Neue Zürcher Zeitung 1.2.1970, 50.
- Leech-Anspach, G.: Freiheit, die hellste aller Sonnen. In: Der Tagesspiegel 3.8.1980.
- Die leisen Töne des Sohns der Volksfeinde. Der sowjetische Liedermacher Bulat Okudshawa. In: Süddeutsche Zeitung 15.7.1988, 40.
- Lenz, S.: Ist ein Kopf da, findet sich auch immer ein Strick. Zu einem Roman von Bulat Okudschawa. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 23.10.1974, 30.
- Liederabend Bulat Okudshawa. In: Neue Zürcher Zeitung. Fernausgabe. 26.11.1987, 37.
- Maurina, Z.: "Kleines Orchester der Hoffnung". Bulat Okudžava. In: diess., Kleines Orchester der Hoffnung. Essays zur östlichen Literatur. Memmingen 1974, 100-117.
- Medwedjew, F.: Idole dreißig Jahre später. In Sowjetunion heute 12/1987, 38-39.
- Meissner, T.: Familienfoto mit Puschkin. In: Abendzeitung (München) 31.3.1976, 30.

- Nor, N.: Untertan auf Russisch. Der erste Roman von Bulat Okudschawa. In: Rheinischer Merkur 13.11.1970.
- Nor-Mesek, N.: Untertan auf russisch. In: Frankfurter Hefte 7/1972, 533-534.
- Novačić, A.: Kongresi pisaca su nezanimljivi. In: NIN 9.2.1986, 47-48. (Interview)
- Bulat Okudshawa. Ausgewählte Gedichte. Russisch/Deutsch. Übertr. M. v. Holbeck. Frankfurt a.M. In: Die Tat 18.3.1967, 65.
- Bulat Okudschawa. Der arme Awrosimow. Roman. In: Bücherschiff 4/1970.
- Okudschawa. Der arme Awrosimow. In: Die Welt der Bücher 5/1972.
- Bułat Okudźawa. In: Nowe książki 17/1981, 14.
- Bulat Okudźawa. Gemeinsames Lied, gemeinsames Los. In: Okudźawa. Lieder, Chansons, Balladen. Ahrensburg 1969, 5-10. (= Damokles Songbuch Nr. 4).
- Osiecka, A./Fedeki, Z./Nieuważni, F./ Ziembicki, A.: Okudźawa. Rozmowa redakcyjna. In: Nowe książki 17/1981, 1-8.
- Pavičić, J.: Da, da, perestrojka. In: Vjesnik 4.10.1987, 11.
- Perišić, M.: Postati ličnost. In: NIN 1/1987, 41-42. (Interview)
- Pisarze radzieccy gościni ZLP. W gościnie w ZLP w Warszawie. In: Trybuna Ludu Nr. 232/1964, 3; und in: Życie Warszawy 202/1964, 6.
- Plog-Bontemps, S.: Flucht ins Vergessen. Ein neuer historischer Roman von Bulat Okudschawa. In: Hannoversche Allgemeine 3.2.1979.
- Podgórzec, Z.: Historia jako temat literacki. Rozmowa z Bułatem Okudźawą. In: Tygodnik Powszechny 12/1973, 8. (Interview)
- Pörzgen, H.: Er predigt Haß gegen den Krieg. Schriftsteller in der UdSSR: Der Fall Bulat Okudschawa. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 27.6.1972, 20.
- Pörzgen, H.: Der Fall Bulat Okudschawa. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 1.7.1972.
- Pörzgen, H.: Bulat Okudschawa gab nach. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 1.12.1972.
- Pörzgen, H.: "Ach, Arbat, Arbat, du bist mein Vaterland". In: Merian Moskau, Heft 8/XX, 50-58.
- Pross-Weerth, H.: "Der Hoffnung kleines Orchester - Bulat Okudźawa - Lieder und Lyrik" von H. Heider. In: Die Zeit 13.4.1984, 8.

- Reese-Blumentrath, S.: Bulat Š. Okudžava - Bibliographie. In: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. H. Arnold. München 1984ff. Bd. 3, Stichwort Bulat Š. Okudžava, A/1-2, B/1-2, D/1-2.
- "Der Rote Platz ist rot von Blut. Bulat Okudžawa prangert öffentlich Stalins Verbrechen an. In: Frankfurter Rundschau 11.2.1986, 9.
- Rothschild, T.: Sowjetische Liedermacher. Bulat Okudshawa und Vladimir Vissotski. In: Frankfurter Rundschau 12.7.1980, 50.
- Ein Schluck Freiheit: Bulat Okudschawa. Sendung, aufgezeichnet von M. de los Milagro (Westdeutscher Rundfunk, III. Programm). In: Dokumente 3/1974, 233-240.
- Schramm, G.: Postpferd der Sowjet-Literatur. Zwei sowjetrussische Autoren lesen heute abend im Scharrer-Gymnasium. Lew Ginsburg übersetzt neue westliche Literatur und deutsche Barocklyrik. "Der fröhliche Trommler" Okudschawa singt vom Mitternachtstrolleybus. In: Nürnberger Zeitung 2.4.1976, 30.
- Schröder, R.: Haussuchung bei Tolstoj. In: Der Bücherkarren 7/1981.
- Schröder, R.: Stimmen der Geschichte. Bulat Okudshawa. Begegnung mit Bonaparte. In: Der Bücherkarren 5/1986.
- Seeliger, R.: Villon mit russischer Seele. Sowjet-Autoren Okudshawa, Ginsburg und Lawlinskij in München. In: tz 31.3.1976, 30.
- Seemann, K.: Bulat Okudžavas "Černyj kot" als antistalinistische Parodie. In: Die Welt der Slawen 1/1986, 139-146.
- Sinhuber, B.: Okudschawa kann nicht nur singen. In: Abendzeitung (München) 23.8.1974, 30.
- Spór o Okudžawę. In: Poezja 1/1969, 103/104.
- Ssachno, H. von: Spröde Präzision - Lyrische Süße. Die sowjetischen Schriftsteller Winokurov und Okudschawa in München. In: Süddeutsche Zeitung 17.1.1968.
- Ssachno, H. von: Die Revolution der Ernüchterung. Zwei sowjetische Dichter in München. In: Die Zeit 26.1.1968.
- Ssachno, H. von: Geschichte als Märchen. Streit um Okudschawas Roman "Der arme Awrasimow" (!). In: Süddeutsche Zeitung 24.11.1969.
- Ssachno, H. von: Revolution - ironisch betrachtet. Okudschawas Roman vom "Armen Awrosimow". In: Süddeutsche Zeitung 2.1.1971.
- Ssachno, H. von: Verschwörer mit Schmer. Roman des sowjetischen Liederdichters Bulat Okudschawa. In: Die Zeit 11.6.1971.
- Ssachno, H. von: Observation des subversiven Grafen Tolstoj. Bulat Okudschawas "Erlebnisse des Polizeiagenten Schipow". In: Süddeutsche Zeitung 6.7.1974, 30.

- Ssachno, H. von: "Poesie entsteht immer aus Protest". Gespräch mit dem sowjetischen Dichter Bulat Okudschawa. In: Süddeutsche Zeitung 31.3.1976, 30. (Interview)
- Ssachno, H. von: Die Reise der Dilettanten. Bulat Okudschawas Blick in die russische Geschichte. In: Süddeutsche Zeitung 25.11.1978, 30.
- Ssachno, H. von: Märchen von Krieg und Frieden. Bulat Okudshawas Roman "Rendez-vous mit Napoleon". In: Süddeutsche Zeitung 31.10./1.11.1983, 36.
- Ströhm, C.: Die da draußen und die da drinnen. Bulat Okudschawa, der Vater des armen Awrosimow, besuchte die Bundesrepublik. In: Die Welt (Ausgabe B) 2.4.1976.
- Szenfeld, I.: Miesiąc z Bułatem Okudźawą w Polsce. In: Nowa Wiesź 33/1967, 4-5.
- Tschernenko, A.: Das Gedächtnis. Gespräch mit dem Dichter Bulat Okudshawa. In: Sowjetliteratur 7/1982, 158-163.
- Turm, R.: Gespräch mit dem Dichter und Sänger Bulat Okudshawa. In: Der Bücherkarren 3/1977. (Interview)
- Weinstein, M.: Bulat Okudjava: Te laudeamus... Essai sur le romanescque okoudjavien. In: Revue des études slaves 4/1987, 819-832.
- Wolffheim, E.: Es lebe die Freiheit! Okudschawas Sittenbilder aus Rußlands vergangenem Jahrhundert. In: Frankfurter Rundschau 22.1.1980.
- Wolffheim, E.: Bulat Š. Okudžava. In: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. H. Arnold. München 1984ff. Bd.3, Stichwort Bulat Š. Okudžava, 1-13.
- Žolkovskij, A.: Das Paradies als Hinterhof maskiert. Bemerkungen zur poetischen Welt Bulat Okudzavas. In: Neue Russische Literatur. Almanach Nr.1, 1978, 280-307.

## 6. Sekundärliteratur zu Okudžava in russischer Sprache

- Istoričeskij roman v literaturach socialističeskich stran Evropy. Akademija nauk SSSR. Institut mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo. Moskva 1969.
- Istorija ruskoj sovetskoj literatury. Pod red. Vychodcev. Izd. 2-e. Moskva 1974. (516, 545)
- Istorija ruskoj sovetskoj literatury v četyrech tomach (1917-1965). Hg. A. Dement'ev/L. Poljak/L. Timofeev. Izd. 3. ispravl. i dopoln. Moskva 1971, t. 4. (116/118, 134)
- Istorija ruskoj sovetskoj literatury (v dvuch tomach). Hg. Metčenko/Poljak. Moskva 1963, t. 2. (756)

Istorija russkogo sovetskogo romana v dvuch tomach. Moskva/Leningrad 1965. t. 2. (268)

Kovalev, V.: Mnogoobrazie stilej v sovetskoj literature. Moskva/Leningrad 1965. (106)

Kratkaja literaturnaja énciklopedija. T. 5. Moskva 1968. (414)

Lotman, Ju.: Struktura chudožestvennogo teksta. Moskva 1970. (158/159)

Michajlov, A.: Ritmy i vremena. Étjudy o russkoj sovetskoj poézii našich dnejj. Moskva 1973. (474/475, 509)

Oskockij, V.: Roman i istorija. Moskva 1980.

Pankov, V.: Vospitanie graždjanina. Sovetskaja literatura, gody šestidesjatye. Izd. 2-e, pererab. i dop. Moskva 1969. (167-171)

Plotkin, L.: Literatura i vojna. Velikaja Otečestvennaja vojna v russkoj sovetskoj proze. Moskva/Leningrad 1967. (296-300)

Solženicyun, A.: Bodalsja telenok s dubom. Paris 1975. (282, 527)

Sovremennaja russkaja sovetskaja povest'. Akademija nauk SSSR. Institut russkoj literatury. Puškinskij dom. Leningrad 1975. (208-210)

Svirskij, G.: Na lobnom meste. Literatura npravstvennogo soprotivlenija (1946-1976gg.). Predislovie E. Étkinda. London 1979.

Vajl', P./Genis, A.: Sovremennaja russkaja proza. Ann Arbor 1982. (97-99)

Vladimirov, S.: Stich i obraz. Razmyšlenija o sovremennom stiche. Leningrad 1968. (39-40, 126-128, 135-157)

Zajcev, V.: Sovetskaja poézija 50-60-ch godov. Moskva 1969. (46, 75/76)

## 7. Sekundärliteratur zu Okudžava in deutscher, englischer u.a. Sprachen

Ackern, K.-D. van: Bulat Okudžava und die Kritische Literatur über den Krieg. München 1976. (= Arbeiten und Texte zur Slavistik. Bd. 11).

Boss, D.: Das sowjetische Autorenlied. München 1985 (= Slawistische Beiträge, Bd. 188).

Brown, D.: Soviet Russian Literature Since Stalin. London/New York/Melbourne 1978.

Brown, E.: Russian Literature Since the Revolution. Revised and enlarged edition. Cambridge, Mass./London 1982<sup>3</sup>. (231, 292-293, 325-329, 341-343, 360-361)

- Das Menschenbild in der Sowjetliteratur. Hg. H. Jünger. Jena 1969. (73/74)
- Drawicz, A.: Literatura radziecka 1917-1967. Pisarze rosyjscy. Warszawa 1968. (301-302)
- Drawicz, A.: Zaproszenie do podróży. Skice o literaturze rosyjskiej XX wieku. Kraków 1974. (94, 161, 188)
- Etkind, E.: Russische Lyrik von der Oktoberrevolution bis zur Gegenwart. Versuch einer Darstellung. München 1984. (234-241)
- Gerstenmaier, G.: Die Stimme der Stummen. Die demokratische Bewegung in der Sowjetunion. Stuttgart 1971. (40, 53, 68, 180, 234)
- Geschichte der russischen Sowjetliteratur. Hg. W. Beitz u.a. Bd. 2 (1941-1967). Berlin 1975. (342)
- Handbook of Russian Literature. Ed. V. Terras. New Haven/London 1985. (97, 196, 316, 372, 384, 386, 444, 469, 508, 516)
- Handbuch der Sowjetliteratur 1917-1972. Hg. N. Ludwig. Leipzig 1975. (382)
- Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren - Werke - Begriffe. Hg. F. Bondy/I. Frenzel/J. Kaiser/L. Kopelew/H. Spiel. Dortmund 1989. Bd. 4. (2187)
- Heider, H.: Der Hoffnung kleines Orchester. Bulat Okudźava - Lieder und Lyrik. Frankfurt a.M./Bern 1983. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XVI. Slawische Sprachen und Literaturen. Bd. 20).
- Holthusen, J.: Russische Gegenwartsliteratur. Bd. 2: 1941-1967. Prosa und Lyrik. Bern/München 1968. (128-130)
- Holthusen, J.: Russische Literatur im 20. Jahrhundert. München 1978. (296-297)
- Holthusen, J.: Rußland in Vers und Prosa. München 1973. (141, 147-148, 158-159, 164, 177)
- Hosking, G.: Beyond Socialist Realism. Soviet fiction since Ivan Denisovich. New York 1980. (29)
- Hosking, G.: The twentieth century: in search of new ways, 1953-80. In: The Cambridge History of Russian Literature. Ed. Ch. Moser. Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney 1989. 520 - 594. (578, 579)
- Kasack, W.: Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Stuttgart 1976. (272-273)
- Kasack, W.: Die russische Literatur 1945-1982 mit einem Verzeichnis der Übersetzungen ins Deutsche. München 1983. (= Arbeiten und Texte zur Slavistik. Bd. 28). (24, 31, 41, 60)

- Kindlers neues Literaturlexikon. Hg. W. Jens. München 1991, Bd. 12. (661-664)
- Lexikon der Weltliteratur. Hg. G. v. Wilpert. Stuttgart 1975<sup>2</sup>. (1207)
- Lexikon fremdsprachlicher Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart. (3 Bde). Bd. 2. Leipzig 1979. (547)
- Lindemann, G. (Hg.): Sowjetliteratur heute. München 1979. (52, 66, 74-76)
- Literatur-Brockhaus. Hg. u. bearb. W. Habicht/W.-D. Lange. Mannheim 1988, Bd. 3. (6)
- Literatur und Repression. Sowjetische Kulturpolitik seit 1965. Hg. u. eingel. H. von Ssachno, M. Grunert. München 1970. (53, 120)
- Literaturlexikon 20. Jahrhundert. Hg. H. Olles. Reinbek 1971. (600-601)
- Malzew, Ju.: Freie russische Literatur 1955-1980. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1976. (213-216, 378)
- Mathauser, Z.: Die Spirale der Poesie. Die russische Dichtung seit 1945. Übers. u. Anhang B. Scholz. Frankfurt a.M./München 1975. (156-157, 167-169)
- Mathesius, B./Franěk, J.: Prěhled sovětské literatury. 2 část. Praha 1971. (413-414)
- Das Menschenbild in der Sowjetliteratur. Hg. H. Jünger. Jena 1969. (73-74)
- Opposition in der Sowjetunion. Berichte und Analysen. Hg. H. Brahm. Düsseldorf 1972. (50, 60, 67, 68, 71)
- Rothberg, A.: The Heirs of Stalin. Dissidence and the Soviet Regime. 1953-1970. Ithaca/London 1972 (46, 50, 67, 82, 223, 280, 291)
- Slonim, M.: Die Sowjetliteratur. Stuttgart 1972. (380-383, 400-401)
- Slovník spisovatelů národů SSSR. 2 Bde. T. 2. Praha 1966. (332)
- Smith, H.: Die Russen. Bern/München 1976. (512-513)
- Soviet Literature in the Sixties. An International Symposium. Ed. M. Hayward, E.L. Crowley. New York/London 1964. (30, 179-180)
- Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft. Bd 3. Freiburg/Basel/Wien 1969. (1103-1110)
- Ssachno, H. von: Der Aufstand der Person. Sowjetliteratur nach Stalins Tod. Berlin 1965. (177-178, 259, 260, 266, 167)
- Steininger, A.: Literatur und Politik in der Sowjetunion nach Stalins Tod. Wiesbaden 1965. (180)

Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Hg. M. Branneck. Bd. 3. Reinbek 1981. (967)

Wladimirow, L.: Die Russen privat. München o.J. (Goldmann Bd. 2772). (135-136)

### 8. Allgemeine Sekundärliteratur

Andrievskaja, A.: Nesobstvenno-prjamaja reč' v chudožestvennoj proze Lui Aragona. Kiev 1967.

Atarova, K./Lesskis, G.: Pervoličnaja povestvovatel'naja forma v chudožestvennoj proze. In: Materialy vsesojuznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam I (5). Tartu 1974, 216-222.

Atarova, K./Lesskis, G.: Semantika i struktura povestvovanija ot pervogo lica v chudožestvennoj proze. In: Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka. T. 35, 4/1976, 343-356.

Atarova, K./Lesskis, G.: Semantika i struktura povestvovanija ot tret'ego lica v chudožestvennoj proze. In: Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka. T. 39, 1/1980, 33-46.

Bachtin, M.: K metodologii literaturovedenija. In: Kontekst 1974. Literaturno-teoretičeskie issledovanija. AN SSSR. Institut mirovoj literatury im. Gor'goko. Moskva 1975, 203-212.

Bachtin, M.: [Plan dorabotki knigi "Problemy poëtiki Dostoevskogo]. In: Kontekst 1976. Literaturno-teoretičeskie issledovanija. AN SSSR. Institut mirovoj literatury im. Gor'goko. Moskva 1977, 293-316.

Bachtin, M.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Übers. A. Schramm. Frankfurt/Berlin/Wien 1985.

Baranov, V.: Ličnost' i istorija. In: Edinstvo. Sb. statej o mnogonacional'noj literature. Vyp. II. Moskva 1975, 61-94.

Belaja, G.: Zakonomernosti stilevogo razvitija sovetskoj prozy. Moskva 1977.

Bulanov, A.: Problema avtora v sovremennom literaturovedenii. In: Problemy sovremennoj sovetskoj literatury. Volgograd 1973, 126-151.

Dragomireckaja, N.: Slovo geroja kak princip organizacii stilevogo celogo. In: Teorija literaturnych stilej. Moskva 1978, 446-459.

Eršov, L.: Itogi i perspektivy izučenija sovetskogo romana. In: Russkaja literatura 3/1971, 185-197.

Fedorov, A.: Semantičeskaja osnova obraznyh sredstv jazyka. Novosibirsk 1969.

Fieguth, R. (Hg.): Literarische Kommunikation. Kronberg/Ts. 1975. (= Scriptor Hochschulschriften. Literaturwissenschaft 8).

- Figurovskij, I.: Struktura teksta chudožestvennogo proizvedenija. Tezisy doklada. In: Voprosy russkogo jazyka, dialektologii i metodiki prepodavanija. Učene zapiski. Vyp. IV. Voronež 1965, 4-8.
- Gej, N.: Sovremennye spory o chudožestvennom proizvedenii. In: Literaturnaja Gruzija 9/1972, 56-63.
- Gej, N.: Vremja i prostranstvo v strukture proizvedenija. In: Kontekst 1974. Literaturno-teoretičeskie issledovanija. AN SSSR. Institut mirovoj literatury im. Gor'kogo. Moskva 1975, 213-228.
- Ginzburg, L.: O strukture literaturnogo personaža. In: Iskusstvo slova. Moskva 1973, 376-388.
- Giršman, M.: O ritme russkoj chudožestvennoj prozy. In: Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. Ed. by R. Jakobson, C.H. van Schooneveld, D.S. Worth. The Hague/Paris 1973, 161-169.
- Giršman, M.: Problemy ritmičeskoj organizacii chudožestvennogo celogo v proizvedenijach L. Tolstogo i F. Dostoevskogo. In: Voprosy stichovedenija. Erevan 1976, 148-164.
- Gončarov, I.: Vlijanie duhovnyh kačestv čitatelja na vosprijatie chudožestvennoj literatury. In: Naučnaja konferencija, posvjaščennaja psihologii čtenija i čitatelja. Leningrad 1971, 46-48.
- Gorelikova, M./Magomedova, D.: Lingvističeskij analiz chudožestvennogo teksta. Moskva 1983.
- Hardt, M.: Poetik und Semiotik. Das Zeichensystem der Dichtung. Tübingen 1976. (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 20).
- Hillebrand, B. (Hg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt 1978. (= Wege der Forschung, Band CDLXXXVIII).
- Ingarden, R.: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1965<sup>3</sup>.
- Iser, W.: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1971.
- Iser, W.: Der immanente Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München 1972. (= Uni-Taschenbücher 163).
- Jakimenko, V.: Princip istorizma i poëtika sovremennoj sovetskoj povesti. Kandidatskaja dissertacija. Moskva 1980.
- Jakobson, R.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt/M. 1979.
- Kahrmann, C./Reiß, G./Schluchter, M.: Erzähltextanalyse. Eine Einführung. Mit Studien- und Übungstexten. Überarbeitete Neuauflage des bisher zweibändigen Taschenbuchs. Kronstein/Ts. 1986.
- Kanzog, K.: Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens. Heidelberg 1976. (= Uni-Taschenbücher 495).

- Klotz, V. (Hg.): Zur Poetik des Romans. Darmstadt 1965. (= Wege der Forschung, Band XXXV).
- Kosikov, G.: O principach povestvovanija v romane. In: Literaturnye napravlenija i stili. Sb. statej, posvjaščennyj 75-letiju prof. G.N. Pospelova. Moskva 1976, 65-76.
- Kotljars, T.: O nekotorych osobennostjach postroenija teksta. In: Lingvistika teksta. Materialy naučnoj konferencii. Č. I. Moskva 1974, 143-146.
- Kovtunova, I.: Nesobstvenno prjamaja reč' v sovremennoe russkoe literaturnoe jazyke. In: Russkij jazyk v škole 2/1953, 18-27.
- Koževnikova, N.: O tipach povestvovanija v sovetskoj proze. In: Voprosy jazyka sovremennoj russkoj literatury. Moskva 1971, 97-163.
- Koževnikova, N.: Rečevye raznovidnosti povestvovanija v russkoj sovetskoj proze. Avtoreferat kandidatskoj dissertacii. Moskva 1973.
- Koževnikova, N.: O sootnošenii reči avtora i personaža. In: Jazykovye processy sovremennoj russkoj chudožestvennoj literatury. Proza. AN SSSR. Institut russkogo jazyka. Moskva 1977, 7-98.
- Koževnikova, V.: Slovesnaja instrumentovka. In: Slovo i obraz. Sb. statej. Moskva 1964, 102-124.
- Kožinov, V.: O chudožestvennoj reči. In: Russkaja reč' 5/1970, 47-53.
- Kožinov, V.: Slovo kak forma obraza. In: Slovo i obraz. Sbornik statej. Moskva 1964, 3-51.
- Kroll, W.: Poljska znanost o književnosti u kontekstu novije književnoteorijske diskusije. In: Umjetnost riječi 2-4/1974, 95-122.
- Lachmann, R. (Hg.): Dialogizität. München 1982. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Reihe A: Hermeneutik - Semiotik - Rhetorik, Band 1).
- Lämmert, E.: Bauformen des Erzählens. 6. unveränd. Aufl. Stuttgart 1975.
- Levin, Ju.: O semantičeskom analize poétičeskogo teksta. In: Problemy lingvističeskoj stilistiki. Naučnaja konferencija. Moskva 1969, 79-80.
- Lichačeva, L.: Povestvovatel'naja točka zrenija kak chudožestvennyj priem i ego jazykovaja charakteristika. Kandidatskaja dissertacija. Leningrad 1975.
- Logačeva, E.: O rečevoj strukture proizvedenija (na materiale nemeckoj chudožestvennoj prozy). In: Problemy interpretacii teksta. Sb. naučnih rabot. Leningrad 1975, 5-25.

- Lotman, Ju.: Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses. Hg. und mit einem Nachwort versehen von K. Eimermacher. Übers. W. Jachnow. München 1972. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Band 14).
- Lotman, Ju.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Hg. mit einem Nachwort und einem Register von R. Grübel. Übers. R. Grübel, W. Kroll, H.-E. Seidel. Frankfurt/M. 1973.
- Lotman, Ju.: Die Analyse des poetischen Textes. Hg., eingel. und übers. R. Grübel. Kronberg/Ts. 1975. (= Scriptor Taschenbücher S 38 Literaturwissenschaft).
- Marčenko, N.: Skaz kak tip povestvovanija v sovremennoj sovetskoj proze. Avtoreferat kandidatskoj dissertacii. Moskva 1980.
- Marova, N.: Nekotorye voprosy lingvostilističeskoj interpretacii chudožestvennogo teksta (problema prespektivy povestvovanija) na materiale sovremennyh nemeckich korotkich rasskazov. Avtoreferat kandidatskoj dissertacii. Moskva 1968.
- Molčanov, V.: Avtorskij zamysel i čitatel'skoe vosprijatje (k postanovke problemy). In: Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka. T. 29, 3/1970, 228-235.
- Odincov, V.: O jazyke chudožestvennoj prozy. Povestvovanie i dialog. Moskva 1973.
- Pospelov, N.: Nesobstvenno-prjamaja reč' i formy ee vyraženijsa v chudožestvennoj proze Gončarova 30-40-ch godov. In: Materialy i issledovanija po istorii russkogo literaturnogo jazyka. AN SSSR. T. IV. Moskva 1957, 218-239.
- Riesel, E.: Theorie und Praxis der linguistischen Textinterpretation. Moskau 1974.
- Sacharova, N.: Nesobstvenno-prjamaja reč' v sisteme sposobov peredači reči (na materiale francuzskoj literatury). Avtoreferat kandidatskoj dissertacii. Leningrad 1970.
- Schmid, W.: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München 1973. (= Beihefte poetica. Heft 10).
- Sidorov, E.: Vremja, pisatel', stil'. O sovetskoj proze nasich dnejs. Moskva 1978.
- Slawinski, J.: Literatur als System und Prozeß. Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur. Ausgew., übers., kommentiert und eingel. von R. Fieguth. München 1975. (= Sammlung Dialog 75).
- Staiger, E.: Grundbegriffe der Poetik. München 1983.
- Stanzel, F.: Theorie des Erzählens. 3. durchges. Aufl. Göttingen 1985. (= UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher 904).

Striženko, A.: Chudožestvennyj tekst kak osobaja forma komunikacii.  
In: Lingvistika teksta. Materialy naučnoj konferencii. Č. II.  
Moskva 1974, 81-88.

Theile, W.: Immanente Poetik des Romans. Darmstadt 1980.

Troickij, V.: Stilizacija. In: Slovo i obraz. Sbornik statej. Moskva  
1964, 164-194.

Turaeva, Z.: Vremja chudožestvennoe i vremja grammatičeskoe. In:  
Stilistika romano-germanskich jazykov. Leningrad 1972, 124-142.

Uspenskij, B.: Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen  
Textes und Typologie der Kompositionsform. Hg. und nach einer  
revidierten Fassung des Originals bearbeitet von K. Eimermacher.  
Übers. von G. Mayer. Frankfurt/M. 1975.

## PERSONENREGISTER

Achmadulina, B. - 11  
 Ackern, K.-D. van - 18, 271ff.  
 Aksenev, V. - 152, 263, 265  
 Anninskij, L. - 263f.  
 Antokolskij, P. - 12  
 Auras, C. - 64f.  
 Bachnov, L. - 267f., 270  
 Bachrevskij, V. - 150  
 Bachtin, M. - 148  
 Baklanov, A. - 16  
 Baranov, M. - 62  
 Baruzdin, S. - 59f.  
 Belaja, G. - 18, 201f., 294  
 Belyj, A. - 65, 108, 272  
 Biele, P. - 117, 288  
 Bitov, A. - 203  
 Bočarov, A. - 150, 152, 153, 267  
 Bode, B. - 264, 271  
 Bojko, M. - 61, 150, 151f., 154  
 Böll, H. - 265  
 Borisov, V. - 101  
 Borowsky, K. - 107  
 Boss, D. - 19  
 Brassens, G. - 17  
 Brovman, G. - 265f.  
 Bulgakov, M. - 65, 78, 103, 108  
 Bušin, V. - 60, 63, 65, 147, 150, 152, 153ff.  
 Čeporov, Ě. - 264  
 Červenka, M. - 29  
 Chochlov, E. - 61  
 Chotimskij, B. - 150, 151  
 Dal' - 60  
 Daniël', Ju. - 13  
 Dement'ev, A. - 262  
 Demidov, A. - 101  
 Dolina, V. - 13  
 Dončenko, N. - 146, 200f., 284  
 Dostoevskij, F. - 63  
 Dymšic, A. - 263  
 Ěl'jaševič, A. - 264, 269  
 Elkin, A. - 11  
 Ětkind, E. - 18  
 Evtušenko, E. - 11, 263  
 Fedeckí, Z. - 14  
 Fonvizin, D. - 64  
 Forberger, A. - 161  
 Galič, A. - 12, 19  
 Garšin, V. - 272  
 Gogol', N. - 63, 65, 106, 107, 108, 203, 258  
 Gorbačeva, N. - 285, 290  
 Gordin, Ja. - 102, 147, 150, 151  
 Grebenščikov, A. - 61  
 Gusev, Ju. - 195  
 Hager, R. - 158

Heider, H. - 18  
 Hemingway, E. - 271  
 Hoffmann, E.T.A. - 107, 288  
 Jakobson, R. - 25, 26  
 Jais, A. - 65  
 Kafka, F. - 65, 108  
 Karpov, A. - 261f., 269  
 Kasack, W. - 106, 162  
 Kasper, K. - 107, 158, 203  
 Kim, Ju. - 13  
 Klausenitzer, H.-P. - 161  
 Klepikova, E. - 61, 62, 104f.  
 Kondratovič, A. - 263  
 Korenevskaja, N. - 195, 200, 288  
 Korogodskij, Z. - 267  
 Kovalev, V. - 265  
 Kozlov, I. - 262  
 Krasnov, G. - 264f.  
 Krjačko, L. - 263f.  
 Krjučkov, Ju. - 267  
 Krymova, N. - 268  
 Kučerkovskij, N. - 261f.  
 Kurbatov, V. - 102, 148f., 153  
 Latynina, A. - 147, 150, 152, 199, 286ff.  
 Lazarev, L. - 269f.  
 Leech-Anspach, G. - 160f.  
 Lenz, S. - 106  
 Leonov, B. - 266  
 Lermontov, M. - 150f., 157  
 Levitin - 100  
 Ljubimov, Ju. - 16  
 Lobanov, M. - 155, 198  
 Lotman, Ju. - 18, 26  
 Mann, Th. - 107, 288  
 Matveeva, N. - 12  
 Metčenko, A. - 262  
 Meženkov, V. - 102f.  
 Moldavskij, D. - 262  
 Nabokov, V. - 288  
 Nekrasov, V. - 263  
 Nikolaev, P. - 262  
 Novičenko, L. - 263  
 Novikov, V. - 270  
 Okopień-Sławińska, A. - 27, 28, 29  
 Osetrov, E. - 261  
 Osiecka, A. - 16  
 Oskockij, V. - 60, 154f., 290  
 Ovčarova, P. - 61  
 Ozerov, B. - 101  
 Pankov, V. - 264  
 Paustovskij, K. - 15, 209  
 Percovskij, V. - 63f.  
 Piskunova, S./Piskunov, V. - 199, 280, 287f., 289  
 Plechanov, S. - 147f., 152, 153  
 Plog-Bontemps, S. - 159  
 Plotkin, L. - 266

- Puškin, A. - 16, 64, 65, 103, 151, 200, 236, 288f.  
Rachlin, R. - 101  
Remarque, E. - 263, 265  
Roždestvenskij, R. - 11  
Safonov, V. - 153  
Salinger, J. - 263, 265  
Saroyan - 267  
Ščegolev, P. - 149  
Schmid, W. - 28, 30f., 51  
Schröder, R. - 105, 156ff., 176, 202f.  
Serebrovskaja, E. - 264  
Sergeev-Censkij, S. - 150  
Sergovancev, N. - 264  
Sidorov, E. - 154  
Siemion, W. - 17, 209  
Sinhuber, B. - 106  
Sinjavskij, A. - 13  
Šiškina, A. - 265  
Solženicyn, A. - 13, 106  
Sosnora, V. - 198  
Šostakovič, D. - 12  
Ssachno, H. von - 64f., 107f., 159f., 202  
Štorm, G. - 63, 65  
Sultanov, K. - 268  
Tolstoj, L. - 15, 68, 100, 102, 103, 105, 108, 150, 157, 272, 288  
Trifonov, Ju. - 107, 157, 198, 203  
Tynjanov, Ju. - 63, 65, 157, 200, 281  
Vajl', P./Genis, A. - 283  
Vajsbejn, O. - 268  
Volodin - 12  
Vorob'ev, V. - 102  
Voznesenskij, A. - 11  
Vysockaja, N. - 269  
Vysockij, V. - 12, 16, 17, 19  
Wellek, R. - 25  
Wilpert, G. von - 100  
Wolffheim, E. - 159  
Zolotusskij, I. - 103

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

(1990-1991)

253. Ucen, Kim Karen: Die Chodentrilogie Jindřich Šimon Baars. Eine Untersuchung zur Literarisierung der Folklore am Beispiel des Chronikromans von Baar. 1990. X, 277 S., 6 Farbabbildungen.
254. Zybatow, Lew: Was die Partikeln bedeuten. Eine kontrastive Analyse Russisch-Deutsch. 1990. 192 S.
255. Mondry, Henrietta: The Evaluation of Ideological Trends in Recent Soviet Literary Scholarship. 1990. IV, 134 S.
256. Waszink, Paul M.: Life, Courage, Ice: A Semiological Essay on the Old Russian Biography of Aleksandr Nevskij. 1990. 166 S.
257. Gemba, Holger: Untersuchungen der Raumsprache im lyrischen Werk A.A. Bloks. 1990. XVI, 421 S.
258. Даниленко, Борис: Окозрительный устав в истории богослужения Русской церкви. 1990. 143 S.
259. Lehmann, Inge: Putni tovaruš. Ana Katarina Zrinska und der *Ozaljski krug*. 1990. VIII, 203 S.
260. Slavistische Linguistik 1989. Referate des XV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bayreuth 18. - 22.9.1989. Herausgegeben von Walter Brey. 1990. 313 S.
261. Woodward, James B.: Metaphysical Conflict. A Study of the Major Novels of Ivan Turgenev. 1990. VIII, 178 S.
262. Faulhaber, Dieter Roland: Christian Gottlieb Bröder in Rußland. Studien zur russischen grammatischen Terminologie in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1990. VIII, 233 S.
263. Loske, Annette: Individuum und Kollektiv. Zum Problem des Helden in nachrevolutionären russischen Dramen von „Misterija-buff“ bis „Ljubov' Jarovaja“. 1990. VIII, 279 S.
264. Trunte, Hartmut: СЛОВЕНЫСНЪИ ЯЗЫКЪ. Ein praktisches Lehrbuch des Kirchenslavischen in 30 Lektionen. Zugleich eine Einführung in die slavische Philologie. Band I: Altkirchenslavisch. 1990. 2., durchgesehene Aufl. 1991. XX, 223 S. (=Studienhilfen. 1.)
265. Burkhardt, Doris: Modale Funktionen des Verbalaspekts im Russischen? 1990. 155 S.
266. Зализняк, А. А.: «Мерило Праведное» XIV века как акцентологический источник. 1990. X, 183 S.
267. Drews, Peter: Herder und die Slaven. Materialien zur Wirkungsgeschichte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 1990. 245 S.
268. Рахилина, Екатерина В.: Семантика или синтаксис? (К анализу частных вопросов в русском языке.) 1990. X, 206 S.

\* \* \*

269. Golubzowa, Ludmilla: Adverb und Sprachstil. Untersuchungen zur stilistischen Differenziertheit in der russischen Literatursprache, insbesondere im lexikalischen Bereich. 1991. XVIII, 418 S.
270. Drama und Theater. Theorie — Methode — Geschichte. Herausgegeben von Herta Schmid und Hedwig Král. 1991. XIV, 651 S.
271. Dobringer, Elisabeth: Der Literaturkritiker R.V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums. 1991. XVIII, 254 S.
272. Neureiter, Ferdinand: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 2., verb. u. erw. Aufl. 1991. 332 S.
273. Richter, Angela: Serbische Prosa nach 1945. Entwicklungstendenzen und Romanstrukturen. 1991. 252 S.
274. Slavistische Linguistik 1990. Referate des XVI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum/Löllinghausen 19.-21.9.1990. 1991. 327 S.
275. Страхов, Александр: Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования. 1991. VI, 244 S.
276. Brown, Russell E.: Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz. 1991. IV, 144 S.
277. Klosi, Ardian: Mythologie am Werk: Kazantzakis, Andrić, Kadare. Eine vergleichende Untersuchung am besonderen Beispiel des Bauopfermotivs. 1991. 183 S.
278. Буланин, Дмитрий М.: Античные традиции в древнерусской литературе XI-XVI вв. 1991. 465 S.
279. Voggenreiter, Gudrun: Dialogizität am Beispiel des Werkes von Bolesław Leśmian. 1991. 277 S.
280. Schwenk, Hans-Jörg: Studien zur Semantik des Verbalaspekts im Russischen. 1991. VIII, 261 S.
281. Eckert, Rainer: Studien zur historischen Phraseologie der slawischen Sprachen (unter Berücksichtigung des Baltischen). 1991. VIII, 262 S.