

Nikolina Burneva

Wendezeiten
in der
bulgarischen Literatur



Universitätsverlag Göttingen

Nikolina Burneva
Wendezeiten in der bulgarischen Literatur

This work is licensed under the [Creative Commons](#) License 3.0 “by-sa”, allowing you to download, distribute and print the document in a few copies for private or educational use, given that the document stays unchanged and the creator is mentioned.



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2013

Nikolina Burneva

Wendezeiten in der
bulgarischen Literatur



Universitätsverlag Göttingen
2013

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Autorenkontakt

Nikolina Burneva

e-mail: nikolina.burneva@abv.bg

Habilitationsschrift Universität „Hil. Kyrill und Method“ zu Veliko Tarnovo

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den OPAC der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek (<http://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar und darf gelesen, heruntergeladen sowie als Privatkopie ausgedruckt werden. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Satz und Layout: Annett Eichstaedt

Umschlaggestaltung: Franziska Lorenz

Titelabbildung: Nikolina Burneva, Straßenhappening in Sofia

© 2013 Universitätsverlag Göttingen

<http://univerlag.uni-goettingen.de>

ISBN: 978-3-86395-120-7

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Die Avantgarde im Angesicht der Tradition	5
Ankunft in die Moderne. Bulgarische Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts	7
„Gotische Kathedralen mit byzantinischen Kuppeln...“ Eklektizismus und Selbstbezüglichkeit	31
Jana Jazovas Lyrik über die letzten Dinge und die Frauenträume.....	51
Futuristische Muster auf dem Balkan: Meyrinks Einfluss auf den jungen Svetoslav Minkov.....	85
Der lange Abschied und... Ankunft ohne Ende	103
Helden und Instanzen des (Un-)Zeitgemäßen in der bulgarischen Literatur der 80er Jahre	105
Gender und Kunstfolklore: Über ein Festival maskuliner Emanzen in Bulgarien	127
„Sie warten auf Godot, und wir jagen nach dem Wind.“	141
„Uns geht es prima, aber es wird schon besser werden...“ Frauenbilder aus Bulgarien nach der Wende	161
Zum Umgang mit der nationalen Geschichte in Zeiten der Wende	185
Kulturpolitische Reflexionen zwischen Opferrolle und Selbstkritik.....	187
Mythische und biblische Pentimenti in Erzählungen aus der bulgarischen Gegenwartsliteratur	203
Nachwort von Annegret Middeke.....	235

Vorwort

Viel zu oft wird der Umstand beklagt, dass man von deutschsprachigen Medien kaum etwas mehr von Bulgarien zu wissen bekommt, als was man schon lange kennt: sehr oberflächliche, sehr fragmentarische Informationen über Armut, Kriminalität und parteipolitisches Tauziehen ohne Ende... Selbst wenn eine positive Perspektive heranbemüht wird, bleibt sie meistens an Stereotypen hängen, die das Bild des Balkans als Ort der rückwärtsgewandten Utopie darstellen: unermüdlich über Felder und im Haushalt gebückte Frauen, ausgelassene Saufgelage mit viel Lärm, Klatsch- und Streitsucht und wilden Tänzen vor dem pittoresken Hintergrund wunderschöner, naturbelassener Landschaft. Dass dieser kitschige Mix leider zu den erfolgreichsten Argumenten des gegenwärtig so geschätzten kulturellen Kriteriums der Nachhaltigkeit zählen kann, ist teilweise selbst verschuldet, denn es hat zu oft den Anschein, wie wenn die Profilierungssucht von Künstlern aus den Balkanländern mit dem Erlebnishunger eines durch überlieferte Hochkultur überforderten (mittel- und westeuropäischen) Publikums sich treffen würden, um die unaufhaltsame Karriere zum Beispiel eines Emir Kusturica zu erzeugen oder Bulgariens Pop-Folk-Großproduzenten Mitko Dimitrov mit einer Million Euro aus Brüssel zu beschenken. Die Tourismus-Industrie tut ein weiteres hinzu, wenn auf den mittlerweile unzähligen Webseiten die unverwüstlichen Poturi-Träger mit thrakischen Sackpfeifen Momentaufnahmen vom sommerlich frischen Hochge-

birge schmücken oder junge Mädchen in Nationaltracht riesige Rosenblütenkorbe präsentieren... Alles wie gehabt.

Von all dem wird im vorliegenden Buch nicht die Rede sein. Im Gegenteil, die Studien über verschiedene Aspekte der Moderne in der bulgarischen Literatur haben die Ambition, zur Normalisierung des Bulgarienbildes beizutragen. Jenseits aller Sensationslust und Markthascherei wollen sie von der Erkundung des urigländlichen Traditionellen abrücken, um wesentliche Ereignisse in der neueren bulgarischen Kulturgeschichte zu beleuchten, in denen sich die urbane Intelligenz des Landes artikuliert – nicht in exaltierter Selbstgefälligkeit, aber mit viel Selbstironie, ohne Illusionen von der unabwendbaren lichten Zukunft, aber mit einer gesunden Skepsis. Kulturkonservative und avantgardistische Tendenzen werden aufgedeckt, analysiert und im Hinblick auf ihr historisches Geworden-Sein und ihre Aussichten interpretiert mit dem Ziel, den Anderen im Ausland, die sich angesichts festgeschriebener Stereotypen und neu gewonnener, eigener Erfahrungen überrascht und herausgefordert fühlen, etwas mehr Informationen zu vermitteln, ein dialektischeres Bild von der bulgarischen Kultur nahezulegen.

Es ist weder möglich noch angestrebt, das zusammenhängende Bild eines einheitlich ablaufenden Geschichtsprozesses anzubieten. Die Darstellung wird im Allgemeinen erst den Charakter eines Kaleidoskops erreichen, und so wird sich hoffentlich ein gewisser Gesamteindruck von der bulgarischen Art, lebensweltliche Erfahrungen zu fiktionalisieren und philosophisch zu überhöhen, ergeben. Zu erhoffen ist, dass sich dadurch eine ausbaufähige Grundlage formiert, die jeder Interessierte durch seine weiteren Erfahrungen ergänzen würde. Im vorliegenden Buch wird eine der natürlichen Chronologie der behandelten Phänomene entsprechende Abfolge von Studien angeboten, die ich einzelnen Schlüsselmomenten in der neueren bulgarischen Kultur- und Literaturgeschichte widme. Sie alle beziehen sich auf zielgerichtet zusammengestellte Korpora von konkreten Texten, die sich bestenfalls berühren und fast nie überlappen, denn jede Studie beleuchtet eine andere Zeitspanne und/oder einen anderen Aspekt. Bei der Auswahl der einzelnen Objekte habe ich mich nur vage vom Kriterium der Repräsentanz leiten lassen. Zum einen, weil ich diesem Kriterium, auf spät- oder postmoderne Kultur angewendet, nicht mehr trauen kann – erscheinen doch die Gesellschaften von heute in einem sehr hohen Maße in diverse Kulturbereiche, -szenen und -stile gegliedert. Zum anderen, weil alle künstlerisch ambitionierten Artefakte in der Moderne von der Idee ihrer Außergewöhnlichkeit getragen sind, so dass ich neben dem Kriterium sozialer Relevanz auch noch das Kriterium der Innovation mit zu berücksichtigen hatte. Zum dritten habe ich gerade durch die kaleidoskopische Konzeption des vorliegenden Bandes die Freiheit gewonnen, nur Artefakte zu behandeln, die mich persönlich ansprechen, um die weniger aufregenden mit beiläufigen Anmerkungen zu übergehen. Zu dieser subjektiven Teilmotivation meiner Auswahl stehe ich auch hinsichtlich der Literatur aus unserem noch jungen Jahrhundert, die ich – anders als ursprünglich geplant – für eine spätere Publikation zu belassen mich

entschieden habe. Mir will es scheinen, dass eine kritische Menge von heute noch hochgelobten Texten der Gegenwart doch nicht die ästhetischen Qualitäten aufweisen, die zur besonderen Aufmerksamkeit reizen, sondern eher kulturpolitische Konjunkturen bedienen, den einen oder den anderen Autor marktgerechter erscheinen lassen wollen, etwas verlogen und verbogen sind, ja oft sogar auf die eine oder die andere Preisausschreibung hin geschrieben worden zu sein scheinen.

Das Buch ist meinen deutschen Freunden gewidmet, die ich als Stipendiatin des DAAD und der Humboldt-Stiftung an der Universität zu Köln und während vieler Gast-Dozenturen und wissenschaftlicher Begegnungen gewonnen habe, aber auch sehr vielen anderen Bekannten, die ich auf Reisen im Ausland und bei uns ‚da unten‘ begegnet bin. Sie alle haben mich gerührt durch ihr aufrichtiges Interesse und ihre Toleranz für das Unbekannte und Unterschiedliche, durch ihre Wissbegierde. Alle Welt spricht heutzutage von Interkulturalität, die Deutschen leben sie – problembewusst, geduldig und mit einer krisenerfahrenen Zuversicht in die Longue durée der europäischen Identität. Da ich selbst von ihnen sehr viel gelernt habe und mittlerweile viele Erinnerungsorte gemeinsam mit ihnen bewohne, will ich nunmehr meinerseits etwas zurückreichen in den gemeinsamen Pot unseres (post-)modernen Selbstverständnisses.

Veliko Tärnovo, im Mai 2013

Nikolina Burneva

Die Avantgarde im Angesicht der Tradition

Ankunft in die Moderne. Bulgarische Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts¹

An seine Kindheit in Bulgarien zurückdenkend, stellt Elias Canetti die Verhältnisse um die Jahrhundertwende so dar:

Rustschuk, an der unteren Donau, wo ich zur Welt kam, war eine wunderbare Stadt für ein Kind, und wenn ich sage, daß sie in Bulgarien liegt, gebe ich eine unzulängliche Vorstellung von ihr, denn es lebten dort Menschen der verschiedensten Herkunft, an einem Tag konnte man sieben oder acht Sprachen hören. Außer den Bulgaren, die oft vom Lande kamen, gab es noch viele Türken, die ein eigenes Viertel bewohnten, und an dieses angrenzend lag das Viertel der Spaniolen, das unsere. Es gab Griechen, Albanesen, Armenier, Zigeuner. Vom gegenüberliegenden Ufer kamen Rumänen [...]. Es gab, vereinzelt, auch Russen. [...] Die übrige Welt hieß dort Europa, und wenn jemand die Donau hinauf nach Wien fuhr, sagte man, er fährt nach Europa, Europa begann dort, wo das türkische Reich einmal geendet hatte. (Canetti 1979: 9)

¹ Die Studie ist zuerst erschienen im Band *Avantgardistische Literatur aus dem Raum der ehemaligen Donaumonarchie*. Hrsg. von Eva Reichmann. St. Ingbert: Röhrig-Verlag, 1997, S. 251-275.

Ohne dieser 1977 veröffentlichten Autobiographie einen dokumentarischen Charakter beimessen zu wollen, sei auf die Aspekte hingewiesen, welche der geschulte Kosmopolit Canetti zu Recht als regionalspezifisch hervorhebt: die komplizierte Semantik des Europa-Begriffs sowie die wechselseitige Bedingtheit von ethnischen und sozialen Verhältnissen in einer multikulturellen Tradition. Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass diese Besonderheiten die Entwicklung der Moderne in Bulgarien nachhaltig prägen.

Die Offenheit der bulgarischen Kultur für ausländische Einflüsse ist als traditionell anzusehen, wie ein Rückblick auf die vorausgegangenen zwei Jahrhunderte bezeugt. In einer Zeit, die im *common sense* als nationale Wiedergeburt empfunden wird, ist eine Intelligenz entstanden, die größtenteils ihre Ausbildung im Ausland erhalten hat. Als naheliegendster Bildungsfaktor ist Griechenland zu denken – in seiner früher erlangten politischen Selbständigkeit verfügt es über institutionalisierte kirchliche Einrichtungen und Lehranstalten mit großer Ausstrahlungskraft. Zugleich erscheint das griechische Element der multikulturellen Verhältnisse auf dem Balkan aus bulgarischer Sicht auch zwiespältig – wegen der hellenistischen Überheblichkeit gegenüber den slavischen Mitbürgern. Russland – ein wichtiger Ort kultureller Pilgerschaft, seitdem die bulgarische Kultur des Mittelalters von der offiziellen, islamischen verdrängt wurde – wird zur geistigen Heimat der slavischen Orthodoxie. In Odessa, Moskau, St. Petersburg gehen die Bulgaren nicht nur der traditionellen, sprachlich und geistesgeschichtlich verwandten russischen Kultur nach, sondern verfolgen auch die aktuellen Verhältnisse während der Reform-Ära Alexanders II., die Narodniki-Bewegung sowie die Rezeption sozialistischer Programme. Ausgewiesene Vertreter der russischen Intelligenz engagieren sich ihrerseits für die Befreiungsbestrebungen der Bulgaren. Als nicht zu übersehender Faktor im politischen Interessenknäuel auf dem Balkan, stabilisiert Russland seine Autorität in Bulgarien besonders durch seine Position in den Russisch-Türkischen Kriegen (und den anschließenden Friedensverträgen von San Stefano und Berlin, 1878), auf deren Grundlage die nicht abgerissene Russophilie sich festigt.

Parallel zu diesen kirchen-slavisch angestammten und kulturpolitisch weiterführenden Beziehungen zu den Nachbarländern erfolgt spätestens seit dem 18. Jahrhundert auch ein sich verstärkender Austausch mit Mittel- und Westeuropa. Die den langwierigen Zerfall des Osmanischen Reiches begleitende(n) Balkankrise(n) spitzen das Interesse der europäischen Öffentlichkeit für diese Region zu. Einen bedeutenden Beitrag zum Erschließen bulgarischer Verhältnisse erbringen dabei Balkanforscher aus Österreich-Ungarn. Felix Philipp Kanitz' *Donau-Bulgarien und der Balkan* (in 4 Bänden, 1876-1882) folgen die ethnographischen Veröffentlichungen von Georg Rosen, Friedrich Krauss und Adolf Strausz.² Der Prager Konstantin Jireček leitet mit seiner *Geschichte der Bulgaren* (1875) eine vertiefte,

² Näheres dazu in Schubert (1993).

philologisch begründete Beschäftigung mit der bulgarischen Kultur ein, auf der die Leipziger Schule von Leskien und Weigand aufbaut. Eine weitgefächerte Rezeption westeuropäischer Literatur hat zur Popularisierung der klassischen deutschsprachigen Autoren beigetragen.³

Intensivere Handelsbeziehungen (mit England, Frankreich, Deutschland) und die angehende Industrialisierung bahnen vielen Vertretern der bulgarischen Intelligenz den Weg in die Universitäten des deutschsprachigen Raumes, aus denen mehrfache Beziehungen hauptsächlich personellen Charakters erwachsen. In den 80er und 90er Jahren erfolgt die politische und makroökonomische Orientierung des neugegründeten Staates (unter Alexander von Battenberg, später unter Ferdinand I., bzw. dem Außenminister Stefan Stambolov) auf den Westen, wodurch eine Annäherung auch auf der Ebene elementarer soziokultureller Verhältnisse erfolgt. Im Zuge der Institutionalisierung des öffentlichen Lebens verliert die städtische Kultur ihren patriarchalisch geschlossenen Charakter, es verstärkt sich das europäische Zugehörigkeitsbewusstsein.

Die gemeinsame geschichtliche Erfahrung des slavischen Ethnos auf dem Balkan ist ein grundsätzlicher Ausgangspunkt für den Zusammenschluss von Kulturschaffenden aus den vormaligen osmanischen Provinzen, und über die sich erweiternden Kontakte zu kroatischen und tschechischen Künstlern findet eine Internationalisierung statt, die bulgarische Kunst selbst in der Kulturmetropole Wien präsentieren lässt. Die aufschlussreichen Beispiele, die Emilia Staitscheva in ihrer vergleichenden Betrachtung des Kunstvereins „Sävremenno izkustvo“ und der Wiener Secession anführt, bezeugen auch die entgegengesetzte Richtung interkultureller Wirkungen (Staitscheva 1993). Bereits in den 90er Jahren wird die bulgarische Stadt zur Szene für neuartige Experimente unter Mitwirkung auch von österreichischen Architekten. Die enge Verflechtung von ästhetischen Bestrebungen, ethnisch-politischen Ambitionen und philosophischen Orientierungen machen das Land zum Spielfeld verschiedener, oft gegenläufiger Tendenzen. Die ‚horizontale‘, geokulturelle Annäherung an Mittel- und Westeuropa beschleunigt anstehende ‚vertikale‘ Ausdifferenzierungen in der bulgarischen Kunst, die erstmals statt der nationalideologischen Motivation zunehmend kunstspezifische Erwägungen gelten lassen.

Die Naturalismus-Rezeption in den 90er Jahren erscheint in diesem Zusammenhang als bedeutsamer Übergang. Zum ersten Mal werden westeuropäische Werke nicht nachholend, sondern synchron aufgenommen. Mit dieser Beobachtung ist ein für unsere Fragestellung wichtiger Paradigmenwechsel genannt, dessen komplexer Charakter am Vergleich z.B. mit der Schiller-Rezeption in den 60er Jahren kurz verdeutlicht sei: Die ‚In-tyrannos‘-Dichtung der deutschen Sturm- und Drang-Bewegung ist mit einer Verspätung von mehreren Jahrzehnten und

³ Aufschlussreich in dieser Hinsicht sind u.a. die Beiträge im Band über bulgarisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen im 18. und 19. Jh. (Andreeva/Konev 1985).

unter starker Umdeutung der sozialpolitischen in die nationalpolitische Tendenz aufgenommen worden, um als Waffe im Kampf gegen die osmanische Fremdherrschaft eingesetzt zu werden. Die Naturalismus-Rezeption dagegen basiert auf systeminternen Spannungen innerhalb der bulgarischen Gesellschaft, die vergleichbar sind mit den soziokulturellen Voraussetzungen des Naturalismus in Westeuropa.

Der Übergang von einer ländlich-patriarchalischen zu einer industriell-städtischen Lebensweise etabliert ‚die Stadt‘ als jenen literarischen Topos, an dem Selbsterfahrungen im Zuge der gesellschaftlichen Modernisierung artikuliert werden können. Das gesellschaftsmoralische Engagement in den Dramen von Herrmann Sudermann und Gerhard Hauptmann beeinflusst das Entstehen originärer bulgarischer Dramen, so dass auch der Übergang von der hauptsächlich passiven, primären, zur produktionsästhetisch wirksamen, sekundären Rezeption ausländischer Konzepte in der bulgarischen Literatur stattfindet. Zwar ist der Bezug der Literatur auf die soziale Lebenswelt noch sehr vordergründig, doch erbringt die Übernahme der sozialpsychologischen dramatischen Motivation einen „ersten substantiellen Beitrag zur strukturellen Erneuerung des bulgarischen Dramas“ durch Pejo Javorov (Deliivanova 1993: 95). Die Ankunft der Moderne in der bulgarischen Literatur zeichnet sich in der Naturalismus-Rezeption auch daran ab, dass wir unter den Kritikern und Übersetzern von Gerhard Hauptmann und Max Halbe, von Arno Holz und Johannes Schlaf schon jenen Namen begegnen, die sich erstmalig als ‚Junge‘ von der Generation der Väter werden abheben wollen: Dr. Krăstjo Krăstev, Penčo Slavejkov, Nikolaj Liliev u.a.

Damit sind bereits konkrete Aspekte angesprochen, mit denen wir uns im Folgenden näher zu befassen haben. Javorovs Innovation im Dramatischen ist ein wichtiger Hinweis auf die Transformation von Existenzialem ins Fiktionale und deren literarischen Selbstbezüglichkeit. An dem ersten Generationskonflikt in der bulgarischen Literatur wird sich die innovatorische Distanzierung zum Ethnozentrismus zeigen. Damit geht ein veränderter Publikumsbezug einher sowie die Vielfältigung der Autoreninstanz im Selbstverständnis der bulgarischen Autoren. Wie sich die literarische Öffentlichkeit umstrukturiert, wird an den fluktuierenden Gruppenbildungen aufzuzeigen sein, und an deren Veröffentlichungsorganen werden sich die Akzentsetzungen in den soziokulturellen Debatten jener Zeit ablesen lassen.

In der Bemühung, den Korpus von konkreten Autoren und Titeln so überschaulich wie möglich zu halten bei gleichzeitiger Berücksichtigung einer repräsentativen Auswahl der verschiedenen Formen und Themen der Fremdorientierung bulgarischer Kultur an die westeuropäische Region, wollen wir im Folgenden auf die ausgeprägten Beispiele deutschsprachiger Beeinflussung zurückgreifen, aber auch vom romanischen kulturellen Kontext angeregte literarische Leistungen mitberücksichtigen. Diese Vorgehensweise empfiehlt sich zum einen vom Wesen der Sache selbst, denn auch die traditionsreichsten Nationalliteraturen Europas funk-

tionieren nur im permanenten Überschreiten der politischen Grenzen des jeweiligen (National-)Staates. Zum anderen liegen bereits mehrere fundierte Fallstudien von Emilija Staitscheva, Hilde Fey, Atanas Natev u.a.m. in deutscher Sprache vor, die – meist personen- oder thematisch orientiert – beachtliches Datenmaterial anführen und analysieren. Auf sie bauend und ggf. verweisend, wird die folgende Darstellung eher eine systemische Zusammenfassung anstreben.

Der in Zusammenhang mit der Naturalismus-Rezeption bereits zitierte Pejo K. Javorov (1877-1914), aufgewachsen im neugegründeten Bulgarien, ist in die bulgarische Literaturgeschichte als der erste moderne Autor eingegangen. An ihm lässt sich (noch) jene organische Verwirkung von ‚Leben und Werk‘ beobachten, die unverrückbarer Bestandteil aufklärerischen Kunstideals darstellt. Seine poetische Begabung begleitet eine wechselvolle Lebensführung vom Postbeamten in einer kleinen Stadt über den Freischärler im doch gescheiterten mazedonischen Elias-Aufstand gegen die türkische Fremdherrschaft (1903) und das Unbehaustsein der intellektuellen Bohème in der Hauptstadt, einschließlich eines Frankreich-Aufenthalts, bis hin zum (vermutlichen) Freitod. Die romantisch-revolutionären Stimmungen seiner frühen Lyrik – *Хайдушки песни* („Haidukenlieder“) wahren noch die sozialetischen Prinzipien und vertreten die demokratischen Bestrebungen eines aufbegehrenden, nach politischer Selbstständigkeit ringenden Ethnos, z.B. in *Арменци* („Armenier“) und *Заточеници* („Die Verbannten“). Der beschreibende Gestus und eine berauschte Wortkraft lassen diese sozial engagierte Poesie als Pastiche des großen Vorgängers Christo Botev erscheinen.⁴ Mit dem Rückzug in zivile Lebensverhältnisse, welche die persönliche Integrität auf eine andere, doch nicht minder starke Weise bedrängen, wechselt auch die Qualität der Texte, wie an dem 1907 erschienenen Gedichtband abzulesen ist. Der expressive Ausdruck, der Javorovs Poesie immer ausgezeichnet hat, verlässt die konventionelle semantische Kohärenz der Aussage, um eine – für die bulgarische Literatur neuartige – lakonische Formulierung zu finden. Die verhaltene Leidenschaft, mit der das Wand-Motiv als Symbol für Grenzerfahrungen vermittelt wird, ist bei anderen Autoren um diese Zeit selten anzutreffen:

Ледена стена – под нея съм роден.
 Стъклена стена – отвред съм ограден.
 Хладната стена – замръзва моя дъх.
 Вечната стена – с глава не я разбих.
 Който приближи – стовари черен труп;
 Кой не приближи – и мъртъвци са куп.

⁴ Die bis hin zum Pastiche reichenden, vielfachen Bezüge von Javorovs Leben und Lyrik auf Christo Botev, einem Originalgenie der bulgarischen Wiedergeburt, welches schon in der Initialphase der neubulgarischen Literatur ein Weltniveau erreicht, sind ausführlich kommentiert (Hadžikossev 1994). Beachtenswert ist auch deren diskursive Analyse (Dojnov 1994).

Който приближи – затули лъч една;
Кой не приближи – и чезна в тъмнина.

Eisige Wand – darunter kam ich zur Welt.
Glasige Wand – ringsum bin ich umstellt.
Die frostige Wand – der Atem mir gefroren.
Die ewige Wand – mit meinem Kopf doch nicht verschoben.
Wer herangekommen – schwarze Leiche bringt;
Wer nicht alles 'rangekommen – der Leichenhaufen stinkt.
Wer herangekommen – 'nen Strahl mitgehen ließ;
Wer nicht alles 'rangekommen – ich vergehe in Finsternis.⁵

Hinter der vordergründigen Stereotypie ist eine komplexe Bezüglichkeit mehr zu erahnen denn zu erschauen. Die Schockerlebnisse als Freischärler im Elias-Aufstand der Mazedonier, die Javorov in den vorausgegangenen vier Jahren verarbeitet hat, sowie seine aktuelle Lebenssituation veränderter sozialer Integrität verbinden sich mit einem Hauptmotiv der europäischen Moderne, dem existenzialen Geworfen-Sein des Menschen, um in der symbolischen Verallgemeinerung des Wand-Motivs aufgehoben zu werden. Die komplizierte und zugleich in den Hintergrund gedrängte Bezeichnungs-, Informations- und Verständigungsfunktion tragen deutliche impressionistische Züge. Mit seiner hyperrealistischen Bildhaftigkeit erzeugt der Text architektonisch gegliederte Sprachräume, die nur ein avantgardistisches Bewusstsein wahrnehmen kann.

Wir sagten schon, Leben und Lyrik von Javorov stehen in einer so ausgeprägten Parallelität, dass sie zu einem personalen Autorenmythos zusammenwachsen. Zugleich ist den Selbstkommentaren zu den Dramen, die Javorov in seinen letzten Lebensjahren verfasst, zu entnehmen, dass er dort seine Beziehung zur Jugendliebe Mina als Stellungnahme zu den psychologisch experimentierenden Dramen von D'Annunzio, Ibsen, Strindberg, Bernstein verarbeitet hat (Arnaudov 1970: 143-147). Ein wesentliches Element der Ausdifferenzierung der bulgarischen Literatur um die Jahrhundertwende zeigt sich an dieser Transformation und Umfunktionalisierung lebensweltlicher, autobiographischer Verhältnisse in Meinungsäußerungen, mit denen der Autor in den internationalen, literarischen Diskurs eintreten will.

Es sind Motive, Gedanken und Gefühle, von denen Herr Javorov singt, die würde jeder verstehen, sogar teilen. Doch sind sie in solcher Form vorgebracht, in solcher Sprache, die den bulgarischen Bohnenfressern unverständlich bleiben müssen. (Slavejkov 1940: 185)

⁵ Alle in dieser Studie angeführten Zitate aus bulgarischen Ausgaben sind ins Deutsche von mir übersetzt – N.B.

In Penčo Slavejkovs Lobpreis auf Javorovs Lyrik artikuliert sich ein grundsätzliches Umdenken des Publikumsbezugs. Erstmals in der bulgarischen Literatur findet sich bei ihm die offen vorgetragene Warnung vor der gemeinen Leserschaft, das Abheben des Künstlers von den ‚Bohnenfressern‘. Das Hauptmotiv für diese elitäre Einstellung ist weniger soziokultureller als poetologischer Natur. Die Eigenständigkeit der poetischen Sprache ist eine Forderung der ‚Jungen‘, mit der sie den Weg von der ‚beschreibenden‘ zur ‚dekorativen‘ Kunst betreten.

Angesichts dessen, dass sich die Ansätze der neubulgarischen Literatur erst seit Mitte des 17. Jahrhunderts in einer unwegsamen, byzantinisch-islamisch dominierten kulturellen Landschaft durchschlagen, ist die Selbstbestimmung der ‚Jungen‘ keineswegs eine banale Reaktion, wie sie die angestammten mittel- und westeuropäischen Nationalliteraturen mehrfach schon kennen. Die Auflehnung gegen die Gründerväter lässt sich am Vergleich zwischen Petko Ratschev, Slavejkov und seinem Sohn, Penčo Petkov Slavejkov, veranschaulichen. Slavejkov sen. (1827-1895), Handwerker und (fast) Autodidakt, arbeitet noch nach griechischen bzw. russischen Vorlagen, um die heimische Folklore zu verfeinern, und seine nationalideologisch motivierte Dichtung ist noch von naivem Patriotismus getragen. Slavejkov jun. (1866-1912) schreibt bereits als Student in Leipzig (1892-1898) an seinem Nationalepos *Кървава песен* („Das blutige Lied“). Unter dem Einfluss von Mickiewicz’ *Pan Tadeusz* bemüht er sich dabei um eine Ästhetisierung des realgeschichtlichen Stoffes. Die Ereignisse während des bulgarischen April-Aufstandes gegen die osmanische Fremdherrschaft (1876) sind mit auffälliger psychologischer Ambition dargestellt, und am Aktivismus der Führer-Gestalt sind unverkennbare Züge geniecästhetischer bzw. nietzscheanischer Prägung zu erkennen. Die Ästhetisierung von Geschichte dient – im Unterschied zum Historismus des 19. Jahrhunderts, gegen den sich auch die Wiener Moderne auflehnt – nicht ausschließlich der Monumentalisierung nationalideologischer Sachverhalte, sondern vor allem der ‚Literarisierung‘ von gesellschaftlicher Erfahrung. Am Generationskonflikt zeigt sich das veränderte Selbstverständnis des bulgarischen modernen Künstlers: das Zugehörigkeitsgefühl zum ‚Volk‘, das Slavejkov sen. noch selbstverständlich war, weicht bei Slavejkov jun. der Gruppenbildung. Parallel dazu wird die nationalspezifische Motivation durch den europäisch-mondänen Kosmopolitismus abgelöst, und das direkte soziale Engagement weicht dem ins Mystische reichende Überschriften von lebensweltlichen Inhalten, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

An Penčo Slavejkov lässt sich bis ins Detail beobachten, wie vielfältig die Fremdorientierung an der deutschsprachigen Kultur die Ausdrucksebene der Muttersprache beeinflusst. Aufschlussreich sind die Belege, die N. Georgiev zu den deutschsprachigen Zitaten bei diesem Autor zusammengestellt und analysiert hat.⁶ Es sind zugleich Brücken zwischen zwei Kulturen, und oft haben die Zitate neben der wissenschaftlich-argumentierenden Funktion in den Essays auch eine stilis-

⁶ Näheres dazu in: Georgiev 1993: 72-83 und Fey 1980.

tisch-kompensatorische Funktion in den polemischen Texten. Zauder, Mautner, Kant sind nur einige unter den bevorzugten Prototypen von Sprachmasken, die einen innovativen Stil konsolidieren. Mit dem paremischen Ersetzen des persönlichen Subjekts durch ein mehrdeutiges, sinngemäß unentschiedenes Ethnonym („wie die Deutschen sagen“) wird in den bulgarischen Diskurs „nicht mehr eine konkrete Text-Autor-Instanz eingeführt, sondern der (semiotisch gesprochen) Makrotext der deutschsprachigen Kultur“ (Georgiev 1993: 80-82).

Zwei von den wesenhaften paratextuellen Genres, das Motto und die Anmerkung, verwendet Slavejkov als Vermittlungsmarker zwischen Text und Kontext, zwischen Literatur und Philosophie, Literatur und Geschichte. Schon mit dem von Goethe entliehenen Motto zu seinem ersten Gedichtband *Епически песни* („Eposche Lieder“, 1896) deklariert er ein Zugehörigkeitsgefühl zur Weltliteratur, das sich noch klassisch versteht und das Selbstbewusstsein autonomer Kreativität ausstrahlt:

Das weit Zerstreute sammelt mein Gemüt
Und mein Gefühl belebt das Unbelebte.

Vor diesem Hintergrund sind auch Slavejkovs Übersetzungs-Anthologien zu lesen. Während *Немски поети* („Deutsche Dichter“, 1911) ein Neuigkeitswert allein schon deshalb zugesprochen werden kann, weil zeitgenössische, österreichische und deutsche Lyrik in Bulgarien präsentiert wird, ist *Островът на блажените* („Die Insel der Seligen“, 1910) eine literarische Mystifikation, die mit dem herkömmlichen Selbstverständnis der Einheit von Autor und Text bricht. Wie B. Račeva⁷ überzeugend nachgewiesen hat, ist dieser Sammelband ein groß angelegtes, variiertes Selbstporträt von Slavejkov selbst. Dem originären Textkorpus, unter jeweils fremden Namen veröffentlicht, liegt teilweise die persönliche Korrespondenz mit der Dichterin und Freundin Mara Belčeva zugrunde. Unter der Tarnkappe der konventionellen Anthologieform verbirgt sich eine vielfache, travestitische Selbstentäußerung und das Interesse am Spiel mit der Identität der Autoreninstanz.

Bei aller Freizügigkeit in diesem Spiel an der Grenze zwischen Fiktionalem und Existenzialem, bei aller Neigung, sein Autoren-Ich zu multiplizieren, ist Penčo Slavejkov eher konservativ, was die Nationalspezifik als Rezeptionsästhetische Erwägung betrifft. Für ihn ist das Fremde nur über vertraute Assoziationen zu vermitteln, er legt seiner Anthologie *Немски поети* (1911) die Überzeugung zugrunde, dass „vom fernen Deutschland Sachen übertragen, die in Bulgarien verlorengelassen, nur Zeitverlust“ sei (Račeva 1991: 93). Infolgedessen sind seine Übertragungen mit folkloristischen Angleichungen an den bulgarischen Kontext angereichert, die gelegentlich bis zur unzulässigen Abschwächung des Autorenstils führen. Die verschiedenen Übersetzungstechniken von zwei der besten Kenner der

⁷ Eine der ersten Untersuchungen der Selbstbezüglichkeit moderner Literatur in Bulgarien stammt aus den 60er Jahren (Natev 1960).

deutschen Literatur um die Jahrhundertwende – Penčo Slavejkov und Teodor Trajanov – hat E. Staatscheva in ihren Studien über die Rezeption von Richard Dehmel, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Nikolaus Lenau u.a. erschlossen. Ihre in unserem Zusammenhang interessierenden Beobachtungen wollen wir im Folgenden kurz referieren, um daran Aspekte der Fremdorientierung bulgarischer Autoren an die deutschsprachige Literatur festzuhalten.

Bereits 1896 hat Penčo Slavejkov in einem Porträtgedicht für Nikolaus Lenau den Grundton seiner Lyrik mit *беззаветна скръб* („unergründlicher Gram“) zu vermitteln versucht. Und an der Übersetzung von Lenaus *Herbst*-Gedicht in der Anthologie ist zu beobachten, dass die „wüste Seele“ aus dem Original bei Slavejkov als *роден край* („heimischer Ort“) erscheint (Staitscheva 1999: 269), eine angestammte, (lokal-)patriotische Standartfigur aus der Folklore bzw. dem trivialen städtischen Lied (womit Vater Slavejkov immerhin die Reverenz erwiesen wird). Dieses ‚Domestizieren‘ des Originals in der neuen, bulgarischen Umgebung ist durch die bikulturelle Einstellung von Penčo Slavejkov bedingt. Das Lenau-Porträt von Slavejkov schwankt zwischen dem anerkennenden Verständnis für die Autonomie poetischer Sprachwelten und dem doch traditionellen Festhalten an der Ausdruckskunst. Um Lenau vor dem Vorwurf des ‚Brutismus‘ zu schützen, wirbt Slavejkov um die Glaubwürdigkeit der Melancholie.

Teodor Trajanov (1882-1945) dagegen ist schon zu sehr vertraut mit diesem Kontext, als dass ihn der Weltschmerz als zivilisatorisches Phänomen befremden würde. Trajanovs selbstbezeugte „Geistesverwandtschaft“ mit dem österreichischen Dichter ist Ergebnis der eigenen Sozialisation im Kontext der Wiener Moderne, in dem er zwei Jahrzehnte lang gelebt hat. Die Kenntnis auch der philosophischen Debatten, welche den literarischen Diskurs beeinflussen, z.B. Ernst Machs Analyse der Empfindungen oder Maeterlincks transzendental-psychologischer Exkurs, untermauert die Erfahrung der kulturellen Umgebung Wien (Staitscheva 1989). Die eigene Textproduktion ist somit ein originäres Mitempfinden mit den *poètes maudites*, und dementsprechend sind die zahlreichen Übersetzungen aus dem Deutschen schon dem originalen Ton adäquat.

Während also bei Penčo Slavejkov – gemessen an der Generation der Väter – die Grenze zwischen den Kulturen durchlässig geworden ist, empfindet sich Trajanov schon als Autor in einer (fast) homogenen Kulturlandschaft. Das einsichtige und miterlebte Darstellen der fremden Autoren, die deklarierte Geistesverwandtschaft, die sich die Frage nach der Eigen-Fremd-Opposition nicht stellt, ist kongenialer Schreibstil geworden, so dass sich die Porträtgedichte der fremden Autoren nicht wesentlich von seinem übrigen lyrischen Schaffen herausheben. Slavejkov kennt den interkulturellen, ethnisch begründeten Zwiespalt, Trajanov ist in der Spannung zwischen Lebenswelt und Transzendenz verhaftet. Vom Gedichtzyklus *Пантеон* („Pantheon“, 1929) zurückblickend, lässt sich die symbolistische Tendenz in Trajanovs Schaffen über das Rilke-Gedicht (Staitscheva 1997: 595) bis hin zur Verarbeitung von Oscar Wildes *Der junge König* zurückverfolgen. Schon durch

die Auswahl des Prätextes hat Trajanov ein Beispiel des westeuropäischen Ästhetizismus aufgegriffen, um die Wildsche Position gegen den „Verfall der Lüge“ noch zu verstärken, die Kunst als Kontrapunkt und nicht als Abbild der Natur zu setzen. Von der Premiere an der Volksoper berichtet die Wiener Presse: „Das dem zarten Wildeschen Märchen entnommene Sujet wird hier mit einer symbolischen Tendenz inszeniert mit unvergleichlich großer dramatischer Kraft“ (Balabanova 1980: 33).

Der Vergleich zwischen Penčo Slavejkov und Teodor Trajanov ist weiterführend auch hinsichtlich des Prozesses theoretischer Selbstverständigung innerhalb der bulgarischen Öffentlichkeit, der bereits um die Jahrhundertwende angefangen hat. 1902 äußert Penčo Slavejkov über Richard Dehmel, den damals vielleicht meist zitierten deutschsprachigen Autor in Bulgarien: „Eine seiner schweren Sünden, weswegen ihm die frommen Käuze der Vergangenheit die Augen aus dem Kopf herausstechen wollen, ist, dass er sittenlos [bulg. gleichlautend mit ‚unsittlich‘ – N.B.] ist“ (Staitscheva 1989: 46).

Die noch lässig hingegenommene Entkopplung von Kunst und Moral, d.h. von Ethik und Literatur, die Slavejkov als Moment der Moderne hervorhebt, bedient seinen Affront gegen die angestammte, aufklärerisch-pädagogische Ambition der ‚Alten‘ im eigenen Lande. Die erste Generation einer Bildungselite, welche die Einwirkungen europäischer Kunstdiskurse erfahren hat, versucht, sich einen eigenen Raum zu verschaffen, um die Modernisierung öffentlicher Verhältnisse zu bewirken.

Ein Pionier in der intellektuellen Gruppenbildung ist der berühmt-berüchtigte Dr. Krästjo Krästev (1866-1919), ebenfalls ein an deutschsprachigem Kulturgut geschulter Akademiker, der mit der Zeitschrift *Мисъл* (1892-1907) seinem Kreis ein vielbeachtetes und umstrittenes Organ schafft. Hier veröffentlichen sowohl Javorov als auch Penčo Slavejkov ihre eigenen Texte und Übersetzungen westeuropäischer Autoren. Auf das geballte innovatorische Potential der Gedichte von Javorov, Slavejkov und Trajanov aus den Jahren 1905-1907 sich stützend, konnte Dr. Krästev in seiner Schrift *Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература* („Junge und Alte. Kritischer Abriss zur bulgarischen Literatur heute“, 1907) für die Entkoppelung der Literatur von den anderen Systemen der Gesellschaft plädieren, um die Kunst nicht in direkter Beziehung zu den realen Wünschen und Bestrebungen der Menschen zu sehen – was sie uns gibt, sei keine Wirklichkeit, sondern Illusion (Krästev 1907).

Dieses Anliegen vertreten auch die um Ivan Radoslavov gescharten Mitglieder des Kreises *Хиперион* („Hyperion“), die Trajanov, diese „Personifizierung deutschsprachig-bulgarischer Literaturbeziehungen“ (Staitscheva 1993: 118), zum Sinnbild des Symbolismus in Bulgarien erheben. In den 20er Jahren betreten auch weitere Gruppen die literarische Bühne: *Златорог* („Das Goldhorn“) um Vladimir Vasilev, *Стрелец* („Der Schütze“) um Konstantin Gălăbov – den Begründer der akademischen Germanistik in Bulgarien, *Нов път* („Neuer Weg“) um Georgi Bakalov –

einen der ersten marxistischen Literaturkritiker, *Безил* („Die Waage“) um Geo Milev, den besten Kenner des deutschsprachigen Expressionismus und Avantgardismus. Auffällig ist der starke persönliche Einsatz beim gruppenmäßigen Auftritt, abzulesen auch daran, dass nicht nur in Insiderkreisen, sondern bald auch in offiziellen Äußerungen die entsprechenden Gruppen mit den Namen ihrer Wortführer bezeichnet werden.

Was in Zusammenhang mit Slavejkovs und Trajanovs Anthologien weiter oben schon hervorgehoben wurde, lässt sich an dieser Stelle aus einer anderen Perspektive beobachten. Die Übersetzungsarbeiten bzw. die Porträtgedichte für deutschsprachige Dichter, von Bulgaren verfasst, haben eine zweifache Funktion: als Selbstentäußerungen formieren sie diskursive Einheiten mit, die sich als Codes in der öffentlichen Diskussion durchsetzen. So erfolgt zum einen die Kanonisierung zeitgenössischer ausländischer Literatur unter der Dominante der Moderne und des westeuropäischen Avantgardismus. Zum anderen lassen sich – im Einklang mit diesen ausländischen Vorbildern – auch die originären Texte der Bulgaren zu einem Autoren-Makrotext zusammenfügen. Sind Javorovs und Slavejkovs Gesamtwerk(e) noch in sich viel zu heterogen, zu abhängig von der jeweiligen Lebensführung und Beeinflussung, um eine solche Monosemierung zuzulassen, so bietet gerade Trajanovs einheitliche, ausgesprochen dem Impressionismus verschriebene Manier eine treffliche Grundlage für die Ikonisierung des Autors als Personifikation eines Schreibstils. Seine Stilreinheit hebt sich wohltuend ab vom Eklektizismus der bulgarischen zeitgenössischen Autoren, für dessen Bezeichnung die Metapher einer gotischen Kirche mit byzantinischen Kuppeln gefunden wurde – diesem Streit wollen wir uns in einem gesonderten Kapitel widmen.⁸ Und so wird Trajanov als symbolistische ‚Ikone‘ in den öffentlichen Debatten eingesetzt, in denen es um viel mehr geht als um die Reinheit des Stils als Kriterium für literarische Qualität. Das eigentliche Problem erwächst eher aus dem beschleunigten Tempo der Trendwechsel in der bulgarischen Literatur nach jahrhundertelanger Stagnation. Selbst Penčo Slavejkov erscheint aus Mois Benarojas Sicht als tragische Figur, die sich von den Vätern abgesagt hat in der Meinung, selber eine neue Basis für seine Werke geschaffen zu haben, um dann festzustellen, wie mittlerweile die Söhne weit von ihm abgedriftet sind. Benaroja zitiert Penčo Slavejkov, um an ihm einen ‚alternden Jungen‘ zu zeigen:

In letzter Zeit schleppt sich auf diesem Weg – dem Weg des geistesverwirrten Symbolismus – eine ganze Kinderschar, die sich anscheinend einbildet, dass jeder gereimte Unsinn Poesie und jeder zerzauste Haarschopf eine Frisur ist. Diese Schar reißt schon auch erwachsene Poeten mit sich, wie Javorov und Christov. (zit. nach Iliev 1996: 180)

⁸ Das ist eine durchgehende Tendenz in fast allen Texten dieses Literaturkritikers, und auch an dieser, rein quantitativen Angabe lässt sich die Emphase erkennen, mit der sich die literarischen Gruppen um die Durchsetzung der eigenen Kunstkonzepte schlugen.

Die Gegenüberstellung von Slavejkov und Trajanov verlässt damit die Ebene konkreter Differenzen in den persönlichen Schreibweisen und geht in die Debatten ein als personifizierter Neu-Alt-Code, in diesem Fall unter der Option der impressionistischen Manier. Nur so ist die Gereiztheit zu verstehen, mit der polemische Äußerungen gelegentlich die argumentative Grundlage verlassen, um eklatanten Spekulationen das Wort zu reden:

Die österreichische Lyrik ist eine papierne Produktion, eine Alltagsindustrie, falsch wie jede österreichische Industrie. Wie über die Wiener Frauen ist auch über die Wiener Dichter zu sagen: es muss fremdes Blut her, sie schön zu machen. (zit. nach Iliev 1993: 7)

Der Versuchung, diesen Text aus heutiger Sicht zu lesen, sei – vorerst – widerstanden, um beim Hintergrund seiner Entstehung zu verbleiben. Die Aversion gegen den *Xunepuon*-Günstling und ‚Wiener‘ Trajanov lässt den Leipziger Studenten Slavejkov aus seiner kosmopolitischen Ausbildung zurückfallen in die Standardfiguren einer patriarchalischen, balkanmäßigen Denkweise, aus denen er polemische Schlagkraft zu gewinnen versucht. Mit seiner – weiter oben durch N. Georgievs Beobachtungen belegte – Vorliebe für Sprachmasken erschafft er eine Konstruktion von Klischees, die sich gewiss nicht hauptsächlich um den direkten kulturpolitischen Bezug kümmert, sondern um die pejorative Wertung.

Neben der persönlichen Anzüglichkeit von Slavejkovs Äußerungen sei – als weiteres Beispiel für die sich ausbreitende Unmut gegen die neue, symbolistische Welle in der bulgarischen Literatur – auch Javorovs deutliche Absage an die ‚bloße‘ Reimkunst, die keinen lebensweltlichen Hintergrund mehr braucht, um aus Lauten Wohlton, aus Farben unirdische Landschaften zu produzieren. M. Arnaudov erzählt von den kunstvollen poetischen *Études*, die Javorov demonstrativ zu beliebigen, zum Zwecke der Vorführung aufgegebenen Themen (einschließlich zu Goethes „Faust“) geliefert haben soll, um das „Handwerkliche“ solcher ‚Trajanovscher‘ Fertigkeiten hervorzuheben (Arnaudov 1970: 40-60). Es ist anscheinend eine Schwelle der Abgehobenheit der Poesie vom Leben erreicht, die nicht alle bereit sind zu überschreiten.

Tatsächlich zieht mit Autoren wie Teodor Trajanov eine neue Transzendenz in die bulgarische Literatur des 20. Jahrhunderts ein, die bisher nicht gekannte Ästhetisierungen religiöser Gefühle hervorbringt. Ein hervorragendes Beispiel in dieser Hinsicht ist die Bewegung von *femina alba* zum *corpus Christi* in der Lyrik von Nikolaj Liliev (1885-1960) (Kirova 1994). In den erotischen Texten der sich als Symbolisten verstehenden Autoren ist kein Ort mehr für die herkömmliche, lebensweltliche Liebe. Diese entschwebt in eine Metaphorik, die sich entweder dämonisch oder esoterisch gibt. Trajanovs *IIIenom na meduza* („Das Wispern der Medusa“, 1911) fällt auch durch den Verzicht auf den Reim als traditionellen Marker für Poetizität auf:

Че аз съм змията
в горящата рана
на твоята горда,
студена скала!

Denn ich bin die Schlange
der beißenden Wunde
in deinem erhabenen
kalten Gestein!

Nikolaj Lilievs Erinnerungen sind traumentrückte Gebilde, die unbehaust und außerhalb der Welt schweben, wie *Птици в нощта* („Vögel in der Nacht“, 1919) vermitteln. Der Kult zur ‚reinen‘ Poesie äußert sich nicht nur im zugelegten Pseudonym Liliev (statt dem – zugegeben – nicht gerade originellen, bürgerlichen Familiennamen Popivanov), sondern auch in einer kontinuierlichen Arbeit an der Befreiung der poetischen Sprache von überflüssigen Ornamenten. Doch wird sich der Lilievsche Minimalismus nie in die dadaistische Tendenz verirren, dazu sind ihm die Sinngehalte noch zu viel wert.

Жената, която от паметни дни
сърцето ми пламенно страстно обича,
живее в незнайни, далечни страни
и Ничия Никога тя се нарича...

Die Frau, die seit erdenklichen Zeiten
mein Herz so flammend, so inbrünstig liebt,
lebt das Leben von Ländern anderer Herren
und Niemandem Niemals sie heißt.

Die Verunsicherung des raumzeitlichen Kontinuums und des subjektiven Bezugs wird dann bei Atanas Dalčev (1904-1978) potenziert bis zur Stilisierung der Abwesenheit im *Повест* („Kunde“, 1926).

И аз съм сам стопанинът на къщата,
където не живее никой,
ала не съм аз заминавал никъде
и тук отникъде не съм се връщал.

Und ich bin selbst der Herr des Hauses,
von niemandem bewohnt,
doch bin ich nirgendwo noch weggewesen,
und hier von nirgendwo zurückgekehrt.

Behutsam, unfassbar in seiner Transzendenz und gespensterhaft weltfremd will sich diese symbolistische Poesie geben, um sich von der traditionellen, beschrei-

bend-lebensweltlichen Dichtung der Väter abzuheben. Dass sie häufig neoromanische Textstrukturen hervorbringt, ist nicht überraschend.

An dem letzten Beispiel lässt sich zugleich schon die Distanzierung zur ‚toten Poesie‘ des Symbolismus erkennen, die sich in den 1920er Jahren zunehmend durchsetzt.

Die Missachtung der Wirklichkeit, die Reduzierung des Realen und des Menschen auf den Schönheits- bzw. Schauwert eines esoterischen Geschmacks sind Elemente des Kunstempfindens, das den weltflüchtigen Dandy der westeuropäischen Literatur auszeichnet. Das ist aber auch der Stein des Anstoßes, den Slavejkov mit seinen – aus heutiger Sicht mit ‚machistisch‘ bzw. ‚rassistisch‘ zutreffend bezeichneten, aber den damals wohl gemeinüblichen Denkstereotypen angeglichenen – Sprachklischees öffentlich zu entwerten versucht. An dem Grad der noch zumutbaren Esoterik, die sich in den Texten der Symbolisten präsentiert, entfachen sich von neuem die Debatten um das Fremde und das Eigene in der bulgarischen Literatur. Und wieder wird – wie in Slavejkovs Auflehnung gegen die Vätergeneration – dem Vorwurf der ethnischen Überfremdung mit dem Anspruch auf ästhetische Qualität begegnet: „der in letzter Zeit nicht zu überhörende Appell an die Heimatkunst wäre nicht so verlogen und naiv. [...] nationale Kunst werden wir nur dann haben, wenn wir überhaupt eine Kunst haben“ (Benaroja 1996: 146).

An den Kunstdebatten aus den ersten zwei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts lässt sich eine neue Qualität der literarischen Öffentlichkeit schon deutlich erkennen. Bevor wir zu weiteren konkreten Argumenten übergehen, sei der gesamte soziokulturelle Aspekt festgehalten. Die leidenschaftlichen Auseinandersetzungen um die Prinzipien der Kunst führen zur mehrfachen Zersplitterung der literarischen Öffentlichkeit, aber auch zu permanenten Fluktuationen zwischen den Gruppen. In ihren Auffassungen bereits den späztzivilisatorischen Stand westeuropäischen Selbstverständnisses erreicht, können sich die bulgarischen Intellektuellen doch nicht auf die entsprechenden mentalen und institutionellen Grundlagen in der eigenen Gesellschaft stützen. So müssen ihre Positionen mehr oder weniger individuelle bzw. gruppenspezifische Gesten bleiben, sich selbst hervorbringend, einen kompensatorischen Funktionsraum erschaffend, und „ihre (oft kurzweilige) Existenz erscheint sowohl als Konsequenz wie auch als Voraussetzung ihres künstlerischen Daseins“ (Vasilev 1995: 18f.).

Vor diesem Hintergrund etabliert sich im bulgarischen literarischen Diskurs das Manifest als nicht mehr wegzudenkendes Genre. Die theoretische Selbstverständigung, die bis dahin meist ein integrativer Bestandteil der poetischen Praxis ist – von hervorragenden einzelnen Beispielen abgesehen – bildet sich als eigenständiger Korpus von Texten heraus. Angesichts ihrer Vorreiterstellung im kulturellen Nachholbedarf der bulgarischen Verhältnisse sind die Träger dieser Diskussionen alle avantgardistisch. Und andererseits – vergleichbar z.B. mit Hofmannsthal's künstlerischer Praxis – ist auch in der bulgarischen Literatur nur selten die absolute *l'art pour l'art* praktiziert worden. An den – auch durch die Rezeption

deutschsprachiger Autoren beeinflussten – Konzepten ist aber ein gesteigertes Problembewusstsein bezüglich der komplexen Verknüpfungen von Literatur und sozialem Leben zu beobachten.

Insofern sind die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts die Initialphase der bulgarischen literarischen Foren, getragen von einem allgemeinen Willen zur Konsolidierung und gleichzeitigen Profilierung. Auch deswegen lässt sich die in ihrer Zeit verfangene Vielstimmigkeit der Streitschriften aus der Distanz auf einige Argumente reduzieren, die in jeweils verschiedenen Varianten immer wieder vorkommen.

Zum Beispiel Nietzsche. Schon um die Jahrhundertwende führen ihn Penčo Slavejkov und Dr. Krăstev ins Schild – für eine individualistische Ästhetik bei gleichzeitigem universalistischem Anspruch. Zwei Jahrzehnte später wird Ivan Radoslavov, ausgesprochener Gegner der beiden Intellektuellen und Wortführer der Symbolisten, ebenfalls mit Nietzsche argumentieren, um sich und seine ästhetischen Sympathien gegenüber den Expressionisten aufzuwerten:

Bevor er eine ästhetische Theorie wurde, lag der Symbolismus in den Falten der prüfenden menschlichen Denkkraft und noch vor bzw. mit Mallarmé und Verlaine erstand er aus dem aufrührerischen, mächtigen und subjektiven Denken eines Max Stirner und dann eines Nietzsche. (zit. nach Iliev 1996: 33)

Die gegenwärtige Befruchtung von Philosophie, Musik, Literatur, Geschichte, Ethik, die Radoslavov weiter unten im zitierten Text hochlobt und als die geistige Traditionslinie des Symbolismus hervorhebt, führt auf die universale Poesie der deutschen Romantik zurück, die sich in ihrer theoretischen Spannbreite im bulgarischen Kontext erst über den symbolistischen Kunstbegriff einbürgert. Und so begegnen ‚Alte‘ und ‚Junge‘ einander in ihrem übereinstimmenden Bekenntnis zum universalistischen Anspruch, so erscheint auch Nietzsches Appell an das Unzeitgemäße als ein grundlegender Tenor. Am auffälligsten ist die Unvoreingenommenheit bei dieser Selektion westeuropäischen Gedankenguts bei Dimo Kjorčev herauszulesen:

Der europäische Dekadent mag jenes Schwache und Kleine im Menschen, was ihn zart macht, rätselhaft und anmutig: er ist eine krankhafte Erscheinung, weil er weniger Seele in sich birgt als der gesunde Mensch. Und unser Reichtum ist dies: mit gesünderen Instinkten, was heißt, mit mehr Vernunft, die sie anleitet, und mit mehr Seele, die sie tragen. Der Dekadent reagiert unbewusst auf alles, bebt bei jeder Berührung mit der Umwelt, und keiner ist häufiger und schneller als er hingerissen, keiner ist leidenschaftsloser als der Dekadent. Jede wahre Sympathie kann ohne Taten nicht bestehen, da die starke Leidenschaft nach Leben verlangt [...] Der Dekadent beobachtet sich selbst am meisten, da er permanent hingerissen ist und ohne Erinnerungen [...]. (zit. nach Iliev 1996: 48-49)

Nach dieser Einleitung ist unschwer zu ahnen, was kommt – nämlich Nietzsche, allerdings – in einer wohl von Kjørčev selbst erstellten Verknüpfung: „die mutigsten Kämpfer gegen die Dekadenz sind Nietzsche, Tolstoj, Ibsen, Maetterlinck, Przybyszewski, Dehmel, und – in Zukunft wird vielleicht wieder der alte, drei Tage nach seinem Tod auferstandene, ‚Dekadent‘ Jesus verbleiben“ (ebda.).

Nach dieser grenzüberschreitenden Liaison von den Lieblingsdenkern in West und Ost ist das Telos der Weltanschauung wiederhergestellt – in der Weltseele (*мирова душа*), die sich als „fröhliche Religion!“ definiert und als einzige der Dekadenz entgegenwirken kann. Denn:

[...] den Dekadenten gibt es schon lange, und er ist jener schwache Hilflöse, der sich vor seiner Hilflösigkeit rettet durch die Systemlosigkeit seiner missmutigen Apathie. [...] Liebhaber nur der Form, verlor er sich in jener Vielfalt von Farben und Tönen, und unfähig nun, alles zu erfahren, vergeht er vor der grauenhaften Unmöglichkeit zu leben. (ebda.)

Auch dieses Fragment eines Essays ist 1907 – (fast) gleichzeitig mit Javorovs, Slavejkovs und Trajanovs Aufsehen erregenden Gedichten – erschienen. Zum unmittelbaren Kontext gehört auch seine rückblickende Feststellung:

Mit seinem tief empfundenen Essay [hat Dimo Kjørčev] einen ersten Versuch unternommen, unseren Individualismus zu erschließen, der nunmehr unsere ganze Intelligenz erfaßt hatte, und grausam sowohl von der Reaktion, als auch von den Marxisten angegriffen wurde. Er hat mit dem Essay den Weg vorbereitet [...]. (zit. nach Iliev 1996: 42f.)

Denn, so Trajanov an anderer Stelle, „eine neue Kunst entsteht nur dann, wenn eine Artveränderung des Weltbildes stattfindet“ (zit. nach Balabanova 1980: 56). Trajanovs Zeugnis erscheint auch dem distanzierten Beobachter überzeugend. Individualismus ist tatsächlich ein Hauptmotiv in der modernen bulgarischen Literatur, wie bereits weiter oben an Javorovs und Slavejkovs Ablösung von der naiven Volksverbundenheit der Väter verfolgt wurde. Ein zweites Moment, auf das mehrfach hinzuweisen Gelegenheit war, ist das Zusammengehörigkeitsgefühl der bulgarischen Intellektuellen zur europäischen geistigen Elite. Mit ihm verbindet sich das dritte Moment, das bislang nur angeschnitten, doch bis zu diesem Punkt unserer Darlegung hinausgeschoben wurde, die Ambition bzw. die Notwendigkeit, sich nicht nur auf eine Quelle kultureller Anregungen zu fixieren, sondern alle zugänglichen Konzepte zu bedenken, um sie zu harmonisieren. Wenn Kjørčev von *мирова душа* (Weltseele) spricht, führt Trajanov das Weltbild (*световния образ*) an. Beides ein sehr unnatürliches Bulgarisch, jeweils nicht lexikalisierte, direkte Entlehnungen aus dem Russischen bzw. Deutschen, beides ‚geokulturelle Universalien‘, die im bulgarischen Kontext, unter dem deklarierten Einvernehmen zwischen den einheimischen Trägern verknüpft werden. Es ist ein Hinweis auf jenen Selektionsmechanismus, der auch die Namen der europäischen Autoren als Ge-

währmänner für die kulturelle Fremdorrientierung auswählt. Im Vergleich zu den Übersetzungsanthologien (die weiter oben schon erwähnten Sammlungen von Slavejkov und Trajanov könnten als repräsentativ betrachtet werden), ist diese programmatische Aufzählung eine weiterreichende kulturelle Kreation. Es wird eine Chrestomathie für die Errettung der europäischen Kultur vor dem Verfall geschaffen. Zu diesem Zweck wird Nietzsches „fröhliche Wissenschaft“ bei ihrem wahren Namen – der Religion – genannt.

Die immer wieder, von Jung und Alt aufgeworfene Frage nach dem Eigenen bleibt nach wie vor nicht in Optionen konkretisiert. Dem Beobachter drängt sich ein Argument auf, das „eher wie eine intellektuelle Geste, eine Art Absichtserklärung mit idealischer Zielsetzung denn als gelöste Aufgabe“ (Vasilev 1995: 15) erscheint. Aus der durchaus auch den Zeitgenossen bewussten Unzulänglichkeit erwächst das große Interesse, das Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918/1922) im Bulgarien der 20er Jahre auslöst. Seine Kritik am zeitgenössischen kulturellen Umbruch, das Verwerfen eines selbstgenügsamen (West-)Eurozentrismus, die universalgeschichtliche Perspektive auf verschiedene Formen eines Zeitalters sind gute Anknüpfungspunkte für eine sich modernisierende Gesellschaft wie die bulgarische, die bei aller Offenheit gegenüber fremden Konzepten in der Parallelität des Rezeptionsprozesses von Überliefertem und Zeitgenössischem erhebliche Irritationen erfährt.

Im Zuge der Homogenisierungsversuche der Anregungen aus dem Ausland zeichnet sich zugleich eine Potenzierung der ost-westlichen Argumente ab, die aus den Universalien einen Auszug rassenorientierten Eigenwertes zu gewinnen versucht. Botjo Savov baut in seinem Essay *Скитско и славянско в българската литература* („Nomadisches und Slavisches in der bulgarischen Literatur“, 1924) eine bemerkenswerte Opposition auf: lichter Tag und harmonisches Leben, Trägheit und melodische Poesie seien Attribute des beschaulichen, unfassbaren, gespenssterhaften, transzendentalen und unheldischen Slaven, während sich der kraftvoll-urwüchsige, orgiastische, zur Freiheit drängende Nomade durch Anarchismus, Polyphonie, die Leidenschaft zur Heldentat und den Dämon des Untergangs auszeichne. Dieser – gerade vor dem Hintergrund deutschsprachiger, vulgärdarwinistischer Soziologie – weder besonders originell noch besonders geistreich zusammengestellte Bipol wäre in unserem Zusammenhang kaum der Erwähnung wert, sei an ihm nicht der meines Wissens einzigartige Versuch unternommen worden, die zeitgenössische bulgarische Literatur rassentheoretisch zu klassifizieren. Auch verbindet sich in dem Kontext der literarischen Debatten so eine Perspektive auf die eigene nationale Literatur sehr wohl mit den Kriegsgedichten eines weiteren, in der deutschsprachigen Kultur bewanderten Autors, des Dichters Kiril Hristov.

Diese Linie sollte hier aufgezeigt werden, um daran auf einen weiteren Paradigmenwechsel in der bulgarischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts hinzuweisen. Zu bedenken ist dabei, dass der Erste Weltkrieg, der den Glauben ins Schwanken bringt, die europäische Kultur orientiere sich an der Vernunft und sei

allen anderen an Humanität überlegen, für die Bulgaren nur der letzte nach einer Reihe von Balkankriegen ist, die nicht nur materielle Verwüstungen und eine nicht gekannte Armut hinterlassen, sondern auch die – im großen Ganzen zukunftszuversichtliche – Periode nach der Befreiung von der osmanischen Fremdherrschaft unwiederbringlich verabschiedet haben. Die Ernüchterung, welche die soziale Umwelt sowohl dem Einzelnen als auch der Kunst vermittelt, ist selbst bei dem sonst recht unpolitischen Ivan Radoslavov nachzulesen:

Im ganzen Pomp der Epoche gab es eine Andeutung von einem *poème a la décadance*, wo der wohlklingende Reim, das Wortspiel und die maßgeschneiderten Verse nicht über die innere Leere hinwegtäuschen können. Die bulgarische Lebensweise war hohl, eines wahren geistigen Schaffens beraubt und machte sich die Illusion, es durch Form und Dekoration zu ersetzen. (zit. nach Iliev 1996: 259)

Diese an Hermann Bahrs brillante Analyse der untergehenden k. u. k. -Monarchie (z.B. in seinem Hofmannsthal-Essay) erinnernden, kulturkritischen Beobachtungen sind in Zusammenhang mit dem gesamteuropäischen Weltempfinden der Nachkriegszeit zu setzen. Bei Ljudmil Stojanov ist dieser Bezug noch stärker ausgeprägt:

Der Krieg war eine vulkanische Erschütterung. [...] Die Kultur zerfällt. [...] Bergson in der Philosophie, Einstein in der Wissenschaft, Spengler in der Gesellschaftstheorie – all diese Kinder der Kultur begehen Muttermord.

[...]

Wie eigenartig und befremdend sind heute all jene Streitigkeiten um die Kraft und die Schwäche der verschiedenen Schulen in der Kunst [...] Symbolismus, Realismus, Impressionismus, Expressionismus – diese unlauteren Klassifikationen des Geistes, diese Fabrikanten [sic!] eines eklektischen und mechanisierten Jahrhunderts! In ihnen liegt etwas von der Hilflosigkeit der Epoche, die sie hervorbrachte, von ihrem Verwesungsgestank, der irgendwann nach Herbstherrlichkeit und Hyazinthen duftete! [...] Die kalten Abstraktionen des Symbolismus können den hungrigen Geist nicht sättigen, und nun sucht er sich wieder mit dem Chaos zu vereinen, in die Urexistenz unterzugehen, um wieder zu wachsen und zu Kräften [...] zu kommen. [...] Nicht Ich und nicht Wir, sondern etwas außerhalb dessen, etwas vom Kosmos, vom All. Der Mensch und die Welt - das ist der Gegenstand der neuen Kunst: der Mensch an sich, frei von jedem Dogma und den Urelementen der Erde verbunden – und der Welt, seinem Urvaterland. (zit. nach Iliev 1996: 235)

An der Beschreibung des Weltempfindens, die Ljudmil Stojanov mit der Option der Neo-Romantik verbindet, lässt sich eine Stilisierung des Weltendes beobachten, die im Endeffekt von der ausgangs deklarierten kulturkritischen Tendenz ab-

geht und in die postmodern anmutenden Reduktionen des Existenzialen auf parzivilisatorische Inhalte führt. Diese Tendenz realisiert sich in der Folgezeit eher verstohlen, nur am Rande des literarischen Diskurses, sie wird weder von den Zeitgenossen noch von den späteren Beobachtern in ihrem grundsätzlich innovatorischen Potenzial wahrgenommen. Vertreten wird sie von den verschwindend wenigen Bulgaren, die sich als Avantgardisten bezeichnen. Obwohl sie ihre Anregungen eher aus der französischen bzw. italienischen Literatur beziehen, verdienen sie aus mehreren Gründen Erwähnung.

Am naheliegendsten ist die poetische Praxis. Von Atanas Dalčev ist weiter oben ein Beispiel angeführt worden, das die Abkehr von dem ästhetischen Anspruch bei der Textgestaltung (vor allem durch die Hinwendung zur Gegenständlichkeit bzw. den Verzicht auf metaphorische Sprachfunktionen) veranschaulicht. Mit seinem Manifest *Зеленият кон* („Das grüne Pferd“, 1920) fordert Čavdar Mutafov, ein weiterer Avantgardist, alle heraus, die... nicht Daltonisten sind:

Zum Glück ist das Pferd allerdings nicht nur für Daltonisten grün. Es muss grün sein jedesmal, wenn es auf roter Wiese unter gelbem Himmel weidet. Somit wird es zum Element einer Konvention, und nachdem es sie eingegangen hat, ist es nun der Macht verpflichtet, die es vereinigt mit und durch alles andere: Es wird notwendig – für uns und für die Kunst – und unter dem Zeichen eines höheren kategorischen Imperativs hört es auf, ein Wunder zu sein: weil es selbstverständlich wird. Und dann wird es, statt das falsche Ergebnis einer Sicht zu sein, zur Gesetzmäßigkeit einer Anschauung. Was auch einen Namen trägt: Stil. (zit. nach Ruseva 1995: 61-63)⁹

In der leichtfüßigen Formulierung dieses Programms der ästhetischen Relativität ist schon ein Niveau erreicht, das sich das postmoderne Bewusstsein erschlossen hat. Dem entspricht auch die Prosa eines Svetoslav Minkov, an der die mannigfachen Analogien zu Gustav Meyrinks „Golem“ auffallen, wie wir im nächsten Kapitel aufdecken wollen. Die ironischen Bezüge auf die normativen Poetiken sind schon seit E.T.A. Hoffmanns Märchen ein beliebtes Register avantgardistischer Literatur. In Minkovs Erzählungen *Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..* („Lunatin!.. Lunatin!.. Lunatin!..“), *Made in USA* („Made in USA“), *Водородният господин и кислородното момиче* („Der Wasserstoffherr und das Sauerstoffmädchen“) sind der mittelalterliche Jahrmarkt oder das Land der unbegrenzten Möglichkeiten zu beliebigen Räumen eines allumfassenden magischen Theaters geworden, der von Zitaten belebt ist. Die Spielbreite der Zitate ist weitreichend – von den Postkartenbeschreibungen im Stil der Wiener Secession bis hin zu häufigen Paraphrasen

⁹ In den Jahren des Realsozialismus in Bulgarien wurden der ästhetischen Konzepte von Geo Milev, Nikolaj Marangozov, Čavdar Mutafov, Atanas Dalčev und Svetoslav Minkov weitgehend verdrängt. Eine erste umfassende Darstellung aus der Sicht unserer Gegenwart bietet dann Ruseva (1993).

des geachteten Dichterkollegen aus dem Verein *Стрелци* („Der Schütze“) – Atanas Dalčev.

Eine zweite Tendenz des bulgarischen Avantgardismus nach dem 1. Weltkrieg unternimmt die Reduktion von Literatur in eine andere Richtung: indem sie Literatur wieder mit ihrer sozialen Umwelt assoziiert. Geo Milev (1895-1925) ist der markanteste Vertreter dieser Poesie, die in ihren Anfängen bei Heine in die Schule gegangen ist, wie eine spätere – aber doch vorläufige – Absichtserklärung bezeugt:

Warum sollen wir es nicht zugeben, dass selbst unsereiner, mit der absoluten Poesie bereits vertraut, seinerzeit für die sentimentale Welt der Romantik, für die sentimentale Poesie von Heinrich Heine fasziniert waren? [...] Und wie sollten wir nicht von der Leichtigkeit dieser Poesie angetan sein - damals, als selbst jener, dem wir als Schüler anvertrauten, Penčo Slavejkov - vor unseren Augen das Bildnis Heinrich Heines mit dem anmutigen Schein der eigenen unverzeihlichen Verirrung krönte? [...]

Heute aber wissen und glauben wir, was Stefan George sagt – Schiller und Heine sind unbedeutende deutsche Dichter; wir wissen und glauben selbst das, was uns der Wiener Kritiker Karl Kraus in seinem Buch *Heine und die Folgen* sagt: dass die Heinesche Poesie den Beginn der heutigen europäischen Journalistik ist, des heutigen Reportagenstils. Darum entspringen Bücher wie das von Karl Henkels *Die deutsche Dichtung seit Heine*, die Heine an den Anfang der gesamten neuen deutschen Poesie setzen, nur einer journalistischen Poesieauffassung. (Milev 1995: 49)

Auf dem Umweg über George gelangt Geo Milev – nicht zuletzt durch sein Studium und einen längeren Berlin-Aufenthalt – in den Bannkreis der deutschen Expressionisten. Sein nicht sehr umfangreiches Schaffen kann in dem kurzen Leben, das ihm beschieden ist, nicht ausreifen. Der höchste Punkt auf einem wohl nicht zu Ende gegangenen Weg ist sein Poem *Септември* („September“), das den gescheiterten (nach marxistischer Geschichtsschreibung – ersten antifaschistischen) Aufstand in Bulgarien verklärt. Doch die Darstellung strebt keine Rekonstruktion des geschichtlichen Details, kein Panorama der Erhebung klassenmäßig organisierter Menschen an. Es ist die „klassische“ expressionistische Masse-Mensch-Opposition, die im für die bulgarische Tradition auffällig dekonstruierten sprachlichen Gestus, im gezielt ungleichmäßigen Wechsel von Wortballungen und Minimalismus die Bewegung des Organismus Gesellschaft wie abstrakte Malerei vermittelt. Verbunden ist diese Darstellung mit einer Zuversicht in den kommenden Tag – „September / wird Mai sein“.

Geo Milevs Lebenslauf und seine Texte lassen wieder einen engen Bezug aufeinander erkennen. Der Vergleich mit Javorov erscheint naheliegend. Aber im Unterschied zum mazedonischen Freischärler erfährt Milev die Schocks der Massenschlachten an der Front des 1. Weltkrieges, im Unterschied zum Bohemien wird

der Autor des September-Epos wegen dieses Textes von der Polizei geholt – auf Nimmerwiedersehen.

Als „Tohuwabohu“ (Pejo Javorov), „Wirrwarr“ und „Unordnung“ (Ljubomir Andrejčin), als „verbales Chaos“ (Georgi Tsanev) wird die literarische Situation im Bulgarien um die Jahrhundertwende empfunden. Nachdem der patriotische Aufschwung der Befreiungsbewegung gegen die Jahrhunderte alte osmanische Fremdherrschaft abgeklungen ist, haben auch die aufklärerischen, sozial orientierten und konstruktiv vorgehenden Literaturkonzepte erstmals in der bulgarischen Literatur einen Vertrauensschwund zu vermerken. Die Rezeption westeuropäischer Kultur verlagert die Akzentsetzung von der Klassik auf den Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus. Neben den französischen Symbolisten sind deutschsprachige Autoren und Medien ein beachtenswerter Faktor in den Debatten und der literarischen Praxis, welche die Ankunft der bulgarischen Moderne begleiten. Sie realisiert sich in einer – im Vergleich zu den angestammten europäischen Literaturen – beschleunigten Ausdifferenzierung des Systems Literatur, die über poetische Codes, Institutionalisierungsprozesse und Kanonbildungen verläuft, um mit der Avantgarde in ihre schon ausgereifte Phase einzutreten, die dem gesamt-europäischen Kontext zu Beginn des 20. Jahrhunderts entspricht.

Literatur

Primärtexte

- Венароја: Бенароя, Моис (1925): Българската национална душа. Опит за уясняването ѝ. [Die bulgarische nationale Seele. Ein Versuch zu deren Erklärung]. In: Iliev 1996: 175-190.
- Венароја: Бенароя, Моис (1927): Една петнадесетгодишнина. По повод писмото-манифест на Иван Радославов до П. Ю. Тодоров „Бодлер или Тургенев“. [Ein 15-jähriges Jubiläum. Anlässlich des Manifestbriefes „Baudelaire oder Turgenjev“ von Ivan Radoslavov an P. J. Todorov]. In: Iliev 1996: 139-150.
- Canetti, Elias (1979): *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Пиев: Илиев, Стоян (съст.) (1996): *Литературната задруга „Хиперион“*. [Der Literaturverein „Hyperion“]. Велико Търново: Слово.
- Кјорџев: Къорчев, Димо (1907): Тъгите ни. Фрагмент. [Unsere Klagelieder. Ein Fragment]. In: Iliev 1996: 44-53.

- Krăstev, Dr.: Кръстев, д-р Кръстьо (1907): Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература. [Junge und Alte. Kritischer Abriss zur bulgarischen Literatur heute]. In: Кръстев, д-р Кръстьо (1996): *Съчинения*. [Schriften]. Съст. и предг. Стаматов, Любомир; Янев, Симеон. София: Просвета, т. 1, 121-253.
- Milev: Милев, Гео (1995): *Поетът пише и рисува*. [Der Dichter schreibt und zeichnet]. София: Христо Ботев.
- Mutafov: Мутафов, Чавдар (1923): Зеленият кон. [Das grüne Pferd]. In: Ruseva 1995: 61-63.
- Radoslavov: Радославов, Иван (1922): Към въпроса за експресионизма и около него [Zur Frage des Expressionismus und dessen Umfeld]. In: Iliev 1996: 32-35.
- Radoslavov: Радославов, Иван (1930): Теодор Траянов. [Teodor Trajanov]. In: Iliev 1996: 255-260.
- Ruseva: Русева, Виолета (съст.) (1995): *Манифести на българския авангардизъм*. [Manifeste der bulgarischen Avantgarde]. Велико Търново: Слово.
- Savov: Савов, Ботьо (1924): Скитско и славянско в българската литература. [Das Skythische und das Slavische in der bulgarischen Literatur]. In: Iliev 1996: 201-223.
- Slavejkov: Славейков, Пенчо (1940): *Събрани съчинения*. [Gesammelte Werke] т. 6.2. София: Хемусъ.
- Stojanov: Стоянов, Людмил (1923): Пътеводната звезда на неоромантизма. [Der Leitstern des Neoromantismus]. In: Iliev 1996: 234-237.
- Trajanov: Траянов, Теодор (1929): Литературното съратничество с Димо Къорчев. [Die literarische Zusammenarbeit mit Dîmo Kjořčev]. In: Iliev 1996: 42-43.
- Vasilev: Василев, Сава (съст.) (1995): *Литературен кръг „Стрелец“*. [Der Literaturkreis „Der Schütze“]. Велико Търново: Слово.

Sekundärliteratur

- Andreeva/Konev: Андреева, Надежда; Конев, Илия (1985): *Българо-немски литературни и културни взаимоотношения през XVIII и XIX век*. [Bulgarisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen im 18. und 19. Jh.]. София: БАН.
- Arnaudov: Арнаудов, Михаил (1970): *Яворов. Личност, творчество, съдба*. [Javorov. Persönlichkeit, Werk, Schicksal]. София: Български писател, 143-147.
- Balabanova: Балабанова, Вера (1980): *Теодор Траянов* [Teodor Trajanov]. София: Наука и изкуство.

- Delivanova: Деливанова, Божидара (1988): Рецепцията на немския натурализъм в България – основи и основания. [Zur Rezeption des deutschen Naturalismus in Bulgarien – Voraussetzungen und Grundlagen]. In: Gesemann/Markov 1988: 84-97.
- Dojnov: Дойнов, Пламен (1994): Странстващият автор. [Der wandernde Autor]. In: *Език и литература*, кн. 2, 68-85.
- Feu: Фай, Хилде (1981): *Пенчо Славейков и немската литература*. [Penčo Slavejkov und die deutsche Literatur]. София: БАН.
- Gesemann/Markov: Геземан, Волфганг; Марков, Георги (1988): *Немско-български културни отношения (1878-1918)*. [Deutsch-bulgarische Kulturbeziehungen (1878-1918)]. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- Georgiev: Георгиев, Никола (1988): Немскоезичните цитати у Пенчо Славейков. [Die deutschsprachigen Zitate bei Penčo Slavejkov]. In: Gesemann/Markov 1988: 72-83.
- Hadžikossev: Хаджикосев, Симеон (1994): Прологомена за поетиката на П. К. Яворов. [Prolegomena für P. K. Javorovs Poetik]. In: *Език и литература*, кн. 2, 25-38.
- Piev: Иллев, Стоян (1993): *Блуждаеща естетика. Българските символисти за символизма*. [Schwebende Ästhetik. Die bulgarischen Symbolisten über den Symbolismus]. София: БАН.
- Kirova: Кирова, Милена (1994): От *femina alba* до *corpus Christi* – ужасът да бъдеш девствен. [Von *femina alba* zu *corpus Christi* – der Horror der Jungfräulichkeit]. In: *Език и литература*, кн. 2, 86-95.
- Natev: Натев, Атанас (1960): *Цел и самоцелност на изкуството. Критични наблюдения върху неокантианската естетика и нейното влияние в България*. [Zweck und Selbstzweck in der Kunst. Kritische Beobachtungen zur neokantianischen Ästhetik und ihrer Wirkung in Bulgarien]. София: БАН.
- Račeva: Рачева, Бисерка (1991): „Вечното недоволство“ – идеята за чуждото и своето в двете антологии на Пенчо Славейков. [„Ewige Unmut“ – Das Fremde und das Eigene in beiden Anthologien von Penčo Slavejkov]. In: *Литературна мисъл*, кн. 9, 75-96.
- Ruseva: Русева, Виолета (1993): *Аспекти на модерността в българската литература*. [Aspekte der Moderne in der bulgarischen Literatur]. Велико Търново: Алфа.
- Schubert, Gabriella (1988): Das Interesse deutscher Gelehrter gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts an der bulgarischen Volkskultur. In: Gesemann/Markov 1988: 16-29.
- Staitscheva, Emilia (1988): Die frühe Lyrik von Teodor Trajanov und Stefan George. In: Gesemann/Markov 1988: 118-132.

- Staitscheva, Emilia (1989): Teodor Trajanov und die Wiener Moderne. In: Cholitschev, Christo (Hrsg.): *Teodor Trajanov (1882-1945) – Geo Milev (1895-1925) und die deutschsprachige Literatur*. (=Miscellanea Bulgarica). Wien: Haus Wittgenstein, 38-49.
- Staitscheva, Emilia (1993): „Sävremenno izkustvo“ und die Wiener Secession. In: Brix, Emil; Janik, Allan (Hrsg.): *Kreatives Milieu – Wien um 1900*. Wien-München: Verlag für Geschichte und Politik, 120-129.
- Staitscheva, Emilia (1997): Die „Duineser Elegien“ und das Rilke-Gedicht von Teodor Trajanov. In: *Ein Leben für Freiheit. Festschrift für J.P. Strelka*. New York.
- Staitscheva, Emilia (1999): „Der Triumphwagen des Wahnbefangenen“. Ein Lenau-Porträt von Teodor Trajanov. In: Simeonova, Ruska; Staitscheva, Emilia (Hrsg.): *70 Jahre Germanistik in Bulgarien*. Sofia: Universitätsverlag „St. Kliment Ohridski“, 265-277.
- Vasilev: Василев, Сава (1995): В зодиака на Стрелците. [Im Sternzeichen der „Schützen“]. In: Vasilev 1995, 7-52.

„Gotische Kathedralen mit byzantinischen Kuppeln...“ Eklektizismus und Selbstbezüglichkeit¹

Die architektonische Metapher im Titel ist der Ausdruck, den der avantgardistische Dichter und Ästhetiker Čavdar Mutafov für den eklektischen Charakter der bulgarischen Moderne in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts fand. Sie repräsentiert die angespannte, traditionsreiche Dialektik der gegenseitigen Anziehung und Abstoßung von Ost und West, von Morgen- und Abendland, wie sie die Geschichte Europas geprägt haben. Dass es sakrale Bauwerke sind, welche die Beziehung zu umschreiben helfen, rückt das Moment der religiösen Spezifik in den Vordergrund – die konträr-komplementäre Ausdifferenzierung des historisch gewachsenen Katholizismus mit seiner unverrückbaren kulturpolitischen Geltung und den global agierenden Institutionen einerseits, und der Orthodoxie andererseits, die alle Zeiten der Fremdherrschaft und Migration zäh überstanden hat. Dass es Baustile sind, welche die Metapher tragen, lenkt die ästhetische Perspektive auf den immerwährenden Kulturtransfer und sein semiotisches Potenzial: Die Kathedrale als Bestandteil des Systems mittelalterlicher, allegorischer Kunst, die dem Metaphysischen gilt, und die Basilika mit ihrer ursprünglich dem autarken

¹ Die Studie ist zunächst erschienen in: *Die Bulgarische Moderne im europäischen Kontext. Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung?* Hrsg. von Biseria Dakova [u.a.], München/Berlin/Washington: Verlag Otto Sagner, 2013, S. 125-149.

weltlichen Herrscher (dem Basileus, bulg. *василевс*) dienenden Räumlichkeit. Die Gotik mit ihrer in den Himmel aufstrebenden, selbstentsagenden Eleganz und das Byzantinische mit seiner patriarchalischen, bodenständigen Opulenz. Die nordisch strenge Note schließlich gegenüber dem mediterran ausholenden Gestus, der Turm als Gerade gegen die Kuppel als Wölbung: Alle diese Momente werden im Folgenden anhand von Beispielen aus der bulgarischen Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu erörtern sein.

Vertikale versus Horizontale, Gerade versus Kurve: Zur Kraft der grafischen Metaphern

Eingangs bietet sich die Frage nach der Qualität dieser Metapher als Ausdrucksmittel eines so komplexen Gehalts an. Der Betrachter mag sich zunächst befremdet fühlen, da diese architektonische Visualisierung etwas verspielt und unbedacht eklektisch wirkt. Doch der Eindruck verflüchtigt sich wieder, sobald wir die Metapher zusammen mit einer Schrift desselben Autors lesen, in der er die Darstellung von Denkfiguren mit Hilfe geometrischer Formen diskutiert:

Die vertikale Gerade drückt Ruhe aus und stellt eine gewisse hyperempirische Inkarnation des reinen Geistes dar, der den irdischen Willen fast negiert: die großen Kerzen in der Kirche, die hohen, schlanken Baumstämme, die dem Himmel emporstreben, die Lebensachse beim Menschen, der ekstatische Aufruf der gotischen Türme. [...] Allerdings ist die Gerade [...] zeitlos, sie kann nur das ewige Leben ausdrücken oder das ewige Streben, doch es gibt für sie nicht das pulsierende Leben, in dem Rhythmus erschaffen wird, [...] und es ist ihr auch das Persönliche – als Willensentäußerung und Bewegung, als Lebenskomplex – unerreichbar. (Mutafov 1993: 342, Herv. von mir – N.B.)²

Damit weist Mutafovs Assoziation einen wesentlichen Zug der klassischen Moderne auf: Die anthropologische Deutung der Welt in Verbindung mit der technokratischen bzw. rationalistischen Visualisierung dieser Deutung.³

² Sämtliche hier angeführte Zitate aus bulgarischen Quellen sind von mir ins Deutsche übersetzt – N.B. Hervorhebungen werden im Folgenden laufend ausgewiesen. Soweit nicht anders angegeben, gilt als Datum des letzten Zugriffs für alle weiter unten zitierten Internetquellen der 30.3.2013.

³ Innerhalb des vorliegenden Artikels gehen wir auf nur zwei Essays von Čavdar Mutafov näher ein. Zu denken sind sie aber im Kontext des originellen Oeuvre dieses Autors, des „Glücksprinz[en] der bulgarischen Kultur“ der Zwischenkriegszeit, des „Glasperlenspieler[s] der bulgarischen Moderne“ (Kuzmanova-Zografova 2001: 195).

Die Kunst der Kathedrale: Sakralarchitektur als charakteristisches Motiv der bulgarischen Moderne

Ein Beispiel für die bemerkenswerte Verbindung von futuristischer Gotik und technokratischer Moderne bietet Georges Papazoffs *Impression einer Kathedrale*. Dass es sich dabei nicht um das individuelle ästhetische Konstrukt dieses konkreten Künstlers handelt, sondern um eine übergreifende zeitgenössische Tendenz, die zudem nicht allein die Wortkunst betrifft, sondern auf eine neoromantische (heute können wir fast sagen, postmoderne) Art polymedial argumentiert, ist aus dem zumeist als surrealistisch eingeordneten Gemälde von Georges Papazoff⁴ ersichtlich.

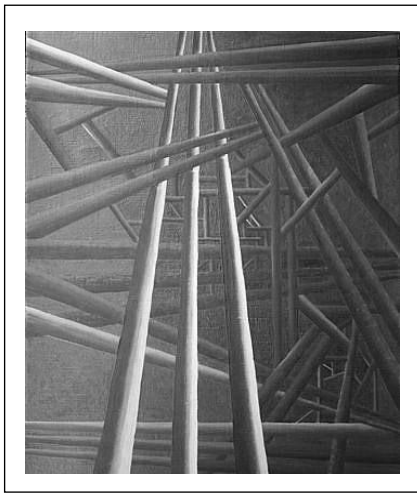


Abb. 1: Georges Papazoff:
Impression d'une cathédrale (ca. 1933)

Auch hier stehen die Geraden im Vordergrund und im geometrischen Zentrum für den besagten Leitbegriff – die Kathedrale. Doch ist dieser Begriff bereits weitgehend von seiner besonderen Körperlichkeit losgelöst und wird als eine Abstraktion visualisiert, die ins Metaphysische der Weltanschauung, ins Unendliche der Mathematik, ins Übermenschliche der Technokratie aufstrebt. Es ist ein menschliches Konstrukt, das die Dingsymbolik des frühen 20. Jahrhunderts benutzt, um das Un-Menschliche in seiner Zeit- und Ortlosigkeit zu denken. Dieses Bild, das *Impression* betitelt ist, hat den Impressionismus mit dessen verträumt diffuser Visualisierung, die dem Betrachter alle Welt zu Gemüte führen möchte, hinter

sich gelassen. Zwar deuten die drei zentralen Geraden vage die Seitenkanten einer Pyramide an, die noch vager gleichfalls wie ein gotischer Turm anmuten kann. Die Vision einer Kirche und die metallene Kälte der Rohrkonstruktion sind gleichsam vertreten in diesem Bild und überlassen es dem Betrachter, von dieser Identität der Nicht-Identischen fasziniert oder abgestoßen zu sein. Es ist ein futuristisches Bild, das der sich damals schon als unmenschlich (und das ist im anthropologischen Code des frühen 20. Jahrhunderts immer auch gleich ‚leb-los‘) abzeichnen-

⁴ Georges Papazoff (1894-1972) ist ein ausgewiesener Vertreter der europäischen Avantgarde. Der aus Jambol gebürtige Bulgare absolvierte 1918 Landschaftsarchitektur in Prag und ging als Schüler von Hans Hofmann nach München. 1919 findet seine erste selbständige Ausstellung in Sofia statt, es folgen mehrere Ausstellungen in Frankreich, Jugoslawien, Italien, den USA und der Tschechoslowakei. Seit 1924 ist Frankreich sein Hauptwohnsitz. Seine Bilder erscheinen in surrealistischen Salons neben denen von Joan Miró, Max Ernst und Pablo Picasso.

den technokratischen Moderne als ästhetisches Pendant eine a-soziale Kunst zur Seite stellt.

Angesichts dieses Bildes wird Mutafovs These, dass die Gerade nur das ewige Streben, jedoch nicht das pulsierende Leben auszudrücken vermag, als eine Art Zeitzeichen bestätigt. Wie Mutafov den Ausgleich der sich verflüchtigenden Abstraktion (der Kathedrale!) denkt, die Bedeutsamkeit dieser Fragestellung, die den individuellen künstlerischen Einfall übersteigt. In der bereits zitierten Schrift heißt es:

Die Kurve ist der erste Strahl des Vernünftigen in der Kunst. Das sind die Windungen des Leben hervorbringenden Schoßes, der Puls des zum Leben erwachenden Unbeseelten und die Zuckungen des aus dem Chaos des Weltwillens auferstehenden Ichs. So ist die Kurve alles – Bewegung und Willen und Sein. Sie biegt die Materie zu Rhythmus und Formen, die endlos zwischen Bewegung und Ruhe fluktuieren, sie zeichnet die Silhouette des Göttlichen und schließt in den Zuckungen ihres mystischen Lebens die Schönheit selbst ein. [...] Die Kurve gibt es dreifach: als ewige Wiederkehr zu sich selbst (der Kreis, die Ellipse)⁵, als Lebensrhythmus (die Sinuskurve) und als irrationales Streben nach dem Endlosen (die Spirale). In der ersten Spielart äußert sie das *Ewige, Elementare, Göttliche*. So ist sie die Laufbahn der Welten, die Sonnenscheibe, der Umriss des Sees, *die Aureole der Fürsten und der Heiligen*. Sie trägt in sich *das Leben, in Ruhe und Größe umschlungen*. Und, obwohl aus Bewegung bestehend, negiert sie letztere mit ihrer Wiederholung und erhält so ihren besonderen, passiven Charakter des Inerten. Doch gerade über dieses Inerte verleiht sie den Gegenständen, die sie umhüllt, eine grandiose Majestät und die konzentrierte Kraft eines übernatürlichen Daseins. (Mutafov 1920: 342, Herv. von mir – N.B.)

Inwiefern dem bulgarischen Autor bewusst ist, dass er im Folgenden die alte theologische Denkfigur des *incurvatus in se* (also des „in sich selbst verkrümmten“ Menschen, des Selbst- statt des Gott- und Nächstenbezugs) ins Positive wendet, muss dahingestellt bleiben, zumal keine eindeutigen Hinweise auf diesen Code bei Mutafov zu finden sind.

Weil nicht nur Mutafov die vertikale Gerade mit gotischen Türmen assoziiert, wie wir am Beispiel von Papazoffs Bild sahen, ist es folgerichtig, dass wir die geometrische Form der Kurve zur stereometrischen ausbauen, d.h. als Gewölbe, und sie ebenfalls architektonisch sehen – z.B. als byzantinische Kuppel. Auf diese Weise zu Ende gedacht, ist Mutafovs Verweis auf die Kurve als Repräsentanz des Mystischen („Fürsten- und Heiligenschein“) und des „pulsierenden Lebens“ zugleich in vielfacher Ausführung in der Kunst der bulgarischen Moderne anzutref-

⁵ Mutafovs vollständiges Künstlerporträt hier zu erörtern wäre den Proportionen in vorliegender Publikation nicht angemessen, weshalb wir auf die Untersuchung von Sonja Daieva-Schneider (2001) verweisen.

fen. Unter den vielen passenden Belegen bietet sich ein Sujet von großer politischer, medialer und kunstgeschichtlicher Brisanz an: Inmitten der bulgarischen Stadt Sofia (die bis 809 Serdika, bis 1878 Sredec hieß) erhebt sich die uralte Basilika *Света Софѣя* („Sveta Sofija“, ca. 180 v. Chr.). Im 2. Jahrhundert n. Chr. noch römisches Theater, im 4. Jahrhundert schon frühchristliche Kultstätte und Sitz des Großen Konzils, wurde sie seit dem 16. Jahrhundert zur moslemischen Moschee und – nach den Zerstörungen durch starke Erdbeben im 18. Jahrhundert – zum Lagerhaus umfunktioniert, bis sie dann am 4. Januar 1878 die Kulisse für den feierlichen Gottesdienst abgeben durfte, mit dem die Befreiungstruppen des russischen Generals Gurko empfangen wurden. In dem architektonischen Objekt, das die Basilika *Света Софѣя* darstellt, sind in sich vielfach gebrochene, polykulturelle Spuren auszumachen, welche die Eigen- und die Fremdwahrnehmung auch der Künstler provozieren.

Ein Vergleich von drei Abbildungen in Medien, die zu ihrer Erscheinungszeit noch einen hohen ästhetischen Neuigkeitswert besaßen – das Zeitungsfoto, das Gemälde in impressionistischer Manier und die Postkarte⁶ – kann das verdeutlichen. Gerade die Zusammenstellung dieser medienspezifisch abgewandelten Visualisierung zeigt die subtile Verbindung zwischen dem Zugehörigkeitsgefühl zum traditionsreichen, historisch Gewachsenen einerseits, und der neugierigen Offenheit gegenüber kulturellen Importen andererseits.

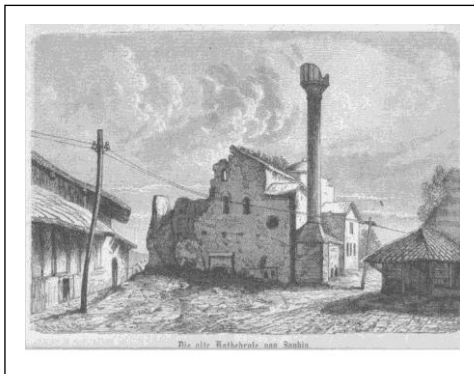


Abb. 2: Die Kirche „Sveta Sofija“, Abbildung in einer deutschen Zeitung (1878)



Abb. 3: Nikola Petrov: Die Kirche „Sveta Sofija“ (1909), wieder errichtet im Zentrum der neuen Hauptstadt

Die dokumentarische Fotografie gibt den vielleicht letzten Moment wieder, bevor die Basilika ihrer Fremdbestimmung ent- und zu neuer Größe erhoben wird, und zeigt den Bau in seiner trostlosesten Verfassung. Es sind keine Spuren der ursprünglichen christlichen Symbolik zu sehen. Das Gebäude ähnelt aber auch nicht mehr einer Moschee, denn das aufgefropfte Minarett ist dermaßen beschädigt,

⁶ Die URLs der (ggf. farbigen) Abbildungen sind im Abbildungsverzeichnis angegeben.

dass es mehr einem Schornstein ähnelt, der sich den wackeligen Pfählen angleichen wollte, die zwischen den heruntergekommenen Häusern und Hütten als Telegrafmasten dienen. Über der Komposition dieser so gebrechlichen, auf ödem Boden stehenden Gemäuer spannt sich ein Himmel mit böig aufwirbelnden Wolken. Der Fotograf hat gewusst, wie er dem deutschen Publikum das Balkan-Syndrom zur Zeit der Russisch-Türkischen Befreiungskriege am besten nahe bringen würde: durch dieses aussagestarke Bild mit dem schlichten Untertitel *Die alte Kathedrale von Sofia*.

Mit diesem Hintergrundwissen ist nun das Gemälde von Nikola Petrov (1881-1916) zu betrachten, das hier leider aus druckökonomischen Gründen nur als schwarz-weißes Schema und nicht als farbige Kopie abgebildet werden kann. Allein schon die elementare Materialität des Sujets ist von Grund auf verändert – der Bau steht hier nicht mehr im Zentrum der Bildfläche, denn das wäre eine unzulässige Symmetrie für ein Gemälde, doch er bleibt als Blickfang in seiner opulenten Bodenständigkeit bestehen, die von den rechteckigen Konturen der Wände verstärkt wirkt. Doch zugleich wird diese in ihrer Massivität aufgelockert – zum einen durch die Bogenkonstruktionen der Tore und das charakteristische Gewölbe, eine byzantinische Kuppel. Zum anderen vermitteln sowohl das intensive, fast ebenso raumgreifende Grün der Bäume als auch die kleinen Menschenfiguren, die – meistens paar- und gruppenweise – vor der neuen alten Kirche lustwandeln, ein Gefühl von Ruhe und Zufriedenheit. Die im Hintergrund schimmernden Häuserketten der jungen bulgarischen Hauptstadt umfassen die Basilika in ihrem Zentrum, Himmel und Erde mehr verbindend als abgrenzend. Das Gemälde ist von einem Künstler komponiert, der die letzte historische Metamorphose des Basilika-Gebäudes inmitten einer ebenso bewegten städtischen Landschaft miterlebt hat, der aber auch von Kindesbeinen an unter der Obhut verständiger Lehrer zum professionellen Maler ausgebildet und schon 1903 zum Mitbegründer der bulgarischen Secession wurde.

In der vermutlich mit Kalkül ausgeführten Kombination von vertikalen Geraden, die doch von Kurven dominiert sind, ist eine Kultur konzentriert, die sich in Verbindung mit dem Stadtbild (welches Menschen, Garten und Häuser vereint) wie ein Kleinod gegen die recht spröde Fassung der *natura naturans* der Außenwelt absetzt. Die an sich eher klobige Basilika wirkt doch aufgeräumt, weil die Wände in den warmen Farben Ziegelrot und Ocker gehalten sind. Ein ausgesprochen moderner Zug ist die Panorama-Perspektive, aus der das Sujet beleuchtet und abgebildet ist – man könnte meinen, dass diese Totale die Aussicht aus einem jener Luftschiffe suggeriert, die um diese Zeit schon ab und an Sofia besuchten⁷. Der Vergleich zum weiter oben kommentierten Bild von George Papazoff zeigt zwei grundverschiedene Reflexe auf die technische Moderne – jenes geht radikal in der

⁷ Vgl. das Foto: Anonym: *Посещение на немски целелин над София през ноември 1915 г.* [Besuch eines deutschen Luftschiffs über Sofia im November 1915], im Online-Album *Улица Московска* [Moskovska-Straße], URL: <http://stara-sofia.com/moskovska.html>.

Welt des Metalls und der Maschinen auf, während dieses noch nach dem harmonisierenden Gestus sucht und ihn erreicht.

Eine dritte Abbildung desselben Sujets bietet eine Postkarte, deren Komposition die traditionsreiche Dreigliederung des Triptychons andeutet.

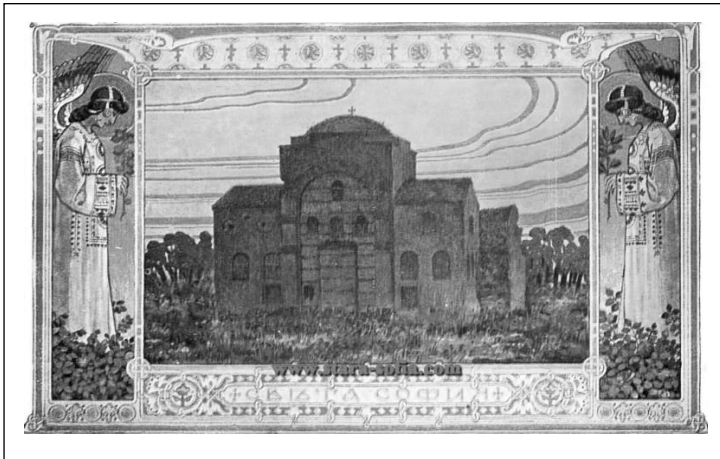


Abb. 4: Postkarte vom Beginn des 20. Jahrhunderts: Anonym:
Die Sveta Sofija-Kirche als Wahrzeichen der jungen Hauptstadt

Dem zentralen Bild, das auch hier das Hauptmotiv – die Kirche *Света Софиа* – darstellt, wollen wir aus Platzgründen keine besondere Beachtung mehr schenken, ist es doch noch eindeutiger stilisiert als dies schon bei Nikola Petrov der Fall ist: Geradezu als Anwendung von Mutafovs Konzept (wie in der eingangs besprochenen Schrift *Die Linie in der bildenden Kunst* dargestellt) scheinen hier die vertikalen Geraden (Bäume und Kirchenmauern) und die Kurven (Fassadenöffnungen und Kuppeln, Baumkronen und Wolken) sowohl das „ewige Streben und Leben“, als auch „das pulsierende Leben“ in seiner massigen Unbewegtheit (und das heißt auch: Widerstandsfähigkeit gegenüber Umbruch und Wandel) auszudrücken.

Unsere Beachtung verdienen nunmehr die zwei Flügelbilder. In ihrer offensichtlichen Symmetrie sind die beiden Frauen zweifelsfrei als Allegorien zu sehen. Bemerkenswert erscheint zum einen die kanonische Art, Engel als die in der Heraldik so genannten ‚gemeinen‘ Figuren darzustellen: stehend, mit geneigtem Kopf, mit Engelsflügeln und einem Gegenstand – hier ein grüner Zweig – in der Hand. Zum anderen entspricht ihre Darstellung derjenigen antiker Frauenskulpturen: der schlichte und zugleich ästhetisch abgerundete Kopfschmuck – die Haare, zum Diadem geflochten und mit Zierketten durchwirkt, zu einem abschließenden Knoten zusammen gebunden; die bodenlangen Kleider, in übersichtlich und doch spontan fallenden Falten das Gefühl einer verhaltenen Freizügigkeit vermittelnd, aber auch das Gesichtsprofil, das gemeinläufig als typisch ‚griechisch‘ erachtet wird. Zum dritten sind die Ornamente der Kleider hervorzuheben: Auf den ersten

Blick könnten sie vielleicht von Nicht-Einheimischen als ‚griechisch‘ klassifiziert werden (weil aus zentral- und westeuropäischer Perspektive, wohl auf Grund angestammter kultureller Stereotype, alle Kulturprodukte vom Balkan schnell und unbedacht nur in die Kategorie ‚griechische Antike‘ eingeordnet werden). Bei näherer Betrachtung sind sie aber als die traditionelle bulgarische Stickerei an Frauenhemden zu identifizieren, die im 18. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebte und als folkloristischer Marker nationaler Identität bis in das späte 20. Jahrhundert wirkte. Die Flügelfiguren des Triptychons auf dieser Postkarte sind also wie antike Grazien, aber mit Engelsflügeln, in bulgarischen Frauenhemden und mit den ebenfalls als urbulgarisch empfundenen Rosen versehen. Und damit stellen diese Seitensäulen auf dem Postkartenbild wohl auch eine Art ‚gotische Türme mit byzantinischen Kuppeln‘ dar... Aus Platzgründen wollen wir darauf verzichten, eine weitere, ebenfalls sehr aufschlussreiche Assoziation von Čavdar Mutafov näher zu erläutern – seinen Hinweis auf die intermediale Darstellung von als ‚typisch bulgarisch‘ empfundenen dekorativen Elementen im Kunstgewerbe und die damit einher gehende „Kanonisierung“ nationaler Kunsttraditionen: „die Handwerker von der Kunstakademie [sic!] übertragen den grafischen Stil des Geflechts auf die Keramik und die Stickerei – auf die pyrografierte Holzschachteln“ (zit. nach Hristov 2009).

Der Rahmen schließlich, der mit geometrischer Korrektheit und blumenverzierter Lust am Ornament das Ensemble umfasst, verstärkt die ästhetische Wirkung. Keinesfalls versucht dieses Abbild der realen Sofioter Kirche die Illusion einer wirklichkeitstreuen Darstellung zu erzeugen. Ganz im Gegenteil, die Wirklichkeit wird demonstrativ verschönert, in einer marktschreierischen Art, welche die auf unserer Kopie leider nicht zu erkennenden, sehr grellen Farben noch verstärken. Auch die bulgarische Malerei ist also in der Welt der Werbung angekommen: Eine Postkarte eben, die wir als die kleinere Schwester des Plakats ansehen dürfen. Und es stellt sich schon wieder eine Korrespondenz, diesmal zu einer anderen ästhetischen Studie, von Čavdar Mutafov ein:

Das Plakat rückt also alles so zurecht, dass wir es ohne jeglichen Widerspruch, ohne jegliches Missfallen verstehen können, es passt sich unserer Einbildungskraft an, es unterhält, ja es reizt gar unser Verborgenstes – und einmal an unser Vertrauen herangekommen, ist es dann erst recht unseren kleinsten Einfällen, unseren urplötzlichen Launen dienlich: mit einer Geste nur, mit einem „Ja“ – und mit der lakonischen Sicherheit einer Suggestion, die alles in einem Atem auffängt. [...]

Was ist das eigentlich, ein Plakat? Irgendeine Form der Kunst? Malerei, Ornament, Dekoration, Tapete, Werbung? Eben das alles zusammen und nichts von alledem. [...] Aber unumstritten ist eines: Nachdem es das Abbildhafte seines Inhalts durch das Dimensionale seines Stils überwunden, vollendet das Plakat seine Einheit in genauen *dimensionalen* Relationen von Linie, Farbe und Schrift, die zur allgemeinen Gesetzmäßigkeit des Stils ver-

schmelzen und eine organische Einheit bilden. (Mutafov 1921: 272, Herv. im Original – N.B.)

Vom Foto über das Gemälde zur Postkarte, vom Realismus über die Secession zum Futurismus – die bislang besprochenen Kirchenbilder zeigen die Bewegung der bulgarischen Malerei weg von der wahrheitsgetreuen Abbild-Theorie und hin zur Kunstästhetik der Moderne, die vom Inhalt abstrahiert, um durch die Form zu wirken. Eine weitere, aufschlussreiche Anregung aus Mutafovs Schrift richtet die Aufmerksamkeit auf die Profanierung des Sakralen, die Verflachung der Hochkultur und die Ersetzung des Autors durch den „Gossenjungen“ Plakat, kurz: die Ästhetisierung des Banalen. Im Folgenden gehen wir der Frage nach, inwiefern die Visualisierungen des Kirchen-Sujets „unser Verborgenes“ reizen, um lakonisch-suggestiv ein Wiederhall von unserer Einbildungskraft (oder, in unserem heutigen Verständnis – Erinnerungsorte bzw. Momente unseres kollektiven Gedächtnisses) zu sein?

„Gotisch“ versus „byzantinisch“ – diese architektonischen Metaphern als Mittel der Eigen- und Fremdzuschreibung lassen sich am Vergleich zwischen den bislang behandelten Beispielen und anderen Abbildungen sakraler Bauten veranschaulichen. Baustile haben in der Kulturgeschichte eine Funktion, die das Bautechnische weit überschreitet – sie bezeichnen meist offene Kultursysteme und konnotieren axeologische Momente. Vom Terminus ‚gotico‘ etwa ist bekannt, dass er zunächst abwertend für ‚fremdartig‘ und ‚unkultiviert‘ verwendet wurde. So ist auch in Mutafovs Beschreibung des Sinnpotenzials von Linien die Aufwertung der Kurve gegenüber der Geraden nicht zu verkennen – ihr ist ein lebensphilosophischer Bezug zugeschrieben. Sollte das bedeuten, dürfte sich der Betrachter dann fragen, dass auch zwischen den „gotischen Türmen“ und den „byzantinischen Kuppeln“ ein Konkurrenzverhältnis besteht? Dass es sich um (unvereinbare) Gegensätze handelt? Dass jede Gegenüberstellung zwischen „gotisch“ und „byzantinisch“ immer auch eine Ausdifferenzierung mit festen Zuschreibungen von Fremdem und Eigenem meint? Die bisher behandelten Bilder scheinen diese Annahme zu bekräftigen.

Impression d'une cathédrale (1933) von Georges Papazoff stellt gotische Dimensionen dar, die beunruhigend wirken: Fluchtpunkt und Schnittpunkt der Geraden liegen außerhalb des Bildes selbst; ihr zielgerichteter Aufstieg im Vordergrund wird durch die nicht weniger zielgerichteten, schrägen Bahnen konterkariert. In der Konsequenz wirkt dieses von seinem Autor zum Kirchen-Bild bestimmte Werk geradezu wie eine Allegorie der Bedrohung durch die unabsehbare Endlosigkeit, als die sich technokratische Metaphysik darstellt. Die Darstellungen der Kirche *Света София* dagegen sind alle auf eine sympath(et)ische Art gestaltet. In ihnen scheint „unser Verborgenes“, eben jenes kollektive Gedächtnis, enthalten zu sein, das selbst in der Hochmoderne der urbanen Kultur die erlebte Geschichte des Ethnos bzw. der Nation internalisiert hat – wie an Nikola Petrovs Komposition zu beobachten ist. Und die Postkarte, im Jugendstil stilisiert und auf eine sou-

veräne Art eklektisch, zeigt auf, wie dieses kollektive Gedächtnis mit der historisch gewachsenen Multikulturalität des Standortes verschmilzt, die das lebensweltlich Einheimische (bulgarische Stickerei, Rosen) mit dem überirdisch Transzendenten (Göttinnen und Engel) verbindet und zugleich semantisch zum bloßen Ornament verflacht.

Ein weiterer, kleiner und dennoch wesentlicher Schritt ist getan, wenn sich die Stereometrie des Gebäudes ausnimmt wie die zweidimensionale Fläche einer jener farbenfrohen, traditionsreichen Teppichläufer, die zu Dutzenden in jedem bulgarischen Haushalt des 19. und 20. Jahrhunderts verwendet wurden. So eine Stilisierung des Gegenstands „Kirche“ zur demonstrativen Metonymie eines Produkts aus einem anderen Kunstgewerbe begegnet uns in Ivan Milevs Gemälde des *Мѡглички манастир* (Mugližki-Kloster):

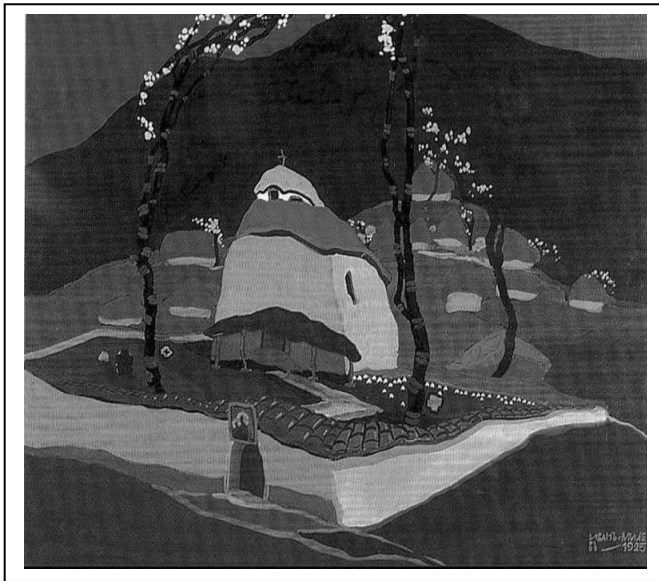


Abb. 5: Ivan Milev: *Mugližki Monastir* (1925)

Dieses Bild hat sich schon völlig abgelöst von den realen Dimensionen der physischen Welt.⁸ Das Kirchen-Sujet ist ausschließlich durch Kurven dargestellt – das stilisierte Kuppel-Format erfasst nicht nur die Bedachung, sondern auch die umhüllenden Flächen dessen, was das eigentliche Gebäude repräsentiert und als zweidimensionales Bild eines Formzwitter zwischen Prisma und Pyramide erscheint. Die Mauer, die den Kirchenhof umzingelt, nimmt sich viel eher als zierliche Umrandung des Bildzentrums aus – die Assoziation an eine Schmuckkette wird ver-

⁸ Näheres zum Stil des beachtenswerten und international anerkannten Malers Ivan Milev bei Bieberstein (2005).

stärkt durch eine kleine Ikone, die über dem Eingang zum Hof den Besucher begrüßt und für den Betrachter des Bildes wiederum den Anfang einer den Blick steuernden optischen Achse bedeutet. Denn das Purpur ihres feinen Rahmens und das Gold des doppelten Heiligenscheins der Jungfrau Maria mit dem Kinde sind der Ausgangspunkt für die diskret, aber doch sicher mit demselben Goldgelb markierten kleinen Wege über den Hof in das Innere der Kirche – wohlgemerkt: der Weg ist dargestellt nicht als Gerade, sondern als ein gekrümmter Streifen inmitten der stilisierten Grünfläche. Das Ganze ist nochmals von einer Art Schutzgehäuse umspannt – vier groß gewachsene, doch sehr zierliche Bäume, kaum erkennbar als solche in ihrer fernöstlich zarten blütenstengelartigen Zeichnung, sind gerade dort platziert, wo sich die Träger einer überhöhten (imaginären) Rippenbedachung befinden dürften – die Natur selbst scheint die Busung der Kirche in einem luftigen Gewölbe nachzuahmen. Im Hintergrund des Bildes zeigt sich das kulturelle Umfeld der Kirche – vom Gegenstand her sind dies die Häuser des Dorfes, von der Visualisierung her sind es größere Farbtupfer, rot und weiß wie Pilze auf grüner Fläche verstreut, wodurch sie die Umrisse der Kirche und der Blütenbaumbusung nochmals in schlichterem Kleinformat wiederholen. Dieses Umfeld des Profanen greift in einer sich verjüngenden Form den hellen Streifen vom Kirchhof auf und führt ihn – sehr dezent, nur als optischer Eindruck angedeutet – vom letzten Dorfhaus-Pilz hinauf in die weißblüten-schimmernde Ferne und Höhe dessen, was nicht mehr von dieser Welt ist. *Natura naturata* und *natura naturans* durchdringen sich gegenseitig auf unauffällige, harmonische Weise – denn alle beide bedienen sie das künstlerische Konzept des Künstlers. Sinn und Form sind auf diesem Bild in einem dialektischen Zusammenspiel dargestellt, und das Materielle der Lebensrealität wird verkünstlicht zum Zweck des intensiveren Ausdrucks. Die nicht sehr zahlreichen Farben dieses Bildes sind mit einer umso auffälligeren, zielstrebigem Intensität eingesetzt – vielfache Nuancen des Ocker repräsentieren die urwüchsige Natur (Felder, Berge, Baumrinden); weiß, rot und mittelblau sind die Gebäude (das Gotteshaus, die Dorfhäuser) gezeichnet; sehr sparsam verwendet ist das Goldgelb, um Akzente auf Transversales (etwa zwischen dem Sakralen und dem Profanen, zwischen dem Vorder- und dem Hintergründigen) zu setzen.

Und dennoch sieht beim ersten Blick – noch vor jeder Betrachtung – dieses Bild wie die berühmten bunten Teppiche und Läufer des Kelim-Kunstgewerbes aus – wie die gestreiften farbenfrohen Zierschürzen der Volkstrachten und die kunstvoll bemalte Keramik der Bulgaren⁹. Ivan Milevs Bild repräsentiert zugleich visualisierte Lebensphilosophie und rein formales, in seiner axiomatischen Selbstgenügsamkeit ruhendes Konzept. Dieses Bild ist, mit Mutafov gesprochen, „das

⁹ Selbstverständlich wird mit dem hier so beiläufig verwendeten Plural nicht die tatsächliche Gesamtheit der Bevölkerung gemeint, sondern – zumal es sich um Darstellungskonfigurationen handelt – mehr oder weniger feststehende Requisite, Attribute und Stereotypen, durch welche sich die Zugehörigkeit zu einem wie auch immer definierten, national begründeten Kollektiv auszeichnet.

alles zusammen und nichts von alledem“, ist in seinem modernen, plakativen Stil (den wir wohl zum Primitivismus zuzuordnen hätten, sollten wir die angestammte professionelle Begrifflichkeit heranziehen) ebenfalls ein Ausdruck des Eklektischen. Die Geometrie der Kurve, die Architektonik der Kuppel gewinnt in diesem Bild deutlich Oberhand und verstärkt die orientalische Tendenz durch die malerischen Zitate aus dem nomadischen Kelim-Kunstgewerbe und dem chinesischen Blütenzauber.

Um diese Spezifik durch den Kontrast noch deutlicher vor Augen zu führen, sei ein weiteres Klosterbild kurz betrachtet, mit dem wir den kleinen Rundgang durch die Kirchenbildnisse in der modernen bulgarischen Malerei aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts vorerst abschließen: Das Hilandar-Kloster, wo der Mönch Paisij das erste vormoderne geschichtliche Narrativ der Bulgaren in Schriftform verfasste, ist – noch viel stärker als die Kirche *Света София* – eine Kultstätte der bulgarischen nationalen Wiedergeburt. Die Abbildung zeigt eines unter mehreren Klosterbildern des Autodidakten Tsanko Lavrenov¹⁰. Beachtenswert erscheint es uns gerade vor dem Hintergrund der weiter oben betrachteten Bilder.



Abb. 6: Tsanko Lavrenov: *Das Hilandar-Kloster* (1938)

Auch hier ist die typisch byzantinische Kirchenarchitektur im Zentrum des Baukomplexes platziert, doch steht sie in einem ziemlich gespannten Verhältnis mit

¹⁰Weitere Farbkopien von Gemälden des Sujets ‚sakrale Bauten sind einzusehen unter der URL: <http://www.pravoslavieto.com/manastiri/aton/hilendar/index.htm>

dem Ring der Wohn- und Verwaltungsgebäude, die auf strengem, schroff aufwärts gestemmtem Gemäuer fußen. Diese Spannung ist allein schon durch den unverkennbaren Realitätsbezug des Bildes hinreichend erklärt: die Bergklippen des Berg Athos auf der gleichnamigen griechischen Halbinsel, wo sich das historische Kloster heute noch befindet, sind tatsächlich schwindelerregend steil, die reale architektonische Komposition umfasst tatsächlich die byzantinische Basilika mit einem fest gefügten Ring aus Gebäuden mit elementar-alltäglichen Bestimmungen. Und dennoch: Nicht zu verkennen ist die Überspitzung der Gegensätze, die Überbetonung der Ausmaße und die deutliche Ausgrenzung der Menschen- von der Außenwelt. (Letztere an sich ebenfalls nicht uninteressant, zumal der Vordergrund eher als Garten gezeichnet ist und durch die einsame, schmale Figur des außenstehenden Betrachters belebt, während der Hintergrund eindeutig als naturgewachsen erscheint.)

Der spontane Blick auf dieses Bild nimmt vor allem die überwiegend in pinkrosa und petroleumgrün gehaltenen Gebäude wahr. Im Kontext unserer bisherigen Betrachtungen mag Lavrenovs Gemälde auf seine Art die Wirkung der senkrechten Geraden und der gebogenen Kurven veranschaulichen, die – durch das Klostersujet legitimiert – durchaus in die Reihe der „gotischen Türme mit den byzantinischen Kuppeln“ gestellt werden dürfen. Unverkennbar eignet dem byzantinischen Kuppelbauwerk die positive Semantik des Zentralen, Inneren, Abgeschirmten, kurz: der Zuflucht. Eine vom Künstler gewiss nicht intendierte, aber durch unsere Perspektivierung doch legitimierte Ausweitung dieses Ansatzes erlaubt sogar die Einbeziehung der komplementären Konfiguration von hochgewachsenen, schlanken, nach oben sich verjüngenden Nadelbäumen einerseits und den gewölbten Kronen der Laubbäume andererseits, in denen sich hauptsächlich die Welt außerhalb des Klosters (außerhalb des menschlichen Ermessens) darstellt.

Soweit die Korrespondenzen zwischen der bildenden Kunst und den ästhetischen Konzepten in der bulgarischen Kultur der Moderne. Ihren eklektischen Charakter, den Čavdar Mutafov mit der architektonischen Metapher bezeichnete, haben wir an einem Sujet aufzuzeigen versucht, das sich im abstrakten Sinne als Universalie (Religion, sakrale Bauten) und im Besonderen doch als regionale Kulturrealie darstellt.¹¹

Nicht selten anzutreffen ist in der bulgarischen Lyrik der Moderne auch eine andere kulturmetaphorische Opposition: ‚byzantinisch‘ vs. ‚nomadisch‘. Weil sich, wie wir weiter oben zeigten, bei allen Künstlern – bis auf den ‚Franzosen‘ Papazoff – eine zwar nicht kämpferisch vorgetragene, aber durchaus eindeutige Vorliebe für die byzantinischen Kuppeln ausmachen lässt, wollen wir uns abschließend fragen: Was hat es eigentlich mit diesem Byzantinischen in der bulgarischen

¹¹ Eine weiterführende Informationsquelle zu wesentlichen Topoi der bulgarischen Geschichtsschreibung und des nationalen Selbstverständnisses bietet etwa Weber (2006).

Kunst der Moderne auf sich? Wie verhält es sich um dessen Zuschreibung als dem ‚Eigenen‘ zugehörig, wenn wir es auf seine Ursprünge zurückverfolgen? Und so stoßen wir auf eine weitere Dichotomie, gemäß derer sich das Byzantinische als Fremdes präsentiert und ihm das Nomadische als Eigenes gegenüber gestellt wird. Mit einem letzten Beispiel wollen wir zumindest in Ansätzen einen weiteren Bereich der bulgarischen Moderne ansprechen – die Lyrik, in der sich ebenfalls bemerkenswerte Verknüpfungen offenbaren.¹² In den 1920er Jahren, parallel zu den oben besprochenen künstlerischen Werken, entstehen auch die Gedichte einer der ersten bulgarischen Dichterinnen – Elisaveta Belčeva, die sich unter dem Pseudonym Bagrjana (d.i. ‚Die Farbenprächtige‘) einen Namen gemacht hat. In einem ihrer Gedichte aus dem Zyklus *Вечната и святата* („Die Ewige und Heilige“, 1926) lesen wir:

Потомка

Няма прародителски портрети,
ни фамилна книга в моя род
и не знам аз техните завети,
техните лица, души, живот.
Но усещам, в мене бие древна,
скитническа, непокорна кръв.
Тя от сън ме буди нощем гневно,
тя ме води към греха ни пръв.
Може би *прабаба тъмноока,*
в свилени шалвари и тюрбан,
е избягала в среднощ дълбока
с някой чуждестранен, светъл хан. [...]

(Bagrjana 1988: 49, Herv. von mir – N.B.)

Die Urenkelin

Keine Ahnengalerie mit Bildern
Nicht ein Stammbaum mit den Kindern
Weder hab ich ihr Vermächtnis
Noch Gesichter, Namen im Gedächtnis.
Doch ich hab den Rhythmus, den althergebrachten
Von dem nomadischen, dem auffallenden Blut,
der mich des Nachts auffahren lässt und trachten
nach unserer Ursünde und Rebellen-Wut.
Wohl eine *Urgroßmutter mit pechschwarzen Augen,*
in seidenen Schalvari und Türban
hat *Flucht* begangen in die Auen
mit einem *fremdländischen, hellen Khan. [...]*

¹² Vergleichbar argumentiert D. Avramov (1997).

Eine „Urenkelin“ besinnt sich auf ihre geschichtliche Herkunftslosigkeit und konstruiert eine Genealogie des weiblichen Aufstands. Ein weibliches Ich dechiffriert die eigene Sehnsucht nach der Ferne als die Erbschaft einer unbekanntenen, nomadischen Urgroßmutter. Im vollen Bewusstsein des Normübertritts besingt sie die fernverwandte Ausreißerin und die wohl von ihr übernommene Lust am ungebändigten Ritt ins Offene, ins Freie.

Diese Stilistik konterkariert die Reihe der weiter oben betrachteten Bilder. Mit dem Attribut ‚nomadisch‘ sind bei Bagrjana ganz andere historische Semantiken markiert: ‚aus vorgeschichtlichen Zeiten‘, ‚wild‘, ‚eurasisch‘ (denn in den hier nicht zitierten Folgestrophen verweist das Gedicht auf die Landschaft an der Donau, was aus bulgarischer Perspektive einen angrenzenden Nordosten suggeriert, von wo – so der nationale Herkunftsmythos – die Protobulgaren einst hergezogen sein sollen). Greifen wir nunmehr das Attribut ‚byzantinisch‘ wieder auf, so müssen wir es, angesichts der kulturellen Setzungen in Bagrjanas Gedicht, als einen fremden Diskurs definieren und mit ‚altansässig¹³‘, ‚kultiviert‘, ‚klassisch‘, ‚europäisch‘ assoziieren. Und – folgerichtig – auch mit ‚(system-)gebunden‘, während das Nomadische gleich weiter verweist auf ‚Freiheit‘ in der ‚Wildnis‘.

Dieses kleine Beispiel illustriert auf komprimierte Weise zweierlei. Zum einen, die Urgroßmutter – als (konstruierte) Diskursbegründerin der weiblichen Selbstbestimmung, ist über ein Doppelt-Nicht-Identisches bestimmt, denn es ist a) ein ‚fremdländischer‘ und b) ein ‚heller‘ Typ, mit dem die eindeutig südländisch-protobulgarische Ahnin sich verbindet, das Eigene fliehend. Es mag dahingestellt bleiben, wie das ‚hell‘ zu konkretisieren ist. Nur so viel ist sicher festzustellen: Da es sich um eine vorchristliche Vorstellungswelt handelt, wird die metaphysische Semantik wohl ausgeschlossen bleiben müssen, und da es sich um eine erotisch motivierte Botschaft handelt, ist das Attribut tatsächlich physiognomisch zu verstehen – auf das Äußere einer männlichen Figur bezogen. Wie realistisch allerdings ein „heller Khan“ zu denken wäre – darüber würde sich die anthropologische Taxonomie wohl ausschweigen. Auch trifft das nicht den Kern der Sache. Denn dieses ‚Mannsbild‘ (wohl schon wieder eine Art ‚gotische Kathedrale mit byzantinischen Kuppeln‘) hat eine ganz andere Funktion – eben das *exotike* (altgr. für ‚die auswärtige‘, ‚fremdländische‘, ‚kuriose‘ Sache) zu vertreten, mit dem sich die freimütige Ahnin zu verbinden trachtet. ‚Die Freiheit‘ wiederum ist eine Kategorie, die es – gerade in der bulgarischen Moderne, in einer Zeit nach der Befreiung von der osmanischen Fremdherrschaft, nach den Balkankriegen und der auf sie folgenden Niederlage im Ersten Weltkrieg – nicht als einen logisch umrissenen Begriff geben kann, sondern lediglich als eine mythologisierte Chimäre: die Freiheit zum Anders-Sein-Wollen und/oder -Dürfen. Zum anderen ist dieses pagane (d.i. ‚heidnische‘, ‚ungezähmte‘, ‚unkultivierte‘) Pochen auf Freiheit, Dynamik und

¹³ Die Byzantiner sind auf dem Balkan die Altansässigen, welche über die Nomaden (darunter Skythen bzw. Protobulgaren) hereingebrochen sind, um sich hier anzusiedeln. Trotzdem sind aus nomadischer Sicht die Byzantiner die Fremden, das Eigene ist das Nomadische.

Selbstbestimmung in einer disziplinierten lyrischen Form geäußert, die fast ausnahmslos die Vorgaben der syllabotonischen Verslehre befolgt – den regelmäßigen Rhythmus der Hebungen und Senkungen, die korrekte Symmetrie der Reime, die aufeinander abgestimmte Verslänge, den übersichtlichen Strophenbau (die in der weiter oben angebotenen Übersetzung ins Deutsche leider nicht so vollständig wiedergegeben werden konnte). Um dieses Paradox zu erläutern, sei folgende Beobachtung herangezogen:

Zum ersten und letzten Mal in der Geschichte des bulgarischen Verses wird letzterer in den Konventionen alternativer Poetik erschaffen! D.h. in den ersten zwei „symbolistischen“ Jahrzehnten unseres [meint: des 20. – N.B.] Jahrhunderts erreicht der bulgarische Vers nicht „die Harmonie des musikalischen Formzaubers“, sondern etwas anderes: die äußerste Macht der versmäßigen (und wir wollen hinzufügen – in Zusammenarbeit mit den stilistischen) Beschränkungen auf die Sprache, demonstrativ die ästhetische Natur des Verses hervorhebend. [...] in Bojan Penevs Betrachtungen über die Verslehre ist das Attribut ‚tonisch‘ (d.h. syllabotonisch) nicht deskriptiv, sondern *wertend* angewendet und als Endziel der Entwicklung des bulgarischen Verses anvisiert. (Milčakov 2006: 107)

Die in der vorliegenden Darstellung aufgezeigte Lust am Eklektischen sowie die Bereitschaft, ungewohnte Beziehungen einzugehen, um sich zu Neuem und Interessantem befruchten zu lassen, hört also dort auf, wo ein zu starkes Vermischen mit dem ‚gewöhnlichen‘ Traditionellen zu erfolgen droht – im Bereich des gerade zu Beginn der literarischen Moderne in Bulgarien verabschiedeten syllabischen¹⁴ Verses. Ungeachtet sämtlicher sonst sehr erbitterter Fehden unter einzelnen Dichtern, Dichterschulen und -kreisen bzw. Kritikern, sei diese eine poetische Norm durchgehend anerkannt, fügt Milčakov seinen Beobachtungen hinzu. Und wir würden ergänzen: Dies ist wohl der Fall, weil die junge bulgarische Elite nicht die *inter-*, sondern die *intrakulturellen* Missverständnisse viel mehr zu befürchten schien, d.h. nicht die Eklektik von wie auch immer (auch nationalliterarisch und -ideologisch) definierten Stilen, sondern den Verlust des ästhetischen Anspruchs, das Verkennen der Kunst an sich. Damit bestätigt sich folgende Beobachtung:

Der Widerspruch besteht darin, dass in Westeuropa die Wahl dieser neuen Impulse mit einem Verwerfen der unmittelbaren, in der akademischen Ausbildung begründeten, nationalen Tradition einhergeht. Indessen werden auf dem Balkan diese alternativen Darstellungssysteme, der Primitivismus etwa, nicht weltweit (z.B. im Kubismus – die Collage und die Grebo-Masken), sondern lediglich in der eigenen poetischen Überlieferung reflektiert. Die künstlerische Identität, die im 20. Jahrhundert eben individualistisch ist,

¹⁴ Eine lediglich durch die gleiche Silbenzahl in jedem Vers metrisierte poetische Rede, die in Bulgarien bis Mitte des 18. Jahrhunderts ausschließliche dichterische Praxis war.

wird in den Balkankulturen (wie auch in anderen nicht-zentralen Regionen) als national markiert. Dabei erscheint die Forderung paradoxal, dass modernistische Werke in der nationalen Tradition zu begründen wären, weil die Voraussetzungen und die Kriterien für Modernität außerhalb der einheimischen Sphäre – im (west-)europäischen Kulturraum – liegen, und weil die Kriterien für den Wert eines Werkes von den internationalen Künstlerkreisen abhängig sind (Genova 2004: 6).

Moderner Eklektizismus als Vorprägung der Postmoderne

In den von uns weiter oben betrachteten Beispielen zeigt sich die u.E. gelungene Vermittlung zwischen Tradition und Moderne, zwischen dem Ureigenen (als Nationalmythos, als Selbstverständnis, als Demonstration der Selbstbestimmung) und dem Fremden (als Kulturkonzept oder aber als utopischer Vorschein¹⁵). Es ist nicht immer ein in sich ruhendes Verhältnis, doch gerade in der Spannung dieser Vermittlung, gerade als Grenzphänomene sind diese Werke eine ästhetische Antwort auf ihre Zeit.

„Die Erbauer des modernen Bulgarien“¹⁶ stoßen auf die Flaute nach der euphorisch empfungenen Freiheit, und sehr bald vermeldet die Literatur gar nostalgische Vergleiche mit der Vergangenheit, die sich zu Floskeln verhärtet wie: „[Gegenwärtig ist es] Schlimmer als türkisch!“.

Als soziale Einstellungen erscheint und äußert sich das Retroutopische allerdings nicht nur in derartigen Seufzern, sondern auch in der Entfaltung diverser neuer Ideologien (Narodniki, Sozialismus). (Černokožev 2006: 90)

Diese Beobachtung über den Sozialraum und seine Institutionen im Bulgarien des 19. Jahrhunderts lässt sich auch auf die Kulturträger und die Kunst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ausdehnen. Die hier betrachteten Werke sind alle mehr oder weniger retroutopisch, und damit versuchen sie, den Einfluss des Modernen bzw. des Fremden aufzufangen, zu verinnerlichen und sich anzueignen. Mit unserer Betrachtung der interkulturellen Beziehungen in der künstlerischen Darstellung von Erinnerungsorten der bulgarischen nationalen Identität sei der

¹⁵ Im Sinne der in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bei mehreren Kunstphilosophen (etwa bei Ernst Bloch) mit Nachdruck empfohlenen Kategorie der ästhetisch-weltanschaulichen Voraussicht auf die künftige Weltverbesserung.

¹⁶ Der Kritiker Černokožev zitiert hier den Titel eines Kultbuchs der bulgarischen nationalen Identität von Simeon Radev: Симеон Радев: *Строителите на съвременна България* [Die Erbauer des modernen Bulgarien] (1910-1911), einen kritischen Abriss der politischen Abläufe im Bulgarien des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Im Hinblick auf unser Thema ist wesentlich, dass die hier angeführte Beobachtung aus einer vorausgegangenen Analyse der Institutionen Schule, Kirche/Kloster und Lesehäuser als 1) den traditionellen Komponenten eines bulgarischen „Staates im Geist“ und als 2) Kompensationen gegenüber dem fremdherrschaftlichen offiziellen Osmanischen Reich abgeleitet ist.

Forschungsschwerpunkt vom Produktionsästhetischen auf das Rezeptionsästhetische verlagert, um – etwas weniger befangen in genealogischen Mustern und dadurch unvoreingenommener – die „chaotische Einmaligkeit“ (Lauer 1997: 10) der bulgarischen Kunst der Moderne nicht unbedingt und nicht ausschließlich als Manko hinzunehmen, sondern als eine Vorprägung der Postmoderne auffassen zu lernen. Dabei wurde der Versuch unternommen, aus den Fußstapfen einer kultursoziologisch motivierten, vom „pulsierenden Leben“ (Dimitrova 1997: 29) oft absehenden Ideologisierung herauszutreten. So gesehen ist vorliegende Abhandlung ein Baustein mehr im unabschließbaren Weben und Wirken der Kunst(-betrachtung) als zweiter Natur.

Literatur

Abbildungen

- Abb. 1: Georges Papazoff: *Impression d'une cathédrale* (ca. 1933).
<http://www.artnet.com/artwork/425435809/424077713/georges-papazoff-impression-dune-cathedrale.html> (Stand: 30.3.2013).
- Abb. 2: Anonym: *Die Kirche „Sveta Sofija“*. Abb. in einer deutschen Zeitung (1878).
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sofia_sv_Sophia_1878.jpg
 (Stand: 30.3.2013).
- Abb. 3: Nikola Petrov: *Die Kirche „Sv. Sofia“* (1909).
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nikola_Petrov_-_Sveta_Sofia.jpg (Stand: 30.3.2013).
- Abb. 4: Haralampi Tačev: *Sveta Sofia*. – <http://stara-sofia.com/moskovska.html>
 (Stand: 30.3.2013).
- Abb. 5: Ivan Milev. *Mugliški Monastir*.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muglishki_1924.jpg; vgl. auch
<http://www.ivan-milev.com/> (Stand: 30.3.2013).
- Abb. 6: Tsanko Lavrenov: *Das Hilandar-Kloster* (1934).
<http://www.pravoslavieto.com/manastiri/aton/hilendar/index.htm>
 (Stand: 30.3.2013)

Primärtexte

- Bagrjana: Багряна, Елисавета (1988): *Избрани съчинения в три тома*. [Ausgewählte Werke in drei Bänden]. София: Български писател, т. 1.
- Mutafov: Мутафов, Чавдар (1920): *Линията в изобразителното изкуство*. [Die Linie in der bildenden Kunst]. In: Ders. (1993): *Избрание*. София: Гал-Ико, 340-345.

Mutafov: Мутафов, Чавдар (1921): Плакатът. [Das Plakat]. In: Ders. (1993): *Избрано*. София: Гал-Ико, 270-274.

Sekundärliteratur

Аврамов: Аврамов, Димитър (1997): Новата предметност в България. [Die Neue Sachlichkeit in Bulgarien]. In: Натев, Атанас (Съст.): *Усвояване и еманципация. Немска култура в България*. [Aneignung und Emanzipation. Deutsche Kultur in Bulgarien]. София: К&М, 259-261.

Bieberstein, Rada (2005): *Ivan Milev und die Zeitschrift „Vezni“: Moderne Kunst in Bulgarien während der 1920er Jahre und die zeitgenössische Kunstkritik*. Frankfurt/M.: Peter Lang.

Џернокочев: Чернокожев, Николай (2006): Социалното пространство и неговите институции. [Der Sozialraum und seine Institutionen]. In: Аретов, Николай; Чернокожев, Николай: *Българска литература (XVIII – XIX век). Един опит за история*. [Bulgarische Literatur (18.-19. Jh.) Ein Versuch zur Geschichte]. София: Анибус, 60-91.

Daieva-Schneider, Sonja (2001): *Čavdar Mutafov und der deutsche Expressionismus. Eine interkulturelle Studie zur Rolle des deutschen literarischen und künstlerischen Expressionismus im Werk eines bulgarischen Schriftstellers und Kunsttheoretikers*. Frankfurt/M. [u.a.]: Peter Lang.

Dimitrova, Irma (1997): Die ideologische und die ästhetische Reduktion der bulgarischen Literatur im 20. Jahrhundert. In: Lauer, Reinhard; Kiossev, Alexander; Martin, Thomas M. (Hrsg.): *Die bulgarische Literatur*. Wiesbaden: Harrassowitz, 27-36.

Генова: Генова, Ирина (2004): *Модернизъм и модерност – (не-)възможност за историизиране*. [Moderne und Modernität – (Un-)möglichkeit der Historisierung]. София: Ида.

Нристов: Христов, Иван (2009): *Куфарът на Чавдар Мутафов*. [Čavdar Mutafov's Koffer]. <http://www.public-republic.com/magazine/2009/07/23378.php> (Stand: 30.3.2013)

Кузманова-Зографова: Кузмова-Зографова, Катя (2001): *Възкресението на дилетанта*. [Die Auferstehung des Dilettanten]. Sofia: ИК Ваньо Недков.

Lauer, Reinhard (1997): Die bulgarische Literatur in alter und neuer Sicht. Einführende Überlegungen. In: Lauer, Reinhard; Kiossev, Alexander; Martin, Thomas M. (Hrsg.): *Die bulgarische Literatur*. Wiesbaden: Harrassowitz, 3-12.

Милчаков: Милчаков, Яни (2006): *Българска стихотворна култура XVII – XX век*. [Bulgarische Verskultur (17.-20. Jh.)]. Варна: Словесност.

Weber, Claudia (2006): *Auf der Suche nach der Nation. Erinnerungskultur in Bulgarien von 1878-1944*. Berlin: LIT Verlag.

Jana Jazovas Lyrik über die letzten Dinge und die Frauenträume

Die bulgarische Dichterin Jana Jazova (1912-1974) gehört in die Ahnengalerie der Gegenwartsliteratur, weil sie es mit ihrem Leben und Schaffen vermochte, die provinzielle heimatliche Atmosphäre durch das Prisma eines kultivierten Künstler-tums zu brechen. Sie ist zugleich eine Zeitgenossin von uns, denn sie war auf jene soziologischen Momente in der noch kulturkonservativen bulgarischen Gesellschaft der 1930er Jahre bedacht, die damals wie heute die Gemüter aufwühl(t)en. Sie zählt zu unseren engsten Mitarbeiterinnen und Literatenkollegen, denn sie hat es verstanden, mit allen Registern der Sprache zu spielen, die feine Balance zwischen Trivialität und Avantgardismus auszureizen und in die angestammten literarischen Formen den Funken der Innovation zu streuen. Dieser Zug zum artistischen Nonkonformismus scheint mir der dünne silberne Faden zu sein, der die klassische Moderne mit unseren gegenwärtigen Zuständen und Befindlichkeiten verbindet.

Den Revival von Jana Jazova – erst als jüngste Spitzenfavoritin der modernen bulgarischen Literatur gefeiert, seit 1944 in die innere Emigration gegangen und nach ihrem physischen Tod weiterhin tot geschwiegen durch eine sich selbst beschneidende Kulturpolitik – hat die Nachfrage nach einer nicht-kanonischen Na-

tionalliteratur (Vačeva: 2010) seit der Wende 1989 erbracht.¹ Was mich an dieser Autorin reizt, ist ihr urbanes Selbstverständnis, ihre Ambition, das für bulgarische Verhältnisse (immer noch) charakteristische kleinbürgerlich patriarchalische, kollektivistische Milieu zu überwinden, eine lebensweltliche und künstlerische Originalität anzustreben (und auszustehen) und diese in einer unaufdringlichen, d.h., nicht zwanghaften, sondern locker hervorquellenden Textur auszudrücken.

Begünstigt wurde Jazova in diesem Ansinnen allein schon durch ihre Herkunft. Zur Welt gekommen zwar in der bulgarischen Kleinstadt Lom an der Donau, jedoch als Tochter eines in Zürich promovierten Philosophen und einer Bürgerlichen aus vermöglicher Kaufmannsfamilie, erhält die geborene Ljuba Gančeva ihre Ausbildung in Plovdiv und Sofia, absolviert Slavistik daselbst und ergreift 1938 die Gelegenheit zur weiteren Qualifikation an der Sorbonne. Mit achtzehn Jahren sucht die angehende Dichterin ihr Idol auf – den dreiunddreißig Jahre älteren Klassizisten und einen der Sofioter Literaturbischöfe, Prof. Dr. Aleksandăr Balabanov, um ihm aus ihren Gedichtheften vorzulesen.

Der Skandal (über literarische Gelegenheiten, schriftstellerischen Ruf, über Preisverleihungen und Meinungsäußerungen) geht nie ohne die begabte und artistische Teilhabe des Balabanov ab, er ist wie geschaffen genau für diese Lebensform, vergnügt und freizügig mixt und belebt er diverse Stoffe der öffentlichen Literatenkontroversen, aus denen er dann immer mit Gewinn hervorgeht.² (Peleva 2010:12)

Der berühmte und zweifelsohne sehr erudierte Mann wird auf der Stelle zu Jazovas glühendem Verehrer, poetischem Paten und wortwörtlich unabhkömmlichem Lebensgefährten – bis zum politischen Wendepunkt von 1944, als er sich in die neuen Verhältnisse integriert und seine kulturelle Sendungsmission in den Dienst des neuen Regimes stellt, während die Dichterin in der Abgeschiedenheit ihrer wegen finanzieller Not zur Hälfte verkauften Wohnung im Zentrum von Sofia dem Tag entgegensieht, an dem sie – Wochen nach ihrem unter nicht ganz aufgeklärten Umständen eingetretenen Tod – aufgefunden wurde. Dass der namhafte, ethnografisch veranlagte Erzähler Nikolaj Hajtov ihr Romanfragment über den Nationalhelden Vasil Levski zurückbehalten haben soll in der Absicht, ihn für sein eigenes Werk (her-)auszugeben, ist ein weiteres Moment der sagenumwobenen Existenz dieser Schriftstellerin. Zu Lebzeiten hat Jazova vorwiegend bis 1944 publiziert, die meisten ihrer Romane aber konnten erst nach umständlichen und langwierigen Recherchen aufgefunden und als Fragmente aus dem Nachlass herausgegeben werden: Erst in den späten 1980er Jahren erschien die historische Romantrilogie *Балкани* („Der Balkan“), und 2003 veröffentlichte Jazovas verdienstvoller

¹ Z.B. in den Studien von Trifonova (1995), Gärdev (2011), Vačeva (2010) und Peleva (2010).

² Alle Zitate aus bulgarischsprachigen Quellen, einschließlich der Gedichte von Jana Jazova, sind ins Deutsche von mir übersetzt. – N.B.

Herausgeber Petăr Veličkov den zweibändigen Zeitroman *Соления залив* („Die Salzbucht“).

Damals wie heute steht die Rezeption von Jazovas Werken im Zeichen ihrer Biografie. In ihrer fundierten Untersuchung *Случаят „Яна Язова“ или Възходът на биографията* („Der Casus Jana Jazova oder Der Aufstieg der Biografie“) hat Inna Peleva überzeugend nachgewiesen, wie die Literaturkritik seit etwa 1985 an dieser weiblichen Künstlerbiografie ein „narratives Konstrukt“ (Peleva 2010: 4) sich erschrieben hat, so dass die realgeschichtliche Schriftstellerin zu einer Kompensationsfigur geriet für den bezeichnenden Mangel an bulgarischer oppositioneller ‚Literatur aus der Schublade‘: „Diese Figur erweist sich als die gelungene Allegorie der in den letzten zwei Jahrzehnten dominierenden Bewusstwerdung sowohl der Wende von 1944, als auch der Wende von 1989“ (ebda.). Pelevas Studie sei hier gleichsam stellvertretend zitiert für mannigfache diesbezügliche Veröffentlichungen, aus denen ich im Anschluss an meine Darlegung eine repräsentative Auswahl anbiete.

Schaurig-schöne Verse

Dieser literaturkritische Mainstream erübrigt die erneuten Untersuchungen bzw. weiter gefassten Ausführungen zur Rezeption von Jana Jazovas Texten im Rahmen vorliegender Studie. In ziemlicher Übereinstimmung mit den Befunden in den oben erwähnten Publikationen seien im Folgenden jene Momente näher besprochen, die mir vom Meso- und Makrotext der Jazova-Forschung übergangen oder nicht ganz korrekt behandelt zu sein scheinen. Es ist m.E. die konkrete Textur der Gedichte und Romane, die sich in den meisten Kritiken nicht mehr oder kaum durchsetzen kann, um mit ‚eigener Stimme‘ zu sprechen, übertönt von den soziokulturellen Erwägungen zu ihrem Kontext. Dabei will ich mich auf jene Titel konzentrieren, die Jazova schon vor 1944 herausgegeben hatte, um die Frage nach der gesicherten Autorschaft aus letzter Hand nicht zusätzlich erörtern zu müssen.³

Schlagartig ist Jazova bekannt geworden schon mit ihrer ersten Veröffentlichung, dem Gedichtband *Язове* („Deiche“, 1931), von dem sich auch ihr Künstlerpseudonym ableitet. Es folgen die Gedichtbände *Бунт* („Aufruhr“, 1934) und *Кръстове* („Kreuze“, 1934). Das Gros der zeitgenössischen Rezensionen bezeugt den Gedichten einen sozialen Aspekt, der sie von den gewohnten weiblichen lyrischen Aussagen ihrer Zeit abhebe und in die Nähe der künstlerischen Avantgarde rücke: In Jazovas Gedichten erscheinen Figuren aus der sozialen Tiefe, und an diesen Vagabunden, Bettlern, Zigeunerinnen und Prostituierten zeige sich das poetische Interesse für die Psychologie der Gemeinen, die Vorahnung für die Wut und die Bosheit, die die Grundlagen der Gesellschaft zerstören würden (Veličkov

³ Die seitenfüllenden Recherchen zu Jazovas Nachlass sind hinreichend dokumentiert worden, was hauptsächlich der unermüdlichen Forschungsarbeit von Petar Veličkov zu verdanken ist – vgl. Veličkov (2007).

2007: 24-32). Diese Tendenz wird auch in der späteren Jazova-Rezeption fortgesetzt, in jüngster Zeit etwa in der Doppel-Formulierung von Borislav Gärdev, der Zveta Trifonova zitiert:

Jazovas Verse sind „mit ekstatischen Erlebnissen gesättigt, mit abgerissenen halluzinatorischen Visionen und verletzlicher Tonalität“. Das Wertvolle an ihnen ist der verschärfte Psychologismus in den Erfahrungen der lyrischen Heldin (Коммап – „Alptraum“, Маска – „Maske“) und die kecke Aufdeckung der sozialen Paradoxien, welche die heimische Gesellschaft in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts plagten. (Gärdev 2011: 23)

Andererseits wird, ebenfalls von Anfang an, das soziale Engagement der lyrischen Aussage als zu vage und metaphysisch ignoriert und dem ästhetischen Gesamteindruck von Unausgewogenheit und chaotischem Umherirren in Traumlandschaften untergeordnet (einen recht vollständigen Überblick dieser Rezeption bietet Vačeva 2010: 25ff.). Diese Polarisierung (und die daraus folgende eigenartige Oberflächlichkeit) der Stellungnahmen zu Jazovas Gedichten ist m.E. in der zu starken Fixierung der meisten Kritiker auf Balabanovs Einfluss auf die junge Dichterin begründet. Darüber wird oft verkannt, wie unmittelbar diese Gedichte der klassischen Moderne in der europäischen Literatur entwachsen, wie eindeutig avantgardistisch sie eigentlich sind. Sie werden zum Stein des Anstoßes dadurch, dass sich ihre lyrische Aussage von der schnulzigen Sentimentalität der gewohnten weiblichen Poesie absetzt. In überraschenden Kontrapunkten erscheinen traditionell positive Inhalte (Liebe, Landschaften und Lebensmut) durchkreuzt von einem böartigen Zug, der jeder Harmonisierung die Absage erteilt, so etwa im Titelgedicht des Bandes *Бунт*:

Бунт

Стълбът съ часовника клюма на гарата вече червясъл.

(Jazova 1934a: 4f.)

Aufruhr

Es knickt ein die Turmuhr am Bahnhof schon madendurchfressen.

Das daktylische Versmaß verleiht dem Eingangsgedicht zum gleichnamigen Band eine schwerfällige Tonalität, die sich beim näheren Betrachten als charakteristisch für Jazovas poetische Sprache schlechthin erweisen wird (selbst ihre Prosa zeichnet sich, wie weiter unten zu zeigen sein wird, durch die fast nervende Langsamkeit der Handlung und die recht umständliche Narration aus). Der dominierende Kreuzreim wird gelegentlich von Schweifreim abgelöst, so dass sich die Textur des Gedichtes vom klassizistischen Puritanismus des strikten Strophenbaus absetzt und den poetologischen „Aufruhr“ anstiftet. Doch ist ein Aufbegehren, das sich in träger Aussage äußert, ein Oxymoron, und darin liegt schon die erste Herausforderung dieses Gedichtes an den Leser. Eine weitere Provokation besteht in der

Nicht-Erfüllung der Erwartung eines wie auch immer gezeichneten sozialen Kontextes, wie sie der Titel nahelegt. Es ist kein Weltanschauungsgedicht, in dem soziologische Argumente zum eventuellen Appell für gesellschaftlich relevantes Handeln führen würden. Aber auch die private Liebesgeschichte, welche das Gedicht zu erzählen verspricht, zerfällt immer wieder in Fragmente von erinnerten, vorweggenommenen, imaginierten Flüchtigkeiten, in denen die Begegnung der Verliebten ersehnt, doch nicht realisiert wird. Der Bahnhof als Metapher für die immer wieder hinausgeschobene Berührung inmitten des hektischen Taumels der Großstadt ist ein triviales *mise-en-scène*.

Минаватъ машини съсъ грохотъ размѣрнѣ,
Пламватъ под покриви жълти фенери, [...]

(ebda.)

Es ziehen Maschinen mit rhythmisch verhallendem Dröhnen vorbei,
Es flammen an Dächern die gelben Laternen empord, [...]

Doch wird die Trivialität des modernen Spielplatzes schnell aufgebrochen. Durch die assoziativen Sprünge und Brüche erscheint die Szenerie mit immer neuen Kulissen: Es ist die Halde der Berge, wo „traurig jemand dort singet – von schwerer, verschwiegener Liebe“, oder aber das felsige Ufer, „zum Meeresschaum schauend, taubstumm und glühend zieret es diesen mit farbigem Sande“; nicht zuletzt würde die „starke Leidenschaft“ des lyrischen Ichs „sowohl auf der Heide, als auch unter Weinstauden, auf schütterem Saatfeld“ zerstoßen sein. Die Wiederkehr des Geliebten wird nunmehr hinter „Vorhängen im warmen Zimmer“ erwartet, aber dem folgt gleich im nächsten Vers der Wunsch, dass „bei Mondnacht über den Felsen unser Adler sich aufschwingt“... Die dritte Provokation, mit der dieses Gedicht seinen Hörer/Leser brüskiert, ist also die Unstimmigkeit der poetischen Bilder untereinander. Inkompatibel und wohlklingend, geraten Jazovas poetische Bilder in unmittelbare Nähe zur absoluten Poesie, die den europäischen Trend jener Jahre ausmacht.

Der Aufruhr würde in einem melancholischen Aufwühlen von abwechselnd verhaltenen und dramatisch zugespitzten Vorstellungen ausklingen, wäre nicht der Gedichtschluss von einer katastrophalen Vision besiegelt:

Ний се прегръщаме въ бурна, свирѣпа любовь!

[...]

Моста се счупи ... Ний скочихме въ мократа бездна.

Викаме нѣщо предсмъртно и рием прѣста...

Сивия вѣлкѣ надъ трупа ми се хили...

[...]

Бързиятъ изтокъ донася ноцѣта... какви я рани покрили!

Съ бѣло и черно написана – съ моя палячовски гримъ.

(ebda.)

Wir umarmen einander in stürmischer, wütender Liebe!

[...]

Die Brücke zerschellte... Wir stürzten den glitschigen Abgrund herunter

Wir schreien, dem Tode geweiht, und zerkratzen die Erde...

Der graue Wolf über der Leiche mir grinst...

[...]

Im schnellen Osten sinkt die Nacht hernieder... mit klaffenden Wunden belegt!

Schwarz weiß gezeichnet – mit meiner kläglichen Bajazzo-Schminke.

In Bildern einer zerschundenen Zweisamkeit zeichnet sich die Textur der krisenbewussten europäischen Moderne ab. Zum einen erinnert die Thematik an Baudelaires *Les Fleurs du Mal* („Die Blumen des Bösen“, 1857), wo Desillusion, Pessimismus und Melancholie sich mit der Ästhetik des Hässlichen, Abstoßenden und Düsteren darstellen. Zum anderen geht das Großstadt-Thema über das – zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits trivial gewordenen – Baudelairesche Unbehagen am Urbanen hinaus. Der Zug als Allegorie der Geschwindigkeit, der Flüchtigkeit und der Übermacht der Maschine ist ein Zeichen der Aufhebung traditioneller Romantik in der hochmodernen Zivilisationskritik im Geiste eines Oswald Spenglers. Und die Ästhetik des Schocks, mit der die kaum zwanzig gewordene Dichterin sich als Querdenkerin ihrem Publikum zu empfehlen versucht (um ein Oxymoron mehr zu wagen), scheint im Zeichen von Marinettis futuristischem Verdikt zu stehen: Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. Von dieser ästhetischen Plattform her lässt sich die Nähe der Dichterin zum Expressionismus erwägen. Denn Jana Jazova scheint die deutschsprachige Literatur nicht nur bis Goethe und Heine gelesen zu haben (die sie gelegentlich in ihren Romanen zitiert).

Der Aufruhr gegen die überkommene Ästhetik ist nicht nur künstlerische Pose. Es ist der poetische Ausdruck einer intellektuellen Absage an die herbeigezwungene Harmonie in einer Welt, die schon lange nicht mehr harmonisch ist. Jana Jazova will die Tradition der kompensierenden Literatur nicht fortsetzen, sie erschreibt sich mit ihren Gedichten ein trotziges, selbständiges Dichterin-Porträt, das sich lohnt, in die Chrestomathien für bulgarische Lyrik der Moderne aufgenommen zu werden:

Ich habe mir den Weg mit eisernem Panzer gebahnt. [...] Wäre ich ein Mann, ich hätte diese Literatenwelt mit Faustschlag und Fußtritt erstürmt, denn die Alten hüten sie mit allen erlaubten und nicht erlaubten Mitteln vor dem Ansturm der Jungen. (Interview mit Jana Jazova, zit. nach Veličkov 2007: 19f.)

Das Leitmotiv des Aufbegehrens durchzieht fast alle ihre Gedichte und fordert die Transformation von überkommenen Vorstellungen in eine illusionslose, den Kulturrealien der Hochmoderne angemessene Bildlichkeit. Als Pendant zum oben kommentierten lyrischen Ausdruck der nicht mehr harmonisch, schön, beseelend

und gefühlvoll besungenen Liebesleidenschaft sei nun ein Text herangezogen, in dem sich die soziale Revolution als Dystopie der totalen sozialen Umwälzung darstellt.

И во веки веков
 По дълги шосета отъ сушата бѣли,
 Тѣлпата босящи тѣрчи.
 Всред облаци дрипи – лица озверели
 Разтягат свирепи очи.
 [...]
 Кажете ми, братя, къде ще запрете
 Когато плените града?
 В коприните вам ще окапят крилете
 На пиръ ще си спомняте вечно глада. (Jazova 1934a: 18f.)

Bis in alle Ewigkeit
 Auf langen Landstraßen, vor Dürre verblichen
 Der Haufen der Barfüßler zieht.
 Aus zerfransten Klamotten Gesichter abstichen
 Boshafte Auge zur Seite schießt.
 [...]
 Saget, oh Brüder, wo werdet ihr halten
 Wenn ihr die Stadt mal verwahrt?
 An der Seide werden sich die Fittiche spalten
 Beim Festmahl werdet ihr des Hungers gewahr.

Es ist keine besonders originelle Darstellung des Siegeszugs der revolutionären Massen, und als Heine-Leserin wird Jana Jazova das Rattenmäßige des dumpfen Pöbels schon mehrfach angetroffen haben bei ihren literarischen Vorahnen. Doch ist die Fragestellung originell, die sich aus der Position des weiblichen lyrischen Ichs in der revolutionären Situation ergibt.

Es stellt sich eine existenzialistische Aporie dar, welche durch aktivistisches Vorgehen nicht zu beheben ist. Das „Was nun?“ des postrevolutionären Moments erscheint als das eigentliche Problem, in das sich die Masse mit ihr das weibliche lyrische Ich begibt, um, ausgehend von der Taktik des Aufruhrs, über die Strategien der Selbst-Werdung zu spekulieren. Und siehe da, es zeichnet sich die Ungewissheit der eigenen Motivation, der eigenen Befreiung von den eingefleischten Dispositionen der Macht ab. Die Erwartung, dass die Selbstkolonialisierung des Menschen das eigentliche Problem nach dem sozialen Umsturz ist, verhindert die Entfaltung einer Aufruhr-Euphorie (wie sie sonst am Gros der revolutionär romantischen Lyrik der Moderne abzulesen ist). Verhaltene Melancholie legt sich über den Selbstzweifel:

Но, може би, азъ предъ великия властникъ
 Ще стана лакей катъ предн!..
 Ще викам „Ура!“ – след колата му въ празникъ,
 Ще падна в праха по гърди. (Ebda.)

Doch wenn ich vielleicht der herrschaftlichen Geste
 Will fügen mich, sprachlos und taub,
 Will schreien „Hurra“ nach dem Wagen zum Feste,
 Will huldigend hinknien im Staub?

Die Anapher verleiht dem Selbstzweifel fast die notgezwungene Gewissheit, dass gerade diese Unfähigkeit, den Knecht im eigenen Selbst zu besiegen, das Verhängnis eines jeden Aufruhrs ist. Verstärkt wird die Idee von der inneren Versklavung durch das Bild (erotischer) Anziehung, die das lyrische Ich, einmal „ins warme Gemach“ gelangt, mit dem Zaren verbinden würde. Das soziale Problem scheint im kleinsten Atom des Soziums verwurzelt zu sein, im Individuum selbst.

Dem entgegenzuwirken versucht schon der nächste Gedankengang. Fast zwanghaft reißt sich das Ich zum inneren Widerstand zusammen und zum Angriff gegen den Herrscher:

He!.. Бих го пребила катъ звяръ!..
 Но в моята робска умраза познала,
 Че нищъ е посегнал на царъ! (ebda.)

Nein!.. Tot prügeln würd' ich die Bestie mit Kniff!
 Und dennoch: im Sklavenhass würde ich wissen,
 Dass eine Gemeine sich am Zaren vergriff.

In ein und demselben Satz ist das lyrische Ich weiblich⁴, wenn sich die individuelle Erfahrung darstellt, und männlich, wenn der davon extrapolierte Sachverhalt zusammengefasst wird – letzteres zu verstehen als unpersönliche Aussage eines weltanschaulichen Befunds. Die persönliche Aporie der inneren Versklavung ist ein Indiz für die sozial relevante Problematik. Die Opposition von „Gemeiner“ und „Zar“ beschränkt sich angesichts dieser sehr allegorisch gehaltenen Konfiguration nicht auf das Sozialökonomische, wie sich die traditionelle Revolutionsästhetik im Endeffekt artikuliert, sondern erfasst die Qualität des Subjektes in seiner Gesamtheit – es stehen sich das Elitäre und das Niedere gegenüber, es kann sich auf dieser höchsten Abstraktionsebene keine Lösung des Konflikts finden. „Bis in alle

⁴ Hier kann ich die Translation aus dem Bulgarischen ins Deutsche nur als Notbehelf anbieten: Im bulgarischen Original sind Partizipialformen in der weiblichen Form (*пребила, познала*), was keine direkte grammatikalische Entsprechung im Deutschen hat. Um das Gendermoment in der Aussage überhaupt signalisieren zu können, nutze ich erst im dritten Vers die Gelegenheit des substantivierten Adjektivs im deutschen Zieltext. Aber, ausgerechnet hier ist im bulgarischen Jazova-Text wiederum die männliche Form (*ниш*) verwendet, womit der Konflikt aus dem Bereich des Gender in den des Klassenkampfs aufgehoben wird.

Ewigkeit“ wird sich die Aporie fortsetzen, die Ungleichheit der Menschen ist *a priori* gegeben. Deswegen kann das Gedicht mit der Warnung schließen, dass „der blinde Glauben“ die „Brüder“ vergeblich zum Angriff anspornt, doch werden „vor allen Türen euch blutige Monstren von früher begegnen“:

Спокойно с извадени нокти червени
Зачакали вашия ред. (ebda.)

Gelassen die roten Krallen gespreizt.
Abwartend, bis ihr nun dran seid.

Dieser Geschichtspessimismus ist m.E. die eigentliche, wesentliche Ursache für die Aversion so vieler Zeitgenossen wie Nachkommen gegenüber der Dichtung und der Person von Jana Jazova. Die Ästhetik des Hässlichen und des Schocks ist lediglich die artistische Oberfläche ihrer Texte, unter der sich die Tiefenstruktur der Dystopie ausbreitet. Es ist ein hochmodernes „Kein Ort. Nirgends“, das die so junge Bulgarin in der Zeit zwischen zwei Weltkriegen mit ihren Texten besiegelt.

Diese geschichtsphilosophische Tendenz zeigt sich nicht nur im Genre des pervertierten Revolutionsliedes, sondern auch – ein traditionelles Muster mehr – im mythologischen Gewand der Gottbekämpfung. Die altehrwürdige Konkurrenz zwischen Zeus und Prometheus, dem Goethe das ruhmreiche, gleichnamige Sturm-und-Drang-Gedicht gewidmet und damit ein bleibendes Deutungsschema gesetzt hat, ist bei Jana Jazova in ein Poem transformiert, das *a lá posthistoire* die Gegensätze einebnet. Im Gedicht *Прометей* („Prometheus“) aus dem Gedichtband *Кресте* geben drei durch Trennlinien voneinander abgesonderte Teile das Fragment eines Versdramoletts ab. Zum Zwecke der schnelleren Verständigung und in Goethes Nachfolge nehme ich mir die Freiheit, sie „Prolog am Felsen“, „Prolog im Himmel“ und „Prometheus' Monolog“ zu betiteln. Im ersten spricht Prometheus seine Beobachtung aus, dass sich Zeus zur Sintflut rüstet und den aufmüpfigen Menschenfreund anscheinend nicht mehr beachtet, „nach so vielen Jahrhunderten des wütenden Kampfes“. In der zweiten Szene spricht Zeus vor versammelter olympischer Mannschaft seine Absicht aus, den Prometheus frei zu lassen: „Frei Luft holen darf auch er / und friedlich leben mag er / Schuldig ist er mir nicht mehr.“ (Jazova 1934b: 12) Der Folgetext ist von Prometheus gesprochen, der nach dem Grund für die Begnadigung forscht und – nach einer Zäsur, die sich im Druckbild des Textes durch anderthalb nur mit Punkten besetzten Zeilen kundtut – allmählich aufdeckt. Nämlich: Prometheus ist im Laufe der (historischen) Zeit belanglos geworden und für Zeus ungefährlich. Der Grund dafür ist, dass die Menschen, ungeachtet der großen Begünstigung durch das göttliche Feuer, sich nie zu einem Höhenflug haben aufschwingen können. Im Gegenteil, auf Anregung ihres Gönners haben sie es geschafft, immer perfidere Selbstvernichtungsmechanismen zu erdenken. Die Wenigen aber, die zum Göttlichen auf-

streben, werden von den Mitmenschen („diesen Bestien“) heruntergerissen, getreten, gequält und vernichtet.

Auch dieses Gedicht ist im charakteristischen Jazova-Stil gearbeitet. Die Makrokomposition ist unregelmäßig: Der Umfang der Strophen ist unterschiedlich – die ersten zwei Teile (die Prologe) bestehen aus 1x6 und 3x8 Versen, der darauf folgende Prometheus-Monolog dagegen aus 5 Strophen, die entsprechend 10, 10, 9, 13 und 11 Verse enthalten. Einen Zusammenhalt gewährt den Versen der Reim, obwohl auch da kein striktes Schema gilt, sondern die abwechselnden Kreuz- und Paarreime (gelegentlich mit Schleifreim) dominieren. Im Unterschied zu den beiden weiter oben kommentierten Gedichten (die in Daktylus bzw. Anapäst abgehalten sind) legt *Prometheus* auch in dieser Hinsicht avantgardistische Freizügigkeit an den Tag. Angesichts dieser unverbindlichen Komposition fällt das Enjambement zwischen der vorletzten und der letzten Strophe besonders auf. Von Prometheus unerfreulicher Bestandaufnahme zur Lage der Menschheit leitet es über zur geschichtspessimistischen Aussicht: „Und keiner wagt es mehr in dieser Welt / die Stimme und die Fackel zu erheben.“ Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage nach dem Sinn der großen historischen Aktion: „Doch warum war ich denn entflammt?“ Nach der Aufzählung möglicher gemeinschaftsnützlicher Beweggründe (Liebe, aufklärerischer Ehrgeiz) gelangt der Menschenfreund zur ernüchternden Selbstentlarvung des egozentrischen Motivs: „Zu sehen, wie zum Zeus empor der Weihrauch meiner Tempel sich erhebe!“

Vanitas, vanitatis et omnia vanitas! Jana Jazova, die bildschöne zarte Geliebte des großen alten (kleinwüchsigen und unschönen) Professors, hat die Illusionen einer jungen Frau anscheinend nie gehabt. Ihr nüchterner Befund über die Vergeblichkeit allen Aufruhrs nutzt die Bilder des Expressionismus, um sein Hauptanliegen – den Triumph des Umsturzes – in seiner geschichtlichen Überholtheit aufzudecken. Darin erscheint sie – auch inmitten einer Reihe von zu Recht hoch geschätzten Autorinnen und Autoren der bulgarischen Moderne – als unverwechselbar originell in ihrer psychologisch begründeten geschichtsphilosophischen Skepsis. Vielleicht ist das einer der Gründe, weswegen sie relativ früh die Lyrik in den Hintergrund stellt und sich auf Prosa verlegt.

Genderpsychologische Prosa

Jana Jazova hat mehrere Romanfragmente hinterlassen, deren editorische Restauration einiges Kopfzerbrechen verursacht hat und immer noch nicht ganz abgeschlossen ist. *Grosso modo* lassen sich ihre umfangreicheren Prosawerke in zwei Gruppen einteilen. Es sind, zum einen, die Zeitromane, deren Protagonisten und Protagonistinnen der Determinierung durch das soziale Milieu zu entlaufen versuchen und an ihrem individualistischen Begehren nach persönlichem Glück abseits von den gesellschaftlichen Normen tragisch scheitern müssen. Zum anderen sind das die historischen Romane über die schicksalsträchtige Befreiungsbewegung der Bulgaren gegen die osmanische Fremdherrschaft, die im Aprilaufstand von 1876

einen ihrer letzten Höhepunkte fand. Im Folgenden will ich auf zwei Beispiele aus der ersten Gruppe eingehen, während ich die zweite Gruppe aus mehreren Gründen für eine eventuell spätere Untersuchung belassen will. Der schlichtere Grund ist, dass auch ich zu folgender Meinung über die „Balkan“-Trilogie tendiere, obwohl ich sie vielleicht nicht so heftig formulieren würde:

Die Romanfolge Левски („Levski“), Бенковски („Benkovski“) und Шипка („Schipka“) ist [...] ein Zeichen von Jazovas grandios-siegreichem Scheitern – das Scheitern einer Autorin, die ihr Talent zur Anpassung an die epischen Anforderungen des „neuen Lebens“ angetrieben hat, um postum tatsächlich zu triumphieren (mit fantastischen Auflagen in den Jahren der Perestrojka 1987-1989), die aber zugleich einen grotesken Misserfolg erleidet als moderne Schriftstellerin, die das Profil der heimischen Literatur europäisiert hat, um sich dann, in ihren letzten Lebensjahren, dennoch auf dessen urwüchsig-gebirgigen Pfade zurück zu versetzen. (Gärdev 2003)

Ein weiterer Grund ist der recht umstrittene editorische Status dieser Texte, wie weiter oben bereits angedeutet wurde, der mich methodologisch verunsichert, erscheint mir doch eine definitive Aussage über Texte, die nicht aus letzter Hand, sondern über die nachträgliche Lektüre eines viel jüngeren, der Persönlichkeit der Autorin fremden, wenn auch unbescholtenen und kompetenten Anhängers als nicht vertretbar, weshalb ich dem gerade zitierten keine eigenen Kommentare beifügen würde. Zu diesen prinzipiellen Bedenken kommt als dritter, sozusagen epistemologischer Grund auch noch der Umstand hinzu, dass die historischen Romane von Jazova im Kontext einer eigenen Tradition in der bulgarischen Nationalliteratur und vor dem Hintergrund der europäischen Debatten um die historische Narratologie zu betrachten wären, was wiederum einen ganz anderen, umfangreichen Korpus von Texten voraussetzen würde, der in seitenfüllenden Darlegungen zu betrachten wäre und den Fokus der vorliegenden Publikation umverlegen würde. In bereits vorliegenden Interpretationen dieser Romane (z.B. die fundierte Darstellung von Zografova, 2012) ist allerdings bestätigt worden, wie vielseitig und tiefgründig sowie kompromisslos die Frauenfiguren auch in jenen Werken gezeichnet sind.

Doch sei nunmehr auf die frühen Zeitromane der Autorin eingegangen. Schon im Voraus lässt sich anmerken, dass Jazovas Frauenfiguren die Spannung zwischen naiven Mädchenträumen und der skeptischen Zurückhaltung der welterfahrenen Frau atmen, um mit ihr auch die gesamte Romanhandlung zu dramatisieren. In *Ана Дюлгерова* („Ana Djulgerova“, 1936) ist die Titelheldin eine junge Frau, die an der provinziellen Enge der – wenn auch zweitgrößten – bulgarischen Stadt Plovdiv leidet. Im Roman *Капитан* („Der Kapitän“, 1940)⁵ ist der Titelheld

⁵ Mit den Abkürzungen „AD“ für „Ana Djulgerova“ und „K“ für „Der Kapitän“ und Seitenangabe vermerke ich die Zitate aus den in der Bibliografie verzeichneten Ausgaben der beiden Romane im Fließtext.

ein in tiefster Armut aufwachsender Junge im charakteristischen Milieu von Sozopol, einer jahrhundertealten Fischersiedlung (ursprünglich griechischer Migranten) in der Nähe von Burgas, der zweitgrößten bulgarischen Stadt an der Schwarzmeerküste. Beiden Protagonisten ist die ureigene Ambition gemeinsam, sich aus ihrem sozialen Milieu zu befreien. Während die gerade aufblühende Städtische in einer konkreten Episode ihres zukunftssträchtigen, doch ereignisarmen Lebens gezeigt ist, verfolgt der Roman vom künftigen Kapitän den dramatischen Lebenskampf eines hochintelligenten und verbissenen Einzelgängers. Beiden gemeinsam ist der widernatürlich frühe Tod, der folgerichtig die vorausgegangene Handlung abschließt: für Ana Djulgerova ist es der gleitende Übergang vom Nirwana des provinziellen Milieus über die totale Depression nach der nicht stattgefundenen Liebeserfüllung, für den hoffnungsvollen Jungkapitän – der logische Vergeltungsakt eines im Konkurrenzkampf von ihm hintergangenen Drogenschmugglers.

Vom tragischen Ende her gelesen, erscheint die Darstellung in beiden Romanen als gesellschaftskritisch konzipierte Kette von Lebensbildern. Es dürfte aber nicht der Eindruck entstehen, dass es sich um eine banale, emphatische Beschreibung von Situationen oder um plakativ vorgetragene Lebensansichten handelt. Um die Eigenart der Narration bei Jazova in etwa zu vermitteln, sei an dieser Stelle kurz auf die Romananfänge eingegangen. Sie weisen die Neigung zur theatralischen *mise-en-scène* auf, die schon zu Beginn der Erzählung die spezifische Atmosphäre des Handlungsorts begründet. *Ana Djulgerova* setzt *in medias res* ein, in jemandes direkter Rede, und dem Leser bleibt die Mutmaßung überlassen, ob es sich um einen Diebstahl, einen Flegelstreich oder um eine polizeiliche Observierung handelt, bis sich der Sachverhalt nur allmählich aufklärt und ein älteres Nachbarpaar hervortritt.

Scharre nicht so an der Wand, man wird dich hören! Pssst! Nicht hochklettern! ... Komm her, Weib! Bück dich nun, dass ich dir auf den Rücken steige! Siehst du denn nicht – magst auch bis morgen früh unter den Fenstern ’rumhüpfen, was drinnen los ist, wirst du nicht mitkriegen. Hoch sind die verdammten... Hoch!... Und was ist denn das für ein Licht, das sie beleuchtet?! Es tut sich was da drinnen... dort... Es tut sich was! ...

Bück dich doch! Will auf dich steigen, um einen Blick ’reinzuworfen, und will dir sagen, was sich da tut. Sollst dich nicht regen, auch wenn’s dir zu schwer ist, hörst du, denn sonst rutsch’ ich aus...

Ein schwächiger, zur Nachtruhe entkleideter Mann und eine lange, zerzauste und durch zu viel Arbeit frühzeitig gealterte Frau flüsterten aufeinander zu unter den hell erleuchteten Fenstern eines großen einstöckigen Hauses unmittelbar am Ufer der Mariza.

Das Plätschern des Wassers erlaubte ihnen nicht, einander gut zu hören, weshalb die Frau ihren Mann fragend anglotzte. (AD 11)

Dialog und Autorenkommentar beleuchten eine Szene mit Zaunzeugen, die einen Eigenwert als Sittenbild beanspruchen kann. Der egoistische und rechthaberische Ehemann – ein kleiner Angestellter, und seine gedrückte Ehefrau liefern einen unterhaltsamen *sketch* an, dessen Choreografie die Genderbeziehungen und die standesmäßige Beschränktheit der städtischen Spießbürger unvermittelt aufdeckt. Dieses Paar dient einerseits als symptomatisches Indiz für den kulturellen Hintergrund, vor dem sich die Handlung abspielen wird. Tatsächlich werden im folgenden Verlauf nur noch einige wenige gesellschaftliche Szenen geboten: eine oder zwei Tanz- und Kaffeestunden in bürgerlichen Häusern der Nachbarschaft, Besuche der beiden Töchter in Begleitung der Mutter und deren Schwester; eine sommerliche Ausfahrt mit dem Boot zur nahen Insel im Fluss Mariza mit dem aus Sofia angereisten Vater und dessen bestem Freund; eine Tischrunde im Wirtshaus am Stadtrand, wo sich Anas Schicksal entscheiden muss – in einem vertrauten Gespräch zwischen dem Vater und der Schwägerin, während das Fräulein mit dem väterlichen Freund im Garten lustwandelt – das ist beinahe alles, was sich in diesem schmalen Roman an äußerer sozialer Welt darstellen lässt. Alle anderen Szenen werden sich im engeren und engsten familiären Milieu abspielen – im Plovdiver Haus der Familie Djulgerov, das der Vater vor etlichen Jahren verlassen hat, um mit einer viel jüngeren Geliebten nach Sofia auszuwandern; aber auch im Sofioter Haus des berühmten Geigenvirtuosen Dionysov, wo sich die kurzen Episoden seiner Scheidung von der unausstehlichen Gattin abspielen. Allein schon die wenigen und beschränkten Orte der Handlung verweisen darauf, wie sehr das Weltbild aus den Nahaufnahmen der Familienmitglieder konstruiert und wie bescheiden der Spielraum ist, in dem die Figuren ihre Anliegen vortragen und durchsetzen können.

Deswegen sind die beiden Eheleute aus der Nachbarschaft, mit der die Erzählung von Ana Djulgerova einsetzt, zugleich ein narratives Instrument zur ersten Vorstellung der zentralen Figuren. Die ihre Nachbarn ausspionierenden Zaunzeugen gehören zu den wenigen episodischen Personen, die als Außenstehende eine Art öffentliche Meinung vertreten.

Die ganze Straße schläft schon, und man ist selber am Schlafengehen, und dann sieht man urplötzlich, dass bei den Nachbarn alle Fenster hell erleuchtet sind... Na steige nun einer ins Bett und schlafe ein! Wer weiß, warum die Lichter brennen! Warum alles hell erleuchtet ist gegen zehn Uhr abends im Hause einer Witwe, ha? (AD 12)

Über das Mutmaßen der beiden Spießler über das mehr geahnte als beobachtete Geschehen erfolgt die erste Informationsvergabe an den Leser, als humorige Erzählung. Ist eine Frau, die „seit Großvater Adams Zeiten“ (ebda.) von ihrem Mann verlassen worden ist, als Witwe anzusehen? Wer ist eher den Mutterpflichten nachgegangen – die leibliche Mutter oder deren Schwester? „Nur Frauen, und es ist hell erleuchtet... Wird vielleicht eins der Mädchen verlobt?“ Wer von beiden

Töchtern ist die heiratsreifere – die ältere Marga, weil sich das so ziemt, oder die jüngere Ana, die immerzu in männlicher Begleitung erscheint? Oder gibt es vielleicht keine Verlobung, sondern die alte Jungfer, die Tante, ist gar gestorben? „Die Frau Bankbeamte riss die Augen auf und starrte ihren Mann an, vom Blitz seines Einfallsreichtums getroffen“ (AD 13). Der damit umrissene Habitus mit dem dazugehörigen Soziolekt, in dem sich beide unterhalten, die wenigen Requisiten, aber auch das Exterieur eines naturbelassenen Vororts bauen in dieser Exposition zum eigentlichen Romangeschehen die Szenerie eines kleinbürgerlich-städtischen Milieus zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf.

Mit dem Hinaustragen von zwei Küchenstühlen, auf die beide Nachbarn steigen, um sich nunmehr als Zuschauer mit Stehplätzen einzurichten, geht die Einführung in die Haupthandlung über. Ein letzter Blick auf die Kulisse zeigt, wie ein reich bestirntes Firmament die zur Nachtruhe sich begebende Stadt überwölbt, im immerwährenden Rhythmus ebenso kleinlicher Existenzen. Durch den Fokus auf die schließenden Kneipen und der geduckten Menschen dort, die „wie Schatten aus der Unterwelt“ (AD 16) aussehen, wird die kleine Observation durch die Nachbarn in eine einheitlich spießige Lebensart eingefügt. Damit ist nunmehr die Exposition beendet, die Erzählperspektive zoomt ins Zimmer des großen Hauses, die Nachbarstimmen verklingen, und das Gespräch gleitet über in die Reden und Widerreden der vier Frauen im Djulgerovschen Haus – die zwei Töchter und die mütterlichen Schwestern bereiten sich auf ihren Ausgang vor.

Bevor ich mich dem eigentlichen Fokus meines Kommentars, den Frauenfiguren, widme, sei auch noch der Romananfang des *Kapitän* umrissen. Denn hier bietet sich ein ziemlich entgegengesetztes Milieu an: Es ist ein Fischerdorf, an dessen Peripherie (und das ist: am Rande des Randes der zivilisierten Welt) ausgehungerte Männer in einer verkommenen Kneipe (als das Letzte der sozialen Lebensformen) ihrer alltäglichen Depression in Raufereien kompensieren, wodurch – ähnlich wie im Roman *Ana Djulgerova* – die wichtigsten Aspekte der künftigen Handlung exponiert werden.

Ein großer, junger Fischer bäumte sich fast bis zum Dach von Kozas windschiefer Kneipe auf, stieß mit der Schulter gegen die morsche Holztür und trat ein.

An die zwanzig Fischer um die zwei Kneipentische, die, kaum sichtbar im Rauch, um sich fummelten und sich gegenseitig anschrien, jauchzten jetzt auf und wandten sich der aufgerissenen Tür zu, durch die hinter dem großen Vatza der Wirbel des kalten Frühlings hereinströmte. [...]

Die Karbidlampe fauchte, knisterte und verstreute ihr weißes, stinkiges Licht inmitten des eingetretenen Schweigens. Es versuchte, den Rauch vom kaum aufgewärmten Grill zu durchleuchten, leckte dumpf und fade am kleinen Fenster, von dem der graue Abend immer noch nicht weichen wollte, und wurde noch fader, wenn es sich an die gelblichen Regale hingete, die die Fliegen von Sozopol und der gesamten Region bekleckerten.

„Hm...“, meinte der Fischer, „Vatza, es spricht sich über dich Schlimmes herum. Des Nachts würdest du mit dem Boot immer rundum hinter den Turm fahren. Willst du vielleicht, dass die Fischer ein neues Handwerk ergreifen? Reich kannst du daran werden, doch das Zuchthaus ist dir die sichere Bleibe.“ (K 6)

Auch in diesem Roman beginnt der Text mit einem bühnenreifen Sittenbild. Noch lange bevor der Protagonist aufgetreten ist, haben die grobschlächtigen, vor Armut erbosten Männer ihn schon indirekt vorgestellt – den Waisenknaben Hristo Katin mit dem Pseudonym der Specht. Der Romananfang hat auch die Funktion, das Drehmoment der Ideenaussage anklingen zu lassen: Die Andeutung auf den Drogenhandel als wohl einzige Alternative zur ausgewogenen Misere ist eine erste Anzeige des leitmotivisch hervorgehobenen Zwiespalts zwischen der tiefsten Armut und dem Traum vom großen Lebensstil, das Begehren nach dem Glück, das sich für diese Menschen mit Luxus gleichsetzt. Alles ist diesem Herzensanliegen untergeordnet, und der Specht ist Hauptdarsteller des Sujets nicht nur, weil er besonders stark daran leidet, sondern auch, weil er zu den wenigen gehört, die sich mit ungemeiner Anstrengung aller Kräfte der allgegenwärtigen Misere zu entreißen trachten. In der einführenden Episode wird aber auch die wichtigste Mentorfigur des Spechts eingeführt, sodass im Folgenden Protagonist und Mentor auf weite Strecken als ein Bipol fungieren, um die abstrakten Universalien Kultur-Natur, Christ-Heide, Ethos-Pathos, Gut-Böse, Idealismus-Pragmatismus, Metaphysik-Ökonomie usw. zu verkörpern. In unserem Zusammenhang ist daran wichtig, dass sich an diesem Bipol auch die Opposition Männlich-Weiblich abzeichnet, und das in einer nicht banalen Konfiguration: Der männliche Schwächling mit dem Pseudonym der Philosoph, mit seinem zögernden, besonnenen Verhalten und dem abgebrochenen Theologiestudium, ein Fremdkörper unter den Fischern des Ortes, wird in dieser Einführungsszene zum Vertreter des ‚dritten Genderprofils‘, der als Korrektiv für die gewaltigen Männerstreiche seines Zöglings dient.

Beiden Romanen – *Ana Djulgerova* und *Der Kapitän* – ist gemeinsam, dass die in der Exposition aufgebauten, spezifischen Chronotopoi (bürgerliches Haus in einem naturbelassenen Vorort von Plovdiv bzw. äußerst armselige Fischerhütten am Rande einer Kleinstadt am Schwarzen Meer) schon zu Beginn der Handlung den Kommunikationsrahmen für Streitgespräche um grundsätzliche weltanschauliche Fragestellungen vorgeben. Die Heine-Leserin Ana Djulgerova vertritt die bürgerlich-liberale Auffassung eines Gesellschaftsbilds mit hierarchisch gestaffelten Kompetenzen der sozialen Schichten:

Wieso muss Gleichheit sein? [...] Hätte sich Peter der Schuster schon in seinen jungen Jahren darauf vorbereitet, Gebäude zu errichten, würde er sich heute getrost als Architekt betätigen. Was guckst du nur so! Wenn er aber mit einer ganzen Meute die Architekten abschlachten würde und Gebäude zu errichten begänne, und die Gebäude fingen an, den Leuten auf

die Köpfe zu fallen, dann wäre Peter der Schuster kein Revolutionär, sondern ein Räuber, Kassendieb und Mörder. Einige wenige hat es auf der Welt gegeben, die gibt es heute noch, bei denen das Genie aus dem Schusterladen hervorgekrochen ist. Aber das sind einzelne Individuen in der ganzen Welt, und ihr lässt euch davon verleiten und denkt euch, ihr wäret ebenfalls solche Ausnahmen. [...]

Ich habe es satt – eure Unkultur, eure Aufdringlichkeit, eure Schamlosigkeit! [...] Ihr seid nur böse Hunde. Die Idee seh ich euch nicht an. Die Idee!.. [...]

Es gibt einen großen Menschen, der eine große Idee hervorbringt, aber keine Million Menschen, um sie zu übernehmen. Das ist das Problem. Es gibt ein einsames Genie auf der Welt, das die Idee hervorbringt und viele Leute, die sich ihrer zu eigennützigen Zwecken bedienen und sie verunstalten, und darum ist jenes Genie mit der Idee ein „einsames Genie“, verstehst du? (AD 21ff.)

Ana spricht in dieser ersten häuslichen Szene „wie eine Mühle“ (ebda.), meint ihre jüngere Schwester Marga, die Anhängerin eines provinziell-unreflektierten Anarcho-Kommunismus ist. Doch seien die von ihr vorgetragenen Weltansichten „selbst gedacht und gefühlt“, und nicht „von Büchelin geklaubt“ wie bei der Schwester, meint Ana. Diese grundsätzliche Diskrepanz in den ideologischen Positionen beider Töchter wird im folgenden Handlungsablauf nicht weiter ausgefächert, eher versendet die soziologische Perspektive auf das Geschehen in die psychologische Betrachtung der Gruppendynamik in der Djulgerovschen Familie. Doch ist der sozialpolitische Streit zwischen Ana und Marga die tragfähige Grundlage für ihre weitere persönliche Profilierung. Ana geht zu den bürgerlichen Geselligkeiten mit Freude und Neugierde, um sich dann doch gequält zu fühlen durch die typische Mesalliance von spießbürgerlicher Klatschsucht und dem Schielen nach mondänem Gehabe. Die jüngere Marga, Vertreterin der apriorischen Demokratie, wehrt sich, an dekadenten Gesellschaftsspielen teilzunehmen, genießt sie aber dann umso intensiver und vorbehaltloser als ihre intellektuellere und ausgesprochen individualistische Schwester. Auch ist die tiefsinnige Ana in ihrem Drang nach dem Höheren und Idealen schon von vornherein als die strebsame, ungebändigte und begabte dargestellt, und ihr Wunsch, nach Sofia zu gehen, ist nicht nur durch das Interesse am abwesenden Vater motiviert, sondern der Vater ist ihr viel mehr ein Mittel, zum ersehnten Zeichenstudium zu kommen. Marga dagegen erweist sich als die genügsamere und passivere Durchschnittsfrau, die sich dann – nachdem der Vater plötzlich zu Besuch kommt und seinen Platz in ihrem Leben beansprucht – konfliktscheu zurückzieht, um nicht mit am *status quo* zu rütteln.

Damit erscheinen die beiden Töchter fast als eine Art Neuauflage der älteren Generation – der Mutter, Frau Djulgerova und ihrer Schwester Elena. Erstere ist sehr schematisch gezeichnet – als selbstsüchtige, beschränkte Frau, die ihre Kinder zum Anlass nimmt, um nicht in die Scheidung mit dem untreuen Ehemann

einzuwilligen und ihn stattdessen Jahr für Jahr finanziell auszunutzen. Den Kindern gegenüber verheimlicht sie den Wunsch des Vaters, sie zu sich zu nehmen, und so kommt es zum gestauten Frust bei der älteren Tochter, der die provinzielle Enge zum Verhängnis wird. Die Tante dagegen ist als ‚schöne Seele‘ gezeichnet. Nach dem frühen Tod ihres Bräutigams wird ihr der Dienst für das Wohlergehen der Nichten zur Lebensaufgabe, und das wiederum liefert die narrative Begründung für die häufige Informationsvergabe durch ihre Perspektive (zum Beispiel die Rückblenden auf die jungen Jahre von Anas Vater als Vorgeschichte des Geschehens). Bei gleich häufiger Bühnenpräsenz der beiden Schwestern (weil sie fast immer gemeinsam erscheinen) ist Frau Djulgerova wegen ihres stereotypen Habitus als eine eher episodische Figur anzusehen, während Elena die sympathische, undogmatische Erzieherin und Freundin der heranwachsenden Mädchen und die dramaturgisch interessantere ist. Ihre Redlichkeit hindert sie allerdings nicht daran, die eigene Schwester auch auszutricksen, um damit der geliebten Ana die Chance zu geben, sich mit ihrem Vater zu treffen. In beiden Fällen ist die Genderspezifik einer humanen Wertung untergeordnet – so heißt es von der zunächst streitsüchtigen Mutter, die im Freund ihres Mannes den weltberühmten Musiker erkennt: „den ängstlichen Gehorsam des unbedeutenden Menschen gegenüber dem allmächtigen Ruhm klemmte sie in seiner Hand ein, lähmte sie und legte sie wie eine unnötige Sache beiseite“ (AD 46).

Der auffällig symmetrische Aufbau des Frauenensembles im Djulgerovschen Hause (der selbstsüchtigen Mutter und ihrer verstockten Tochter Marga, der entsagungsvollen Tante und ihrer aufbegehrenden Nichte Ana) ist durch zwei spiegelbildliche Frauenporträts erweitert. Die eifersüchtige Gattin von Dionysov ist eine Steigerung der in ihrer provinziellen Borniertheit doch recht einfallsarmen und sogar zuweilen selbstkritischen Frau Djulgerova. Dionysova ist eine Inkarnation des Parasiten, wie wir sie zum Beispiel bei einem Nietzsche⁶ antreffen und zugleich eine dionysisch-orgiastische Rachsüchtige gegenüber dem sich verweigernden Gemahl. Der dumpfen, unkultivierten Weibsnatur gegenübergestellt ist die junge Geliebte des hoffnungsvollen und sensiblen Advokaten Djulgerov, mit der er sich dann auch nach Sofia begibt, seine Familie in Plovdiv zurücklassend. Die Kindfrau Mimi, Tochter eines pensionierten Bankangestellten in Sofia, die im Plovdiver Theater ihre ersten Rollen (meistens von Kindern) zu allgemeiner Rührung spielt, bekommt eine dramaturgisch anspruchsvolle Hauptrolle in einem Drama von Leonid Andrejev. Während ihrer theatralischen Arbeit an der Konsuela „wuchs sie plötzlich in ihren [der neidischen Schauspieler – N.B.] Augen zu etwas Bedrohlichem und Großem. Aber sie wuchs auch in sich“ (AD 27). Zu Recht ist

⁶ [§ 356] *Der Parasit*. – Es bezeichnet einen völligen Mangel an vornehmer Gesinnung, wenn jemand lieber in Abhängigkeit, auf anderer Kosten leben will, um nur nicht arbeiten zu müssen, gewöhnlich mit einer heimlichen Erbitterung gegen die, von denen er abhängt. – Eine solche Gesinnung ist viel häufiger bei Frauen als bei Männern, auch viel verzeihlicher (aus historischen Gründen). (Nietzsche 1954: 636f.)

Mimi als Pendant zu Ana Djulgerova interpretiert worden, mit dem Hinweis, dass die Protagonistin nicht diese Kraft aufbringt und als Funktion der Männer – ihres Vaters und ihres Geliebten – erscheint (Dakova 2012). So kommt es zur paradoxalen Analogie der *expressis verbis* als entgegengesetzt konzipierten Frauenfiguren – der Mutter und der Tochter Ana, denn beide erweisen sich, obwohl auf unterschiedliche Weise, als Nutznießerinnen des Männlichen. Ana Djulgerova braucht die Gegenseitigkeit in der Liebe als eine Art Korsett, um den aufrechten Gang zu proben. Mimi ist primär eine überwältigende Künstlerin, und erst sekundär übt sie jene unwiderstehliche Anziehungskraft auf den jungen Anwalt Djulgerov aus, die ihn seine Familie zu verlassen veranlasst.

Wie sich an der älteren Schwesterngeneration ein gesellschaftsethisches Problem reflektieren lässt – ob und inwiefern sich Frau an ihren familiären Rollenschilderungen auch persönlich begünstigen dürfte (sehr negativ gewertet in diesem Roman) oder vielmehr entsagungsvoll die aufstrebenden Kinder großzuziehen hat (Elena als vorbildhaftes Frauenbild) – so kann die jüngere Generation das Problem Künstlertum auszutragen helfen. Schon in der ersten Szene entfacht das oben kommentierte Streitgespräch zwischen den beiden Töchtern gerade am Thema der künstlerischen Ansprüche. Ana setzt Maßstäbe, die sich an Klassikern von Weltniveau orientieren, Marga dagegen interessiert die kompensatorische, soziopragmatische Funktion der Dichtung:

Ich kann kein rechtes Buch sehen, keins finden zu Hause, weil sich mir immerzu diese vordrängeln. Ich suche nach Botev und ergreife das von Goško⁷. Gestern habe ich so lange nach etwas von Heine gesucht, und immer hat sich mir der Petjo in die Hände geschoben. [...] Hört endlich auf mit diesem Schmah gegen die großen Geister, ihr verdorbenen Bengel, ihr Flegel! [...] Ich kann's nicht fassen, wieso dein Goško, wenn's nach euch ginge, gleichberechtigt sein sollte mit einem Heine, mit einem Botev, mit einem Goethe? Mit welchem Recht? Um alle Unbegabten wie ihn um sich zu scharen oder was? (AD 20)

Als soziales Subfeld definiert, ist Künstlertum ein weiteres Thema in der Genderproblematik, denn sie gehört zu den herzlich wenigen individuellen Zügen der heranwachsenden Frau Ana Djulgerova. Die Landschaftsbeschreibungen im Roman, die oft aus ihrer personalen Erzählperspektive erfolgen, verraten ihre Empfindlichkeit für ästhetische Reize. Doch ist ihr noch keine künstlerische Vollendung gegeben. Bemerkenswert, dass sie – die sich mehrfach als grüblerisch und einsam

⁷ *Гошко* (Goško) ist der Kosenamenname von Georgi, *Петьо* (Petjo) ist der Kosenamenname von Petär – beides sehr häufig anzutreffende Männernamen in Bulgarien, sind das im Kontext des Romans die von Marga mitgeförderten, provinziellen Proletariendichter, die für „die Armen und Entrechteten“ (AD 20) schaffen. Hristo Botev dagegen ist unumstritten ein begabter revolutionärer Dichter und Nationalheld aus der Zeit der bulgarischen Wiedergeburt im 19. Jh.

bezeichnet – diese Unzulänglichkeit als einen der wesentlichen Mängel ihrer Verfassung empfindet. Im Gespräch mit Dionysov beichtet sie:

Zwischen meinen Pinsel und das Blatt fällt eine Wand. Mein Künstlertum ist, während ich die Sachen anschau, Herr Dionysov. Das ist sehr komisch, aber wahr. Fang ich an zu malen, bin ich schon der gewöhnliche, hilflose und nutzlose Mensch. [...] Alle loben meine Bilder und meinen, sie seien sonderbar und von einer Idee beseelt, aber ich bin nicht zufrieden. Oh, ich weiß, was es werden soll, aber ich kann es nicht... (AD 65)

Dieses Unbehagen an der eigenen Unzulänglichkeit hebt Ana aus ihrem Milieu heraus. In einer späteren Episode im zweiten Teil des Romans, wo der Fokus der Darstellung auf die männlichen Figuren gerichtet und die Erzählperspektive auf Dionysov übergegangen ist, erfolgt ein Vergleich zwischen der in ihrem engen familiären Kreis eingeschlossenen Ana und den eingebildeten Parvenüs einer jugendlichen Gesellschaft, deren Kunstliebe sich in eitlen Äußerlichkeiten erschöpft. Diese Empfindsamkeit macht Ana besonders geeignet, zum Medium für die Atmosphäre des Ortes zu werden. Sie beschreibt ihr Zimmer, das zum Fluss geht, und die weite Strecke hinterm Fluss, mit Weiden bestückt, und hinter ihnen das Feld, und:

[...] hinterm Feld fängt ein großer Himmel an. Dieses große Bild ist schrecklich, Herr Dionysov. [...] Schön, aber menschenleer. Weitläufig, aber schrecklich. Wer rufen will, wird nie gehört. Seine Stimme wird, wenn sie nicht im Lärm des Flusses untergeht, sich in der Endlosigkeit des Feldes auflösen. Das Feld ist sehr weit... Und der Himmel ist sehr weit, so weit weg, dass, wenn wir sterben, er uns gar nicht hören wird... Verstehen Sie, was das bedeutet, immer das Gefühl zu haben, dass deine Stimme nie gehört wird? (AD 62f.)

Die Kunst der Anschauung mag Ana Djulgerova als Malerin noch unfertig erscheinen lassen, für ihre narrativen Funktionen ist sie aber unersetzlich. Denn diese empfindsame Wahrnehmung der Umwelt kompensiert nicht nur die in sozialer Hinsicht so bescheidene Lebensführung der jungen Frau, sondern erhebt die gesamte Problematik des Romans auf eine höhere Ebene. Die Fallstudie über die provinziell eingeeengte junge Frau weitet sich aus zur existenzialistischen Darstellung der menschlichen Wirklichkeit. Angst, Tod, Freiheit, und (Nicht-)Handeln als elementar menschliche Erfahrungen werden der sozial isolierten Ana zuteil, gerade weil sie, die Natur vor Augen, sich nicht mehr auf eine göttliche oder kosmologische Ordnung verlassen kann, sondern in der Überzeugung ihrer ‚Unhörbarkeit‘ immerzu auf sich selbst zurückgeworfen wird.

Dieses philosophische Ausfächern der Geschichte von der unglücklichen Liebe des Mädchens aus der Provinz zum väterlichen Freund und großen Künstler bricht sich allerdings an der beschränkten Perspektive der Mitmenschen. Diony-

sovs Vorsatz ist: „Ihr Vater und ich werden dafür sorgen, aus Ihnen ein gutes⁸ Mädchen zu machen, eine Persönlichkeit... Auf gar keinen Fall eine mondäne Dame, sondern eine Persönlichkeit!“ (AD 66) Gemeint ist die Unterstützung einer künstlerischen Karriere innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Nicht gemeint ist die philosophische Vertiefung in den Dialog mit der Welt, die Zweisamkeit in einer sehr asymmetrischen Partnerschaft, die sich inzwischen als letztes Ziel in Anas Selbstentwurf kristallisiert hat. Sind Langeweile und Tod schon von Anbeginn Leitmotive der Lebensempfindung, verschärft sich Anas krisenhafte Erfahrung der existenziellen Ausweglosigkeit durch die Unmöglichkeit, ihre Lebenssehnsucht zu erfüllen.

Darin ist auch die eigenartige Absurdität der Romanhandlung begründet. Mit der Absprache, dass Ana ihnen bald folgen wird, reisen beide Männer nach Sofia ab. Von diesem Moment an – umfangsmäßig im letzten Drittel des Textes – erfolgt eine absteigende Handlung, in der sich die Katastrophe vorbereitet: Nach langem inneren Kampf entscheidet sich Dionysov, seine Leidenschaft für Ana zu unterdrücken, um die ethischen Prinzipien hoch in Ehren zu halten. Er entsagt seinem Glück, um seinem Freund und dessen Tochter zu einer normalen Lebensgestaltung zu verhelfen. In der völligen Überzeugung, in dieser unwegsamen Situation sein Bestes zu tun, verlässt er seine Familie, den Freund, die Geliebte und das Land, voraussichtlich für immer. Das Absurde ist, dass er gerade mit diesem anscheinend höchst moralischen Entsagungsakt statt die Lebensperspektive seiner blutjungen Geliebten zu öffnen, sie in den Tod drängt. Denn das absurde Missverhältnis zwischen dem intelligenten, strebsamen und feinfühligem Mädchen aus der Provinzstadt und dem lebens- und liebeserfahrenen, weltläufigen Virtuosen duldet keine normgerechten Lösungen. Anas Beschaulichkeit kippt schnell in Depression um. Schon zu Beginn des Romans heißt es: „sie hatte zweiundzwanzig Jahre lang ohne jeden Kampf, geschweige denn Kampf ums Brot, gelebt“ (AD 38). Am Romanschluss ist sie noch weniger zum Lebenskampf motiviert, denn mit dem Rückzug des Geliebten ist ihr der Lebenssinn entzogen.

Weiter oben habe ich schon den Vergleich zwischen Ana und Mimi thematisiert mit dem in der Forschung oft anzutreffenden Hinweis (z.B. bei Dakova 2012), dass die junge, aufstrebende Schauspielerin die Plovdiver Malerin in ihrem weiblichen Selbstbewusstsein übertrifft und in ihrer – im Hinblick auf das Alter ähnlich asymmetrischen – Liebe erfolgreich ist, während Ana als Funktion der beiden Männer – ihres Vaters und ihres Geliebten – erscheint: „Ich werde nunmehr mein Leben lang so sitzen. Ich bin nunmehr nur eine Zuschauerin. Nur eine müde, arme Zuschauerin. Ich habe schon meine Rolle ausgespielt“ (AD 168). Allerdings: Befremdlicherweise ist in keinem der vorliegenden Kommentare über

⁸ Im bulgarischen Original heißt es *хубаво момиче*, was im Deutschen wörtlich „ein schönes Mädchen“ ist, jedoch nicht dasselbe meint, denn im Unterschied zum ästhetischen Terminus *красиво*, beinhaltet *хубав* neben dem Merkmal ‚sehr gut aussehend‘ auch ‚von guter Qualität‘, ‚anständig‘, was im Deutschen eher mit ‚ein gutes Mädchen‘ ausgesagt ist.

Ana Djulgerova reflektiert worden, dass die Mimi-Figur, die als negative Folie für die Bewertung der Titelheldin erscheint, eigentlich gar nicht *realiter* auftritt, dass ihre Existenz in der Vorgeschichte der Romans verortet und durch die Erinnerung anderer Personen verbrieft ist. Wie die Liebesaffäre mit dem Vater eigentlich weiter- oder aber ausgegangen ist, bleibt dahingestellt, jedenfalls ist nicht zu übersehen, dass Djulgerov immer im Singular spricht, wenn er seine aktuellen Lebensumstände meint... Insofern ist Mimi aus meiner Sicht keine ebenbürtige Figur zur Titelheldin, sondern bietet – bei genauerem Hinsehen – eher eine ideelle Leinwand, auf der sich die Mängel in Anas Lebensart darstellen.

Diese vage Figurenzeichnung ist im Roman *Der Kapitän* noch deutlicher zu erkennen. Weil sich die Handlung auf den Werdegang von Hristo dem Specht konzentriert, um dem Philosophen als Mentor eine zweitrangige Rolle zukommen zu lassen, und alle anderen als episodische oder Randfiguren zu führen, erscheinen auch die Frauen in diesem Sujet nicht als vollblutige Charaktere, sondern als Schemen, die einzelne Aspekte des Weiblichen repräsentieren, um sie dann schnell in eine mehr oder weniger transzendente Richtung zu entheben. In der kompositorischen Reihenfolge ihres Auftretens sind das die Mutter von Hristo dem Specht: Kata die Fischerin, seine Jugendfreundin und spätere Geliebte Angelina und die ephemere Dada, Gattin seines Schiffskommandanten. Es ist bezeichnend, dass durch die prinzipiell biografische Komposition des Romans auch die Frauenfiguren sich in der chronologischen Lebensbeschreibung und mit Hinblick auf ihre Funktion im Werdegang des Protagonisten begründen. Im Folgenden wird aufzuzeigen sein, dass die Reihenfolge ihres Auftretens auch einer weiteren, über den konkreten Lebenswandel des Titelhelden hinausgehenden Richtung folgt – der aufsteigenden Bewegung vom robusten, tektonischen Weibsbild über die gemeine Dirne hin zur verwöhnten Städtischen mit dem launischen Gehabe, der zugleich am Spleen in der gemeinen Welt Leidenden.

Noch bevor ihr Sohn die Bühne betreten hat, streiten sich die Männer um das Andenken der in den Wogen des Schwarzen Meeres untergegangenen Kata: „Seine Mutter war ’ne Freibeuterin und eine Hexe! Mit den Männern zusammen hat sie das Netz ins Meer ausgeworfen, und der Sturm hat sie hinweggefegt, um die Weibischen nicht zu beschämen.“ (AD 8) Der Stimme des gemeinen Fischers widerspricht der freundlich gesinnte Sonderling, der Philosoph, und entfacht damit das große Tohuwabohu der Eingangsszene, was wiederum dem Protagonisten die Gelegenheit eines aufsehenerregenden Auftritts bietet. Als der gewalttätige Schlichter des Streits, der unter keinen Umständen klein beigebende Kraftmensch, der trotz seiner jungen Jahre als gewandter Profi erscheint, wirkt dieses Mannskind wie ein Pendant zu jener begabten und sich selbst verwirklichenden Schauspielerin Mimi aus dem Roman *Ana Djulgerova*. Was an dieser Geschichte vom unaufhaltsamen Aufstieg originell ist, stellt sich am besten an der gespannten Opposition zwischen der harten Arbeit im Meer und dem harten Lernen im Lyzeum dar. Nicht krasser könnte der Gegensatz zwischen Natur und Kultur vermittelt

werden als an der Figur des wilden Fischerjungen, der, von seinem angeborenen Begehren nach Luxusleben getrieben, die Mühen eines verspäteten Bildungsprozesses auf sich nimmt, um es mit den Schulkindern aufzunehmen und bis zur höchsten Ausbildungsstufe eines Marineoffiziers zu bringen. An sich ist das eine faszinierende Geschichte, deren Verlauf umso unaufdringlicher verfolgt wird, als immerzu andere, quasi nebensächliche Handlungsstränge näher anvisiert werden.

Zu diesen Handlungssträngen, welche die aufsteigende biografische Hauptlinie von biologischem Wachstum, kognitiver Wissenserweiterung, lebensweltlicher Kultivierung und beruflicher Karriere begleiten, gehören die von den drei Frauen geprägten Sequenzen. Während seiner Kindheit und frühen Jugend in der gottvergessenen Fischersiedlung steht Hristos Leben unter dem sehr starken Einfluss des Philosophen und unter dem Zeichen der überwältigenden Figur der verschollenen Mutter. Als Fischer und Touristenanimator in der Großstadt Varna verkehrt er intensiv mit dem gutmütigen, doch bettelarmen Mädchen Angelina, das er finanziell unterstützt, doch verlassen muss, um für Jahre nach Hause zurückzukehren. Als er dann – nach zu Hause nachgeholter Grundausbildung und dem Abschluss des Marinelyzeums in Varna sowie dem Tod des Philosophen – ganz allein zurückgeblieben ist, muss er feststellen, dass auch das Mädchen verzogen und unauffindbar ist. In einem dritten Abschnitt des Liebeslebens von Hristo dem Specht läuft ihm zwar Angelina wieder über den Weg, aber er ist ihr schon zu kultiviert, zu unzuverlässig und rechthaberisch, so dass sie seinem Anspruch, sie nur für sich zu haben, nicht genügen kann und will. Parallel dazu verliebt sich der Specht in die rätselhafte Frau seines Schiffskommandanten.

Alle drei Frauen sind kompositorisch eindeutig als zweitrangige (Angelina, die mit Wort und Tat sehr intensiv präsent ist in den entsprechenden Handlungssequenzen) oder episodische (die indirekt vorgestellte Kata sowie die sehr sparsam umrissene Dada) Figuren konzipiert, und trotzdem ist jede von ihnen strukturell sehr wichtig für die Romanaussage. Jede dieser Frauen wird dem Protagonisten zum Verhängnis – wie weiter unten noch zu zeigen sein wird, und alle drei vertreten unterschiedliche Frauentypen, von denen lebensphilosophische Fragestellungen extrapoliert werden.

Bevor ich aber auf diese drei Figuren näher eingehe, sei hier nochmals der Philosoph kurz angesprochen. Anscheinend ist er nur durch die Beliebtheit des Geburtsorts unter den Fischern angesiedelt, ohne ihre Mentalität zu teilen und erscheint – sowohl ideell als auch ästhetisch – als struktureller Fremdling im gesamten Figurenensemble. Seine bis zum Mystizismus sich steigernde Religiosität, seine Belesenheit in biblischen, aber auch in naturphilosophischen Schriften, auch seine milde, melancholische Duldsamkeit machen ihn zum absoluten Gegensatz des heranwachsenden Waisenkindes Hristo, der anscheinend von der Mutter einen unnachgiebigen Charakter und unwiderstehliche Strebsamkeit geerbt hat. Ohne den Philosophen wäre Hristo ohne jegliche humanitäre Erziehung geblieben. Auch so steht er auf dem geistigen Entwicklungsstufe eines Kindes und hat nur

eines gelernt: zu kämpfen. Wie ein herumstreunender junger Hund, lebt er unter menschenunwürdigen Umständen. Als einziger Erzieher des jugendlichen Protagonisten vereint der Philosoph beide Elternrollen, indem er das Kind pflegt und emotionell umsorgt, aber auch mit intellektuellen und weltanschaulichen Impulsen anregt. Er hat Hristo nicht nur das Lesen und Schreiben beigebracht, er erteilt ihm auch Privatunterricht für die schulische Ausbildung, damit der bettelarme Junge nur zu Abschlussprüfungen zu erscheinen braucht und trotzdem seine Zeugnisse zusammenbringen kann. Sein großes pädagogisches Versäumnis, dessen er sich erst mit Verspätung bewusst wird, besteht darin, dass er seinem jugendlichen Freund keine christlich-ethischen Prinzipien hat angedeihen lassen, vielleicht aus übertriebener Toleranz gegenüber der angeborenen Rücksichtslosigkeit des Jungen, oder aber – was die negative Seite desselben Motivs ist – aus Scheu vor Auseinandersetzungen. Deswegen kann er dem schon erwachsenen Hristo zwar emotional als Korrektiv gelten, nicht aber wirklich kontrollieren. Hristo bleibt mental auf sich selbst gestellt – von Anfang an bis zu seinem frühen Tod. Weil der Philosoph sich als ethischer Erzieher zurückgehalten hat bzw. in seiner Milde unwirksam geblieben ist, bleibt sein Zögling „ein Heide“ (K 23, 26) – ein selbst in seiner kurzen empfindsamen Phase den Naturgewalten und den eingebildeten weißen Chrysanthenen am Meeresboden (K 155) huldigender Naturmensch.

Mit der Figur des Philosophen stellt Jana Jazova also indirekt die Frage nach dem Stellenwert der Toleranz und der humanen Selbstentäußerung unter den positiven Werten im Menschenbild der Moderne. Die so genannten ‚stillen Menschen‘ sind ihr keineswegs vorbildhafte Figuren, sie mögen sympathisch sein, aber sie sind gesellschaftlich nicht effektiv und charakterlich uninteressant. Viel lieber ist ihr – ähnlich wie die aufmüpfige Titelheldin in *Ana Dzulgerova* – der natürliche Kraftmensch Hristo, der als religiös unbekehrter seinen Mittelpunkt bis zuletzt in seinem Ich findet. Ihm zu sagen, er solle nicht selbstsüchtig sein, bedeutet, ihn aufzufordern, seine Existenz aufzugeben, denn er hat keinen höheren Gegenstand als die materielle Welt und in ihr – den Wohlstand, nach dem er strebt.

Das ist der Grund, weshalb seine Mutter in grundsätzlich unterschiedlicher Wertung durch den Philosophen erscheint. (Denn er ist das Medium, dessen Erinnerung die sagemumwobene Figur der Fischerfrau Kata aufscheinen lässt.) In der Eingangsszene wird sie ausschließlich positiv vorgestellt: Ein Waisenkind, ist sie von den Pflegeeltern früh mit einem Mann verheiratet worden, dem sie eindeutig überlegen ist. Und als er in einem Kneipenkrawall erstochen wird, übernimmt die Frau das Fischerhandwerk, um sich und dem Kleinkind den Lebensunterhalt zu gewähren, wird immer schöner, immer gewandter und... von den neidischen Frauen als Hexe verschrien:

Du weißt doch, dass die Weiberseele so klein ist, ne? Wie kann ein Weib, das zu Hause die Kelle schwingt, es einer anderen gönnen, mitsamt den Männern ein Netz auszuwerfen im Meer? Und dann haben die noch ihre

Männer aufgehetzt, sie zu hassen und zu verspotten, um sie vom Meer zu vertreiben.“ (K 19)

Der Schritt von der Verdrängung der Eigenartigen zu ihrer Verteufelung ist auch bald getan, ein Kind aus dem Dorfe stirbt, und dann kann den Gerüchten von Katas schwarzer Magie kein Halt mehr geboten werden. Ihr Untergang im stürmischen Meer ist ein Glied mehr in der Kette, die sie aus dem Bereich der realistisch gezeichneten Frauenfiguren in die fantastische Welt der mythologisierten Wesen überführt: „kein Kreuz, kein Grab [...] keine Ruhestätte auf Erden“ (K 22).

Der Höhepunkt der Handlung im ersten Teil des Romans ist strukturell von dieser Figur dominiert – ähnlich wie seine Mutter scheint Hristo der Specht einen hyperentwickelten Sinn für klimatische Verhältnisse und das Verhalten von Fischschwärmen zu haben, so dass er trotz allgemeiner Euphorie keine siegreiche Ausfahrt erwartet, die ihm als gerade angeworbenen Kleintrawler-Kapitän Ruhm und Reichtum bringen sollte. Erst nachdem ihm seine Mutter im Traum erscheint, führt er einige wenige Freiwillige ins Zentrum des Gewitters auf stürmische See hinaus, um nicht nur mit sagenhafter Beute heimzukommen, sondern auch die Bewegung der Fischpopulation in eine günstige Richtung zu befördern und so den pelagischen Fischfang der Männer im ganzen Ort zu sichern. Kata die Fischerin ist als lebendige Walküre, als gespenstische Wegweiserin und den Sohn zum Durchbruch Verhelfende eine Schlüsselfigur in der vertikalen Gliederung der Welt in diesem Roman – sie stellt sich in die Reihe der Naturgewalten, die im Weltbild des Protagonisten die religiösen Leit- und Kontrollpositionen einnehmen. Sehr aufschlussreich ist es deswegen, wie der Philosoph im zweiten Teil des Romans eine grundverschiedene Bewertung dieser Figur gibt, um sie als Marker für eine sozialpsychologische und -ethische Motivation zu verwenden. Das einzige Mal, dass der Philosoph „wutentbrannt“ (K 173) gezeigt wird, ist im Streit um Hristos Selbstverwirklichung: Dem Bedauern des Zöglings, nicht seiner natürlichen Anlage gefolgt zu haben und ruhmreicher Pirat geworden zu sein, setzt der stoische Dulder das Gebot der Nächstenliebe entgegen, und aus dieser Perspektive erscheint Kata die Fischerin als Allegorie der tektonischen Lebensgewalt jenseits von Gut und Böse.

Eine ähnlich urwüchsige Weiblichkeit, aber ohne jede transzendente Überhöhung, ist auch an Angelina, dem kleinen, asozialen Mädchen dargestellt. Ihr niedriger sozialer Status, ihre sagenhafte Armut und die sehr bescheidene Intelligenz schränken ihre Anziehungskraft ein, und so kann sie den ambitiösen Specht nicht fest an sich binden, obwohl er – auf seine Art – sehr lange in sie verliebt ist. Angelina veranschaulicht den wohl einzigen Lebensweg, der einer armen Frau im Bulgarien zu Beginn des 20. Jahrhunderts zusteht – Dienstmädchen eines Mannes, der vielleicht ihr Vater ist, Fischerdirne und dann Freizeitgeliebte eines verheirateten Marineoffiziers, demonstriert sie einen parallelen sozialen Aufstieg zu dem des Protagonisten, allerdings, ohne das eigene Milieu zu verlassen. Und dennoch – ihre kompositorische Rolle erschöpft sich nicht darin, ein Baustein mehr in den Sit-

tenbildern des Romans zu sein. An ihren Reaktionen gegenüber dem Specht wird jede Abweichung in seiner Psyche und seinem Verhalten erkennbar. Ihr gesunder Lebenssinn wehrt sich sowohl gegen den ausgesprochenen Karrierismus als auch gegen die unbeugsame Selbstsucht, mit der er von Anfang an die Menschen behandelt. Ihre allmähliche Distanzierung erreicht ihren Höhepunkt, als er in seiner Machtsucht ihren Gönner, einen Durchschnittsmenschen, mit Aggressivität und Intrigen bedroht. Im Endeffekt ist gerade Angelinas Initiative, den Specht durch einen Drogenschmuggler observieren zu lassen, der springende Punkt für die abschließende Entwicklungssequenz in Hristos Biografie: Er trickst den seiner weit-sichtigen Gemeinheit nicht gewachsenen Verfolger aus, er rafft sein Drogengeschäft an sich und – überglücklich über seinen endlich gesicherten Wohlstand, stirbt er an der Kugel, die der betrogene Betrüger in seiner Verzweiflung auf ihn abfeuert.

Diese letzte Phase in der schon einseitigen Beziehung von Angelina zu Hristo überlappt sich mit seinem Begehren nach Dada, der zarten, unzugänglichen Gattin seines Schiffskommandanten. Das klassische Dreieck erscheint hier ziemlich verformt insofern, als der Ehemann – ein gutmütiger, stiller Mensch – seinen selbstgewählten und vielfach geförderten Untergesetzten selbst einlädt, der schwierigen Beziehung zur Gattin durch seine Beobachtergabe, seine jugendliche (vermeintliche) Redlichkeit und den unverkennbaren Lebensmut etwas Leben einzuflößen. Dem Leser begegnet Dada bei Hristos erstem Besuch im schönen Haus am Meeresufer, und aus seiner Sicht erscheint sie als eine mondäne, vielfach bewunderte bis angebetete Frau, die mit der Hristo zugewiesenen Dame, der eiteln, sich vor-drängelnden Adela durch ihre Grazie kontrastiert. Sehr schnell wird diese Figur transformiert in die Allegorie des Ewig-Weiblichen, nach dem sich der (abstrakte) Mann sehnt:

„Der Abend⁹ flößt mir eine schreckliche Melancholie ein, Herr Kapitän, – sagte sie, ohne ihn begrüßt zu haben. Später verstand er. Sie fing nie an und kam nie zum Ende. Sie setzte nur das fort, was mit den Jahrhunderten währt. Und er verspürte mit leisem Beben, dass er vor der Frau steht, die in all den Jahrhunderten zu jedem Mann gekommen war. Gekommen, sich hingestellt und das Gespräch fortgesetzt, das sie mit anderen Männern zuvor geführt hat. Und jeder Mann wartet auf diese Frau, dreht sich des Nachts im Bett und stöhnt, raucht und wandert die Flure auf und ab. Manchmal kommt sie viel zu früh, sodass der junge Armselige an ihr erblindet, wie von einer Qualle angerührt. Dann gibt es Männer, die einen Berg von Zigaretten geraucht haben während sie so lange warteten, und

⁹ Fast durchgehend sind in der hier zitierten Ausgabe von Jazovas Text die Einführungsstriche nur zu Beginn des Absatzes eingesetzt, dann aber unabgeschlossen belassen. Ich habe mich entschieden, die Interpunktion originalgetreu wiederzugeben.

wenn sie dann an ihrer Türe klopft, werfen sich diese vom Qualm ausgedorrten Männer ihr zu Füßen und zerfallen zu einem Häufchen Asche.

„Da, wie unbequem sind meine gelben Schuhe, – sagt die kleine Frau und lächelt wie die Kinder, – darum trage ich immer die blauen...“

Der Mann blickt zu ihr, verzaubert und überrascht, er weiß nicht, was er zu antworten hat, weil er nicht weiß, was sie da sagt. Er steht vor einem Rätsel und schweigt. Und dann schließen Philosophen, mit ihrer schweren Erfahrung beladen, die Tore zu ihren hohen Türmen ab und schreiben dort, auf Papyrus und Leder, die Schlussfolgerungen ihrer langen Reflexionen nieder.

„Frau, woher kommst du und wohin führst du uns? Was sind die Zeichen deiner Augen? Hilflos stehen wir vor dem Mysterium deines Wortes. Du braust wie ein Meer, wir aber hören deine Worte nicht. Sprichst du denn zu uns? Du schweigst, und uns sausen die Ohren, und wir spüren den Vorgeschmack deiner Geheimnisse.“

Was willst du uns sagen, oh Frau, die die Männer erwarten? (K 225f.)

Den längeren Umfang des Zitats habe ich mir erlaubt so zu belassen, um die Stilistik dieser romantisch-feministischen Tendenz der Dada-Figur zu veranschaulichen. Es ist keineswegs der eindrucksvollste Textabsatz in Jazovas Prosa, aber es ist eine jener Stellen, die sich an die empfindsame europäische Literaturtradition (konkreter: an den Lorelei-Mythos) anschließen lassen. Doch ist das Ewig-Weibliche bei Jazova komplizierter. Denn Dada ist einerseits eine verspielte, verlockende Fremde, sie erscheint dem sozialen Aufsteiger als eine Weltdame, deren Kulturkontext er trotz aller Anstrengungen nie ganz angehören wird. Andererseits ist sie das Opfer einengender sozialer Verhältnisse und empfindet sich als eine verzauberte Prinzessin, die dem Gefängnis ihres beschränkten Lebensraums in fingierte Affären mit südländischen Anbetern zu entfliehen sucht. Indem sie den jungen Kapitän ungewollt (?) aufheizt und dann, als er die Kontrolle über seine Liebesleidenschaft verliert und sich auf sie stürzt, doch entrüstet abweist, verstößt sie nicht nur den fremden Mann zugunsten ihrer korrekt geführten Ehe, sondern sie veranlasst seinen endgültigen Wandel zum Bösen. Von diesem Zeitpunkt an ist Hristo Katin der Specht nicht nur mutterseelenallein auf der Welt, er ist – rücksichtslos und unaufhaltsam in seinem Vergeltungszug gegen alle, die durch Geburt und bessere Chancen begünstigt worden sind – wie er immer war: ein absolut amoralischer Mensch.

Wie ein rachsüchtiger Genius verabschiedet der Protagonist – mit dem Willen zur Macht seiner Mutter ausgestattet und gegen die ihm versagten Geliebten mit kalter Verachtung gewappnet – den Plan, sich um jeden Preis durchzusetzen. Die sorgfältig ausgeklügelten Intrigen vernichten einen Rivalen nach dem anderen, und am Ende steht er am Ufer des Roten Meeres stolz, reich, einsam und vollendet da: ein Übermensch, über alles Humane erhaben. Die Frauen in seinem Leben

würden von nun an keine Subjekte sein, sondern sich fügen müssen, wie alle anderen und alles andere auch...

Sprachbilder als Erinnerungsorte

Als geografische Adressen sind in Jana Jazovas Romanen Südbulgarien (Plovdiv) und die Schwarzmeerküste (Sozopol, Burgas bis Varna) bevorzugt – diese Wahl ermöglicht es der Romanwelt, realitätsbezogen zu bleiben und zugleich ideell die Probleme der städtischen Kultur zu behandeln. Der Eine-Seite-Vorspann zum Roman *Ana Djulgerova* sagt es in seiner gefühlvollen Anrede an die Stadt deutlich aus:

Plovdiv¹⁰, da ich die Erinnerung an deine Traurigkeit nirgendwo ablegen konnte, beschloss ich, sie in diesem Buch hier zu verschließen und zu vergessen. [...]

Und langsam war dein trüber Fluss und schläfernte uns die Seelen ein.

Und die Nächte, die sich mit dem goldenen Abglanz ihres warmen Himmels über die Stadt herab senkten, führten mit sich den schweren Odem der Sehnsucht.

Die gesamte Natur erwartete etwas. Und jeden neuen Tag kam sie immer heftiger, wegen ihres Begehrens nach dem Wunder.

Und das Wunder kam nicht.

Aber, immerhin, mein geliebter Ort¹¹, dir, vielleicht, wird dies Wunder doch geschehen. Und in unserem groben, arbeitsamen und schnellen Jahrhundert wird eine im Himmel zurückgebliebene Gottheit ihren überraschten Blick auf deine stillen, heißen Hügel ruhen lassen, wird mit Tränen in den Augen des vergangenen Ruhms gedenken und dir die Rose von ihrer Brust zuwerfen. (AD 9)

Der geografische Ort ist kein beliebiger. Er ist seit jeher Stätte humanen Lebens, (gewesenen) „Ruhms“ und lädt – obwohl nunmehr dem Nirwana preisgegeben – doch zur kollektiven Erinnerung ein. Das Schwarze Meer wiederum erscheint nicht nur dem Kapitän Hristo Katin als ein Lebewesen, das in Symbiose mit den Menschen steht. Die existenzialistische Einstellung, die jeder Naturbeschreibung einen höheren Sinn verleiht, kann dem Himmel über Plovdiv oder dem Meeresgrund jene anthroposophische Bedeutung zuschreiben, die das elementare Alltagsleben in die tellurische Vertiefung und die übersinnliche Überhöhung erweitern. Die sehr realistischen Romantexte mit ihren anscheinend lapidaren, ungekünstel-

¹⁰ Ablativus zum Namen der personifizierten Stadt Plovdiv – nach wie vor die zweitgrößte in Bulgarien und Kulturort seit Jahrhunderten (byzantinisch: Philipopolis bzw. Pulpudeva).

¹¹ Im bulgarischen Original wörtlich *град* (Stadt), meine Übersetzung mit ‚Ort‘ bezweckt, die mit-schwingende erotische Beziehung der weiblichen Autorin zur angesprochenen, personifizierten sozialen Stätte zu erhalten.

ten Beschreibungen werden damit zum Ereignis, in dem sich das Weltbild der Zeitgenossen konzentriert. „Die Erinnerung [...] in dies Buch hier verschließen und vergessen“ meint vielleicht das Schreiben als therapeutischen Akt des Verarbeitens und Verdrängens. In der Rezeption realisiert es sich aber vielmehr als Ausgang aus der (selbstverschuldeten) Unmündigkeit des unzumutbaren Individualismus: Ana Djulgerova, Hristo Katin der Specht und ihre Gefährten bilden eine Ahnengalerie bulgarischer Bürgerlicher, wie sie in der klassischen Nationalliteratur nicht oft anzutreffen sind. Das melancholische Fräulein, das ihre ruhige und abgesicherte Lebensweise verlassen und als Malerin in der Hauptstadt studieren will, der Kraftmensch Hristo, der seine Einsamkeit zum Antrieb für immer größere Leistungen benutzt, repräsentieren das Begehren nach dem Glück – weiter unten werde ich diesen mentalen Erinnerungsort mit seinen Komponenten Freiheit und Liebe nochmals ansprechen.

Aber es sind nicht nur die Räume und die Personen der fiktiven Welt, die sich in Jazovas Texten als kulturelles Ereignis präsentieren. Auch ihre Sprachfiguren sind häufig auf eine diskrete Art sehr originell und zugleich allgemein verständlich und vermögen es, charakteristische Lebensempfindung auszudrücken und zu Sprachikonen zu gerinnen. Eine fast in Renaissance-Format abgefasste Vorstellung wird ausgerechnet am „vollendeten Individualisten“ (Mitov, zit. nach Vačeva 2010: 12) Hristo Katin festgemacht: Der einsamste und verlassenste Mensch der Welt kann dennoch eine Zuflucht werden für den gequälten Anderen, wie „eines jener kaum besuchten Tempel, wo selbst die stolzeste Seele sich auf den steinernen Fliesen hinstrecken könnte, um schreiend ihr Herz auszuschütten“ (K 210). Ana Djulgerovas Milieu ist mit einer regional spezifischen und dennoch universell gültigen Bildlichkeit dargestellt: „Alles um sie herum trottete dem großen grauen Wagen der Alltäglichkeit hinterher.“ (AD 40f.) Die Unwegsamkeit einer in provinzieller Enge versandenden Jugend wird so beschrieben: „In solchen Augenblicken sah Ana erschrocken ein, dass [...] das von ihr Erhoffte so wenig zu den ihr bekannten Männern passte und so mit denen nicht werden könnte, wie der Mariza-Fluss nicht umgekehrt zu seinen Quellen hochfließen würde!“ (AD 42) Das Ungenügen an der so beschränkten Lebenswelt ist aus Dadas Sicht etwas anspruchsvoller stilisiert:

„Mein Weg ist ziemlich schmal. Der schmalste Weg ist der, den ich habe. Auf der einen Seite Felsen, auf der anderen – das Meer. [...] Auf dem Weg kann nur einer gehen, und das bin ich. Ich gehe voran, Herr Kapitän, und mir kommt mein Ehemann nach, und neben ihm ist kein Platz für niemanden.“ (K 237)

Aus solchen Metaphern wird das Bild vom beschränkten sozialen Feld der Figuren errichtet, solche Metaphern verhelfen den dargestellten Sujets zu einer verallgemeinerten Bedeutung.

Die Texte selbst werden zu Erinnerungsorten auch durch die Vielfalt der sprechenden Namen. Zum einen erstreckt sich die Bandbreite der Frauennamen von ganz üblichen (Marga) über vorgeprägte biblische (Ana, Angelina) und kulturgeschichtliche (Elena) bis hin zu exotischen (das ganz und gar unübliche Dada). Auch an den Männernamen ist eine gewisse semantische Überfrachtung zu beobachten. Im Falle von Hristo Katin besagt der Familienname die höhere Geltung der Mutter im Vergleich zum Vater („Katin“ meint im Bulgarischen „Katas“ als Genitivform des mütterlichen Vornamens). Im Falle von Bogumil Dionysov, dem weltberühmten Musiker und Anas Geliebten, ist an den Namen ein bipolares Lebensgefühl vermittelt („Bogumil“ ist wörtlich ein „Gottlieb“, aber auch der Vertreter einer plebejisch-gnostischen Ketzerströmung in der mittelalterlichen Kirche auf dem Balkan; während Dionysov im Land der Orpheus-Nachfahren unzweideutig auf das Bacchanalische verweist). Ähnlich oxymoron erscheinen auch die Namen des Protagonisten im *Kapitän* – Hristo Katin dem Specht steht zwar der Messias Pate, doch zugleich ist der lärmende, bohrende Vogel ein Indiz für den unruhigen, unnachgiebigen Charakter des jungen Mannes.

Die kulturgeschichtlich verbrieften Namen von Philosophen, Schriftstellern, Politikern und wissenschaftlichen Diskursbegründern wiederum dienen der allgemeinen Verständigung über weltanschauliche, zivilisationsgeschichtliche und ethische Fragestellungen. Darüber hinaus bieten sie Anschlussflächen zwischen der fiktiven Welt in Jazovas Romanen und dem großen Kontext der globalen Kultur, statt sich auf ethnisch und regional spezifische Realien zu konzentrieren und so die Selbstisolation der nationalen Literatur von der Moderne nur zu verstärken. Außer diesen allgemeineren Funktionen der personalen Ikonizität in der Sprache dienen die Personen-Metaphern aus dem Kulturgut der europäischen Region zur Charakteristik der Romanfiguren und – was mir noch wichtiger erscheint – zur begrifflichen Klärung von Werten. So ist zum Beispiel Hristo Katin beseelt von Don Quijote de la Mancha, wohl weil er auch „von seiner [der eigenen – N.B.] Größe erdrückt“ (K 172) ist. In seinem Begehren nach Ruhm erwägt er das Schicksal berühmter Märtyrer der Menschheit, um auch bei ihnen „niedere Berechnung, Kalkül und Ambitionen“ (K 174) aufzudecken. Bei der Gelegenheit taucht jenes Motiv nach der hochstapelnden Bettlerin aus dem Gedicht *Aufbruch*, wie ich es eingangs dargestellt habe, in der Interpretation von Jeanne D’ Arc wieder auf:

Hat nicht ihr großer Ehrgeiz den weiblichen Körper in den Harnisch eingezwängt? Oh... tief in ihrer selbstsüchtigen Seele hat sie davon gewusst, dass dies der einzige Weg und dies der höchste Augenblick sei, in dem sie ihr ganzes Leben ausleben, aber König und Volk veranlassen würde, sich ihr zu verbeugen. Wann sonst und wie würde sich eine Hirtin diese Verbeugung erzwingen? (K 175)

So umgedeutet, erscheinen die Personen aus dem globalen Kulturgut der Menschen einer kritischen Theorie unterworfen und modernisiert. Und sie bauen Brü-

cken auf zu den Begriffen, die als mentale Erinnerungsorte fungieren, zum Beispiel – zu Liebe und Freiheit.

Anas Freiheitsbegriff verbindet sich mit der Erlösung von den Schranken der Langeweile im provinziellen Vorort. Ihr sind die beiden Männergestalten die Erlöser von der Not der Einsamkeit:

Und so fing sie an, von ihrem Vater erst mit Interesse und dann mit verstohlener Liebe zu denken: Sie sah ihn schon wie einen lichten Ritter, der eines Tages auf geflügeltem Pferde aus seiner zaubervollen Burg heranzuflogen, vor Ana hinknien und zu ihr sagen würde: Ich kam, um dich in die weite Welt hinaus zu tragen. (AD 36f.)

Mit derselben halbkindischen Hingabe verfällt Ana der Liebe zu dem väterlichen Freund. Der Virtuose Bogumil Dionysov gewinnt sie mit seiner männlichen Reife, dem kraftvollen Auftreten, das von vornherein Unterstützung und Stabilität verspricht, aber auch mit der ruhmreichen Aureole, von der ein Abglanz auch auf sie zu fallen scheint. Doch Personen und Orte passen in diesem Fall nicht ganz zueinander: Einerseits ist das bescheidene Wirtshaus am Stadtrand mit seinem ungepflegten Garten viel zu gewöhnlich für einen großen Erlösungsakt, und „in dem Moment, in welchen die beiden Männer nach Sofia verreisen, ist der Ort entzaubert“ (Dakova 2012). Andererseits ist Ana selbst noch viel zu verwurzelt in der bürgerlichen Moral, um den großen Kairos-Moment zu verwirklichen. Schon während der Spazierfahrt auf dem Fluss fällt ihr unangenehm auf, dass der angebetete Dionysov nicht von Ehefrau, sondern von Gefährtin¹² spricht, und leitmotivisch wird ihre Scheu angedeutet, die gesicherte Existenz zu verlassen, um sich ins Abenteuer Welt zu stürzen.

Anders Hristo Katin der Sprech. Ihm als sozial ungebundenem, selbstverantwortlichem Naturmenschen ist die Freiheit eine anscheinend selbstverständliche Gabe. Seine Anhänglichkeit gegenüber dem Philosophen und der kleinen, bettelarmen Angelina zeigen seine Veranlagung zur positiv reziproken Sozietät. Bemerkenswert ist seine undogmatische Genderanschauung:

„Bloß kein Dienstmädchen heiraten, sag ich dir!“, meinte der Specht.
 „Weißt du, was das ist – wenn jemand gedient hat? Wann immer du zu ihm hinschaust, wird er aufspringen und dir was bringen wollen. Pfui!
 Wenn Frau, dann kein Dienstmädchen – das sag ich dir!“ (K 126)

Die Besessenheit vom Traum nach Macht und Ruhm und Wohlstand wird Hristo zum Verhängnis. Sein ästhetischer Sinn und seine Selbstsucht beschränken seine Freiheit, er wird sich selber zum Hindernis und stürzt in den Abgrund seines Ehrgeizes. Mit beiden Protagonisten ermisst Jana Jazova das soziale Feld im Hinblick

¹² Dass im Bulgarischen *дъщеря* sowohl ‚Gefährtin‘ als auch ‚Genossin‘ meint, macht die Übersetzung der Gender- mit der parteipolitischen Konnotation auffällig.

auf die Chancen des Individuums auf sozialen Anschluss, um ihre Geworfenheit in die Welt zu überwinden. Es hat den Anschein, dass solche Chancen lediglich in den trivialen Sprachfiguren gegeben sind, die allerdings als utopische Rede-Wendungen belassen werden müssen: Macht und Reichtum, Freiheit und Liebe finden in keinem der Romane eine reelle Verwirklichung.

Es ist naheliegend, Parallelen zwischen der Biografie der Schriftstellerin Jazova und ihren Frauengestalten in den oben besprochenen Romanen zu ziehen, was auch vielfach passiert ist (z.B. bei Zografova, Dakova u.a.m.). Jana ist dort fast durchgehend mit Ana gleichgesetzt, die vernachlässigten Ehefrauen von Djulgerov und von Dionysov sind als Reflex von Janas gespanntem Verhältnis zu Balabanovs Gattin gedeutet worden, im selben Zug könnte ich die Sprachfigur ‚Liebe‘ auf die ‚unmögliche‘ Beziehung der begabten, bildhübschen Schriftstellerin zum betagten, egozentrischen Professor zurückführen. Und dennoch bin ich der Meinung, dass auch eine Reihe literarischer Vorfahren nicht unbeachtet bleiben dürfen, sollten die Variationen des Weiblichen in Jazovas Texten im Kontext ihrer zeitgenössischen Kultur hinreichend verortet werden. Flauberts Madame Bovary, Theodor Fontanes Effi Briest, Dostojewskis Anna Karenina dürften den bulgarischen Spleenkranken Ana Djulgerova und Dada Patin gestanden sein. Ihr innovativer Charakter innerhalb der bulgarischen Literatur besteht darin, dass sie ein modernes Lebensgefühl urbaner Prägung vermitteln, das zwar noch innerhalb des bürgerlich-patriarchalischen Tugend-Begriffs und der Ordnungsliebe verankert ist, aber danach trachten, alternative Konzepte von Glück zu realisieren. Und dieses Thema kann in der Wendezeit des ausgehenden 20. Jahrhunderts, als Individualismus wieder denkbar geworden ist (ab etwa der Zeit der Perestrojka und dem aufwühlenden Jahr 1989), aus dem kaum bewussten kulturellen ins kommunikative Gedächtnis wieder aufgenommen werden. Vergessen, neu aufgelegt und dann sehr intensiv besprochen, steht Jana Jazovas Schaffen stellvertretend für sehr viele vom Lauf der Kulturgeschichte und den Dispositiven der Kulturpolitik übergenene Werke.

Die Orte, in denen sich die Handlung in Jana Jazovas fiktiven Welten abspielt, haben eindeutig urbanen Charakter. An ihrer Lyrik ist unverkennbar, dass die Maschine und die Straßenzüge für Requisite und Kulisse sorgen, oder aber die Naturlandschaft einer expressionistischen Personifizierung unterliegt. In ihrer Prosa sind die Landschaften nicht mit Ackerbau verbunden, sondern mit einer (klein-)städtischen Lebenswelt, ob vermögend oder armselig. Das ist für die bulgarische Literatur des 20. Jahrhunderts keine Selbstverständlichkeit. Diese altkluge Schriftstellerin, die aus einer kleinen Stadt an der Donau stammt und doch in der Familie eines in der Schweiz promovierten Philosophen und der Tochter aus gutem Hause aufgewachsen ist, kennt sich trotz ihrer zweiundzwanzig Jahre gut in verschiedenen sozialen Schichten aus. Die Orte, in denen die von ihr geschaffenen Frauen und Männer siedeln, sind immer kultivierte Räume.

Dieser Umstand verleiht jedem Detail und jedem deiktischen Verweis semiologischen Gehalt. Nichts in Jazovas Texten ist zufälliges Beiwerk, kein Requisit dient einfach nur dem Lokalkolorit. Es sind diverse Instrumente, die sie einsetzt, um durch die Gegenstände zu sprechen, um Gegenstände statt der Menschen sprechen zu lassen und so soziale Felder aufzubauen, die – besonders für uns heute, ein Jahrhundert fast nach der Veröffentlichung ihrer Werke – einen hohen informativen Wert besitzen und zugleich, über ihre historische Aussagefunktion hinaus, einen höchst aktuellen Bezug haben. Und sie schaffen Erinnerungsorte, die einer kritischen Masse von Lesern die Gelegenheit geben, sich als legitimen Bestandteil der Bevölkerung im Lande Bulgarien zu etablieren: in der ersten Hälfte des Jahrhunderts – gegen die bäuerlich dominierte Kultur, und nach der Wende zum totalitären Realsozialismus – gegen die unaufhaltsame Vereinnahmung durch die Arbeiter-und-Bauern-Kulturinstanzen.

Literatur

Primärtexte

- Jazova: Язова, Яна (1934a): *Бунтът. Стихове*. [Aufruhr. Gedichte]. София: Ив. Коюмджиев.
- Jazova: Язова, Яна (1934b): *Кръстове*. [Kreuze]. София: П. Глушков.
- Jazova: Язова, Яна (1997): *Библиография*. [Bibliografie]. Съст. Цветанка Панчева. София: Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“.
- Nietzsche, Friedrich (1954): Menschliches, allzu Menschliches I/6. In: *Werke in drei Bänden*. München: Carl Hanser Verlag, Band 1, 636-637.

Sekundärliteratur

- Daкова: Дакова, Бисера (2012): *Опозицията „център – периферия“ в романа „Ана Дюлгерова“*. [Die Opposition „Zentrum – Peripherie“ im Roman „Ana Djulgerova“]. <http://www.youtube.com/watch?v=Do9Woq62T1M> (Stand: 30.3.2013).
- Gärdev: Гърдев, Борислав (2003): След Възкресението. [Nach der Auferstehung]. In: *Електронно списание LiterNet*, 14.10.2003, Nr. 10 (47). <http://liternet.bg/publish4/bgyrdev/kritika/iaiazova.htm> (Stand: 30.3.2013).
- Gärdev: Гърдев, Борислав (2011): *Яна Язова – след възкресението*. [Jana Jazova – nach der Auferstehung]. Велико Търново: Фабер.
- Горчева: Горчева, Мая (2011): *Убежищата в писането на Яна Язова – изнурителното детство на литературните митове*. [Zufluchtsorte für Jana Jazovas Schreiben – die ermattende Kindheit der literarischen Mythen]. <http://www.litclub.bg/library/kritika/maya/yana.html> (Stand: 30.3.2013).

- Moјra (1996): *Мојра – епистолярният роман на Яна Язова и Александър Балабанов*. [Moira – Der Briefroman von Jana Jazova und Aleksandăr Balabanov]. Ред. Цвета Трифонова и Петър Величков. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Peleva: Пелева, Инна (2010): Случаят „Яна Язова“, или възходът на биографията. [Der Fall Jana Jazova oder Der Aufstieg der Biografie]. In: *Електронно списание LiterNet*, 05.11.2010, Nr. 11 (132). http://liternet.bg/publish20/i_peleva/jana-iazova.htm (Stand: 30.3.2013).
- Šumkova: Шумкова, Лора (2006): Невъзможни жени. [Unmögliche Frauen]. In: *Електронно списание LiterNet*, Nr. 2 (75). http://liternet.bg/publish14/l_shumkova/nevuzmozhni.htm (Stand: 30.3.2012).
- Trifonova: Трифонова, Цвета (1995): Книга, впримчена в капана на историята. [Ein Buch, in der Falle der Geschichte gefangen]. In: *Летописи*, кн. 5, 31-43.
- Vačeva: Вачева, Албена (2010): Днес знаем, няма път, но нека тръгнем пак... Яна Язова. [Heute wissen wir es, einen Weg gibt es nicht, doch kommt, wir wollen wieder aufbrechen... Jana Jazova]. In: *Неканоничната българска литература*. Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“, част II, 27-53.
- Veličkov: Величков, Петър (2007): *Яна Язова – проклятието на дарбата*. [Jana Jazova – der Fluch der Begabung]. София: Изток-Запад.
- Zografova: Зографова, Катя (2006): *Многоликата българка. Забележителни жени от Възраждането до наши дни*. [Die vielgestaltige Bulgarin. Bemerkenswerte Frauen seit der Wiedergeburt bis in unsere Tage]. София: Изток-Запад.
- Zografova: Зографова, Катя (2012): *Емблематичните женски образи в творчеството на Яна Язова*. [Die emblematischen Frauenfiguren in Jana Jazovas Romanschaffen]. <http://www.youtube.com/watch?v=TyBQxg74hCs> (Stand: 30.3.2013).

Futuristische Muster auf dem Balkan – Meyrinks Einfluss auf den jungen Svetoslav Minkov

Die Prosa des jungen Svetoslav Minkov, eines der Mitglieder des Literaturkreises *Стрелец* („Der Schütze“), bietet ein überzeugendes Beispiel für die Aufnahmebereitschaft der bulgarischen Literatur um 1900 für urbane, sogar futuristisch anmutende literarische Motive aus dem europäischen Westen. Vergeblich wird der Leser nach den üblichen regionalen Opankenstereotypen suchen, die das Land als eine naturbelassene Idylle mit unzivilisierten Menschen erscheinen ließe. Svetoslav Minkov kümmert sich wenig um die Heimatkunst-Debatte seiner Schriftstellerkollegen, er hat sich einer fortschrittsbewegten Wirklichkeit verschrieben und denkt in seinen Texten jene Tendenzen zu Ende, welche auch die deutschen Romantiker knapp ein Jahrhundert zuvor zur ersten Welle der Kulturskepsis bewogen haben. *Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..* („Lunatin!.. Lunatin!.. Lunatin!..“), *Made in USA* („Made in USA“), *Водородният господин и кислородното момиче* („Der Wasserstoffherr und das Sauerstoffmädchen“) sind der mittelalterliche Jahrmarkt oder das Land der unbegrenzten Möglichkeiten zu virtuellen Räumen eines allumfassenden magischen Theaters geworden, der von Zitaten belebt ist. Ihre Spielbreite reicht von E.T.A. Hofmanns Märchen, einem beliebten Register avantgardistischer Literatur, über die Postkartenbeschreibungen im Stil der Wiener Secession bis hin zu häufigen Paraphrasen des geachteten Dichterkollegen aus dem Künstlerverein der „Schützen“ – Atanas Dalčev. Nicht zu verkennen sind dabei auch die Spuren

Meyrinkscher Paradoxien, die der Adept keineswegs nur affirmativ den eigenen Texten einschreibt.

Im München der goldenen 20er Jahre begegnet der bulgarische Student Svetoslav Minkov dem ‚magisch inspirierten‘ Autor Meyrink. Über die persönliche Bekanntschaft hinaus erwächst das Interesse für den grotesk-phantastischen bzw. parodiert realistischen Stil, das den jungen Literaten zunächst zu Übersetzungsarbeiten anregt. Bereits mit 26 Jahren überträgt Minkov den *Golem* (1926) ins Bulgarische, kurz darauf folgen der Erzählungsband *Kardinal Napellus* (1927) und *Der weiße Dominikaner* (1931). Sieht man von dem als Manuskript hinterlassenen *Golem*-Versuch von Geo Milev¹ ab, bleibt Minkov bis heute der einzige bulgarische Übersetzer von Gustav Meyrink. Ein Vergleich von beiden Autoren dürfte also nicht in Verlegenheit geraten bei der Suche nach rein äußerlichen Begründungen der beobachteten Analogien – die Kontaktbeziehungen liegen nachweislich vor. Der häufig pauschal formulierten These vom Einfluss des deutschsprachigen Autors auf den jungen Minkov sei im Folgenden am Beispiel konkreter Textvergleiche nachgegangen.

Bis in die Lehnübersetzungen aus dem Deutschen lässt sich die noch recht apogetische Befolgung Meyrinkscher Muster in Minkovs ersten Erzählungen aus dem Jahr 1922 mit den so symbolträchtigen Titeln *Синята хризантема* („Die blaue Chrysantheme“) oder *Sérénade mélancholique* verfolgen. Eros und Thanatos, verbrecherische Liebesleidenschaft und das Grauen davor sowie die romantische Phantastik mit den diabolischen Effekten des gotischen Romans bestimmen die Sujets, die sich auf der philosophischen Setzung von der Gespensterhaftigkeit des Daseins, dem Traum vom Leben und der undurchschaubaren, geheimen Macht des Transzendenten gründen. Über diese Weltanschauung, die traditionell das Genre der mystischen Erzählung auszeichnet und insofern nicht als spezifisch Meyrinksche angesehen werden dürfte, legt sich eine besondere theosophische Schicht – die der Rosenkreuzer-Ideologeme. Bekanntlich beschäftigt sich Gustav Meyrink intensiv mit diesem Orden (1922 übersetzt er auch den Rosenkreuzer-Roman von Randolph, *Dhoula Bel*). Die gnostischen Prinzipien, wie sie zum Beispiel sein *Meister Leonhard*² vertritt, erscheinen als Reflex auf diese geistige Orientierung. Die Initiation der Titelfigur erfolgt nicht über die zivilisationsgemäße Einreihung in die Ahnengalerie – die überlieferte Kultur und die lebensweltlichen, familiären Beziehungen – sondern umgekehrt: Die familiären Beziehungen erscheinen als die über „dem Netze der Zeitlichkeit“ erhabene, ewig wiederkehrende Zweiheit von Diesseits und Jenseits. Andeuten lässt sich diese Einstellung am Beginn und am Ende der so gezeichneten geistigen Biographie des Meisters Leonhard:

¹ Einen Vergleich der beiden Übersetzungen bietet Nonev (1988).

² Die Zitate aus den Ausgaben, wie sie in den Literaturverzeichnissen am Ende des Kapitels angeführt sind, werden im Fließtext durch vom Titel abgeleitete Siglen und die jeweilige Seitenzahl angeführt, in meiner Übersetzung aus dem Bulgarischen.

Er sucht ihnen Leben einzuhauchen, indem er die Bücher liest, die das geistige Band schlingen zwischen ihm und seinem Vater, doch sie rufen keinen Widerhall hervor in ihm und bleiben ein Labyrinth von Begriffen.

Fremdartige Dinge geraten in seine Hände, wie er mit dem steinalten Gärtner zusammen unter dem Wust von Folianten gräbt: Pergamente in Chiffreschrift, Bilder, die einen Bock darstellen mit goldenem bärtigen Männergesicht, Teufelshörner an den Schläfen, und Ritter in weißen Mänteln. (ML 31)

Meister Leonhard rührt sich nicht, er weiß, dass die da draußen ihn erschlagen kommen, [...] aber er weiß auch, dass der, den sie erschlagen, sein Leib, nur ein Schatten ist, so wie sie nur Schatten sind – wesenloser Schein im Scheinreich der rollenden Zeit, und dass auch die Schatten dem Gesetze des Kreises gehorchen.

Er weiß, dass die Alte mit dem Blutmal seine Tochter ist, die die Züge seiner Mutter trägt, und von ihr das Ende kommt, damit sich der große Bogen schließe: Die Wanderung der Seele im Kreis durch die Nebel der Geburten zurück zum Tod. (ML 52)

Eine vergleichbare theosophische bzw. gnostische Ausrichtung scheint einige der frühen Erzählungen von Svetoslav Minkov zu motivieren. *Аз и непознатият* („Ich und der Unbekannte“, 1927) zeichnet eine apokalyptische Situation und die absehbare posthumane Welt: „Ab heute bleibt die Erde ein toter Körper im Weltall, der leere Kreise um die eigene Achse drehen wird, ähnlich den vielen erloschenen Welten“ (Minkov 1927: 22). Der Schluss der Erzählung zoomt den Ich-Erzähler in eine mit Requisiten des biblischen Paradieses (dünner, grüner Baum mit an ihn geschmiegte Schlange), aber auch einem Ziegenbock mit goldenen Hörnern und Menschenhänden) ausgestatteten Szene. Von ihr aus ist „die ruhig blickende, tote Erde“ nur als ein kleiner, grünlich flackernder Lichtstrahl zu sehen. Dass die Requisiten aus dem traditionellen Schauerroman eine gnostische Begründung erfahren, zeichnet diesen Text von Minkov aus und stellt ihn in die Nähe der okkultistisch argumentierenden Prosa. Doch im Unterschied zur gelassenen Zuversicht in die ewige Wiederkehr des Gleichen, wie sie Meyrink meist vermittelt, ist bei Minkov ein Final festgeschrieben – als Allegorie der paradoxalen Endlosigkeit des Weltendes:

Wie lange ich so saß, den Worten des Unbekannten nachsinnend, kann ich mich nicht erinnern. Als ich mich umwandte, um nach ihm zu suchen, war er verschwunden. Stattdessen war ein kleiner, schmaler Baum der Erde entsprossen, und um den Stamm herum wand sich eine Schlange mit gen Himmel emporgerichteten, stehenden Augen. Und dort war vom grünen Stern nur eine kleine Flamme verblieben, scharf wie ein Schwert.

Es züngelte zwischen den beiden goldenen Hörnern eines schrecklichen Ziegenbocks mit Menschenhänden, der sich wie ein dunkles Gespenst vor dem fernen Horizont abzeichnete und ruhig auf die tote Erde sah. (ebda.)

Die traditionelle Apokalypse-Struktur ist hier bereichert um einige – ebenfalls traditionelle – astrologische Bildhaftigkeit, die Minkov frei kombiniert, um der Szene eine eigene Dynamik zu verleihen. Unverkennbar ist die symmetrische Anordnung der Bilder. In weit höherem Maße, als es bei Meyrink der Fall ist, heben sie sich von der durch sie symbolisierten Begrifflichkeit ab, um dekorative Funktionen zu übernehmen. Das ist ein starker Einfluss vom Jugendstil, wie er beim gebürtigen Wiener seltener anzutreffen ist. Die epische Weitschweifigkeit, mit der Meyrink die Initiation des Helden als Wanderung nach dem Modell der mittelalterlichen Aventure darstellt, kann beim bulgarischen Autor nirgendwo angetroffen werden. In *Ich und der Unbekannte* benutzt er die einfachere Struktur der *disputatio*, inszeniert das dialogische Konzept der Erbauungsliteratur, um gleichsam ihre Tendenz zu zerstören. Der auferstandene Vichren Rakita und sein Unbekannter, der Baum und die Schlange, die tote Erde und das teilnahmslose Sternzeichen, vom Urelement des Feuers belebt, ist eine zuversichtliche Vision auf die Entropie der Welt, nicht auf ihre und des Menschen Heilsgeschichte.

Im Kontext kosmogonischer Gleichgültigkeit lässt Meyrink jede irdische Geschäftigkeit als eitle Sinnlosigkeit erscheinen. Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist die Beschreibung der Mutter von Meister Leonhard:

Sie ist wie der vorwärtshaspelnde Sekundenmesser einer Uhr, der in seiner Zwergenhaftigkeit sich einbildet, dass die Welt ins Stocken geriete, wenn er nicht dreitausendsechshundertmal zwölfmal des Tages im Kreise herumzappeln würde, voller Ungeduld die Zeit zu Staub zu feilen, und es nicht erwarten kann, dass die gelassenen Stundenzeiger die langen Arme heben zum Schlag auf die Glocke. (ML 9)

Die Hierarchie der Uhrzeiger als subtiler Hinweis auf die Weltverfallenheit des Menschen einzusetzen, ist ein poetischer Einfall des konservativen Meyrink, an dem sich die Invektiven der Moderne-Debatte ablesen lassen. Die Analogie von Mensch und Uhrwerk (Maschine) wird zur negativen Folie für das autarke Ideal der Zeit- und Weltenthobenheit.

Die Aversion der Anti-Moderne gegen die Vernichtung des Lebens durch sich steigernde Geschwindigkeit lässt sich auch bei Svetoslav Minkov beobachten. Dem Uhr-Motiv widmet er eine gleichnamige Erzählung: *Часовник* („Die Uhr“, 1924). Sie handelt von der (Zeit-)Reise eines gelangweilten Dandys zum Mond, dem Planeten der... Zeitverlacher. Die konservativ-theosophische Grundlage der logischen Argumentation aus der Erzählung *Ich und der Unbekannte* äußert sich in der vordergründigen Abwertung des Buches als Medium für Wissen und Inspiration, hinter der das *nihil scire – omnia posse*, der Spruch der klassischen Rosenkreu-

zer, durchschimmert. Ausgesprochen tendenziös ist die Verherrlichung der Autarkie, die aus dem Kontrast der Bilder von Erde und Mond erwächst:

Doch dort unten, irgendwo in weitester Entfernung, loderte die Erde in Flammen. Hoch über ihr erhob sich der eiserne Schatten einer riesigen Maschine, und der Pendel eines Uhrwerks schnitt durch die Flammen die Erdkugel entzwei. (U 12)

Der futuristisch anmutenden, pantomimischen Inszenierung des 20. Jahrhunderts als Apokalypse ist die verklärte Kultur der urwüchsigen Mondbewohner gegenübergestellt, deren einzige Beschäftigung das Spielen mit der Zeit ist, ihre „ewige Kegelbahn mit den Seelen der toten Uhren der Erde“ (ebda.).

Spätestens an diesem Minkovschen Text lassen sich jene parodistische Übertreibungen beobachten, die ihn als einen der wenigen ‚humoristischen Phantasten‘ in der bulgarischen Literatur auszeichnen. In *Die Uhr* greift er die Requisite des urbanen Milieus auf, um sie zu einer Groteske zu montieren. Die trübselige Atmosphäre des fahlen, verregneten Herbsttages, die deprimierende Langeweile zu Hause, das ziellose Flanieren durch menschenlose Passagen an Antiquitätenläden und geduckten Kaffeehäusern vorbei, die plötzlich aufscheinende Inschrift „Privatbibliothek“ inmitten der rußgrauen Fassaden leitet in das Interieur einer im Stillstand erstarrten, vergangenheitsgesättigten Wohnung, wo der vergreiste Bibliothekar (Morgenmantel, Schlafmütze und Brille) als noch lebendiges museales Exponat fungiert. Nur in so einem Raum kann der Wanduhr jene dämonische Kraft zuwachsen, die sich ins Monströse steigern könnte, würde sie nicht zerschmettert vom plötzlich auftretenden Stap Klap, „dem Mann mit dem metallenen Gehirn“ und den parodistisch abgewandelten ritterlichen Attributen (gewaltige Schere anstelle des Schwertes, fliegender Reisemantel).

Dieser frivole Umgang mit den Perspektiven der Phantastik in Minkovs *Uhr* führt von den theosophisch begründeten Analogien mit dem magisch-suggestiven Meyrink weg und zu Bezügen auf manche freimütig-satirische Erzählungen des deutschsprachigen Vorbilds hin. Zum Beispiel zu *Des deutschen Spießfers Wunderhorn* (1913), in dem Meyrink unter anderem auch der Frage nachgeht: *Wozu dient eigentlich weißer Hundedreck?* Das Motto „Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an!“ (Meyrink 1987: 156) richtet die Aufmerksamkeit auf die sonst recht subtil geäußerte sozialkritische Tendenz dieser Satire – die trostlose Armut der Invaliden aus dem Ersten Weltkrieg. In unserem Zusammenhang interessiert eher die Darstellungsart. Ein Köter, in gespenstischem Zwielflicht gezeichnet; ein belangloser Invalide als mutmaßlicher Magier und der Ich-Erzähler als Voyeur, der sich sämtlichen okkultischen Orden zu verschreiben bereit ist, nur um das Geheimnis des rätselhaften Ereignisses zu erspüren. In anscheinend unausweichlicher Gesetzmäßigkeit erscheinen erst der Köter und dann der seine Exkreme sammelnde Greis. Das Ereignis selbst besteht also an und für sich aus banalsten Alltäglichkeiten, die der Ich-Erzähler mit unterkühlter Selbstironie als Mysterien behandelt. Mit dieser iro-

nischen Brechung wird auch die Illusion von der Fiktion zerstört, der Autor tritt ebenfalls auf, um sich an den Leser zu wenden.

Das Spiel mit literarischen Konventionen und Modellen oder mit der Fiktion des Autors motiviert auch den fiktiven Brief *Meine Qualen und Wonnen im Jenseits. Durch spiritistische Klopfklaute mitgeteilt* (geschrieben 1913), gezeichnet von „Ihr[em] aufrichtig verstorbene[n] Gustav Meyrink“. Humoristisch abgewandelt erscheint der Topos vom *poète maudit*: der drohenden Armut entzieht sich der Dichter durch den Freitod. In einer Art göttlichen Komödie ist der Aufenthalt im Purgatorium ein geeigneter Anlass für die Hommage an die literarischen Vorgänger, die keineswegs nur freundlich klingt – Meyrink sitzt in einer Schulklasse zwischen dem weinenden Lessing, der dem Nikolaus Lenau vorsagt, und dem Johann Hölderlin, der ihm Angst vor der Prüfung macht. In den paradiesischen Gefilden wandern Figuren aus der gegenwärtigen, realen literarischen Szene, und die übertrieben wohlwollende Bewertung durch den Verfasser ist nur verkappte Satire gegen die eitle Nichtigkeit im Kulturbetrieb. Der „unsterbliche Astralleib eines Mimen“ oder der „Kama rupa‘, wie es die Inder nennen – de[r] fluide Körper“ (MQ 146) eines noch am Leben erscheinenden Rechtsanwalts aus München vertreten die ironisch dargestellten Dispositive der Macht in der Religion und der Justiz. Der Einzug der technokratischen Moderne in die paradiesischen Einrichtungen (Genuss-Automat), die Neutralisierung des Dämonischen durch wienerische Gemütlichkeit („Cafe Gehinnom‘ [...] – dunkel entsann ich mich, dass Gehenna eine Art israelitischer Unterabteilung der Hölle ist.“) bagatellisieren sämtliche transzendente Topoi, nehmen dem belletristischen Text jede Emphase und wenden alles zum (gelegentlich bissigen) Scherz. Während in *Meinen Qualen* [...] die konventionellen thematischen Felder recht freimütig aneinandergereiht sind, um in einer erhabenen poetischen Sprache auch noch stilistisch als Klischees dekuviert zu werden, verwendet sie Meyrink in *Der Astrologe* (1926) zur pseudoanalytischen Motivation der Handlung:

Fassungslos und von Grauen geschüttelt, stammelte ich – halb Literat, halb gläubiger Christ – mit weißen Lippen: „Urahn, Großmutter, Mutter und Kind, Jessas, Maria und Joseph! [...]

Schon wollte ich mein Antlitz mit der Decke verhüllen, um allenfalls eindringenden Gespenstern vorzutäuschen, ich sei keineswegs vorhanden, da gewahrte ich bei dem üblichen fahlen Schein eines Blitzes, dass ein Phantom mitten im Zimmer bereits stand. Rasch gefaßt, nahm ich meine Zuflucht zu Goethe plus Coué und deklamierte dementsprechend meinem Unterbewußtsein, alles Vorhandene ableugnend, zu: „Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif“, aber der Schemen blieb standhaft. [...]

Zu meiner unsäglichen Erleichterung erkannte ich: es war Demetrius Hasenkopf. [...] Genauer ausgedrückt: es war sein Astralkörper.

[...] da hatte er sich bereits in meinen Kammerdiener Corbinian verwandelt und meldete:

„Der Knähherr sullen zam Delefohn kemma, a dringende Depeschn wär do aus München!“

Was? Mitten in der Nacht? Was, wenn mir der Blitz ins Ohr schlägt! – Aber in Hechtsprüngen verließ ich das Zimmer, huschte zum Apparat und vernahm gestäubten Haares die Schreckensbotschaft [...]. (A 179f.)

Der moderne Mensch in seiner Angst vor der unergründlichen, von außen kommenden und außer seiner Kontrolle stehenden existenzialen Bedrohung – Meyrinks bleibendes Thema prägt die Ausgangssituation auch in dieser Erzählung. Zwischen (Aber-)Glaube und rationalistischer Selbstanalyse zerrissen, hält der Protagonist wie mit schwankender Kamera grob geschnittene Aufnahmen fest – von der Windbraut³ zum Dackel, von ihm zum Nebelstreif und von da zum Phantom, dessen astrale Identität aber gleich übergleitet in die Figur des Dieners. Indem jede Variante des Wahrgenommenen durch die ihm eigene sprachliche Spezifik vermittelt ist, erhält die personale Erzählung eine diskursive Dynamik, die den Effekten des Schaurigen entgegenwirkt. Das eigentlich Schreckliche kommt dann von der Technik, vom Telefon-Apparat, der zwar keine physikalischen (elektrischen), aber doch Schicksalsschläge übermittelt. Der hier zitierte Anfang hebt sich von den übrigen humoristischen Texten des Autors dadurch ab, dass die sonst als äußere Sujetelemente erscheinenden Zitate aus Literaturgeschichte, Religion, Zivilisation etc. nicht zur abenteuerlichen Verwirrung der Handlung, sondern als Kennzeichen der inneren Verwirrtheit eines vielseitig gebildeten und aufgeklärten Geistes verwendet sind. Im Vergleich zu den ‚ernsthaften‘ Schauergeschichten ist die Verunsicherung des Ichs weiter fortgeschritten – gerade weil die analytische Bewusstseinsarbeit den Tücken der Wahrnehmung nicht standhalten kann.

Anders in *Der schwarze Habicht* (1929):

Vor mir steht eine bauchige Flasche mit Wasser – ein blendend heller Funken darin – der Reflex der Glühbirne an der Zimmerdecke – lauert, mich zu betäuben und meine Gedanken und Einfälle in sich hineinzusaugen, falls ich, wie vor einigen Minuten, nochmals so unvorsichtig sein sollte, meinen Blick versonnen auf ihm ruhen zu lassen. [...]

Eine Vision also, sagte ich mir und nahm mir vor, die Flasche nicht mehr anzuschauen. (SH 175)

Dieser Protagonist weiß von den optischen Quellen des Dämonischen und versucht sich dagegen abzuschirmen – durch elementare physikalische Maßnahmen. Tatsächlich verschwindet am Ende der Erzählung, „jetzt, wo die Flasche anders steht wie vorhin“, der nächtliche Besuch, allerdings nicht spurlos – die hinterbliebenen Photographien des schnellsten Autos will der Ich-Erzähler der Öffentlichkeit übergeben. Der Teufel in höchstgelegener Person und seiner altehrwürdigen Funk-

³ Dass es sich dabei um ein verkapttes Zitat von Kokoschkas Bild *Die Windbraut* (1914) handeln könnte, ist eine nicht nachweisbare, doch naheliegende Assoziation.

tion des Versuchers preist hier „das Gefühl rasendster Schnelle als höchste Wonne!“ (SH 177). Die Rettung kommt, indem der aufgeklärte Geist das Wasser aus der Flasche, damit den „Reflex der Glühbirne“ und mit ihm „das glühende Auge“ des Versuchers austrinkt, eben – verinnerlicht, als „wahnwitzige Sehnsucht“ (SH 178), die er allerdings schnell überwindet. Die elliptische Struktur⁴ dieser Erzählung von Meyrink realisiert sich als Kreislauf zum Ausgangspunkt der Erzählung – als Situation und als geistige Verfassung des Protagonisten, aber auch als philosophische Einstellung – es ist der ambivalente Dauerzustand weltanschaulichen Relativismus:

Des Teufels größte Gemeinheit ist bekanntlich, dass er so tut, als ob er nicht existiere. – Ist doch seine Lieblingsgewohnheit, zu tun, als ob er nicht existiere. (SH 174)

Zwischen dem ersten und dem vorletzten Satz eingeklemmt, versucht der Mensch sich an der analytischen Räson festzuhalten:

[...] dass höchste Geschwindigkeit und tiefste Ruhe im Grunde dasselbe seien, aber, wie kann ich das jetzt noch wissen? Ich sitze doch an meinem Tisch und schreibe ununterbrochen! (SH 175)

Diese Konstellation erscheint auch in Svetoslav Minkovs Erzählung *Къщата при последния фенер* („Das Haus zur letzten Laterne“, 1931).

Ein verwilderter, nächtlicher Garten mit dem in seiner Vergangenheit erstarrten Haus, ein Gespenst, das zu jeder mitternächtlichen Stunde erscheint und von niemandem gesehen wird... Es könnte eine Impression auf das eingangs zitierte Gedicht von Atanas Dalčev sein, stünde das Bild nicht unter dem verfänglichen Titel, der so ausdrücklich auf das legendäre Meyrinksche Haus in Starnberg verweist. Als eine der bekanntesten diabolischen Erzählungen von Minkov stellt diese Collage aus Texten des deutschsprachigen Autors eine Parodie des Meyrink-Stils dar, die für ihn charakteristische Schlüsselmomente pervertiert.

Das ‚Zimmer ohne Zugang‘, wie es sich bei Meyrink nicht nur im *Golem* findet, ist hier jeder symbolischen Bedeutung entledigt und fungiert als renaturalisierter Raum, als belanglose Rumpelkammer. Im Namen des Protagonisten, Dr. Bobomil Verilov, schimmert zwar noch eine Spur vom ketzerischen Geist der mittelalterlichen, gnostischen Bewegung der Bogomilen durch, die die Stützen der Gesellschaft erschüttert haben soll, und der Glaube (*о́бра*) ist in Spuren als etymologischer Befund erhalten geblieben. Doch beides ist irrelevantes, rein äußerliches Attribut des Relativitätstheoretikers. Wie in *Der schwarze Habicht* sitzt er am Tisch und schreibt – über Einsteins Werk. Anders als bei Meyrink lässt er sich nicht

⁴ Dazu meint Smit (1990: 99): „Es kommt durchaus vor, daß seine [Meyrinks – N.B.] Erzählungen schon mit der Pointe beginnen. Damit erreicht er überraschende Effekte: Der Leser kommt erst am Ende der Geschichte dahinter, daß die Pointe schon am Anfang gesetzt ist, was wiederum eine Pointe für sich ist, und so schließt sich die Ellipse.“

stören. Das Gespenst muss sich bei ihm Gehör ertrözen, muss ihn anflehen, um wahrgenommen zu werden, und selbst „sein klassischer Trick, sich in einen jener Wölfe zu verwandeln, über welche die mittelalterlichen Dämonologen mit wahrem Pathos berichten“ (HL 7), führt lediglich... zu einem weiteren Zitat: Der sagenhafte Luther lässt grüßen, der Mathematiker verscheucht den unerwünschten Spuk mit dem schwerwiegenden Buch „Irrationale und transzendente Zahlen“ (ebda.). Bei Meyrink entspringt die Komik der Vermischung der Diskurse, bei Minkov – ihrer totalen Inkompatibilität. In den deutschen Texten tragen selbst die stilistischen Effekte den Kampf aus zwischen Rationalem und Intuitivem, zwischen Weltverfallenheit und Transzendenz, und ein Ich-Erzähler wird zum Brennpunkt dieser Spannung. Bei Minkov ist der Stil schon abgekühlt, geradezu trocken, der wissenschaftliche Traktat und die Schauergeschichte wechseln ab, ohne sich zu beeinflussen, und in der dritten Person der desengagierten auktorialen Erzählung sind die Klischees *expressis verbis* als „Zeremonien nächtlicher Aventiuren“ (HL 8) kommentiert. Der Höhepunkt der Perversion ist erreicht, wenn ein verliebtes Mädchen ahnungslos durch das Gespenst geht – das astrale Fluidum muss dem Fliederparfüm weichen. Die Lösung: Das Gespenst begeht Selbstmord, während die Grammophone gegen den Mond heulen und eine fett gedruckte mathematische Formel zum tröstenden Abgesang überleitet: „Das ist das Ende der Erzählung vom Haus zur letzten Laterne, dessen Gespenst vielleicht auch heute noch in einer anderen, glücklicheren, vierten Dimension lebt“ (HL 17).

Das könnte ein gefühlvolles Ende auch des vorliegenden Artikels werden, mit der subtilen Andeutung, der Bulgare mag sein österreichisches Vorbild als ‚astrale Anwesenheit‘ mitgemeint haben. Doch bleibe damit ignoriert, wie Minkov über die Persiflage Meyrinkscher Motive hinausgeht. In der ‚unerhörten‘ Erzählung *Какво може да се случи нощем* („Was des Nachts passieren kann“, 1932) wird die bange Stimmung seiner ersten Geschichten wiederaufgegriffen:

Manchmal erwachen wir des Nachts urplötzlich mit dem Gefühl, es stünde jemand Unsichtbarer über uns gebeugt. Da schleicht sich eine unbestimmte Angst in uns vor dem Ungewissen, und unsere Pupillen erweitern sich und glänzen wie die von Nachtvögeln. Was ist das für ein magischer Strom, der unseren Schlaf zerreißt und unsere Träume brandmarkt [...] Kann jemand sagen, wieso wir uns in solchen Augenblicken uns selbst entfremden und wie eine Schere aufgehen, welche die dunkle Silhouette eines Gespenstes in die Finsternis einschneidet, hervorgeholt, vielleicht, aus unserem Innern als Ebenbild von einem selbst? (N 69f.)

Vorbildgetreuer (und banaler) kann eine Einleitung wohl nicht sein. Der Eindruck mildert sich etwas, wenn die Identität des nächtlichen Besuchs aufgedeckt wird. Da zeigt sich Minkovs Vorliebe für den dekorativen Stil, der durch das Beleben der schlichten Möbelstücke eine symbolträchtige Spannung erzeugt, welche dann folgenlos abklingt, weil sich das Gewicht auf das Gespräch verlagert.

Abgesehen von der nicht gerade hinreißenden Ausführung des Sujets hebt sich die Erzählung von allen anderen Texten des frühen Minkov dadurch ab, dass die vermeintliche Greuelgeschichte das Gerüst für eine ästhetische Auseinandersetzung abgibt. Der Ich-Erzähler wechselt bald den Ton, und am Ende nennt er sich beim Namen – es ist der Schriftsteller Svetoslav Minkov selbst. Wie der Protagonist im *Schwarzen Habicht* hat er das Problem, immerzu nach geeigneten Verlagen zu suchen. Wie der Besuch in der Meyrinkschen Erzählung erscheint der Gast auch hier als der Versucher. Gegen viel Geld ermöglicht er es seinem Autor, auch die Fortsetzung des Romans zu veröffentlichen. Denn das nächtliche Gespenst ist kein anderer als der Held des gerade abgeschlossenen Werkes. Im Dialog zwischen Autor und Held werden ethische Fragen erörtert, die Menschenrechte der Kunstfiguren in Schutz genommen vor dem „schriftstellerischen Sadismus“ (N 82). Die Ambivalenz der nächtlichen Erscheinung wird – wie in der Erzählung vom schwarzen Habicht – nur teilweise aufgehoben. Der verschwundene Sponsor hinterlässt doch seine Gabe, das Buch erscheint.

Dieser Geschichte ist eine Fortsetzung als Epilog angeschlossen. Nach durchzechter Nacht wird der Ich-Erzähler von einem Unbekannten (der wiederum an Meyrinks stehende Figur des ‚Vermummten‘ erinnert) angelockt und nach verwirrendem Gang durch finster verschlungene Gassen in ein Spiegelkabinett geführt. Hier steht der Autor vor dem Sarg seines Helden, und die Flugschriften, die wie Raben auf ihn zufliegen, kann er – nach seinem Erwachen am Schreibtisch – als Rezensionen auf sein Buch erkennen.

Der autoreflexive Gestus bestimmt den ganzen Text. Dementsprechend ist die dramatische Spannung in dieser Erzählung relativ gering, die Anlehnung an die Muster des Schauerromans vordergründig, weil ironisch, die Aussagen recht deklarativ. Bezeichnend ist, dass die zwei am Ende der Erzählung als Zitate angegebenen Verrisse den Ton und die Argumentation realer, zeitgenössischer Rezensionen über Svetoslav Minkovs Veröffentlichungen nachzeichnen:

Während sich ein Hamlet, ein Razkolnikov oder eine Madame Bovary, von ihren Autoren mit beachtenswerter Meisterschaft vergeistigt und individualisiert, die wohlverdiente Unsterblichkeit historischer Persönlichkeiten erfreuen, geht der Filip Sokolov an uns vorbei wie ein schwächlicher Automat, kurzerhand zusammengebastelt in der primitiven Werkstatt eines mittelmäßigen Schreibers. (N 85)

Hier ist mit einem Augenzwinkern der große Modernismus-Streit in der bulgarischen Literatur zitiert, den wir im vorausgegangenen Kapitel dargestellt haben. Minkovs *Automaten* sind das futuristische Pendant zu Čavdar Mutafov's *Grünem Pferd*, der Metapher, die ich in der zweiten Studie dieses Buches erläutert habe, die Entseelung der von ihm gezeichneten (Menschen-)Körper ist immer seltener auf einen okkulten oder wie auch immer transzendentalen Ort orientiert. Nicht einmal die düstere, doch zuverlässige Utopie des Übersinnlichen bleibt bestehen. Mit

nicht nachlassender Freude am Experiment wird das Spiel mit den Möglichkeiten überlieferter literarischer Muster weiterhin getrieben, das in diesen frühen Erzählungen mit experimenteller Freude getrieben wird, unbeachtet der Einwände aus dem Publikum.

[...] und wie soll man nicht 'nen hysterischen Anfall kriegen, wenn dieser Filip Sokolov einen verfolgt mit seiner unverbesserlichen Manie, tugendhaft zu sein, und sich zur selben Zeit als Egoist ohnegleichen geriert? Was ist das für ein Tartuffe in der Gestalt eines Heiligen, der das Gold verachtet und dann urplötzlich eine Millionärin heiratet, sich ein Schloss erbauen lässt, seinen Beruf als Architekt aufgibt und anfängt, sich mit Okkultismus und verwunschenen Wissenschaften zu beschäftigen?

Würde seine Gnädigkeit tatsächlich auf der realen Welt existieren, hätten wir keinerlei Bedenken, ihm ein Revolver in die Hand zu drücken und ihn zum Selbstmord zu bewegen, das Risiko des Anstiftens zum Verbrechen auf uns nehmend.

So wäre die Erde befreit von einem überflüssigen Menschen, dessen dumme Geschichte nun dem Leser fünfzig Lewa kostet. (N 86)

Svetoslav Minkov hat relativ selten literaturtheoretische Texte verfasst. In manchen Erzählungen unterlegt er aber dem fiktiven Sujet eine ästhetische Tendenz, der die Ausdifferenzierung von Kunst und Literatur als autonome Systeme abzulesen ist. In der Erzählung *Was des Nachts passieren kann* verbindet sich die Hommage für das deutschsprachige Vorbild mit einer Aussage *pro domo sua*, allerdings nicht im deklamatorischen Ton des literarischen Manifestes, sondern in der karrierenden Selbstentlarvung der Hüter konservativer Abbildungskunst.

In dieser Ablehnung der Norm und der Verteidigung des Alternativen findet sich die abgewandelte, weil weniger individualistische, antibürgerliche Haltung des einsamen Einzelnen wieder, wie sie auch Gustav Meyrink vertritt. Sein George Mackintosh aus *G.M.* (1913):

Er war schrecklich verhaßt, und anstatt diesen Haß zu verringern, indem er sich landläufigen Ideen angepaßt hätte, stand er stets abseits der Menge und kam alle Augenblicke mit etwas neuem: – Hypnose, Spiritismus, Handlesekunst, ja eines Tages sogar mit einer symbolistischen Erklärung des Hamlet. – Das mußte natürlich die guten Bürger aufbringen und ganz besonders die aufkeimenden Genies, wie z.B. den Herrn Tewinger vom Tageblatt, der soeben ein Buch unter dem Titel *Wie ich über Shakespeare denke* herausgeben wollte. (GM 396)

Der von der heimischen Umgebung herausgeekelte, aus Amerika heimgekehrte Erfolgsmann, der sich an seinen Mitbürgern rächt, ist eine häufig anzutreffende Figur bei Meyrink. Der Konflikt baut auf dem traditionellen Antagonismus bürgerlicher Literatur – dem zwischen fortschrittlichem Intellektuellen und konserva-

tiver sozialer Umwelt auf. Das Bild des einsamen Einzelkämpfers hat sich aber gewandelt – es ist meist ein verkannter Erfinder, dessen selbsthelferische Aktionen nicht mehr gemeinschaftsnützigen Zwecken, sondern der Kompensation eines globalen sozialen Hasses und der allumfassenden Sucht nach Rache dienen. Der G.M. (die naheliegende Assoziation an die Initialen des Autors ist fakultativ, erbringt aber einen zusätzlichen sarkastischen Effekt) löst den Konflikt mit artistischer Extravaganz – er verleitet seine Mitbürger, im Goldfieber die eigenen Häuser zu zerstören, und hinterlässt eine große Visitenkarte, die nur aus dem von ihm gestifteten Luftballon zu sehen ist: „Mitten aus dem dunklen Häusermeer leuchteten die leeren Grundflächen der zerstörten Bauten in weißem Schutt und bildeten ein zackiges Geschnörkel: G M“ (GM 404).

Die Attraktion der neuen technischen Errungenschaften, die aus der Produktions- in die Vergnügungssphäre eindringt, um die konservativen Lebenseinstellungen und -perspektiven zu verändern, die aus den USA importierten kulturellen Realia (Goldrausch, Börsenfieber) ermöglichen eine Modernisierung auch der konventionellen okkultischen Sujets. Massenhypnose tritt anstelle der spiritistischen Klausuren zu nächtlicher Stunde, grundsätzliche Veränderungen im sozialen Leben treten ein, die nicht mehr rückgängig gemacht werden können. Der Erfinder als einsamer, über der Menge erhabener Einzelner erscheint als Medium des Fortschritts.

Die sozialkritische Tendenz aus konservativer, gegen die technische Moderne gerichteter Perspektive, ist auch für den bulgarischen Autor Svetoslav Minkov charakteristisch, wobei das Arsenal des Schauerromans und der Phantastik in zunehmendem Maße als Instrumentarium für verfremdende Effekte eingesetzt werden. *Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..* („Lunatin!.. Lunatin!.. Lunatin!..“, 1932) dürfte diese Tendenz veranschaulichen. Heraklit Galileev, dessen sprechenden Namen eine unansehnliche Erscheinung Lügen straft, ist ein Außenseiter. Seine Biographie fängt in einem armen Kellerraum an, wo er aus Postkarten im Stil der Wiener Secession Kaleidoskope herrichtet. Die Präparate (Mond- bzw. Theresa-Bilder) kompensieren seine romantische Sehnsucht. Eine glückliche Fügung des Schicksals ist es, wenn der begabte junge Bulgare von der amerikanischen Rockefeller-Stiftung entdeckt und gefördert wird. Wie der G.M., kommt er als *self-made man* zurück, von amerikanischer Romantik umflattert, die die Umwelt – anders als in *G.M.* – mit Neugierde aufsaugt:

Heraklit Galileev kam aus dem Wunderreich der Maschinen, wo sich in 8 Minuten ein lebendiges Schwein zu 3 Anwalstaschen, 6 Kleiderbürsten und 15 Necessaires verwandelte. Seine Vergangenheit lag meilenweit hinter ihm zurück – wie das Becken eines vertrockneten Flusses. (LLL 92)

Ein Vergleich zwischen dieser Erzählung und *Petroleum, Petroleum* (1913) von Gustav Meyrink lässt einige aufschlussreiche Korrespondenzen veranschaulichen. In beiden Fällen geht es um den Eingriff des Homo faber in die Natur, und zwar in

globalem Maßstab. Meyrinks Protagonist, Dr. Kunibald Jessegrim, investiert sein ganzes Vermögen in die Zerstörung der natürlichen, irdischen Erdölseen, infolgedessen die globale Umweltkatastrophe eintritt. Als mehrfach hingegangener Erfinder hat Dr. Jessegrim sein Vermögen im Handel mit „narkotischen Genuss- und Betäubungsmitteln“ (PP 337) verdient, sein ökologisches Experiment ist eine globale Rache, die Kompensation eines allumfassenden Hasses.

Minkovs Heraklit Galileev extrahiert vom Mond den Stoff für jene Glücksspielen, die in kürzester Zeit weltweiten Absatz finden. Er ist in seiner Motivation schon ein fortgeschrittenerer Geist, der sich von der Nichtigkeit persönlicher Leidenschaften befreit hat. Was zählt, ist der Erfolg des Unternehmens. Dementsprechend ist auch die Technologie der ökologischen Manipulationen bei Dr. Jessegrim eine einfachere – er setzt lediglich Sprengstoff ein, um die sonstigen Effekte den physikalischen Gesetzen zu überlassen. Der Ingenieur Galileev dagegen hat als Produzent den weltweiten wissenschaftlichen Standard überholt. In einem die Erzählung abschließenden „Gespräch zwischen dem Autor und dem Leser“ (LLL 106f.) wird vom Tod „der drei berühmten Astronomen aus der Kalifornischen Sternwarte“ berichtet, die sich am riesigen Teleskop daselbst erhängt hätten, da sie – „allesamt wahnsinnig in den Mond verliebt“ – sein Dahinwelken nicht verschmerzen könnten. Die traditionelle Verbundenheit von Berufung und Beruf muss einer skrupellosen, effizienten technischen Kompetenz den Platz räumen, die „es nunmehr auf die Venus abgesehen hat“ (ebda.). Im Vergleich zum Technokraten Galileev, der eine globale Supermacht personifiziert, die den traditionellen politischen Institutionen die Mitarbeiter und Sympathisanten mit Glücksspielen abwirbt, steht Meyrinks Dr. Jessegrim als empfindsamer und grimmiger, belangloser Nörgler da. Die Wirkung seiner Racheaktion ist zwar verheerend, doch neben der sozialen Hysterie erzeugt sie auch den Rausch der Sinne – die Erdölseen werden auch poetisch verklärt, das teuflisch Gemeine ist das Schöne:

Dabei war der Anblick der Seen ein furchtbar schöner, – eine unabsehbare Fläche, schimmernd und schillernd in allen Farben: rot, grün und violett, – wieder tiefes, tiefes Schwarz, wie Phantasien aus märchenhafter Sternwelt. (PP 340f.)

Bei Minkov dagegen werden in zunehmendem Maße jede empfindsame Stilisierung und jede harmonische Darstellung herausgestrichen. Von der Vermenschlichung des Roboters in *Човекът от Америка* („Der Mann aus Amerika“, 1932) bis hin zur alles durchdringenden Prothese der *Дамата с рентгеновите очи* („Die Dame mit den Röntgenaugen“, 1934) steigert sich nur die Prophetie einer technisch erzwungenen Dehumanisierung. Auf ihre Art realisiert sie die Reflexe vom *Golem* und den Meyrinkschen „bösen Räumen“ (Berg 1991). Wenn sich aber bei Meyrink „die Evokation einer spirituellen Sphäre des ewigen ‚Dazwischens‘ in formelhaften Sentenzen erschöpft und der ästhetisch immer dürrtiger zusammengebastelte Erzählverlauf nur noch die Funktion hat, die ungeheuer didaktisierten Textpassa-

gen, die an keiner Stelle mehr in die Erzählung aufgelöst werden, zu beglaubigen“ (Meister 1987: 173), so entgeht Minkov dieser Gefahr durch die lakonische, bewusst ungekünstelte Ausdrucksweise, aus der der Funke seines trockenen Humors springt. Zwar bleibt er ein konservativer Kritiker des Fortschritts, ohne allerdings zum Apologeten jenes zeitgenössischen, esoterischen Weltempfindens zu werden, wie es der eingangs zitierte Ljudmil Stojanov artikuliert.

Dementsprechend ist der Leser gelegentlich irritiert. Als wohlwollender Kritiker zeigt Konstantin Gălăbov – der Wortführer des Literatenkreises *Der Schütze* – zwar Nachsicht mit der Ambition des modernistischen Extremismus und viel Verständnis für die poetische Funktion der Sprache. Der Verweis, dass bei Minkov die „Halluzinationen“ nicht nur „als Mittel zur Darstellung eines psychischen Zustands“, sondern als „Ziel – das Auge zu beschäftigen, als Dekor“ (Gălăbov 1922: 210) verwendet sind, bekräftigt der Rezensent mit Beispielen aus der deutschsprachigen Literatur: „Es gibt keine phantastische Schreibweise, wo sich das Dekorative nicht durchsetzt, mehr oder weniger ist immer vorhanden, besonders im ‚Goldenen Topf‘ des E.T.A. Hoffmann, des Fürsten unter den Phantasten“ (ebda.). Damit begründet Gălăbov auch die bis heute bestehende Assoziation zwischen Svetoslav Minkov und Hoffmann, ohne allerdings die Analogien zu Gustav Meyrink mit zu bedenken. Uns interessiert an dieser Rezension vor allem, wie sich hier der erbitterte Streit um die Heimatkunst niedergeschlagen hat, den die bulgarischen Avantgardisten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts austragen. Auch in der Hinsicht bieten sich dem in Leipzig ausgebildeten Germanisten Gălăbov Argumente aus dem deutschsprachigen Kontext:

So hat die österreichische Kritik sowohl die dörflichen Heimaterzählungen eines Peter Roseggers als auch eine Reihe von ‚nicht-heimatlichen‘ Arbeiten eines Hugo von Hofmannsthal des Autors der genialen Tragödie zum griechischen ‚Elektra‘-Stoff, aufs wärmste empfangen, – gleichermaßen verständig ist man, auch in anderen Fällen, sowohl einem Tiroler Märchen wie auch der antiken Legende, einem ‚Annerl‘ sowie einer ‚Antigone‘ begegnet. (Gălăbov 1922: 206)

Im Endeffekt bemängelt aber auch Gălăbov die „fehlende Wärme“ in Minkovs Texten:

Dazu muss er weniger Dekorateur sein. [...] unsere Folklore, die in höchstem Maße phantastisch ist, [...] kann ihm weit mehr beibringen als sämtliche deutsche Gegenwartsphantasten, durch dessen Schule er gegangen ist und dessen Einfluss besonders stark in der ‚Uhr‘ zu fühlen ist. (Gălăbov 1922: 210)

Minkov wird nie zum Verfasser von Heimatliteratur werden, dazu ist sein Horizont zu weltoffen und kompliziert. Nicht aus der konventionellen Folklore, sondern aus der neu entstehenden städtischen Trivialkunst empfängt er Anregungen,

die mit den übernommenen ausländischen Mustern in produktive ästhetische Konkurrenz treten, um in konträr-komplementärer Ergänzung die ironischen Effekte zu verstärken. Die Erzählung *Lunatin!.. Lunatin!.. Lunatin!..* gibt auch in dieser Hinsicht jede Menge Leseproben her. Da die bulgarische Stadt durch die Welterfindung ihres Bürgers Galileev schlagartig weltberühmt wird, kann die Beschreibung städtischen Milieus zur desillusionierten Darstellung von interkulturellen Prozessen werden.

[...] die unternehmungslustigen Amerikaner versäumten es nicht, uns zu besuchen und einige Konzessionen zu ergreifen, die unser Land mit Dollars überschütteten und es in einen paradiesischen Garten verwandelten. Sie [...] gründeten Trusts zum Extrahieren von Vitaminen aus dem Knoblauch [...], setzten in unserer Hauptstadt gar einen Teil von ihren legendären Banditen über, die sich ihrerseits mit einem Teil von unseren Patrioten vereinigten in der „Slavischen Union der amerikanischen Gangster“. Kurz und gut, unser Land blühte auf wie eine Märchenoase inmitten des untergehenden Europäischen Kontinents [...]. (LLL 101)

Der Einsatz von nationalen Stereotypen zeigt auch die Grenzen überschreitende Vereinheitlichung von Lebensnormen und -qualitäten als eine weitere, skeptisch gewertete Seite sozialen Fortschritts. Ob hier neben Meyrink auch andere Skeptiker Pate gestanden haben – ein Spengler zum Beispiel – sei dahingestellt. Der kulturkonservative Standpunkt wird sich in den folgenden Erzählungen von Minkov verstärken, um den kommenden Umwälzungen der 30er und 40er Jahre mit zunehmendem sozialistischem Engagement zu begegnen. Das ist aber schon ein weiteres Thema...

Bei der Flüchtigkeit, mit der sich bis vor kurzem die bulgarische Literaturgeschichte mit Minkovs Schaffen beschäftigt hat, findet seine ‚diabolische Phase‘ eine nur beiläufige Erwähnung, da selbst der Autor in späteren Jahren sich zunehmend distanziert haben soll von den ‚dekadenten‘ Sünden seiner Jugend. Die Verweise auf seine Beeinflussung durch Gustav Meyrink begnügen sich bestenfalls mit Vergleichen zwischen Minkovs frühen Erzählungen und dem *Golem* oder dem *Weissen Dominikaner*, um triftige, doch nur einseitige Beobachtungen anzustellen (z.B. bei Ruseva 1993, Stojanova 1996). Die vorliegende Untersuchung dürfte eine vergessene Seite des ‚dämonischen‘ Meyrink erinnern haben, auf die sich u.E. der junge Minkov viel stärker bezieht.

Literatur

Primärtexte

- Meyrink, Gustav (1992): *Fledermäuse: Erzählungen, Fragmente, Aufsätze*. Frankfurt/M.: Berlin: Ullstein.
- *Meister Leonhard*. In: Meyrink 1992: 7-52.
 - *Meine Qualen und Wonnen im Jenseits. Durch spiritistische Klopflaute mitgeteilt* (geschrieben 1913). In: Meyrink 1992: 141-153.
- Meyrink, Gustav (1987): *Des deutschen Spießers Wunderhorn*. Berlin: Volk und Welt.
- *Wozu dient eigentlich weißer Hundedreck?* In: Meyrink 1987: 156-163.
 - *G.M.* In: Meyrink 1987: 396-404.
- Minkov: Минков, Светослав (1922): *Синята хризантема*. [Die blaue Chrysantheme]. София: Аргус.
- Minkov: Минков, Светослав (1924): *Часовник. Гротески*. [Die Uhr. Grotteske Erzählungen]. София: Витгоша.
- *Часовник*. [Die Uhr]. In: Minkov 1924: 3-15.
- Minkov: Минков, Светослав (1927): *Аз и непознатият*. [Ich und der Unbekannte]. In: Минков, Светослав (1927): *Огнената птица. Четири разказа*. [Der Feuervogel. Vier Erzählungen]. София: Аргус, 15-24.
- Minkov: Минков, Светослав (1931): *Къщата с последния фенер*. [Das Haus zur letzten Laterne]. София: Хемусъ.
- *Къщата с последния фенер*. [Das Haus zur letzten Laterne]. In: Minkov 1931: 5-17.
 - *Гост*. [Ein Gast]. In: Minkov 1931: 18-36.
- Minkov: Минков, Светослав (1932): *Автомати. Невероятни разкази*. [Automaten. Unerhörte Erzählungen]. София: Т. Ф. Чипевъ.
- *Какво може да се случи нощем*. [Was des Nachts passieren kann]. In: Minkov 1932: 69-86.
 - *Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..* [Lunatin!.. Lunatin!.. Lunatin!..]. In: Minkov 1932: 87-107.
- Minkov: Минков, Светослав (1938): *Гост*. In: *Гост. Разкази*. [Ein Gast. Erzählungen]. София: СБП, 34-41.

Sekundärliteratur

- Berg, Stephan (1991): *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.
- Gäläbov: Гълъбов, Константин (1922): „Огнената птица“ на Светослав Минков. [Der Feuervogel von Svetoslav Minkov]. In: Василев, Сава (съст.) (1995): *Литературен кръг „Стрелец“*. [Der Literatenkreis „Der Schütze“]. Велико Търново: Слово, 204-210.
- Meister, Jan Christoph (1987): *Hypostasierung – Die Logik mythischen Denkens im Werk Gustav Meyrinks nach 1907*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Nonev: Нонев, Богомил (1988): Густав Майринк и неговите български преводачи. [Gustav Meyrink und seine bulgarischen Übersetzer]. In: Майринк, Густав: *Голем*. [Golem]. София: Народна култура, 5-39.
- Ruseva: Русева, Виолета (1993): *Аспекти на модерността в българската литература*. [Aspekte der Moderne in der bulgarischen Literatur]. Велико Търново: Алфа.
- Smit, Frans (1990): *Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen*. München: Knauer.
- Stoјanova: Стоянова, Людмила (1996): *Изображенията на фантастичното в българската проза*. [Die Darstellung des Phantastischen in der bulgarischen Prosa]. София: БАН.

Der lange Abschied und... Ankunft ohne Ende

Helden und Instanzen des (Un-)Zeitgemäßen in der bulgarischen Literatur der 80er Jahre¹

Im Laufe von Jahrhunderten gründet sich das Selbstverständnis der bulgarischen Literatur in einem geschichtlichen und sozialen Monismus: Der Geschichte kommt in den Wechselbeziehungen zwischen Individuen und Gesellschaft die entscheidende Rolle zu, das private Leben wird traditionell als eine Episode des bewegten nationalen Werdens empfunden und dargestellt, die sozialpolitisch relevanten Ereignisse beeinflussen selbst die intimsten menschlichen Regungen. Der Mensch in der Welt und die Welt im Menschen sind nicht nur wechselseitig bedingt, sondern auch strukturell äquivalent. Die Nicht-Übereinstimmung wird meistens als Mangel bewertet und dem Einzelnen angelastet, es ist ein Noch-Nicht-Geworden-Sein des literarischen ‚Helden‘ oder eine (pathologische) Irritation, deren Aufhebung im Sinne einer asketischen gesellschaftlichen Moral als anstrebenswert erscheint. Die Figur des Sonderlings bzw. des Außenseiters wird zwar im Sinne der Ästhetik der Identifikation und mit Sympathie gezeichnet, eine vorbildliche Funktion kommt ihr aber nur selten zu. Die soziale Determinierung des literarischen Helden und die entsprechende Bestimmung des Unzeitgemäßen unter makrosoziologischen bzw. ideologischen Kriterien bleibt auch im 20. Jahr-

¹ Die Studie ist zunächst erschienen in: *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur*. Hrsg. von Gerhard R. Kaiser. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1998, S. 257-278.

hundert (fast) unerschüttert. In den vorausgegangenen Studien habe ich versucht, gerade auf die alternativen Modelle einzugehen, um die Widerstandsfähigkeit der Moderne gegenüber den altherwürdigen Konzepten von sozialem Pragmatismus positivistischer Prägung auch in der bulgarischen Literatur aufzuzeigen. Die ästhetischen Revolten gegen die Kultur der „Alten“ musste allerdings in den Hintergrund treten angesichts der nationalpolitischen Katastrophen, die mit den Balkankriegen und dem sich anschließenden Ersten Weltkrieg sowie mit den bürgerkriegsähnlichen 20er Jahren und der kurz darauf folgenden Krise vor und während des Zweiten Weltkrieges einhergingen. Das Gros der bulgarischen Literatur verblieb dem klassischen Realismus verschrieben und befasste sich weiterhin mit dem Selbstfinden der Mittelklasse.

Diesem konservativen literarischen Selbstverständnis kann sich dann, als nach der Machtübernahme durch die Volksfront am 9. September 1944 sich die realsozialistische Phase in der Geschichte des Landes anbahnt, der *sozialistische Realismus* fast nahtlos anschließen: Ende der 40er Jahre erfolgt der Übergang zur zentralisierten kulturpolitischen Verwaltung auch der Literatur, und mit der verordneten Doktrin ändern sich zwar die sozialpolitischen und ideologischen Inhalte, nicht aber die Art der Darstellung. Nach wie vor realisiert sich eine teleologische Geschichtsauffassung in Erzählstrukturen des traditionellen Realismus, ist die Welt in ihrer Totalität und rationalisierter Hierarchie überschaubar; nach wie vor hat der Held ein unverwechselbares Individuum zu sein, und seine gespannte Beziehung zur Umwelt motiviert die teleologisch konstruierte Handlung bis zur konstruktiven Lösung des Konflikts. Die zunehmende ideologische Unifizierung der literarischen Produktion in den 50er und 60er Jahren bringt es mit sich, dass das Ideologem vom Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen (im Sinne des Gesellschaftssystems und der ideologischen Weltdeutung) und vom Sieg der ‚neuen Zeit sozialistischer Umwälzungen‘ zur Grundlage des literarischen Konflikts wird. Dementsprechend ist ein weit verbreiteter Typ des unzeitgemäßen Helden der Bürgerliche vom historischen Gestern, der ‚ehemalige Mensch‘ (wie die Bezeichnung auch in der Umgangssprache lautet), zu dessen Darstellung eine rein thematische Vermittlung ausreicht. Fast durchgehend handelt es sich um eine Nebenfigur, die in hauptsächlich äußeren Konflikten dem ‚unaufhaltsamen Gang der Zeit‘ und den sie verkörpernden Hauptfigur(en) weichen muss. So hat zum Beispiel einer der Erfolgsromane jener Zeit – Dimităr Dimovs *Тюмюну* (dt. „Tabak“, 1951 bzw. 1957), unter dem Diktat der politischen Funktionäre erst in der dritten, stark veränderten Fassung die Vertriebsgenehmigung (allerdings auch den Dimitroff-Preis 1. Klasse) erhalten, denn die verständnisvoll, dialektisch gezeichneten bürgerlichen Charaktere der ersten Fassung provozierten zu sehr die Identifikation der Leser mit dem Scheitern der Hauptfiguren aus der historischen Wendezeit. Erzählt werden mussten diese Inhalte meistens aus einer auktorialen Perspektive, die eindeutige Wertungskriterien vorgab und die Sympathien des Lesers weg vom ‚alten System imperialistischer Ausbeutung‘ und hin zum gesellschaftlichen Fort-

schritt steuerten. In diesem narrativen Schema ist das Figurenensemble aufgeteilt in unzeitgemäße, dem Untergang geweihte Helden, und vorbildhafte, fortschrittliche Kontrahenten der sozialistischen Gesellschaftsordnung. Die Menschen erscheinen als personifizierte gesellschaftspolitische Epochen.

Natürlich wird die anfangs schwarz-weiße Darstellung im Laufe der Jahre verfeinert und psychologisch angereichert, bis in den 60er und 70er Jahren der ‚ehemalige Mensch‘ zugunsten eines anderen Typus des unzeitgemäßen Helden zurücktritt. Es ist der Nonkonformist, der weniger aus ideologischen Motiven denn eher aus einem individualistischen Selbstbestimmungsdrang die Angleichung an die äußeren Umstände versäumt bzw. verweigert. Dieser Typ des ‚unangepassten Helden‘ ist nicht mehr Ergebnis diachronischer Normenvergleiche (wie im Falle des ‚Ehemaligen‘), die Konfliktgestaltung liegt auf der Gegenwartsebene der Handlung, gesichtet werden hauptsächlich die aktuellen Umstände, womit die Argumentation ein starkes sozialkritisches Potential entwickelt. Es wird eine Verinnerlichung der Probleme möglich, dargestellt aus einer subjektiv gebrochenen, personalen Erzählperspektive. Dieser Heldentyp wird sich in den 80er Jahren in einer Fülle von Titeln realisieren. Daraus seien im Folgenden zwei Beispiele vorgestellt, die sich durch eine Besonderheit auszeichnen: Sie verwenden den synchronen Typ des unangepassten Helden, verorten aber das Geschehen in die 50er Jahre, womit sie eine Umwertung der nächsten Vergangenheit versuchen und – besonders für jüngere Leser – den informativen Wert einer beinahe historischen Erzählung bekommen.

In *Auqe* („Gesicht“ oder auch „Person“, 1981) von Blaga Dimitrova lässt sich eine meines Erachtens bemerkenswerte Liaison von beiden oben umrissenen Typen des ‚ehemaligen‘ und des ‚unangepassten‘ Helden beobachten. Zur Person der Autorin selbst findet der Kenner bulgarischer Kulturverhältnisse Thomas Frahm eine lapidare und triftige Formulierung:

Es gibt Autoren, die den moralisch-ästhetischen Eiertanz bewältigt haben, etwa Blaga Dimitrova (1922-2003), die zu Beginn ihrer Dichterlaufbahn Hymnen auf Stalin schrieb, allein bis zum Mauerfall mehr als zwanzig Gedichtbände veröffentlichen konnte – und doch seit den sechziger Jahren zunehmend wegen ihrer zeitkritischen Romane zum Problemfall für das Regime und schließlich zur Verkörperung der demokratischen Wende wurde. (Frahm 2013: 126)

In ihrem Roman *Gesicht*² greift Blaga Dimitrova ideologische und gesellschaftsethische Normen des kommunistischen Widerstandkampfes gegen die bourgeoisen und faschistischen Politiken im Bulgarien der 1940er Jahre auf und legt sie einem Wertesystem zugrunde, das zugleich das offizielle Selbstverständnis des öffentli-

² Die Zitate aus diesem Roman sind der in der Bibliografie genannten Ausgabe entnommen und werden im folgenden Fließtext mit der Sigle „G“ und entsprechender Seitenzahl angezeigt. Sämtliche Zitate aus bulgarischen Originalquellen sind ins Deutsche von mir übersetzt.

chen Lebens im Bulgarien der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts ausmachen. Insofern weiß sich die vormalige junge Widerstandskämpferin und jetzige Marxismusdozentin Bora Naidenova als überzeugte und aktive Mitgestalterin der neuen, fortschrittlichen Gesellschaftsverhältnisse durchaus im Einklang mit ihrer sozialen Umgebung. Doch schon zu Beginn des Romans deutet sich ihr deformiertes Zeitempfinden an:

Die Stunden am Dozentenpult vergehen, wie die Zeit des Schauspielers auf der Bühne – abgesondert von ihrer [der Hauptfigur – N.B.] eigenen Zeit, einem anderen Leben zugeordnet, eigenständig wie ein Traum. Wenn sie die Institutstreppe heruntersteigt, kommt sie nicht in ihre normale Zeit zurück, sondern ganz im Gegenteil, sie steigt in eine fremde, nicht wirklich existierende Zeit. Während der Vorlesungen lebt sie in der Welt der Ideen. Soll das heißen, sie würde dann in die Welt der Schatten steigen? (G 106)

Im intensiveren Umgang mit Kiril, einem durch ihr Zutun und in einer Art Showprozess exmatrikulierten Studenten, muss die Hauptfigur erkennen, dass die gesellschaftsethischen Ansprüche zum Vorwand für disziplinierende Aktionen verwendet werden. Im Laufe der studentischen Umfrage zum höchsten Lebenswert wird sie sich der Fetischisierung der ethischen Normen zu Lippenbekenntnissen und des Ideologieverdresses der jungen Menschen bewusst: „Wenn Sie mich fragen, der höchste Wert im Leben ist, nicht mit Werten belästigt zu werden“ (G 168). Bei einer Art Klassentreffen treten die vulgärmaterialistischen Motive durchschnittlicher Menschen offen zutage. Im Laufe des Desillusionierungsprozesses entwickelt sich die aufrichtige, in sich stimmige Bora von einer zeitgemäßen zur unzeitgemäßen Heldin. Ihren jugendlichen Idealen treu geblieben, erscheint die letztendlich auch von ihrer Partei Ausgestoßene als eine ‚Ehemalige‘, weil sie idealistisch den schönen moralischen Prinzipien treu geblieben ist, denen die Gesellschaft schon lange entlaufen ist.

Somit stellt sich diese Figur in die Reihe jener vom Lauf der Zeit überholten ‚ehemaligen Menschen‘, welche in den 50er Jahren den Anachronismus bürgerlicher bzw. kapitalistischer Weltanschauung personifiziert haben. Doch im Unterschied zu dem eindeutigen Negieren jener Unzeitgemäßen in ihrer politideologischen Zurückgebliebenheit erfolgt hier eine Aufwertung des Nonkonformismus. Die ‚subjektive‘ Zeit von Bora Naidenova ist konsistent, denn ihr gesellschaftsethisch motiviertes, persönliches Engagement konnte das beschränkte Spielfeld illegalen Widerstandskampfes der Vergangenheit verlassen und in die aktive Beteiligung an offiziellen gesellschaftlichen Strukturen auf der Gegenwartsebene der Handlung übergehen. Zur ‚Ehemaligen‘ wird sie erst innerhalb dieser Strukturen, weil die ‚objektive‘ Zeit eine doppeldeutige geworden ist. Zwar fällt der offiziell vertretene ideologische Anspruch mit den Idealen der Hauptfigur zusammen, doch die dogmatischen und totalitären Tendenzen der realen gesellschaftlichen

Praxis entlarven ihn als demagogische Verbrämung, an der sich die Heldin nicht anpassen will und kann. In einem Dialog zwischen der Dozentin und dem exmatrikulierten Studenten werden diese Zeitverschiebungen so thematisiert:

„Ich habe die Zeiten völlig verwechselt“, gesteht sie [...]. „Als Zeit war zu lieben, musste meine Generation hassen.“[...] „Als Zeit war sich zu freuen und zu tanzen, haben wir geschossen. Als Zeit zu leben war, sind wir gestorben.“ [...] „Als Zeit war zu lernen, haben wir große Sachen aufgegriffen und große Fehler gemacht. Nun, wo es Zeit ist für große Taten, stellen wir große Worte her!“ (G 479)

An den Konflikten der Hauptfigur mit ihrer Umwelt lässt sich auch eine Veränderung der Werte beobachten, an denen sich das Zeitgemäße definiert. Neben die ideologischen Kriterien, wie sie in den 50er und 60er Jahren dominierten, treten immer mehr Elemente von Lebensqualität: sozialer Status, Wohlstand, Beziehungen – alles Momente, die nach dem offiziellen Selbstverständnis verpönte Einstellungen einer überlebten (bourgeoisen) Mentalität darstellen. Insofern erweist sich das Zeitgemäße als Regression, die unangepasste Ehemalige aber als Bewahrerin der Ideale aus der Zeit eines jugendlichen Idealismus. Bezeichnenderweise werden sie nicht ideologisch definiert, sondern beziehen sich auf die humanistisch-liberale Hochschätzung der Persönlichkeit:

[...] Faschismus! Und keiner ist schuld, wie? Es wird immer irgend einen Ismus geben! Wenn nicht den Faschismus, so dann den Imperialismus. Und immer wird ein Ismus das Ich entschuldigen. Und wer hat den Ismus herbeigeführt? [...] Die Ismen kommen und vergehen, das Ich bleibt. Und das Ich trägt auch die historische Schuld. (G 579)

Dass der reale Sozialismus mit in die Reihe der Ismen gehört, legt die stark ausgeprägte gesellschaftskritische Tendenz des Romans nahe. Der Persönlichkeit aber bleibt ein immer schmaleres werdendes Spielfeld belassen: „Kiril, mit beißender Selbstironie: ‚Der Held in der unheldischen Zeit – Verzicht auf Wohlstand und Privilegien, auf Auszeichnungen und Auftritte, auf Beteiligung und Glück.‘“ (G 527) Die unangepasste Bora Naidenova ist mit einer Emphase gezeichnet, die ihr und den von ihr vertretenen Idealen den positiven Wertmaßstab zuspricht. Die Aussicht auf deren Verwirklichung aber wird auf vielfache Weise problematisiert. Die Darstellung von Bora Naidenovas Weg in die innere Emigration ist begleitet von den psychoanalytischen bzw. philosophischen Kommentaren ihres Gummibaums [sic!] – einer Phantasiefigur, die dem Roman den Stempel einer befremdenden Künstlichkeit aufdrückt und der sonst durch Thematik und Charakterzeichnung gegebenen Möglichkeit zur Identifizierung mit der Hauptfigur entgegenwirkt. Obwohl die konkrete Ausführung dieses poetischen Einfalls meines Erachtens zufriedenstellend ausfällt, ist er für die Darstellung der ‚unangepassten Ehemaligen‘ insofern von Bedeutung, als er ihrer persönlichen und sozialen Isolation

den Charakter permanenter, existenzieller, ja kosmischer Einsamkeit verleiht. Darüber hinaus tut sich die Handlung schwer mit dem Ausblick auf eine positive Lösung der Konflikte. Nachdem ein vorläufiger Schluss mit dem Selbstmord des Studenten Kiril endet, wird anscheinend in einer letzten Kraftaktion das Herbeiführen des Happy Ends versucht, um doch das Ausklingen in eine vage Hoffnung auf Bestehen (Haltung bewahren?) gegen die Zeit anzudeuten.

Problematisiert wird die Zukunftsperspektive auch durch das – recht vordergründige – Spiel mir der Erzählsituation. Gelegentlich schlägt die personale Darstellung in eine Ich-Erzählung von Bora Naidenova um, und im epiloghafte „HAPPY-LOG – würde der Gummibaum sagen“ (G 115ff.) tritt die Autorin selbst auf, um aus der Entstehungsgeschichte des Romans kurz zu erzählen: den Anstoß zum zweiten Romanschluss habe ihr ein Taxifahrer gegeben, der mit großem Aufwand die Autorin ausfindig gemacht und ihr das im Auto vergessene Manuskript zurückgebracht habe.

[...] hat er sich an jenen geistesabwesenden Fahrgast erinnert. [...] Oder er hat zu frühen Morgenstunden das eine oder andere Kapitel aus dem Manuskript gelesen und zwischen den Zeilen die Silhouette eines komischen Kauzes erraten, völlig desorientiert über die Richtungen dieser Stadt und dieser Welt, verloren und traurig. Und sehr lächerlich. (G 517)

Die Erweiterung des subjektiven Charakters der Darstellung von Bora Naidenova um die fiktive autobiographische Implikation verlängert das dargestellte Unzeitgemäße nicht nur personell, sondern auch temporal, indem sie nahelegt, dass sich zwischen der behandelten Zeit der 50er Jahre und der Entstehungszeit des Romans in den 70er Jahren recht wenig (zum Besseren) verändert hat. Zugleich führt die autobiographische Implikation aus dem textinternen Bereich hinaus. Die genetische Fragestellung (nach faktischen Analogien zwischen der Autorenbiographie und dem dargestellten Lebenslauf der Hauptfigur) ist ein legitimer und häufig beachteter Aspekt in der Behandlung eines Textes, obwohl er auch zu Spekulationen verleiten kann. Darum sei hier nur allgemein auf den Werdegang von Blaga Dimitrova als einer der bekanntesten bulgarischen Schriftstellerinnen der Gegenwart verwiesen, der sich ebenfalls als zunehmende Distanzierung von den offiziellen Praktiken und Strukturen der Kulturpolitik gestaltet, bis zu ihrem ausdrücklich oppositionellen Engagement Ende der 80er Jahre (vgl. Staatscheva). Dass der Roman *Gesicht* gleich nach seinem Erscheinen wieder aus dem Vertriebssystem zurückgezogen wurde (Dimitrova 1991), scheint mir unter Berücksichtigung unseres Themas von größerem Interesse zu sein, weil das zu einem weiteren Aspekt des Unzeitgemäßen hinführt. Zum einen, indem dem unzeitgemäßen Helden als literarische Fiktion der Charakter einer realpolitischen Erscheinung zukommt, was für die große Relevanz der Literatur als Teilsystem der realsozialistischen Gesellschaft spricht. Zum anderen, indem die kulturpolitische Institutionalisierung des Literaturbetriebs als eine kontrollierte Sphäre staatlicher Verwaltung erscheint, so dass

Vor dem alten jüdischen Haus – vormals italienische Botschaft, später ein Puff und nun Friedhof für arme Familien und Schlangennest, in dem wir wie Mäuse in der Falle zusammengepfercht waren, stand meine Mutter – schwarzhaarig, schwarzäugig und schmalgesichtig, vor Aufregung bleich, in ihrem Katunkleid mit dem weißen Kragen.

Der Pferdewagen hielt.

Der Kutscher rief „Ho-o-o-op!“ mit seiner Operettenstimme, das Pferd erstarrte, den einen Huf hoch in der Luft, den Kopf zur Seite geneigt.

Mein Vater sprang leicht und elegant ab und trat auf die Erde, kam auf meine Mutter federnden Schrittes zu, als hätte er Springbretter in den Sohlen, stand vor ihr, verbeugte sich kurz und energisch.

Sie machte einen Knicks, ein verschüchtertes Mädchen.

Er umfasste ihre Taille, sie verschränkten die Finger und streckten die Arme aus.

Die Nachbarn schlackerten nur so mit den Ohren, wagten nicht mal Luft zu holen... Eine grandiose Pause trat ein.

Und dann ertönte es feierlich vom Küchenschrank wie von einer herrlichen Silbermann-Orgel, und es beseelte das Wohnviertel eine betörende Musik, ein Kocktail von unnachahmlichen Lauten, inbrünstigen Wogen und einer Apotheose, Kantate, Oratorium und Hymne auf das Sein, Symphonie auf den Himmel; das polyphone Dröhnen der fünf Ozeane – und meine Mutter und mein Vater, glücklich und jung, drehten sich im Walzer, sie tanzten, berauscht und verliebt, sie tanzten und tanzten und tanzten.

[Es folgt eine detaillierte Beschreibung des musikalischen Beitrags einzelner Schrankabteilungen und -fächer – N.B.] Das Wohnviertel lauschte betroffen, und meine Eltern drehten sich im Walzer.

Dann besoffen sich alle. (GH³ 92ff.)

Nur auf längeren Strecken lässt sich die spezifische Schreibweise von Viktor Pas-kov vollständig verfolgen. Während sich in den vorausgegangenen Beispielen die sozialkritische Tendenz auf der elementaren thematischen Ebene abspielt, findet hier eine metonymische Verschiebung der Aspekte statt. Unverkennbar ist die Abgrenzung des Ichs von seiner sozialen Umwelt, und sie begründet sich sowohl in dem solidarischen Zugehörigkeitsgefühl zur eigenen Familie gegen die Anderen als auch im doch elitären Sich-Abheben der Intelligenzija von der Masse der gemeinen Leute. Diese Einstellungen werden aber nicht analytisch dargelegt, sondern in einer stilistischen Differenzierung gestaltet. Die Darstellung leiht sich die szenischen Effekte eines musikalischen Dramas aus, womit einerseits die mentalen Hintergründe in der Familie emotional vermittelt werden, andererseits die Distanz

³ Mit dieser Sigle und Seitenzahl werden im folgenden Fließtext die Zitate angezeigt, die ich der unter „Primärtexten“ genannten bulgarischen Ausgabe entnehme und in meiner Übersetzung anführe.

zur Umwelt nicht als harte Konfrontation, sondern als das Zusammenspiel von Solisten und Chor in einem gemeinsam aufgeführten Stück erscheint.

Die Ästhetisierung der Verhältnisse arbeitet auf eine Empfindsamkeit hin, die sich gegen die Zeit aufbäumt, um jenes erhabene Unzeitgemäße heraufzubeschwören, in welchem sich Menschen, Gegenstände und Natur unterschiedslos im Einklang ewiger Harmonie vereinen. Dem Vater aber, der soziologisch gesehen eine belanglose Figur am Rande der Gesellschaft ist, wird der Status eines Helden gewährt. Eines Operettenhelden allerdings. Durch die starke Hyperbolisierung kippt die Verklärung um in die ironische Brechung der Flucht aus der Zeit.

In der Vaterfigur schimmert der literarische Typ des lebensuntüchtigen Künstlers durch. Doch indem die Darstellung eine Vielzahl von Szenen aus der elementaren, lebenspraktischen Sphäre sowohl der Familie als auch der Menschen in der Nachbarschaft aufnimmt, bleibt die Lebenswelt so sehr dem niederen Sozialen verhaftet, dass der Vater als der Typ des kleinen Intelligenzlers adäquater beschrieben wäre – mit starkem Realitätsbezug, denn der Roman vermittelt auf selten anzutreffende Weise die Lebensart der gut ausgebildeten und sehr schlecht bezahlten bulgarischen Intelligenzija aus den Jahren, in denen die noch junge Arbeiter- und Bauer-Staatsräson im Realsozialismus der 50er Jahre diese soziale Schicht als weltanschaulich zurückgebliebene und politisch irrelevante behandelte.

Neben dem Vater fungiert im Roman als eine Variante des ‚ehemaligen Menschen‘ sein greiser Lehrer Georg Hennig. Ihn, einen tschechischen Geigenmeister, hat es um die Jahrhundertwende, auf der Suche nach guten Schülern und Kunstliebhabern, nach Bulgarien verschlagen, wo er eine Generation von seither erfolgreichen Musikern und Handwerkern ausgebildet hat. Sein gebrochenes, altertümliches Bulgarisch, sein verständnisvolles, gütiges Wohlwollen allen und jedem gegenüber, die gefühlvolle Hingabe, mit der er sich dem unbeseelten Material zuwendet, um das Produkt seiner Arbeit zu personifizieren, die übergangslosen Wanderungen in den Landschaften seiner Erinnerung und der imaginierten jenseitigen Harmonie verleihen ihm die idyllischen Züge einer märchenhaften Großvaterfigur. So erscheint Georg Hennig, der Lehrer der „Viola d’Amore“ (GH 172), als Träger einer christlich-ethischen Norm, verinnerlicht als Lebenshaltung und als urwüchsiges, unverbrüchliches Weltprinzip. Der schroffe Gegensatz zwischen dieser idealen Orientierung und der konkreten Lebensweise des von Gott und der Welt Vergessenen bestimmen die innere Spannung sowohl der Figur als auch der Erzählung von ihr. Es fehlt nicht der stumpfe, verkommene Bierfahrer aus der Nachbarschaft mit dem bissigen Hund und der dicken, schlampigen Freundin sowie das sparsam, doch mit naturalistischer Schärfe gezeichnete Interieur eines Kellerkabuffs, wo der Mief der Verwesung, der Hunger und die Einsamkeit am Menschen nagen. Unter diesen Umständen erscheint die würdevolle Haltung des Greises als völlig unangemessen, als Zitat aus anderen Welten und Zeiten. Zumal es Georg Hennig, den Einwanderer, der es jahrzehntelang versäumt hat, sich einen Pass zu holen, offiziell auch nicht gibt. Erst nach langem behördlichen Tau-

ziehen kann der Eremit in die Gesellschaft zurückgeholt werden, um kurz darauf in einem Altersheim zu sterben.

Dieser Text lebt aus der Umkehrung von Schein und Sein – eine traditionelle philosophische Figur zur Darstellung weltanschaulicher Relativierbarkeit. Das perfekt ausgeführte Schema der Kindheitserinnerung erübrigt die deklarative Vordergrundigkeit einer gesellschaftskritischen Analyse. Stattdessen wird Trauerarbeit geleistet mit einem beseelenden Engagement, dessen pädagogische Wirkung nicht auf Überzeugung, sondern auf Katharsis beruht. Das Unzeitgemäße realisiert sich in einer Abgewandtheit von der unwürdigen Existenz in der ‚objektiven‘ Zeit und der Zuflucht in eine mehr oder weniger selbstgemachte Welt: der Gemeinschaft einer Intelligenzler-Familie mit dem vergreisten Lehrer, der Kreativität und der ekstatischen Hingabe an die Musik, die Phantasie, die Nostalgie. Der nostalgische Held ist auf eine besondere Weise unzeitgemäß, denn sein Wertesystem lässt sich nicht in analytischer Begrifflichkeit zusammenfassen. Noch weniger unterliegen die Quellen dieser Werte einer genauen Lokalisierung. Wenn selbst ein Küchenschrank in den Status einer Weltorgel erhoben werden kann, um die Welt jeder Zeit zu entheben, kann sich der Urgrund des Weltalls nur im Ich selbst befinden und in der „Kunst, die war, die ist, und die sein wird!“ (GH 172)

Ohne die Misere des Lebens zu verkennen, will sich diese letztendlich idealistische Einstellung eine fast metaphysische Freiheit erschaffen. Der Text zeichnet sich durch eine ‚große Abwesenheit‘ im Lacanschen Sinne aus. Wie bereits hervorgehoben, ignoriert diese Darstellung einer Kindheit in den 50er Jahren die Spezifik der historischen Situation in der Nachkriegs- bzw. Aufbauzeit und entzieht sich somit dem Hauptstrom literarischer Produktion, was am Vergleich mit Blaga Dimitrovas Roman *Gesicht* besonders auffällig wird. So sind nicht nur die hier gezeichneten nostalgischen Helden, sondern die gesamte dargestellte Welt auf ihre Art unzeitgemäß – applizierbar auf jede Zeit.

Der Roman ist sehr unzeitgemäß auch in einem weit übergeordneteren Sinne: Er widersetzt sich dem unverwüstlichen Trend, jede fiktionale Wirklichkeit in egal welchem Genre, die auf dem Balkan angesiedelt ist, in einer abgeschiedenen, ländlich-idyllischen Landschaft und in einem dörflich-zigeunerhaften⁴ Milieu sich abspielen zu lassen – ein dermaßen festgeschriebener Komplex von Stereotypen, dass dann einheimische Kunstrezipienten als völlige Fremdlinge der dargestellten Welt gegenüberstehen, dem ausländischen Publikum aber die wohlige Selbstzufriedenheit fortgeschrittener Zivilisierter bestätigt wird. Anders motiviert als in beiden bislang behandelten Beispielen ist dagegen zum Beispiel das Sich-Abheben von der Analyse konkreter zeitgenössischer Problematik im Werk von Jordan Raditschkow – einem der schrulligsten bulgarischen Schriftsteller der Gegenwart

⁴ Mit dem Lexem ‚zigeun*‘ bezeichne ich nicht eine ethnische Zugehörigkeit und/oder Selbstbestimmung, sondern einen sozialen Status in der juristischen Grauzone der gesellschaftlichen Peripherie sowie eine Mentalität des schlitzhörigen Desengagements und schelmenhaften Egozentrismus.

(zum Autorenporträt vgl. Tretner 1987). Schon in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts lässt sich an seinen Texten eine philosophisch begründete Darstellung des Unzeitgemäßen als „groteske Doppelzeitigkeit der Welt“ (Zvezdanov 1987: 60) beobachten. Da Raditschkow dieses ästhetische Konzept in den 80er Jahren nicht wesentlich verändert, sei im Rahmen vorliegender Übersicht nur kurz darauf hingewiesen.

Im Unterschied zu Viktor Paskov zum Beispiel, der als *poeta doctus* die Kulturzeichen eines allgemeinverständlichen, über die Grenzen der nationalen Kultur hinausreichenden Diskurses verwendet, greift Raditschkow von Anfang an auf die urwüchsige Tradition mündlicher Erzählung zurück, zeichnet Sittenbilder in hinterwäldlerischen Dörfern und literarisiert in einer gewitzten und ironischen Weise den Wettlauf der tief im heidnisch-christlichen, patriarchalischen Weltbild verhafteten Menschen mit dem Gang der Zeit. Kauzige Bauern vermitteln in wildwuchernden Assoziationsketten Bilder, in denen das Zeitgeschehen von Phantasmen durchsetzt und bis an die Grenze des Nonsens verzerrt erscheint, so dass ein konkretes Geschehen allegorische Züge bekommt – wie z.B. in *Суматоха* („Tohuwaboht“, Raditschkow 1978: 10-16). Der zeitabgewandte Philosoph auf dem Lande ist der Typ des Sonderlings, der schon aus der klassischen bulgarischen Literatur bekannt ist, doch die Tragik eines von der Gemeinschaft verstoßenen Opfers weicht einer weitreichenden, dualistisch begründeten Einsicht in den Kreislauf von Leben und Tod. In der Erzählung *Лазаруца* („Lazariza“, Raditschkow 1982: 119-171) versinnbildlichen seine Figuren Lazar, der Kentaurus, der Tenez (d.i. der aus dem Schattenreich zurückgekommene unsichtbare, doch sich am Wirken der Lebenden beteiligende Geist) eine Gleichzeitigkeit von Sein und Nicht-Sein, ein mythologisches Zusammenfallen von Gegensätzen. Das Eigenbrötlerische am Charakter, das Einsiedlerische an der Lebensweise liegen in der antiken, noch vorchristlichen Tradition der Autarkie und stellen sich quer zum Aktivismus der offiziös bekundeten Gegenwartsbezogenheit und Zukunftszuversicht der 80er Jahre, denen lange vor der Perestrojka schon der immer hinausgeschobene Sieg des Kommunismus nur als Chimäre erscheinen konnte.

Die bisher vorgestellten Beispiele behalten noch das traditionelle Zusammenspiel des unzeitgemäßen Protagonisten mit anderen Individuen bzw. Typen bei, welche als Variationen des Menschenbildes auftreten. Wie der Rückzug aus der Öffentlichkeit mit einer zunehmenden Reduktion der Nebenfiguren verbunden ist, sei nun veranschaulicht an der Kurzerzählung *Животът, макар и кратък* („Das Leben, wenn auch nur kurz“, 1986) von Stanislav Stratiev, dem Autor satirischer Zeitstücke, die in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts große Resonanz gefunden haben. Sie handelt von dem Architekten Stiljanov, der unterwegs zu einer Kommissionssitzung beschließt, endlich die professionellen Kriterien statt den bequemen Konformismus gelten zu lassen. Das Abreißen eines Hosenknotens wird ihm zum Verhängnis und der Handlung zum auslösenden Motiv. Von einer Wohnungstür zur anderen im neuen Plattenbauviertel herumrennend und um Garn

und Nadel bettelnd, wird er von der Entfremdung in den zwischenmenschlichen Beziehungen und den Absurditäten in der Versorgungssphäre im wortwörtlichen Sinne platt gemacht; er gibt letztendlich seine kaputte Hose in einer Schneiderei ab und – seinen guten Vorsatz auf.

Die Ausgangssituation ist eine recht konventionelle – die Zwischenbilanz eines Mittfünfzigers, in der das Zeitgemäße deskriptiv dargestellt ist:

[...] anscheinend alles normal, intelligent, Freunde, Bach- und Beethovenkonzerte, Cafe au lait morgens und Konversationen über Gaudi und die soziale und räumliche Funktion von Architektur im Büro. Nessebar⁵ im Sommer, die warmen Nächte, und Helena, die ihn wie keiner sonst verstand, die Gestaltung des einen oder anderen Denkmals neben den ordinären Aufgaben, die Treffs „Beim Wildhahn“ und das Überlegenheitsgefühl, dass er einer geistigen Sphäre angehört, [...] der Lada-1500⁶ und ein eigener Handwerker, auf seine Art ehrlich, dazu die Einladungen zu Ausstellungen der besten Graphiker, der Poker freitags und die Theaterpremierer, denen er immer beiwohnte, womit er, wie ihm scheinen wollte, das intellektuelle Niveau des Publikums hob, die unendlichen Diskussionen über den Postimpressionismus und den Surrealismus und die Grundlagen des magischen Realismus, und *Das untergehende Schiff* von Fellini oder Bergmanns *Fanny und Alexander* und das Fehlen jeglicher Organisation in der Organisation der Architekten. (Stratiev 1986: 5f.)

Das Zeitgemäße ist als Verbindung von Lebensqualität, beruflicher Kompetenz, guten sozialen Kontakten und sozialem Prestige definiert. Mit der zeitgemäßen Akkumulation symbolischen Kapitals ist der Protagonist zugleich an die Grenzen seiner ethischen Selbstbestimmung gestoßen. Er ist – auf deutsch gesagt – ein moderner Peter Schlemihl, dem die Gesellschaft keine Instanz der moralischen Sanktionen und kein Motiv für die Bekehrung ist, im Gegenteil, die Gesellschaft selbst ist der teuflische Verführer, der seinem Diener ordinäre Plattenbauten und – als Leckerbissen – „das eine oder andere Denkmal“ aufträgt. Die Stadt wird nicht nur in diesem Text, sondern fast durchgehend in den Texten der 80er Jahre zum hässlichen Topos des Banalen, wo nur im staatsverordneten Monument Kreativität in Grenzen zugelassen ist.

Der Held ist ein Intellektueller – in der nationalen Tradition schon immer mit dem Makel des komischen Kauzes behaftet. Im Unterschied zum Traditionellen fehlt hier die Menschengruppe als kommentierender Chor bzw. als positiv zu beeinflussende Menge (Dorfbewohner, Nachbarn, die Klasse, die Masse). Der unzeitgemäße Protagonist kann nicht zum Messias erhoben werden. Die Menschen-

⁵ Ein relativ vornehmer Bade- und Kurort an der Schwarzmeerküste bei Burgas.

⁶ In jenen Jahren das Beste an einem PKW, was man als gut situerter Bürger des Landes haben konnte – gegen Devisen (d.i. ‚harte‘ Westwährung – DM oder Dollar) oder aber nach einer Wartezeit von ca. sieben Jahren.

gruppe ist in Individuen ohne Individualität, aggressive oder melancholische Egozentriker, zerfallen. Keine aufsteigende Handlung, nur ein aufreibender Kreislauf findet hier statt, so dass aus der eingangs gut motivierten Konfliktsituation keine richtige Tragödie erwachsen kann – zu belanglos ist das Jagen nach einem Knopf, zu unheldisch der Rebell in der herunterrutschenden Hose und seiner menschlich lebendigen Einsamkeit. So unzeitgemäß ist die naive humane Perspektive, die in der elementaren soziokulturellen Sphäre nicht anwendbar ist. Aber auch in der völligen Verkennung gerade dieser Tatsache – dass die Plattenwüste nur einen Haufen von hysterischen Kreaturen unterbringen kann, von denen Verständnis, Solidarität und Problembewusstsein nicht zu erwarten sind. „Das Leben, wenn auch kurz“ nimmt den Protagonisten, der das Zeitgemäße zu boykottieren versucht, zum kompositorischen Faden, um in der Stereotypie seiner Draußen-vor-Tür-Auftritte das Bild einer zerfallenen Gesellschaft satirisch zu zeichnen. Indem das Kairos-Erlebnis des ‚Helden‘ (endlich der inneren ethischen Norm gemäß zu handeln) nicht stattfindet, verliert auch die biographische Ausrichtung von Vergangenheit über Gegenwart zur Zukunft ihre Bedeutung und fällt in einen immerwährenden Gegenwartsmoment zusammen.

Erscheint der Protagonist in den bisher vorgestellten Beispielen als eine fest umrissene Person mit stabilen Charakterzügen, erfolgt die Darstellung des (Un-)Zeitgemäßen hauptsächlich auf der thematischen Ebene, innerhalb einer sich chronologisch ent-/abwickelnden Handlung mit kausal-logisch begründeten Konflikten, zeigen viele Texte der 80er Jahre auch eine abgeschwächte Wirkungskraft dieses traditionellen Konzepts:

Im Laufe von Jahrzehnten entwickelt und vervollständigt, beginnen sich diese Formen zu verfestigen und erbringen immer weniger ästhetische Information. Statt das Bewußtsein des Lesers zu aktivieren, werden die epischen Klischees gewohnheitsmäßig verarbeitet, nicht emotional und intellektuell miterlebt. Statt eine soziale und künstlerische Dynamik zu erzeugen, perpetuieren sie nur die Eintönigkeit der epischen Trägheit, die automatisierte Wahrnehmung der ästhetischen Inhalte. (Belajeva 1981: 85)

Der Mensch und seine Zeit als nicht konstante Größen einer nicht linearen ästhetischen Korrelation gelangen erst in den 60er Jahren in die literarische Diskussion, um über längere Zeit hinweg eher verstohlen behandelt zu werden. Vereinzelt und noch sehr vordergründig erfolgt die Kontroverse mit der verordneten ‚Politästhetik‘ schon in den 60er Jahren, z.B. in Vasil Popovs Roman *Времето на героя* („Die Zeit des Helden“, 1968), wo ein Kulturträger der ‚neuen Zeit‘ folgenderweise verstanden werden will:

„Seltsam bin ich nicht“, widersprach er. „Meine Lüge heute abend hat ihre ästhetische, historische und politische Begründung. Erstens brauchen wir, historisch gesehen, eine klare, illustrative, populäre Kunst; zweitens – ästhetisch gesehen, befinden wir uns noch in einer Periode früher Konsum-

tion ästhetischer Güter, und sie müssen wie unsere Aufgaben, wie unsere Lebensweise sein – gegenständlich klar, einfach und mundgerecht für die Massen. Wir müssen mit so einer Kunst riesige Menschenmassen erziehen. Und drittens, vom Politischen her: Wir brauchen keine Autorenkunst, so tiefgründig sie auch sein mag oder gerade weil sie tiefgründig ist. Weil Autorschaft die objektive Realität immer hinterfragt, wir aber jetzt einer sehr alten und stabilen, noch viel zu starken Welt gegenüberstehen, als dass wir uns den Luxus des Zweifels leisten dürften. Zufrieden?“

„Du bist der geborene Politiker“, sagte Maria.

„In gewissem Sinne bin ich auch ein Politiker.“ (Popov 1968: 45)

Dieses Beispiel aus den 60er Jahren erweitert das Zeitgemäße als soziologisches Attribut des Protagonisten um den Aspekt des ästhetischen Konzepts. Die Determiniertheit der ‚zeitgemäßen‘ Kunst durch die Instanzen der Kulturpolitik wird in der Folgezeit zum literarischen Thema, das auch im ironischen Spiel mit den ästhetischen Mitteln und Konzepten angegangen werden kann. Das Erstellen eines ‚zeitgemäßen Helden‘ beschreibt Ivajlo Dičev in seinem Roman *Идентификация* („Identifikation“, 1985). Eingangs erwägt der Autor die Gewohnheiten seines Publikums:

So viele Romane des 20. Jahrhunderts beschäftigen sich mit der Niederschrift derselben! Spiegelkonstruktion – auf jedem internationalen Forum wird man es zu würdigen wissen! Ganz zu schweigen davon, dass damit solchen Kritikern wie dem A. das Wasser von der Mühle genommen wird, er motzt ja dauernd: Ihr habt keine Ahnung vom Leben, sitzt nur in den Cafes ’rum und kein Realismus. Wieso kein Realismus? Ist es möglich, das ein Autor das Entstehen des eigenen Romans nicht kennt? Es sei bereits an dieser Stelle der traurige Vermerk angebracht – darum ging’s eben so schwierig mit diesem Roman voran, wegen seiner Ambition, allen Forderungen zu genügen. (I 7)⁷

Der Autor als Held, Schreiben als sozialrelevantes Verhalten und seine Kritiker als Vertreter der Umwelt – es ist nicht mehr die elementare, lebenspraktische Sphäre, welche die Spiegeleffekte des Unzeitgemäßen abgibt, sondern eine modifizierte Arbeitswelt, dargestellt in einer Art Produktionsroman über die Herstellung des Marktprodukts Belletristik. Der Autor als Held will sich erklärterweise zeitgemäß verhalten, als Kunstproduzent und an der Textgrenze Stehender, an seinem Roman bastelnd, um ihn marktgerecht zu gestalten. Die Struktur der Wertung ist komplizierter als in den vorausgegangenen Beispielen. Die aufgeweichte Begrifflichkeit liefert keine eindeutigen Verhaltensnormen mehr: ‚Realismus‘, in der traditionellen Vorstellung des Kritikers A., ist auf lebenspragmatische Bezüglichkeit

⁷ Die Zitate aus der unter „Primärtexten“ angegebenen Ausgabe werden im folgenden Fließtext mit der Sigle „I“ und entsprechender Seitenzahl angezeigt.

der Literatur orientiert. An diesem Realismus-Begriff gemessen, dürften Autor/Held und sein Werk als unzeitgemäß erscheinen. Zugleich werden sie aber legitimiert von dem Literaturkonzept der Moderne, das die Selbstbezüglichkeit der Darstellung aktiviert. Dieser normative Pluralismus bringt es mit sich, dass für den Autor als literarische Figur (in diesem Fall nicht zu verwechseln mit der literaturwissenschaftlichen Abstraktion des *implied author*) kaum die Möglichkeit besteht, absolut unzeitgemäß zu sein. Die Bewertung erfolgt durch äußere Instanzen („der Kritiker A. [zu Hause]“ vs. „die internationalen Foren“) und baut eine Hier-dort-Opposition auf, um die gesamte einheimische Umgebung als unzeitgemäß (meint: zurückgeblieben) im Vergleich zu überregionalen Standards erscheinen zu lassen.

Wo ein internalisiertes, ethisches oder soziokulturelles Wertesystem durch mehr oder weniger normative ästhetische Konzepte ersetzt wird, geht es weniger um humane Inhalte als um die Materie des Produkts. Der Zwang, sich zu verkaufen, platziert das Attribut ‚unzeitgemäß‘ ins *mental map* der marktstrategischen Optionen. Der Autor als realitätsverbürgte, autobiografische Ich-Figur schafft nun einen Helden, der als Kunstfigur eingeführt ist.

Die Einmaligkeit [des Protagonisten – N.B.], die der Autor suchte, war wohl mit dem Streben nach der Unendlichkeit verbunden. [Das soll] ein Held sein, dem eine Entwicklung in alle Richtungen freisteht, der die objektive Möglichkeit hat, allen zu gefallen. (I 22)

Originalität und Universalität – gewissermaßen ein Oxymoron – begründen einen ‚zeitlosen Helden‘ als mehrfach applizierbare Funktion. Die Realisierung dieses im Metatext dargestellten Konzepts ist der Student Adrian Mitkov. Er ist mit dem Lebenslauf eines durchschnittlichen bulgarischen Jungen aus der Provinz versehen. Insofern ist er – vom biographischen Schema her – ein Typ und kein Original, dem eine Gesinnung zugeschrieben wird, die der Autor als „die Relativitätstheorie als Religion“ (I 108) bzw. die „Theorie von der menschlichen Relativität“ (I 110) qualifiziert. Die „innere Unbegrenztheit“ des Protagonisten gestaltet sich als prinzipielle Charakterlosigkeit und soziale Unverbindlichkeit, die beliebige Werte und Normen setzt:

Was ist denn das für eine Freiheit, wenn sie des Begutachtens einer Instanz bedarf? Nämlich: Die Instanz ist von dir selbst frei gewählt. Gott. Faktisch kannst du die Rolle je nach Belieben vergeben. Hiermit bevollmächtige ich die Person (Pünktchen) ab heutigem Datum das Amt LETZTE INSTANZ für den unten Gezeichneten zu übernehmen. Ausgangs- und Eingangsnummer, unser Zeichen – Ihr Zeichen... (I 124)

In jedem seiner sozialen Kontakte bietet sich Adrian alias Ančo als leeres Gefäß an, als Schwamm, der die Weltanschauung seines Gegenüber aufsaugt, um ihm ein zweites Ich zu sein. Der Student Adrian ist ein ‚Mann ohne Eigenschaften‘, der durch die soziale Landschaft Bulgariens der 80er Jahre wandert. Nicht er spricht,

wenn er spricht. Sein Rollenverhalten denunziert nicht ihn selbst, sondern die Welt, in der er sich bewegt. Weil er die aufgenommene Information nur geringfügig verarbeitet, ist er ein fast ideales Medium für Momentaufnahmen aus dem sozialen Leben, die eine aus Facetten zusammengebastelte Welt ergeben: Szenen aus dem Studentenleben, das sinnlose Dahinvegetieren junger (und nicht mehr so junger) Wohlstandshalunken, das fragwürdige Treiben in akademischen Kreisen. Die Welt als *theatrum mundi* und das Rollenverhalten des pikaresken Helden – ein ebenfalls uralter literarischer Topos, verkehren hier ironisch das Entwicklungskonzept in sein Gegenteil durch die Charakterlosigkeit der Hauptfigur, die Montage des Figurenensembles aus literarischen Standardfiguren, durch die Abschwächung des einheitlichen Wertesystems. Die Eigenschaftslosigkeit des Protagonisten lässt die Frage nach dem (Un-)Zeitgemäßen modifizieren, und einer der eingeschobenen „Traktate“ gibt darüber Aufschluss: „Es stellt sich heraus, dass je belangloser die beschriebenen Dinge sind, desto mehr fehlen tiefere Wesenheiten, d.h., sie sind anwesend durch ihre große Abwesenheit.“ (I 178) Wenn der Roman seinen Autor, sein Konzept und seinen Protagonisten als zeitgemäß und/oder universal anwendungsfähig setzen will, ist es dem Leser überlassen, diese These zu überprüfen: „Jetzt zeichne ich etwas, und du wirst das Bild vollenden... Was ist das? Woran erinnert es dich?“ (I 33)

Die Wertung wird in den textexternen Bereich der literarischen Kommunikation hinausgetragen, so dass der reale normative Horizont zu berücksichtigen ist. Der Held, dem „eine Einwicklung in alle Richtungen freisteht“, parodiert das offizielle Menschenbild der „allseitig entwickelten sozialistischen Persönlichkeit“⁸ und führt es in der Gestalt des Adrian alias Ančo *ad absurdum*. Die Freizügigkeit, mit der Ančo an verschiedene Gruppen herankommt, zitiert die kollektivistischen Implikationen des Menschenbildes, um sie in der ästhetisierten Einsamkeit des Protagonisten zu pervertieren. Die ‚leeren‘ Episoden, aus denen die Romanhandlung besteht, bilden eine statische Welt ab. Damit entzieht sich der Roman der Forderung, dass Literatur ideal und emotional zu bewegen hat, um den Menschen als „aktives Subjekt der Umgestaltung von Geschichte und Gesellschaft“ (Penčev 1980: 7-17) darzustellen. Diese Vergleiche lassen sich beliebig fortsetzen. Es erübrigt sich allerdings, weitere einschlägige Beispiele aus diesem Korpus zu zitieren angesichts der einförmigen, monotonen Übereinstimmung der damals gültigen,

⁸ Die „allseitig entwickelte sozialistische Persönlichkeit“ gehört zu den meist verbreiteten Sprachklischees der realsozialistischen Propaganda (vgl. hierzu *DDR – Mythos und Wirklichkeit* unter der URL <http://www.kas.de/wf/de/71.6633/>). In der offiziellen Kulturpolitik wird auch bis in die späten 80er Jahre hinein das Selbstverständnis der sozialistischen Literatur gepflegt, wie sie auf einer Schriftstellerdiskussion formuliert wurde: „Die reife Dichtung der reifen sozialistischen Gesellschaft, unter Beibehaltung ihrer Mission, alles Überlebte kompromisslos zu verwerfen, hat auch diese historische Aufgabe, die geistige Schönheit des neuen Menschen zu festigen. [...] die Frage nach dem zeitgenössischen Helden – eine innovative Verpflichtung unserer sozialistischen realistischen Literatur. [...] Die Kunst erweist sich als die spezifische Probe unserer idealen und ästhetischen Waffen vor dem bevorstehenden 4. Schriftstellerkongress.“ (Levčev 1980: 166f.)

sozialismusinternen Kriterien für Zeitgenossenschaft. Indem die erklärte Absicht des Romans, „allen Anforderungen zu genügen“ (I 7), in die Pattsituation der „großen Abwesenheit“ (I 178) des Protagonisten führt, demonstriert sie die Unangemessenheit der Forderungen selbst. Die Zeitgemäßheit erweist sich als Travestie, das normal Menschliche als pathologisch oder peinlich zu Verbergendes.

Insofern ist das Spiel mit offenen und verkappten Zitaten aus Thomas Mann, Leo Wittgenstein, Michel Foucault, Jacques Derrida nur vordergründig ein – selbstironisch gebrochener – Hinweis auf die Belesenheit der Autor-Figur. Hinter ihnen ist als parodierte Negativfolie die normative „gnoseologische Ästhetik“ (Angelov 1989) und ihre Forderung nach unmittelbarer Erkenntnisleistung der Kunst zu bedenken. Am Roman *Identifikation* lässt sich verfolgen, wie das verstohlene Anschreiben gegen die Dogmen des s.g. sozialistischen Realismus in den 80er Jahren nicht mehr als definitiv unzeitgemäßes, subversives Verhalten, sondern als ironisches Spiel mit Konzepten, als Gegenüberstellung von Tradition und Mode erfolgt. Was vormals einen Konflikt des Metatextes ausmachte, wird hier vorweggenommen und neutralisiert, womit aber auch die fortschreitende, dramatisch zugespitzte Handlung abgeschwächt wird.

Ist in *Identifikation* der Protagonist als geklonte Figur *in progress* dargestellt, so sei abschließend auf eine Skizze in 17 Sätzen eingegangen, in der (Un-)Zeitgemäßheit als Fragestellung sich zu verflüchtigen scheint – Stanislav Stratievs *Филм по български* („Ein Film nach bulgarischer Art“, 1986):

Das Drehbuch war schwach, der Drehbuchautor sah es ein, aber er setzte seine Hoffnungen auf den Regisseur.

Der Regisseur sah, dass das Drehbuch schwach war, aber er rechnete mit den Schauspielern.

[Es folgt eine stereotype Kette, in der sämtliche Produktionsinstanzen vorkommen, zuletzt – der Komponist und das Orchester:]

Der Dirigent war Verdienter Künstler des Volkes, aber er setzte seine Hoffnungen auf die Akustik.

Die Beratungskommission setzte ihre Hoffnungen auf die Kritik.

Die Kritik setzte ihre Hoffnungen auf Kevork Kevorkjan⁹.

Kevork Kevorkjan setzte seine Hoffnungen auf das Publikum.

Das Publikum hoffte, dass nach dem Film der *Rosarote Panther* kommen würde. (Stratiev 1986: 39f.)

Von einem Protagonisten lässt sich hier nun schwerlich sprechen: Einzelne und Gruppen wachsen zusammen zum kollektiven Helden, zuletzt ist es die Fernsehstation. Dieses Expulsieren der Heldeninstanz erfolgt über die syntaktische Stereotypie der Darstellung und die immer gleiche Funktion des Agierens, über dasselbe

⁹ D.i. der Moderator, der in den 80er Jahren die populärsten Fernsehsendungen über aktuelle Kultur und Politik unterhielt.

Verhaltensmuster (Ablehnen und Weitergeben), durch die auf Wunschenken begründete Perspektive auf die Zukunft. Es ist ein deutlich institutionalisierter Vorgang der Bewertung von der Angemessenheit eines Kulturprodukts, ohne dass die Kriterien dazu näher erläutert sind. Es ist eine paradox erfolgende Bewertung: Die Produktion des Films realisiert sich als Rezeption des vom Vorderglied Gelieferten, wobei dessen Negation seine Funktion nicht im Geringsten beeinträchtigt. Insofern erscheint jedes jeweilige Element der kollektiven Bewertungsinstanz als überflüssige, weil irrelevante Größe in einem Selbstlauf. Der Ball, der hier von dem einen Tor ins nächstliegende geschossen wird, heißt – gesellschaftsethisch betrachtet – Verantwortung, und das Spiel – ein Wegdelegieren von Engagement. Die eigenartige Zitation des Prinzips Hoffnung als Wundergläubigkeit sagt zusätzlich etwas aus über die Passivität der Aktanten in einem ziel- und zweckgerichteten Vorgang, den eine aphoristisch verknappte Darstellung zur Parabel des uneigentlichen Handelns werden lässt. Im Endeffekt ist der angestrebte Effekt teilweise erreicht (indem der Film läuft) und teilweise nicht erreicht (indem der Film nur so läuft).

In Anbetracht dieser Uneigentlichkeit scheint sich die Fragestellung nach der (Un-)Zeitgemäßheit zu verflüchtigen (oder zu erübrigen). Und doch ist sie, mit Ivajlo Dičev (und – verkapttes Zitat – mit Lacan) gesprochen, in einer „anwesenden Abwesenheit“ repräsentiert. Die Kette von Stereotypen erstellt einen Mechanismus des Normalen. Aus der Reihe tanzt einzig das Publikum. Als Adressat (und letztes Glied) im Produktionsprozess hat es zum einen ein andersartiges Interesse am Produkt – es ist nicht Produzent an der Arbeit, sondern Verbraucher in der Freizeitgestaltung. Das eröffnet einen, wenn auch begrenzten, Freiraum der Bewertung – es nimmt den Film zwar hin, aber nicht an. Die Fernsehnation entzieht sich nicht vollständig der ihr zugeschriebenen Rolle im institutionalisierten Stereotyp. Doch als letzte Instanz im Vorgang öffnet sie sein vorgesehenes Ende für einen neuen Anfang, indem es den Film als Telos des Fernsehabends substituiert (statt des bulgarischen Films soll die westliche Kinderserie hier auch den Erwachsenen die ausgebliebene ästhetische Befriedigung bringen). Indem die Fernsehnation dem bisher einzigen Objekt der Bewertung – dem bulgarischen Film – eine Alternative entgegensetzt, öffnet sie den geschlossenen Raum des Konformen für das Systemfremde.

Die Fragestellung nach dem (Un-)Zeitgemäßen lässt an diesem Beispiel den xenologischen Aspekt besonders stark hervortreten – eine charakteristische Erscheinung in der bulgarischen Literatur (auch der 80er Jahre) sind die vielfach anzutreffenden Zitate aus der s.g. westlichen Kultur (diesbezügliche Momente ließen sich auch in allen hier vorgestellten Titeln nachweisen). Sie haben eine ausgeprägte alternative Funktion gegenüber dem offiziell proklamierten, realsozialistischen Weltbild und seinen Ansprüchen auf rationalisierbare, planmäßige Verhältnisse. Das ist ein Problem des nationalen Selbstverständnisses, und mit der Fragestellung nach dem unzeitgemäßen Helden hängt es insofern zusammen, als die tempo-

ralen und topologischen Charakteristiken eine zusätzliche Verunsicherung der Norm mit sich bringen. Um bei einem der schon vorgestellten Autoren zu verbleiben, sei beiläufig noch auf *Божият град* („Die Stadt Gottes“, 1988) von Ivajlo Dičev hingewiesen:

Die Menschen haben kein Dach über dem Kopf, und wir legen den Finger auf irgendein französisches Magazin und erheben ästhetische Forderungen! [...] Er hatte die absurde Situation vieler ihm gleichender Intellektueller erkannt: In einer Wirklichkeit zu leben mit den Problemen von einer anderen, zum Beispiel gegen die Umweltverschmutzung zu kämpfen, wo im Land gerade erst die Industrie entstand; von der Dehumanisierung durch Technik zu faseln, wo die Produktion hierzulande zu 60 Prozent manuell war... (Dičev 1987: 131)

Die relativierenden Stellungnahmen zur westeuropäischen (vor allem deutschsprachigen und französischen) Zivilisation sind spätestens seit der Jahrhundertwende um 1900 ein feststehendes Thema der bulgarischen Literatur im Zeichen der Moderne-Debatte. Am Beispiel des zuletzt angeführten Textes lässt sich erkennen, dass die Zitate aus der s.g. westlichen Kultur zum einen als Marker subkultureller Haltung fungieren, zum anderen eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der nationalspezifischen, ‚geschichtlichen‘ Zeit begleiten. Diese Tendenz, die in den vorausgegangenen Jahrzehnten vor allem an historischen Stoffen realisiert wurde¹⁰, wird ab 1989 verstärkt auch zeitgenössische Erfahrungen des *homo emigranticus* (Bočev 1993)¹¹ aufnehmen. Die junge Literatur der 90er Jahre weist den „Ausländer überall“ als einen (neuen) Aspekt des unzeitgemäßen Helden aus.

Zusammenfassend lassen sich fünf verschiedene Typen des nonkonformen Protagonisten in der bulgarischen Literatur der 70er und 80er Jahre ausmachen: Das ist zum einen der ‚ehemalige Mensch‘ – der Bürgerliche vom historischen Gestern, den ‚das Rad der Geschichte überrollt‘ habe, eine Personifikation kollektiver, historischer Vergangenheit und Vehikel ideologischer Komplexe. In den 80er Jahren wird diese Figur aber nicht mehr so negativ konnotiert, sondern fungiert als mehr oder weniger ausgewiesenes Korrektiv für die vielfachen Versäumnisse des Realsozialismus. Zum anderen ist das der synchrone Typ des ‚Unangepassten‘, an dem sich sozialismusinterne Gesellschaftskritik an konkreten Einzelfällen bzw. in beschränkten Lebensbereichen artikuliert. Zum dritten tritt der ‚nos-

¹⁰ Zum Beispiel im Schaffen von Emilian Stanev, Vera Mutafčieva, Blaga Dimitrova u.a.

¹¹ Im autobiographischen Roman *Междино кацане* („Zwischenlandung“, 1991) vermittelt der mit 28 Jahren nach Deutschland emigrierte Bočev Beobachtungen über die Allgemeingültigkeit und Kooperation von Herrschaftsdiskursen beiderseits des Eisernen Vorhangs. Ein Pendant dazu ist der (ebenfalls autobiographisch gefärbte) Roman *Германия. Мръсна приказка* („Deutschland. Ein schmutziges Märchen“, 1993) von Viktor Paskov, der sich den Jahren des Prager Frühlings zuwendet, um am Vergleich der Zustände in Bulgarien und in der DDR eine ähnlich düstere Perspektive zu zeichnen.

talgische Typ⁶ auf, dessen Unzeitgemäßheit weniger ideologische bzw. politökonomische Fragestellungen provoziert als vielmehr ethische und ästhetische Motive vertritt. Viertens beobachte ich den ‚überzeitlichen Helden‘, der im Bewusstsein eines kosmischen Makrorahmens die konkreten Lebenssituationen allegorisch beleuchtet und überhöht. Letztens erscheint auch der ‚geklonte Held‘ postmoderner Prägung – eine aus Zitaten konstruierte, demonstrativ künstliche Figur, an deren heterogenen Bausteinen die Inschriften verschiedenster Zeiten und Räume abzulesen sind – das (Un-)Zeitgemäße erscheint in kaleidoskopartiger Beweglichkeit, um die Umwelt als absurdes Theater zu reflektieren.

Meistens ist die Darstellung chronologisch. Vor dem Hintergrund der äußerlichen Synchronie von ‚subjektiver‘ und ‚objektiver‘ Zeit werden die strukturellen Dissonanzen zwischen beiden hervorgehoben, woraus der Effekt des Unzeitgemäßen erwächst. Auffälliges Zeichen des gegenwärtigen Empfindens für das Unzeitgemäße scheint das Fehlen einer Zukunftsrichtung zu sein. Dass es kaum über sehr problematisierte Ausblicke hinausreicht, ist nicht nur im per definitionem elegischen Naturell des unzeitgemäßen Helden begründet, sondern in einer dominierenden, endzeitlichen Skepsis, die in den 80er Jahren gelegentlich pessimistische Züge annimmt. Neben den Darstellungen, die sich an bewährten Romantypen (Besinnungsroman, Autobiographie) orientieren, ist eine Vielfalt von Formen zu beobachten, in denen die Bestimmung des Unzeitgemäßen in versteckter, parodierter bzw. pervertierter Form erfolgt. Inszenierungstechniken, Situationskomik, reduzierte Helden bzw. Vorgänge, Montagetechnik bewirken die häufigen Verfremdungseffekte. Sie legen nahe, dass sich das, was vordergründig als unzeitgemäß erscheint, in seinem tieferen Sinn als das Konforme erweist. Eine vergleichbare Funktion haben auch die vielen offenen und verkappten Zitate aus meist entlegeneren Kontexten (der westeuropäischen Kultur), mit denen eine temporale und topographische Verunsicherung des Zeitgemäßen eingebracht wird.

Im Zusammenhang damit steht die Beobachtung, dass die Konfrontation des Unzeitgemäßen mit seiner sozialen Umwelt verschiedene Formate annimmt – an den hier vorgestellten Beispielen lässt sich eine Verinnerlichung der Konflikte feststellen, die bis zur Herausbildung paralleler Welten führen kann. Die subversive Funktion des unzeitgemäßen Helden realisiert sich dabei auf der soziologischen, der ethischen, der ästhetischen oder der philosophischen Ebene. Dementsprechend sind auch die gesellschaftlichen Instanzen zur Erstellung der Negativfolie des Zeitgemäßen, der Norm, sehr schwer zu erfassen. Der Staat, die kommunistische Partei und die Behörden werden meistens als konstante, überhistorische Größen dargestellt, sodass der Konflikt des Nonkonformisten als der einzige Ort der Hoffnung bestehen kann... und es immer seltener ist.

Literatur

Primärtexte

- Vošev: Бочев, Димитър (1991): *Междинно кацане*. [Zwischenlandung]. София: БАН.
- Vošev: Бочев, Димитър (1993): *Ното emigranticus*. (Essays). София: БАН.
- Dimitrova: Димитрова, Блага (1981): *Лице*. [Gesicht]. София: Български писател.
- Dimitrova: Димитрова, Блага (1991): Мистериието около романа „Лице“. [Die Mysterien um den Roman „Gesicht“]. In: *Всяка неделя*, бр. 16, 4-6.
- Dimov: Димов, Димитър (1951/1957): *Тютюн*. София: Български писател. (dt. *Tabak*. Aus dem Bulgarischen von Joseph Klein. Berlin: Volk und Welt, 1957).
- Dičev: Дичев, Ивайло (1987): *Идентификация*. [Identifikation]. София: Христо Г. Данов.
- Dičev: Дичев, Ивайло (1988): Божият град. [Die Stadt Gottes]. In: Ders.: *Миг след края на света*. София: Профиздат, 79-163.
- Dukov: Дуков, Богдан: Изпълнение на *Суматоха* от Йордан Радичков. [Online Vortrag über Jordan Raditschkows *Tohuwaboju*]. <http://www.youtube.com/watch?v=hVhvSg9pB7w> (Stand: 20.3.2013).
- Paskov: Пасков, Виктор (1987): *Балада за Георге Хениг*. София: Български писател. (dt. *Viola d'Amore*. Aus dem Bulgarischen von Wolfgang Körppe. Leipzig: Kierpenheuer, 1993).
- Penčev: Пенчев, Георги (1980): Съвременникът и концепцията за личността в литературата. [Der Zeitgenosse und die Persönlichkeitskonzeption in der Literatur]. In: *Литературна мисъл*, кн. 10, 7-17.
- Porov: Попов, Васил (1968): *Времето на героя* [Die Zeit des Helden]. София: Народна младеж.
- Raditschkow: Радичков, Йордан (1982): *Суматоха. Ягуарфи. Лазарица. Опит за летене*. [Tohuwaboju. Januar. Lazariza. Versuch zu Fliegen]. София: Български писател.
- Raditschkow, Jordan (1987): *Dem Herrgott vom Wagen gefallen. Kurzgeschichten*. Aus dem Bulgarischen von Egon Hartmann u.a. Leipzig: Reclam jun. Verlag.
- Stratiev: Стратиев, Станислав (1986): Пейзаж с куче. [Landschaft mit Hund]. София: Български писател. In: Ders.: *Избрано*. т. 1: Белетристика.
- Stratiev: Стратиев, Станислав (1986): Филм по български. [Ein Film nach bulgarischer Art]. In: Stratiev 1986: 472.

Sekundärliteratur

- Angelov: Ангелов, Валентин (1989): Реквием за „всесилието“ на гносеологическата естетика. [Requiem auf die ‚Allmacht‘ der gnoseologischen Ästhetik]. In: *Литературна мисъл*, кн. 9, 3-14.
- Beljaeva: Беляева, Събина (1981): Човекът и неговото време. [Der Mensch und seine Zeit]. In: *Литературна мисъл*, кн. 4, 73-86.
- DDR – Mythos und Wirklichkeit. In: <http://www.kas.de/wf/de/71.6633/> (Stand: 20.3.2013).
- Frahm, Thomas (2010): Die nächste Wende kommt bestimmt. Warum die Transformation in Bulgarien so schwer ist. In: *Merkur*, Heft 1, 83-88.
- Frahm, Thomas (2011): Im Kokon der Fremde. Zehn Jahre Bulgarien. In: *Merkur*, Heft 6, 547-551.
- Frahm, Thomas (2013): In den Blick gerückt. Bulgariens Literatur wird wieder exportfähig. In: *Merkur*, Heft 2, 118-129.
- Staitschewa, Emilia (1995): Die Frau und die Macht. Über die Selbstwahrnehmung der bulgarischen Dichterin Blaga Dimitrova. In: Baume, Brita; Scholz, Hannelore (Hrsg.): *Der weibliche multikulturelle Blick*. Berlin: trafo-Verlag, 196-207.
- Tretner, Andreas (1987): *Jordan Raditschkow*. In: Raditschkow 1987, 325-336.
- Zvezdanov: Звезданов, Николай (1987): *Неосветените дворове на душата*. [Die unerleuchteten Höfe der Seele]. София: Наука и изкуство.

Gender und Kunstfolklore – Über ein Festival maskuliner Emanzen in Bulgarien¹

*Die Generationen überschlagen sich wie Wellen,
werden von der Zeit davongetragen,
und ihre Spuren sind für spätere Menschen
oft rätselhaft, oft rührend, selten grandios,
und manchmal nicht ohne höhere Komik.*

(Friedrich Dürrenmatt: *Mondfinsternis*)

In vorchristlichen Zeiten entstanden, hat sich Etropole – die kleine bulgarische Stadt am Fuße des Balkan-Gebirges², bis heute einer nachhaltigen kulturellen Entwicklung erfreut. Schon zu thrakischen und römischen Zeiten war sie ein Zentrum

¹ Meiner Mitautorin Maria Hristova danke ich für die Zustimmung zur Zweitveröffentlichung dieses Beitrags, der zunächst erschienen ist in: *Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens*. Hrsg. von Tina Hoffmann, Marie-Christin Lercher, Annegret Middeke, Kathrin Tittel. Göttingen: Universitätsverlag, 2008, S. 35-48.

² Etropole hat zurzeit um die 12.000 Einwohner, liegt 580 m ü. M. auf der nördlichen Seite des Balkangebirges und ist 87 km von Sofia in nordöstlicher Richtung entfernt. (Zu bedenken ist dabei, dass für hiesige topographische Verhältnisse nicht die relativ geringe Kilometerentfernung von der Hauptstadt, sondern die Lage ‚hinter den Bergen‘ für die geopolitische Ortung der Siedlungen entscheidend ist.)

des Erzbergbaus. Seit dem 9. Jahrhundert ist sie ein wichtiger Kreuzweg der nord-südlichen und der ostwestlichen Handelsstraßen im Reich der Bulgaren. Selbst in den langen Jahrhunderten des Osmanischen Reiches erfreute sich die Stadt der Gunst des Sultans sowie einer gewissen Sonderstellung. Ihren wirtschaftlichen Aufschwung im 16. Jahrhundert verdankt sie dem Ausbau der Metall verarbeitenden Technologien zum weit berühmten Kunstgewerbe der Gold- und Silberschmiederei sowie der Waffen- und Geräteherstellung. Abseits von den Zentren politischer Umtriebe (die bis Mitte des 20. Jahrhunderts besonders extrem und gewalttätig ablaufen) und doch sehr wohl im Handels- und Produktionsaustausch mit der Außenwelt vernetzt, erzeugt der Ort eine Lebenswelt, die für die so genannten Städte ‚unterm Balkan‘ (meint: am Schoße des Balkan-Gebirges) im Bulgarien des 19. Jahrhunderts³ sehr charakteristisch ist.

Der Ort prägt seine Leute – es sind regsame Menschen, die aus der Lebenspragmatik einen Kunstsinn entwickeln, der anscheinend nie sonderlich sentimental und melodramatisch war. Aber zugleich sind es keine Großstadtkinder, die im hektischen, demographisch kaum zu verkraftenden Boom moderner Lebensformen ihre Identität zu verlieren und in jenen nervösen, draufgängerischen und umstürzlerischen Stil zu verfallen drohen, der zu Revolutionen führte. Durch katastrophale Ereignisse belehrt (Etopole war sechsmal von einer verwilderten osmanischen Soldateska, den so genannten Kărdžalii, geplündert worden und musste nach einem großen Erdbeben im 18. Jahrhundert fast vollständig neu aus den Ruinen aufgerichtet werden), ist hier eine eher frühbürgerliche Bedachtheit zum Kern des materialistischen Wertesystems gewachsen, das seine Lebensmitte im tätigen Alltag findet. Provinziell und selbstgenügsam, besteht der Ort im 20. Jahrhundert fort und gibt das Bild einer durchschnittlichen, südosteuropäischen Kleinstadt ab, wie es sie zu Hunderten in jedem Land gibt.

Was eine solche Stadt von den anderen unterscheidet und sie zu einer unverwechselbaren Heimstätte macht, sind ihre Bräuche. Sie überziehen die allgemein gültige Kultur mit jenen lokalen Besonderheiten, die dann die Kinder mit der Muttermilch aufsaugen. Die mehr oder weniger virtuellen Gemeinplätze der Folklore bilden die Grundlage für dieses Zusammengehörigkeitsgefühl der Herkunft. Und selbst in modernen Zeiten, wo die Mobilität zunehmend die demographischen Mikrosysteme öffnet und sie in ihre Umgebung(en) mehr oder weniger dramatisch übergleitend bzw. umkippen lässt, gibt es immer noch die folkloristische Schöpferkraft der Sozietät, wo sich die großen Politiken in der Meso- und Mikroebene der lokalen Kultur niederschlagen.

³ Nach der administrativen Reform von Midhad Pascha (1866), bei der die Landstraße von der Donau über das Balkan-Gebirge nach Südbulgarien nicht mehr über Etopole verläuft, beginnt die Stadt zu verfallen: „Die Kneipen sind leer, über die Gassen ist Gras gewachsen...“, wie es in den Reisebildern *Die Heerstrasse von Belgrad nach Constantinopel und die Balkanpässe: eine historisch-geographische Studie* (1877) von Konstantin Jireček heißt. Und dennoch: die Bevölkerung behält ihre urbane Mentalität, wie sie Entstehung und der geschichtliche Ablauf formiert haben.

Aber: In modernen Zeiten ist es schwieriger geworden, jene Spontaneität zu behalten, aus der sich die Folklore speist. Die im Schillerschen Sinne sentimentalische Ästhetik ist in der Neuzeit vorangeschritten von dem erst nur Künstlerseelen vorbehaltenen, feinfühligem Wahrnehmen des Abfalls des Menschen von der Natur zum allgemeinen Bewusstsein vom eigen(willig)en Leben der Gesellschaft, der Gruppe, der Familie, der Einzelperson. Und so kann sich eine lang anhaltende, in unbeaufsichtigter und rein zufälliger Überlieferung sich fortpflanzende Folklore nunmehr schwerlich weiter entwickeln, es verdrängen sie relativ kurzlebige und weniger spontane Formen.

So eine Form der modernen Folklore ist der Witz, in vielen seiner Varianten – als Anekdote, als Schwank, als Clou. In ihnen werden die Zerreißproben, denen der Mensch der (urbanen) modernen Kultur ausgesetzt ist, sprachlich bzw. performativ verarbeitet. Dem Zusammenspiel der verschiedenen Repräsentationstechniken, welche sowohl die Jahrhunderte alten Traditionen (des Jahrmarktfestes, der Prozession, des mündlichen Vortrags und der rituellen, symbolischen Handlungen), als auch die neuen Medien der Informationsgesellschaft (der Printmedien, der Fernsehwerbung, der Wikis) nutzen, entwachsen die ironischen Reflexe auf die gelebte Geschichte der Stadt. Von einer solchen Form moderner Folklore, die wir als sekundär bezeichnen, da sie gezeugt wird in einem Akt der Willensbekundung eines Kollektivs mit eindeutiger und selbst definierter Identität, wird im Folgenden die Rede sein.⁴ Es handelt sich um eben diese Stadt Etropole in der realsozialistischen⁵ Zeit, als diese Region – im Zuge der staatlichen Förderung der metallurgischen Industrie und der datenverarbeitenden Technologien – wieder zum Anziehungspunkt für viele Zuwanderer wird. Eine der wesentlichen demographischen Veränderungen ist, dass relativ viele junge Männer mit höherer Bildung (Ingenieure, Architekten, Finanzexperten) hier einziehen und ... sich zu Eheschließungen mit einheimischen Frauen veranlasst sehen.

An einem hellen Tage im Jahr 1971 kommt es dazu, dass eine Gemeindekommission ihre Abschlussitzung um die Mittagszeit in ein Lokal verlegt, um bei Trank und Klatsch einen gemütlichen Ausklang der Tagung zu genießen. Bald müssen aber mehrere der Mitglieder sich entschuldigen und gehen, einer nach dem anderen. Der Vorsitzende der Gemeinde macht die triftige Beobachtung, dass dies immer nur die zugezogenen Schwiegersöhne sind, die gehen, und unter dem Gelächter der Anderen meint einer von eben diesen, dass ohne die zugezogenen Schwiegersöhne Etropole schon lange zu Grunde gegangen wäre.

⁴ Den Korpus für vorliegende Darstellung hat meine Diplomandin Maria Hristova zusammengestellt und mir zur weiteren Translation, Analyse und Interpretation freigegeben.

⁵ Das Attribut ‚realsozialistisch‘ als Bezeichnung für die gesellschaftspolitische Formation in Bulgarien (1944-1989) halte ich für definitiv angemessener als das gemeinhin angenommene ‚kommunistisch‘, das ich (angesichts hinlänglicher Lebenserfahrung darin) als puren Etikettenschwindel erachte, zumal es sich auf eine Utopie bezieht und eher als religiöser *terminus technicus* zu verstehen wäre.

Den Witz der Situation kann nur erkennen, wer die Lebenswelt im bulgarischen kleinstädtischen Milieu jener Jahre vor Augen hat. Die patriarchalischen Grundsätze der bulgarischen Gesellschaft haben seit eh und je eine Wohnkultur überliefert, nach der die Frauen immer zu den Männern ziehen, wenn sie eine Ehe schließen und ihr Zuhause einrichten. Entweder sind es die Großfamilien gewesen, aus den Großeltern und den – bei reicheren Verhältnissen in mehreren Häusern eines Gehöfts untergebrachten – jüngeren Familien der Söhne mit ihren Frauen und Kindern bestehend; oder es sind – im fortgeschritteneren Urbanisierungsprozess – schon die Kleinfamilien, die selbständig wohnen, doch in der ausschließlichen, finanziellen Aktivität des Ehemannes begründet sind und unter der aktiven Kontrolle der Eltern männlicherseits stehen.

Die Schwiegermutter ist – neben dem Ehemann – das andere Gravitationszentrum in den traditionellen familiären Verhältnissen, und so sieht sich die Ehefrau zuweilen dem Tandem Schwiegermutter-Sohn gegenübergestellt, wobei der Konflikt der Geschlechter (Mann und Frau in der Kleinfamilie) in den Hintergrund tritt, von der Konkurrenz zwischen den zwei weiblichen Personen überschattet. Unter diesen Bedingungen erscheint die Macht des Mannes in patriarchalischen Gesellschaften oft als die Oberflächenstruktur, unter der kompliziertere Verhältnisse brodeln: Oft wird das Prinzip der männlichen Übermacht eben von einer Frau repräsentiert – von der Mutter des Mannes und der Ehefrau des Patriarchen –, während die biologischen Träger des Männlichen nicht selten als weniger aktiv und herrisch sich gebärden. Diese ambivalente Aufteilung der metaphysischen Idee von familiärer Identität auf Dauer (re-präsentiert u.a. auch durch die Übernahme des Familiennamen des Mannes durch die Ehefrau) auf mehrere Personen mit jeweils spezifischen Kompetenzen bringt es mit sich, dass die Zugeständnisse an die Oberhand des Mannes zwar vordergründig gemacht, doch zugleich durch unterschwellige Initiativen der Frau(en) unterwandert bzw. manipuliert werden: „Der Mann ist der Kopf, aber die Frau ist der Hals. Der Kopf guckt dahin, wo ihn der Hals hin wendet.“

Die sozialistische Revolution, wie sich die Wende im Bulgarien der Nachkriegsjahre im offiziellen Sprachgebrauch bezeichnet, hat u.a. die fast ausschließliche Beschäftigung der bulgarischen Frauen in juristisch geregelten Arbeitsverhältnissen mit sich gebracht. Damit bahnt sich in den 50er Jahren eine Emanzipation den Weg, welche die junge Ehefrau befähigt, die bis vor kurzem noch selbstverständliche Bevormundung durch die Schwiegermutter abzustreifen. Zugleich reicht aber die finanzielle Selbstständigkeit der Kleinfamilie selten aus, um ihr auch noch das Wohnen in eigener Behausung zu gestatten. Selbst bei den zunehmend urbanen Verhältnissen leben die Eltern des Sohnes und die junge Familie unter einem Dach (das in der Regel den Eltern gehört).

Der Normalfall sollte als Negativfolie dienen für die Abweichungen. Der zugezogene Schwiegersohn unter Etropoles Verhältnissen erscheint als eine Perversion des Normalfalls. Nicht die Braut, sondern Er, der Mann und Oberhaupt der

Kleinfamilie, ist der von draußen Gekommene, der Fremde, der in die Wohnung und überhaupt ins ‚Revier‘ der (Groß-)Familie der Gattin aufgenommen wird. Dementsprechend muss er einiges von der traditionellen Rollenzuteilung der Braut im *Oikos* übernehmen. Kursorisch sei hier an die feministische bzw. struktural vorgehende Kulturwissenschaft erinnert, die schon lange aufgezeigt hat, dass bereits in der antiken griechischen Kultur die Praktiken des Opfern, der Heirat und der Agrikultur (also der Haushalt-Aktivitäten – im weiteren, etwas später von Cicero gemeinten Sinne von *agricultura*) in homologer Beziehung zueinander gedacht werden.⁶ Wer in die fremde Gemeinschaft einzieht, beansprucht zwar eine Art Asylrecht, hat aber auch zum gemeinschaftlichen Wohlergehen und sozialen Frieden beizutragen – durch Arbeitseinsätze, Konformismus und Selbstaufgabe.

Das Buhlen um die Gunst der aufnehmenden Familie ist hauptsächlich ein Hofieren um die Anerkennung durch die Schwiegermutter. Nur dass hier das Bi-pol Schwiegermutter-Tochter als Ehefrau des zugezogenen Fremden ein anders geartetes Pendant abgibt als die angestammte Schwiegermutter-Sohn-Beziehung. (Ohne in psychoanalytischen Floskeln auszurutschen, wollen wir doch darauf verweisen, dass diese – oberflächlich besehen – als ‚Weiberfront‘ homogen erscheinende Partei sich durch intrasexuelle Spannungen gelegentlich viel impulsiver und dissonanter zeigt als das ödipal verdächtige Mutter-Sohn-Tandem.)

Vor dem Hintergrund solcher Anomalien ist der Status des zugezogenen Schwiegersohns in der bulgarischen Kultur des 20. Jahrhunderts ein recht prekärer. Ist er auch bei öffentlichen Aktivitäten – in seinem Arbeitsverhältnis, der Teilnahme an der Selbstverwaltung der Gemeinde, der aktiven Freizeitgestaltung von diversen Gruppen – ein produktives und angesehenes Mitglied der Sozietät, so stigmatisiert ihn doch die Wohnadresse bei den Schwiegereltern als eine minderwertige Maskulinität, die sich nur in Abhängigkeit und mit der Erlaubnis der Schwiegermutter zu realisieren wagt. In der Kunstfolklore, welche die Männer dieser bulgarischen Kleinstadt nach und nach kreieren, gibt es eine Hierarchie der zugezogenen Schwiegersöhne: Beim Festzug schreitet durch die Stadt allen voran die Elitetruppe (das sind die Schwiegersöhne, die zwar aus einem anderen Ort daher gekommen sind, es aber doch geschafft haben, sich eine eigenständige Wohnung zu erwirtschaften), dann kommen die gewöhnlichen, unter fremdem

⁶ Eine unter sehr vielen diesbezüglichen Referenzen bietet zum Beispiel Julia Kristeva (dt. 2001) mit ihrer Studie über die Danaostöchter (unter besonderer Berücksichtigung der „Hiketiden“-Tragödie von Aischylos) als mythisches Beispiel des Ausländers. Kristevas These ist, dass der Ausländer, indem er offenkundig den Topos der Differenz okkupiert, sowohl die Identität der Gruppe, als auch seine eigene herausfordert. In unserem Zusammenhang ist von Interesse, dass bereits in der griechischen Antike das Problem des Antagonismus zwischen den Geschlechtern erkannt und infolgedessen die Braut immer als Ausländerin und Schutzbedürftige konzipiert wurde. Der Danaosmythos erscheint als repräsentativ für den Übergang von der endogamischen zur exogamischen Gesellschaft, und in diesem Zusammenhang basiert die Einheit der Familie paradoxal auf Trennen und Zerreißen (ein *wrenching away*).

Dach wohnenden Schwiegersöhne, und zuletzt treten die Brautwerber von auswärts an, als künftiger Nachwuchs der Clique.

Diese halbwegs scherzhafte Übertreibung ist zugleich ein Mentefakt, aus dem sich sozial relevante Handlungen ableiten. Die Sprache drückt den Sachverhalt mit dem Attribut ‚zavrjan‘ (meint so viel wie ‚eingepfercht‘, ‚reingequetscht‘) aus. Das Wort „zugezogen“ habe ich mir hier nur ausgedacht, um weniger eingeweihten Lesern den Zugang zum Problem leichter zu vermitteln. „Der Platz des *zavrjan zem* in der Wohnung der Schwiegereltern ist zwischen dem Fenster und dem Gummibaum. – Warum denn das? – Damit der Luftzug den Gummibaum nicht beschädigt.“

An jenem hellen Tage also, als der zugezogene Schwiegersohn und Vorsitzende der Gemeindekommission Nikolaj Koev seinen und seinesgleichen Männerstolz verteidigen muss gegenüber dem Gelächter der Anderen, geht er zur offensiven Abwehr über mit der Behauptung, ohne die eingepferchten Schwiegersöhne könne in Etropole nichts laufen. Halb im Scherz, halb im Ernst zählt man in den darauf folgenden Tagen die Zugezogenen des Ortes ab und kommt auf die Zahl 640 – eine beachtenswerte Menge für die Ausmaße der Stadt und auf alle Fälle die hinreichende ‚kritische Masse‘, die aus soziologischer Sicht eine Bewegung tragen kann. Es wird binnen kurzer Zeit die Idee von der Emanzipation der ‚eingepferchten Schwiegersöhne‘ durchgesetzt und in mehreren konkreten Initiativen realisiert. Zumal es sich herausstellt, dass fünf der einflussreichsten Betriebe der Stadt eben von zugezogenen Schwiegersöhnen verwaltet werden.

Es ist keine wirkliche, sondern eine bloß behauptete Unterdrückung der eingepferchten Schwiegersöhne durch die Frauen zu Hause – schon lange verbringt der moderne Mensch (ob Mann oder Frau) zu wenig Zeit daheim, um die häusliche Atmosphäre noch mit jener empfindsamen Intensität zu erleben, wie das in vorausgegangenen Jahrhunderten der Fall war. Doch gilt es, in einem Doppelpack von Scherz und Ironie die tiefere Bedeutung zu erwirken, dass die gute Integration von Fremden immer zu Gunsten der aufnehmenden Gemeinschaft erfolgt. Außerdem bietet die Bewegung einen guten Grund, gegen die Ereignisarmut des kleinen Ortes mit einer Reihe von Veranstaltungen anzukämpfen, die sich eben als Kunstfolklore entwickeln. Die aufmüpfigen Schwiegersöhne beschließen, ein Fest aus der Taufe zu heben, und finden dabei viel Zuzug. Diese Bewegung, die sich innerhalb von 30 Jahren erhalten hat und erst in den letzten Jahren – aus Geldmangel, aber auch, weil die Aktivisten von damals keine ebenso enthusiastischen Nachfolger bekamen – einzugehen droht, will ich nun kurz betrachten. Es handelt sich natürlich, wie von Performanzen und Repräsentationen zu erwarten, nicht um eine unmittelbare Widerspiegelung reeller Zustände, sondern um tendenziöse Stilisierungen, um Stereotype, an welchen sich der Wandel von Genderverhältnissen beobachten lässt.

Der organisatorische Aufwand für die Kreation dieser kulturellen Initiativen ist beachtenswert. Die allmählich sich herausgebildete Idee, ein Festival des einge-

pferchten Schwiegersohnes zu veranstalten, wird mit der modernen Logistik öffentlicher Veranstaltungen angegangen. Es wird ein Festivalkomitee gegründet, das mehrere Kommissionen mit konkreten Aufgabenzuteilungen formiert: die Dekoration, der Empfang der Gäste von auswärts, die Anfertigung von Souvenirs und Prospekten, die Sportveranstaltungen, die Errichtung des Zollamts der Schwiegersöhne, die einzelnen Etappen der Tagesordnung, die Ordnung und Sicherheit während des gesamten Festes. Weiterhin werden diverse Dokumente der Bewegung verfasst und in den kommenden Jahren nach und nach vervollständigt bzw. umgearbeitet. Die PR setzt die Anfertigung von Logos, Postern und Abzeichen voraus, die ebenfalls mit den Jahren anwachsen.

Das Festival verläuft nach einem Szenario mit festem Tagesablauf – eine Eröffnung inmitten der Natur, ein Festzug durch die Stadt bis zum Stadtzentrum, Veranstaltungen auf dem Marktplatz, ein Sportfest, an dem die Mannschaft der Etropoler Schwiegersöhne gegen Mannschaften von zugereisten Partner-Vereinen bzw. gegen die Mannschaft der Einheimischen spielt, eine Ausstellung von Karikaturen nebst Basar mit einheimischen Erzeugnissen, Theater- oder Konzertvorführungen, das Abendessen für Schwiegersöhne mit informellem Ausklang.

Der Gestaltungscharakter des Festes verwirkt traditionelle Elemente der Folklore in das moderne Geschehen. Zunächst einmal ist es eine Gelegenheit, die es sonst nirgendwo zu geben scheint. Es ist das Zollamt der Etropoler Schwiegersöhne, das die einreisenden Gäste anhält, kontrolliert und – unter Austeilung diverser Scherz-Zollerklärungen – von „nicht zugelassenen Konsumativen“ (hausgebranntem Rakija, Wein und Zuspeisen) entledigt. Der Kick besteht in der Anspielung auf den Grenzübergang als witzigen Vorraum zum Fest, zwischengeschaltet als Übergang vom ‚normalen‘ zum ‚karnevalesken‘ Leben. Inwiefern sich in diesem auf offener Landstraße plötzlich aufgerichtetem Checkpoint das kollektive Unbewusste der erlittenen territorialen Spaltungen und Unwegsamkeiten in der großen Politik des europäischen 20. Jahrhunderts ausdrückt, bleibt dahingestellt.

In der lokalen Tradition wurzelt der Beginn des festlichen Tages. Die Zusammenkunft am legendären Ort Tsoļjovets verweist auf eine patriotische Geschichte, die das Recht auf den *genos* im kollektiven Gedächtnis nachhaltig stützt: An diesem Ort verhalf einst der Meister Tsoļjo seiner Geliebten Raška dazu, den mächtigen Türken Rustem, der sie in seinen Harem verschleppen und einsperren wollte, zu töten. Unter dieser neuzeitlichen Überschreibung des Ortes liegt auch eine ältere symbolische Schicht – hier befindet sich der Weiße Brunnen, eine seit alters her bekannte Quelle, die vielleicht auch den Namen der Stadt gestiftet hat (thrak.: „etr“ = „Wasser“). Immer noch gilt der Gemeinplatz, dass wer von diesem Brunnen Wasser trinkt, nicht mehr von der Stadt weggehen wird wollen. Dem Brauch, dass heiratslustige Burschen seit eh und je den Jungfern am Brunnen das Wasser ‚antrinken‘ als Zeichen des Begehrens bzw. dass Jungfern mit dem Wasserreichen ihren Jungen bezirzen, ist die erste Phase des Szenarios entwachsen: Der Auftakt

zum Fest ist das feierliche Trinken vom Wasser des Tsoļjovets-Brunnens, womit die eingepferchten Schwiegersöhne der Stadt Etropole ihre bürgerliche Treue schwören.

Der Festzug beinhaltet ebenfalls traditionelle Momente. Ein für die bulgarische Folklore typisches Modell ist der Kukeri-Umzug⁷. An und für sich ein heidnischer Brauch, ist er in den christlich-orthodoxen Kirchenkalender integriert und findet nach Weihnachten und vor der Osterfastenzeit statt. In das Fest der eingepferchten Schwiegersöhne hat sich diese Tradition hinüber gerettet vor einer ziemlichen Vergessenheit, denn in den Jahrzehnten der realsozialistischen Kultur waren religiöse Rituale verboten oder bestenfalls leidlich geduldet. Diese traditionelle witzig-abergläubische Aufmachung ist aber nicht das wichtigste Format des Festzuges, sondern sie besteht neben verschiedenen anderen Elementen der Demonstration und des Happenings. Das verhindert die Erstarrung zum Ritual, das Programm bleibt offen für immer neue Komponenten, welche die mit den Jahren abwechselnden Teilnehmer noch zusätzlich einbringen.

Auf dem Marktplatz findet dann die eigentliche Kundgebung statt. In der Eröffnungsrede, die der Ehrenvorsitzende des Vereins der Etropoler Schwiegersöhne hält, werden gewöhnlich die Geschichte der Stadt, die Geschichte des Festes und die Bedeutung der zugezogenen Schwiegersöhne für die allgemeine Wohlfahrt gewürdigt. Weil der Ehrenvorsitzende häufig ein professioneller Performer ist, zum Beispiel Grigor Vačkov – einer der beliebtesten bulgarischen Schauspieler und Komiker der 1970er und 1980er Jahre, kann selbst das ernst gemeinte Wort nicht ganz im Ernst genommen werden bzw. unterschwellig ironisch wirken. Ein parodistischer Appell schließt sich an, mit dem der abgeschiedenen Mitglieder des Vereins (die den Ort bzw. ihre Schwiegereltern verlassen haben) gedacht werden. In einem feierlichen Akt werden die Novizen des letzten Jahres als eingepferchte Schwiegersöhne vereidigt – während der Zeremonie stehen sie barfuß da, mit um den Hals gehängten Spielzeug-Bunnies (der Hase ist in der bulgarischen Kultur ein Symbol des Novizenstatus, ob in der Schule, beim Militär oder eben in einem Verein). Zur Tagesordnung gehört auch die Ernennung der Goldenen Schwiegersöhne des Jahres. Abschließend werden die Grußworte ausgesprochen: von den zuge-reisten Delegationen von Partner-Vereinen landesweit sowie – in den reiferen Jahren des Festes – auch von ausgewiesenen Schwiegermüttern.

Überhaupt werden mit den Jahren die Schwiegermütter zunehmend in das Fest involviert. Es wird ein kulinarischer Kongress für Schwiegermütter veranstaltet, und auch der Charakter des festlichen Abendessens verwandelt sich. Ursprünglich als Klausur für eingepferchte Schwiegersöhne gedacht, wird es allmählich zu einer offenen Veranstaltung, bei der allerdings die Schwiegermütter die Fete ihrer uneigentlichen Söhne bezahlen müssen. Erst nach Mitternacht darf ge-

⁷ Einen Eindruck von der gegenwärtigen Ausführung des Brauchs vermittelt z.B. das online-Album http://www.snimka.bg/album.php?album_id=26451&view=1&photo=1

gangen werden, will man nicht das ganze Gelage zu sich nach Hause umgesiedelt bekommen. Als Ausklang wird zum Ausgangsort – dem Tsoļjovets-Brunnen – zurück gewandert, wo ein Reigentanz und der erneute Trank vom Brunnenwasser das Fest beschließen.

Der Informationscharakter des Festes ist vielleicht gleichrangig in seiner Relevanz wie der Gestaltungscharakter. Sowohl das Wie als auch das Was des Gezeigten stehen im Zentrum des Szenarios. Zum Zwecke der Memorierung werden die modernen Massenmedien benutzt – außer in der zeit- und ortsgleichen Performanz sind manche der Texte und Bilder in ihrer vorübergehend ausgereiften Form in der Festival-Zeitung *ЗЕтрополски ежИдневник* verewigt. Allein schon am Phantasietitel ist der humoristische Charakter der Publikation erkennbar: Es ist eine Kontamination von *зет*, dem bulgarischen Wort für Schwiegersohn, und dem Namen der Stadt Etropole, aus der sich das topographische Attribut ergibt (das normalerweise ‚Etropolski‘ heißen würde), sowie von *еж* = ‚Igel‘ und *делник* = ‚Alltag, Werktag‘ (als Abwandlung des üblichen Wortes für ‚Tagesblatt‘ – *ежедневник*). Gemeint ist also etwas wie *SchwiegeRetro S(t)ach(el)lage* (was ich jetzt natürlich konstruiere, um nur in etwa den Stil, nicht aber deckungsgleich den Inhalt des bulgarischen Zeitungstitels wiedergeben zu können).

Eine weitere Dokumentation zum Fest bietet der Sammelband von Georgi Gergov (2003) an. „Meinen Kindern und Enkeln gewidmet“, versteht er den Band als „ein Buch für jeden Mann“. Er zeigt eine rührende Mischung von ernsthaft populärwissenschaftlicher Heimatkunde und scherzhafter Genderdebatte. Der erste Teil des Bandes referiert die Geschichte des Ortes und seiner Leute und vermittelt aufschlussreiche Informationen über die antiken Kulturschichten, über die Genese und Entwicklung von Bildung und orthodoxer Kirchenpolitik (als Wiedergeburt einheimischer Traditionen, in Abwehr gegen den osmanisch-muslimischen Kulturchauvinismus), das bürgerliche Selbstbewusstsein und namhafte Persönlichkeiten. Im zweiten Teil sind Texte, Fotos und Karikaturen aus den Jahrzehnte alten Festumzügen enthalten.



Was bedeutet das Personalpronomen *ICH* für einen Schwiegersohn? –
Immer Chronisch *Harmonisierend*.

Was ist das Gemeinsame zwischen der Sonne und der Schwiegermutter? –
Auf keine von beiden kann man ungestraft zu lange blicken.

Während der Gestaltungscharakter des Festes sich eher nach den traditionellen Formen der Volkskunst richtet, ist der Inhalt als eine moderne Parodie von traditionellen Gender-Stereotypen konzipiert. Die meisten Texte beklagen eine Unterwerfung des Mannes, die zuweilen so radikal und ungebrochen verkündet wird, dass allein schon an diesem scharfen Gegensatz zum gemeinhin üblichen Geschlechterverständnis in der bulgarischen Kultur die Übertreibung abzulesen ist:

I. Pflichten

[...]

6. Niemals vergessen, dass er [der eingepferchte Schwiegersohn] nichts mehr ist als ein kaputter Fernseher: mit Bild und kein Laut.

7. Bei Fluchtgedanken sich erinnern, wie er vor Jahren hier eingezogen ist.

8. [und letztens] Und überhaupt: gehorchen, dulden, schweigen und artig sein.

II. Rechte

Keine

III. Exemplarisches Wochenprogramm

Mo. Große Wäsche (von Mann und Kindern).

Di. Damenwäsche.

Mi. Bügeln.

Do. Teppiche, Matratzen, Fußläufer klopfen.

Fr. Grundreinigung im Haus.

Sa. Aufräumen des Hofes. Baden der Kinder.

So. Kochen und Familienausflug.

Mo. Alles von neuem, solange es auszuhalten ist...

IV. Tagesordnung

- 05.00 – 07.00 Aufwachen. Die Frau, die Kinder, das Frühstück, die Betten richten. Eigene Hygiene.
 07.00 – 12.00 Ruhezeit, aus Gründen dienstlicher Beschäftigung.
 12.00 – 13.00 Kuss, Auftischen, Schnellimbiss, Geschirrspülen, Kuss, Abgang.
 13.00 – 17.00 Zweite, dienstlich bedingte Ruhezeit mit Kaffee.
 17.00 – 19.00 Die Krippe, der Kindergarten, die Frau, das Fernsehen.
 19.00 – 20.00 Schnellimbiss, Aufräumen, Zoff, Lernen.
 20.00 – 21.00 Das Bett, die Kinder, die Frau, das Fernsehen.
 21.00 – 05.00 Private Schlafzeit usw., solange es auszuhalten ist...

(Auszug aus den *Richtlinien für Schwiegersöhne*: 74)

Das Zusammenführen von ‚typisch männlichen‘ (den Hof aufräumen, die Betten und die Teppiche klopfen) und ‚typisch weiblichen‘ (Wäsche waschen und bügeln, Geschirr spülen, kochen und die Kinder versorgen) Aufgaben in der Tagesordnung des Mannes ist eine Übertreibung, welche diese Figur vordergründig zum Opfer, unterschwellig aber zum alleinigen Manager und Macher in der Familie stilisiert. Die Rolle der Frau wird hier total ignoriert, sie gerät zur anwesenden Abwesenheit, zu einem mythologischen Schema ohne praktische Bedeutung für das Funktionieren der Familie. Verwöhnt, versorgt und verantwortungslos, wird die Ehefrau und Mutter als eine entbehrliche Schönheit *sine cura* repräsentiert. Auffällig ist hier auch die zu realsozialistischen Zeiten weitgehend deformierte Einstellung zum Arbeitsplatz und zu den dienstlichen Verpflichtungen – zur Arbeit geht man nur, um sich vom langwierigen Alltag zu Hause zu erholen, etwa nach dem Motto: „Die belügen mich, dass sie mich bezahlen, und ich belüge sie, dass ich für sie arbeite.“ Mit dieser Arbeitsmoral erklärt sich die zweifache „dienstlich bedingte Ruhepause“ über mehrere Stunden im Tagesablauf des sonst unter dem schwierigeren Dache gebeutelten Ehemannes.

In den ersten Jahren des Festes dominiert die Klage über die missliche Lage des zugezogenen Schwiegersohnes. Es werden die in der Xenologie üblichen Oppositionen ‚innen – außen‘, ‚fremd – bekannt‘, ‚zivilisatorisch – wild‘ aktiviert, um die Konfrontation des Mannes mit seiner nächsten Umwelt zu begründen:

Eid der Etopoler Schwiegersöhne

Ich, der junge etropolische Schwiegersohn,
 der seine Heimat verlassen sollte
 und willig kam in die fremde Region,
 nun doch vom Herzen schwören wollte:
 Zum Vorbild und zur allgemeinen Freude will ich
 Der brave Jung' sein von dem Schwiegerelternpaar.

Nie mehr Rechte will ich haben
 Als die Hälfte von denen der Frauen.
 [...]
 In der Familie bleiben oder nicht
 Bestimmt die Schwiegermutter und nicht ich.
 Den Lohn muss ich für die Kinder und fürs Essen geben,
 und vom Rest sollen Frau und ‚Mamma‘ leben.
 [...]
 Zum Nachwuchs will ich auf Anforderung beitragen,
 doch wie die Kinder heißen sollen, muss mich keiner fragen.
 Meine Haushaltsfertigkeiten gelobe ich zu verbessern,
 Zu Ehren der Schwiegermütter, aber auch der -söhne, unterdessen.
 Nie meine Urheimat darf ich vergessen,
 für den Fall meines Abschiebens mit einem Besen.

Um den Fall einer Kehre abzuwenden, heißt es in einer parodistischen Abwandlung des marxistischen Appells zum Klassenkampf:

Schwiegersöhne aus allen Ländern, seid rücksichtsvoll!

(Spruch auf einem Umzugstransparent, ebda: 82f.)

Als Parodie auf die Losung der meist gelesenen, offiziellen Tageszeitung jener Jahre, ist der Spruch genau zum Gegenteil von einem aufmüpfigen proletarischen Appell verkehrt. Er spricht die unterdrückte Sonderstellung dieser Immigranten in der eigenen Familie aus, wie sie in allen Lebensbereichen sich manifestiert:

Der Schwiegersohn ist am Leben geblieben,
 bloß, weil er hat brav geschwiegen.

Indem die traditionellen Rollenzuteilungen pervertiert werden, ist das in seiner männlichen Domäne beschnittene Familienoberhaupt als Opfer dargestellt. Entrechtet, weil unzulänglich von Frauenhand versorgt, entwickelt man aber auch einen gewissen Trotz und Willen zur Selbstständigkeit:

Willst du mampfen, koch dir selber!

(Transparent-Spruch vom Festumzug, ebda: 98)

Ausgeglichen wird die schiefe Lage auch durch Sprüche, in welchen sich der Macho noch seiner Herrlichkeit erinnert:

Im Juli zupfe ich die Klamotten zurecht
 Ich muss mich auf modisch trimmen
 Und immer häufiger im Arbeitszimmer
 Bei der Sekretärin klopf' ich, wie'n Specht!
 September bringt der Frau übervolle Teller
 Mit Auberginen, Dill, Paprikaschoten

So dass die Nachbarin und ich im Keller
Einwecken tun bis in die Puppen.

(Aus dem *Kalender des glücklichen Schwiegersohnes*, ebda: 86)

Die Gratwanderung zwischen Unterwürfigkeit und Schlitzohrigkeit, zwischen Konformismus und Eigensinn bringt das soziale Verhalten des eingepferchten Schwiegersohns in die Nähe der traditionellen, als ‚normal‘ geltenden Rolle der jungen Ehefrau gegenüber den Schwiegereltern männlicherseits. Die Rücksicht auf die aufnehmende Familie bedient auch das eigene Interesse an einem konfliktlosen und doch bedarfsorientierten Lebensstil:

Der „Leisegang“-Sonderpreis wurde neulich Herrn Barfuß verliehen, der jeden Morgen im Laufe eines ganzen Jahres mit Schuhen in den Händen nach Hause kam, um seine früh aufstehende Schwiegermutter nicht zu stören. (*Zetropolski Eždennik*: 1).

Fassen wir zusammen: Das Gendermodell des Schwiegersöhne-Festes in Etropole kennt nur eine Rolle, die autokratisch ist – die der Schwiegermutter, auf die alles Übel wegdelegiert wird. Sie betrachtet den Schwiegersohn als Eroberung und Erwerb und ist die mit Macht ausgestattete, aggressive Autorität. Ein mittleres (schwaches) Männlichkeitsbild wird durch die Person des Schwiegervaters repräsentiert, die aber verhältnismäßig selten erscheint. Der eingepferchte Schwiegersohn ist eine dezentrierte Figur, denn er lebt sowohl im Betrieb (starke Position in der Außenwelt) als auch zu Hause (untergeordnete bzw. nicht-autonome Position in der privaten Sphäre). Er könnte zwischen der Außenwelt und der Familie vermitteln, braucht aber eine Partnerfigur, die fest daheim verankert ist – die Ehefrau. Auch sie (wie der Vater) wird aber kaum vorgeführt. Und somit wird die Ehe als eine Institution, die bestimmt ist, den Mann zu zähmen und zu ‚zivilisieren‘, zu einer quasi-pädagogischen Anstalt, in der nur Zugeständnisse an den allgemeinen Bedarf an Hausfrieden gemacht werden und zugleich nach Wegen der Unterwanderung dieser Abhängigkeitsverhältnisse gesucht wird. Im Fest der Etropoler Schwiegersöhne bahnt sich diese Unabhängigkeitsbewegung den Weg aus der Familie in die Öffentlichkeit des Happenings, um im karnevalesken Brandmarken der Schwiegermutter die männliche Emanzipation zu befördern. Dass mit den Jahren die Schwiegermütter selbst als Festrednerinnen, Gastronomen und Sponsoren sich an der Veranstaltung beteiligen, besagt viel über die konfliktabbauende Funktion dieses populären Formats.

In der Antike sind aus dem Konflikt zwischen der eigenen kulturellen Identität der Braut und der fremden Umgebung der aufnehmenden Familie Tragödien erwachsen. Zu stark und zu unversöhnt standen sich gegenüber: Männer und Frauen, Sterbliche und Götter, Kulturmenschen und Barbaren, *polis* (Stadt) und *genos* (Familie), das Säkulare (Politik) und das Heilige (der Ritus), das Öffentliche (Staat) und das Private (Ehe, Eros). Die *dramatis personae* fungierten als kodifizierte Typen, geradezu als abstrakte ideelle Entitäten, um die besagten Beziehungen zu veran-

schaulichen (auch Goethes „Iphigenie auf Tauris“ hat die Problematik mit in die Moderne herübergetragen).

In der Neuzeit erscheinen viele dieser Konflikte als nach und nach erledigt, andere als eingeebnet. Der Ernst der interkulturellen Konfrontationen wird geläutert im Happening der öffentlichen Unterhaltung. Anstatt mit fleckiger Leidenschaft begegnen sich auch die Geschlechter mit einer ironischen, spielenden Auswertung der konkreten Lebensverhältnisse. Im anekdotischen Spiegeleffekt der Performanzen wird vermittelt, wie der Fremde zum maßgeblichen Bürger wird, wie feminin und maskulin keine schroffen Gegensätze mehr bilden, sondern teilweise austauschbar sind in der Lebenspragmatik. Die Spannung zwischen den Eheleuten wird abgeleitet und übertragen in die Konfrontation zwischen der jungen Kleinfamilie und der Schwiegermutter, aber auch diese Konflikte werden mit Humor und Ironie gemeistert. In den karnevalesken Formaten wird keine revolutionäre Leistung im Geschlechterkampf vollbracht, sondern im Gegenteil – die traditionelle Unterwerfung der Frau wird in einer *Perversion* karikiert, um anstatt der gewaltigen Genderoppositionen eine Politik der Überzeugung und der zivilisierten Überwindung scharfer Gegensätze schmackhaft zu machen.

Literatur

Primärtexte

Gergov: Гергов, Георги (2003): *Етрополските зетьове*. [Die Schwiegersöhne von Etropole]. ohne Ort.

Коев: Коев, Николай (2000): *Зетѝова орус*. [Das Los des Schwiegersohnes]. Etropole: Odrac.

Zetropolski Ežidelnik: *ЗЕтрополски ЕжиДелник*, Heft 2/2000.

http://www.snimka.bg/album.php?album_id=26451&view=1&photo=1 (Stand: 30.03.2013)

<http://etropoletour.com/> (Stand: 30.03.2013)

Sekundärliteratur

Jireček, Konstantin (1877): *Die Heerstrasse von Belgrad nach Constantinopel und die Balkanpässe: eine historisch-geographische Studie*. Prag: Tempsky.

Kristeva, Julia (2001): *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

„Sie warten auf Godot, und wir jagen nach dem Wind.“¹

Doch obwohl es an dünnen, im Selbstverlag herausgegebenen Gedichtbänden in den schnellen, brutalen Jahren nach der Wende, in denen das staatliche Literaturförderungssystem mitsamt dem Buchhandel komplett zusammengebrochen war, nur so wimmelte, gab es in Leipzig keinen Lyrikeinzelband [...]

Thomas Frahm (2013)

Vom Kommentar eines guten Kenners der gegenwärtigen bulgarischen Kulturlandschaft – Thomas Frahm, kann die Darstellung zu obigem Titelthema in mehrere Richtungen ausgehen. Ich setze den Akzent auf die zutreffende Charakteristik der allgemeinen sozialpolitischen Situation im Bulgarien der frühen 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts und den Hinweis auf die Spontanität, um nicht gleich Selbstlauf zu sagen, die Kulturproduktion wie -vertrieb aufwies. In einer Zeit, als sich die prinzipielle Umwälzung in jahrzehntealten Normen und Kulturpraktiken abzeichnet, sind zwar die Subjekte der ‚neuen Welle‘ schon in einer kritischen Masse

¹ Dies ist eine zweite, überarbeitete Fassung meines Beitrags in: *ZeitStimmen. Betrachtungen zur Wende-Literatur*. Hrsg. von Hannelore Scholz [u.a.], Berlin: trafo-Verlag, 2000, S. 37–52.

da, nicht aber die Medien, in denen sie sich artikulieren und einige Publikumswirksamkeit erlangen können. Unter fast abenteuerlichen Umständen, oft im Selbstverlag, an ständigem Mangel an finanziellen Mitteln und Konsumtiven leidend, kann sich die junge Literatur im postsozialistischen Bulgarien nur langsam behaupten.

Um unter den schwer überschaubaren Veröffentlichungen jener Zeit eine annähernde Verbindungslinie wahren zu können, konzentriere ich mich im Folgenden auf Publikationen in der seriösen literarischen Zeitschrift *Aemonucu* („Annalen“ 1991-1997). Es ist die Nachfolge der traditionsreichen Zeitschrift für Weltliteratur aus der Zeit des Realsozialismus *Септември* („September“, 1948-1990), deren Name nicht als Bezeichnung elementarer Zeitspanne im Jahresablauf gemeint ist, sondern auf einen revolutionsträchtigen Topos in der neueren bulgarischen Geschichte verweist – September 1925 und September 1944 sind aus der Sicht der (damals offiziellen) marxistischen Geschichtsphilosophie die Erinnerungsorte des antifaschistischen und antikapitalistischen Kampfes. Allein schon die Umbenennung der Zeitschrift auf *Aemonucu* signalisiert ein Umwerten der Werte nach der Wende – insofern, als der neue Name eigentlich ein noch älterer ist und sich auf die Zeitschrift *Aemonucu* (1899-1905) bezieht, die als Medium der aufkommenden neuen bulgarischen Literatur Klassiker wie Elin Pelin, Konstantin Veličkov u.a. popularisiert hat. Der Namenswechsel der Zeitschrift *September* auf *Annalen* ist symptomatisch für die Abkehr von der unmittelbaren Vergangenheit und der nostalgischen Ambition, die kulturgeschichtliche Schicht vor der realsozialistischen Zäsur wieder aufzudecken, den Anschluss zu finden an mehr oder weniger gewaltsam abgebrochene Ansätze aus einer als heil und zukunftsweisend gedachten Aufbruchszeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts.² Ein solches Medium erscheint mir gewissermaßen als eine Art Schnittfläche zwischen den institutionalisierten, traditionsbewussten und professionellen Buchausgaben und dem halboffiziellen, kurzlebigen Kunterbunt der marginalen Neuerscheinungen. Die Veröffentlichungen selbst atmen, wie noch zu zeigen sein wird, die Dynamik und Unfertigkeit brisanter Zeitpolitik und vermitteln das aufgeregte und anregende Zusammenspiel zwischen der Ästhetik der Avantgarde und dem Pathos des sozialen Engagements.

Die Bezeichnung ‚Wende‘ in obigem Titel ist dem deutschen Sprachgebrauch angeglichen und zum schnelleren Verständnis verwendet, den bulgarischen Kulturrealitäten entspricht sie aber nicht ganz. Gemeint ist dieselbe Kette von politischen Umwälzungen, die Ende des Jahres 1989 ganz Europa in Atem gehalten haben, die aber unter unterschiedlichen Rahmenbedingungen und mit verschiedener Intensität abgelaufen sind. In Bulgarien hat sich damals ein langer, zähfließender Übergang angebahnt, der selbst nach dem Beitritt des Landes zur Europäischen

² Paradoxal, aber dem Sachverhalt angemessen, dass mit diesem Hinweis auch der kulturgeschichtliche Abriss im vorliegenden Buch sich seines Anfangs besinnt und in der Beschreibung der Situation in den 1990er Jahren nicht umhin kann, jenes ferne erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als Abstoßfläche zu nehmen.

Union nicht ganz abgeschlossen ist. Die im Bulgarischen übliche Bezeichnung für die ersten Schwellenjahre ist ‚die Veränderungen‘ (промените), womit eine möglichst wertungsfreie Aussage angestrebt ist. Am 10. November 1989 wurde während eines Plenums des Politbüros der Bulgarischen Kommunistischen Partei (BKP) der seit 33 Jahren agierende Partei- und Staatschef Todor Schiwkow unter ausgesprochener Anerkennung seiner politischen Verdienste seines Amtes enthoben. In den kommenden Wochen und Monaten überstürzten sich die Ereignisse eines friedlichen, doch sehr angespannten und mit vielen Rückschlägen erkaufte Übergangs zur demokratischen Verfassung der Gesellschaft und zur Marktwirtschaft. Jene krisengeschüttelten Jahre sind in unübersehbar vielen politischen und soziologischen Dokumenten erfasst. Doch können sie die belletristischen Texte in ihrer Aussagekraft nur selten übertreffen. In unvergleichlich starkem Maße sind letztere Medien der Wechselwirkung zwischen objektiven Gegebenheiten und subjektivem Empfinden, zwischen sozialem Engagement für das reale politische Leben und dem Interesse für ästhetische Konzepte und avantgardistische Programme, aber auch – zwischen Desillusionierung und gewachsener Souveränität gegenüber überlieferten Werten und Kultbildern. Es wird zu zeigen sein, dass dieses Zusammenspiel zwischen gesellschaftlicher Erfahrung und artistischer Ambition die Verfahren der Montage und Collage zum bevorzugten Kompositionsmodell erklären, um durch den Zusammenschluss von Zeichen aus verschiedenen semantischen Reihen, Textsorten und Diskursen ein erweitertes paradigmatisches Feld aufzubauen. Als Textkorpus werden in der folgenden Untersuchung Gedichte bevorzugt, weil die kurze, aber stilistisch anspruchsvollere Form eine höhere ästhetische Dichte gewährt, die umso überzeugendere Beobachtungen anstellen lässt. Im Zusammenspiel zwischen sozialer Erfahrung und artistischer Ambition wird sich die Tonalität einer neuen Subjektivität behaupten, zumal die meisten Texte außerhalb des *mainstream* offiziöser Sammelbände, eher verstoßen und von den Institutionen übersehen, ins Publikum durchgesickert sind.

Ein Gedichtpaar sei als erstes angesprochen: Nedelčo Ganevs Gedichte *В близък план* („Nahaufnahme“) und *В едър план* („Großaufnahme“) aus dem Jahre 1991 stellen eine Inventur dar und sind schon durch dieses thematische Anliegen symptomatisch für die Literatur in der Wendezeit. Gemeinsam ist beiden Gedichten auch das Verfahren der Kompilation.

Неделчо Ганев

Nedelčo Ganev

В близък план

Nahaufnahme

Убитите са повече от убитите
разстреляни, удавени,
катастрофирали.
Нито един от тях
не възкръсна.
... Хей Балкан ти роден наш.

Die Toten sind mehr als die Toten,
erschossen, ertrunken,
verunglückt.
Keiner von ihnen
ist auferstanden.
... Ach, du unser heimischer Balkan.

Лудницата – със здрави хора.

Мила Родино,
ти си земен рай.

Назначиха денонощен взвод
да пази гроба на принцесата.

Твойта хубост,
твойта прелест,
ах, те нямат край.

Водача на глутницата е вълк.
Шампиона на куците е куч.
Задгробния живот е пред нас.
Приближаването на потопа
намокри Библията.

Капе	Покрива	Месата
капчука.	капе.	капят.

(Ganev 1991)

Großaufnahme

Ein Kirschbaum mit einem Krebsgeschwür in der Rinde.
Die Geiß brachte zwei tote Geißlein zur Welt.
Das Lager füllte sich mit Lagern.
Das Irrenhaus – mit gesunden Menschen.

Liebe Heimat,
du irdischer Garten Eden.
Eine Nachtwache wurde aufgestellt,
das Grab der Prinzessin zu hüten.

Deine Schönheit,
Deine Herrlichkeit,
Ach, sie bringen Segen.

Der Anführer der Meute ist ein Wolf.
Der Champion der Hinkenden hinkt auch.

Das Leben im Jenseits liegt vor uns.
Das Nahen der Sintflut
nässte die Bibel.

Die Dachrinnen	Das Dach	Das Fleisch
tröpfeln.	ist leck.	fällt ab.

Die bulgarische Hymne preist in genrehaft harmonischen Bildern die Schönheit des Vaterlandes. Mit Versen aus dieser Hymne versetzt ist die Bestandsaufnahme der unmittelbaren Vergangenheit: ökologische Verseuchung (Tschernobyl), politischer Terror (Konzentrationslager), Absicherung der Machtelite durch den Staatsapparat (die verschiedene Tochter des Staats- und Parteichefs), Verfall der Werte. Diese Aufzählung baut eine aufsteigende Linie der Referenzen auf: von Natur über Soziokultur zum Transzendentalen. Jeder dieser Bereiche ist durch Anomalien vertreten. Einer verseuchten, fruchtlosen Natur entsprechen die Mutationen vormals stolzer sozialer Projekte. Das Oxymoron im Bild des Irrenhauses korrespondiert mit der nur angedeuteten Verkehrung des politischen Ideologems vom ‚sozialistischen Lager‘ als Ort einer Gemeinschaft ‚souveräner Arbeiter-und-Bauern-Staaten‘ in eine Gefängnisanstalt gigantischen Ausmaßes. Dadurch, dass die Missbildungen bzw. Missstände von keinem gesunden Umfeld korrigiert oder relativiert werden, kommt ihnen der Status des Normalen (oder zumindest des statistisch überwiegend Präsenten) zu. Es ist normal, dass der Anführer der Wölfe ein Wolf, dass der Beschädigten Erster nur ein Beschädigter sein kann. Die Kontrapunkte werden in einer negativen prästabilisierten Harmonie zusammengeschlossen, die auch das Transzendente ergreift. Denn nicht mehr an der Verheißung auf die ‚lichte Zukunft‘ des kommunistischen Paradieses auf Erden kann sich die Perspektive auf Kommendes ausrichten, sondern an einem undenkbar Jenseits. Undenkbar, weil nicht eine biblische Erlösung *per se*, sondern lediglich ein beschädigtes Buch der biblischen Apokalypse entgegengestellt werden kann. Nicht aufzuheben und nicht aufzuhalten ist der sich angekündigte Untergang. Die vertikale Gliederung der letzten beiden Verse wiederholt in gesteigertem Tempo die Bewegung von einem poetisch-idyllischen, noch in der Natur eingebetteten Bild über die peinlich-profane lebenspraktische Situation zum naturalistischen Bild des Pathologischen. Im bulgarischen Original kann das immer gleiche Verb *капя* mit seiner vollständig nicht zu übersetzenden Polysemie (‚tröpfeln‘, ‚durchsickern‘, ‚abfallen‘) und Phraseologismen die divergierenden Bilder nur noch auf lautlicher Ebene zusammenhalten. Ein so oberflächlicher Einklang kann an das Harmonische nur parodierend erinnern. Von den lexikalischen und semantischen Antagonismen unterwandert, schließt eine destruierte Trinität das Gedicht ab und jede positive Perspektive aus.

Durch die Kompilation von nationalen Kultliedern aus realsozialistischen Zeiten sind diese Gedichte im Hier und Jetzt ihres Entstehungsraumes – im Bulgarien der Wende um 1989 – verwurzelt. Ihre Wirkungskraft resultiert daraus, dass sie den konkreten Moment des Umwertens und der Desillusionierung artikulieren. Zugleich hält sich die Beschreibung des Beobachteten an Formulierungen, die allgemein genug sind, um dem Dargestellten einen universellen Charakter zu verleihen. Das gilt sowohl für das sehr vage gehaltene Opfer-Täter-Motiv in der „Nahaufnahme“, das erst der Rezipient mit konkreten politischen Inhalten füllen kann, als auch für den sehr unpersönlich dargestellten Herrschaftsdiskurs in der „Groß-

aufnahme“, dem ein leidendes, abstraktes Ich nur implizit ausgesetzt ist. Dem Untergang geweiht ist aber alles. Dadurch entsteht das Bild einer negativen Teleologie, eine Endzeitstimmung, die bestenfalls mit zurückhaltender Skepsis dem Kommenden entgegenharrt. Diese unzweideutige Tendenz wird durch recht vordergründige Mittel in ziemlich holprigen Versen ausgedrückt. Auffällig sind das ‚unschöne‘, weil zu unruhige Druckbild ‚zerstückelter‘ Texte mit recht unpoetischen Konnotationen. Sie sind einer Ästhetik des Schocks verbunden. Sowohl ihre Referenz auf das Empirische als auch ihre Selbstbezüglichkeit, die sich in der thematisierten Intertextualität (Zitate von Hymnen, Anklänge von Märchenmotiven etc.) artikuliert, trägt ihre Botschaft an ein sozial engagiertes Publikum heran. Sie diagnostizieren die tiefgreifenden Funktionsstörungen im sozialen System und leisten weiterhin ihren Beitrag zum sozialpolitischen bzw. geschichtsphilosophischen Selbstverständnis der Gesellschaft.

Ganevs Gedichte betrachten Vergangenheit und Gegenwart aus der – wie ihre Titel metaphorisch besagen – voyeuristischen Perspektive des Fotoobjektivs. Das Fehlen eines lyrischen Subjekts ist dabei ein zusätzlicher Faktor für die Exemplifizierung der negativen Wertung. In dem überwiegenden Teil der Texte aus der Wendezeit wird aber das Thema der Rekapitulation (die sich als Re-Kapitulation ausnimmt) mit dem autobiographischen Hintergrund verwoben. Vladimir Golev zum Beispiel stellt die Situation totaler politischer Polarisierung nach der Wende mit Hilfe einer alttestamentarischen Metapher dar.

Babylon

Wir sind keine Götter, wir landeten
in einem Dschungel aus neuen Kruzifixen,
aus dem Geschrei von Unzufriedenen,
dem Gestöhn von Gefallenen,
dem Aufjauchzen von Siegern,
und wilden Disputen, aus denen
Gott uns die Sprachen entzogen,
in denen wir uns verständigten,
als wir die Türme erbauten. (Golev 1991)

Auch in diesem Gedicht ist ein charakteristisches Wende-Thema angesprochen – die zuweilen jeden Sinn auslöschende ideologische Kakophonie. In der babylonischen Verwirrung der Diskurse (kirchliches Schisma, politische Machtkämpfe, Ignorieren des Individuellen) artikuliert sich das starke Unbehagen an einer Gegenwart als Dschungelzeit, als das Fiasko hochfliegender Pläne und der Endpunkt einer fehlgeschlagenen Entwicklung, die durchaus positiv angefangen haben soll („als wir die Türme erbauten“). Ohne das Sich-Verständigen im harmonisch dargestellten Einst zu hinterfragen, ohne zum Beispiel der Frage nachzugehen, wie viele haben verstummen müssen, damit die Erbauer der Türme freie Hand bekommen, spricht dieser Text mit der Stimme eines nicht näher zu bestimmenden

Kollektivs. Somit stellt sich für den Rezipienten die Frage, ob sich hinter der Bescheidenheitsformel „Wir sind keine Götter“ nicht ein *pluralis majestatis* versteckt, das vormals – zu Beginn der gerade verschiedenen realsozialistischen Herrlichkeit – „im Namen des Volkes“ die politischen Schauprozesse durchgezogen hat.

In seiner universellen Referenzialität ist das biblische Bild auf exegetisches Leseverhalten angewiesen. Das harmonische Einst kann als die Zeit des ‚Aufbaus der sozialistischen Gesellschaft‘ mit all dem dazugehörigen ideologischen Überbau konkretisiert werden, allerdings erst unter Berücksichtigung text- und literaturexterner Argumente (z.B. des Zusammenhangs mit anderen Veröffentlichungen desselben Autors sowie der literarhistorischen Situation im Erscheinungsjahr des Gedichts, 1990). Die hier angebotene (tendenziöse) Interpretation meine ich auch als Hinweis auf die Applizierbarkeit literarischer Aussagen an von außen herangetragene Wahrnehmungsmuster. Der Vergleich mit den weiter oben besprochenen Gedichten von Nedelčo Ganev veranschaulicht, dass diese Applizierbarkeit stärker ausgeprägt ist, wenn der Bezug auf das außerliterarische Empirische einen allgemeineren Charakter bekommt bzw. wenn die Selbstbezüglichkeit des literarischen Textes in den Vordergrund tritt – wie im Falle des Babylon-Zitates und somit der intertextuellen Beziehung zur Bibel als einer letztendlich literarischen Überlieferung bei Vladimir Golev.

Ein Wir spricht auch in Neda Ralčevas Gedicht *Глас* („Stimme“, 1991), um der Vergangenheit als einer Schuld zu gedenken, die es noch zu verarbeiten gilt.

СЪДЪТ НЕ ВЛЕЗЕ. НЯМА ПОДСЪДИМ.

Ала до кост захапва ни вината.

[...]

Отричат се децата ни от нас

и няма от кого да дирим прошка.

Das Gericht ist nicht eingetreten. Kein Angeklagter da.

Doch beißt sich unsre Schuld bis in die Knochen durch.

[...]

Es sagen sich die Kinder von uns los

und keiner da, ihn um Vergebung anzusuchen.

(Ralčeva 1991)

Nicht an das Erbauen von Türmen, wie im zuletzt behandelten Text, sondern an das Zerstören Jahrhunderte alter, familiärer und religiöser Traditionen wird hier erinnert. Die nunmehr alt Gewordenen erfahren es schmerzvoll: die Bereitschaft zur Schuldbekennung und Sühne kann nicht durch einen Akt der Freisprechung vollendet werden, denn die Kinder haben sich abgewandt, und es gibt keinen, der die erlösenden Worte aufsagen würde. Einen leisen nostalgischen Ton glaube ich diesem Text entnehmen zu dürfen, die Nostalgie nach einem heilem Weltbild, mit

dem nicht näher bestimmten, doch kontextuell als familienbezogen zu verstehenden Wir im Zentrum.

Der Abfall vom heilsgeschichtlichen Menschen- und Gesellschaftsbild wird in der Wendezeit um 1989 zum alles durchdringenden Motiv. Vor dem Hintergrund des emphatischen Abschiednehmens, das die bislang kommentierten Texte prägt, hebt sich (fast möchte man sagen – wohltuend) Hristo Bojčevs Parodie auf eine Selbstlebensbeschreibung ab. Es ist einer von seinen *Писма от отвъдното* („Briefe aus dem Jenseits“, 1990)⁴, den ich hier im Volltext anbiete, um ihn anschließend zügiger kommentieren zu können:

Der Weg in die Lichte Zukunft
(Autobiographisches Reisebild)

Geboren bin ich in der Morgenröte der lichten Zukunft.

1960 wurde ich in die Pionierorganisation aufgenommen. Damals waren wir alle auf dem Weg zur Lichten Zukunft, und auch sie schritt uns entgegen. Das grandiose Treffen war für das Jahr 1980 vorgesehen, und man erklärte uns, dass dieses Treffen nicht von uns, sondern von den objektiven Gesetzmäßigkeiten der Geschichte abhängt.

1969 hatten wir uns der Lichten Zukunft ziemlich genähert, und einige behaupteten, dass ihr vorderes Ende schon zu sehen sei. Die Weitsichtigeren, die auf den höheren Posten saßen, klärten uns darüber auf, wie es aussehen würde. Doch zur großen und allgemeinen Verwunderung fand 1980 die langersehnte Begegnung nicht statt. Es kam das Gerücht auf, die Lichte Zukunft sei zwar schon da, werde aber von denen da oben nicht weitergeleitet, damit die Bevölkerung beim schlagartigen Wechsel zum Wohlstand keinen Schock erlitte. Die Adaptation werde allmählich, von oben nach unten, erfolgen.

1981 veröffentlichte ich mein erstes Stück „Das Ding“⁵. Die Lichte Zukunft war noch nicht da. Es schlichen aber ein paar weitere Gerüchte umher:

Das erste Gerücht – dass die Lichte Zukunft und wir, uns beiderseits entgegenkommend, in den düsteren Urwäldern der Geschichte aneinander vorbeigelaufen seien. Augenzeugen berichteten, dass – während wir uns am östlichen Rande der Geschichte bewegt hätten, die Lichte Zukunft über ihr westliches Ende eingezogen sei.

Das zweite Gerücht – da unsere Entwicklung sprunghaft sei, sei es gut möglich, dass – so wie unser Bruderland, die Mongolei, den Kapitalismus übersprungen hatte und direkt im Sozialismus angekommen war – dass also

⁴ Bemerkenswert ist die Korrespondenz zwischen den Texten und den Karikaturen (vom ausgewiesenen Grafiker Genčo Stoev) auf den 46 Seiten dieses Heftchens mit literarischen Miniaturen.

⁵ So ist der Titel in Deutschland bekannt. Im bulgarischen Original heißt er *Онова нещо* („Jenes Ding“).

auch wir die Lichte Zukunft übersprungen hätten? Letzteres wurde aber insofern widerlegt, als die Lichte Zukunft die höchste und letzte Phase sei, weshalb es über sie hinaus nirgendwo hin zu springen wäre.

1985 wurde vom östlichen Ende der Geschichte vermeldet, dass dort von der Lichten Zukunft nicht die leiseste Spur zu sichten sei. Wir aber, von konkreten geographischen und geschichtlichen Besonderheiten ausgegangen, verkündeten, dass wir einerseits an der Lichten Zukunft vorbeigelaufen seien, andererseits aber nicht. Aber die Richtung sei richtig, und darum suchten wir weiter nach der Lichten Zukunft. Viele Leute gaben es auf, nach der Lichten Zukunft zu suchen, taten aber so, als würden sie weitersuchen, um die anderen nicht zu verärgern. Nur ein kleiner Teil hatte sie schon gefunden, behielt es aber für sich und suchte am lautesten. Es war sehr schwer, zu erkennen, wer am Suchen war, und wer nicht. Nur wer sie gefunden hatte, war klar...

Zu dieser Zeit wurden schon an vielen Theatern meine Stücke „Flieg, Oberst, flieg!“⁶, „Underground“, „Die letzte Haltestelle“ etc. gespielt, in denen nämlich die Suche nach der Lichten Zukunft diskutiert wurde. Die Zuschauer dachten, dass ich weiß, wo sie ist, und schauten zu, um es ebenfalls zu erfahren. Ich wusste es aber auch nicht und schrieb in meinen Stücken, dass ich es einerseits wüsste und andererseits nicht. Aber die Zuschauer dachten sich weiterhin, ich würde es wissen, und schauten weiterhin zu. Und glaubten denen nicht, die behaupteten, dass sie es wirklich wüssten.

Vor einigen Jahren wurde nun auch bei uns klar, dass die Richtung falsch ist. Die meisten Leute gaben die Suche nach der Lichten Zukunft endgültig auf und fokussierten sich aufs Gegenwärtige. Andere aber bestanden weiterhin darauf, dass wir sie gemeinsam suchen sollten. Meine persönliche Meinung ist, dass jeder, der will, auch gerne weitermachen darf, ohne aber die Anderen dazu zu zwingen, denn so, vereint umherirrend, könnten wir einmütig und endgültig im Morast der Geschichte untergehen. Ach ja – und allen, die uns angeführt haben auf dem Weg zur Lichten Zukunft, gebührt unser herzlicher Dank, dass sie uns dabei haben überleben lassen...

So Sachen mit der lichten Zukunft...

Um das Zitierverfahren abzukürzen, sei im Folgenden die „Lichte Zukunft“ – dieses grundlegende Ideologem realsozialistischer Propaganda und offizielles Leitbild – mit LZ bezeichnet, was dem ironischen Stil des Textes keineswegs widerspricht. Die von der Suche nach der LZ geprägten Leser vorliegender Studie werden sich im Diskurs über „jenes Ding“ noch auskennen. Den Lesern vom „westlichen Ende der Geschichte“ und den jüngeren Lesern aber mögen vielleicht folgende Anmerkungen weiterhelfen.

⁶ Das ist der autorisierte deutschsprachige Titel, im bulgarischen Original dagegen *Окръжна болница* („Bezirkskrankenhaus“).

In diesem Text spricht ein Ich, das „geboren“ ist, um „aufgenommen“ zu werden, und das sich erst zwei Jahrzehnte später und nur im Schreiben artikulieren wird. Die Auto-Bio-Graphie muss aus Mangel individueller Erfahrungsmuster zur Lebensbeschreibung eines „Wir alle“ geraten. Von diesem kollektiven Singular hebt sich aber gleich das „man“ der Ideologen-Führer-Privilegierten ab. Auch vom Wir der Geführten grenzen sich „viele“, später „die meisten Leute“ ab, teilweise als desengagierte „Zuschauer“ im *theatrum mundi*. Das Kollektiv zerfällt in die Splitter einer „Bevölkerung“. Doch die überindividuelle Erfahrungsstruktur bleibt insofern erhalten, als die individuelle Datierung (1960) bald nur auf Zeichen für die Zeitgeschichte des vormaligen Ost-Blocks zurückgreifen muss: 1969 für den Prager Frühling und die Folgen, 1985 für Gorbatschows Regierungsantritt und die beginnende Perestroika. Über diesen realgeschichtlichen Bezug erfolgt dann auch die Anspielung auf die offiziöse Glasnost-Demagogie in der bulgarischen Staatspolitik der späten 80er Jahre.

Das Reisebild definiert sich nur in sehr abstraktem Sinne durch Lokalitäten, als einzige topographische Referenz fungiert die Himmelsrichtung Ost-West als Zivilisationsmarke. Eigentliches Medium der Reise ist die historische Zeit, die Geschichte als Kollektivsingular: vom Aufbruch in die Lichte Zukunft bis zur Ankunft in der unwegsamen Gegenwart. Das Reisebild stellt die ‚Wanderjahre‘ von der scientistischen Zuversicht in die ‚objektiven Gesetzmäßigkeiten‘ zur Skepsis über den drohenden Untergang im ‚Morast der Geschichte‘ dar. Der biblische Weg der Israeliten ins Gelobte Land scheint sich ein weiteres Mal zu schreiben, mit kleinen klimatischen Veränderungen. Die zunächst eschatologisch begründete, zielgerichtete Bewegung auf das kommunistische Ideal hin gerät in den zähfließenden Verkehr der Einbahnstraßen ‚Ost‘ und ‚West‘, um im Stau auf den richtungslosen Sackgassen des ‚Gegenwärtigen‘ zu stocken. Womit sich auch die Sicht auf das ‚Ende‘ verändert – vom positivistischen Zielpunkt über das vielfach verworrene Knäuel zivilisatorischer Leitfäden zum als einzig ‚gültigen‘ Ende dargestellten Aufhören mit der Suche nach der LZ.

Es verändern sich auch die Kommunikationsmechanismen: Die öffentliche Aufklärungsarbeit über die Grundzüge des ‚Historischen Materialismus‘ und des ‚Wissenschaftlichen Kommunismus‘⁷ erweist sich immer mehr als unzulänglich, wie in archaischen Zeiten muss *fama* (die Göttin der Gerüchte) einspringen, um die LZ noch zumindest als Thema zu retten. Als Mitglied des Kollektivs hat das Ich keine eigene Stimme: Es fungiert nur als Medium für in der Umwelt kursierende Parolen – die Perspektive von unten, des naiven kindlichen Blicks kann als das banale und immer greifende Mittel gelten, um die/das (Ge-)Rede über die LZ zu ironisieren. Und weil die famosen Geschichten nicht mehr ausreichen, muss

⁷ So hießen zum Beispiel zwei der unumgänglichen (?) Pflichtdisziplinen in den Lehrplänen aller bulgarischen Hochschulen, und auch sonst sind beide Stichworte die unbedingten Marker der marxistisch-leninistischen Philosophie.

das Theater die Kommunikations- und Informationsdefizite beheben. Ein Lese- und Theaterland wird zur geistigen Heimat der physisch im Morast der Geschichte Herumirrenden. Doch kann es als ‚moralische Anstalt‘ – wie einst aus Schillers Sicht – nicht mehr funktionieren, weil sich das Ich als Autor der Stücke aufgrund anscheinend mangelnder Kompetenz von der Diskussion über die LZ absetzt. Den durch sein Unwissen entstandenen Leerstellen in den Dramentexten schreibt erst das Publikum den Status abwesender Präsenz von oppositionellen Inhalten zu, die nur andeutungsweise artikuliert werden können, um die Zensur zu umgehen. Die Äsop-Sprache dieser verhaltenen Autorschaft, die nicht mehr in einem gesellschaftlichen Auftrag schreiben will, verbindet sich dann überraschenderweise doch mit einem Appell: an ein Leben ohne zwanghafte Einigkeit, an die Kommunikation auf der Grundlage „meiner persönlichen Meinung“.

In dieser parodierten Autobiographie wird ein Prozess des Ausstiegs aus dem verordneten Kollektivismus dargestellt. Im parodierten Reisebild werden Raum- und Zeitangaben zu Topoi der realpolitischen Geschichte. Der hohe Abstraktionsgrad der historischen Referenzen ermöglicht es zugleich, die Zeitdokumente in einen biblisch-eschatologischen Rahmen einzubauen, um ohne Trauer dessen Demontage und das („östliche“) Ende der Geschichte darzustellen. Von diesem Endpunkt aus behandelt, erscheint der marxistische Diskurs als antiquiert. Auch der aufklärerische Appell an das Theater als moralische Anstalt erhält eine deutliche Absage, indem der Anspruch einer subversiven Kunst, durch utopisches Potential eine oppositionelle Suböffentlichkeit zu formen bzw. zu bestärken, ironisch konterkariert wird. Das „autobiographische Reisebild“ führt weg von jedem gesellschaftlichen Auftrag. Im postmodern anmutenden Spaß am Basteln mit ideologischen Scherben will die eigene Identität gefunden sein – als „meine persönliche Meinung“. Heideggers ‚man‘ als normierendes Dispositiv der Macht löst sich auf in Ingardens ‚Leerstellen‘ der nicht fortsetzbaren Fiktion von der „Lichten Zukunft“.

Bojčevs Text steht im Zeichen einer befreiten Autorschaft, die sich über die Zwänge vorgeschriebener Konzepte setzen kann. Sie zitiert die sozialistische Aufbau-literatur der vorausgegangenen Jahrzehnte, um sie zu dekonstruieren. Sie spielt mit der erbaulichen Tendenz der klassischen Geschichtsphilosophie und der marxistisch-leninistischen Theorie, um sie zu persiflieren. Als Bedingung für die Möglichkeit einer persönlichen Integrität wird die Ablösung von jeder Kollektivität gesetzt. Ohne in der Darstellung präsent zu sein, fungiert die Persönlichkeit als hinreichender Grund für einen optimistischen Ausklang dieser übermütigen Parodie. Sie stellt die Frage nach dem Was-Nun nicht, denn die Ankunft in der „persönlichen“ Sphäre erscheint als ein Anfang auch für das nicht näher bestimmte Wir der „Bevölkerung“ – in einer posttotalitären Zeit. Der Schlusssatz erklingt wie ein Schlussstrich, worauf nur grundsätzlich Neues kommen kann.

Haben die bisher kommentierten Texte ein ausgesprochenes Abschiednehmen vom meist als ungemütlich empfundenen Gestern zum Thema, wollen die folgen-

den Beispiele aus den unmittelbaren literarischen Reflexen auf die Wende um 1989 die Aporien einer Übergangszeit veranschaulichen, in der materielle Not in bislang ungekannten (und in der Euphorie des Aufbruchs auch zunächst ungeahnten) Ausmaßen sich mit weltanschaulicher Irritation und Desillusionierung verbindet zu einem deprimierten, skeptischen Selbst- und Weltempfinden.

Mirela Ivanova (Jahrgang 1968) gehört zu der jüngsten Generation bulgarischer Schriftsteller der Wende um 1989. Nach dem Besuch der deutschen Schule in Sofia hat sie abwechselnd in Sofia und Berlin studiert. In zwei Kulturen aufgewachsen, thematisiert diese Autorin das Verhältnis von Eigenem und Fremdem auf spezifische Weise. Einer ihrer Texte aus den ersten Jahren nach der Wende vermittelt ein Zeitempfinden, in dem sich alle historischen Referenzen zu einem neurotischen Knäuel zusammenbündeln, um die Wendezeit als eine wüste, unwirtliche, unwegsame zu deuten:

Beschreibung der Krankheit

Das Hotelzimmer lädt ein zu klaren Verhältnissen: Es ist kurz nach Mitternacht, Neumond, du bist da, aber auch woanders, hast den Ruhm erfahren, wie ein Mückenstich ist er, die Haut rötet sich, der Juckreiz lässt lange nicht nach. Ein weiteres Detail – hast keine Lust zu leben.

Jeden Tag reitest du aus, mit dir um die Wette, Hals über dröhnendem Kopf, Schüttelfrost von spätmorgens bis frühmorgens, von der Neurose bis zur Nirwana. Es friert dich auch wenn du die Tür zumachst oder gar abschließt. Es zieht immer von irgendwo eiskalt

von der Klimaanlage, von der Themse, der Seine, der Loire, der Daugava, der Struma und von der Stix, es zieht vom Meer, vom Ozean, von den Couloiren der Macht, es zieht vom Weltall, wo Deljo der Freischärler herausgetreten, durchs nicht abgedichtete Fenster, aus dem unersättlich offenen Fleisch, aus den Lippen, zur weiteren Lüge bereit, aus den Untergründen des Kreuzwegs, wo in Tränen und Blut unsere zählebigen Wurzeln verfaulen, aus der Mündung des Revolvers, der Des Poeten Ahnungen erschossen, von den Rabenflügeln, ausgebreitet über dem bulgarischen Schicksal, von den Flügeln der dritten Taube, es zieht unter die abgetretene Schwelle in deinem fremden Zuhause, von Charons Flossen

immer von irgendwo zieht es, und es friert dich mitten im Herzen es zieht immer von irgendwo mitten ins Herz – zerstoichen von phallischen Pfeilen Nelsons Säulen Eifeltürmen Schilfröhren Christi Fragen

es friert dich an Worten erkältet mit vom Geheul des Werwolfs zerschundener Kehle und wer wird dich schon im windüberströmten Hotelzimmer des Weltalls erhören wer

(Ivanova 1993: 133-134)

Unbehaust ist das Du auf seiner Reise, die keinen Ausgangspunkt und keine Zielrichtung erkennen lässt. Das Hotelzimmer scheint keine Übergangsstation, sondern der übliche Aufenthaltsort zu sein, ein „fremdes Zuhause“, abgrundtief „ab-

getreten“ durch die immerwährende Anstrengung zum nicht stattfinden wollen den Aufbruch. Denn der tagtägliche Ritt durch den Stress kann nicht als sinnvoll erscheinen und verliert schnell seine Bezüglichkeit auf die Alltagswelt, wenn die Orts- und Zeitangaben so abstrakt und zugleich in sich gespalten sind. Die wenigen Requisiten („Tür“, „Fenster“, „Schwelle“) fungieren als Zeichen der Grenze zur Außenwelt, vor der es kein Absperren gibt. Körperlichkeit ist mit ihren primären Denotaten präsentiert: Organe („Haut“, „Hals“, „Kopf“ usw.), Reflexe („Juckreiz“, „Schüttelfrost“), sexuelle Triebe („offenes Fleisch“), vegetatives Prinzip („zählebige Wurzeln“), um sogleich ihr unentwirrbares Verstrickt-Sein in sozialen Mustern zu repräsentieren: symbolisches Kapital („Ruhm“), Moral („Lüge“), Bewusstsein („von der Neurose bis zur Nirwana“). Die anvisierten „klaren Verhältnisse“ kann der Text nicht lange aufrecht erhalten – die angestrebte formallogische Selbstobjektivation in der Selbstanrede wird schnell aufgesogen von einer komplizierten (und komplexierten) psychischen Realität, die Textur wird aufgeweicht im gewebeartigen Ineinander-verwachsen-Sein von synästhetischen Impulsen.

Öffnungen klaffen in jedem auch nur flüchtig berührten Objekt auf, und so wird das Hotelzimmer zum Medium globaler Vernetzungen. Zeichen des durch technischen Fortschritt gesicherten Komforts („Klimaanlage“) und geopolitische Toponyme (Flussbezeichnungen) gehen über in elementar-natürliche Räume („das Meer“, „der Ozean“) und werden zugleich von Topoi des Herrschaftsdiskurses („Couloire der Macht“) durchkreuzt. Zitate von Identifikationstexten aus der bulgarischen Kultur (das Volkslied über den Freischärler Deljo aus der Zeit der Aufstände gegen die türkische Fremdherrschaft, das unter anderen musikalischen Stücken als Illustration für irdisches Kulturgut mit beiden Voyager-Raumschiffen ins Weltall geschickt wurde; oder das Poem des bulgarischen Symbolisten Javorov, der vermutlich Selbstmord begangen hat) werden kurzgeschlossen mit Bibelziten („dritte Taube“), mythologischen Verweisen auf den Tod („Charons Flossen“) und sogleich extrapoliert auf eine fatalistische patriotische Vision.

In dieser anscheinend kunterbunten referentiellen Kette, in welcher mal ein Thema, mal eine bildliche Assoziation oder auch nur ein Wort das *tertium comparationis* für die Aneinanderreihung von Referenzen abgibt, zieht sich das Leitmotiv durch: die globale Vernetzung mit der Umwelt bedeutet zugleich eine totale Verletzung des Ich. In der sich steigernden Aufzählung der „phallischen Pfeile“, die alle als Zivilisationsmarken fungieren, holt es noch einmal aus, um explizit die bedrohliche Belastung durch den Komplex eines spätzivilisatorischen Bewusstseins hervorzuheben: Vor dem übermäßigen Druck der Außenwelt ist kein Zufluchtsort gesichert, vor dem eiskalten Zug totaler Entfremdung kann selbst der Text keinen Schutz bieten. In der zunehmend zerfallenden Syntax und der immer dichterem Perpetuierung des Motivs eiskalter Einsamkeit löst er sich auf in einer offenen rhetorischen Frage.

Ein einziges Mal kommt in diesem Text die 1. Ps. Pl. vor („unsere zählebigen Wurzeln verfaulen“). Nur einmal ist ein verbaler Hinweis auf Gemeinsamkeit, wenn nicht schon auf Zugehörigkeit. Wenn es dem Ich nicht einmal gegeben ist, sich in der originären pronominalen Form zu artikulieren, sondern nur über den Umweg der verfremdenden Selbstanrede, sollte das nicht ein Signal sein für die Absage an jegliche Bindungen an der Umwelt und für den Verzicht auch auf das Selbst? Die Emphase des Textes, die durch den Kollaps der globalen Verhältnisse im individuellen Bewusstsein zur Neurose gesteigert ist, wirkt diesem Eindruck entgegen. Es ist die „Beschreibung der Krankheit“ an der (Um-)Welt, ein unheilbarer Weltschmerz, der leidend doch am Leben bleibt. Das Du in Mirela Ivanovas Text weiß keinen Grund zum Optimismus. Das totale Ungenügen am Sein ist verarbeitet zu einem ästhetischen Gebilde, das auffallend hyperbolische Züge trägt. Diese manieristische Schreibweise wehrt zugleich die Bereitschaft zur Identifikation ab und belässt den Text im Bereich der gemachten Kunst-Objekte. So kann sich ein altes Thema artikulieren in einem neuen Gewand. So kann das Erscheinungsjahr 1993 unbedeutend werden in der Rezeption (im Unterschied zu Bojčevs Lichte-Zukunft-Parodie), weil die Aussage mehrfach applizierbar ist an weitere Erfahrungshorizonte. Andererseits ist es ein Text, den die wenigsten mögen werden. Zu schwerfällig, ambitiös und emphatisch ist die Symbolträchtigkeit der verbalen Mixtur und zugleich zu ausschließlich die negative Tendenz der Wertung.

Ein weiterer Text von derselben Autorin ist nicht so allgemein verbindlich in seiner negativen Bestandsaufnahme, sondern bezieht sich eindeutig auf die bewegten ersten Jahre nach der Wende. (Gleichsam muss ich diese These relativieren, denn – indem es keine genauen Zeit bzw. Raumangaben benennt, kann sich das Gedicht auch als eine prinzipielle Aussage über Krisenzeiten lesen.)

Пак

Състояха се кръгла маса и мирен преход
 състояха се първите честни избори
 състояха се митинги гладни стачки
 окупационни стачки политически стачки
 състояха се шествия бдения разцепления
 арести циркове брифинги
 заседания съвещания пленуми сесии
 конференции пресконференции
 парламентарни дебати и питания
 процедури гласуване и коктейли
 състояха се опити за реставрации
 провокации реституции приватизации
 делови посещения официални визити
 състояха се преговори диспути и сделки
 бизнесрещи контакти конгреси автосалони

военни паради работни закуски
 състояха се тържествени церемонии
 приеми чествания концерти
 състояха се срещи с електората
 Само живота ни
 не се състоя... (Ivanova 1993: 136)

Immer wieder
 Es haben stattgefunden der Runde Tisch und der friedliche Übergang
 es haben stattgefunden die ersten demokratischen Wahlen
 es haben stattgefunden Demos Hungerstreiks
 Streiks mit Hausbesetzungen und politische Streiks
 Züge Lichterketten Abspaltungen
 Verhaftungen Zirkusvorstellungen Briefings
 Sitzungen Beratungen Plenen Sessionen
 Konferenzen Pressekonferenzen
 parlamentarische Debatten und Anfragen
 Prozeduren Abstimmungen und Cocktailpartys
 es haben stattgefunden Versuche zur Restauration
 Provokationen Restitutionen Privatisierungsaktionen
 Geschäftsreisen offizielle Besuche
 es haben stattgefunden Verhandlungen Dispute und Meetings
 Kontakte Kongresse Automobilausstellungen
 Militärparaden Arbeitsessen
 es haben stattgefunden feierliche Zeremonien
 Empfänge Ehrungen Konzerte
 viele Veranstaltungen mit den Wählern haben stattgefunden
 was nicht stattgefunden hat, war nur –
 unser Leben...

Der Titel zitiert die Idee von der Wiederkehr des Gleichen und stellt sich somit in die bereits beschriebene Tendenz kritischer Inventur des Gegenwartsmoments. Dieses zirkelhafte Ereignismoment hat anscheinend wenig Bezug zur Syntax des Textes selbst. Auffällig ist an ihm zunächst die Stereotypie des verbalen Ausdrucks – das Gedicht kommt nur mit einem einzigen Verb aus. Auffällig stereotypisch ist auch die parataktische Aufzählung von Veranstaltungen, die Wiederholungen von Wörtern desselben Wortfeldes oder aber die Anhäufung von Fremdwörtern, die sich im bulgarischen, auch noch lyrischen Text umso störender anhören, als sie sich schon durch ihren lateinischen Wortlaut vom slawischen Umfeld abheben. Schließlich ist auch die thematische Einseitigkeit auffällig, die außer dem offiziellen politischen bzw. verwaltungstechnischen Diskurs nichts anderes aufnimmt.

Nervender könnte eine Textsyntax kaum sein. Die einzigen Signale, dass es sich noch um einen poetischen Text handelt, sind das Auslassen der Interpunktion und die Gliederung in freie Verse.

Diese nervende Stereotypie ist aber wohlkalkuliert, und sie holt das „Immer wieder“ des Titels ein. Der Kreislauf der Syntax bringt die vielen aufgezählten ‚Aktivitäten‘ zum Erliegen, in diesem Zuviel an offiziellen Lebensformen ist für ein lyrisches Ich kein Platz da. Was das Gedicht in der Abschlussstrophe – wie unter dem Schlussstrich – als Passiva der Bilanz sozusagen, *expressis verbis* behauptet, hat der vorausgegangene Text schon bezeichnet. „Immer wieder“ hat für den Kenner der realhistorischen Situation, auf die sich der Text bezieht, einen gewissen Überraschungseffekt (oder auch nicht?), weil die hektische, aufreibende, aber auch faszinierende Atmosphäre jener Monate nach der Wende aus einer nüchternen Distanz besichtigt wird, die sich nicht einmal einen emotionalen Grundton leistet – Trauer, Wut oder Wehmut. Es ist eine dezente Mischung von allem. Doch... bleibt es dem Leser überlassen, sie zu aktivieren. Auf jeden Fall stellt diese Auflistung von Aktiva und Passiva die Frage nach dem subjektiven Befinden des Ich im Interregium zwischen Realsozialismus und demokratischer Verfassung, ohne sie beantworten zu können.

Als unzufriedenstellend, vereinnahmend und ergebnislos wird das soziale Umfeld in den Jahren der Zeitenwende erfahren – eine den hier angeführten Beispielen aus der bulgarischen Literatur gemeinsame Perspektive. Vergangenes – sowohl aus der privaten als auch aus der gesellschaftlichen Sphäre – wird überwiegend negativ eingeschätzt, womit auch die Darstellung der Zukunft verhindert wird. Der Grundton variiert vom Weltekel (Nedelčo Ganev) über Weltschmerz ohne Ausgleich (Vladimir Golev, Neda Ralčeva) bis hin zum neurotischen Leiden an der Welt und dem melancholischen Selbst-sein-Wollen (Mirela Ivanova). Auch die Nonchalance, mit welcher der verordnete Zukunftsoptimismus verabschiedet wird (Hristo Bojčev), kann keine stichhaltige Alternative bieten.

Das Fehlen einer heilen Zukunftszuversicht macht sich in der Auswahl der zitierten Bibelmotive bemerkbar. Die Referenzen auf den religiösen Diskurs treten in der Literatur der Wendezeit auffällig häufig auf und es will mir scheinen, dass es sich um ein spezifisches Aussagemoment dieses konkreten Themas handelt – nach jahrzehntelanger Verdrängung. Umso sprechender ist die Hinwendung zum Alttestamentarischen, somit zu den Episoden, die Apokalypse und Abfall vom Göttlichen beinhalten (Sintflut ohne Noah bei Nedelčo Ganev, Babylon bei Vladimir Golev, unmögliche Erlösung von Schuld bei Ralčeva, gekappte Heilsgeschichte bei Bojčev oder Charon und dritte Taube bei Ivanova).

Vor diesem Hintergrund ist die Komposition der Texte zu sehen. Es ist eine deutliche Absage auch an die „schönen Künste“, wenn Profanes ästhetisiert und Transzendentes instrumentalisiert werden. Es ist ein Weiterführen der Ästhetik der Moderne, die zwar nie ganz verdrängt gewesen ist, sich aber in den Jahrzehnten des realen Sozialismus (mit dessen ästhetischem Pendant – dem sozialisti-

schen Realismus) mit dem Status eines mehr schlecht als recht geduldeten Fremdlings hat begnügen müssen. Insofern motiviert die Beziehung dieser Texte zur gesellschaftlichen Umwelt der Literatur eine veränderte Selbstreferenz. Innerhalb des literarischen Teilsystems greifen die hier behandelten Gedichte heil(ig)e Texte auf (Hymnen, Bibel), um sie mit einem anderen ästhetischen Code zu verarbeiten und *ad absurdum* zu führen. Der interdiskursive Charakter dieser Zitate weist aber die literarische Selbstbezüglichkeit als eine untergeordnete Referenz aus. Nach wie vor diagnostizieren die literarischen Texte soziale Felder, ergänzen somit die soziologische und philosophische Funktion für das System Gesellschaft. Das Wegfallen von totalitären Machtstrukturen und das Fehlen einheitlicher und allgemeinverbindlicher Werte und Regeln hat die Bedingung dafür geschaffen, dass sowohl der subversive als auch der affirmative Charakter literarischer Texte nicht mehr so stark ausgeprägt sind. Der Destruktion von Ideologemen des nicht mehr greifenden totalitären Diskurses schließt sich kein konstruktives Konzept an. Damit ist aber auch der appellative Charakter dieser Texte abgeschwächt, und die nachlassende Emphase der Literatur deutet eine Zurücknahme ihres Anspruchs auf Stellvertretertschaft gesellschaftlicher Moralinstanz an.

Und doch sind die am Beispiel dieser wenigen literarischen Zeugnisse aus der Wendezeit beobachteten Phänomene so neu nicht. Es sind Ausdrucksformen einer mentalen Heimatlosigkeit, die im Text ein Zuhause aufzubauen sucht, um immer wieder feststellen zu müssen, dass es bestenfalls ein Provisorium sein kann. Diese Erfahrung der Heimatlosigkeit ist eine Charakteristik moderner Mentalität, die gerade in Momenten gesellschaftlicher Destabilisierung, in Wendezeiten eben, besonders ausgeprägt ist. So spezifisch für die bulgarische Literatur ist das Beobachtete auch nicht – es bestehen mehrfache Analogien zum Beispiel zur Literatur der Wendezeit in der DDR, die sich mit den vergleichbaren Referenzen zwischen Literatur einerseits und den anderen Teilsystemen der Gesellschaft bzw. mit dem System Gesellschaft andererseits in beiden Ländern erklären lassen.

Womit ein letzter Aspekt noch kurz angesprochen sei – das Verhältnis zwischen Eigenem und Fremdem unter dem Aspekt nationaler Zugehörigkeit. Nedelčo Ganev nimmt, wie bereits gezeigt, ein Ideologem aus dem Diskurs des ‚proletarischen Internationalismus‘ auf, um es zu destruieren: das sozialistische ‚Lager wird „von der Vogelperspektive“ als grandiose Gefängnisanstalt gesehen. In Mirela Ivanovas Gedichten ist der nicht mehr eiserne Vorhang gelüftet, und „Immer wieder“ verweist mit der geradezu erschlagenden Lawine der Fremdwörter auf den Einbruch des fremden Neuen in das bislang abgekapselte Eigene. Eine nüchterne Einstellung zum sogenannten Westen wird sich langsam einstellen, worauf ich im nächsten Kapitel eingehen werde. Als Übergang zu diesem Thema erscheint mir an dieser Stelle vorerst eine Anekdote aus dem Schriftstellerklub angebracht, die mit Metaphern literarischer Selbstreferenz arbeitet: Nach einem längeren Gespräch zum Thema West-Ost-Vergleich habe es geheißen: „Der Unterschied zwischen denen und uns ist: Sie warten auf Godot, und wir jagen nach dem

Wind.“ (Stojkov 1991). Becketts Zitat auf der einen Seite und ein populärer Phraselogismus auf der anderen vertreten durch ihre auch stilistische Kontradiktion (hohe Literatur vs. volkstümlichen Ausdruck) die mentalen Differenzen zwischen zwei Wahrnehmungs- und Verarbeitungsmustern. Zugleich bezeichnen sie mit ihrer an sich entgegengesetzten Semantik (Erstarren in Windstille vs. Aufwirbeln in Turbulenzen) immer dieselbe Leistung: die Sinnesverwirrung am Zeitgeist.

Literatur

Primärtexte

- Ganev: Ганев, Неделчо (1991): В близък план. В едър план. [Nahaufnahme. Großaufnahme]. In: *Аemonиси*, кн. 2, 31-33.
- Golev: Голев, Владимир (1990): Вавилон. [Babylon]. In: *Аemonиси*, кн. 12, 52.
- Ivanova: Иванова, Мирела (1993): Описание на болестта. [Beschreibung der Krankheit]. Пак. [Immer wieder]. In: *Аemonиси*, кн. 1-2, 133-136.
- Ralčeva: Ралчева, Неда (1991): Глас. [Stimme]. In: *Аemonиси*, кн. 10, 65.
- Stojkov: Стойков, Рашко (1991): Анекдоти. [Anekdoten]. In: *Аemonиси*, кн. 5, 163.

Sekundärliteratur

- Frahm, Thomas (2013): In den Blick gerückt. Bulgariens Literatur wird wieder exportfähig. In: *Merkur*, Heft 2, 118-129.
- Lesebereich (2013): Кабинет „Целокупна България“. Списък на сканирани продължаващи издания в Националната библиотека към 05.03.2013 г. [Sammelbereich „Ganzheitliches Bulgarien“ – Scanierte Periodica in der Nationalbibliothek, Stand: 05.03.2013]. http://www.nationallibrary.bg/fce/001/0038/files/All_03_13%20-%203.pdf (Stand: 20.03.2013).
- Trendafilov: Трендафилов, Владимир (2007): Комуникативна теория на най-новата българска поезия. [Kommunikationstheorie der jüngsten bulgarischen Poesie]. In: *Култура*, бр. 23 (15.6.2007), 12.

„Uns geht es prima, aber es wird schon besser werden...“ Frauenbilder aus Bulgarien nach der Wende¹

Es ist nicht so, dass die Genderdifferenzen von vornherein eine grundsätzliche Richtlinie meiner Analysen bilden würden, wenn es sich um das in literarischen Texten artikulierte Selbstempfinden von Menschen im Bulgarien der Wendezeit um 1989 handelt. Nach meinen Beobachtungen sind es soziologische und kulturpolitische Themen, die sich, über die Geschlechterunterschiede hinweg, in einer kritischen Menge von Texten männlicher und weiblicher Autoren darstellen und mich dazu bewogen haben, sie zu einem Korpus zusammenzufassen. Erst im Nachhinein habe ich festgestellt, dass der größere Teil der selektierten Werke, der mir als gelungener, aussagekräftiger und origineller erscheint, sich als von Frauen verfasst aufwies. Daher war es naheliegend, den spontan entstandenen Korpus auch interpretativ auf diesen Fokus hin zu ordnen. Weibliches Selbstempfinden in krisenhaften Zeiten ist ein Thema, das die Kunst und Literatur nicht nur in Europa prägt. Mir geht es aber auch darum, die zeit- und ortsspezifischen Aspekte herauszuarbeiten, um damit weitere, auch komparatistisch angelegte Untersuchungen zu unterstützen. Um diese Besonderheiten verfolgen zu können, will ich zunächst

¹ D.i. eine zweite, überarbeitete Fassung meines Beitrags in: *Der weibliche multikulturelle Blick*. Hrsg. von Hannelore Scholz und Brita Baume. Berlin: trafo-Verlag, 1995, S. 172-185.

drei traditionelle Frauentypen umreißen, die sich in der bulgarischen Literatur herausgebildet haben, um an ihnen die Striche postsozialistischer Überschreibungen herauszuarbeiten und zu kommentieren. Es empfiehlt sich dabei, über den literarischen Diskurs hinaus, der traditionsgemäß den Ort für Abbilder und Entwürfe von Weiblichkeit bietet, auch andere kulturelle Bereiche zu besichtigen, um dem gegenwärtigen, komplexeren Kontext der Figuren gerecht zu werden: Literarische Texte und ihre Parodien, Karikaturen und Körpersprache wollen stellvertretend facettenreiche Sachverhalte veranschaulichen.

Dekonstruktion traditioneller Frauenbilder in der bulgarischen Literatur der 1990er Jahre

Bulgarien ist immer ein Grenzland gewesen: zwischen den slawischen bzw. protobulgarischen Einwanderern und der später von ihnen assimilierten thrakischen Bevölkerung; zwischen dem „Barbarischen“ und der als „Hochkultur“ gesetzten griechischen bzw. römisch-byzantinischen Lebens- und Denkungsart; zwischen dem katholischen Europa und dem orthodoxen Slawentum und – mit den anderen Balkanvölkern – zwischen dem christlichen Europa und dem muslimischen Orient. Die dreizehn Jahrhunderte alte, wechselvolle nationale Geschichte ist somit gezeichnet von der ständigen Abwehr gegen eine Fremdherrschaft und – in neuerer Zeit – vom Trauma der fast fünf Jahrhunderte andauernden osmanischen Unterjochung. Daraus resultiert ein ausgesprochen ethnozentrischer Charakter der bulgarischen Kultur, der Ende des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreicht. Müßig wäre es, den gesamten Katalog von Charakteristiken aufzurollen, den das ausgehende 19. Jh. dem modernen Frauenbild zugrunde gelegt hat. Wie andernorts drückt auch hier das gemeinhin übliche Kinder-Küche-Kirche-Syndrom den Vorstellungen von der Frau seinen Stempel auf. Wie andernorts werden auch hier die lebensweltlichen Inhalte in literarischer Kunstproduktion stilisiert und festgeschrieben, und nur die Folklore erinnert sich noch an die wilden, dionysischen Feste weiblicher Überschwänglichkeit. Die bulgarische Wiedergeburt ist – anders als die europäische Renaissance – weniger auf die humanistisch-individualistische Selbsterkenntnis und Durchsetzung der Persönlichkeit orientiert denn auf die Entfaltung von nationalem Selbstbewusstsein. Diskutiert schon die europäische Empfindsamkeit wenigstens in Ansätzen das Thema der Frauenemanzipation, so ist in der bulgarischen Literatur das Aufklärerisch-Humanistische stark überlagert von der ethnozentrischen Perspektive. ‚Vaterland‘ und ‚Volk‘ sind die maßgeblichen Werte, die auch das zeitgenössische Frauenbild wesentlich beeinflussen und Nation, Kultur und Geschlechterverhältnisse zu einem Themenkomplex zusammenwachsen lassen. Es bilden sich dabei drei Figuren heraus, in deren kulturgeschichtlichen Metamorphosen und gegenseitiger Verquickung die gemeinhin übliche Frauenproblematik in einer, wie mir scheinen will, spezifisch bulgarischen Art sich darstellt: die Frau als ‚Hüterin des Familienherds‘, als ‚Mati Bulgaria‘ und als ‚Gergana‘, denen im Folgenden nachgegangen sei.

Als Hüterin und Verwalterin des Familienherdes erscheint das in seiner ehelichen und mütterlichen Sittlichkeit ruhende Familienbild des 19. Jahrhunderts. Diese Stilisierung hat wesentliche, lebensweltliche Momente aufgehoben: sowohl die fast ausschließliche Zuständigkeit für die lebenspraktischen Gelegenheiten, als auch die Vertretung von Sitte und Brauch in der (bäuerlichen) Großfamilie, die verschiedene Generationen einschließt. Davon, dass diese verantwortungsvolle Rolle zugleich auch als sittliche Disziplinierung und soziale Beschränkung empfunden wird, weiß schon früh die Folklore zu berichten. Über die Konzentration auf die elementare soziokulturelle Ebene hinaus übernimmt die stilisierte Mutterrolle auch den Transfer höherer Ideen – zum Beispiel des nationalideologischen Gedankenguts. Die Figur der Mati Bulgaria hat in der Apotheose des Befreiungskampfes gegen die türkische Fremdherrschaft eine herausragende, identitätsstiftende Bedeutung. Aus der Fülle von Beispielen sei auf die Apotheose der Schlacht am Shipka-Pass im Balkangebirge (1877) hingewiesen, die russische Truppen und sie unterstützende bulgarische Volkssturmeinheiten gegen die osmanischen Horden austragen. Der Patriarch der neueren bulgarischen Literatur, Ivan Vazov, verkündet sie in der Ode *Отълъчениците на Шипка!* („Volkssturm auf dem Shipkapass“, 1881) und legt Generationen von BulgarInnen nahe: „Bulgarien hat auf uns ihren Blick gerichtet!“. In der Frauenfigur der Mati Bulgaria artikuliert sich ein weiblich personifiziertes, patriotisches Über-Ich, das zur Wertinstanz allen Tuns und Trachtens erhoben wird.

Der tragische geschichtliche Ablauf bewirkt es, dass die unterdrückte, doch aufstrebende nationale Gesinnung bis in die intimsten Sphären des privaten Lebens hindringt. Die Frau als Hüterin des Familienherdes ist zugleich die von der Fremdherrschaft betroffene. Diese spezifische Ausprägung findet auch in der Literatur ihren Niederschlag. *Изворът на белоногата* („Der Brunnen der Weißfüßigen“, 1873) von Petko Slavejkov sei als das bekannteste unter den zahlreichen, diesbezüglichen Beispielen hervorgehoben. Die Ballade handelt davon, wie ein reicher türkischer Wesir der schönen Bulgarin Gergana am Wasserbrunnen begegnet und ihr anbietet, sie in seinen Harem aufzunehmen und nach Istanbul zu führen. Gergana lehnt das Angebot ab und begründet in Rede und Widerrede ihre Ablehnung: Sie kann ihre alten Eltern nicht allein hinterlassen und nicht ihren kleinen, schmucken Blumengarten, auch nicht das schöne Dorf. Als einfache Bäuerin verlangt es sie nicht nach dem teuren, schweren Geschmeide, das ihr der Wesir anbietet, und – das Entscheidende kommt zuletzt – sie hat ihren Geliebten Nikola, mit dem will sie Hochzeit halten. Traditionsgemäß sind Konflikt und Argumentation, Handlung und Rede ethnozentrisch, patriotisch besetzt. Allerdings ist hier über die traditionellen nationalen und sozialen Rollen hinaus (rechtlose Bulgarin gegenüber dem mächtigen Türken, einfache Bäuerin gegenüber dem reichen Feudal) auch der sexistische Konflikt stark betont und zugunsten der Frau entschieden. „Meinem Leben bist du Herr, / doch nicht auch meinem Willen. / Ohne den wirst du aber / nur ein kaltes totes Herz beherrschen.“ Das ist das schlagende Ar-

gument, mit dem Gergana den Mann überzeugt, um – von ihm bewundert und reichlich beschenkt – in ihre gewohnte Lebenswelt entlassen zu werden.

Dieses Argument ist nicht allein aus der Sippenmoral, aus der Volksweisheit, ja nicht einmal aus der eigenen Lebenserfahrung geschöpft. Es ist schon vorgeprägt vom scharfen Bewusstsein der Frau vom eigenen, individuellen Menschenrecht. Diese moralphilosophische Kategorie wird aber durch eine Rahmenhandlung auf bemerkenswerte Weise gebrochen: In der Exposition der Ballade verkündet eine Elfe Gerganas Wehgeschick, und – nach der überstandenen Prüfung in ihre urwüchsige soziokulturelle Sphäre zurückgekehrt – siecht sie doch dahin und stirbt, weil – so will es die folkloristisch-magische Denkweise der Dorfbewohner deuten – ihr Schatten in den Brunnen eingebaut worden war, den der Vezier ihr zu Ehren hat errichten lassen. Der Ausklang der Ballade ist Nikola gewidmet: Gerganas Geliebter verschwindet aus dem Dorf, und keiner hat ihn seitdem zu Gesicht bekommen. Nur nachts, wenn Gergana am Brunnen erscheint, um im Mondschein an ihrer Aussteuer zu weben, ertönt aus der Ferne Nikolas tiefe, traurige Laute. Dieser Schluss wendet die Tendenz ab, der Ode eine Art „bulgarisches Paradies noch vor der Erkenntnis der Verlockungen einer fremden Kultur“ herauslesen zu wollen, als auch „die mögliche Idylle einer Liebeserfüllung in der Ehe“ zu interpretieren (Igov 1994: 46). Sowohl das nationale als auch das – von der Frau immerhin selbst(bewusst) favorisierte – patriarchalische Wertesystem werden übergeleitet in die Transzendenz – in die des Schicksals (Prophezeiung der Prädestination für den Tod) und der Kunst (musizierender Geliebter). Die hohe literarische Qualität dieses Textes, in dem lebensweltliche Inhalte und folkloristische Überlieferung von einem modernen ästhetischen Bewusstsein zusammengeführt und gleichsam gebrochen werden, räumt ihm einen besonderen Stellenwert in der bulgarischen Literatur an der Schwelle zwischen dem traditionellen, ethnozentrischen und dem modernen, anthropozentrisch bestimmten Menschenbild ein. Gergana wird in der Folgezeit zur literarischen Symbolfigur für die bulgarische Frau schlechthin und geht – über unzählige Chrestomathien – in das klassische Bildungsgut der Bulgarinnen und Bulgaren ein, um im Laufe des 20. Jahrhunderts gleichsam verinnerlicht und musealisiert zu werden.

Hingegen gehört bereits der Sohn von Gerganas Autor, der Symbolist Penčo Slavejkov, einer neuen Generation an, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu Wort meldet. Nach dem Abfall Bulgariens von der türkischen Abhängigkeit erfolgt eine schnelle Modernisierung der Lebensqualitäten im Lande und eine intensive Rezeption westeuropäischer Kultur. Auf eine fast kulturkämpferische Weise wird nunmehr das individualistische Anliegen der europäischen Aufklärung – nachholend quasi – betont. Zugleich kommt die Problematik der modernen Identitätskrise zum Ausdruck. Liebe wird nunmehr nicht in einer sippenkollektiven Verklärung, auch nicht – wie in der nationalrevolutionären Lyrik, z.B. beim revolutionären Nationaldichter Christo Botev – als das schmerzvoll bewusst einer überpersönlichen, nationalhistorischen Causa erbrachte Opfer gesehen. Der ver-

stärkte Einfluss der europäischen Moderne festigt die Tendenz, die nationale, folkloristisch-romantische Stilisierung mit dem symbolischen Stil und dem Bildungsgut europäischer Prägung zu vermischen. Von der fast religiösen Huldigung an die jungfräuliche Geliebte über den beinahe brutalen Hedonismus bis hin zur neoplatonischen Doktrin und der völligen Entfremdung von Leib und Geist reichen die Darstellungen der Frau in der Männerlyrik der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts. Es ist zugleich die Zeit, in der sich Frauenliteratur immer stärker artikuliert. Die im vorliegenden Buch bereits behandelten Jana Jazova und Elisaveta Bagrjana seien stellvertretend genannt für die bildungsbürgerliche, gehobene städtische Kultur und für ein emanzipiertes, selbstbewusstes und kompliziertes Selbstverständnis der Frau, das durchaus vergleichbar ist mit den zeitgenössischen Mustern der Frauenliteratur in anderen Ländern. Ein wieder anderes Konzept vertritt etwa Anna Karima, die auf die soziale Problematik der werktätigen Frau akzentuiert.

Die weißfüßige Gergana hat somit ihren geschlossenen patriarchalischen Kontext verlassen. Sie hat schon vom Baum der Erkenntnis gegessen, ist sozialen und sexistischen Spannungen ausgesetzt, um ihnen zu erliegen oder aber auch weiterhin ‚ihrem Mann‘ zu stehen – durchaus vergleichbar mit ihren Zeitgenossinnen europaweit. Das durch die sozialen, geistigen und mentalen Veränderungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bewirkte Abschwächen der ethnischen Perspektive auf die Frau wird nach dem Zweiten Weltkrieg durch das ideologische Konzept vom proletarischen Internationalismus noch zusätzlich beschleunigt. Gergana, die auf ihre geschlossene, naiv patriarchalische und ethnische Zugehörigkeit bestehende Jungfrau hat sich zur Kämpferin um soziale Gerechtigkeit, zur Antifaschistin, zur zuversichtlichen Mitgestalterin am Sozialismus entwickelt – alles mehr oder weniger Angleichungen an Männer-Rollen, die meistens sentimental-trivial-heldisch gezeichnet sind.

Die allegorische Figur der Mati Bulgaria hingegen, die bereits seit den Balkankriegen 1913-1915 von diversen politischen Tendenzen zurechtgedeutelt und vereinnahmt wird, erfährt in der Hymnen-Dichtung der kommunistischen Ideologisierung eine wunderliche Metamorphose: Zwar bleibt der Gedanke des Ethnos und der Staatsräson erhalten, aber er wird erweitert durch den Lobgesang auf die kommunistische (Staats-)Partei. Gelegentlich kann die Huldigung bis zur fast ödipal anmutenden Selbstentäußerung des lyrischen Ichs reichen, wie im Gedicht *Към партията* („An die Partei“, 1932):

Не съм аз Радевски, ни Христо,
Аз съм безимен твой войник. (Radevski 1967: 47)

Ich bin nicht Radevski noch Hristo,
Ich bin ein unbekannter Soldat von dir.

Die Reihe solcher Blütenlesen, die für chrestomathiereif erklärt wurden, noch bevor sich der Geruch von Druckerschwärze verflüchtigt hatte, ließe sich beliebig ergänzen. Mein Anliegen ist aber, in diesem flüchtigen Abriss der Frauen-Bilder in

der neueren bulgarischen Literatur jene Momente hervorzuheben, die Ende des 20. Jahrhunderts, im Zuge der erneuten kulturpolitischen Wende, dekonstruiert erscheinen. In diesem Zusammenhang ist die Zeit der s.g. 68er Bewegung beachtenswert. Egal in welchem politischen Wertespektrum man sie betrachten will, hat sie Lebensweise und Kultur nicht nur in den europäischen Ländern verändert. Die nach der Zäsur des Zweiten Weltkrieges geborene und aufgewachsene Generation hinterfragt sowohl die nationalhistorischen Überlieferungen als auch den Wertekanon der Väter, um sie an der real erfahrenen Lebenswelt zu eichen. Vieles muss dabei als museal erscheinen. Hinsichtlich des hier interessierenden Themas ist in der bulgarischen Literatur der 70er und 80er Jahre eine Welle von Frauenbüchern zu verzeichnen, die Frauenemanzipation recht zwiespältig bis negativ auswerten: als aufgezwungene bzw. selbstverschuldete Zumutung und Überforderung weiblicher Individualität oder aber als nur demagogisch verschleierte, weiterhin bestehende Ausbeutung der Frau.

Der Grundtenor (Alltagskultur und neue Subjektivität) stellt diese Texte in unmittelbare Nachbarschaft zur weltweiten Tendenz weiblichen Schreibens der 60er und 70er Jahre. Ohne die ästhetischen Qualitäten der klassischen feministischen Autorinnen zu erreichen (auch diesbezüglich verwandt mit dem Durchschnittsniveau der westeuropäischen Frauenliteratur), sind sie von einer wesentlichen soziokulturellen Bedeutung: In ihnen dokumentiert sich in den verschiedensten Stimmungslagen (von Wehleidigkeit über Trotz und Wut bis hin zur Aggression) das Abschiednehmen vom Slogan von der „harmonisch entwickelten, sozialistischen Persönlichkeit“ sowie die aufklaffende Schere zwischen dem offiziösen Ideologem von der Gleichberechtigung der Frau, das zum Lippenbekenntnis herabgesunken ist, und den individuellen Krisenerfahrungen. Auf solche Texte hier einzugehen will ich aus Platzgründen verzichten, zumal sie in Thematik und Schreibweise der gemeinhin bekannten Frauenliteratur aus anderen Ländern gleichen, vielleicht mit der Besonderheit, dass die Genderproblematik meist geringere konfliktbegründende Bedeutung hat als in anderen Nationalliteraturen dieser Zeit.

Mehr Interesse verdienen m.E. die ebenfalls in dieser Zeit erschienenen historischen Romane, welche die nationale Problematik hinterfragen. Die nicht eingelösten Erwartungen an den realen Sozialismus schärfen den kritischen Blick für das Konzept des ‚sozialistischen Patriotismus‘. Als die geschichtliche Faktologie umdeutende, zweite Realität hat er schon unübersehbare Risse bekommen. Aus der Fülle der Beispiele seien hier nur zwei herausgegriffen, die das Verhältnis von Nationalität, Geschichte und Geschlechterverhältnissen auf eine m.E. qualitativ neue Weise behandeln.

Der Roman *Случаят Джем* (1966, dt. „Spielball zwischen Kirche und Thron“) von Vera Mutafčieva ist eine fingierte Recherche über den tragischen Lebenslauf eines türkischen Prinzen², der Staatsverrat begeht und – im Netz europaweit ge-

² Cem b. Mehmed (1459 – 1495), türkischer Prinz und Dichter, der für etwa achtzehn Tage als Sultan über einen kleinen Teil des Osmanischen Reichs herrschte.

spionener Machtintrigen gefangen – von Konstantinopel nach Rom verschleppt wird, um als Tauschmünze im politischen Feilschen zwischen westlichen, christlich-katholischen und östlichen, muslimisch-osmanischen Geltungsansprüchen zu dienen. In diesem Roman gibt es keine weibliche Hauptfigur. Diese Stelle ist eingenommen von des Sultans nächstem Diener-Freund-Liebhaber-Biographen. Meines Wissens ist es höchst selten in der bulgarischen Literatur, dass auf eine sensible Art, durch polyperspektivische Brechung in der Darstellung das moderne Gefühl der Heimatlosigkeit, des Umhergetrieben- und Ausgeliefertseins dargestellt wird, das lediglich in der homoerotischen Beziehung ein wenigstens zeitweiliges Refugium findet. Unter dem Vorwand realhistorischer Referenzen (die allerdings offen fingiert erscheinen) wird in diese homoerotische Beziehung die moderne Geschlechterdebatte aufgenommen, um von einer noch stockpatriarchalischen Mentalität und unumstößlichen realsozialistischen Moral beherrschten Gesellschaft, wie es die bulgarische im 20. Jh. ist, die Genderkonzeption zu hinterfragen und nach dem verbindenden Dritten zu suchen. Dazu noch: Es ist ein höchst seltener Fall in der bulgarischen Literatur, wo für einen türkischen Prinzen als Verfolgten, Geplagten und Unterlegenen Mitgefühl erweckt werden will. Dieser Roman setzt sich über die traditionelle, fast pastoral-romantische Tendenz hinweg, mit der gewöhnlich mittelalterliche Balkangeschichte behandelt wird. Er unterlässt die übliche, in Chrestomathien verklärte Wanderung zu den Schatten patriotischer Idole Bulgariens aus der Vergangenheit. Zwar kommt auch diese, modernes Menschenbild aufnehmende, Darstellung nicht ganz ohne die nationale Perspektive aus, sie ist aber zu einer balkaneigenen erweitert. Denn unüberhörbar ist im *Spielball zwischen Kirche und Thron* die – ebenfalls originelle und heute noch durchaus aktuelle – These festgeschrieben: Im 15. Jahrhundert hat der s.g. europäische Westen bewusst die günstige Chance versäumt, das Schicksal der unterjochten christlichen Balkanvölker zum Guten zu wenden, aus eigennützigem Interesse.

Das zweite Beispiel, der Roman *Грехът на Малтица* („Maltizas Sünde“, 1980) von Liljana Mihajlova, wendet sich der Apotheose der nationalen Befreiungsbewegung gegen die türkische Fremdherrschaft in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts zu. Schon die Zeitgenossen haben rückblickend diese Zeit kritisch gesehen – so der Patriarch der neuen bulgarischen Literatur Ivan Vazov, oder der Chronist der letzten Aufstände gegen die osmanische Fremdherrschaft Zahari Stojanov. In der Folgezeit wurde allerdings, schon gerade angesichts des glücklichen Ausgangs durch die Russisch-Türkischen Befreiungskriege, eine aufsteigende Linie des patriotischen Aufschwungs und der Aufopferung herausstilisiert, die mental alle späteren Generationen geprägt hat. Der Roman *Maltizas Sünde* dagegen konzentriert sich auf die Schattenseiten des geschichtlichen Verlaufs: Die Titelfigur ist eine komplizierte Gergana. Sie trägt das patriarchalisch-ethnische Wertesystem in sich und – gerade um diesem Wertesystem zum Durchsetzen zu verhelfen – schirmt sie sich nicht mehr wie die Weißfüßige im Refugium des sehr engen, aber auch heilen ethnischen Raumes ab. Nachdem der von ihr geliebte Mann wegen aufrüh-

rerischer Tätigkeit von den Türken verschleppt wird, gibt sie *nolens volens* den Nachstellungen türkischer Herren nach, um sie auszuspionieren. Als Kollaborateurin und türkische Hure verschrien, lebt Maltiza im nunmehr befreiten Bulgarien in totaler Isolation. Ähnlich verlassen und von allen vergessen, vegetiert ein weiterer Widerstandskämpfer dahin. In diesem Roman, der das traditionelle ethnische Feindbild nicht weiter problematisiert, wendet sich die Tendenz gegen die Gesellschaftsmoral der Sieger aus der eigenen Partei. Die sich im Befreiungskampf bis zur Selbstaufgabe eingesetzt haben, werden verpönt und in ein Nischendasein verdrängt. Die Kleinmütigen, die Konformisten und Eigennützigen kriechen zur selben Zeit aus den Unterschlüpfen, in denen sie überwintert haben, hervor und – mit der jeweils gegenwärtigen Konjunktur entsprechenden, zurechtgebastelten Biographien – in hohe Machtpositionen empor. Der Patriotismus wird von den Schmarotzern des Befreiungskampfes gefressen.

Man möge sich das Leseverhalten unter totalitären politischen Regimes gegenwärtigen, um den Stellenwert solcher Bücher adäquat einzuschätzen. Der Sche-re zwischen den Slogans der offiziellen Ideologie und den individuellen Lebenser-fahrungen der Leser entspricht das grundverschiedene, paradox anmutende Ver-hältnis des Lesers zur sich als wissenschaftlich empfehlenden Geschichtsschrei-bung einerseits und zur *per definitionem* fiktiven belletristischen Darstellung von Historischem andererseits. Durch den Ideologieverdacht bzw. -verdrossenheit, die in einem totalitären Gesellschaftssystem weit stärker ausgeprägt sind, obwohl sie sich meistens nur auf subkultureller Ebene artikulieren, wird die Erwartung auf glaubwürdige, problembewusste und analytisch-reflexive historiographische Dar-stellung eher gedämpft als gefördert. Den Texten von als nicht systemkonform anerkannten Autoren hingegen wird umso mehr Beachtung geschenkt. In einem emphatischen, subversiv-aufklärerischen Literaturverständnis verschränken sich li-teratursoziologische Faktoren, ästhetische und philosophische Überlegungen und spezifische Textregie, um eine öffentliche Kommunikation jenseits bzw. parallel zur offiziellen hervorzubringen. In einer solchen Situation werden historische Ro-mane immer auch als Zeitromane gelesen. In ihrer Entstehungszeit werden die beiden oben kurz referierten Romane sowohl als Korrekturen von ideologischen Stilisierungen der nationalen Geschichte als auch als subversive Parabeln zur mo-dernen Genderproblematik und zum Herrschaftsdiskurs gelesen.

Im neuen Zeitalter, das sich mit dem Jahr 1989 ankündigte, hat sich diese Les-art nicht bedeutend verändert. Denn die Wende brachte zwar eine große Erleich-terung, eine beschwingende Euphorie, aber auch die beklemmende Bestürzung über immer neue Entdeckungen zur Lage der Nation. Eine rasch aufgetretene und sich vertiefende Politisierung der Gesellschaft, verbunden mit einer bislang in sol-chem Grade nicht gekannten Versorgungskrise überschatteten die 1990er Jahre. Bei dem für manche erzwungenen, für andere ersehnten, aber für alle mühevollen Abschiednehmen von dem gewohnten Bisherigen, in der Auseinandersetzung mit den Erfahrungen aus vierzig Jahren realem Sozialismus wurden Probleme und

Traumata lebendig, die tief in der älteren bulgarischen Geschichte wurzeln. Zwischen Resignation und Optimismus, zwischen Frust und Aufbegehren taumelnd, antworten die Bulgaren in der Zeit unmittelbar nach der Wende auf die Frage „Wie geht’s?“ mit dem skeptisch-selbstironisch-trotzigen Spruch: „Es geht uns gut, aber es wird schon besser werden.“ Die Bücher über die Gemütswallungen jener Jahre werden erst im nächsten, im 21., Jahrhundert erscheinen. Auskunft über die Frauen-Bilder aus der Zeit unmittelbar nach der Wende bieten eher die kleineren literarischen Formen und, natürlich, der nie versiegende Witz, aus denen abschließend einige Beispiele genannt seien. An ihnen ist abzulesen, wie die oben umrissenen stereotypen Frauenfiguren in der neuen semiotischen Umgebung funktionieren.

Der traditionellen Stilisierung der Frau als Hüterin des Familiennestes kann und will Stanka Penčeva, eine der bekanntesten bulgarischen Lyrikerinnen der älteren Generation, nicht mehr das Wort reden. Unter dem Autograf *Hoffentlich werfen uns der Hunger, die Kälte und die Finsternis nicht in die Höhlen zurück*³ veröffentlicht die angesehene Lyrikerin in einer Literaturzeitung folgende poetische Konfession:

Моята крепост
 Моят дом –
 моята жалка крепост,
 с мръсното стълбище,
 хлебарките в шахтата,
 спрелия асансьор,
 шпионките по вратите...
 Прибирам се,
 стиснала душата си в зъби,
 скрита до утре –
 като Йона в кита –
 между стени с избелели тапети,
 кухненски миризми,
 нощна прегръдка...
 Моят дом –
 моята крепост крехка.
 Не ѝ трябват стенобитни машини –
 стига ѝ една нелюбов,
 едно дребно предателство,
 стига ѝ плесента

³ In diesem Fall ist die direkte Bedeutung der Umstandsbezeichnungen nicht metaphorisch gemeint – an der totalen Versorgungskrise und dem tagtäglichen Stromausfall verstörten Menschen verlieren gelegentlich die Orientierung und verfallen in Depressionen, was ein bislang ungekanntes Lebensgefühl ergibt.

на ленивата, дълга ненавист...
 МОЯТ ДОМ –
 бомбоубежище срещу времето,
 топла земянка
 за последната зима,
 колиба на две уморени кучета,
 вързани на един синджир...

(Penčeva 1990: 4)

Meine Festung
 Mein Haus –
 meine elende Festung,
 mit dem dreckigen Treppengewinde,
 dem Ungeziefer im Schacht
 von dem Aufzug, der streikt,
 mit den Türspionen...
 Ich komme nach Haus',
 die Seele hinter zusammengebissenen Zähnen,
 bis morgen versteckt –
 wie Jonas im Wal –
 zwischen Wänden mit vergilbten Tapeten,
 Küchengerüchen,
 nächtlicher Umarmung...
 Mein Haus,
 meine zerbrechliche Festung.
 Sie zu zerstören, braucht's keine Kanonen –
 eine Unliebe lediglich,
 einen kleinen Verrat,
 oder den Moder
 des trägen und langwierigen Hasses...
 Mein Haus –
 Bombenkeller gegen die Zeit,
 warmer Unterschlupf
 für den letzten Winter,
 Hütte für zwei müde Hunde,
 an eine Kette gefesselt.

Auch die Standardfigur der weißfüßigen Gergana taucht wieder auf, allerdings – im Witz parodiert. Auch folgender Text ist einer Zeitung entnommen und wird inzwischen schon lange vergessen sein. Nicht aber der Sachverhalt, auf den er sich bezieht:

Zeitgenössisch

Es hielt ein Tourist einen älteren Mann an und fragte ihn:

„Großvater, hier irgendwo in der Nähe muss der Brunnen der Weißfüßigen sein. Kannst du mir vielleicht den Weg zeigen?“

„Der Brunnen von wem?“, konnte der Alte nicht gleich verstehen.

Der Ortsfremde nahm sich die Freiheit zu einem Scherz und meinte:

„Na der von der Jungfrau, der ein Ausländer seine Liebe angetragen hat, und die sie aber abgelehnt hat.“

„Hui, junger Mann“, erwiderte der Alte, „derartige Fräulein haben wir hier nicht.“

(*Sävremie* 1998)

In Korrespondenz zu dieser Parodie der alterwürdigen Gergana-Vorlage ist auch die Karikatur zu sehen, auf der sich eine attraktive junge Frau, aufreizend zurechtgemacht, in einladender Pose gen Westen duckt. Den Hintergrund bildet eine exklusive Büroeinrichtung, und die Karikatur könnte als ein Hinweis auf die Problematik der Frau in der ungewöhnlich prekären wirtschaftlichen Lage zu verstehen sein, wäre nicht das Ganze von den nicht zu übersehenden Konturen der Landkarte Bulgariens umrandet. Somit vereinigt diese Collage in schockartiger Schroffheit die Gergana-Figur mit der Mati-Bulgaria-Figur. (Titelbild in der Wochenzeitung *168 часа*). Rücksichtslos reißt die Collage die Kultfiguren vom Sockel der nationalideologischen Würde herunter und artikuliert eine neuartige Verunsicherung des nationalen und des weiblichen Selbstverständnisses, die wiederum bis in die intimsten Lebensbereiche hineinreicht. Die Euphorie für die Öffnung der politischen und kulturellen Grenzen zu Westeuropa wird überschrieben als Prostitution, ein Jahrhundert nach ihrer Schöpfung erscheint Gergana in der obszönen Pose und der Aufmachung einer Hure, die das Land repräsentiert. Eine peinliche Grotteske versucht in diesem Fall, die Wende mit der Ästhetik des Schocks zu reflektieren.

Gemessen an dem Bild ist eine weitere Karikatur beinahe belanglos humorvoll: Eine alte Frau sitzt vor dem Fernsehapparat, aus dessen Bildschirm Körperteile von in unübersichtlichem Gemenge um einen Rednerpult verrenkten Männern herausquellen. Die Überschrift lautet: *Парламентът* („Das Parlament“, 1992), und der Kommentar: „[...] und jetzt kommt der nächste ‚heiße Moment‘ in unserem Parlament, auf das ganz Bulgaria seinen Blick gerichtet hat“ (Borba 1992: 4). Der Kopf der Alten ist in den stilisierten Konturen der bulgarischen Landkarte gezeichnet, womit sie als Zitat der Figur „Mati Bulgaria“ und personifizierte Heimat erscheint. Der Chrestomathie-Text von Vazov über die Epopöe der Schipka-Schlacht aus dem Russisch-Türkischen Befreiungskrieg, den ich weiter oben kurz erklärt habe, wird hier parodiert, mit dem Sportdiskurs kontaminiert und als Showprodukt der Unterhaltungsindustrie profaniert. Die ethnisch-folkloristischen Elemente der Tracht und das Strickzeug auf dem Schoß verweisen auf die Frau als Hüterin des heimischen Herds, die Verbindung von Bauernhocker und Fernsehen

spielt auf die eigenartige Überlappung der Kulturzeiten an. Ein Flicker am Rock verrät die wirtschaftliche Not. Die symbolträchtige Zeichnung wendet sich kritisch gegen das nationalpatriotische Pathos und wirkt gegen die Mythisierung der Institutionen. In der Lokalzeitung von Veliko Tärnovo, einer mittelgroßen bulgarischen Stadt, veröffentlicht, richtet die Karikatur eine Botschaft an die große Politik, dass sich ‚das Volk‘ als Publikum verhält, wenn nicht schon als Schiedsrichter. Satirisch umgedeutet wird auch die weibliche Partei-Allegorie, die emphatisch – wie weiter oben gezeigt – in enger Verbindung zur Figur der „Mati Bulgaria“ aufgebaut worden war.

Letztere Kontamination findet sich auch in der Parodie auf ein schnulziges Liebeslied – es ist mit einem neuen Text versehen, der auf die wie Pilze aus dem Boden sprießenden, im Wahlkampf sich gegenseitig austricksenden Parteien hinweist. Das lyrische Ich denkt allerdings nicht mehr daran, „ein namenloser Soldat“ zu sein, sondern will bestenfalls als Söldner den eigennützigen Schmusekurs mit der Organisation anschlagen:

Ах, мила моя
 Партийо любима
 Аз ще бъда с таз,
 Която е на власт. (*Partii* 1998)

Ah, meine liebe
 Partei, geliebte!
 Mich gelüstet es nach der,
 Die mich mit Macht beschert.

Bevor ich zum eigentlich Literarischen übergehe, sei der Exkurs zu massenmediale Spielarten des Weiblichen aus der Zeit unmittelbar nach der Wende mit einem Hinweis auf die Semiotik der Gesten abgeschlossen. Körpersprache ist bei temperamentvollen Südländern sehr ausgeprägt und meistens anzüglich. Die aktuelle politische Polarisierung im Lande hat aber ‚importierte‘ Fingerzeichen auf eine konkrete, eigensinnige Botschaft umgedeutet – das Viktoriazeichen als Zeichen der Siegeszuversicht. Das Zeichen mit dem erhobenen, nachdrücklich geschwenkten Daumen reservierten für sich die Sozialisten (Postkommunisten), das Viktoria-Zeichen vereinnahmte die vereinte Opposition. Dazwischen schien es keinen dritten Raum mehr zu geben. Doch konnte dieser Polarisierung das Fernsehen entgegenwirken, das auch in Bulgarien der größte Bilder-Schöpfer ist. Eine junge, pausbackige Frau mit hellen Augen lächelte fröhlich und zuversichtlich allabendlich dem Zuschauer entgegen. Mit jugendlich freimütigem Charme moderierte Živka Gičeva eine sehr gute tagespolitische TV-Sendung. Als ihr Logo dienen die drei erhobenen Finger der linken Hand, die den kyrillischen Buchstaben *ш* („sch“) stilisiert darstellen, d.i. den ersten Laut im Futurpartikel *ще* („sichte“). Das Motto der Sendung: *Ще се оправим* (so viel wie das französische *Ça ira* – „Es wird schon besser werden“), zitiert den Volksmund, dazu noch im berühmt-berüchtigten

Schopski-Dialekt, jenen skeptisch-selbstironisch-trotzigen Spruch: „Uns geht’s prima, doch es wird schon besser werden“, mit dem sich der Bulgare tagtäglich über die Tücken des Lebens hinwegsetzt. Keine Zitate aus musealem Kulturgedächtnis werden hier heranbemüht. Aber auch das ist ein Frauen-Bild aus Bulgarien, ein lebensweltliches. Es richtet sich wider den tierischen Ernst der vorge-schriebenen Rollen, ohne das positive Ethos der Frau als Hüterin des Familienherdes, als *Mati Bulgaria* und als *Gergana* verwerfen zu wollen.

Mit letzterem Beispiel bietet sich der Übergang zu einem Aspekt, der mir den Haupttenor in der Frauenlyrik der 1990er Jahre auszumachen scheint: die Aporie des Heimatortes. Ist Weiblichkeit traditionell mit Haus und Heim verbunden, gerät diese Assoziation in Wendezeiten unter besonderen Druck, geraten doch sowohl die mentalen, als auch die physikalischen Parameter der Begriffe ins Wanken.

Go West... oder lieber nicht?

Mirela Ivanova, deren „Beschreibung der Krankheit“ (1993) ich in der vorausgegangenen Studie kommentiert habe, bietet vielfach poetisches Zeugnis von den bewegten ersten Jahren nach der Wende. Allein schon die Schlüsselmomente ihres persönlichen Werdegangs fallen zusammen mit dem bedeutendsten Paradigmenwechsel in der bulgarischen Geschichte der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Nach dem Besuch der deutschen Schule in Sofia hat sie abwechselnd in Sofia und Berlin studiert. In zwei Kulturen aufgewachsen, thematisiert sie das Verhältnis von Eigenem und Fremdem auf spezifische Weise: als Bestandaufnahme des sozialen Umfelds und Rekapitulation der eigenen Ansprüche, als Wanderung und als Heimkehr. So interpretiere ich die weiter unten zitierten Texte als eine Art weibliche Lebensbeschreibung aus der Wendezeit um 1989. Wie ich bereits gezeigt habe, beschreibt Mirela Ivanova ihre Erfahrungen mit der Wende als „Krankheit“ und ein „Immer wieder“ der Peripetien, als ewige Wiederkehr des Gleichen, die keinen sichtlichen geschichtlichen Fortschritt, aber auch keine persönliche, individuelle Erfahrung zulässt – ein Empfinden, das die Selbstwahrnehmung der Bulgaren unabhängig von Gender und Alter prägt.⁴ Doch ist die Trauer, die Wut oder Wehmut auch um die entgegengesetzte Emotion ergänzt. Der fast subjektlosen Auflistung von Aktiva und Passiva des öffentlichen Engagements, des Nicht-Lebens in der Masse, folgt die sehr eigene Aussage, die das Ich feiert:

Нови патоси

Ей, ало, малката с големите разноси,
да си ги нямаме такива! – ще те затрупат книгите,
писмата, дневниците, пръстените, дрехите,
та ти добре ли си? – не можеш да избегнеш нищо,

⁴ Deswegen habe ich zwei Gedichte schon in der vorausgegangenen Studie behandelt und kommentiert.

der verworrene Satz, der kommt schon zu Ende, und dann
 wirst du mit Blumen bedeckt,
 wirst du mit Reden geleitet,
 he hallo, du Kleine –
 Wohin?!?!?!?!?!!!!!

Schon die Anrede-Form ist eine deklarierte Selbstobjektivierung, ein Übernehmen anderer, fremder, durch öffentliche Meinung nahegelegter Werte und der Versuch, an ihnen die eigenen Ansprüche und Potenzen zu eichen. Eine Inventur, die an Gegenständlichem herzlich wenig bringt: Bücher und Klamotten. Worauf es ankommt, ist die innere Verfassung des lyrischen Ichs, seine emotionalen und mentalen Besonderheiten, die illokutiv und aus der Perspektive der Außenwelt als Vorwurf formuliert sind, woraus sich ein Appell zur Besinnung ableitet. „Neues Pathos“ ließe sich demnach als Ausdruck neuer Bescheidenheit lesen, vermittelten sowohl die Beschreibung der lyrischen Figur (ne Kleine mit frecher Schnauze) als auch die laxen, jugendlichen Umgangssprache nicht eine mitreißende Überschwänglichkeit. Diese wird dann mit der unentrinnbaren Pointe des Lebens-Satzes, dem Tod, konfrontiert. Doch dieses *memento mori* ist nicht schwerwiegend genug, um den hüpfenden Rhythmus der vorausgegangenen Verse aufzuhalten und zu disziplinieren. Die bis dahin aufgebaute Kette von „entfliehen“ – „entkommen“ – „untertauchen“ – „sich entfernen“ sorgt dafür, dass der Todesgedanke nur als manieristische Floskel erscheint, in einem nur hier sich wiederholenden Satzbau, an dem die Kleine sich wohl vorbei schlängeln würde. Denn das „Wohin?!?!?!?!?!!!!!“ bleibt unbeantwortet und kann – so suggeriert es die Interpunktion – die Vorausgeeilte kaum oder nicht mehr erreichen.

Ein so unbeschwertes, jugendliches Lebensgefühl lässt das nächste Gedicht jedoch vermissen.

Бит и душевност

Додето ожесточено чукам Chesън в хаванчето,
 за да огранича метастазите на носталгията,
 да притъпя болката, да я принизя и презра,
 додето режа кромида и плача,
 си припомням всички ужасни кухни,
 всички исторически, съдбоносни кухни,
 в които капанът изневиделица щраква,
 пълзят голи охлюви в умивалника,
 чупят се съдове, носи се дъх на бадеми,
 ножът промушва ръката ми, наливам се с джин,
 чета стихове на един мъж, който панически иска
 да се спаси от любовта си към мен...
 Кухнята на Фазаненщрасе,
 като стражи се сменяме покрай прозореца,

бледи, безмълвни, втренчени в преследващото ни
 пълнолуние, в подредения вътрешен двор,
 в хаоса на съдбите си, навсякъде чужденци,
 изопнати от отчаяние, достатъчно несвободни,
 куфарите са подредени, капанът е шракнал;
 или кухнята на „Сан Стефано“,
 „внимавай да не те видят съседите през прозореца“,
 ядем фасул в полунощ, направо от тенджерата,
 с омекнали колене, овързани от развързки,
 подкосени от отчаяние, достатъчно безхарактерни,
 долу таксито чака, капанът е шракнал...
 О кухните, кухните, за които не искам и да си спомня,
 Тази в Бургас и онази в Крепй,
 Кухнята на ресторант „Адриано“,
 Петербургската кухня, където бе сготвен
 кървав борщ, за да изхрани пролетариата,
 или Берлинската, където Великите сили
 като пържола разрязаха бедното ми Отечество.
 О кухните, където се тъпчем на крак,
 дробим попари и си ги сърбаме, поглъщаме цели самуни,
 лапаме върху вчерашен вестник, където режем кромида,
 за да скрием истинската причина за своите съзни.

(Ivanova 1993: 135f.)

Wie frau so leibt und lebt

Während ich verbissen den Knoblauch im Mörser zerquetsche,
 um Metastasen der Wehmut zu bremsen,
 den Schmerz zu lindern, herunterzudrücken und zu verpönen,
 während ich Zwiebel zerhacke und heule,
 gedenke ich all der grässlichen Küchen,
 der historischen, schicksalhaften Küchen,
 in denen die Falle jählings zuschnappt,
 nackte Schnecken im Waschbecken schleichen,
 ein Becher zerspringt, die Luft mit Mandelaroma durchsetzt,
 ein Messer meinen Arm durchdringt und ich mich mit Gin
 volllaufen lasse, einem Mann Gedichte vorlese, der sich
 panisch aus seiner Liebe zu mir
 herauszuwinden versucht...
 Die Küche in der Fasanenstraße,
 wie Wächter lösen wir uns am Fenster ab,
 bleich, sprachlos, starr auf den hetzerischen Vollmond
 fixiert, auf den gemütlichen Innenhof,

auf das Chaos unserer Schicksale, Ausländer überall,
 vor Verzweiflung stramm und zu Genüge unfrei,
 die Koffer sind gepackt, die Falle hat zugeschnappt;
 oder die Küche in der San-Stephano-Straße,
 „Pass auf, dass die Nachbarn dich nicht sehen!“,
 wir essen Bohnen zur nächtlichen Stunde, direkt aus dem Topf,
 mit zittrigen Knien, verstrickt in Lösungen,
 Verzweiflung im Nacken, zu Genüge charakterlos,
 unten die Taxe wartet, die Falle hat zugeschnappt...
 O diese Küchen, die Küchen,
 an die ich nicht einmal denken mag,
 diese in Burgas und jene in Crèpy,
 die Küche des Restaurants „Adriano“,
 die Küche in Petersburg, wo man den blutigen Borschtsch
 zur Ernährung des Proletariats gebraut,
 oder die in Berlin, wo die Großmächte
 mein armes Vaterland zerteilt – wie ein Steak...
 Diese Küchen, wo wir uns im Stehen vollstopfen,
 uns manches einbrocken und dann auslöffeln müssen,
 ganze Brote verschlingen,
 mampfen über der Zeitung von gestern und Zwiebeln zerhacken,
 um den wahren Grund für unsere Tränen zu leugnen.

Dieses Gedicht hat einen gesetzten, schwerfälligen Rhythmus. ‚Frau mit Messer, die Zwiebeln schneidet, um den Weinkampf zu verdecken‘, erfasst als bildlichen Rahmen einen Binnentext, in dem der Stereotyp ‚Frau in der Küche‘ verfremdet, ästhetisiert und zum Leitmotiv wird. Nicht die Referenz auf eine unmittelbar bezeichnete, lebenspraktische Situation steht im Vordergrund, sondern die Zeichenhaftigkeit der Situation selbst. Das Bild ‚Frau in der Küche‘ ist als kompositorischer Baustein für eine Rückschau verwendet, um eine weibliche Autobiographie zu konstruieren, als Chronotopos, in dem sich die Spannung zwischen Eigenem und Fremdem mehr schlecht als recht austragen lässt. Nach dem Prinzip der *mise en abyme* ist in ein gegenwärtiges Bild die Erinnerung an acht weitere Küchen-Erlebnisse eingeschoben. Die an sich banale Gegenwartshandlung des Zwiebel-schneidens ist somit zweckentfremdet, hinter dem Vorwand der manuellen Beschäftigung rückt als die eigentliche Handlung das „Gedenken“ in den Vordergrund. Aus der Ausgangssituation wird dann nicht die kitschige hausfrau-lich-genehme Komponente (‚Frau am Kochen‘) übernommen, sondern das beunruhigende, aggressiv-destruktive Bild (‚Frau mit Messer‘). Dazu erfährt das Küchenrequisit eine befremdende Metamorphose, um den Grundton des Ekels und der Verletzbarkeit zu erzeugen. Das weibliche Ich ist – nach dem traditionellen Gender-Katalog bemessen – recht ‚männlich‘ ausgestattet: mit scharfer Waffe, Intellekt und Alkohol zur Hand, während das männliche Pendant als ein kleinmütig

hilfloses nur beiläufige Erwähnung findet. Eine Küche in Berlin und eine in Sofia sind die nächsten Stationen, die nicht mehr Geschlechtsunterschiede akzentuieren, doch die Gemeinschaft im Wir ist als eine von Trauer gelähmte gezeichnet. Das durchgehende Motiv der Mäusefalle hebt es hervor – der Aufbruch zur Reise ist ein zwanghafter und von vornherein als Scheinlösung durchschaubarer Akt. Darum die flüchtige Aufzählung von Reisetationen – Küchen in Bulgarien, Frankreich, und Italien – eine parodierte Bildungsreise, die nichts Neues erbringt, nur die deprimierte Erkenntnis, man sei „Ausländer überall“.

Überraschend wird dann der private Kontext durchbrochen, um in die eigenen Erinnerungen historische Erinnerungsorte einfließen zu lassen. Das bislang autobiographisch eingesetzte Motiv wird kompliziert durch politische Referenzen, die nicht im individuellen, ureigenen Erleben, sondern im über Medien angeeigneten Wissen wurzeln. Bis dahin sind die Unterschiede in der eigenen und fremden Lebenskultur nur beiläufig realisiert (Bohnen und lästiger Nachbarklatsch in Sofia, aufgeräumter Innenhof in Berlin). Hier ist das Küchenmotiv ein weiteres Mal transformiert – die europäische Weltläufigkeit wird zur politischen Invektive gegen die unmögliche Selbstbestimmung des ‚armes Vaterlands‘ in der Küche der europäischen Machtpolitik (was ein Motiv aus der patriotischen Literatur der nationalen Wiedergeburt im 19. Jh. aufgreift). Angesichts dessen erfährt das Ausgangsbild ‚Frau in der Küche‘ eine universellere Bedeutung. Das Ich löst sich vom persönlichen und privaten Kontext ab und kann uneingeschränkt beliebige Zeitgenossen anschließen. Ob und inwiefern sich der jeweilige Leser mit dem angebotenen Wir solidarisieren mag, bleibt natürlich ihm selbst überlassen.

Dieses Gedicht kann sich leicht den Vorwurf des Manierismus einhandeln. Und tatsächlich ist es ein manieristisches Gedicht, denn es gibt keine spontan-ursprüngliche Befindlichkeit wieder, sondern spielt gezielt mit Stereotypen und Rollenzuschreibungen, um in diesem Spiel die tendenziöse Extrapolation des gesamtpolitischen Aspekts aus der subjektiv-individuellen Befindlichkeit des Ich ableiten zu lassen. Die eigene Biografie findet an Orten statt, die eine mentale Karte europäischer Verhältnisse markieren. Ein unbehaustes Ich auf Wanderschaft vermittelt dem lyrischen Ich das global geltende Merkmal des modernen, mobilen, vaterlandslosen Menschen, dem Geschlecht, Nation oder Alter nicht mehr so wesentlich sind. Migration verbindet sich mit der Unruhe des fehlenden Zentrums, und das dezentrierte lyrische Ich kann keine Konturen gewinnen, sondern nur als Medium für düstere Sittenbilder fungieren.

Als eine Art Fortsetzung und Abschluss dieser Tendenz erscheint dann das Gedicht über eine Heimkehr:

Най-после

Открехнах вратата

и видях неоправеното легло
струпаните на пода книги
кръглата маса и себе си в гръб
зелената ваза червения термус
жълтата кръпка върху пердето
видях Богородица с младенеца
копие от XVI век лоената свещичка
стопена наполовина креслото
отрупано с дрехи и вестници
фосфорещия прах в тъмното
позлатените букви по гърбовете
на дебелите речници като лунички са
и пристъпих да ги погаля
и разбрах че се връщам и още
че свободата е стая под наем
в която най-после съм у дома.

(Ivanova 1993: 134f.)

Endlich

Die Tür einen Spalt breit geöffnet
sah ich das nicht gemachte Bett
auf dem Boden herumliegende Bücher
den runden Tisch und mich, mit dem Rücken zu mir
die grüne Vase die schwarze Thermoskanne
den gelben Flicker am Vorhang
sah Maria mit dem Kind
ein Druck aus dem 16. Jahrhundert die dünne Wachskerze
zur Hälfte verbrannt den Sessel
mit Kleidern beladen und Zeitungen
phosphoreszierender Staub im Dunkeln
Goldbuchstaben an den Buchrücken
der dicken Wörterbücher wie Sommersprossen sind sie
und trat heran sie zu streicheln
und verstand dass ich zurückgekommen und noch –
dass die Freiheit ein gemietetes Zimmer ist
in dem ich endlich mein Zuhause hab.

Versöhnlich, fast ein Happy End, nimmt sich die Darstellung von Ankunft-Heimkehr-Freiheit in *Endlich* aus. Die Unordnung im beschriebenen Bild hat einen anziehenden, artistischen Strich oder lässt sich notfalls als leicht behebbar wegdenken. Wäre nicht die Pointe im kleinen Attribut „gemietet“, das das Eigentumsverhältnis aus seiner konkret lebenspraktischen in den abstrakteren, existenziellen

Bereich der Freiheit und Integrität erhebt. Es ist ein Happy End mit Kündigungsfrist, es ist ein nur Provisorium und keine dauerhafte Bleibe, doch der ruhige, gesetzte Ton der freirhythmischen Zeilen vermittelt dem Bild zumindest eine emotionale Nachhaltigkeit.

Ein immer anderes Gesicht hat das (weibliche) lyrische Ich in Mirela Ivanovas Gedichten. In *Immer wieder*, das ich im vorausgegangenen Kapitel vorgestellt habe, ist es nur eine anwesende Abwesenheit, verdrängt und ausgelöscht in öffentlichen Organisationen und kollektiven Politiken, wo selbst das Wir keine optimalen Bedingungen hat, sich zu realisieren. Die fliegende Überschwänglichkeit des „Neuen Pathos“ lässt sich kaum durch die Umwelt disziplinieren, und „Wie frau so lebt und lebt“ stellt als nur zu problematisch die Versuche dar, ein wie auch immer gestaltetes Wir zu konstituieren. Weder als erotische Partnerschaft, noch als nationale Zugehörigkeit oder als herrschaftsfreie Politik (ein *contradictio in adjecto* wohl) ist es möglich dauerhafte Subjekte relevanten Handelns aufzustellen. „Endlich“ kann zwar das Gefühl von Integrität vermitteln, doch nur als Provisorium und instabiles Gleichgewicht. In diesem end-losen Spiel von Zwar und Doch erfährt das lyrische Ich seine Abhängigkeit von der Umwelt als die perpetuierte Verhinderung, es selbst zu sein. Sowohl die eigene als auch die kollektive Vergangenheit ist geprägt von vereinnahmenden Machtstrukturen, Geschichte schreibt sich nur unter diesem negativen Aspekt in der Gegenwart fort. Dieser melancholische Grundton, in dem sich das Verhältnis zur Umwelt und zu sich selbst artikuliert, lässt die sonst so verschiedenen Gedichte zu einem Zyklus vereinigen. Ich habe die intertextuellen Bezüge zwischen ihnen insofern harmonisiert, als sich die Gedichtgruppe als einen vollzogenen Ausflug in die Fremde und zurück lesen lässt. Dass sowohl die Abgeschlossenheit als auch die Heimkehr nicht als unumkehrbare Harmonie gelten können, ist der Hauptaspekt, unter dem sich weibliche Autorschaft in diesen Gedichten artikuliert. Dass sie mit dem Lebenslauf der Schriftstellerin kompatibel sind, ist ein sekundärer, doch wesentlicher Reflex. Indem er verhindert, sie nur als Rollengedichte zu lesen, legt er die Spannung offen zwischen realen Lebenssituationen und ihrer ästhetischen Verarbeitung im literarischen Text.

Nicht so grüblerisch gibt sich die Lyrik von Ina Merdžanova. Zwischen Übermut und Frustration versucht das Ich zu lavieren:

Der grüne Mann

In seinen lächerlichen grünen Kleidern
 der lächerliche junge Mann
 mit einer Narbe und zu großer Nase
 mit dem wir einst gelacht.
 So gern so oft gelacht (gemeinsam).

Doch soll sich nun ja jeder retten (einzeln).
 Was von den Zielen, was von dem Sinn.

Die Beschränkung
(der Ziele!!! des Sinns???)
atmet in vollen Zügen, ist ja die richtige Zeit.
Von was für 'nem Horror ist hier die Rede?
Der Tod?
Ein gewöhnliches Rad, weißt du, ein Karussell.
Gott wird es schon richten,
darauf ist Verlass.
Du pfeifst vor dich hin, du machst dich davon
ins Tal der abgedampften Ameriken.
Hoffentlich wirst du was finden
(gegen das Zittern der Hände?).
Ich bin in Eile. Ich gehe
die Blumen meiner lieben Oma gießen.
In seinen lächerlichen grünen Kleidern, fast
sich selbst verwirklicht, dick
wie das vollblütige Leben. Entschwindet er
wie sein Sinn.
Der Baum des Regens flüstert mir zu:
wer war denn dieser Mann...

Auch in diesem Gedicht geht es um einen Abschied und um die Verarbeitung einer Krisensituation, vage angedeutet schon mit dem temporalen Verweis in der ersten Strophe, dann durch den abrupten Wechsel von „gemeinsam“ zum „einzeln“ als der Zerfall eines Wir konkretisiert. Die zweite Strophe ist auch im bulgarischen Original ein etwas holpriger Text, der auf den Rhythmus verzichtet und den Stil springen lässt. Die Situationsanalyse deklariert eine Umwertung und Reduktion der Lebensorientierung sowie die enorme psychische Belastung für das Ich in gesperrt gedruckten Zeilen. Exodus steht auch hier – wie in beiden vorher behandelten Texten – als abstoßende Grenze. Die Gegenständlichkeit der sie bezeichnenden Metaphern („Rad“, „Karussell“) soll einerseits als *terminus technicus* resp. *terminus ludens* den Tod in den gewöhnlichen Lebenszusammenhang hereinbeziehen, entmystifizieren und somit zur Norm machen. Andererseits sind das die traditionellen Metaphern für den immerwährenden Kreislauf. Das instabile Gleichgewicht von zentrifugalen und zentripetalen Kräften generiert jene schillernde Stimmung zwischen Nonchalance und Melancholie, die den Text bestimmt.

Die Unentschiedenheit der personalen Bezüge im fragmentarisch angedeuteten (Selbst-)Gespräch belässt die Frage offen, ob die Bagatellisierung von letzten Dingen dem Anderen von einst zuzuschreiben oder als Selbsttherapie des einsam verbliebenen Ichs anzusehen ist. Insofern sind in einer noch sehr engen Beziehung die beiden Alternativen zur Konfliktlösung angebracht – die eine führt nach Amerika, die andere zieht zu Omas Blumengarten hin. Erst in der Verbindung mit

der letzten Strophe wird die Möglichkeit einer Zuordnung bestätigt: Der Ort „Amerika“, der vorerst nur als allgemeinste Utopie fungiert, berührt sich über den pronominalen Bezug (von „du“ bzw. „er“) mit „Selbstverwirklichung“, „vollblütigem Leben“ und „Sinn“, deren traditionell positive Bewertung allerdings durch einschränkende bzw. pejorative Attribute negiert ist. So wird „Amerika“ zur Zivilisationsmarke, der die Kette des Ichs – „Omas Blumen“, „Baum“ und „Regen“ – gegenübergestellt wird als einem Ort, der keine Sinnggebung zu brauchen und im Vergessen Reinigung und Befreiung zu bieten scheint.

Die meisten Leser werden es wie ein Liebesgedicht aufnehmen. Reduzierbar auf das banalste Schema: zwei, die sich mochten, mögen sich nicht mehr, er macht Karriere, sie (?) bevorzugt die zweckfreie Existenz in/mit der Natur. (Mein Fragezeichen von gerade wird befremden, aber – wo steht geschrieben, dass „Blumengießen“ nur für Frauen ist? Insofern – die Identifikation des lyrischen Sprechers als weibliche Person, die sich wohl bei jedem Leser automatisch eingestellt haben wird, müsste sich ihres Automatismus bewusst sein.) Aber nicht diese Identifikation – die ich nur der formal-logischen Vollständigkeit halber hinterfrage, und nicht, weil ich ernsthaft eine homoerotische Beziehung des lyrischen Ichs zum grünen Mann erwäge – interessiert mich an diesem Gedicht, sondern die angebotene Konfliktlösung nach dem Verfall des Zusammengehörigkeitsgefühls: die Absage an den Sinn und die Hinwendung zu dem Wesenhaften. Das Ereignis besteht in dem Rückzug aus dem humanen Lebensbereich, die Verlagerung der ohnehin nur sehr reduzierten Kommunikation auf einen urwüchsigen Austausch mit der Natur. Diese Tendenz zur gedämpften literarischen Aussage, in der sich die Protagonisten aus der Öffentlichkeit und dem intensiven Austausch mit den Anderen zurückziehen, wird die Literatur der späten 1990er Jahre bestimmen. Nachdem die große Euphorie für die Wende verdampft ist, wird sich die bulgarische Literatur eines gemäßigten Gangs nach innen zuwenden.

Das könnte ein guter Schluss für die Studie sein, wäre nicht noch eine weitere Assoziation zu bedenken, die das Gedicht auch philosophisch untermauert: *Der grüne Mann* ist nämlich eine der ältesten Gottheiten in der Weltreligion, der Sohn und Liebespartner der Großen Mutter, die ihn periodisch um- und hervorbringt. So erscheint er als Inkarnation der *autopoiese* des Weltsystems.⁵ Und so erscheint das gespannte Verhältnis des weiblichen Ichs in Ina Merdžanovas Gedicht zum *Grünen Mann* zugleich als Metapher für die nicht mehr selbstverständliche, im Schillerschen Sinne sentimentalische Beziehung der Frau zur kosmogonischen Umwelt, ihre Distanz von den Ursprüngen und ihre Verselbständigung innerhalb

⁵ Der Vergleich zwischen der paganen Deutung der Figur in Anlehnung an die nahöstlichen, assyrisch-babylonischen Wurzeln (vgl. z.B. die bulgarisch sprachige Webseite <https://sites.google.com/site/autumnfirebook/ezicestvo-i-paganizm/zeleniatcovek>) und der mitteleuropäischen Perspektive (wie sie etwa die Erläuterung in Wikipedia demonstriert) zeigt auf eine prägnante Weise den Vorgang der selbstbezüglichen Rationalisierung in der europäischen Mythologie, was aber nicht Thema des vorliegenden Buches ist.

eines dekonstruierten, nicht nur natürlichen, aber auch nicht nur zivilisierten Umgebung. Das Gedicht erzählt von der Überwindung einer Krise, aus der das weibliche Ich als zuversichtliches, positiv denkendes zu einer neuen Naivität zurückfinden will.

Literatur

Primärtexte

- Bälgarija (1992): „България цяла сега нази гледа“. [„Jetzt hat ganz Bulgarien den Blick auf uns gerichtet“]. In: *Борба*, 30.4.1992, 4.
- Ivanova: Иванова, Мирела (1993): Нови патоси. [Neues Pathos]. Бит и душевност. [Wie frau so lebt und liebt]. In: *Летписи*, кн. 1-2, 133-136.
- Merdžanova: Мерджанова, Ина (1994): Зеленият човек. [Der grüne Mann]. In: *Литературен вестник*, бр. 35 (10.-16.10.1994), 10.
- Mihajlova: Михайлова, Лиляна (1980): *Грехът на Малтица*. [Maltizas Sünde]. София: Профиздат.
- Mutaftschiewa, Wera (1971): *Spielball von Kirche und Thron*. Berlin: Rütten und Loening.
- Radevski: Радевски, Христо (1967): *Избрани стихотворения*. [Ausgewählte Gedichte]. София: Български писател.
- Parteien (1998): *Партии любими*. [Parteien, geliebte]. <http://www.youtube.com/watch?v=vWarSkRoEg4> (Stand: 20.3.2013).
- Penčeva: Пенчева, Станка (1990): Моята крепост. [Meine Festung]. In: *АБВ*, 6.7.1990, 4.
- Sävremie (1991): Съвремие. [Zeitgenössisch]. In: *200 вица*, бр. 1, 3.

Секундärliteratur

- Igov: Игов, Светослав (1994): Бисерите на Дядо Славейков. [Das Perlenwerk Slavejkov des Alten]. In: Ders.: *Български шедьоври*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- Witschew, Dobri (1991): Gespräch mit Vera Mutaftschiewa. In: *Weimarer Beiträge*, Heft 37, 558-573.

**Zum Umgang mit der nationalen Geschichte in
Zeiten der Wende**

Kulturpolitische Reflexionen zwischen Opferrolle und Selbstkritik

*So sind die Schöpfer der Welt – Abenteurer,
Außenseiter, Mörder und Säufer. Und dann
strömen die Dichter zuhauf –
die Touristen.*

Plamen Antov

So heißt es in einem *Епилог. Краят на поезията* („Epilog: Das Ende der Poesie“, 2007), als geistreiche Zusammenfassung jener Tendenzen im Umgang mit der Geschichte (im Bulgarien nach der Wende), die auch ich beobachtet zu haben glaube. Eine dieser Tendenzen würde ich als Deheroisierung des Subjekts der Geschichte bezeichnen. Gemeint ist damit, dass nunmehr kein zielbewusster, entschiedener und meist zornentbrannter Koloss als Subjekt der *a priori* (wie auch immer) eingerichteten, geordneten Geschichte erscheint – wie hierzulande seit alters her üblich war. Sondern: Es werden spontan, mehr schlecht als recht handelnde Asoziale und Randexistenzen als *nomina agentis* genannt, während sich der Gang der Geschichte selbst nach dem Motto zu richten scheint: Erstens kommt es anders, zweitens als man denkt. Die Unzuverlässigkeit des Subjekts der Geschichte ist die eine Seite der Medaille, deren andere ist ihre Darstellung im zusammenhängenden Text des historiografischen Narrativs. Die Referenz auf die ‚Poesie‘ im obigen Zitat bin ich

geneigt im weiteren Sinne zu interpretieren – als jede verbale Performanz sich ereignender Entitäten, als Umgestaltung derselbigen beim Übergang vom Geschehen als Handlung zum Geschehen als Erzählung (bzw. Drama, Ballade... schlicht: Poesie). Das Bewusstsein von der Fiktionalität der Geschichtsschreibung scheint in diesem Vierzeiler durch und assoziiert die Frage nach der Umwertung (zumindest eines Teils) der überlieferten nationalgeschichtlichen Darstellungen.

Weil beliebige Akteure nicht planmäßig die Geschichte voran treiben, sondern historische Abläufe in ihrer Kontingenz gewähren lassen, weil Geschichte nur annähernd und medial erfahrbar ist, erscheint nicht nur das Subjekt der Geschichte, der Agens des Ereignishaften deheroisiert, sondern auch der Dichter als eine in der Tradition der Geisteswissenschaften ausgewiesene, unverwechselbare Persönlichkeit und Schöpfer jener Sinnhorizonte, die sich über der gemeinen Ereignis- und Erfahrungswelt wölben und das Eigentliche des Humanen auszumachen beanspruchen. Denn nicht der Dichter als Einziger, sondern die Poeten „zuhauf“ sind hier die Beobachter des wie auch immer geratenen Historischen. Von wegen „Originalgenie“ – unter den Massen besteht kein ureigener Stil, kein urwüchsiger Gedanke, die Massen führen nur die phantasielosen, abgenutzten Stereotype als Flut mit, von irgendwo herangeflatterte Losungen und/oder ausgereifte kollektive Neurosen, die ab und an als selbsterfleischende Wortballungen die Seiten geschichtsträchtiger Schriften füllen.

Und ein Letztes ist aus jenen vier Versen noch herausgelesen: Die Geschichte ist räumlich gedacht – ob als physisch materielle oder als virtuelle, bleibe nun dahingestellt. Jedenfalls ist sie, in Einklang mit obigem Sinnbild von „Poeten als Touristen“, die als ‚Gaffer‘, ‚Einwohner von Second-Life-Systemen‘, ‚(galaktischen) Trampeln‘ usw. daher strömen – als eine Art (Freilicht-?)Museum zu assoziieren.

An den vier Versen des bulgarischen Dichters Plamen Antov sind also vier Grundtendenzen des postmodernen Denkens von Geschichte abzulesen: die Deheroisierung des Subjekts; die Verspottung des großartigen, einheitlichen Narrativs der Geschichtsschreibung; die Herabsetzung des Dichters zum beliebigen Individuum in der Masse von seinesgleichen; die Auflösung der Realgeschichte in eine Reihe von Expositionen, in denen die Konzepte wie Bilderrahmen sind, einer ausgefallener als der andere, während die Bilder selbst – dürfen wir Leser von uns aus hinzufügen – meist quadratisch geraten (einförmig geradlinig zugeschnitten).

An der postmodernen Poesie von Plamen Antov bin ich nicht geneigt, Floskeln zu erkennen, die von im Ausland schon lange etablierten Geschichtsdeutungen (etwa i.S. der *posthistoire*) schnell abgeschrieben wären. Der Autor hat Bulgaristik an der Sofioter Universität studiert, in der Zeit der Perestrojka, hat also die so genannten ‚westlichen‘ Philosophen der Postmoderne mit der für damalige bulgarische Verhältnisse üblichen Verspätung von einigen Jahrzehnten wahrgenommen und verarbeitet. So dass die Poetisierung solcher geschichtsphilosophischer Thesen meiner Ansicht nach weniger aus abgelesenen akademischen Gemeinplätzen

sich nährt als vielmehr aus den neuen Einsichten, mit denen die Menschen der 1990er Jahre beschert wurden im so genannten ‚bulgarischen Übergang‘ von realsozialistischen zu liberal-marktwirtschaftlichen Verhältnissen – ein Übergang, ausgedehnt wie ein Volkslied aus den Rhodopen und ebenso durchdringend.

In diese Zeit geht der Dichter Antov als „auseinander fallender Junge“ (so der Titel seiner ersten Gedichtsammlung aus dem Jahre 1993) in die Schule, um aufzuwachen auf der Suche nach „den Indien, den unentdeckten“ [sic!] (Antov 2007: 45). Nicht sein Autorenporträt an sich ist aber mein Anliegen. Vielmehr soll das Autorenporträt (die Biographie und die Texte des Dichters und Literaturwissenschaftlers Plamen Antov in Sofia) uns als Einstieg dienen, symptomatischen Merkmalen der Zeit nach der Wende nachzugehen.

Ein Beispiel aus dem literarischen Feld zu nehmen, ist m.E. deshalb naheliegend, weil das Denken von der Bulgarischen Nationalen Geschichte (bis dahin fast ausschließlich in Großschrift gedacht) sich traditionell als ein Denken der Geistesgeschichte vollzieht. Die politischen Ereignisketten, die relativ selten die Formate ruhmreicher und noch seltener fruchtbringender Missionen abgeben, können keine zufriedenstellende Genealogie des nationalen ‚Stolzes‘ begründen. Dafür hat aber der Bulgare immer sehr gut singen und dichten können, hat das Ausbleiben der Großen Geschichte mit Geschichtchen zu kompensieren vermocht, und in Zeiten totalitärer Zensur (die häufig waren) hat er auch brillante Witze erdacht und dem vielleicht ersten Medium der Welt, dem Gerücht, sich anvertraut – jenseits jeder plan- bzw. marktwirtschaftlichen Hochkonjunktur oder Flaute der Systeme, die Wissen hätten verbreiten müssen und doch meist bloß den politisch Mächtigen verhalten, sich durchzusetzen und zu festigen.

Deshalb ist es naheliegend, wenn vom Umgang mit Geschichte in Bulgarien die Rede ist, auch und vor allem den Umgang mit der (im Singular?) Literaturgeschichte zu begutachten. Auf das Fragezeichen zum bestimmten Artikel kommt es an, denn zum einen sind gerade in den letzten 20 Jahren Bemühungen angestellt worden, die angestammte literarische Tradition auch nicht bulgarisch lesenden Kreisen nahezubringen, um sich einem über die geografischen Grenzen des Landes erweiterten Publikum verständlicher zu machen (z.B. über die Übersetzungen ins Deutsche, wie etwa die von Roda-Roda oder von Gustav Heinse neu edierten – vgl. Literaturverzeichnis weiter unten). Zum anderen aber sind gerade in den Jahren des Übergangs sehr rege Diskussionen über die literarische Überlieferung angestellt worden, im Zuge derer sich einige neue Einsichten herauskristallisierten und das Bisherige in Frage stellten.

Selbst die annähernd vollständige Auflistung der dabei diskutierten Problemkreise würde sehr platzfüllend sein, deshalb mag der Kommentar über eine der innovativen und seriösen Veröffentlichungen dieser Jahre stellvertretend das gesamte Feld veranschaulichen. Gemeint ist der Sammelband *Българският канон? Криза на литературното наследство* („Der bulgarische Kanon? Zur Krise der literarischen Überlieferung“, 1998). Das Hauptproblem, das dieses Buch stellt, spiegelt

die zentrale Zerreißprobe der 1990er Jahre wider: die Anstrengungen der bulgarischen Intelligenz, überlieferte Traditionen mit dem weiten Strom von Innovationen zu versöhnen, die im intensiven Nachholbedarf der nunmehr geöffneten Kultur vielfältig, größtenteils spontan und häufig fragmentarisch rezipiert werden.

Besondere Beachtung verdient die einleitende Studie von Alexander Kiossev unter dem bezeichnenden Titel *Списъци на отсъстващото* („Listen des Abwesenden“, 1998). Auf Ernest Renans Nationsbegriff und seine Rezeption in der bulgarischen Literaturgeschichte verweisend, votiert Kiossev für eine Reform der traditionellen Vorstellung von der Nation als Summe von sozialen Aktanten mit gemeinsamem Territorium, Gen-Code und Sprache. Stattdessen werden „gemeinsame Erinnerungen“ und der „Wille zur Gemeinsamkeit“, beides jedoch nicht zwingend voneinander abgeleitet, als die Marker nationaler Zugehörigkeit gesetzt.

Vor diesem Hintergrund wird die Entwicklung der bulgarischen Literatur aus einer Mangel Erfahrung der oben zitierten zwei ‚ideellen‘ nationalittsfrdernden Marker erklärt. Diese negative Erfahrung führt zur Sublimation in der Literatur, die eine (wiederum gemessen an anderen, pragmatisch begründeten Kulturen) berdurchschnittlich große Bedeutung für das nationale Selbstverständnis erlangt. Aus selbigem Mangel erklärt sich wiederum die Tendenz in der bulgarischen Gesellschaft der Neuzeit, von Anfang an „selbstkolonisierend“ zu reagieren, d.h., immer mit Hinblick auf ein von draußen geholtes Modell. An dessen Vorgaben gemessen, erscheint das Eigene in der Selbsteinschätzung als defizitär.

Davon abgeleitet ist auch die Spracherfahrung. Die bulgarische Sprache selbst wird als eine permanent durch die anderen, universelleren Sprachen bedrohte erfahren (die sich eben nicht um die Topoi des ‚Heimischen‘, des ‚Vaterlands‘, der Folklore u. . zentrieren, sondern bemüht sind, die ‚Natur‘, ‚die globale Welt‘, die neuartige ‚Metaphysik‘ der Medien zu erfassen). Sie erscheinen, vom Inneren der vormals geschlossenen Lokalsoziett aus gesehen, als ‚männliche‘, reife, vernünftige und zugleich vereinnahmende, mit normaler und dadurch normgebender Potenz ausgestattete Sprachen bzw. Kulturen. Kiossev verschafft sich die aktuelle methodologische Grundlage für eine Relektüre der bulgarischen literarischen Überlieferung über den Bezug auf die Diskursanalysen von Michel Foucault und auf Tzvetan Todorovs kulturanthropologische Perspektiven, dargelegt in *La Conquête de l'Amérique, la question de l'autre* (dt. „Die Eroberung Amerikas: Das Problem des Anderen“, 1982 – brigens, erst 1992 in bulgarischer Übersetzung veröffentlicht). Peno Slavejkov ist der natürliche Beleg für diese Dekonstruktion des literarischen Kanons. Die Leistung dieses Sammelbandes ist m.E. darin begründet, dass außer diesem schon lange bekannten Kasus, der die Ankunft der bulgarischen Literatur in der Moderne veranschaulicht, auch weitere kulturwissenschaftliche Analysen der europäischen Zivilisation sachverständig und überzeugend systematisiert sind. Sie bieten den aktualisierten methodischen Ansatz zur Erforschung einer Reihe von bulgarischen Autoren, von denen vor 1989 nicht oft die Rede war. Damit wird die durch den Paradigmenwechsel der 1990er Jahre hervorgerufene Krise

des literarischen Erbes auf eine produktive Weise verarbeitet. Die bereits bekannte Faktologie wird kompetent und aus diskursanalytischer Perspektive umgewertet, so dass an die Stelle der üblichen, mehr oder minder pathetischen Umformulierung immer derselben (schon lange nicht mehr hinterfragten, oft zum Inhalt der gesichteten literarischen Werke selbst tautologisch sich verhaltender) Lehrmeinungen aus der Vergangenheit jetzt überraschend aufrichtige und originelle Schlussfolgerungen präsentiert werden.

Wenn die Konzepte von Historizität relativ problemlos auf das literarische Feld angewendet werden dürften, weil ein gewisser Konsens bezüglich des fiktionalen Charakters der Korpus texts besteht, so sind die Veränderungen in der Geschichtsschreibung des politischen und sozialen Lebens in Bulgarien viel schwieriger herbeizuführen und nur gegen große Widerstände, in harten Auseinandersetzungen und nicht ungestraft durchzusetzen. Allein die Tatsache, dass unter dem Stichwort ‚Geschichte‘ im Bulgarischen fast ausschließlich ‚politökonomische Historiografie‘ verstanden wird, zeigt an, wie stark die Wahrnehmungsmechanismen gegenüber den anderen Bereichen des sozialen Lebens beschädigt bzw. unterentwickelt sind.

In diesem Diskurs demonstriert Maria Todorovas *Imagining the Balkans* („Die Erfindung des Balkans: Europas bequemes Vorurteil“, 1997 – im Bulgarischen erst seit 2004 zugänglich) eine nicht oft anzutreffende, erkaltete Beobachterperspektive auf die Balkanregion aus der Ferne. Den Korpus der Abhandlung bilden Reisebilder aus dem 16.-19. Jahrhundert, ihnen werden als Kontrasttexte einige geopolitische Konzepte neueren Datums entgegengesetzt (das *Orientalismus*-Buch von Edward Said, die *Culture-Clash*-These von Samuel Huntington). Zu den wesentlichen Schlussfolgerungen dieser Untersuchung, die eine überdurchschnittlich starke Resonanz in allen späteren Veröffentlichungen zur nationalideologisch argumentierenden Geschichtsschreibung ausgeübt hat, gehören folgende Thesen: Der Balkan bedeutet gemeinhin (und anders als im Bulgarischen) nicht ein Gebirge und Heimatsymbol bzw. Nationalmythos, sondern die gesamte Halbinsel – seit Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend negativ konnotiert. Die Balkanvölker gehen zwar davon aus, dass ‚Balkanismus‘ als geografischer und als mentaler Ort besteht, scheinen sich aber nicht als dazu gehörig zu empfinden. Die Bulgaren machen eine Ausnahme, indem sie die Balkan-Identität bewusst und positiv auffassen und zugleich eine starke Widersprüchlichkeit im Wechselspiel mit dem Europa-Bild wahrnehmen und auszutragen versuchen. Das Verhältnis der Anderen (der Westeuropäer) zum Balkan ist traditionell überwiegend negativ, von Überheblichkeit und Verachtung geprägt.

Bei aller Aussagekraft von Todorovas Abhandlung über die kulturwissenschaftlichen Stereotype vom Balkan ist auch manch kritische Stimme berechtigt.

Das Buch versucht, die ausländischen Erzähler zu situieren, indem es sie aufmerksam hinsichtlich ihrer kulturellen und geschichtlichen Bedingtheit einordnet. Leider weist Todorova nicht dieselbe Sorgfalt auf, wenn es gilt, jene Wahrnehmungen zu sammeln und zu sichten, die vom Norden (und nicht nur vom Osten oder vom Westen) kommen, also von jenem Territorium, das ich Ost-Mitteleuropa nenne. [...] Die Darstellung der Erzähler vom Balkan ist einseitig, weil es auf die Art fokussiert ist, wie die westliche Balkan-Stigmatisierung von den stigmatisierten Balkan-Bewohnern wahrgenommen worden ist. Das Herangehen schließt allerdings systematisch und radikal alle historischen Erzählungen und Legenden aus, die die nationale Wiedergeburt um 19. Jh. hervorgebracht hat. (Neubauer 2002: 4)

Dieser Kritik an der Prädominanz der Ost-West-Achse in der Selektion der Außenansichten auf den Balkan würde ich noch mein Bedenken anschließen, dass Todorova bei der Auswertung der belletristischen Darstellungen westlicher Autoren über den Balkan zu übersehen scheint, wie oft die darin vertretenen Balkan-Bilder mit denjenigen Tendenzen übereinstimmen, die in der jeweils offiziellen Politik ihrer Herkunftsländer dominieren bzw. mit der politischen Stellungnahme in dortigen Regierungskreisen konform gehen. Und dennoch – das Buch zerstört eindeutig die zu bequeme traditionelle Ansicht über den „Westen“ als einheitliches politisches Subjekt und den großen Anderen¹, denn eins zeigt es überdeutlich: Es gibt doch kein gemeinsam-westliches Bild vom Balkan, was auch heißt, es gibt keinen gemeinsamen Westen, der als Subjekt in der Geschichte gedacht werden kann. Das Verhältnis zwischen Zentral-Europa und Süd- resp. Südosteuropa als das zwischen zwei Konstrukten neueren Datums fußt auf stereotypen Oppositionen (‚kultiviert‘ vs. ‚unvoraussehbar‘; ‚demokratisch‘ vs. ‚autoritär‘) und auf Vorurteilen (‚grausam‘, ‚pöbelhaft‘, ‚passiv‘, ‚ineffektiv‘), was dazu führt, dass nach 1990 Zentraleuropa als natürlicher Bestandteil von Europa, der Balkan (mit Russland) aber geradezu als dessen Gegenpart dargestellt werden². Die potentiellen kulturschaffenden Eliten sind auf dem Balkan vernichtet worden, dementsprechend ist die „lokale hohe Kultur“ – obwohl die osmanisch-moslemische sich nicht auf den gesamten Balkan erstreckt hat – durch Folklore ersetzt worden.

Ähnlich ist es leider Gottes auch den politischen Eliten ergangen. Angesichts dessen nimmt es nicht Wunder, dass die grundsätzlichen geschichtswissenschaftlichen Debatten im Bulgarien nach der Wende von 1989 sich auf die Zeit der nati-

¹ Es will mir sehr praktisch erscheinen, an dieser Stelle alle weiteren Ausführungen über die werten- und identitätsbildende Auswirkung der äußeren Beobachter auf die Selbstverständigung der Balkan-Insider schlicht mit Lacans psycholinguistischer Terminologie anzudeuten (vgl. Lacan 1986).

² Dass diese Tendenz eine nachhaltige ist, zeigt sich an der immer währenden ‚Präzisierung‘, mit welcher in Publikationen auch neueren Datums der vormalige ‚Ostblock‘ weiterhin zerstückelt wird, um Interkulturalität im Endeffekt doch hauptsächlich ideologisch und politisch zu beleuchten (vgl. Comati 2008).

onalen Wiedergeburt und der Befreiungskriege gegen das Osmanische Regime bis hin zur Festigung des Dritten Bulgarischen Königreichs (ca. 1910) konzentrieren, aber kaum über diese Zeitgrenze der beginnenden Moderne hinausgehen. Weniger die personellen und institutionellen Leistungen einzelner politischer Subjekte werden dabei in die nähere Betrachtung gezogen, als vielmehr eine Umwertung der nationalen Mythen und Narrative ins Auge gefasst.

Dieser Trend sei hier am Beispiel des komplexen Forschungsprojekts *Емоционалното съдържание на българската национална идентичност: исторически корени и съвременни измерения* („Der emotionelle Gehalt der bulgarischen nationalen Identität: geschichtliche Wurzeln und zeitgenössische Dimensionen“, 2006-2010)³ veranschaulicht. Allein schon die Tatsache, dass dieses von vornherein interdisziplinär und international angelegte Projekt in der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften institutionell verankert ist, zeigt die Relevanz der Forschungsschwerpunkte für die Selbstverständigung der bulgarischen Geschichtsschreibung neueren Datums. Es fällt das schnelle Aufholen von theoretischen Grundsätzen aus dem Bereich der Soziologie und der Kulturwissenschaft auf, die den Übergang vom heroisch-beschreibenden zum kritisch-analytischen Gestus befördern. Ausgehend von Benedict Andersons Thesen zur *Erfindung der Nation* (1982), Ernest Gellners *Nations and Nationalism* (1983) und Anthony Smiths *National Identity* (1991) sowie unter Befolgung der mythologischen Thesen von Mircea Eliade und Northrop Frye – die alle erst im Bulgarien nach 1989 offiziell (und nicht mehr lediglich abenteuerlich apokryph) übersetzt, herausgegeben und vertrieben werden (durften) – bewirken die Revisionen der bulgarischen Kultur an der Schwelle zur Moderne eine konstruktivistische Wende in der bulgarischen Kulturgeschichte von heute.

Aus heutiger Sicht mag es verwunderlich erscheinen, doch ist in Zusammenhang mit diesen Untersuchungen verbindlich zu bestätigen, dass erst in den späten 1990er Jahren und dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts möglich geworden ist, die festgeschriebene nationale Selbstverständigung der Bulgaren, ihre mythologisierten Opferrollen, die Selbstverständlichkeit (und Selbstgerechtigkeit), mit der sich der nationale Narrativ einer Selbststilisierung verschrieben hat, um die nationale Integrität zu garantieren, hinterfragt und als Konstrukte desavouiert werden können. Es wäre müßig, auf alle einzelnen Untersuchungen innerhalb auch nur dieses einzelnen Projektes einzugehen im Rahmen unserer räumlich begrenzten Publikation. Uns interessieren hier die Tendenzen der epistemologischen Wende. Um diese aufzuzeigen, sei neben dem obigen Hinweis auf den grundsätzlich ausgewechselten (nicht bloß ergänzten und bereicherten) soziologischen und sozialpsychologischen methodischen Ansatz auch die Sichtung der behandelten Fragestellungen angebracht. Auffällig ist daran die Auflösung monografischer Studien,

³ Ein englischsprachiges Resümee des Projektkonzepts findet sich unter http://www.ilit.bas.bg/bi/include.php?file=about_en. Einzusehen sind da, in bulgarischer Sprache und mit einer englischsprachigen Annotation versehen, auch die konkreten Forschungsergebnisse der einzelnen Beiträge.

wie sie in der bulgarischen Wissenschaftsgeschichte üblich waren, zugunsten einer plurifokalen Erforschung des weit gefassten Gegenstands – und das durch Beobachter aus unterschiedlichen epistemologischen und nationalen Kulturen.

Aus den multiperspektivischen Untersuchungen ergibt sich ihrerseits ein prinzipiell neues Format auch des Forschungsgegenstandes, das mit „Forschungsintersubjekt“⁴ am adäquatesten zu erfassen und zu bezeichnen wäre. Damit ist in der bulgarischen Wissenschaftsgeschichte nach der Wende eine sehr wesentliche Veränderung erfolgt – der Verzicht auf geschlossene metanarrative Thesen, die vor allem ideologische Motive bedienten und dem Erkenntnisinteresse in den Geisteswissenschaften vor der Wende hinderlich im Wege standen.

So ist nunmehr der Blick frei geworden für die Leistungen von vormalig als „bürgerlich“ abgelehnten bzw. totgeschwiegenen Kulturträgern und Kultursoziologen – eines unter vielen Beispielen ist etwa die Wiedergutmachung der bulgarischen Historiografie an der Person von Ivan Schišmanov, einem beachtenswerten Vertreter der intellektuellen und politischen Elite um die Jahrhundertwende 1900, der als Vertreter des „Paneuropäismus“ und der bürgerlich liberalen Kultur im Bulgarien zur Zeit des Sowjetsozialismus verdrängt und ignoriert war. Ähnlich verhält es sich auch mit einer freizügigeren Erforschung und Auswertung der Beziehungen zu den Nachbarländern (als Ethnien, Staaten bzw. kulturpolitischen Programmen). Die Untersuchungen über *Балканските идентичности в българската култура* („Die Balkan-Identitäten in der bulgarischen Kultur“) – ein weiteres Projekt des Instituts für Literatur an der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften aus den ersten Jahren unseres Jahrhunderts⁵, weisen ein ausgewogenes Interesse an den Nachbarkulturen auf sowie die Bemühung, traditionelle Ressentiments etwa gegenüber der osmanischen bzw. der griechischen Kulturpolitik abzubauen.

Freilich kann man nicht zu viel und noch weniger alles auf einmal verlangen. Aus meiner Sicht befindet sich die Selektion der Korpora, die in den letzten zwei Jahrzehnten einer Revision unterworfen worden sind, immer noch in einer nicht zu übersehenden Schiefelage. Während sich die Epoche der nationalen Wiedergeburt in vielfältiger Weise der umwertenden Forschung schon erschlossen hat, ist die bulgarische Kultur der Moderne noch ein weißer Fleck auf der Landkarte der aktuellen Untersuchungen. In einer schwer zu überwindenden Scheu scheinen Geschichtswissenschaftler, Kultursoziologen und Philosophen nach wie vor befan-

⁴ Der kulturanthropologische Begriff „Forschungsintersubjekt“, der durch Erkenntnisse aus der Umweltpsychologie und dem symbolischen Interaktionismus angeregt wurde, schlägt – anders als etwa der Begriff „Forschungsgegenstand“ – eine Brücke zwischen den aneinander geknüpften Dichotomien Objekt/Subjekt und Essentialismus/Konstruktivismus. Potentiell lässt sich im „Forschungsintersubjekt“ die Dynamik zwischen geopolitischem Raum, sozialer Interaktion, individueller und gruppenmäßiger Identität und geschichtlicher Zeit verknüpfen, viel feiner beobachten und beschreiben (vgl. Haller 1995).

⁵ Inhalt und Volltext der Forschungsergebnisse in bulgarischer Sprache, mit englischsprachigen Annotationen, sind unter URL <http://balkansbg.eu/bg/content/b-identichnosti.html> einzusehen.

gen zu sein, wenn es darum geht, die Irrwege der bulgarischen Kulturpolitik und die Schwächen der politischen und kulturellen Eliten etwa nach dem Ersten Weltkrieg aufzudecken und zu analysieren. So ist innerhalb der oben genannten Projekte ein höchst seltener Fall der Kritik an der ethnografischen Verbrämung durch Fiktionalisierung aufzuzeigen. Es handelt sich um Anton Dončevs Roman *Време разделило* (1964, dt. „Schwur unter dem Halbmond“ resp. „Manol und seine Hundert Brüder“), besonders populär geworden in seiner gleichnamigen Verfilmung durch Ljudmil Stajkov (1987). Es wird kein Zufall sein, dass sich gerade eine ausländische Autorin dieses Beispiels kritisch angenommen hat, um den politideologischen Auftrag an Literatur und Kino zur Zeit des Realsozialismus aufzudecken. Der Fall Anton Dončev ist allerdings nur einer unter sehr vielen, an denen sich die Verstrickung der bulgarischen Intellektuellen in einer hoffnungslos verbrämten Kulturideologie aufzeigen lässt. In dieser Hinsicht ist und bleibt noch eine unbewältigte Menge an konkreten Stoffen und an konkreten Aspekten übrig, denen die Stunde der Wende praktisch immer noch nicht geschlagen hat.

Diese Versäumnisse in der Selbstverständigung über die eigenen Fehlritte lassen sich auch an der politischen Geschichtsschreibung ablesen. Ein relativ eindeutiges Beispiel gibt etwa die Geschichte des bulgarischen Königshauses der letzten Dynastie ab. Es ist kaum eine ernsthafte Bemühung unternommen worden, diesen noch von lebendigen Zeitzeugen erfahrenen Zusammenhang näher zu erforschen. So bleibt die Geschichte der bulgarischen Monarchien nach wie vor eine bis etwa zum 14. Jh. unproblematisch übersichtliche, während die Zeit zwischen der Gründung des Dritten Bulgarischen Reiches (im Jahre 1878) und der Ankunft der Sowjetarmee (im September 1944) weiterhin unter dem Schleier einer halb kriminellen und höchstnotpeinlichen Verirrung verdeckt bleibt. Es mag als Ironie des Schicksals erscheinen, in Wirklichkeit ist es aber ein Stück eben unbewältigter Vergangenheit, wenn dann der Hauptrepräsentant dieses verdrängten Abschnitts aus der nationalen Geschichte – Bulgariens letzter Zar, der 1946 von der prosowjetischen Regierung aus dem Land vertrieben wurde, in den 1990er Jahren zunehmend populär geworden ist, um zu Beginn dieses Jahrhunderts als Premierminister den EU-Beitritt des Staates mit vorzubereiten und dann... ruhmlos von denjenigen herabgesetzt zu werden, die ihn vier Jahre zuvor mit frenetischen Ausrufen an die Macht gewählt hatten.

Dieser (Zeit-)Geschichte ist weder eine wissenschaftliche, noch eine populäre Geschichtsschreibung zuteil geworden. Hier sollte sie uns auch bloß als leicht handhabbare Illustration für die These dienen, dass sich die versäumte Aufarbeitung der nächsten Vergangenheit als politische Inkonsequenz und Wunschdenken in der Gegenwart fortpflanzt – eine Schwäche, die dem politischen Bewusstsein in Bulgarien noch sehr viel länger anhaften wird, zumindest, was das kollektive Unbewusste betrifft. Doch wir wollen hier keine Volkspsychologie betreiben, nicht zuletzt auch darum, weil es sich innerhalb des kurzen Umfangs vorliegender Publikation nur allzu schwer bestimmen ließe, was das bulgarische Volk konkret aus-

machen sollte.⁶ Stattdessen wollen wir unserem aktuellen Interesse am epistemologischen Wandel im Bulgarien nach der Wende von 1989 weiterhin nachgehen.

Einer der nicht sehr vielen Autoren, die sich doch der neueren Geschichte Bulgariens gewidmet haben, ist Ivajlo Dičev mit seiner Monografie *От принадлежност към идентичност* („Von der Zugehörigkeit zur Identität“, 2002). Das Buch dekonstruiert die bulgarische nationale Identität auf eine nicht dogmatische, belebte und sehr bedachte Art. Die Älteren unter Dičevs Lesern werden sich aus diesem Anlass erinnern, dass er schon in den 1980er Jahren einen Roman unter dem Titel *Идентификация* („Identifikation“, 1987) verfasste, in dem der anmaßende Anspruch realsozialistischer Zeiten auf kulturelle und geistesgeschichtliche Standards ironisch aufgedeckt wurde⁷. In den Jahren nach der Wende ist der Autor Ivajlo Dičev dann als Kulturosoziologe aufgetreten. Seine Abhandlung bietet eine sozialpsychologische und semiologische Interpretation der Geschichte auf dem Balkan und, konkreter, des unmittelbaren Umlands des Balkangebirges (um eine alternative und unpolitische Bezeichnung des Landes Bulgarien zu wagen).

Dičev meidet nicht nur die touristisch vermarktbareren Balkanbilder à la Emir Kusturica (und alle mehr oder weniger ihm verwandten Perspektiven, welche die Balkan-Region auf Ethno-Stereotypen reduzieren, die so wenig stimmen, wie sie hartnäckig in allen Medien nachgeplappert werden). Er meidet auch die schöngeistig-melancholische Belletristik, die sich in rückwärtsgewandten Utopien verliert. Sein Interesse gilt den bulgarischen Verhältnissen des ‚Übergangs‘ (d.i. die Zeit 1989-2002) und führt zu beachtenswerten Thesen. In globaler Perspektive habe die Modernität ihr Endziel erreicht: die Errichtung einer Welt, die „vom Anderen befreit und auf dem Selbst begründet ist“ (Dičev 2002: 10). In dieser Welt ist die einzige, letzte und unumgängliche Quelle von Legitimität der Körper, und dessen neue Strategie ist, was Foucault als ‚Biopolitik‘ und Baudrillard als ‚Politik der Verführung‘ bezeichnen. (Gemeint ist, dass die anderen Spieler nicht Gewaltanwendung oder egoistische Kämpfe honorieren, sondern die mildereren Formen der Beeinflussung, z.B. der Überredungskunst.) Das ist keine befriedete, aber eine sich selbst beobachtende Kommunikation von Aktanten, in der weniger die Worte als vielmehr die Bilder sprechen. Vor diesem theoretischen Hintergrund besieht sich Ivajlo Dičev die traditionellen Standardfiguren der bulgarischen Geschichtsschreibung.

⁶ Bloß um nicht pauschal darüber hinwegzuschreiten, sondern um Farbe zu bekennen, will ich meine Befürchtung äußern, dass diese Frage wohl mit einer Kein-Demos-These zu beantworten wäre. Jedoch um diese zu begründen, wäre eine gesonderte Publikation vonnöten.

⁷ Da ist der Haupt(anti-)held ein junger bulgarischer FDJler mit dem (für literarisch Uneingeweihte komisch sich ausnehmenden) Namen „Adrian alias Ančo“, der in einer stagnierten, total geschlossenen und zum Verzweifeln langweiligen Gesellschaft nach seinem Sinn des Lebens sucht – fast wie sein (bildungsbeflissenen Lesern erkennbarer) literarischer Prototyp, der Adrian Leverkühn aus Thomas Manns Bildungsroman der klassischen Moderne *Doktor Faustus* (vgl. Burneva 1989).

Mit einer nüchternen und zugleich verständigen Rekonstruktion besinnt er sich einer langen Tradition, in der sich der ikonische Charakter der nationalen Identität festgesetzt hat: die Häuser in Koprivštica, die makedonischen Volkslieder, der Balkan usw. Der Autor zeigt auf, wie sie alle in der Geschichtsschreibung allmählich nationalisiert und von ihrem komplizierten, strittigen bzw. widersprüchlichen Charakter gereinigt wurden, um in der Ikonosphäre aufgehoben zu sein. Dičevs Beobachterperspektive kann aufdecken, dass die Beziehung zwischen den Herkunftsmynthen und den kulturellen Praktiken in der Moderne schon geschwächt erscheint: Nationale Ahnen wie die Skythen oder die Thraker üben nunmehr nur eine ästhetische Wirkung auf die Nachkommen aus, ohne wesentliche moralische Korrektive und Differenzen in ihrem Leben zu initiieren. Oder aber: Beim Übergang vom Register des Symbolischen als Zusammenspiel und Austausch mit der Überlieferung zum Register des Imaginären als Glaube und Vorstellung vom Überlieferten (in Lacans Terminologie gesprochen) ist man den Schritt von den Praktiken zu den Repräsentationen gegangen: Im modernen, sozialen Raum sind die Unterschiede, Hierarchien und Wechselspiele ‚entzaubert‘ und formalisiert. Als Beispiel empfiehlt sich der Hinweis auf die Helden der Befreiungsbewegung gegen die osmanische Fremdherrschaft und die Apotheose des Aprilaufstandes im Jahre 1876, die sich heute als Attrappen in einem historischen Bühnenstück ausnehmen.

So entkoppeln sich langsam Ethik und Ästhetik, es entsteht ein Bewusstsein, das frei von kulturellen Dogmen ist und die Sachverhalte nur ‚von außen‘ beobachtet, ohne existenzial, naiv und unabdingbar an sie gebunden zu sein. Und diese nicht-internalisierte Überlieferung gibt die Objekte frei für eine postmoderne Varietät in der Auswahl der wieder zu belebenden Überlieferung, für die Entdeckung, das Begehren, für das Aus- und Zu-Ende-Denken der Traditionen. Je mehr soziale Mobilität und Umwälzungen, umso beliebiger wird die Abhängigkeit von einer konkreten Tradition. Einzig legitim bleibt die Beziehung zu allen möglichen Traditionen, zu der abstrakten menschlichen Kultur.

Ein zweiter Aspekt von Dičevs Überlegungen ist das bei Samuel Huntington entlehnte Verhältnis zwischen Modernisierung und Verwestlichung, zwischen Imitation und Identifizierung. Im ersten Fall geht es um eine äußere Angleichung, im zweiten um eine Internalisierung von Werten, Einstellungen und sonstigen kulturellen Momenten.

Der Orient ist ein Kind des westlichen Blicks – ein Gemeinplatz, der eine Lacansche Interpretation der Suche nach kollektiver Identität nach 1989 ermöglicht. Das Errichten einer nationalen Identität unter den Bedingungen einer verspäteten Modernisierung, das Nachholen und Aufarbeiten des Versäumten bedingt ein wütendes Wettrennen (unter den Balkanländern und innerhalb dieser selbst), ein aggressives Ignorieren des Fremden. Aber es fragt sich, wie viel Eigenes ist im erklärten Ziel der Modernisierung, wenn die Modelle eigentlich fast ausschließlich von außerhalb eingebracht sind? Dičev vertritt die Meinung, dass in Bulgarien nicht der Diskurs der Herausforderung, der exaltierten eigenen kulturellen Tradi-

tion dominiert (die als zweite Stufe der Modernisierung eine Festigung der lokalen Gesellschaft und eine Entwestlichung der Welt signalisiert), sondern ganz im Gegenteil, dass der dominante Diskurs der der Unterwerfung unter den „kultivierenden“ westlichen Blick sei. Wie in jeder jungen Nation schiebt sich in Bulgarien das Imaginäre (der Identität) vor das Symbolische (der realen gesellschaftlichen Beziehungen). Die Ethik der Nachahmung setzt sich thematisch durch im öffentlichen Raum, es entsteht ein Maß für Vergleiche, das die gesamte neue Geschichte Bulgariens begleiten und nur den Namen wechseln wird: ‚Kultiviertheit‘, ‚Entwicklungsland‘, ‚Normalität‘.

Keinem fällt ein, sich mit einem afrikanischen Volk zu vergleichen, die Imitation geht dem Wunsch nach, nicht unbedingt und nicht immer einer gegebenen geschichtlichen Wahrheit. Und die modernen Wunschobjekte konstruieren sich, wie wir schon sagten, auf der universalen Bühne der großen westlichen Metropolen. (Dičev 2002: 113)

Selbstverständlich sind die in vorliegendem Artikel referierten Untersuchungen nur ein geringer Teil von allem Schrifttum, was sich der Umwertung der nationalen Geschichte seit 1989 gewidmet hat. Meine Auswahl ist darauf gerichtet gewesen, die nicht ganz standardmäßigen Kommentare und Auswertungen hier vertreten zu lassen, diejenigen, die sich nicht scheuen, nonkonform oder zumindest kritisch zum Mainstream der Vergangenheit sich zu stellen.

Angesichts der an ihnen umrissenen Tendenzen im Umgang mit der Geschichte und der Geschichtsschreibung bin ich nun versucht, der Frage nachzugehen, ob es nicht angemessen wäre, im Falle von Bulgarien von einem ‚Übergang‘ im Sinne der *longue durée* zu sprechen, die mit den Russisch-Türkischen Kriegen und der aus ihnen resultierenden Neugründung des Dritten Bulgarischen Reiches (zunächst einmal als kleineres Fürstentum Bulgarien) begonnen und, sich als eine immerzu erneuernde, quasi wiederkehrende ‚Befreiung‘ (von den ‚Türken‘, von den ‚Deutschen‘, von den ‚Russen‘) hingezogen hat, bis dato. Einer solchen Fragestellung scheinen auch die Beobachtungen zuzusprechen: Im Volksmund zirkuliert der Name der ‚Befreier‘ wohlbemerkt mit ihrer nationalen bzw. ethnischen Bezeichnung (während ‚das Osmanische Reich‘ bzw. ‚der Hitlerfaschismus‘ bzw. ‚das sowjetische Regime‘ Standardfiguren des gehobenen Sprachgebrauchs sind, meist in der gepflegten, damals auch selbstverständlich zensurierten, schriftlichen Kommunikation benutzt). Die erschlagende Langlebigkeit eines so weit gefassten ‚Übergangs‘ unter den Bedingungen immer wechselnder äußerer Faktoren legt dem Eigenkollektiv eine Rolle des passiven Erduldens nahe, die sich am besten mit der pikaresken Lebenseinstellung ertragen ließe. Die schwankende Zugehörigkeit zu verschiedenen politisch ökonomischen und ideologischen Systemen bringt eine intrakulturelle Schizophrenie mit sich, welche die berühmt berüchtigte, patriarchalische Gesellschaft eigentlich einer permanenten Zerreißprobe ausgesetzt hält, ist doch eine jede Generation Zeugin eines gewaltig gelobten, dann grandios

zusammenstürzenden Modells, das wiederum von dem jeweils nächsten abgelöst wird – vom einen Modell in das andere herüberpurzelnd, können die Generationen nicht einmal im engsten, familiären Bereich eine minimale Überlieferung erzeugen und an die Nachkommen weiterreichen. Die so oft, so gern zitierte geschichtliche Ungleichzeitigkeit in den europäischen Ländern verbindet sich gewöhnlich mit der Vorstellung der Zurückgebliebenheit der Balkanstaaten (besonders die von Serbien, Bulgarien, Rumänien). Dabei wird allerdings kaum die Leistung beachtet, die erbracht wird, wenn jedes Mal in so rasantem Tempo das neu ansetzende Nachhinken dem jeweils neuen gesellschaftlichen Ziel zu einem halbwegs zufriedenstellenden Ergebnis hingeführt hat. Ebenso wenig wird daran gedacht, wie die daraus resultierende Kette von Schockerlebnissen sich im kollektiven Gedächtnis festgemacht hat und verkraftet wurde.

Bulgarien ist eine spezifische Peripherie. Es ist viel zu nahe am Zentrum sowohl des Osmanischen Reichs (die ‚Türken‘, wie man die letzte Welle der Völkerwanderung in Europa verkürzt zu nennen pflegt, sind nicht lange vor Wien, aber viel zu lange in Sofia geblieben) als auch des sowjetischen Machtbereichs (im Vergleich etwa zu Tschechien, zur DDR usw.). Diese geschichtsphilosophischen Thesen sind dann mit einem kulturpraktischen Trend zusammenzuschließen, den es bisher nicht gegeben hat, weil es ihn nicht geben konnte: Die Perspektive aus der Ferne auf eine immer ‚kleiner‘ erscheinende ‚eigene‘ Nationalkultur. Dimităr Kamburovs Buch *Bulgarische klassische Poesie* (2004) kann diese Tendenz veranschaulichen. Die Perspektive von Übersee (stellvertretend für eine noch nie so massenhaft betriebene Exterritorialisierung der bulgarischen Kultur, gerade in ihren erfolgreichen Höchstleistungen) ist entscheidend für eine Umwertung des Eigenen:

Als letztendliche Äußerung einer anscheinend globalen Tendenz, ist Kalifornien der sinnaufhebende Kontrapunkt, der alles aufnehmende und auflösende Hintergrund, der jede lange Hingabe [an die bulgarische lyrische Klassik – N.B.] in einen pathetischen und eitlen Anachronismus verwandelt. Die rassen-ethnische Vielfalt Kaliforniens stellt den Nutzen solcher Beschäftigungen mit Werken, die jemals die Gemeinschaftsintegrität einer kleinen Nation legitimiert haben, in Frage, wogegen ihr aktueller Beitrag zur Kultur, sollte es ihn überhaupt noch geben, in Richtung ungesund und unnützen Nationalismus geht. (Kamburov 2004: 7)

So vertritt Kamburov „die Schlüsselthese, dass über den von Botev dominierten bulgarischen Literaturkanon dauerhafte mentale Modelle aufgedrängt werden, die nationalistisch, machohaft, intolerant sind, die aber gerade das Vorbild abgeben für die bulgarischen Eliten. Sie regenerieren sich unentwegt von der Zeit der bulgarischen Wiedergeburt bis hin zu den Spekulanten-Sagen des Übergangs“ (Kjurtasheva 2005: 2). Die oben hervorgehobene Tendenz zur Aktualisierung der methodologischen Grundlagen der bulgarischen Literaturwissenschaft zeigt sich in diesem Fall erweitert um eine tatsächlich globale, durch Paul de Mans Perspektive

stark beeinflusste Auflösung (und Auslöschung?) des Forschungsgegenstands selbst. So neigt die Umwertung der bulgarischen Klassik dazu, in sich zusammenzufallen. Diese Tendenz geht einher mit der im Laufe dieser letzten Jahrhundertwende angeeigneten Fähigkeit, die ernsthaften Dinge der bulgarischen Geschichte mit einer gewissen Nonchalance zu behandeln, ohne darüber das seriöse Problembewusstsein in der Tiefenstruktur der Auswertung einzubüßen:

Ich erinnerte mich aller gottgefälligen Geschichtslehrbücher, wo es hieß, dass die über Europa lastenden, düsteren Wolken auf genau den Funken harren, den der Schuss in Sarajevo abgab⁸ [...] So passieren die großen Pannen. Es gehen halt manche nur so locker hingessagte Metaphern plötzlich in Erfüllung. (Gospodinov 2003: 74)

Es dürfte ein Konsens bestehen hinsichtlich des ‚Wende‘-Begriffs, der universellen Anspruch hätte. In der Reflexion über die Anwendungsfähigkeit eines solchen Begriffs auf die bulgarischen Verhältnisse zeigt sich, dass ‚Wende‘ ein zu Schnelles bedeutet, um der bulgarischen Realität um die Jahrhundertwende 2000 angemessen zu sein. Die historische Semantik der langen Dauer, des Zickzack-Ablaufs und der ihnen entsprechenden Transformation der dramatischen Spannung zu einer Kette von retardierenden Momenten, einer Orientierungslosigkeit in der Politik, chaotischen demografischen Verhältnissen und – dies vielleicht mit dem ‚Wende‘-Begriff im Einklang – einer Umwertung wenn nicht aller, so doch der meisten Werte, sind im Begriff ‚Übergang‘ enthalten. Formal gesehen dauert die gewöhnlich mit ‚Wende‘ bezeichnete Phase für Bulgarien von 1989 (Ablösung des jahrzehntelangen Regiments von Partei- und Staatschef Todor Živkov) bis zum EU-Beitritt des Landes zum 1. Januar 2007. Dem Wesen nach ist der Begriff des ‚Übergangs‘ als grundsätzlicher Paradigmenwechsel von einer unzumutbar in die Länge gezogenen frühen Neuzeit mit verdrängter Neigung zur Moderne bis zur (Post-)Moderne nach der Wende von 1989 den langwierigen Transformationsprozessen in Bulgarien angemessener.

⁸ D.i. eine Allusion auf das Attentat von Sarajevo (28. Juni 1914) auf den Erzherzog Franz Ferdinand und dessen Gemahlin, das als Anlass für den Ersten Weltkrieg angesehen wird.

Literatur

Primärtexte

- Angelova, Penka (Hrsg.) (1995): *Das Rosenland: bulgarische Gestalter und Gestalten*. Aus dem Bulgarischen übersetzt von Roda Roda. Veliko Tarnovo: PIC.
- Antov: АНТОВ, ПЛАМЕН (2007): ЕПИЛОГ [Epilog]. In: Ders.: *Лисабон или Краят на поезията*. [Lissabon oder Das Ende der Poesie]. ПЛОВАДИВ: ЖАНЕТ 45, 39.
- Bulgarische Gesänge* (2006): Aus dem Bulgarischen übersetzt von Gustav Heinse. Hrsg. von Nikolina Burneva. Veliko Tarnovo: PIC.
- Dičev: ДИЧЕВ, ИВАЙЛО (2002): *От принадлежност към идентичност*. [Von der Zugehörigkeit zur Identität]. Соффия: ЛИК & Deutsche Welle.
- Gospodinov: ГОСПОДИНОВ, ГЕОРГИ (2003): *Писма до Гаустин*. ПЛОВАДИВ: ЖАНЕТ 45. dt. Ders. (2004): Gaustin oder Der Mensch mit den vielen Namen. Übersetzt von Alexander Sitzmann. Klagenfurt: Wieser.
- Kamburov: КАМБУРОВ, ДИМИТЪР (2004): *Българската лирическа класика*. [Die bulgarische Klassik in der Lyrik]. Соффия: Издателство Просвета.
- Kiossev: КЪОСЕВ, АЛЕКСАНДЪР (1998): Списъци на отсъстващото. [Listen des Abwesenden]. In: КЪОСЕВ, АЛЕКСАНДЪР; ПЕНЧЕВ, БОЙКО: *Българският канон? Кризата на литературното наследство*. Соффия: Издателство Александър Панов, 5-49.
- Todorov: ТОДОРОВ, ЦВЕТАН (1992): *Завладяването на Америка. Въпросът за Другия*. Соффия: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. Orig.: Ders. (1982): *La Conquête de l'Amérique, la question de l'autre*. Paris: Seuil.
- Todorova: ТОДОРОВА, МАРИЯ (2004): *Балкани – балканизъм*. Соффия: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. Orig.: Dies. (1997): *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press.

Sekundärliteratur

- Brunnbauer, Ulf (2007): „Die sozialistische Lebensweise“ – *Ideologie, Gesellschaft, Familie und Politik in Bulgarien (1944-1989)*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Burneva, Nikolina (1989): Der ‚unzuständige‘ Erzähler. Über Neuerscheinungen in der bulgarischen und der DDR-Literatur. In: *Weimarer Beiträge*, Heft 9, 1565-1573.
- Comati, Sigrun; Flader, Dieter (2008): *Kulturschock – Interkulturelle Handlungskonflikte westlicher Unternehmen in Mittelost- und Südosteuropa*. Wiesbaden: Verlag Sozialwissenschaften.
- Haller, Dieter (1995): Die Bedeutung von Raum und Fläche für die Kultur- und Sozialforschung: Feld, Lokalität, Ort, Territorium – Implikationen der kulturanthropologischen Raumterminologie. In: *KEA. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Heft 8: Stadtdschungel.

- Kjurtaševa: Кюрташева, Биляна (2005): Canon-Revisited. In: e-version *LiterNet*, Nr. 3 (64) (Stand: 12.03.2005).
- Lacan, Jacques (1986): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Ders.: *Schriften I*. Weinheim/Berlin: Quadriga, 61-70.
- Neubauer: Нойбауер, Джон (2002): Наративи и ментални карти, формиращи балканската идентичност. [Narrative und mentale Karten, die die Balkanidentität formieren]. In: *Литературен вестник*, бр. 38, 20.11.2002, 4.
- Richter, Angela; Bayer, Barbara (2006): *Geschichte (ge-)brauchen. Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus: Jugoslawien und Bulgarien*. Berlin: Frank & Timme.

Mythische und biblische *Pentimenti* in Erzählungen aus der bulgarischen Gegenwartsliteratur

Der Schauspieler Russell Crowe musste für die Rolle des Titelhelden Noah (in Darren Aronofskys filmischem Bibeleos) sieben Kilo zulegen und vorübergehend das Duschen unterlassen, um für den Film sehr alt und wettergegerbt auszu-sehen. Diese Nachricht machte im Oktober 2012 weltweit Schlagzeilen, unter Verweis auf ähnliche Praktiken in der Vergangenheit. In unserem Zusammenhang provoziert sie die Frage, wie effektiv und zu welchem Zweck die möglichst starke Authentizität der Darstellung gegenüber der stofflichen Vorlage sein könnte und sollte. Ist im Falle der Verfilmung literarischer Vorlagen allein schon die Transformation von der verbalen in die polymediale Textur eine ansehenswerte Leistung, mit der sich Kritiker und Publikum vielstimmig auseinandersetzen, wird bei der Verarbeitung eines narrativen Prätextes in eine weitere verbale Erzählung meistens mehr angestrebt als die ‚bloße‘, wiederholende Nacherzählung der Vorlage. Umso befremdender erscheint es, das Kriterium der Authentizität gegenüber einem Prätext in den Vordergrund zu stellen, dessen eigene originäre Komponenten trotz Jahrhunderte andauernder Debatten nicht sauber zu trennen sind von den *Pentimenti* vorzeitlicher Überlieferung und den Überschreibungen der Nachwelt. Da erscheint der jeweils jüngere Text *nolens volens* als *misreading* (im Sinne von

Harald Bloom) der Vorlage, und in den Abweichungen vom (wie auch immer verstandenen) Original versteckt sich oft jener Teil der (ob instrumentellen oder ästhetischen) Information, die dann in der Rezeption als der wesentliche erachtet wird. Es sei bei der Gelegenheit auch angemerkt, dass ich ganz bewusst den sehr populären Terminus *Palimpsest*, den Gerard Genet in die Narratologie eingeführt hat, vermeide, da er in der Fachsprache der Literaturwissenschaft zu sehr auf die Bedeutung verbaler Intertextualität fixiert wurde. Was mir aber als angemessener erscheint, ist die multimediale Betrachtung von Intertextualität, also im Hinblick auf die imaginative Konfiguration von unterschiedlichen Ausdrucksformaten (Bildern, Sprüchen und Schriften, akustischen Artefakten usw.).

Besonders nachhaltig wirkt die persönliche und parteiische Adaptation, durch die Intertextualität produktions- und rezeptionsästhetisch erzeugt wird, wenn es sich um den religiösen Diskurs handelt. Wenn eine von alters her durch Kulturpraktiken in einem global sich ausdehnenden sozialen Raum kanonisierte Datenmenge den narrativen Stoff bietet, wenn Metaphysik die Systemreferenz begründet, gehen die ursprünglichen Standardfiguren und Sinngebungen in den Vexierbildern der Innovationen auf.

Im Folgenden wollen wir an ausgewählten Erzählungen aus der bulgarischen Gegenwartsliteratur eine Tendenz herausarbeiten, die anscheinend erst nach der politischen Wende von 1989 und zwar in den Texten der jüngeren Autoren sich abzeichnen konnte. Es wird zu zeigen sein, wie durch regionale religiöse Systeme vorgeprägte Erinnerungsfiguren nunmehr als Metonymien einer postmodernen Weltanschauung verwendet werden, in der die Erfahrungen des kulturpolitischen Übergangs der letzten drei Jahrzehnte philosophisch reflektiert sind. Die Anordnung der ersten drei Bücher richtet sich nach der von Fall zu Fall aufsteigenden Komplizierung der narrativen Strukturen, und es wird zu fragen sein, ob nur durch Zufall diese aufsteigende Linie mit der kulturgeschichtlichen Chronologie der religiösen Prätexte (Mythologie, Gnosis und orthodoxes Christentum), die in den zu behandelnden Beispielen aufscheinen, zusammenfällt.

Literarische Travestie: Olympier und Oligarchen

Wir wenden uns als erstem dem Roman *Сабазийс* („Sabazios“, 2007)¹ von Kristin Dimitrova zu und wollen zunächst dem Hauptstrang der Handlung folgen, um eine Oberfläche des Textes freizulegen. Immerzu im Schatten seines Vaters – eines angesehenen Künstlers mit vielfachen Beziehungen – stehend, versucht der junge Ich-Erzähler in immer neuen Ansätzen, mehr schlecht als recht die eigene Familie selbständig zu unterhalten. Da er als Dozent für Philosophie (seine vom Vater verordnete Qualifikation) und als Musiklehrer (seine genuine Begabung und Vorliebe) nur ungenügend besoldet ist, geht er auf den Vorschlag eines durch

¹ Die Zitate aus dieser Ausgabe werden im Fließtext durch die Sigle „S“ und Seitenzahl angeführt. Sämtliche Zitate aus bulgarischsprachigen Texten sind hier von mir ins Deutsche übersetzt.

seine Eltern peinlich übergangenen Onkels ein, zur Fernsehperformance überzuwechseln. Als Protegé des Onkels, dem mehrere Medien und sonstige mehr oder weniger dubiose Unternehmen gehören, bekommt er eine Sendung für Neuererscheinungen in der Kunstszene, die er gewissenhaft, kompetent und mit zunehmender Anerkennung durch ein kleines, aber anspruchsvolles Publikum betreut, bis seine Weigerung, einen Popfolkstar² einzuladen und hochzujubeln, ihn um die gute Stelle, die Frau und die (dem Druck der Unterhaltungsindustrie nachgebenden) Freunde bringt. Im Taumel einer dumpfen existenziellen Ausweglosigkeit versucht er, über den berühmt-berüchtigten Onkel den Anschluss an die Normalität zurück zu gewinnen, das heißt, Kompromisse einzugehen mit seinem Vater, der korruptierten Machtelite und dem nunmehr ebenfalls als Dissident erscheinenden Onkel, um die geliebte Frau wieder zu finden und zu gewinnen, was zum Schluss auch gelingt.

Allerdings, auf den letzten Satz kommt es an:

Und gar nicht gefragt habe ich nach der Wahrheit. Ich hatte kein Recht, zurück zu blicken, denn würde ich zurück blicken – ich würde sie [die Frau – N.B.] verlieren.

Aber ich wusste, früher oder später würde ich dennoch zurück blicken.
(S. 229)

Die Zuversicht, mit der am Ende der Peripetien eine lichte Zukunft in Aussicht gestellt ist, um die Ausweglosigkeit des Anfangs abzuwenden und die Krise in der Harmonie aufzuheben, erweist sich doch nur als retardierendes Moment. Das offene Ende führt nicht die teleologische Vollendung des Lebenswegs vor, sondern deutet die Wiederkehr des Gleichen an.

Diese philosophische Erkenntnis ist durch nur wenige Details in einer konkreten Lebenswelt verortet: In einer erinnerten Episode aus der Vorgeschichte der Handlung gehört zum Interieur ein Transparent, das „besagte, wann und wie wir die lichte Zukunft erreichen würden“ (S 44). Der eine Freund des Ich-Erzählers habe fünf Jahre lang im Westen als Sänger recht gut verdient (S 50f.). Die junge Familie wohnt in der Nähe einer „Straße, die in ihrem Namen das Wort ‚Chaussee‘ führte, aber doch eine transnationale Strecke war“ (S 59) – die darauf folgende recht fragmentarische Beschreibung des Exterieurs trifft auf die Zarigradsko Šose in Sofia zu. Die Beschreibung des Interieurs in einem verfallenen Kulturhaus enthält Details aus der realsozialistischen Zeit im Bulgarien der 1980er Jahre. Der einst so bedeutungsträchtige Raum wird aber dann, in der unmittelbaren Vorgeschichte der Handlung, bloß von zwei Jugendlichen für ihre Drogenorgien benutzt (S 97-104). Der Skandal um den von oben aufgedrängten Popfolkstar ist mit unverwechselbaren Elementen der Musikszene im Bulgarien der 1990er Jahre

² Chalga (bulg. чалга) – dominierende Tendenz in der bulgarischen Unterhaltungsmusik der letzten zwanzig Jahre, eine Art Ethno-Pop mit anrühenden Texten und aggressiv elementarer Komposition.

durchsetzt (S 122f.). Auf der Orgie der Machthabenden wird der für den östlichen Balkan typische Reigen getanzt (S 210). Das Netz kultureller Realien bezieht die fiktive Welt dieses Romans auf die sozialen und kulturpolitischen Verhältnisse im Bulgarien der 1990er Jahre. Die Chiffre kann aber nur von ‚ortskundigen‘ Lesern adäquat entziffert werden. Wer sich im postkommunistischen Tohuwabohu der osteuropäischen Verhältnisse nicht auskennt, würde lediglich das abstraktere Gesellschaftsbild einer von Oligarchen verwalteten Welt erkennen.

Die elementare narrative Komposition von der chronologischen Erzählung einer Lebensphase der Hauptfigur inmitten schlichter Alltäglichkeit und banaler Konflikte wird durchkreuzt von der polyperspektivischen Struktur der mehrfach wechselnden Ich-Erzähler. Die durch diese personalen Einzelberichte herausgebildeten Kapitel sind zusätzlich metanarrativ modifiziert durch Überschriften, die neben dem Namen des jeweiligen Sprechers auch noch den internen Textbezug seiner Aussage benennen: *Unverbriefte Begegnung* (S 7), *Unterbrechung: Evridika* (S 133), *Fortsetzung: Orfej* (S 134; 158 und 187), *Unverbriefte Begegnung 2: Apolon* (S 157), *Verdecktes Archiv* (S 186), „*Deus ex machina*“ (S 222), *Epilog: Evridika* (S 226). Die so unregelmäßige Erzählweise entspricht der beschriebenen Realität – einem Knäuel von Seilschaften, Interessen, unlauteren Trieben der Gier, Päderastie und Macht-sucht, denen keine staatlichen Institutionen gewachsen sind. Gleichzeitig fokussiert aber die doppelte Optik der Erzählung auf spätzivilisatorische Verhältnisse und auf vorgeschichtliche Theogonie.

Die zweite Projektionsfläche der Handlung – die der griechischen Mythologie, ist vordergründig durch vier elementare und zugleich wirkungsvolle Verfahren aufgebaut. Das auffälligste davon ist, dass die Eigennamen der Figuren sämtlich dem mythologischen Repertoire entnommen sind, wobei die Charaktere des/r Prätexte/s die Persönlichkeitsverfassung und soziale Funktion der Romanfiguren vorgeben. Der Ich-Erzähler Orfej³ ist der sagenumwobene thrakische Sänger Orpheus, sein Vater – der preisgekrönte Dichter und Kulturbonze Apolon, trägt die Züge des unantastbaren griechischen Gottes der Künste. Seine Mutter Kaliopa hat nach eigenem Bezeugen „keine anderen Leistungen aufzuweisen als Orpheus: an die zehn guten Übersetzungen und diese Balkonküche“ (S 43), die ihr als selbstgewähltes Refugium inmitten schmutziger Machenschaften und Lügen dient. Der Direktor des Fernsehens, der die Medienwirkung der Oligarchen zu verantworten hat, heißt Midas – seine linientreue Tätigkeit kann ihn am Ende und angesichts

³ Im Roman sind folgende mythologische Figuren übernommen: der Gott der Künste und der Weissagung Apollon, die Muse Kalliope, Eurydike, Midas, das fliegende Pferd Pegasos und sein siegreicher Reiter Bellerophon, Dionysos' Mutter Semele, die Satyrn Pan und Silen, der tragische Herrscher von Theben Pentheus, Fruchtbarkeits- und Unterweltgöttin Persephone und ihr Gebieter Hades sowie die Schicksalsgöttinnen Klotho und Lachesis. Um die antike Vorgabe von der romanhaften Verarbeitung durch Kristin Dimitrova auseinanderzuhalten, führe ich in meiner Romananalyse vorerst eine aus dem Kyrrillischen ins Lateinische transliterierte Version der Namen – um den Preis eines gewissen Verfremdungseffekts, der im Roman nicht gegeben ist, da er die im Bulgarischen üblichen mythologischen Namen verwendet.

„der vielen goldenen Nägel, die in seiner Tochter seit dem Unfall stecken“, nicht vor der Erkenntnis schützen, sein privates Unglück doch selber herbeigeführt zu haben. Pegas und Belerophon sind die anderen Mitglieder der Laienjazzband, deren Durchbruch durch Orpheus' originelle Kompositionen hätte gelingen können, wären die Musiker nicht durch die Unterhaltungsindustrie zerdrückt oder korrumpiert. Ähnlich verhält es sich um alle Romancharaktere, die durch die mythische Vorlage präfiguriert erscheinen.

Das andere Verfahren, das die doppelte Optik auf spätzivilisatorische Verhältnisse und auf vorgeschichtliche Theogonie erzeugt, ist die Raumgestaltung. Weiter oben wurde schon hervorgehoben, dass die spezifischen kulturellen Realien nur von ‚ortskundigen‘ Lesern erkannt werden könnten. Umso stärker hebt sich die Einrichtung markanter Räume von der sonst diffusen Szenerie ab. Relativ einfache Beispiele wären etwa eine Reihe von Interieur-Beschreibungen, in denen einzelne Gegenstände die symbolische Funktion von Requisiten erlangen. Es wurde schon erwähnt, wie das Kulturhaus (einem Ort kultureller Geltungssucht im alten Regime) zum Versteck jugendlicher Drogensüchtiger in der Schwerelosigkeit der postkommunistischen Phase heruntergekommen ist. Eigennamen sind nicht nur für die Figurenzeichnung, sondern auch für die Gestaltung des Raumes wichtig. In der durch seinen spitzfindigen Lakonismus einnehmenden Beschreibung der Verwandlungen der Provinzstadt T. in den Zeiten des Übergangs heißt es: „Das alte Parteihaus⁴ nannte sich jetzt ‚Das goldene Vlies‘ und hinter seinen Spiegelfenstern schnatterten und kreischten die rotate-and-rolls.“ (S 180). Orpheus' alternative Jazzband heißt „Die Argonauten“, und der Fernsehsender, wo er als gut bezahlter Showman die Popkultur der Oligarchie lobpreisen sollte und nicht konnte, trägt den Namen „Hebros“ – alles Marker der sich wandelnden kulturgeschichtlichen Semantiken.⁵

Die antiken Requisiten sind Metaphern für die Umwertung der Werte im Zeichen des kulturpolitischen Wandels. Die Arbeits- und Empfangsräume von Fernsehdirektor Midas wiederum zeigen im Neobarock der neureichen Elite die mythologische Überlieferung als kitschiges Beiwerk und Mittel zur ironischen Entlarvung:

⁴ Im bulgarischen Romantext wörtlich „Parteiclub“: eines der vielen *Understatements* in diesem Text – die Partei wird nicht näher konkretisiert, da es zu s.g. ‚kommunistischen‘ Zeiten nur eine gab, die Bulgarische Kommunistische Partei. Von der Bezeichnung „Club“ weiche ich in der Übersetzung ab, da sie im Deutschen nicht die Bedeutung eines lokalen Parteisitzes hat. Damit geht allerdings der Verlust einer (unverbindlichen) Assoziation einher, die im Bulgarischen möglich ist – die zwischen Parteisitz und Nightclub.

⁵ Dass es sich bei dem Protzen mit antikem Kulturerbe um eine weitestgehend verbreitete kulturelle Praxis handelt, zeigt sich etwa an dem Umstand, dass unter dem ursprünglichen Flussnamen Hebros (heute Mariza in Bulgarien und der Türkei) momentan ein Busunternehmen, mehrere Hotels, ein Fußballclub, eine Zollagentur, eine Ruderregatta, bis vor kurzem gar eine Bank, eine Snackbar u.a.m. angemeldet sind.

Die Wand hinter seinem Rücken war mit großformatigen Bildern bespickt, von unterschiedlichen Künstlern, aber mit teilweise verwandten Sujets. Nymphen rennen vor Satyrn über die grüne Wiese. Eine junge Schäferin hat sich nackt neben ihrem Herd hingestreckt, und ein Schäfer spielt für sie die Flöte. Eine Nixe unterhält sich mit irgendwelchen Eulen, während ein Wolf mit dickem Fell sich an ihre Füße schmiegt wie ein zahmer Hund. Die anscheinend zerstreute Haltung der Nixe, die ihren nackten Hintern dem Werwolf zugewandt hatte, deutet darauf hin, dass er, abgesehen von seiner urwüchsigen Hässlichkeit, oder gerade deswegen, nicht ganz ohne Chancen wäre. (S 118)

Die herabsetzende Instrumentalisierung mythologischer Überlieferung ist allerdings nicht die leitende Tendenz räumlicher Gestaltung. Die eigentliche Funktion antikisierender Elemente in Design und Topographie dient, wie gesagt, der doppelten Optik auf die Handlung. Schon in der ersten Episode sind drei antike Statuen das einzige Mobiliar in Sabazios' Büro neben einem großen Schreibtisch mit Laptop und einem Stuhl, aber sie verweisen auf seine Verwurzelung in der Vorgeschichte und sein Epochen überschreitendes Dasein. Der grundverschiedene (postmodern schlichte) Stil verbürgt dem Überhistorischen Authentizität durch die Ästhetik der Antiquität. Durch diese kleinen Elemente des Interieurs ist Sabazios sogleich – wenn auch indirekt – als die immer wieder auferstehende Figur eingeführt, wie sie *expressis verbis* erst gegen Ende des Romans charakterisiert wird.

Spielt sich das Gros der Handlung in wenig belichteten Räumen ab, die in erster Linie die spätzivilisatorische Lebenswelt unserer Gegenwart abbilden, zeigt sich gegen Ende des Romans die Tendenz zu einer Metaphorisierung des Raumes. Nach Eurydikes Weggang beschließt Orpheus der Einladung seines Patrons zu folgen und zur Jahresversammlung der Oligarchen zu gehen, um dort seine Frau zu finden oder zumindest etwas mehr über ihr Verbleiben zu erfahren. Ähnlich wie die Straßen von Sofia nur in vagen Strichen angedeutet sind, erscheint auch dieser Versammlungsort in einer recht sparsamen und diffusen Darstellung. Die Details treffen allerdings auf eine reale Gegend in den Rhodopen zu – die Ruinen einer thrakischen Kultstätte aus dem 30. Jahrhundert v. Chr. sind tatsächlich im 1260 m über dem Meeresspiegel gelegenen Gebiet Belantash (südwestlich von Plovdiv) schon in den 1980er Jahren gefunden worden, um erst im archäologischen Boom im Bulgarien von heute näher erkundet zu werden.⁶ Das „große weiße Haus“ irgendwo hoch im Bergmassiv, von Wäldern umgeben und als „Jagdhaus“ und „die Herberge“ bezeichnet (S 183-186) verwandelt sich in einen Topos, den der Ich-Erzähler unvermittelt „Olymp“ benennt (S 200) – dort sind die Oligarchen der postkommunistischen Übergangsgesellschaft versammelt, aber sie tra-

⁶ Vgl. z.B. Елица ЙЪЛДЪРЪМ: *Белиташ – по-старо плато от Перперикон?* [Belintash – ein noch älteres Plateau als Perperikon?]. In: 24 chasa, Zeitung vom 10.11.2010, <http://www.24chasa.bg/Article.asp?ArticleId=669876> (Stand: 20.03.2013).

gen alle die antiken Namen und das durch ihre mythologischen Paten vorgebildete Verhalten zur Schau. Im unüberschaubaren Beziehungsgeflecht der immer ausgelasseneren Bacchanale zerfallen Muster und Masken, und in der Katerstimmung am nächsten Morgen gibt ein schon sehr zermürbter Zeus den Befehl zur Hinrichtung des abtrünnigen Sabazios. In einem Autorennen auf schmalen Straßenkurven wird er dann auch von Zeus' Handlangern erledigt.

Sind die Eigennamen Marker der direkten Intertextualität zwischen dem Zeitroman und den Mythen, so besteht das eigentlich narrative Verfahren zur Erzeugung der doppelten Optik zwischen der europäischen Vorgeschichte und der MOE⁷-Gegenwart viel mehr im Metatext: Kursiv gedruckte Absätze erläutern die mythologischen Hintergründe der jeweiligen Figur, wenn sie in die Handlung eingeführt wird. Zitate aus dem *grand récit* der Mythologie dienen als vorausdeutende, synoptische Überschriften zu einzelnen Kapiteln. So heißt es schon zu Beginn des Romans:

SABAZIOS der Fremde, der Befreier, der blutrünstige, der trunkene, der Lügner, der ausschweifende, der Asket, der schöne, der verrückte, der übergangene Gott kam spät auf den Olymp, obwohl er von den altertümlichen noch altertümlicher war. Sohn des Zeus und der gewöhnlichen Sterblichen Semele, hatte er lange zu beweisen, dass er würdig sei für das Pantheon der Nicht-Menschen. Und er tat es unmenschlich. (S 5)

Weil im Bulgarischen das Partikel *ne* (dt. ‚nein‘, ‚nicht‘ und ‚un-‘) sowohl die wertneutrale Negation wie die verächtliche Ablehnung bedeutet, schwebt der gesamte erste Absatz in der Ambivalenz der Umwertung. Die Götter sind auch Unmensch, wird die Romanhandlung dann bezeugen, denn sie sind lediglich um ihr eigenes Wohlergehen bedacht und gehen über Leichen. Der verworfene Halbgott Sabazios ist unmenschlich, weil er als Kraft- und Machtmensch sich brutal den Schwächeren gegenüber verhält. Aber: Unmenschlichen Anstrengungen und Qualen sind auch die Oligarchen ausgesetzt, denn einsam und in ihren dunklen Albträumen ohne Zuwendung und Liebe, sind sie Gefangene des eigenen Größenwahns.

Die mythologische Daseinsgemeinschaft von Göttern und Menschen ist das Vehikel, das die metonymische Ersetzbarkeit der Romanfiguren auf der vorge-schichtlichen und auf der Gegenwartsebene trägt. Aus dieser Struktur ergibt sich die philosophische Grundthese des Romans: In der Wiederkehr des Gleichen ist die archetypische Konfiguration der sozialen Existenz realisiert. Ein äußerster Rahmen dieser facettenreichen Erzählung ist durch zwei kleine Texte gebildet, die

⁷ MOE für „Mittel- und Osteuropa“ wurde in den langen Jahren des Übergangs nach der politischen Wende von 1989 durch die Realpolitik nicht nur positiv, sondern auch negativ konnotiert und behandelt – als Region der besonderen Beachtung und Hinwendung, allerdings mit dem Stigma der halbkultivierten, in unübersichtlichen Machenschaften verstrickten, armen Region.

gesondert auf der ersten und letzten Seite des Textes stehen und in metanarrativer Widerspiegelung die Grundthese abwandeln:

Manche Aussagen, unbedeutende Begebenheiten oder Charakterzüge sind der Wirklichkeit entwendet, doch ist der Roman gänzlich ausgedacht. Der Mythos ist wahr wegen der großen Geschichte, die er erzählt, und nicht wegen der Kleider, welche die Helden bei jeder ihrer Erscheinungen anhaben. (S 4)

Ich bin Hades und kenne alle, denn früher oder später kommen sie zu mir. Ich bin Hades, und ich existiere wahrhaftig. Ich bin Hades, ich wohne im Stein und ich habe es satt, immer dieselben Geschichten zu sehen. (S 230)

Schon in den 1970er Jahren hatte Ihab Hassan die „Zerlegung des Orpheus“ als Metapher für die radikale Krise von Kunst und Sprache, Kultur und Selbstbefinden der Menschen registriert und als Marker postmoderner Literatur gesetzt. Der Roman *Sabazios* ist vor dem Hintergrund dieser Tradition zu sehen, ohne direkt aus ihr hervorgegangen zu sein. Ohne jeden intertextuellen Verweis auf die Erzähltechnik eines Kafka oder eines Camus, eines Salinger oder auf die von Robbe-Grillet ist die Erzählung von Kristin Dimitrova bestimmt durch die kafkaesken Verknötungen und Verflechtungen der raumzeitlichen Topologie und die Salingersche Ablehnung der übersichtlichen Lebensselbstbeschreibungen zugunsten einer alternativen Ästhetik des Scheiterns. Die existentialistische Entscheidungssituation als strukturelle Grundlage und als weltanschauliches Leitmotiv, aber auch die Reduktion der Hauptfigur auf die Beobachterrolle begründen den Verzicht auf integrale Identität und orientieren die Handlung auf eine ahistorische, ja posthistorische Achse. Die funktionale Korrespondenz zwischen Orpheus und Sabazios, zwischen Sabazios und Zeus, zwischen Zeus und seinen Handlangern ermöglicht das Aufheben der Charaktere – bei aller deiktischen Eindeutigkeit sind die einzelnen Figuren als Invarianten des Gleichen anzusehen, als kollektive Allegorie der unausweichlichen Abhängigkeit.

Die auf der Oberfläche chronologisch ablaufende Handlung ist nur der Deckmantel für ein mimetisch unentscheidbares Erzählen, das die elementare Lebenswelt im Bulgarien der 1990er Jahre in die zunehmend abstrakte Konstellation einer Versammlung von Erwählten enthebt. Das einheimische Rhodopen-Gebirge, das fast unmerklich in das mythische Olymp über(ge)setzt wird, ist ein symbolischer Raum. Die Szenen in der Bacchanale sind symbolische Auseinandersetzungen der Machtelite, die über die nötigen kulturellen und ökonomischen Voraussetzungen verfügt. Die Perversion der postkommunistischen Verhältnisse im Bulgarien der 1990er Jahre besteht darin, dass sich statt des kreativen und innovativen Gebrauchs ‚legitimer‘ Kulturgüter und Lebensstile ein Kitsch und Promiskuität ohnegleichen ausgebreitet haben. Die somit gesetzten Standards definieren zwar was Kultur, was ein Luxusgut ist und wie die Aneignungsmechanismen auszuse-

hen haben, aber das symbolische Kapital der neuen Elite ist vom pöbelhaften Gossengeschmack bestimmt, der die niedrigen Triebe kitzelt. Ob Oligarchen der neuen ökonomischen Politik nach der Wende 1989 oder die Götter des Olymp aus den antiken Mythen – diese Figuren und das von ihnen konstituierte soziale Feld⁸ stehen als Marker für einen unwürdigen Habitus der herrschenden Klasse. Die Verwurzelung der Romanhandlung in der Welt der Unterhaltungsindustrie ermöglicht die ungezwungene Aufdeckung der Symbiose von ökonomischem und symbolischem Kapital.

Wohlbemerkt wird in diesem Roman nicht die gängige griechische Mythologie erzählt. Auch sie im Zeichen des dogmatischen und autoritären Wissens stehend, wird ihr symbolisches Feld von der schrägen Fläche des alternativen Sabazios-Mythos durchschnitten. Gerade er – der kulturgeschichtlich ältere, ‚wildere‘ thrakische Gott der Unsterblichkeit und der Wiederauferstehung/-geburt, der durch antike Ordnung noch nicht disziplinierte Vorgänger des ‚Griechen‘ Dionysos – ist paradoxerweise: a) ein Vorgänger des Zeus (als vom ägyptischen Osiris abstammender, chthonischer Gott, der über die anorganische und die organische Materie herrscht und deswegen zerstückelt und wieder zusammengeführt werden kann) und b) sein – neben dem strahlenden Apollon nur übergangener – aufmüpfiger Sohn, der prädestiniert ist, als Sündenbock seiner göttlichen Clique zu dienen. Orpheus wiederum erscheint als die personalisierte Idee vom ewigen Storb und Werde (die Wiederkehr des Gleichen, positiv gesehen). Mit der ambivalenten Interpretation von Mythos und (Post-)Moderne ist der Roman mehr als nur larmoyante Deskription des bulgarischen Übergangs nach 1989. Er stellt die konkrete kulturgeschichtliche Situation als kleine Episode im großen Dasein der Welt dar und vermittelt abstrakte Heiterkeit.

Das Reale – das Imaginäre – das Symbolische: Maria wie Muttermal

Dem Roman *Земните градини на Богородица* („Die irdischen Gärten der Gottesmutter“, 2006)⁹ von Emilija Dvorjanova ist schon durch den Titel eine Anlehnung an den biblischen Stoff und durch die eingangs abgedruckte Landkarte des „Berg Athos“ aus dem 17. Jh. eine Verortung in der realen Topografie der europäischen Kulturtradition attestiert. Das Motto aus dem Buch Jona, „im Herzen des Meeres“ (IG 7) fokussiert auf die Umgebung, in der die Handlung zur Sinngebung überleiten wird: Es ist die Küstenlandschaft von Ouranoupolis, der ‚Stadt der Himmel‘ (so die wörtliche Bedeutung dieses Namens im Griechischen) und Ausgangspunkt

⁸ „Im sozialen Raum – vergleichbar mit einem geographischen Raum und nur auf dem Papier bestehend – lassen sich Machtpositionen erkennen. Die räumliche Distanz der einzelnen Akteure spiegelt dabei die wirkliche soziale Distanz wieder.“ (Bourdieu 2006: 354ff.)

⁹ Die Zitate aus dieser Ausgabe werden im Fließtext durch die Sigle „IG“ und Seitenzahl angeführt, in meiner Übersetzung aus dem Bulgarischen.

auf dem Weg zu dem Heiligen Berg der unzähligen, uralten Klöster. Das Meer und der Himmel werden tatsächlich jedes irdische Tun und Trachten überschreiben mit einer schwebenden, dem Pragmatischen enthobenen Intention, von der zu fragen sein wird, ob sie, weil sie dem alltäglichen Leben der Romanfiguren so uneigentlich ist, nicht ureigentlich wäre in einem kosmogonischen Sinne.

Der nur von Touristenmengen überlaufene, an sich verschlafene Handlungs-ort in tiefster Provinz lässt eine ruhig ablaufende Handlung ‚am Rande der Ziviliation‘ erwarten: Nach einigem Zögern hat sich eine Gruppe von sechs Sofiotern¹⁰ formiert, die sich am Fuße des Athos niederlassen wollen, um mit den drei Männern eine Art wissenschaftlichen Stoßtrupp ins mönchische Reich zu entsenden, die den in der Stadt verbliebenen Frauen per Internet ihre Funde zukommen lassen würden, zur vollständigeren Analyse und Systematik. Doch allzu schnell verweist die eine Frau, die andere verschwindet, und die drei Männer werden so sehr von der uralten Atmosphäre der Klosterkommune vereinnahmt, dass es der einzig verbliebenen ‚Städtischen‘ schwer fällt, sie wieder heraus zu bekommen. In Sofia zurückgekehrt, stellt die Gruppe fest, dass die auf dem Athos so verbissen gesuchte Verschollene die Gelegenheit genutzt habe, mit benachbarten Urlaubern heimzukehren, ohne die anderen gewarnt zu haben in der Meinung, sie würden selbstverständlich ihre Entscheidung erraten. Um die moralischen Schäden der großen Verwirrung wieder wett zu machen, lädt sie am Ende ihre zwei Freundinnen zum Abendessen in einen Sofioter Pub ein.

Diese sehr schlichte Handlung wird nur von der Intrige der Recherchen nach der Vermissten vorangetrieben. Quer zum Ablauf der Fahndungen stellen sich einige wenige Episoden, die der monotonen Reflexion die Lebendigkeit relativ selbständiger, szenisch dargestellter Begebenheiten verleihen: Die Begegnung der später Vermissten mit einem ehemaligen Athos-Mönch und jetzigen Fischer, die in ein Liebesverhältnis übergegangen sein mag; die flüchtigen Erscheinungen der Verrückten im weißen Gewand, der Frauen von überall zuströmen, um in ihre Stapfen zu treten; die Kleinschiffahrt der zwei suchenden Freundinnen und der vermutete Ablauf der einsamen Spazierfahrten der (vielleicht von ihrem Liebhaber beförderten) Verschwundenen zur rätselhaften benachbarten Insel Amuliani, wo die geheimnisvolle Frau in Weiß als Einsiedlerin lebt; der Gang der beiden Frauen ins nahe und doch so grotesk wirkende Polizeirevier mit den seltsamen Polizisten...

Die Struktur der Erzählung ist von der Mutmaßung geprägt. Ein polyperspektivisches Erzählen gewährt der Geschichte die Dynamik, die ihr die Ereignisse nicht geben können. Der Text erscheint als ein Flickenteppich von verschiedenen stilistischen Grundmustern: Das sind von Romanfiguren gesprochene (und so

¹⁰ Bis zuletzt bleiben die Profile dieser Bulgaren sehr vage umrissen, es gehört anscheinend zum *understatement* der Darstellung, dass sie sich – ob schriftstellerisch, wissenschaftlich oder als interessierte Bildungsbürger – wie so viele andere Landsleute in der legendären Gegend umsehen wollen, wo der Mönch Paisij von Hilandar die erste Nationalgeschichte geschrieben haben soll.

betitelte) Partien, sagenhafte Überlieferungen, *Diaspasmen* (mit in einer Endnote erklärter Bedeutung des antiken Terminus), anonyme *Zeugenschaft*-en sowie Tagebuchnotizen und Briefe, aber auch viele verschiedene Teilkapitelüberschriften zwischendurch, entweder lakonisch-impressionistisch gefasst oder ausschweifend synoptisch, z.B.:

Maria die Andere: [folgt Kapiteltext] (IG 9)

Die andere Maria: [folgt Kapiteltext] (IG 26)

Das, was Maria geschrieben hatte und beide Marien gesehen und gelesen hatten in den darauf folgenden Tagen, während sie unter der Weinreblauben saßen, in gefährlicher Nähe zum Meer, das ebenfalls Zeugenschaft ablegen würde können: [...] (IG 144)

Oder:

Zeugenschaft darüber, wie Maria zum ersten Mal vor der Mauer steht: [...] (IG 145)

Aufnahme vor der Klagemauer: [folgt Beschreibung des Fotos] (IG 146)

Aufnahme vor der Klagemauer: [folgt Beschreibung des Fotos] (IG 147)

Unmittelbar anschließend dann –

An der Mauer:

Es ist etwas wirklich Lustiges an dieser Mauer, besonders angesichts der Gottesmutter. Es war mir nicht unangenehm, wie ich erwartet hatte, als Maria und ich davor standen, denn nun stellte es sich heraus, dass es nicht einmal eine Mauer war, sondern ein Drahtzaun, verdreckt und mit abgeblätterter Farbe, hässlich, rundum jegliche Abfälle – Plastiktüten, Papierfetzen, faulende Nahrungsreste, ja sogar Ausscheidungen – und inmitten der Müllhaufen riesige Schilder mit Aufschriften in allen Sprachen:

Absolut verboten:

Das Betreten des Geländes durch Frauen.

[folgt die Aufzählung des Satzes in Englisch, Deutsch, Französisch und Italienisch]

Frauen bis hierher... (IG 147f.)

Dass der Text so zerstückelt erscheint, bereitet nicht die größte Verstehensschwierigkeit. In viel stärkerem Maße ist der Leser durch die unkonventionelle Bezeichnung der Hauptfiguren (und partiellen Ich-Erzählerinnen) irritiert:

[...] wir drei waren Freundinnen, verwandte Freundinnen, so sehr Freundinnen, dass man uns „die drei Marien“ nannte, wie wenn man von den drei Moiren sprechen würde, vielleicht, weil wir wie die Moiren unterschiedlich waren und vielleicht auch Unterschiedliches zusprachen, nachdem die andere Maria einen Mann und ein Kind hatte, Maria viele Männer

und ein Violoncello, das ihr arg zusetzte (wenn Liebe jemandem arg zusetzen könnte), und ich keine Männer mag, was jeder auf seine Weise versteht [...] (IG 14)

Anders, unterschiedlich, alternativ und unkonventionell... aufmüpfig bis anrücklich – die Attribuierungen durchziehen den Romantext als Leimotive, um eine ‚andere‘ Perspektive auf die alte und so festgeschriebene Erzählung von der ägäischen Landschaft, der griechischen Antike und dem altehrwürdigen Mönchsreich Athos zu vermitteln.

Traditionell als die Schaukel der europäischen Zivilisation wahrgenommen, ist die östliche Hälfte des Mittelmeerraumes auf eine sehr reduzierte Weise dargestellt. Nicht nur fehlen Referenzen zu markanten kulturpolitischen Hintergründen fast gänzlich. Auch die Topografie des Ortes ist geschrumpft zu wenigen Quadratkilometern, wo die Lebensweise weit hinter dem gegenwärtigen europäischen Standard zurückgeblieben ist. Die diffuse Charakterzeichnung bewirkt es, dass die wenigen einheimischen Figuren unterbelichtet und eher als Funktionen der Romanintention erscheinen: Die Frau in Weiß ist – nüchtern besehen – eine friedliche Verrückte, die immerzu auf das Pilgerschiffchen steigen will, sich aber leicht abwimmeln lässt. Die zwei Polizisten, die eine verkitschte Kopie der Doppelfigur Sherlock Holmes und Dr. Watson abgeben, dienen lediglich der Steigerung der enigmatischen Spannung durch die vielfachen Verweise auf Kriminalität, dubiose Seilschaften und die – hier ins Sarkastische bis Groteske gesteigerte – traditionell kultivierte Mystik, die in Reliquien von Heiligen den wahren Grund für jeden un- aufgeklärten Sachverhalt findet. Dadurch, dass die Unmengen von Touristen immerzu erwähnt, jedoch niemals auch nur flüchtig beschrieben werden, wird durch sie der Eindruck nur verstärkt, dass es sich um einen musealischen Ort handelt, wo das eigentliche soziale Leben der Ideologie gewichen ist. Eine der Botschaften des Romans ist, die große Tradition der Pilgerschaft ideologiekritisch zu hinterfragen. Die weiter oben zitierte Beschreibung des Ortes unterläuft das Pathos der ägäischen humanistischen Lauterkeit, die in der großen Erzählung der europäischen Kulturgeschichte die Zivilisation begründet. Vielmehr handelt es sich um einen von sehr vielen Urlaubsorten, wo der so genannte Kulturtourismus den Gästen eine Attraktion mehr und den Einheimischen eine kleine Aufbesserung des bescheidenen Haushalts bietet.

Wo sich Kulturindustrie ausbreitet und Kulturverbraucher zu Hauf ihr zuströmen, erscheint auch die griechische Antike nicht mehr als der heile Mittelpunkt, von dem aus der Siegeszug der Menschheit zu ihrer Vollkommenheit ansetzen und auf den sich die Besinnung auf die kulturelle Identität berufen könnte. Die Wurzeln selbst sind vielfach gespalten. Vordergründig ist die orthodoxe christliche Religion, die aber nicht affirmativ, sondern als erstarrte Kontrastfolie zu alternativen Konzepten gezeichnet ist. Unter dieser Oberfläche leuchten verschiedene Fragmente frühchristlicher Tradition auf, die an sich ein fruchtbarer Nährboden der Erneuerung bieten könnten:

Man sagt, sagte Maria, und es steht auch in den Büchern geschrieben, dass Athos der einzige Ort der Welt sei, wo die Mönche die Wahrheit der frühen Kirche verträten, der wahren Apostelkirche, die auch die Kirche Christi ist, sagte Maria [...] bloß, die lügen, sagte Maria, wie alte Zigeuner lügen die, es mögen mir die Zigeuner vergeben, sagte Maria, denn sie hatte nicht viel mit Zigeunern geredet und sprach wieder nur das nach, was die Anderen so sagten und manche auch schrieben, ob über die Mönche oder über die Zigeuner – wie ahnungslose Dilettanten lügen sie, sagte Maria, nur halten sie sich absichtlich in Unwissenheit, sie erzeugen die selber, weil es ihnen so passt, nicht einmal ein einziges kleines Buch haben sie gelesen, und auch von der Frühen Kirche wissen sie rein gar nichts – sie sollen mal nachlesen und sich vorstellen, wie die in die Wüste ausgebrochen sind, jungfernhafte, asketische Männer und Frauen, ganz gleich, und haben engelhaft gelebt miteinander, wie wenn sie körperlos wären, gemeinsam haben sie ihr Geschlecht besiegt, wenn das das Problem war, und nicht auf Kosten des einen oder des anderen, diese männliche Welt aber, die ihr mir so hoch lobt, die kann mich mal... – und sprach nicht zu Ende wegen der inneren Zensur, die nach Frauenart in ihr schlummerte [...] (IG 94)

Agion Oros, der Heilige Wald – der Ort stoischer Duldung und wahren, selbstgenügsamen Glaubens – erscheint aus dieser Perspektive destruiert. Unter der Oberfläche der unverdorbenen Religiosität deckt der moderne weibliche Blick psychotische Abweichungen auf: Berührungsangst und Aquaphobie, Masochismus und Päderastie. Der Dreiertakt von ‚Beten, Arbeiten, Schlafen‘, in dem sich die Grundwerte Keuschheit, Armut und Gehorsam niederschlagen, begründet die Abkapselung von der sozialen Umwelt, die zum obersten und angeblich von oben herabgelassenen Gesetz erklärt worden ist. Aber, so will der Roman suggerieren, auch die zunehmende Selbstbeschränkung der Träger dieses Weltbilds. Um die falsche Genealogie aufzuheben, führt der Roman neben den frühchristlichen Legenden auch die „andere[n] Legende[n]“ (IG 229 u.a.) an. Die Geschichte der Stifterin Plakidia (IG 230ff.), die Erinnerung an Vatopedis Stiftung (IG 324), die mythische Überlieferung vom Sieg des Poseidon über den Titanen Athos (IG 216), die Sagen von den Wanderungen der Ikonen (IG 178) und andere mehr. So verschränken sich die an sich ereignisarme Gegenwartshandlung, die in sie eingewobenen kleinen Episoden um die Hauptfiguren, und die Einlagen aus diversen, meist apokryphen Quellen zu einem Netz von Verweisen, in dem die Bedeutungen gleiten.

In diesem Kontext funktionieren die befremdenden Eigennamen der Figuren als Marker unterschiedlicher Konnotationen und Mittler zwischen den Welten. Die dreifaltig gestalteten Marienfiguren verweisen auf ihre biblischen Wurzeln: Immerzu leuchten Züge der Maria von Magdala auf, am stärksten ausgeprägt in der durchschimmernden Rolle der Jüngerin und Begleiterin jener rätselhaften Frau in Weiß, die im Laufe der Reflexionen zunehmend als Inkarnation der Gottesmut-

ter erscheinen will – als die von ihrem Sohn mit den „irdischen Gärten“ Beschenkte (IG 216-218), die sich darauf rüstet, ihr Revier zu besichtigen und dahingeleitet werden soll.¹¹ Dass die drei Bulgaren aus der Hauptstadt ausgerechnet Mihail, Gavrail und Neofit¹² heißen und – über ihre engelhaften Paten – auf die Figuren des Hauptwächters, des Verkünders und des begeisterten Gefolgsmanns verweisen, gehört ebenfalls zum ästhetischen Kalkül. Auch die einzige, eingehender behandelte einheimische Romanfigur wird in ineinander gleitenden Daseinsformen vorgeführt – als griechischer Fischer und Liebhaber der später vermissten Maria, als der unbeständige, durch das Maria-Erlebnis wieder in die Klausur verwiesene Mönch, aber auch als die mystische Figur des Schiffers, der Menschen und Götter zwischen den Welten befördert (und damit auch als der mythische Charon).

Die Spiegeleffekte zwischen Welten, Textsorten und religiösen Präfigurationen sind in diesem Roman durch eine unübertreffliche stilistische Komposition einmal mehr abgebildet. Das Vermeiden, genauer gesagt, das Bewusstwerden von Stereotypen ist eine weitere Tendenz, durch die das Andere, Unkonventionelle der Erzählung vom *grand récit* hervorgehoben wird. Eine sehr bildhafte, metaphorisch oft überfrachtete Sprache zeigt sich zugleich sehr verantwortungsbewusst gegenüber der Denotation. So werden zum Beispiel übliche Vergleiche in ihrer Stimmigkeit hinterfragt: „sie lügen wie alte Zigeuner“ – „sie hatte nicht viel mit Zigeunern geredet“ (IG 94); „eine Stimme [...] wie eines Kastraten“ – „obwohl ich nicht weiß, wie genau die Kastraten klingen“ (IG 334). Kleine, verfremdende morphologische Abweichungen vermitteln die schwebende und ambivalente Bewegung der Dinge und Abläufe: „hin-aus dem Meer, hin-aus dem Himmel wird sie kommen“¹³ (IG 35). Die weiter oben aufgelisteten Textsorten, aus denen die multiperspektivische Erzählung gebaut ist, erscheinen auch als eine Kette von unterschiedlichen Sprachmustern: Neben dem sachbuchmäßigen Bericht steht die neoromantische Reflexion der verliebten Frau, die in eine impressionistische Naturbeschreibung des Meeres oder der Berge überleitet oder aber hart an die szenische Darstellung einer grotesken Situation stößt. Die längeren Textpartien, die sich dem mönchischen Leben widmen, sind in jenem altertümlich anmutenden Stil der

¹¹ Nicht so zentral, aber durchaus erwogen im Romantext wird auch eine weitere Funktion der Maria aus Magdala – die von Jesus' Frau. Diese These aus dem Kontext des Frühen Christentums gehört heute zu den besonders häufig auch außerhalb der professionellen Theologie diskutierten, neuerdings z.B. im Hinblick auf einen neu aufgefundenen Papyrus mit der Inschrift „Und Jesus sagte zu ihnen: Meine Frau.“ – vgl. <http://www.vesti.bg/index.phtml?tid=40&oid=5140611> (20.3.2013).

¹² So die direkte Transliteration aus dem Kyrrillischen, im Originaltext sind es die üblichen slavischen Invarianten der Namen der Erzengel Michael und Gabriel nebst der Figur des neu Aufgenommenen, Neophyt.

¹³ Was leider keine vollwertige Übersetzung ist zum bulgarischen „от-към морето, от-към небето“, wo im standardmäßigen „откъм“ [= von ... her] seine semantisch gegensätzlichen (was dem Muttersprachler kaum bewusst sein mag) Komponenten „von, aus“ und „zu, nach“ zerlegt und dann doch mit Bindestrich wieder zusammengefügt erscheinen.

Legenden gehalten, und über alles schwebt die der slavischen Narration nachgesagte Form des „skaz“¹⁴ – jene nicht enden wollende Parataxe der immerzu passierenden Dinge, die mitgeteilt werden möchten: Ein typisches Beispiel etwa die Geschichte der Frau in Weiß, die ein alter Mönch der Maria mitteilt. Darüber hinaus wird dem Text von Dvorjanova auch die Qualität professioneller musikalischer Kompositionen nachgesagt: „Der Tristan-Akkord, das Orgiastische (einer der Gründe, weshalb man aus Dvorjanovas Text nicht zitieren kann)“, das „magische Quadrat aus Dürers ‚Melancholia‘“ oder die „für Dvorjanovas Stil so wichtigen Kontrapunkte und Fugen“, seien jene Momente des Imaginären, die für die romantischen Naturen die einzige Realität ausmachen.¹⁵

Legenden, Gnosis, Feminismus... Auch Emilia Dvorjanovas Roman ist eine sehr eigenwillige Relektüre der christlichen Erinnerungsfiguren aus dem europäischen Südosten. Sie liest die orthodoxe Religion gegen den Strich, um in der Genealogie von Institutionen und Lebenspraktiken neben den Anspruch auf die Unfehlbarkeit der Gründungsakte auch die (Selbst-)Kritik an den Ausschlussmechanismen hinzustellen, neben das Pathos der positivistischen Doktrin – die Skepsis der verdrängten Wahrheiten, neben den Ernst der logischen Disziplinierung der Sinne – die ironische Verkehrung der Motive.

Begehren, Glaube, Visionen verschränken sich in Vexierbildern, die in den Spiegeleffekten zwischen Himmel, Meer und Erde auch die Impulse für die Autorschaft finden: „Ich will einen Roman über die Gottesmutter schreiben.“ (IG 61, 64, 65 ... 333) ist das Leitmotiv für das unorthodoxe Schreiben, das sich gegen den Logos in der Religion richtet: Die Entstehung des Athos als Heiliger Ort geht auf der Jungfrau Marias Begehren zurück, mit dem sie angesichts der herrlichen, urwüchsigen Natur erfüllt wurde. Ihr Begehren hat die alten Idole bezwungen, auf ihre Bitte hin schenkt Ihr der Sohn diese „irdischen Gärten“ (IG 216f.). Die Mönche erscheinen sekundär – als Hüter des Begehrens der Gottesmutter:

[...] um es heilig zu bewahren, damit keine unzulässigen Sehnsüchte es durchziehen, die geweckt werden von der irdischen Wärme, vom Wohlgeruch unkonzentrierter Blumen, vom salzigen Atem des blauen Meeres, unüberwindbar, wenn die abendliche Brise auch den Fischgeruch heranweht [...] (IG 220f.)

Die Überführung „eines jeden unkonzentrierten Wunsches“ in eine „himmlische Ordnung“ (IG 219) ist durch die Mönche garantiert: Klöster, Ikonen, Reliquien,

¹⁴ Vgl. Boris Ejchenbaum (1971): Die Illusion des ‚skaz‘. In: Jurij Striedter (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und Theorie der Prosa*. München: UTB, 161-167.

¹⁵ Dvorjanovas Neigung zur musikalischen Ausgestaltung der verbalen Phrase ist auch an ihren früheren Erzählungen beobachtet und in Zusammenhang mit theoretischen Schriften zur Komposition herausragender europäischer Künstler gebracht worden, z.B. in: Нева Кръстева: *За новата книга на Емилия Дворянова „Концерт за изречение“*. *Опити върху музикално-еротическото*. 18.05.2009. <http://www.litclub.com/library/musikologia/krusteva/dvorjanova.html> (Stand: 20.3.2013).

Gebeine, Truhen verdrängen die ursprüngliche Autopoiesis der ungestümen Vegetation unter offenem Himmel. Der Vorgang ist „unausweichlich“ (IG 218), jedoch nicht ubiquitär: „Mit dem Meer konnten sie nicht klarkommen, das war ausgeschlossen wegen seines Wesens [...]“ (IG 219). Im Meer, außerhalb und unabhängig von der Mönchsgesellschaft entsteht ein konträr-komplementärer Ort – die kleine Insel Amuliani, das der Roman zum Hinterland der paganen Religion ausbaut. Dort ist der Sitz der Frau in Weiß (die Andere, die Verrückte, die mystische Patronin so vieler Pilgerinnen), dort blühen Unmengen von exotischen Blumen, und seltene Schildkröten vermehren sich ungestüm. Der alternative Ort ist aber in melancholischem Licht getaucht, er ist kein wirkungsvolles Zentrum einer wie auch immer gedachten Erneuerung. Indem der Doppelort Athos-Amuliani im Vorspann und im Romanepilog um die bulgarische Hauptstadt Sofia ergänzt wird, kommt der gesamten mysteriösen Geschichte der Charakter einer er-/geträumten Expedition zu. Die Erzählung kommt zu ihrem Ursprung zurück – der Anfangszustand ist der Endzustand.

Dekonstruktion: Wer ist es? – ein Ich, ein Er, ein Wir?

Elena Aleksieva sieht ihren Band *Wer?* (2006)¹⁶ als Erzählungszyklus an und begründet den Zusammenhang zwischen den einzelnen Texten mit einem gemeinsamen strukturellen Prinzip – dem Bezug auf die vier Evangelien und die Bibel:

Das Schreiben über, nach und sogar gegen die Bibel darf nicht eigenwillig und selbstgenügsam sein. Es ist nicht das Ziel, sondern das Mittel, egal ob die Einstellung des Schreibenden eine gnostische oder eine agnostische ist. [...] auf gar keinen Fall ist es der Wunsch, den Glauben der Gläubigen oder den Unglauben der Ungläubigen zu kränken. Die Aufgabe von „Wer?“ ist nicht, Fragen zu beantworten, sondern sie zu stellen. Was geschieht mit dem Menschen, wenn ihm das Göttliche erscheint und ihn an sich heranzieht? Ist es so einfach, die Zweifel zu bewältigen? Ist es so unverzeihlich sie zu haben? Was ist schlimmer – sie zu haben oder sie nicht zu haben? Wenn der Mensch ohne Gott nicht bestehen kann, wie besteht er mit ihm? (W 7f.)

Die Titelerzählung *Wer?*, knapp nach Bandmitte platziert, bestätigt eine grundsätzliche Qualität dieser Intertextualität – die biblischen Motive werden mehr oder weniger diskret angedeutet, als Ausgangs- und/oder Fluchtpunkt der entsprechenden Geschichte verwendet, ohne allerdings die Aussage zu präformieren. *Wer?* ist wohl die abstrakteste Erzählung unter allen. Es ist der Bericht eines Sattelzugfahrers über seine Reise durch die Wüste, wie er dabei auf einen einsamen Mann stößt, der ihn anhält und während der nunmehr gemeinsamen Fahrt nicht zu-

¹⁶ Die Zitate aus dieser Ausgabe werden im Fließtext durch die Sigle „W“ und Seitenzahl angeführt, in meiner Übersetzung aus dem Bulgarischen.

dringlich, aber entschieden auf ihn zuredet, bis der Fahrer bekehrt wird – in eine Gemeinde, wo die Maschine ruht, wo viel und intensive körperliche Arbeit ansteht oder in der Gefolgschaft des Meisters Aufklärungsarbeit unter den Leuten geleistet wird, um dann den zu einem späteren Zeitpunkt angekommenen Vertretern einer feindlichen Außenwelt zu erliegen, aber am Ende (immerhin) wieder auf freier Bahn zu rasen – im Transporter, mit dem Meister auf der Flucht in eine nur sehr vage umrissene lichte Zukunft, die sich in den letzten Sätzen der Erzählung doch eher als unkontrollierter Fall ins Nichts darstellt.

Die Darstellung des per Anhalter zugestiegenen Mitfahrers und späteren Meisters bietet ausreichende Anhaltspunkte zur Identifizierung des biblischen Prätextes:

Er lächelt. Hat ein schönes Lächeln, irgendwie weich und zutraulich. Mehr nach einem Mädchen als nach einem Mann. „Jesus.“ Ein eigenartiger Name, bin ihm bislang nicht begegnet, doch leicht zu merken. (W 115)

Der Eigenname als Hauptmarker der christlichen Kultperson und die passende, wenn auch fragmentarische Beschreibung des Äußeren konfigurieren die einzige eindeutige Anspielung¹⁷ auf die Bibel. Diese Figur wird in den Kontext von sehr vage und abstrakt umrissenen Situationen und Handlungen gestellt, um sich erst als erfolgreicher Lehrer und Meister, dann als Gefangener der lokalen politischen Machthaber (?) und schließlich als von seinem Jünger entführter, ins Lichtreich zu überführender Heiland darzustellen. Einige wenige Fragmente der Handlung lassen die Vermutung zu, dass es sich beim Ich-Erzähler um Pentimenti des gnostischen Diskurses handeln könnte: Ähnlich wie der persische Prediger Mani aus dem 3. Jh. n. Chr. ist er für eine begrenzte Zeit in einer Arbeitsgemeinde („die Farm“) verwurzelt. Seinem Wesen nach ein Reisender, dem sein von Gott gesandter Gefährte alles Gewesene und alles Kommende offenbart, kann er sich dann als Jünger Jesu verstehen und wird – wie Mani – von den Vertretern der Machthabenden in der äußeren Welt verhaftet. Doch sind diese wenigen Fragmente der Handlung in einer eher verkehrten Reihenfolge verknüpft, erscheinen in der materiellen Form von knappen, ganz allgemein gehaltenen Requisiten und werden meist im epischen Bericht des sehr vage umrissenen Protagonisten vermittelt, so dass sich keine zuversichtliche Inszenierung des Geschehens ergeben kann. Es verbleibt dem Leser eine sehr diffuse Vorstellung von einer Reise durch die Wüste mit einer Unterbrechung in einer „Farm“ (W 122) und der rasenden Flucht aus der Gefangenschaft. Das Ende ist durch die doppelte Ausrichtung der Bewegung dominiert – der Meister, den sein Jünger in die Freiheit entführte, scheint in die lichten Himmelsphären zu entschwinden, der Ich-Erzähler selbst steuert bzw. wird gesteuert in einen Abgrund, wo Unmengen Wüstensand sich des Flüchtligen bemächtigen und in den Sog der letzten Erkenntnis schleudern: „Dort ist nichts.“

¹⁷ Im Sinne von Genettes Klassifikation der intertextuellen Bezüge.

Dieses angedeutete biblische Geschehen kollidiert mit der eingangs umrissenen Lebenssituation des Protagonisten, die mit kleinen materiellen Stichpunkten als eine spätmoderne charakterisiert ist – der professionelle Fahrer verrichtet routinemäßig einen Speditionsauftrag, denkt dabei an das „Kervansaraj“ mit seinen „beiden Mädels, die zu Freuden der Lastfahrer im Motel das Beste von sich geben,“ (W 111) als eines der wenigen lichten Momente seines schwierigen Jobs und an das bessere Geld, das er verdienen würde für diese Fahrt, die er ausnahmsweise ohne Beifahrer angetreten hat. Umso schroffer gestaltet sich nach der Einwirkung des zugestiegenen Anderen der Umbruch in der Wahrnehmung der Welt: „Wo sind wir? Die Welt hat sich bis zur Unkenntlichkeit verändert. Ist eine andere Welt geworden, unfassbar, wie die Wüste selbst“ (W 122).

Ob durch den Dualismus von Allein-Sein des modernen Menschen und der Gefolgschaft des Meisters, von der materiellen Welt des Wirtshauses und des per Radio und Reiseprovianten an die Zivilisation angeschlossenen Sattelzugs, einerseits, und der zeitentrückten, durchgeistigten Welt des Anderen bzw. zwischen der glanzvollen, göttlich-geistigen Fülle (der *Pleroma* der Gnostiker) und der stofflichen Leere (*Kenoma*), andererseits, die gnostische Assoziation als verbindliche Vorgabe dieser flatternden Darstellung hinreichend bestärkt ist, mögen anderweitige Lektüren verifizieren oder falsifizieren. Jedenfalls ist die Erzählung *Wer?* ein Text wie auf die Ingardensche Setzung zugeschnitten:

Der ästhetische Gegenstand ist das konkrete, wertbehaftete Angesicht, unter dem das Kunstwerk zur Erscheinung gelangt und das zugleich die Vollendung der Möglichkeit seiner Vollbestimmung bildet. Als Ergebnis des Zusammentreffens verschiedener Betrachter mit demselben Kunstwerk kann es zu einem Kunstwerk viele verschiedene ästhetische Gegenstände geben, in denen es sich zeigt.¹⁸

Wenn auch die *mise en scène* so vage gehalten ist, vermittelt die Erzählung in ihrem Zwiespalt zwischen Normalität und Exotik, zwischen Tagesarbeit und Schwärmen, mythischer Vergangenheit und nüchterner Gegenwart eine Reihe von existenziellen Impulsen, die universellen Charakter beanspruchen. Es geht um das Allein-Sein des Menschen, um sein Geworfen-Sein in eine Welt, der er Sinn zu verleihen hat, um zu bestehen. Und um die Fähigkeit und die Bereitschaft, Entscheidungen zu treffen:

Ich habe gelebt nicht wie ich wollte, sondern wie ich konnte. (W 120)

Immer wählst du zwischen zwei Ängsten. Der Angst, mit etwas zu leben, und der Angst, ohne es zu leben. (W 121)

Ich will nicht allein sterben. Ich habe Angst. (W 126)

¹⁸ Ingarden 1969: 21.

In der Titelerzählung *Wer?* hat sich das ästhetische Programm schon voll ausgebildet, den Leser als Mitautor des Kunstwerks heranzuziehen, indem ihm die Interpretation demonstrativer Leerstellen überlassen wird. Um dieses Programm zu etablieren, bietet der Erzählungsband eingangs mehrere Texte, die zumindest auf der Oberflächenstruktur eine viel einfachere Komposition aufweisen.

Den Auftakt gibt *Die Augenzeugin* – die Geschichte einer Stenotypistin im Gerichtshof, die aus ihrem gewohnten Alltag heraus und in die Obsession für einen zum Tode Verurteilten aufgesogen wird. Die umständliche Einführung umreißt in knappen, regelmäßigen Sätzen den eintönigen Ablauf der kleinbürgerlichen Lebensweise einer Frau mittleren Alters, die ihren Stolz in der Perfekten, und das heißt hier unauffälligen Verrichtung ihrer dienstlichen Verpflichtungen setzt und ihre Zuversicht im erwartungslosen Einerlei neben einem rechtschaffenen Ehemann findet.

Die Begebenheit, die das Geschehen auslöst, ist ein Gerichtsvorgang, an dem die Protagonistin Protokoll führt – im Laufe der Gerichtsverhandlungen verfolgt sie gegen ihre Gewohnheit und mit zunehmendem Interesse das Schicksal des einen angeklagten Kriminellen, verschafft sich über Beziehungen Zutritt zu seiner Exekutionskammer, um der Verrichtung des Todesurteils beizuwohnen, und – nachdem sie aus einem kurzen Kollaps aufwacht – findet sie in ihren Händen das mit dem Blut des dahingeshiedenen Häftlings durchtränkte Halstuch, das sie ihm vorher gereicht hatte. Ihr Leben nach dieser Begebenheit verläuft auf eine ähnlich langweilige Art wie zuvor, jedoch weitestgehend entfernt von den Bahnen bürgerlicher Banalität. Die Frau siecht in geistiger Abwesenheit dahin, der ratlose Ehemann verausgabt sich in erfolglosen Gängen zu Ärzten und Krankenstätten und muss zuletzt einem Kuriositätensammler das seiner Frau so wertvolle Halstuch verkaufen, um die Gelder für deren weitere Behandlung anzuschaffen. Die verzweifelte Beraubte versucht umsonst, den diebischen Ehemann zu töten – die Außenwelt diagnostiziert ihr aggressive Schizophrenie, die Frau wird in eine teure Privatklinik aufgenommen, und der Mann darf sich einen neuen Fernsehapparat kaufen... Damit ist aber die Katastrophe nicht abgewendet, sondern nur suspendiert – solange der Geldvorrat reicht. Danach „würde man sie ihm zurückbringen“ (W 32).

Die frei interpretierbaren zeitlichen und räumlichen Parameter des Geschehens verweisen auf den Kontext einer modernen Gesellschaft. Die genauere geschichtliche Ortung lässt sich an einem einzigen Requisit vornehmen – es werden gerade die alten, soliden Schreibmaschinen durch Computer ausgewechselt. (Das kulturgeschichtliche Detail bedient übrigens nicht nur die temporale Orientierung der Handlung, sondern auch die Charakterisierung der Protagonistin als kulturkonservativ.) Man könnte meinen, es sei eine sehr banale und schlicht erzählte Geschichte von der psychischen Zerrüttung einer Frau infolge existenzieller Langeweile, wären nicht die Eigennamen der handelnden Personen, die den elementaren psychoanalytischen Fall in eine allegorische Darstellung transformieren (las-

sen). Die Frau heißt Veronika; einer der wegen Raub und Mord an einem Polizisten angeklagten Kriminellen trägt den Namen Varava; die drei anderen heißen Isus, Demas und Gestas. Abgesehen von der kleinen lautlichen Transformation der Namen im Altbulgarischen legen die drei zuletzt genannten Eigennamen die Assoziation an die biblische Kreuzigungsgruppe nahe: der von beiden Schächern Dismas bzw. Dimas und Gestas flankierte Jesus von Nazareth. Letzterer ist in der Erzählung *Die Augenzeugin* eben derjenige milde, wehrlose und das Todesurteil mit unerklärlicher Heiterkeit hinnehmende Häftling, von dem die Protagonistin besessen ist. An Varava (bzw. Barrabas) wiederum, der sich einen teureren Anwalt leisten kann, während des Gerichtsverfahrens auffällig dreist auftritt und letztendlich mit einem blauen Auge davonkommt, ist unproblematisch die Figur des biblischen Häftlings zu erkennen, den Pilatus laut evangelischer Überlieferung begnadet und freigelassen habe. Veronika schließlich ist in der biblischen Vorlage jene Frau, die Jesus auf dem Kreuzweg nach Golgota den Schweiß abgewischt und das legendäre Sudarium als wertvolle Reliquie der christlichen Nachwelt hinterlassen haben soll. Die Verbindung von Eigennamen und markanten Details zum Status der handelnden Personen ergibt ein recht zuverlässiges Netz von Verweisen, so dass sich an dieser ersten Erzählung im Band *Wer?* die Frage nach dem biblischen Prätext gleich stellt und positiv beantworten lässt.

Was mehr interessiert, ist die eindeutig melancholische bis pessimistische Relektüre der Veronika-Überlieferung. Die eschatologisch motivierte Teilhabe der gewöhnlichen Sterblichen an der Passion Christi ist der *Augenzeugin* im ausgehenden 20. Jh. nicht beschert. Obwohl Isus mit den wenigen, doch aufschlussreichen Standardmomenten in Sprachverhalten und Ausstrahlung eindeutig auf den Prototyp Jesus verweist, kann sich die gesamte Abwicklung der Gerichtsverhandlung und der Exekution keineswegs zu jener geläuterten symbolischen Aussage aufschwingen, die der biblischen Erzählung eigen ist. Dem Tod des Verurteilten hängt keine exklusive Noblesse an, kein Signal deutet eine Fortsetzung des Geschehens in höheren Bereichen an. Auch das Erlebnis der Augenzeugenschaft ist über die medizinische Qualifikation von Veronikas Status auf der Ebene biologischer Materialität angesiedelt. Ihre spätere Obsession, die aus der Außenperspektive eines auktorialen Erzählers dargestellt ist, gerät als Pathologie in die Kategorie der sozialen Pflegefälle und lenkt die Aufmerksamkeit vom wundervollen Geschehen mit der Augenzeugin auf die Unwegsamkeit des Ehemannes, der als unschuldiges Opfer in seiner Normalität bedroht ist. Statt den Leser zu erheben, wie es die biblische Tradition nahelegt, deprimiert die dekonstruierte biblische Geschichte und entlässt ihn in eine rat- und hilflose Melancholie.

Dasselbe Sujet wird ein weiteres Mal in der letzten Erzählung dieses Bandes verwendet, gleichsam einen thematischen Rahmen mit der ersten von der *Augenzeugin* aufbauend. Das Schweiß Tuch der Veronika wird in *Der Sohn* als genetische Quelle zum reproduktiven Klonen des Körpers Jesu verwendet. Die Leihmutter, die den Embryo ausgetragen hat, ist Gentechnologin, genauso wie der geistige Va-

ter des wissenschaftlichen Projekts, der in einem langen, an ‚den Sohn‘ gerichteten Monolog über Geschichte und aktuellen Stand des Experiments berichtet. Da das Kind relativ früh sich geweigert habe zu sprechen, zu gehen und zu wachsen, sei auch die erwartete glorreiche Karriere des Teams ruiniert – nach der Flucht der Leihmutter und der anderen Mitarbeiter sind nunmehr der schrullige Erzeuger, das anscheinend debile Kind und eine Amme im wissenschaftlichen Zentrum zurückgeblieben.

In dieser Erzählung ist die biblische Vorlage *expressis verbis* zitiert. Ausdrücklich erklärt der Sprecher auch die volksetymologische Deutung des Eigennamen Veronika als Zusammensetzung aus dem lateinischen *vera* (wahr) und dem altgriechischen *εικόν* (Bild, Zeichen), also ‚wahres Bild‘, womit Gläubigkeit (Einbildung) und Erkenntnis (Wahrheit) in einer alt hergebrachten Verknüpfung erscheinen. Die spätmoderne Verbindung von biblischem und wissenschaftlichem Diskurs erweist sich somit als eine in der Überlieferung präfigurierte. So ist die soziale Isolation von Erzeuger und Gezeugtem, Vater und Sohn, Sprecher und Ange-/Beredetem als die existenzielle Voraussetzung für den Versuch anzusehen, die Fremdbestimmung durch das Heideggersche Man¹⁹ zu hintergehen und eine eigentliche Existenz des neu geschaffenen Menschen zu ermöglichen.

Er würde aufbrechen, andere würden ihm nachkommen, ich unter ihnen.
Einer von ihnen. Dumm ist es, die Welt zu erlösen, aber viele haben es gemacht. Selber hätte ich ihn ans Kreuz gehoben, wenn es zu einem Kreuz hätte kommen sollen. Aber dann sah ich ein, dass ich nichts weiß, dass ich nie und nimmer was wissen würde, am wenigsten über ihn. (W 168)

Die Erwartung einer durch die Verbindung von religiöser Zuversicht und wissenschaftlichem Positivismus umso stärkere harmonische Ausrichtung und Interpretation der Handlung wird allerdings durch eine sarkastische Wendung der Fabel konterkariert: Eine viel zu gewissenhafte Haushilfe hat die nach langem Verschollen-Sein endlich aufgefundene Reliquie mit Waschmittel und Bleichstoff maschinell bearbeitet – eine aus der Sicht des Geningenieurs naheliegende Erklärung dafür, dass „das genetische Material vielleicht beschädigt worden ist“ und das Experiment gekippt sei (W 163) und zugleich ein ironischer Bruch der beiden großen Narrative der Religion und der Wissenschaft²⁰: Der religiöse Auferstehungsmythos, der in einem epochalen, nach höchstem gentechnologischem Standard durchzuführenden Projekt neu aufgelegt werden soll, um den zivilisatorischen Durchbruch des Humanen herbeizuführen, scheitert an einer banalen, alltäglichen hygienischen Verrichtung. Auf paradoxe Weise wird die biblische Überlieferung bestätigt (das Antlitz auf Veronikas Schweiß Tuch hat tatsächlich genetisches Mate-

¹⁹ Heidegger 2001: 127-130.

²⁰ Im Sinne von Lyotards Bestimmung von beiden Mainstreams der Moderne.

rial archiviert) und widerrufen (der Wiederbelebte ist weitestgehend entfernt von seinem heilbringenden Urbild):

Dass du noch lebst, ist Zufall. Nebenwirkung. Eine Verspottung unserer ganzen Wissenschaft. Eine Verspottung der mörderischen Hoffnung, die mich in das Projekt hineingezogen hat. (W 161f.)

Als Leitmotiv durchzieht die Erzählung das Thema der Verweigerung, als Entscheidung zum Nicht-Dasein (und damit zum Verbleiben im ahumanen Bereich des Seins) dargestellt:

Er weigerte sich zu sein wer er ist. Er weigerte sich überhaupt irgendwer zu sein. (W 168)
 Hat eh darauf verzichtet sich bewusst zu werden. Hat's nicht zugegeben. Hat nicht zu mir sprechen wollen. Hat sich geweigert zu gehen. Überhaupt, er blieb außerhalb seines eigenen Lebens. Nahm es nicht an [...] Bis zum heutigen Tage weiß ich nicht wer er ist [...] Ist es er? Ist es nicht er? Jener da, der Andere, war auch er so? Hat es ihn überhaupt gegeben? Oder ist auch er ein schwachsinniger gewesen? (W 175)

Die Frage nach dem *Wer?* des Daseins als eine für die europäische Moderne zentrale Problematik hat schon Heidegger in *Sein und Zeit* erörtert. Der gemeinüblichen Antwort *ich* setzt Heidegger entgegen, dass das Dasein in seiner Alltäglichkeit gerade nicht es selbst ist. Das Wesen des Daseins sei, dass es *als Möglichkeit* ist: „die *Substanz* des Menschen ist nicht der Geist als die Synthese von Seele und Leib, sondern die *Existenz*“. Dasein ist nie *alleine*, als isoliertes Ich ohne die Anderen.

Die paradoxe Nicht-Übereinstimmung von Urbild und Kopie, von Vorsehen und Einsicht, von logischer Erkenntnis und intuitiver Ahnung des Unanschaulichen verhindern Zuschreibungen von Eigenschaften, die dem besprochenen Objekt ein festes Profil verleihen würden. Der Monolog des Sprechers wendet sich gegen Mitte des Textes vom angeredeten ‚Sohn‘ ab und setzt sich in einer nicht näher umrissenen kommunikativen Disposition fort – kein Zeichen der Dialogizität lässt einen impliziten Zuhörer voraussetzen. Es ist eher das seelische Befinden des Sprechers, das sich in einem neurotisch herunter geleierten Mix von wissenschaftlichen Floskeln, dem Gefasel eines nervlich zerrütteten alternden Mannes und dem sachlichen, doch fragmentarischen Bericht über den Sachverhalt artikuliert. Man könnte meinen – ohne Ende.

Auch diese Erwartung wird aber nicht erfüllt, besteht doch die eigentliche Handlung in dieser Erzählung gerade in den narrativen Auslenkungen. Eine leichte thematische Verschiebung von der Darlegung des wissenschaftlichen Kasus zum mystischen Erlebnis einer Eingebung legitimiert das angedeutete Finale der Geschichte. Der Sprecher als der Andere des Besprochenen gibt seine Fürsorge (die immer schon auch Defizienz und Indifferenz eingeschlossen hatte) auf. Da-

mit ist das Mitsein von ‚Vater‘ und ‚Sohn‘ aufgehoben. Wenige Stichworte nur deuten auf das Pentimento der christlichen Kreuzigung hin, die der ‚Vater‘ an seinem ‚Sohn‘ vorzunehmen gedenkt:

Im Keller habe ich zwei Balken, sie werden passen. Nägel habe ich, einen Hammer auch. (W 177)

Habe gehört, dass der Henker sein Opfer um Vergebung bittet. Sollt' ich ihn auch darum bitten? (W 178)

Wer weiß wie es weh tut, wie das Fleisch nachgibt, der Körper zusammensinkt, die Stimme bricht, so ein Albtraum, ich darf nicht daran denken, nicht jetzt [...] (W 177f.)

Die Anspielung auf die biblische Episode transformiert die Vater-Sohn-Konfiguration ein weiteres Mal: Der Gentechnologe erscheint einerseits als das Man, weil er die wissenschaftliche Fehlleistung aus der Welt schaffen und die Normalität wieder herstellen will. Andererseits empfindet er sich als fremdbestimmtes Objekt:

Ich bin der Verbrecher, der sein Verbrechen vollbringen muss, damit er Grund zur Buße hat. (W 177)

Ich bin bloß ein Werkzeug, ein klägliches Instrument, das bin ich. [...]

Ich habe keinen Ausweg. (W 179)

Ob sich diese Erzählung als SF-Story oder im realistischen zeitpolitischen Bezug versteht, ist unwesentlich. Zu schnell geht die realgeschichtliche Entwicklung (nicht nur) der Gentechnologie²¹ voran, und was zur Entstehungszeit ähnlicher Texte noch Zukunftsmusik gewesen sein mag, wird schon zu Beginn der Rezeptionsgeschichte von der Realität eingeholt. Wesentlich ist, dass die letzte Erzählung im Band *Wer?* die Variationen zu biblischen Motiven in den vorausgegangenen Texten nochmals zu bündeln scheint.

Eine weitere Erzählung aus diesem Band, *Eine Liebestunde*, bringt die Geschichte von Onan neu, der sich geweigert habe, die traditionelle Schwagerehe mit der Witwe seines verstorbenen Bruders einzugehen, um die erbberechtigte männliche Nachkommenschaft im Clan zu zeugen. Aleksievas Nacherzählung arbeitet sehr behutsam am Prätext, um durch Aussparungen und Abänderungen eine spätzivilisatorische Aussage zu erreichen. Die Geschichte wird als Monolog des jüngeren Bruders vermittelt, der völlig entkräftet und schicksals ergeben der Morgendämmerung entgegendöst nach dem Beischlaf mit der als mörderische Liebhaberin empfundenen Schwägerin. Der Wendepunkt in der Fabel ist mit der Information gegeben, dass die Schwiegertochter bereits ein Kind vom Schwiegervater erwartet. Dieses Moment, das erzähltechnisch gesehen zur Vorgeschichte der Handlung gehört, ist nur beiläufig in einem erinnerten und lakonisch widergegebenen

²¹ In den letzten zwanzig Jahren sollen mehr als zwanzig Arten schon geklont worden sein. Vgl. dazu http://de.wikipedia.org/wiki/Klonen#Reproduktives_Klonen (Stand: 20.03.2013).

Dialog des Ich-Erzählers mit der Frau erwähnt, so dass das Subjekt-Objekt-Verhältnis in der Tamar-Judas-Beziehung nicht eindeutig geklärt werden kann. In der Erzählung des Onan flackert der Argwohn des jüngeren Sohnes beiden Figuren entgegen – dem Vater, der ihn zur traditionellen Schwagerehe gedrängt und praktisch gezwungen hat, aber auch der Schwägerin, die ihn anscheinend als Vorwand missbraucht, um vor der Öffentlichkeit als ordnungsgemäß vermählte erscheinen zu können. Dem Leser bleibt die psychoanalytische Frage überlassen, ob – abgesehen von der personalen Perspektive des Onan – der Patriarch in dieser Familie ein demagogischer Egoist ist, der seine Söhne der eigenen Herrschaftssucht und Lüsterheit opfert, oder aber ob nicht auch er (nebst beiden jüngeren Männern) von der *femme fatale* manipuliert wird. Damit verstärkt die Erzählung den ambivalenten Charakter des biblischen Prätextes und hebt die paradoxe Interpretation des Bipols Ordnung-Abweichung hervor. Denn an der Konfiguration Er-Onan-Judas lässt sich sowohl die Fremdbestimmung des Mannes in der patriarchalischen Ordnung ablesen (Onan beugt sich dem väterlichen Willen trotz seiner Abneigung und Angst gegenüber Tamar), als auch die Aufrechterhaltung der Normalität durch Verbrechen (Tamars mörderische Promiskuität bedient die althergebrachte Familienordnung im Patriarchat). Durch die Auslassung jeder Motivation und Darstellung der Tamar-Judas-Beziehung ist auch der machtpolitische Aspekt im biblischen Prätext einer spätmodernen Reflexion unterworfen – Tamar lässt sich als Trägerin der symbolischen Herrschaft interpretieren, die sich der Ordnung unterwirft, um doch als die (An-)Ordnerin die Männer zu manipulieren.

Auch in der Erzählung *Der Vater* begründet die paradoxe Ver-gewalt-igung des Patriarchen durch seine Töchter die narrativen Dispositionen. Die biblische Überlieferung von Lot und dessen Familie wird um zwei wesentliche Details ergänzt: Die paradoxen Geschlechterverhältnisse werden durch debile Nachkommenschaft sanktioniert. Ähnlich wie im weiter oben kommentierten *Der Sohn* stellt sich damit die Frage nach einer metaphysischen Vorsehung, welche das menschliche Trachten nach sinnhaften Handlungen *ad absurdum* führt. Und das umso mehr, als sich das Auserwähltsein Lots als „administrativer Fehler“ der beiden Engel erweist (W 63). Hatte sich in den Missgeburten von Lots Töchtern (die der Misshandlung des Vaters, durch die es zu deren Zeugung gekommen ist, entsprechen) eine metaphysische Gerechtigkeit kundgetan, so ist diese moralische Reflexion der biblischen Überlieferung nunmehr ironisch hyperbolisiert. In ihrem Bestreben um Wiedergutmachung des eigenen Fehlers lassen die gottgesandten Engel die (Enkel-)Kinder ihres Günstlings verschwinden, um den Gang der Geschichte in etwa zu ‚reparieren‘.

Auch diese Erzählung entlässt den ratlosen Leser in einer aussichtslosen Schiefelage der sinnhaften Zuschreibungen: Das Gleichgewicht kann nicht wiederhergestellt werden, denn im Unterschied zur biblischen Überlieferung bietet der spätmoderne Text keine Anhaltspunkte für eine eschatologische Deutung. Die Wertung erfolgt auf eine recht dogmatische Weise, so dass sich keine mildernden

Umstände zum Freisprechen der Töchter oder des Lot von der Sünde des Inzestes einstellen; die Engel sind – durch die Entführung der Kinder – ebenfalls in den Bereich der Sozialverbrechen geraten.

Die Erzählungen im Band *Wer?* stellen die Frage nach der Unfehlbarkeit der biblischen Wundertäter. Ist Lots Geschichte von Grund auf verfehlt durch die Verwechslung des zu erlösenden Sodomiters, so hat auch der kranke Lazarus in *Auf der anderen Seite* keine Wohltat erfahren, indem er zum Leben wieder erweckt worden. Ein Dahinsiechen am Rande des Lebens ist ihm in seiner gebrechlichen Materialität nur möglich, und nach dem kurzen finanziellen Effekt seiner sensationellen Rückkehr zu seinen Nächsten kann selbst der Betreiber eines fahrenden Kuriositätenzirkus keine Verwendung für ihn finden.

Meistens spielen sich die Handlungen im Bereich der familiären Beziehungen ab. Neben den schon erwähnten Texten *Der Vater* und *Der Sohn* befassen sich auch *Die Mutter* und *Die Magd* mit dieser Problematik. Letztere zwei Erzählungen stellen mit den angespannten Intrigen zwischen rivalisierenden Brüdern, ambitionierten Müttern und eher blass gezeichneten, passiven Vätern machtpolitische Momente dar, indem sie die biblischen Geschichten von Sarah und Abraham bzw. von Rebekka und Isaak neu erzählen. Einerseits kann damit die Nähe zu den biblischen Prätexten, in denen hauptsächlich Grenzgänger in der patriarchalen Ordnung fungieren, gewahrt bleiben. Andererseits ist die familiäre Struktur jene Mesebene, auf der die Überschneidungen von Individuellem und Gesellschaftlichem, von kulturell Konservativem und Innovationen, von lebensweltlichen, alltäglichen Politiken und dem abstrakteren Aspekt der Normen und Gesetze zum Wandel der historischen Semantiken führen. Die zuletzt genannten Erzählungen befolgen die Handlung und die Konfliktgestaltung aus den biblischen Geschichten, doch an den jahrhundertealten, archetypisch strukturierten Sujets zeichnen sich auch Aspekte unserer Gegenwart ab. Dass in Aleksievas Band die normale Chronologie der biblischen Erzählung, welche der Genealogie der Erzväter Abraham-Isaak-Jakob befolgt, ignoriert und die beiden Erzählungen im Abstand voneinander erst den Esau-Jakob- und dann den Isaak-Ismael-Bruderzwist darstellen, legt nahe, dass nicht die biblische Referenzialität führend ist, sondern die Neuinterpretation ausgewählter Aspekte. So ist die Infragestellung des Erstgeborenen-Vorrechts durch das Zwillingsmotiv als die philosophisch schwerwiegendere vorangestellt. Die eindeutige Bevorzugung des intellektuellen Isaak durch die Mutter, die gegen den wenig profilierten Ehemann und den erstgeborenen, doch in seiner naturverhafteten Männlichkeit auch sehr beschränkten Sohn intrigiert, um dem begabten Favoriten die Privilegien zu sichern, zeigt das moderne Wertloswerden des mechanisch begründeten sozialen Status der Person zugunsten der Wertschätzung der sich gebildeten Persönlichkeit. Die vorletzte Geschichte des Bandes bietet die psychologische Interpretation der sozialen Gerechtigkeit am Beispiel von Abrahams Bigamie. Aus der personalen Perspektive der Magd erzählt, vermittelt sie die Evolution in Hagars Beziehung gegenüber Sarah von devoter Dankbarkeit über die

verantwortungsbewusste soziale Rolle der Leihmutter bis zur Selbstvergessenheit der sozialen Aufsteigerin, die in die Existenz der Herrin zu schlüpfen trachtet. Die Aufspaltung der Handlung in eine chronologisch erzählte Vergangenheitshandlung und dem Jetztmoment einer Rahmenkonstruktion, der in der Emigration der Magd und ihres Sohnes besteht, abstrahiert das Sujet von jeglicher biblischer Kontextualität und bezieht es auf eine spätzivilisatorische kulturhistorische Realität: „Sie zog aus ihrer Tasche einen abgestumpften Bleistift heraus und begann jene von ihnen [Arbeitsannoncen in einer Zeitung – N.B.] einzukreisen, die Verpflegung und Unterkunft anboten“ (W 147). Dieser letzte Satz ist eines unter vielen Beispielen für das Kippen der Bezüglichkeit von Elena Aleksievas fiktiven Welten. Damit wird der große biblische Narrativ paradoxal auf die heutige Arbeitslosenproblematik bezogen – es entsteht der Archetyp des Ewigen ökonomischen Migranten.

Kontext und Ausblick

Um den Charakter der drei bislang vorgestellten Werke zusammenzufassen und ihr innovatorisches Potential herauszuarbeiten, könnte uns eine weitere Erzählung aus der jüngsten bulgarischen Gegenwartsliteratur als Kontrastfolie dienen. Sava Vasilevs *Der unbewegsame Luka* (2011)²² erzählt aus der personalen Perspektive eines abgeklärten Priesters in einem entlegenen (kroatischen²³) Ort, dem seine geistliche Existenz schon in jungen Jahren eine Zuflucht vor dem anspruchsvollen sozialen Leben war und in seiner gegenwärtigen Situation einzig durch den Traum zu ertragen ist, wie er mit den veruntreuten Kirchenspenden der Gläubigen flüchten wird, um sich in der Fremde ein idyllisches Zuhause mit nettem Olivenwäldchen und biederer Ökonomin einzurichten.

Der Fokus der Erzählung fällt aber auf die ‚unerhörte Begebenheit‘, dass der Totenschiffer Luka, der die Beförderung der Verstorbenen vom Festland zur ‚Toteninsel‘ der Gemeinde und deren Begräbnis daselbst verantwortet, die eigene verstorbene Frau schon wochenlang im Felsenschacht behält und sich weigert, das Ritual des letzten Abschieds zu vollbringen. Eine durch Rückblenden und Zeugnisaussagen versetzte Darstellung ergibt allmählich das Liebesdreieck, das sich zwischen drei Sonderlingen formiert haben mag, inmitten einer kleinbürgerlich verschlafenen Sozietät. Dem Maler Rafail Levkovič, der seine Geliebte Safia an den Totenschiffer Luka verloren hat, wird nicht einmal sein letzter Wunsch erfüllt, sich von der einzigen Frau zu verabschieden. Er hinterlässt nach seinem Tod dem verschlafenen Dorf das Porträt der Frau in der exotischen Aufmachung einer modernen Dame ‚mit Hut und herrlicher Perlenkette‘ (UL 33) und dem eifersüchti-

²² Die Zitate aus dieser Ausgabe werden im Fließtext durch die Sigle „UL“ und Seitenzahl angeführt, in meiner Übersetzung aus dem Bulgarischen.

²³ Nach Angaben des Autors, der fiktive Text selbst bietet keinerlei Anhaltspunkte zur genaueren Verortung innerhalb des katholischen Europa an.

gen Ehemann einen Brief mit der Verheißung: „Wenn Der über uns wenigstens so gerecht wie er grausam ist, wird er Dir eines Tages gebieten, sie mir selber zuzuführen“ (UL 54). Um die Unausweichlichkeit dieser Verheißung zu begegnen, entscheidet sich Luka, den Ort zu verlassen. Seine Ausfahrt ins offene Meer ist eine Freveltat der Befreiung von der vorgeschriebenen Kapitulation, aber auch – vielleicht – ein Akt der Selbstauslöschung, denn:

Das Boot löste sich allmählich im Abglanz des riesigen Wasserspiegels auf. Am Ende ragte nur ein kleines Stückchen vom Mast empor. Nein, Luka machte wohl einen Scherz. Was sonst hatte jener winzige Strich am Horizont zu suchen. Wen sonst hatte der Wahnsinn getrieben, Himmel und Meer mit einem Stückchen Holz zusammenzuheften, der Küste zum Trotz, allen zum Trotz, die darauf warteten, dass die Vernunft den Schmerz besiegte? [...] Luka ging weg. Für immer. Er verließ die Insel, seinen Dienst, die tote Safia, das große Steinhaus im Schatten des Lichtturms – alles! Er hatte die Art und Weise entdeckt, sich selbst treu zu bleiben. [...] Zugegeben, der Schiffer hatte sie alle überrumpelt. Am meisten ihn. [den Padre Provaci – N.B.]

[...] Kurz bevor er den Horizont erreichte, verschwand das Boot. Nicht ein Wasserspiegel, ein riesiger Bleitegel war das Meer – die bestialische Sonne ließ alles schmelzen, was darauf geraten war. So erging es auch dem Luka. (UL 57)

Das offene Ende zeigt den personalen Erzähler, den Priester Provaci, in einer äußerlich unveränderten Verfassung. Wie zu Beginn der Handlung ist er unterwegs zu seiner Wohnung, um sich an gutem Essen und einem Nickerchen zu laben. Innerlich ist er aber schon gezeichnet von der ‚unerhörten Begebenheit‘, dem Widerstand des Totenschiffers gegen die Vorsehung:

Zum ersten Mal hat er [Provaci – N.B.] eine Leere in seiner Seele gefühlt, die sein ganzes bisheriges Leben zu schlucken bereit war. Was trug Lukas Boot sonst noch davon? Er hoffte es eines Tages zu erfahren. (Ebda.)

Die rhetorische Frage bündelt die enigmatischen Fäden, die leitmotivisch die Erzählung durchziehen: Die anfangs ungebrochene Zukunftszuversicht des Geistlichen, sich als Verbrecher ein angenehmes Leben einzurichten, wird in Frage gestellt, denn immer deutlicher wird er als Durchschnittsmensch gezeichnet: Er „bewunderte Issaks Sohn, wusste aber, dass er zu schwach war, um ihn nachzuahmen“ (UL 50). Auch die Motivation des aufmüppigen Luka bleibt ambivalent, indem kein fester Hinweis darauf deutet, ob er seine tote Frau mit ins offene Meer hinausgetragen hat (und somit sein individuelles Glück in der Zweisamkeit der gesamten anderen Welt abtrotzen will und kann – was die melodramatisch sentimentale Tonalität der Novelle verstärkt) oder ob er allein der Welt den Rücken kehrt (der personale Erzähler spricht es auf der vorletzten Seite des Textes wie

selbstverständlich an, um es auf der letzten Seite doch zu hinterfragen – was einem stoischen Entbehren und Verzichten entsprechen würde). Auch das physische Ende des Luka bleibt ungewiss – dass er ausfährt, um irgendwo in der Fremde eine neue Existenz zu gründen, wird vom Erzähler bezweifelt (unkommentiert, wohl auch unbedacht bleibt die Erwägung, dass ein solcher Schluss Lukas Ankunft im Dorf aus dem Nichts vor Jahren nur allzu gut entsprechen würde); dass er schon vor den Augen des Betrachters in den Naturelementen aufgeht, wird mit einiger Gewissheit vermittelt. Diese Ambivalenz des Er-Scheinens macht aber auch die Transzendierung der Begebenheit ambivalent. Die altehrwürdige Aufhebung der irdischen Konfliktsituation im überirdischen Kairos wird eher als unwahrscheinlich in den Hintergrund verdrängt, und so kann sich auch dessen erklärend religiöse Rückwirkung auf das gesamte Geschehen nicht entfalten. Lukas Ausbruch aus dem Dilemma zwischen Normalität und Selbstsucht ist als existenzialistischer Exodus zu deuten, als Sich-Entziehen der Vorbestimmung: Selbst der Tod darf ihn von seiner großen Liebe nicht scheiden.

Eine Verbindung von Sava Vasilevs abtrünnigem Luka zum Evangelisten Lukas herstellen zu wollen, wäre abwegig.²⁴ So besteht die Aussage dieser Erzählung im kritischen Hinterfragen der dogmatischen Institutionalisierung von Religiosität und der Doppelmoral von Geistlichkeit, denen die atheistische Emotionalität der Erotik und das Selbsttum des Mannes (gleichsam in dreifacher Vorführung – in den Figuren des Malers, des Galeristen und Nachlassvollstreckers Simon und des Totenschiffers Luka) entgegengestellt sind. Sava Vasilevs Text verweist auf eine Tradition, in der sich auch die bulgarische Literatur begründete – die hegelianische Denkweise der universellen Erkenntnis und der stabilen Begriffe in einer eindimensionalen Welt, die sozialphilosophische Verallgemeinerungen von hoher Relevanz für beständige Subjekte ermöglichen. Insofern erscheint Vasilevs Text, und er dürfte hier als stellvertretend für sehr viele andere stehen, als Fortsetzung des realistischen Schreibstils in der bulgarischen Literatur des 20. Jahrhunderts, die heute noch den Mainstream bestimmt: Eine rationalistische Einstellung auch zu biblischen Sujets bewahrt ihren Status des mehr oder weniger bildhaften Hintergrunds, vor dem sich der Bildungsroman einer Hauptfigur oder die Ausweglosigkeit ihres einsamen Ankämpfens gegen die soziale Umwelt gestaltet.

Und dennoch: An der innerlichen Zerrissenheit der Charaktere (ein Geistlicher, der vom befreienden Verbrechen träumt; ein sensibler Totengräber, der Muscheln zu Kunstwerken schnitzt und an seiner einzigen Liebe hält; eine Dorfschö-

²⁴ Zwar ließe sich das Künstler-Profil der biblischen Figur belletristisch dekonstruieren: Die Legende besagt, Lukas habe Bilder der Jungfrau Maria und der Apostel Petrus und Paulus gemalt, weswegen er auch als der erste Ikonograf gilt. Eine – postmodern gedachte – Dekonstruktion könnte die fiktiven Subjekte des Malers Rafail und des Totenschiffers Luka zum Doppelgängertum verdammen, in dem die „zwei Seelen“ des modernen Menschen um die schöne Frau buhlen. Doch das wäre eine ganz andere Erzählung, die jetzt nicht zur Debatte stehen kann, weil sie (noch) nicht geschrieben ist.

ne, die als *femme fatale* über Menschen und Dinge dominiert) ist der moderne Mensch als der Geworfene in einer nicht mehr heilen Welt gezeichnet. Und der Schluss der Novelle, der im Foucaultschen Sinne Wahnsinn und Vernunft in ein Konkurrenzverhältnis stellt, deutet an, dass die Erkenntnis nicht mehr kontinuierlich aus Beobachtungen extrahiert werden kann, sondern stets partikular, kontextgebunden ist und (auch durch Relektüren, wie unsere Darlegungen weiter oben gezeigt haben sollten) zu relativieren und zu pluralisieren ist. In diesem Punkt nähert sich der Stil von *Der unbeugsame Luka* an die drei zuerst behandelten Erzählungen.

Alle hier besprochenen Texte aus der bulgarischen Gegenwartsliteratur hinterfragen die falschen Kontinuitäten der Ideenschichte(n). Gegenüber vorausgegangenen Jahrzehnten weisen die hier behandelten Erzählungen eine abgeschwächte Perspektive auf Kollektive und gemeinschaftliche Politiken auf, die nur als mehr oder weniger diffus umrissenen Hintergrund für persönliche Befindlichkeiten fungieren – daraus resultiert auch die Fokussierung auf die Mikroebene des Sozialen auf Kosten der großen Projekte. Damit geht eine grundsätzlich verschiedene Einstellung zum Christentum einher: Ist in der (bulgarischen) Tradition die orthodoxe Kirche in strenger Abgrenzung gegenüber der katholischen gesehen, und die Kirche wiederum in engster Verbindung mit dem Nationalen bzw. Slawischen, so verzichten die Erzählungen aus unserer Gegenwart auf diese gemeinschaftsstiftenden Zuschreibungen. Die Religiosität wird transkonfessionell und übernational bzw. -ethnisch interpretiert. Es ist auffällig, dass die Topografie in den fiktiven Welten nur dort einen besonderen Wert auf konkrete geografische Parameter legen, wo diese Funktionen des zu hinterfragenden Imaginären und Symbolischen übernehmen (z.B. das heute griechische Athos als *Agion Oros* bzw. der Heilige Ort; die Wüste; die Grenzziehung zwischen Küste/Festland und Insel/offener See u.a.).

Diese Tendenz ist sehr deutlich schon in *Sabazios* ausgeprägt, und in *Die irdischen Gärten der Gottesmutter* wird geradezu eine Foucaultsche Archäologie vorgeführt:

Anstatt anzunehmen, dass der Diskurs nur aus einer Serie von homogenen Ereignissen (den individuellen Formulierungen) besteht, unterscheidet die Archäologie in der Diskursdichte selbst mehrere Ebenen möglicher Ereignisse: die Ebene der Aussagen selbst in ihrem besonderen Hervortreten, die Ebene des Erscheinens der Gegenstände, der Aussagetypen, der Begriffe, der strategischen Wahl (oder der Transformationen, die die schon bestehenden beeinflussen), die Ebene der Ableitung neuer Formationsregeln [...] schließlich auf einer vierten Ebene, wo die Substitution einer diskursiven Formation durch eine andere stattfindet (oder des Erscheinens und ganz einfachen Verschwindens einer Positivität). (Foucault 1981: 243)

An der Dekonstruktion im Erzählungsband *Wer?* wiederum zeigt sich der Wille zur Transformation der überkommenen Begriffe in neuartige Entwürfe.

Die Essenz der christlichen Religion abstrahierend, hätte die Wissenschaft das Menschengeschlecht mit einer unglaublichen Möglichkeit beschert, die so sehr seiner Vergangenheit angehörte, wie wenn sie nie bestanden hätte. Die Wissenschaft hätte sie wiederhergestellt in ihrer ganzen Herrlichkeit und sie verwirklicht – hier, in der Gegenwart. Keinem ist je eingefallen, Religion und Wissenschaft ausgerechnet in dieser Weise zu vereinen. (W 158f.)

Die Zeilen lassen sich wie eine ironische Replique auf Lyotards Kritik an den Metaerzählungen der Moderne lesen. Die Loslösung von Transzendenz und Mystik von den institutionalisierten Formen der Religiosität, die Rückführung der religiösen Erfahrung auf apokryphe und/oder häretische (Orphismus, Bogumilentum) Konzepte geht einher mit der deutlichen Abschwächung der Emphase für ein heiteres, eschatologisches Denken. Denn das Aufspalten der Faktizität in ein vordergründiges Dasein und ein mit biblischen Motiven angedeutetes Sein kooperieren und konkurrieren in einem nie zum Gleichgewicht kommenden Zustand. Die Geschichten zeigen eine Bewegung vom Irgendwo ins Nirgendwo, doch diese u/dis-topische Veranlagung der fiktiven Welt hat kein verbindliches Koordinatensystem, keine zuverlässig teleologische Ausrichtung und keine stabile Subjektivität, die sich als ordnende, urteilende und sinngebende Instanz den Vexierbildern stellen kann. Das Geschehen erscheint als fremdgesteuert, ohne dass sich auch da – in einer wie auch immer gesetzten Transzendenz – die beschwichtigende Zuversicht einer höheren Ordnung abzeichnen dürfte. Ob und wie diese Ordnung durch die „biblische Hermeneutik“²⁵ sich würde konstruieren lassen, zeigt sich in jeder Leseart aufs Neue.

²⁵ J. Severino Croatto (2000) kritisiert die Suche nach dem ursprünglichen Sinn im Leben eines Textes und geht von der „Interpretation als Sinnproduktion“ im Prozess der Relektüre aus. In seiner Relektüre versucht der Autor den Sinn des Textes festzuschreiben, was aufgrund der prinzipiellen Deutungsoffenheit der Narration allerdings nie ganz gelingt (oder zu ‚fälschen‘, fundamentalistischen Thesen führt. Der/die Leser wiederum setzen die „biblische Hermeneutik“, indem sie sich den Text aneignen, unabhängig von der Intention des Autors.

Literatur

Primärtexte

- Aleksieva: Елена Алексиева (2006): *Кой?* [Wer?]. София: Колибри.
- Dimitrova: Кристина Димитрова (2007): *Сабазий*. [Sabazios]. София: INK.
- Dvorjanova: Емилия Дворянова (2006): *Земните градини на Богородица*. [Die irdischen Gärten der Gottesmutter]. София: Обсидиан.
- Vasilev: Сава Василев (2011): *Непокорният Лука*. [Der unbeugsame Luka]. Велико Търново: Фабер.

Секундärlитератур

- Backhaus, Knut; Häfner, Gerd (2009): *Historiographie und fiktionales Erzählen: Zur Konstruktivität in Geschichtstheorie und Exegese*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlagsgesellschaft, 2. Aufl.
- Bloom, Harald (1975): *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre (2006): Sozialer Raum, symbolischer Raum. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 354-370.
- Croatto, J. Severino (2000): *Hermenéutica bíblica. Para una teoría de la lectura como producción de sentido*. Buenos Aires: Lumen.
- Dvorjanova: Емилия Дворянова (1992): *Естетическата същност на християнството* [Das ästhetische Wesen des Christentums]. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- Efendulov: Ефендулов, Димитър (2004): *Религия и художествена литература (Междутекстови връзки)*. [Religion und fiktionelle Literatur. Intertextuelle Bezüge]. Варна: Барс-Агенция.
- Ejchenbaum, Boris (1971): Die Illusion des ‚skaz‘. In: Striedter, Jurij (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und Theorie der Prosa*. München: UTB, 161-167.
- Fol: Фол, Аленсандър (1995): *Химните на Орфей*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hassan, Ihab Habib (1971): *Dismemberment of Orpheus: Toward a Post-modern Literature*. New York: Oxford University Press.
- Heidegger, Martin (2001): *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.

- Ingarden, Roman (1969): *Prinzipien einer erlebnistheoretischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung. – Erlebnis, Kunstwerk und Wert*. Tübingen: Max Niemeyer, 19-27.
- Kirova/Dvorjanova: Кирова, Милена и Емилия Дворянова (1998): *La Velata (Гялото, разковане)*. София: Феня.
- Lyotard, J. François (1999): *Das postmoderne Wissen*. Wien: Passagen.
- Radev: Радев, Иван (1999): *Библията и българската литература. XIX-XX век. Справочник интерпретации*. [Die Bibel und die bulgarische Literatur. XIX-XX Jh. Ein Handbuch zur Interpretation]. Велико Търново: Абагар.

Nachwort

Die Lektüre der von Nikolina Burneva im Kontext der europäischen (Post-)Moderne und neueren Geschichte auf dem Balkan verorteten *Wendezzeiten in der bulgarischen Literatur* erzeugt ein epistemisches ‚Staunen‘ im besten Sinne. In den letzten zehn bis zwanzig Jahren hat die Kulturwissenschaft, insbesondere die komparatistische Imagologie, in nicht wenigen Studien zum Bulgarienbild all die Stereotype herausgearbeitet, mit denen die Erfahrungs- und Wissenslücken der europäischen Mitbürger, bezogen auf die bulgarische Kultur, ausgefüllt und geschlossen werden. Im Bewusstsein, eine ‚kleine Kultur am Rande Europas‘ zu sein, reagieren die meisten Bulgaren mit einem gelassenen Achselzucken auf die oft naiven Vorstellungen, Ansichten und Fragen, die das wohlmeinende Interesse von bulgarienerfahrenen Gesprächspartnern begleiten. Der Sofioter Kulturwissenschaftler Alexander Kiossev hat eine solche Erfahrung (im konkreten Fall hat er sie auf einer ‚balkanischen Studentenparty‘ in Göttingen gemacht) in seinem Essay *The dark intimacy: maps, identities, acts of identification* auf den Punkt gebracht:

Later on, at the party, I was introduced to a nice German girl who, noticing my accent, immediately asked me „Woher sind Sie?“ „Aus Bulgarien“, I answered, worried about my Bosnian friend, who had meanwhile gotten involved in another verbal war with a bunch of Serbs, Slovenes, and Albanians. [...] The party went on. Some Germans asked a Turkish girl to do a belly dance for them, which she refused. „Sie sind also ein Rumäne?“ the

German girl sought to confirm fifteen minutes later. „Nein, ich bin ein Bulgare, aber es ist egal,“ I replied.

Einige Jahre später wurde Kiossevs Studie *List of the Missing* zum Auslöser zahlreicher Diskussionen um die sogenannten selbstkolonisierenden Kulturen (für die bei ihm Bulgarien exemplarisch steht), welche im schmerzhaften Bewusstsein der totalen Abwesenheit von nationaler Geschichte, Kultur, Zivilisation, von großen Persönlichkeiten und Narrativen usw. geradezu traumatisiert seien. Hintergrund im Falle Bulgariens ist die fast fünfhundertjährige osmanische Fremdherrschaft – das scheinbar unüberwindbare Stigma in der nationalen Geschichtsschreibung –, das zur chronischen Überbewertung sowohl der eigenen patriotischen Bestrebungen als auch der aus ‚Europa‘ importierten kulturellen Vorbilder führte.¹

Die Überwindung der jahrhundertelangen kulturellen Isolation, in der die bulgarische Nation den Übergang vom Mittelalter in die Neuzeit versäumt und den Anschluss an die europäischen Entwicklungen vom Humanismus bis zur Romantik verloren hatte, setzte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, als – man sprach bereits vom ‚kranken Mann am Bosphorus‘ – die Verfallserscheinungen des osmanischen Feudalstaates immer drastischer zu Tage traten. Kulturelle Vermittler in dem als ‚nationale Wiedergeburt‘ bezeichneten Prozess waren die Vertreter der Intelligenzija, deren Zahl in beachtenswerter Geschwindigkeit anstieg und deren wissenschaftliches und künstlerisches Spektrum sich ebenso rasch ausdifferenzierte. Nachdem die erste Generation, nicht selten von russischen Mäzenen unterstützt, in Odessa und anderen russischen Städten ausgebildet worden war, gingen die zweite und die folgenden Generationen vorzugsweise zum Studium nach Deutschland, Frankreich und Italien. Sie kehrten mit einem ‚europäischen‘ Selbstverständnis heim und wurden nach der nationalen Befreiung im Jahr 1878 zu den geistigen Begründern des neuen bulgarischen Staates.

Entsprechend beschreibt Burneva das kulturelle Leben Bulgariens zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ein faszinierendes Drama mit vielfachen Kollisionen: zwischen dem Eigenen und dem Fremden, dem Ländlichen und dem Städtischen, zwischen den Geschlechtern, den Generationen, den (relativ wenigen) Bildungsbürgern und den Parvenüs, zwischen Linksdemokraten und Kulturkonservativen, Russophilen und Russophoben, Griechisch-Orthodoxen und Katholiken, Technokraten (soweit es sie überhaupt gab) und Mystikern usw. Solche konfliktgeladenen Prozesse, die nicht nur als typische Begleiterscheinung, sondern auch als notwendiger Impetus für den Übergang zur Moderne angesehen werden müssen, haben sich in jedem europäischen Land abgespielt; auf dem Balkan jedoch, und ganz

¹ Die Göttinger Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Katerina Kroucheva (2009: 15) sieht in dem bulgarischen Bewusstsein, eine ‚verspätete Nation‘ zu sein, „eines der grundlegenden ‚Kulturthemen‘“ seit der Wiedergeburt.

besonders in Bulgarien, geschah dies in ungefähr einem Drittel der Zeit.² Es kam zu einer Verdichtung der kulturellen Phänomene, was einerseits ihre nicht immer ausgereiften künstlerisch-philosophischen Konzepte und Visionen und andererseits die stark ausgeprägten Kulturkämpfe ihrer Urheber, Mittler und Anhänger erklärt.

Nur wenige Jahre nach dem Erreichen der ersehnten kulturhistorischen Synchronizität mit der europäischen Moderne verbündete sich Bulgarien mit den Mittelmächten und schitterte direkt in die zwei großen nationalen Katastrophen des Ersten und des Zweiten Weltkriegs. Anschließend begann mit dem Einmarsch der Roten Armee (1944) und der Ausrufung der Volksrepublik Bulgarien (1947) die Zeit des ‚real existierenden Sozialismus‘ mit all seinen politischen, sozioökonomischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umschichtungen. 45 Jahre später, am 10. November 1989, einen Tag nach der Öffnung der Berliner Mauer, wurde Todor Živkov, Staats- und Parteichef der Bulgarischen Kommunistischen Partei seit 1954, abgesetzt. Eine erneute, gravierende Umwertung aller Werte bahnte sich an, und zwar in einem Ausmaß, das man in den sogenannten Ostblockländern weder kannte noch sich vorzustellen vermochte.

Ungleichzeitigkeit und Identität des Nicht-Identischen sind von jeher ein fortwährendes Problem in der bulgarischen Geschichtsschreibung; in jüngster Zeit diskutieren bulgarische Intellektuelle, darunter Nikolina Burneva, die geschichtsphilosophische Frage, inwiefern die heroische und opfervolle Selbstdarstellung nicht ein bequemer nationaler Mythos sei, mit dem die historische wie gegenwärtige Verantwortung für die ‚selbstverschuldete Unmündigkeit‘ der bulgarischen Nation auf ‚die Fremden‘ abgewälzt werden könne.

Nach diesem Vorspann möchte ich auf das anfangs erwähnte ‚Stauen‘ zurückkommen, das nicht nur der bulgarienerfahrenen Leser dieses Buches erleben darf. Ich beziehe mich dabei auf Jonathan Cullers *Plädoyer für die Überinterpretation*. In Abgrenzung von Umberto Ecos Warnung vor der „Überinterpretation“ (als einem „übertriebenen Stauen“) bezeichnet Culler (1996: 133f.) das Stauen als „die beste Quelle, um Einsichten in die Sprache und Literatur zu erlangen“, und setzt sich vehement für die „extreme“ (nicht die „paranoide“!) Interpretation ein, da sie die einzige Methode sei, einen noch unbekanntem Bedeutungshorizont und neuen Textsinn zu erschließen. Eine moderate, auf Konsens zielende Interpretation führe allenfalls zu einer mehr oder weniger anschaulichen Rekonstruktion der Textintention, doch könne sie niemals „Zusammenhänge oder Implikationen zutage fördern, die zuvor unbemerkt oder unbedacht blieben“ (ebd.: 122). Die solide Interpretation sei Sache des „exemplarischen Lesers“, der genau *die Fragen* an den Text stellt und genau *die Antworten* im Text findet, „die der Text erzwingt“ (ebd.). Culler

² Der russische Kulturwissenschaftler Georgi Gačev (1964) spricht in dem Zusammenhang von der „beschleunigten Entwicklung“ der bulgarischen Literatur.

hingegen fordert, jene Fragen zu stellen, zu denen der Text uns „nicht ermutigt“ (ebd.: 125):

Könnte Ecos *Überinterpretation* in Wahrheit eine Praxis sein, Fragen zu stellen, die zwar in der üblichen Kommunikation nicht notwendig sind, uns aber über ihre Wirkungsweise nachdenken lassen? (ebd.)

Genau das macht Nikolina Burneva: Im offenen Raum unbegrenzter Kontexte verlässt sie das sichere Terrain automatisierter Fragen und Antworten und stellt die ‚anderen‘, bis dahin unentdeckten Fragen, die, kaum entdeckt, geradezu nahelegend, offensichtlich, ja zwingend für das Verständnis der Dinge erscheinen. Scharfsichtig und leichtfüßig, gleichsam im Vorbeigehen, hinterfragt Burneva vermeintliche Gewissheiten, befragt das scheinbar Selbstverständliche, das Übliche, Gängige und Allgemeingültige nach seinen kulturellen Ursachen, Codes und Wirkungsmechanismen. Sie stößt dabei auf skurril anmutende Phänomene, wie z.B. die Emanzipationsinitiative der in die Kleinstadt Etropole am Fuße des Balkans „zugezogenen Schwiegersöhne“, welche sie in *Gender und Kunstfolklore* als karnevalisches „Festival maskuliner Emanzen“ beschreibt. Das kritische Potential des kühnen Aufbegehrens der „eingepferchten Schwiegersöhne“ gegen die dominante Rolle der Familie der Braut, vor allem ihres eigentlichen „Gravitationszentrums“, der autokratischen Schwiegermutter, wird im kollektiven Ausleben beim feierlich sentimentalischen Happening in humoristische Parameter überführt.

Jenseits folkloristischer Klischees werden in einer flanierenden Bewegung durch die Dekaden der Modernisierung der bulgarischen Kultur zahlreiche Texte aus einem Jahrhundert gesichtet, wobei einige zentrale Themen des Longue durée im Fokus der Gesamtbetrachtung stehen. Dazu gehören die Stellung der Frau in der Gesellschaft, der kritische Impuls gegenüber dem Status Quo der sozialen und poetischen Praxis sowie die Konstruktion von Autoritäten, z.B. poetischen Mentoren oder philosophisch-ethischen Vordenkern, ihre gesellschaftliche Rolle und die Beziehungen zu ihnen. Wie in der Anthologie *Deutsche Dichter* (Burneva erwähnt sie in ihrer Studie *Ankunft in die Moderne*) von Penčo Slavejkov, dem Klassiker der bulgarischen Moderne, erfolgt auch in *Wendezeiten* die Auswahl der Texte nach subjektiven Kriterien und persönlichen Neigungen.³ Dabei bezeugt die Autorin ihre Vorliebe für die moderne, urbane und politisch engagierte Literatur und gestattet sich entsprechend selektive Herangehensweisen und Vermittlungsverfahren: als literaturgeschichtlicher Abriss über eine längere Zeitspanne (z.B. in *Ankunft in die Moderne*), als konkretes Autorenporträt und/oder konkrete Textanalyse (z.B. in *Jana Jazovas Lyrik über die letzten Dinge und die Frauenträume*), als Diskursanalyse von zusammenhängenden Aussagen in unterschiedlichen Medien (z.B. in *Zum*

³ Slavejkov (1959: 105f.) bekennt: „Die Auswahl der Lieder ist von mir, unbeeinflusst von fremder Auswahl. Keine Anthologie hatte ich dafür vor Augen. Ich habe direkt aus den Gesammelten Werken der Dichter das ausgewählt, was ich gemäß meinem Ziel brauchte und was mir gefiel.“

Umgang mit der nationalen Geschichte in Zeiten der Wende) oder als kulturalanthropologische Etüde (z.B. in *Gender und Kunstfolklore*).

Das bedeutet keineswegs, dass es den berühmten roten Faden in *Wendezeiten* nicht gäbe. Alle Studien sind verbunden in einem ernsthaften Interesse an den Innovationsbestrebungen und -energien der bulgarischen Literatur gegenüber den bestehenden Traditionen und an den Bemühungen um sozialen Fortschritt. Bei diesen Themen, bezogen auf eine Literatur, deren Schaffensbedingungen ein halbes Jahrhundert Diktatur, flankiert von politischen Umbrüchen in rascher Abfolge, waren, bewährt sich umso mehr die Cullersche „Überinterpretation“ im Sinne des ‚Anders-Fragens‘ und ‚Hinter-Fragens‘, war doch die Literatur über Jahrzehnte einer der letzten Orte, an denen die im öffentlich politischen und auch im Alltagsleben der Menschen ausgesparten Debatten stattfanden. Dabei erscheint in Burnevas Darstellungen die bulgarische Literatur nicht einfach als ein Refugium, als kompensatorischer oder gar utopischer Gegenentwurf zur realen Wirklichkeit, sondern als deren künstlerische Dekonstruktion, in welcher nach rein ästhetischen Experimenten und Erfahrungen gesucht wird. Ausgewiesene Details aus der Biographie ausgewählter Autoren werden dabei als Symptome gesellschaftlicher Paradigmenwechsel in das Narrativ über die bulgarische Kultur einbezogen und zugleich als Kristallisationspunkte für die fiktionalen Erzählungen aufgedeckt.

Burnevas Blick auf die bewegte bulgarische Literatur ist nicht nach innen gerichtet. Sie streicht die konsequente Offenheit der Werke für ihre Kontexte heraus und fördert zahlreiche interkulturelle Effekte zutage, etwa in der Untersuchung *„Gotische Kathedralen mit byzantinischen Kuppeln...“*, in der die vordergründig antipodischen „architektonischen Metaphern“ gotisch vs. byzantinisch „als Mittel der Eigen- und Fremdzuschreibung“ nach ihrem gemeinsamen ästhetisch-semiologischen Prinzip befragt und neu bewertet werden.

Neben den vielfältigen Aspekten der Themenentfaltung macht vor allem der erfrischend beherzte Stil die Attraktivität dieses Buches aus, das bei aller Intellektualität der Verfasserin auf trockene Theorielastigkeit verzichtet und stattdessen auf scharfsinnige Originalität und diskrete Emotionalität setzt.

Als kreativer Geist ist Nikolina Burneva nicht nur in Bulgarien bekannt. Seit vielen Jahren schon Dozentin für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Veliko Tŕrnovo, ist sie doch ein intellektueller *global player*, was zahlreiche internationale Forschungsaufenthalte, Gastdozenturen, wissenschaftliche Vorträge und Publikationen belegen. Mit ihrer unverwechselbaren Art, aus humanistischer Grundüberzeugung konstruktiv gegen den Strich zu denken, hinterlässt sie nicht nur einen bleibenden Eindruck als bemerkenswerte Persönlichkeit, sondern auch geistige Spuren, die zum Nach- und Weiterdenken anregen. Viele Spuren finden sich in Göttingen. Angefangen bei der Zusammenarbeit mit dem Fachverband Deutsch als Fremd- und Zweitsprache e.V. (FaDaF) seit dem Jahre 2005, über Veröffentlichungen im Göttinger Universitätsverlag und wissenschaftliche Vorträge in verschiedensten Zusammenhängen bis hin zur aktiven Mitarbeit in zwei von

der Abteilung Interkulturelle Germanistik koordinierten EU-Projekten, ist Nikolina Burneva mit der Universität Göttingen besonders eng verbunden. Das Lektorat für Bulgarische Sprache und Literatur am Seminar für Slavische Philologie feiert in diesem Jahr sein fünfzigjähriges Jubiläum. Mit *Wendzeiten* unterstützt Burneva nicht nur die Leitlinie des Faches, die Geschichte und Kultur Bulgariens im deutschsprachigen Raum zu vermitteln, sondern macht der Göttinger Bulgaristik auch ein zauberhaftes Geburtstagsgeschenk.

Göttingen, im Juni 2013

Annegret Middeke

Literatur

- Culler, Jonathan (1996): Ein Plädoyer für die Überinterpretation. In: Eco, Umberto (Hrsg.): *Zwischen Autor und Text. Interpretationen und Überinterpretationen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 120-134.
- Booth, Wayne (1979): *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gačev, Georgi D. (1964): *Uskorennoe razvitiie literatury (na materiale bolgarskoj literatury XIX v.)*. Moskva: Izdatel'stvo „Nauka“.
- Kiossev, Alexander (2001): List of the Missing. In: Maszak, Mihaly Szegedy (Hrsg.): *National Heritage, National Canon*. Budapest, Collegium Budapest Working Series, Nr. 11. http://www.academia.edu/3477734/List_of_Absence (letzter Zugriff: 25.05.2013).
- Kiossev, Alexander (2003): The dark intimacy: maps, identities, acts of identification. In: *eurozine*. <http://www.eurozine.com/pdf/2003-05-19-kiossev-en.pdf> (letzter Zugriff: 25.05.2013).
- Kroucheva, Katerina (2009): „Goethereiz!“ *Die bulgarischen Faust-Übersetzungen*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Slavejkov, Penčo P. (1958-1959): *Săbrani săčnenija v osem toma*. Red.: Delčev, Boris et al. Sofia: Bălgarski pisatel.

„Einem ausführlichen Abriss zur Geschichte der bulgarischen Literatur aus dem beginnenden 20. Jh. folgen originelle Autorenporträts, kulturanthropologische Studien und tiefgreifende Analysen von Texten aus der jüngsten Gegenwart. Die Vernetzung verschiedener methodologischer Ansätze geht vom Kriterium der Innovation und der ästhetischen Qualität der gesichteten Werke aus. Darin sehe ich einen wesentlichen Beitrag zur Revision des Literaturkanons und dessen Rückkopplung an den sozialen, kulturellen und psychologischen Wandel der Gesellschaft im Bulgarien von heute.“

(Svetlana Arnaudova, Literaturwissenschaftlerin)

„Kein vorgefundenes System und keine hergebrachte Vorstellung werden hier neu verlegt, sondern eine in beiden Kulturen – der bulgarischen und der deutschen – sich auskennende Autorin vermittelt durch ihre subjektive, aber nachvollziehbar begründete Auswahl ein lebendiges und überraschend anziehendes Bild des Bulgarischen. Besonderen Wert legt sie dabei auf den Transfer kultureller Realien.“

(Anna Dimova, Übersetzungswissenschaftlerin)

