

Johannes Holthusen

Rußland in Vers und Prosa

Vorträge zur russischen Literatur
des 19. und 20. Jahrhunderts

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

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

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

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

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

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRUNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON HENRIK BIRNBAUM UND JOHANNES HOLTHUSEN

REDAKTION: PETER REHDER

Band 69

JOHANNES HOLTHUSEN

RUSSLAND IN VERS UND PROSA

VORTRÄGE
ZUR RUSSISCHEN LITERATUR DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1973

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

ISBN 3 87690 079 4

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1973
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München
Druck: Alexander Großmann
8 München 19, Ysenburgstraße 7^I

V o r w o r t

Zu dem Gedanken, die hier in einer Sammlung vereinten Vorträge einer erweiterten Öffentlichkeit zu unterbreiten, haben die Diskussionen mit den engsten Mitarbeitern im Seminar für Slavische Philologie der Universität München den entscheidenden Anstoß gegeben. Wie der Leser bemerken wird, handelt es sich bei dieser Sammlung nicht um einen geschlossenen Vortragszyklus, sondern um thematisch und - was die Entstehungszeit angeht - auch chronologisch breiter gestreute Zusammenfassungen von Arbeitsergebnissen und Gedanken, die für den mündlichen Vortrag vor den jeweils genannten Zuhörerkreisen bestimmt waren.

Um den ursprünglichen Charakter dieser Darlegungen zu bewahren, habe ich die Formulierungen direkt aus den Vorlesungsmanuskripten übernommen, ohne entscheidende Abstriche und ohne nachträgliche Erweiterungen. Der Wortlaut wurde zwar in allen Fällen überprüft und für den Zweck der Drucklegung, wo nötig, korrigiert, jedoch habe ich auf alle sachlichen Änderungen verzichtet. Dadurch sind sowohl der Vortragsstil als auch der eigene Erkenntnisstand des jeweils angegebenen Vortragsdatums unangetastet geblieben. Eine Ausnahme mußte lediglich im Fall des Vortrages "Das Erzählen bei Isaak Babel" und bei Boris Pil'njak" gemacht werden, da zu diesem Vortrag nur konzeptartige Aufzeichnungen benutzt wurden. Diese werden hier neu formuliert und um einige Punkte ergänzt vorgelegt. Um die Einheitlichkeit des Stils zu gewährleisten, wurde die Vortrags-situation auch hier rekonstruiert.

Da die Thematik der Vorträge größtenteils in engem Zusammenhang mit speziellen wissenschaftlichen Arbeitsvorhaben gestanden hat, wird der interessierte Leser in einem Anhang auf Veröffentlichungen des Autors hingewiesen, in denen solche Zusammenhänge gegeben sind.

Bei der redaktionellen Vereinheitlichung des Bildes der verschiedenen Vorträge, insbesondere bei der konsequent durchgehaltenen Anführung der zahlreichen Textbeispiele im vollen Wortlaut der russischen Originalsprache und in deutscher Übersetzung, konnte ich mich der tatkräftigen Unterstützung von Fräulein Dr. Johanna Renate Döring und Herrn Dr. Peter Rehder erfreuen. Ihnen beiden sei an dieser Stelle sehr angelegentlich gedankt. Wo auf deutsche Übersetzungen nicht eigens in den Literaturangaben hingewiesen wird, stammen diese von beiden Mitarbeitern bzw. von mir selbst.

Auf einen Anmerkungsapparat wurde aus grundsätzlichen Erwägungen verzichtet, da Fußnoten zwangsläufig das Problem einer Neugestaltung des Textes aufgeworfen hätten. Die zitierten Texte sind in den Literaturangaben belegt, genauere Stellenachweise erschienen mir dabei entbehrlich. Verweise auf namentlich genannte oder implizit behandelte Dichter und Literaturwissenschaftler wurden nach Möglichkeit ebenfalls in die Literaturangaben aufgenommen. Darüber hinaus dankt der Verfasser allen ungenannt gebliebenen Freunden, Kollegen und Schülern für die wichtigen Anregungen, die er im Laufe zweier Jahrzehnte von ihnen empfangen hat.

Für die äußere Gestaltung und Bearbeitung, die in bewährter Weise Herr Dr. Peter Rehder übernommen hat, danke ich bei dieser Gelegenheit dem Betreuer der Reihe "Slavistische Beiträge" besonders herzlich, ebenso wie allen Mitarbeitern des Seminars für Slavische Philologie der Universität München, die die schnelle Herstellung der Druckvorlage ermöglicht haben.

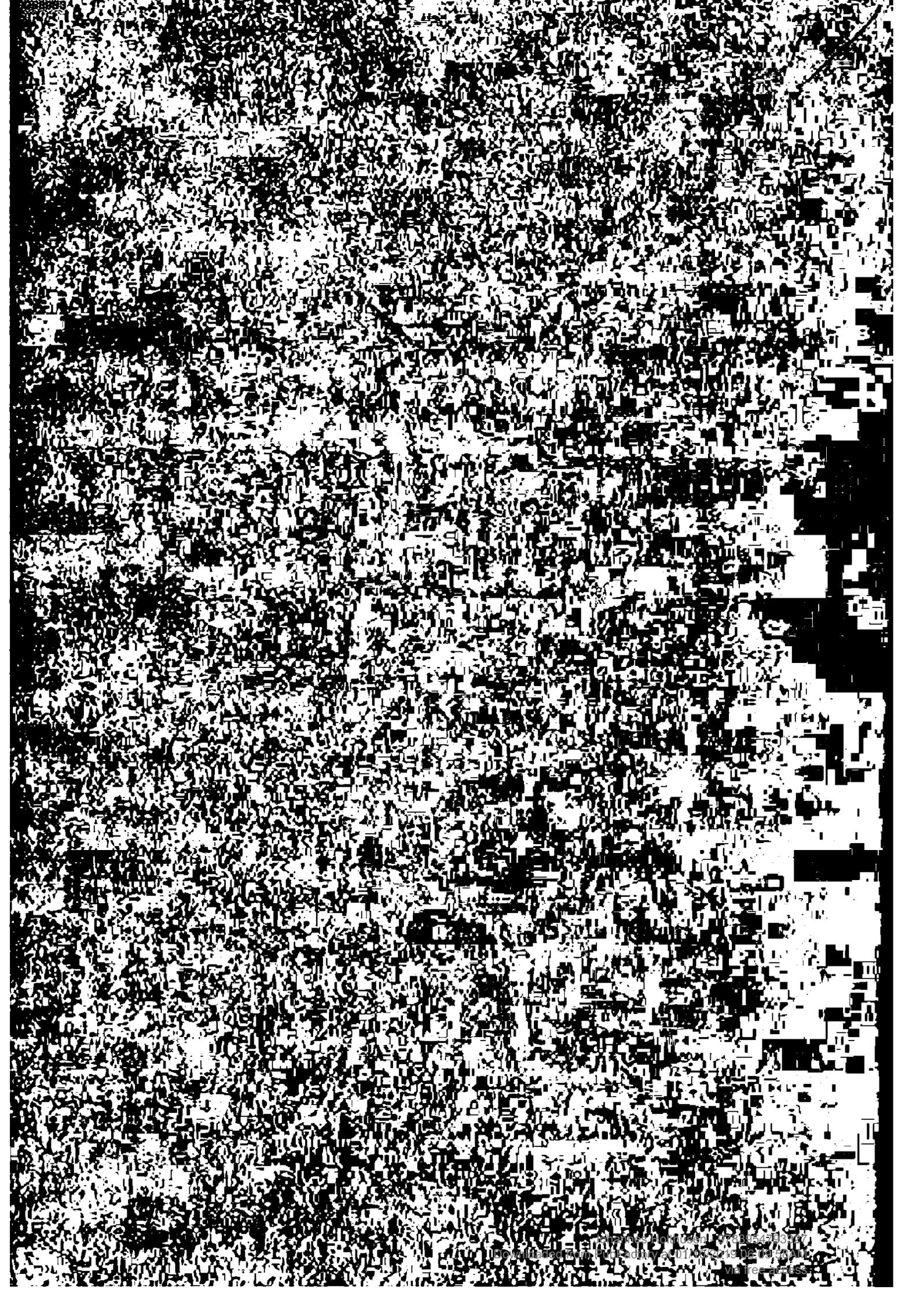
Dem Verlag Otto Sagner und Herrn Otto Sagner persönlich danke ich für langjährige verständnisvolle Zusammenarbeit, der diese Reihe ihre Existenz verdankt.

München, im August 1973

J. Holthusen

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

Petersburg als literarischer Mythos	9
Gogol' und die Großstadt	35
Geschichte und Utopie im russischen Symbolismus	58
Probleme der frühen Sowjetliteratur (Prosa, Drama)	82
Das Erzählen bei Isaak Babel' und bei Boris Pil'njak	112
Zur Interpretation zeitgenössischer sowjetrussischer Lyrik	139
Probleme der neueren Sowjetliteratur (Versdichtung)	161
Solženicyns Erzählkunst	187
Verzeichnis weiterer, thematisch anknüpfender Arbeiten des Verfassers	211



P e t e r s b u r g a l s l i t e r a r i s c h e r M y t h o s

Das literarische Leben der verschiedenen Völker spielt sich offensichtlich nicht nur in zeitlicher, sondern häufig auch in räumlicher Zyklisierung ab, es gruppiert sich von Zeit zu Zeit um gewisse Zentren, die zu besonderer literarischer Bedeutung aufsteigen. Das literarische Prag kurz vor dem ersten Weltkrieg wäre ein solches Beispiel, Berlin in den zwanziger Jahren, und immer wieder Paris, das literarische Zentrum par excellence.

Sehr vieles ließe sich hier noch anführen, wenn wir weiter in Mittel- und Westeuropa verweilen würden, doch soll unser Blick heute auf Osteuropa ruhen, genauer gesagt auf Nordosteuropa, denn St. Petersburg, die Residenzstadt des russischen Kaiserreiches seit Peter dem Großen, hatte zweifellos immer einen sehr nördlichen Anstrich. Zur Zeit Puškins wurde Petersburg in umschreibender Redeweise das "nördliche Palmyra" genannt, und es wäre gewiß einer Untersuchung wert, wie vielfältig das Epitheton "nördlich" (servernyj), oft auch durch "nordisch" wiedergegeben, in der Petersburger Literatur Verbreitung gefunden hat. Man braucht z.B. nur an Puškins Sentenz aus dem "Evgenij Onegin" zu denken:

"Но наше северное лето,
Карикатура южных зим..."

[Aber unser nordischer Sommer/ist eine Karikatur
der Winter im Süden]

(Der Vortrag wurde vor der Ackermann-Gemeinde an der Universität Würzburg im Wintersemester 1963/64 gehalten.)

Die "Weißen Nächte", in denen die Sonne kaum unter dem Horizont verschwindet, hat Dostoevskij in einer seiner Erzählungen der Weltliteratur einverleibt, und in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zögerte man sogar nicht einmal, einen Petersburger literarischen Almanach "Polarstern" [Poljarnaja zvezda] zu nennen. Gleich darauf folgten die "Nordischen Blumen" [Severnye cvety], und als Namen für Almanache, Zeitungen und Zeitschriften sind aus dem 19. Jhdt. zu belegen: "Nordische Lyra" [Severnaja lira], "Nordische Minerva" [Severnaja Minerva], "Nordische Post" [Severnaja počta], "Nordische Biene" [Severnaja pčela], "Nordlicht" [Severnoe sijanie], "Nordischer Bote" [Severnyj vestnik] und andere ähnlich gebildete Titel.

Petersburg verstand sich selbst also eher als nordeuropäisch denn als osteuropäisch, und die Nähe Skandinaviens hatte ja schon am Beginn der russischen Geschichte dazu geführt, daß die Nordmänner (die Wikingen bzw. die Waräger) vom Ladogasee aus die Fahrt nach dem Süden antraten, die sie bis gen Byzanz und darüber hinaus führen sollte. Petersburg, die Hauptstadt des kaiserlichen russischen Imperiums, ist eine späte Gründung, wie genugsam bekannt ist. Kiev und Moskau sind die historischen Hauptstädte, Petersburg dagegen wurde von dem germanophilen Zaren Peter 1703 gegründet, an der sumpfigen und durch Überschwemmungen bedrohten Mündung der Neva, unweit der schwedischen Festung Nienschanz, die Peter 1702 erobern konnte. Der deutsch-niederländische Name der Stadt Sanktpeterburg oder Piterburch weist deutlich genug auf den für die Russen fremdartigen Charakter der Stadt hin, nicht ohne Grund wurde die Stadt während des I. Weltkrieges in "Petrograd" umbenannt.

Über die Erbauung der Stadt und ihrer Festungswerke gibt es mehr Gerüchte als zuverlässige dokumentarische Unterlagen, aber gerade diese Gerüchte bilden gleichsam die Basis für den Mythos von Petersburg, wie er sich in der russischen Literatur einnisten sollte.

Der durch seine christliche, literarisch-philosophische Publizistik bekannte Dmitrij Merežkovskij schreibt - bereits einige Zeit nach der Revolution von 1905 - in einem seiner Essays ("Regenbogen im Winter" [Zimnie radugi]):

"В 1714 году Петр задумал умножить Петербург; заметив, что в городе медленно строились дома, царь запретил во всем государстве, кроме Петербурга, сооружать каменные здания, с угрозой в противном случае разорения имения и ссылки. Постановлено было на всех судах, приходящих в Петербург через Ладожское озеро, также на всех подводах привозить камень и сдавать его обер-комиссару...

Еще бы не "умышленный" город!
Рабочие, которых сгоняли, как скот, со всех концов
России, пели заунывную песню:

Подымались добры молодцы,
Добры молодцы, люди вольные,
Все ребятушки понизовые
На работушку государеву.

...
Воплощение этой "не своей воли" и есть Петербург. При возведении первоначальных укреплений нужна была земля, а ее поблизости не находилось: кругом была только трясина, покрытая мхом; землю таскали к бастионам из дальних мест в старых мешках, рогожах, или даже просто в полах платья. Люди оставались без хлеба, без крова и мерли, как мухи. Покойников не успевали хоронить и волокли, как падаль, в общую яму. Сооружение Петропавловской крепости стоило жизни 100 тысяч переселенцев.'

[Peter beschloß im Jahre 1714, Petersburg zu vergrößern: da er merkte, daß die Häuser in der neuen Stadt sehr langsam gebaut wurden, erließ er ein Verbot, in ganz Rußland, außer Petersburg, steinerne

Häuser zu errichten; Zuwiderhandelnden drohte Konfiskation des Eigentums und Verbannung. Alle Schiffe, die durch den Ladogasee nach Petersburg fuhren, sowie alle Fuhrwerke waren verpflichtet, eine gewisse Menge Bausteine mitzunehmen und dem Oberkommissar abzuliefern ... Und das soll keine 'erdachte' Stadt sein! Die Arbeiter, die aus ganz Rußland wie Vieh zusammengetrieben wurden, sangen das traurige Klagelied:

Tüchtige Burschen haben sich auf den Weg
gemacht,
Tüchtige Burschen, freies Volk,
Alles Kinder aus den Niederungen
Zur Fronarbeit für den Zaren.

Die Verkörperung dieses 'fremden Willens' ist Petersburg. Für die Errichtung der Fundamente brauchte man Erde, Erde war aber in der Nähe nirgends zu finden; es gab nur moosbewachsenes Moor. Erde für die Bastionen wurde aus weiter Entfernung in alten Säcken, Bastdecken und oft sogar in Rockschoßen herbeigeschleppt. Die Menschen hatten kein Obdach und kein Brot und starben wie die Fliegen. Man hatte nicht Zeit, die Leichen einzeln zu beerdigen; alle wurden wie Aas in eine gemeinsame Grube geworfen. Die Errichtung der Peter-Pauls-Festung allein kostete 100 000 Umsiedlerleben.]

Merežkovskij ist nach der Revolution von 1905, nach der politischen Enttäuschung, die ihn für drei Jahre ins Ausland trieb, der bitterste Feind Petersburgs und Peters des Großen. Angewidert spricht er von

"...невероятной, черно-коричневой жижe среди невероятного, черно-желтого тумана..."

[unglaublichem schwarzbraunen Schmutz inmitten eines unglaublichen schwarzgelben Nebels]

und er erinnert sich an sein Pariser Exil:

"надо прожить несколько лет в Европе, чтобы почувствовать, что Петербург все еще не европейский город, а какая-то огромная каменная чухонская деревня. Невытанцовавшаяся и уже запакошенная Европа."

[Man muß mehrere Jahre in Westeuropa gelebt haben, um zu begreifen, daß Petersburg noch immer keine europäische Stadt, sondern ein kolossales steinernes Finnendorf ist. Ein unausgegorenes und doch schon verdrecktes Europa.]

Das Antlitz Petersburgs vergleicht Merežkovskij in dem glei-

chen Essay ohne Umschweife mit dem Anlitz des Todes, Facies Hypocratica, wie er gelehrt hinzufügt.

Merežkovskij selbst gehörte zur Petersburger literarischen Welt, zur Petersburger Literatur im genaueren Sinne, und gerade seine paradoxe Einstellung scheint mir zum Interessantesten zu gehören, was uns unser Problem bietet: Petersburg im Urteil der russischen Intelligenz. Bevor wir das Problem weiter entwickeln, muß ich noch auf einen Aspekt des Ablehnungskomplexes gegen Petersburg eingehen, der historisch und gefühlsmäßig bedingt ist: die "Rivalität" zwischen Petersburg und Moskau. Merežkovskij kann uns da gleich mitten hinführen:

"Недавно ездил я в Москву...

Люди, как люди; город, как город. Веселые санки скрипят по крепкому снегу, и можно не бояться, что завтра превратится он в черную слякоть...

И вот еще что. Как это ни странно, но в некоторых уголках Кремля я чувствую себя, как на старых площадях Пизы, Флоренции, Перуджии: не даром строили эти соборы и башни, вместе с русскими каменщиками, итальянские зодчие. Я здесь ближе к подлинной святой Европе, чем в Петербурге...

Из русской земли Москва выросла и окружена русской землей, а не болотным кладбищем с кочками вместо могил и могилами вместо кочек. Москва выросла - Петербург вырощен, вытащен из земли, или даже просто "вымышлен"."

[Kürzlich bin ich nach Moskau gefahren ... Die Menschen sehen wie Menschen aus; die Stadt - wie eine Stadt. Der Schlitten fliegt lustig über den festen, knirschenden Schnee, und man muß nicht Angst haben, daß der Schnee sich schon morgen in schwarzen Brei verwandeln wird ... Und dann noch etwas: Wie seltsam es auch klingt, ich fühle mich in gewissen Winkeln des Kremls wie auf den alten Plätzen von Pisa, Florenz und Perugia; nicht umsonst haben an der Erbauung dieser Dome und Türme neben russischen Steinmetzen auch italienische Baumeister mitgearbeitet. Hier bin ich dem echten, heiligen Westeuropa näher

als in Petersburg ... Moskau ist aus russischer Erde emporgewachsen und von russischer Erde und nicht von einem sumpfigen Friedhof umgeben, mit feuchten Mooshügeln statt Gräbern und Gräbern statt Mooshügeln. Moskau ist selbst emporgewachsen, Petersburg aber wurde gezüchtet, aus der Erde herausgezogen oder sogar einfach 'ausgedacht'.]

So schließt Merežkovskij unter Benutzung eines Zitates aus Dostoevskijs "Zapiski iz podpol'ja" [Aufzeichnungen aus dem Kellerloch], wo Petersburg als unheimlich "abstrakte" und "ausgedachte" Stadt gekennzeichnet wird.

Moskau als die alte "russische" Hauptstadt stand dem echten Gefühl und auch den natürlichen menschlichen Bedürfnissen der Russen auch in der ersten Hälfte des 19. Jhdts. näher als Petersburg. Die Gegenüberstellung Moskaus und Petersburgs hat als literarische Tradition vor allem Gogol' entwickelt. In seinem Feuilleton "Peterburgskie zapiski 1836 goda" [Petersburger Notizen 1836] lesen wir:

"Петербург весь шевелится, от погребов до чердака; с полночи начинает печь французские хлеба, которые назавтра все съест немецкий народ, и во всю ночь то один глаз его светится, то другой; Москва ночью вся спит, и на другой день, перекрестившись и поклонившись на все четыре стороны, выезжает с калачами на рынок."

[Petersburg ist ständig in Bewegung, vom Keller bis zum Dachboden; schon um Mitternacht fängt es an, französische Brote zu backen, die alle am nächsten Morgen von den deutschen Einwohnern verspeist werden, und die ganze Nacht leuchtet hier sein eines Auge, dort sein anderes. Moskau schläft nachts fest, und am nächsten Morgen, wenn es sich nach allen vier Seiten bekreuzigt und verneigt hat, fährt es mit seinen Kringeln zum Markt.]

Moskau, so doziert Gogol', ist weiblichen, Petersburg männlichen Geschlechts. Moskau wartet mit seinen Bräuten auf, Petersburg mit seinen Freiern. Moskau ist Rußlands Vorratskammer, Petersburg der Ort des schnellsten Verbrauchs.

"Rußland braucht Moskau", so argumentiert Gogol', aber "Petersburg braucht Rußland" [Moskva nužna dlja Rossii; dlja Peterburga nužna Rossija.]

Nach Gogol' gibt es noch viele solcher Vergleiche zwischen Moskau und Petersburg bei den Vertretern der sog. naturalistischen Schule [natural'naja škola] in den vierziger Jahren des 19. Jhdts. Und dabei wird vor allem unterstrichen, daß Moskau die Stadt mit den geheiligten Traditionen ist, Petersburg aber eine geschäftige und "windige" Stadt, ohne jede Tradition. In dem satirischen Reiseroman des Grafen Sollogub mit dem Titel "Tarantas" [Der Tarantas] heißt es z.B.:

"Ни в одном доме не найдешь ты дедовских следов...
прекрасный Петербург кажется городом, взятым напрокат..."

[In keinem Haus findest du Spuren der Voreltern ...
das prächtige Petersburg erscheint wie eine Stadt,
die nur angemietet ist.]

Petersburg ist das steinerne Gehäuse der deutsch-russischen Bürokratie, und man kann verstehen, daß diese Bürokratie den Russen nicht eben sympathisch war. Der gehetzte, ja an den Rand des Wahnsinns getriebene Beamte ist der Held der Petersburger Literatur der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jhdts. Denken wir nur an den armen Popriščin aus Gogol's "Zapiski sumasšedšego" [Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen] oder an Akakij Akakievič, an Gogol's Geschichte vom "Mantel" [Šinel']. Graf Sollogub schreibt - ebenfalls im "Tarantas" -

"Весь Петербург кажется огромным департаментом, и даже строения его глядят министрами, директорами, столоначальниками, с форменными стенами, с вице-мундирными окнами."

[Ganz Petersburg erscheint wie ein riesiges Büro,
und sogar seine Häuser sehen aus wie Minister, Direktoren,
Abteilungsleiter, mit Uniformwänden, mit Vizeuniformfenstern.]

Wann und wo hat diese Kritik an Petersburg, an dem un-russischen Wesen dieser Stadt ihren Anfang genommen? Die Beantwortung dieser Frage führt uns mitten in das Problem der eigentlichen Petersburger Literatur hinein.

Nichts dergleichen läßt sich in der klassizistischen Literatur des 18. Jhdts. entdecken. Die russischen Dichter des 18. Jhdts., die der Gunst des Hofes bedurften und sich wohl auch gern der Gunst des Hofes erfreuten, hatten scheinbar noch ein völlig naives Verhältnis zu Petersburg, vor dessen imperialem Namen sie die schuldige Ehrfurcht zeigten. Sumarokov, der große Rivale Lomonosovs, war z.B. einer derjenigen, dessen Karriere ganz mit der Residenzstadt verbunden war. Das zeigt sich vielleicht nirgends so deutlich wie in der "horazischen" Ode auf die Geburt des Prinzen und nachmaligen Zaren Pauls I., 1754:

"Скажи свое веселье, Нева, ты мне,
Что сталося за счастье сей стране?"

[Nenne mir deine Freude, Neva, / was für ein
Glück ist über dieses Land gekommen?]

so fängt die Ode an, und in zwölf horazischen Strophen wird nun die kaiserliche Familie, werden ihre unvergeßlichen Taten gerühmt. Mindestens in jeder zweiten Strophe ist von Peter I. die Rede, für sein Werk wird Gedeihen und beständiges Wachstum erfleht:

"Посеянные им, возрастайте вы,
Науки, на берегах чистых вод Невы,
Труды Петровы, процветайте,
Музы, на Севере обитайте."

[Die ihr von ihm gesät seid, wachst empor, / Wissen-
schaften, an den Ufern der reinen Nevafluten, / Werke
Peters, blüht weiter auf, / Musen nehmt im Norden
Wohnung.]

1756 dichtet Sumarokov eine Inschrift für das Häuschen Peters des Großen "К domiku Petra Velikogo", in der es heißt:

"Лъзя ль пышный было град сим домом обещать?
Никто не мог того в то время предвещать;
Но то исполнилось; стал город скоро в цвете...
Каков сей домик мал, так Петр велик на свете."

[Konnte dieses Haus ein Versprechen auf die Pracht der Stadt sein?/Niemand konnte das zu jener Zeit prophezeien;/aber gleichwohl ist es in Erfüllung gegangen; in Blüte stand bald die Stadt .../So klein dies Häuschen ist, so groß ist für die ganze Welt Peter.]

Ein anderes Gedicht, eine Epistel Sumarokovs, wiederholt den Wunsch, daß auch die Musen an der Neva heimisch werden möchten:

"Желай, чтоб на берегах сих музы обитали,
Которых вод струи Петром преславны стали.
Октавий Тибр вознес, и Сейну - Лудовик."

[Wünsche dir, daß die Musen auch an diesem Strand Wohnung nehmen, dessen Wasserfluten durch Peter weltberühmt wurden. Octavius hat den Tiber erhöht, die Seine aber Ludwig.]

Hier wird Petersburg neben Rom und Paris gestellt. Und so wurde es unter den Klassizisten auch bald üblich, statt Petersburg den größeren Namen "Petropol'" (Petropolis) zu gebrauchen. Als eine Tragödie Sumarokovs bei der Kritik durchfiel, klagte der Dichter in einer Elegie 1770 sein Leid den Wellen der Neva:

"О вы, кропящие Петрополь невки волны,
Сего ли для, ах, Петр храм музам основал.
Я суетно на вас, о музы, уповал!"

[O ihr Nevawellen, die ihr Petropolis benetzt,/hat dafür, ach, Peter den Tempel der Musen gegründet!/Vergeblich habe ich auf euch, o Musen, gesetzt.]

Diese Tradition bleibt das ganze 18. Jhdt. über lebendig, sie wird vor allem durch Deržavin fortgesetzt, wie dessen Ode auf die Geburt des späteren Zaren Alexanders I. (1777)

zeigt. Gerade die Rede vom "nördlichen" Imperium, von der "nördlichen" Residenz entstammt dieser klassizistischen Tradition. Die Überschrift zu Deržavins Ode lautet nämlich: "Auf die Geburt des purpurborenen Knaben im Norden" [Na roždenie v Severe porfirorodnogo otroka].

Ganz sicher hängen die dichterischen Huldigungen an Petersburg auch eng mit der klassizistischen Gattungspoetik zusammen. Die durch den Kanon vorgeschriebenen bzw. "erlaubten" Gattungen sahen die Huldigung eigens vor: feierliche Poesie ist im 18. Jhdt. noch ganz Odenpoesie. Die Elegie läßt Raum für Schmerz, aber nicht für historische Polemik, die Satire hat Laster zu geißeln, nicht aber staatlich geschützte Traditionen anzugreifen.

Der Mythos von dem Unwesen der Petersburger Kultur hat daher auch erst literarische Gestalt annehmen können, nachdem das Gefüge der alten Gattungen im Namen der Romantik zum Einsturz gebracht worden war. Diese Zertrümmerung der Gattungen fällt zusammen mit dem Werk Alexander Puškins, und Puškin war es denn auch, der als erster rein Petersburger Dichter den Vorhang zerriß, der das andere Antlitz Petersburgs bisher verhüllt hatte. Zugegeben sei, daß sich die Widersprüche zum Beginn der 30er Jahre des 19. Jhdt. verschärft hatten, Petersburg war auf dem Weg, eine Großstadt des 19. Jhdt. zu werden. Unentbehrlich war aber auch dies: die Emanzipierung der Literatur vom Zarenhof, und welchen Preis Puškin dafür gezahlt hat, ist bekannt: die Mißgunst der Hofgesellschaft hat Puškin, der der ständigen Intrigen müde geworden war, zu jenem schändlichen Duell getrieben, in dem er tödlich getroffen wurde.

Puškins Haltung wird vielleicht gerade in einem Gedicht besonders deutlich, das ein Vermächtnis an die Nachwelt ist,

das berühmte Gedicht, das er als sein "Denkmal" ansah. In Anlehnung an das horazische "Exegi monumentum" spricht Puškin hier 1836 (ein knappes Jahr vor seinem Tode) von seinem Werk, diesem wahrhaften Monument, das sich nach des Dichters eigenen Worten mit seinem freien Haupt höher erhebt als die Alexandersäule, die, 1834 errichtet, die Taten des Zaren Alexanders I. verherrlichen sollte.

Es ist bekannt, daß sich der Dichter bei der Enthüllung der Alexandersäule entschuldigen ließ, und man kann ahnen, warum.

Bezeichnenderweise spielt in dem "fatalen" Mythos Petersburgs ebenfalls ein Denkmal die Hauptrolle, und Puškin ist derjenige, der diese Rolle dichterisch formuliert hat in seiner "Petersburger Erzählung" in Versen, dem "Mednyj vsadnik" 1834 [Eherner Reiter]. Es handelt sich um das Denkmal Peters des Großen, bestellt von Katharina II. bei dem Pariser Bildhauer Falconet, enthüllt 1782. Das Denkmal zeigt den Zaren rittlings auf einem Pferd, das die Vorderhufe ins Leere erhoben hat und mit den Hinterhufen eine sich krümmende Schlange zertritt, ein Einfall, der wohl auf ein altes mit Herakles dem Schlangentöter verbundenes stoisches Motiv für die Überwindung von Hindernissen und Feinden, für die Ausrottung von irrigen Fehlern zurückgeht.

Dieses auf einen roh bearbeiteten Granitsockel gehobene Denkmal beherrscht noch heute den Petersplatz an der Neva, aber in der Petersburger Literatur spielt es die Rolle des wohl eigenartigsten Symbols. Sogar der polnische Dichter Adam Mickiewicz hat diesem Denkmal in einem seiner größeren Epen ("Dziady" [Totenfeier]) eine Digression gewidmet. Peter, auf ungezügelterm Roß, gleichsam in ziellosem Absprung über dem

Abgrund des Granitfelsens schwebend, wird von ihm mit einem vereisten Wasserfall verglichen, der über einem felsigen Absturz hängt. An dieses Bild knüpft Mickiewicz die rhetorische Frage: "Was wird aus dieser Kaskade der Tyrannei, wenn erst die Sonne der Freiheit blinkt, wenn erst der warme Westwind über dieses Land hinwegstreicht?" Interessant ist das Datum dieser Frage, sie wurde 1829 gestellt, ein Jahr vor dem polnischen Aufstand von 1830.

Puškin arbeitet an seiner Dichtung vom "Ehernen Reiter" freilich mit einer anderen "klimatischen" Symbolik. Seine Erzählung geht aus von der großen Überschwemmung der Neva in Petersburg am 7. November 1824. Puškin, der diese Überschwemmung selbst nicht miterleben mußte, da sie in seine Verbannungszeit fällt, reagierte damals fast schadenfroh. Er schrieb in einem Brief kurz nach dem 20. November 1824 aus Michajlovskoe an seinen Bruder Lev Sergeevič Puškin ("Adres: L'vu Sergeeviču Puškinu v sobstvennye lapki"): "Was ist bei euch los? Eine Überschwemmung? Das macht doch dem verfluchten Petersburg nichts! Voilà une belle occasion à vos dames de faire bidet."

Zehn Jahre später, im "Ehernen Reiter", zeigt diese Überschwemmung deutlich ihren bedrohlichen Aspekt. Wenn Puškin das Reiterdenkmal und die Überschwemmung in einem Atemzug nennt, so ist die Implikation natürlich, daß Peter der Große die Stadt an einer Stelle erbaut hat, die eigentlich ohne Grund ist, über die die Wassermassen jeden Augenblick hereinbrechen können, wenn der gefährliche Westwind das Wasser in die Neva zurückdrückt.

Eugen [Evgenij], der Held der Erzählung, hat das Unglück, daß durch die Überschwemmung das hölzerne Häuschen, in dem

seine Braut wohnt, und mit dem sich alle seine Träume verbinden, hinweggespült wird. Paraša kommt mit ihrer Mutter in den Fluten um.

Der wahrhaft romantische Gedanke der Erzählung ist nun der, daß Puškin seinen Evgenij ein Duell mit dem Ehernen Reiter auskämpfen läßt, das natürlich nur mit der Erniedrigung Evgenijs enden kann. Die Macht ist zu ungleich verteilt.

Der Höhepunkt der hintergründigen Auseinandersetzung ist Evgenijs verbale Herausforderung an das Denkmal - eine Art Transposition des Don Juan-Motivs und der Herausforderung des Komturs -: hier prallen verletztes Recht und dämonische Macht aufeinander. Eugen geht um das Denkmal herum und stellt sich zum ersten Mal Angesicht in Angesicht seinem geheimen Widersacher. Mit wildem Trotz blickt er zu dem Reiter empor, aber auf einmal wird ihm schwarz vor Augen. Er preßt die Stirn gegen das kalte Gitter, ringt ohnmächtig die Hände und schleudert die drohende Herausforderung gegen den Reiter:

"Добро, строитель чудотворный! -
Шепнул он, злобно задрожав, -
Ужо тебе!..."

[Schön, du wundertätiger Baumeister!/- flüsterte er,
voll Zorn erbebend,/wart du nur! ...]

Bei diesen Worten fährt ihm plötzlich der Schreck in die Glieder, er hat den Eindruck, daß das Gesicht des Reiters sich bewegt und einen zornigen Ausdruck bekommen hat. Evgenij wendet sich zur Flucht, aber hinter ihm ertönt schon das metallene Klirren der Hufe, der Reiter verfolgt Evgenij in einer gespenstischen Hetzjagd durch das nächtliche Petersburg. Dieses Trauma kann Evgenij nicht mehr loswerden, im Epilog ist als bittere Ironie der Hinweis zu finden, daß Evgenij künftig jedes Mal mit gesenkten Augen am Denkmal vorbeischleicht,

eine Hand hat er dabei an sein Herz gepresst, mit der anderen zieht er ehrfürchtig die Mütze vom Kopf.

Eine Ironie des Schicksals ist es, daß der russische Kritiker Belinskij dieses Werk in seiner hegelianischen Periode als Apotheose Peters des Großen verstanden hat, als "Triumph des Allgemeinen über das Einzelne". Belinskij kann man zwar zugute halten, daß der Prolog der Dichtung Peter den Großen und Petersburg ausdrücklich rühmt, doch soll diese Einleitung gerade die Kluft zwischen äußerem Glanz und innerem Elend, zwischen Schein und Sein aufreißen. Puškins entscheidender neuer Gedanke ist getragen vom Wissen um die Fatalität dieser Stadt, neu sind die dämonischen Züge Peters.

Später sollte Belinskij dann auch selber auf die von Puškin gewiesene neue Linie einschwenken. 1845 ließ er sich anders vernehmen:

"Петербург строился экспромтом: в месяц делалось то, чего бы стало делать на год... Казалось, сама судьба, вопреки всем расчетам вероятностей, захотела забросить столицу Российской империи в этот неприязненный и враждебный человеку природою и климатом край... где болотистые испарения и разлитая в воздухе сырость проникают и каменные дома и кости человека; где нет ни весны, ни лета, ни зимы, но круглый год свирепствует гнилая и мокрая осень, которая пародирует то весну, то лето, то зиму..."

[Petersburg wurde improvisiert: in einem Monat wurde das getan, wofür man sich ein Jahr hätte Zeit nehmen sollen ... Anscheinend wollte das Schicksal selbst entgegen allen Rechnungen der Wahrscheinlichkeit die Hauptstadt des russischen Imperiums in diesen Winkel verbannen, der so ungastlich und durch seine Natur und sein Klima dem Menschen so feindlich ist ... wo sumpfige Ausdünstungen und die in der Luft schwebende Feuchtigkeit ebenso in die Häuser aus Stein dringen wie in die Knochen der Menschen, wo kein Frühling

ist, kein Sommer und kein Winter, sondern wo das ganze Jahr hindurch ein fauliger und feuchter Herbst sein Wesen treibt und bald den Frühling, bald den Winter parodiert ...]

Letzteres ist auch eine Anspielung auf Puškins "Evgenij Onegin": "Aber unser nördlicher Sommer ist nur eine Karikatur der Winter im Süden ...".

Dieses Petersburg, das Belinskij hier im Sinne der sogenannten "physiologischen Richtung" der 40er Jahre schildert, kennen wir auch als das Petersburg Dostoevskijs aus den "Bednye ljudi" [Armen Leuten], dem "Dvojniki" [Doppelgänger], aus Dostoevskijs Feuilletons und aus dem späteren Raskol'nikov-Roman, wo Dostoevskij Symbole wie Nebel, nassen Schnee, schwüle Hitze, ungesunde Ausdünstungen in die Handlung einbaut. Petersburg ist, wie Dostoevskij nicht müde wird zu wiederholen, eine absurde Stadt, ein Fieberherd, eine Brutstätte für fixe Ideen und Halluzinationen. Petersburg ist selbst etwas Unwirkliches und Abstraktes, die ganze Stadt könnte, wie Dostoevskij im "Podrostok" [Jüngling] eine Stimme sagen läßt, sehr wohl eines Tages "spurlos wieder verschwinden", sie ist nur eine "Traumvision".

Auch das ist aufschlußreich, daß Dostoevskij Petersburg eine "charakterlose" Stadt genannt hat. Im "Dnevnik pisatelja" [Tagebuch eines Schriftstellers] spricht er davon, daß Petersburg dauernd im Umbau begriffen sei. Die Häuser ändern ihre Fassaden, entsprechend der jeweiligen Mode, und da bricht es aus Dostoevskij hervor:

"Да и вообще архитектура всего Петербурга чрезвычайно характеристична и оригинальна и всегда поражала меня, - именно тем, что выражает всю его бесхарактерность и безличность за все время существования. Характерного в положительном смысле, своего собственного, в нем разве только вот эти деревянные, гнилые домишки, еще

уцелевшие даже на самых блестящих улицах, рядом с громаднейшими домами, и вдруг поражающие ваш взгляд словно куча дров возле мраморного палаццо...

Что, не приходило вам в голову, что в Петербурге угрюмые улицы? Мне кажется, что самый угрюмый город, какой только может быть на свете!"

[Und überhaupt, die Architektur von ganz Petersburg ist äußerst charakteristisch und originell und hat mich immer frappiert, - gerade dadurch, daß sie die ganze Charakterlosigkeit und Unpersönlichkeit dieser Stadt ausdrückt, vom Beginn ihres Bestehens an. Charakteristisch im positiven und eigentlichen Sinn sind hier höchstens diese hölzernen, dahinfaulenden Häuschen, die sogar noch in den glänzendsten Straßen übrig geblieben sind, neben ganz riesenhaften Bauwerken, und sie fesseln den Blick plötzlich wie ein Haufen Brennholz neben einem Palazzo aus Marmor ... Ist Ihnen nie der Gedanke gekommen, daß die Petersburger Straßen düster sind? Mir will scheinen, daß Petersburg die düsterste Stadt ist, die überhaupt auf der Welt existieren kann.]

Es blieb den russischen Symbolisten vorbehalten, die Einheit von Romantik, magischem Realismus und physiologischem Naturalismus herzustellen. Die Petersburger Literatur-epoche kulminiert im Symbolismus, und nicht zufällig weiß sich der Symbolismus Puškin so gut verpflichtet wie Gogol', der "physiologischen" Richtung so gut wie Dostoevskij.

Von allergrößter Wichtigkeit ist da für unser Thema ein Roman, der symbolistische Roman "Peterburg" [Petersburg] von Andrej Belyj, erstmalig zum Druck befördert 1913. Petersburg spielt hier nicht nur die Rolle eines fast schon unwirklichen Schauplatzes, sondern es ist auch das Symbol schlechthin, Symbol einer Auflösung, Symbol eines geschichtlichen Kehraus. Die Hauptstadt Petersburg, in der die Fäden einer beängstigend verworrenen Fabel sich immer wieder verlieren, existiert nur noch als halluzinatorisches Bewußtsein der

wie Schlafwandler handelnden und leidenden Figuren. Die extreme Verdichtung der Zeit, die ihr Gleichnis in dem Uhrwerk der Höllenmaschine, d.h. in dem Werkzeug eines exakt vorbereiteten Attentats findet, erscheint historisch gesehen wie die Stauung des Bewußtseins vor jener historischen Explosion, deren Deuter und Prophet Andrej Belyj lange vor der Oktoberrevolution gewesen ist. Petersburg selbst, einst das Zentrum der russischen imperialen Kultur, wird in ungewöhnliche geometrische und architektonische Teilansichten aufgesplittert, so als erlebe die Stadt bereits ihren Höllensturz in das Nichts:

"За Невой, в потусветной, зеленой там дали - повосстали призраки островов и домов, обольщая тщетной надеждою, что тот край есть действительность, и что он - не воющая бескрайность, которая выгоняет на петербургскую улицу бледный дым облаков."

[Hinter der Neva, dort in der halb erhellten, grünen Ferne standen die Schattenrisse von Inseln und Häusern, um die trügerische Hoffnung zu erwecken, diese Gegend sei Wirklichkeit, sei nicht jammernde Endlosigkeit, die den fahlen Qualm der Wolken durch die Petersburger Straßen blies.]

"Petersburg" ist ein mythologischer Roman, insofern als sich das Geschichtsbewußtsein und daher auch die Interpretation der russischen Geschichte bei den Symbolisten zu ganz bestimmten Mythen verfestigte. Genau betrachtet weisen diese Mythen aber fast immer auf die russische literarische Tradition zurück, von der sich auch der Symbolismus getragen wußte. Wenn Belyj mitten im Roman auf einmal auf den "Letučij Gollandec" [Fliegenden Holländer] zu sprechen kommt, dann sehen wir dahinter natürlich Peter den Großen, den Gründer der fatalen Stadt, der bei Belyj eben jene Rolle spielt, an die

Puškin als erster erinnert hatte:

"А там были – линии: Нева, острова. Верно, в те далекие дни, как вставали из мшистых болот и высокие крыши, и мачты, и шпицы, пронизая зубцами своими промозглый, зеленоватый туман, –

на теневых своих парусах полетел к Петербургу Летучий Голландец из свинцовых пространств балтийских и немецких морей, чтобы здесь воздвинуть обманом свои туманные земли, и назвать островами волну набегающих облаков."

[Und da waren – Linien: die Neva, die Inseln. Gewiß war in jenen fernen Tagen, als hohe Dächer, Masten und Turmspitzen aus den moosbedeckten Sümpfen aufragten und mit ihren Zacken den modrigen, grünlichen Nebel durchstießen, der Fliegende Holländer auf seinen Schattensegeln aus den bleigrauen Weiten der Nord- und Ostsee nach Petersburg geflogen, um hier sein trügerisches Nebelreich zu gründen und diese wogenden Wolkenmassen Inseln zu nennen.]

Die Wirklichkeit ist in Belyjs Petersburg absichtlich auf den Kopf gestellt, es wimmelt von geometrischen Symbolen, von spiegelverkehrten Räumen, Astralleibern, bloßen Schatten.

Petersburg, so heißt es bei Belyj an einer Stelle des Romans, gehört der vierten Dimension an, auch wenn diese auf der Landkarte zu einem bloßen Punkt schrumpft:

"Точка же – место касания плоскости бытия к шаровой поверхности и громадного астрального космоса – точка во мгновение ока способна нам выкинуть жителя четвертого измерения, от которого не спасет и стена..."

[Der Punkt aber ist die Berührungsstelle der Ebene des Seins mit der Kugeloberfläche und des ungeheuren astralen Kosmos; der Punkt ist fähig, im Handumdrehen den Bewohner der vierten Dimension hervorzubringen, vor dem auch keine Mauer retten kann.]

In Belyjs "Petersburg" ist die Provokation am Werk, von dem Dichter ebensowohl als astrale Provokation gedeutet wie als politische Provokation. Insofern ist "Petersburg" auch ein politischer Roman, obwohl Belyjs Ambitionen sehr viel weiter gehen, als etwa einen politischen Schlüsselroman zu schreiben. Petersburg ist für Belyj ein Mythos, aber diesem Mythos wachsen im historischen und im politischen Raum gewisse Verbindlichkeiten zu. Wie sollte man die Warnung vor den Schatten anders verstehen als die Warnung vor einer auch real drohenden Revolution? Aus diesen Schatten wachsen unversehens Provokateure und Attentäter auf, auch oder gerade wenn Belyj den Schauplatz scheinbar in mythische Ferne, ja in die Unterwelt verlegt:

"О, русские люди, русские люди! Вы толпу скользящих теней с островов к себе не пускайте! Бойтесь островитян! Они имеют право свободно селиться в Империи: знать для этого чрез летийские воды к островам перекинуты черные и серые мосты. Разобрать бы их... Поздно..."

[O russische Menschen, russische Menschen! Laßt die Scharen gleitender Schatten von den Inseln nicht zu euch! Fürchtet euch vor den Insulanern! Sie haben das Recht, sich im Imperium frei niederzulassen: offenbar zu diesem Zweck sind über den Strom Lethe schwarze und graue Brücken geschlagen. Entfernen müßte man sie ... Zu spät ...]

Übertragen auf die Petersburger Geographie sind das die Inseln jenseits der Neva, die bevorzugten Wohnquartiere der intellektuellen Boheme, Petersburgs "Quartier latin", was insofern für Belyj bezeichnend ist, als er die Revolution als eine geistige Provokation auffaßte.

Einer dieser Provokateure im Roman ist ein geheimnisvoller Perser, dessen Name mehrfach auch als Anagramm im Roman auftaucht, als eine Art Zauberwort, und es ist von der russi-

schen Kritik selbst darauf hingewiesen worden, daß Belyj hier an den Philosophen Vladimir Solov'ev gedacht haben dürfte und an den Kampf, von dem dieser spricht: den Kampf zwischen dem Osten Christi und dem Osten des Xerxes, der Rußland aufgetragen ist.

Man sieht an solch einer Einzelheit, welche vielfältigen geschichtsphilosophischen Aspekte Belyj hier verfolgte.

Es kann uns jetzt auch nicht mehr verwundern, wenn wir in dem Roman der lebendigen Statue Peters des Großen wiederbegegnen, in einer grotesken Travestie des "Ehernen Reiters" von Puškin.

Dem Werkzeug der Terroristen, Alexander Dudkin, der im Roman als auserwählter Vollstrecker des Unabwendbaren erscheint, tritt der Zar entgegen:

"Посередине дверного порога, из стен, пропускающих купоросного цвета пространства, - склонивши венчанную, позеленевшую голову и простирая тяжелую позеленевшую руку, стояло громадное тело, горящее фосфором. Встал Медный Всадник."

[Mitten auf der Türschwelle, neben Wänden, die kupfervitriolfarbene Räume hereinließen, stand ein riesiger wie Phosphor brennender Körper, den gekrönten, grünlich gefärbten Bronzekopf gesenkt, und den schweren grünlich gefärbten Arm vorgestreckt. Da stand der Eherne Reiter.]

Der Eherne Reiter in der Dachkammer des Petersburger Inselbewohners in der Dachkammer des intellektuellen Terroristen vom Vasil'evskij Ostrov!

Wie haben sich die Rollen ausgeglichen! Für Belyj ist Peter der Große derjenige, dessen Testament die Revolution ist.

Zuerst einmal macht es sich das Denkmal in der Dachkammer gemütlich:

"И бряцающая, и дзанкая, до красна раскаленную трубочку повынимала рука; и - указывала глазами на трубочку; и - подмигнула на трубочку: 'Petro Primo Catherina Secunda'... 1)

Всунула в губы: зеленый дымок распаявшейся меди отчетливо закурился под месяцем.

Александр Иванович, Евгений, впервые тут понял: столетие пробежал понапрасну: от декабря к октябрю: а за ним громыхало без всякого гнева - по деревням, городам, по подъездам, по лестницам; он прощенный..."

[Klirrend und klimpernd zog die Hand eine rotglühende Pfeife heraus; und mit den Augen deutete sie auf die Pfeife; und sie zwinkerte mit den Augen in Richtung auf die Pfeife: Petro Primo Catherina Secunda ... Sie schob die Pfeife zwischen die Lippen, und der dünne, grüne Rauch schmelzenden Kupfermetalls ringelte sich deutlich im Mondlicht. Da begriff Aleksandr Ivanovič, Evgenij, zum ersten Mal, daß er ohne jede Not ein ganzes Jahrhundert hindurch gelaufen war - vom Dezember bis zum Oktober und daß die donnernden Schläge ihn ohne jeden Zorn durch Dörfer, Städte, Hauseingänge, treppauf und treppab verfolgt hatten; ihm war verziehen ...]

Damit deutet sich in Belyjs Roman der Gedanke an, daß Peter mit der revolutionären Intelligenz Frieden geschlossen hat: er ist selbst einer der ihren, ja mehr noch: er selbst ist die Provokation.

Der Schlußsatz, mit dem Belyj die groteske Traumszenarie in eine physische Sensation einmünden läßt, enthält den Beweis:

"Металлический Гость, раскалившийся под луною, сидел перед ним; опаляющий, краснобагровый; вот он, прокалясь, побелел; и - протек на склоненного Александра Ивановича: пепелящим потоком: метеллами - пролился в его жилы."

1) Diese "ehernen" Worte geben die Widmungsinschrift Katharinas II. auf dem Sockel des Denkmals wieder.

[Im Mondschein glühend saß der metallene Gast vor ihm, sengend, purpurrot; schon aber geriet er in Weißglut; er floß auf den gebeugten Aleksandr Ivanovič zu - ein sengender Metallstrom: als Metall floß er in seine Adern.]

Der Roman, auf den ich hier eingegangen bin, zeigt wohl am besten, wie sich der Bogen über ein knappes Jahrhundert hinweg spannt, und welche ominöse Rolle Petersburg in der russischen Literatur dieses Zeitraumes spielt. Das Gesagte ließe sich an sehr viel anderen Beispielen noch näher illustrieren, aus der Lyrik etwa, oder aus der essayistischen Prosa. Ich habe Ihnen zu Beginn mit Merežkovskij ja schon einen Eindruck davon gegeben, und gerade Merežkovskij gehörte zum engsten Kreis der russischen Symbolisten. Und er war es ja auch, der Peter den Großen als den "ersten russischen Intellektuellen" bezeichnet hat. Damit meinte Merežkovskij offensichtlich etwas Destruktives, und mir scheint das für die Beurteilung russischer Verhältnisse nicht ganz unwichtig zu sein. Rußland hatte auch sein Intelligenzproblem, und es hat den Anschein, als habe dieses Problem etwas mit dem Leiden an der Hauptstadt Petersburg zu tun. Die russische Seele - ich muß diesen verpönten Begriff einmal gebrauchen - ist mit Petersburg und seinem geistigen Hintergrund niemals richtig fertig geworden, und es erscheint von daher nicht einmal sehr überraschend, daß die Räteregierung (Sowjetregierung) nichts Eiligeres zu tun hatte, als den Sitz der zentralen Administration wieder nach Moskau zu verlegen.

Mit dem Symbolismus endet der Petersburger Zyklus der russischen Literatur, in der Sowjetliteratur spielt Petersburg - seit 1924 Leningrad - keine ganz vergleichbare Rolle mehr.

Gleichwohl gibt es zwischen 1917 und 1922 noch einen Nachhall, die neoklassizistische Dichtung der Akmeisten und einiger Einzelgänger wie z.B. des Lyrikers, Puškinexegeten und Essayisten Vladislav Chodasevič.

Man denke nur an Osip Mandel'stam während des 1. Weltkrieges, denn gerade bei ihm verwandelt sich Petrograd wieder in das klassizistische Petropolis, unter strenger Bewahrung der neu hinzugekommenen mythischen Verklammerungen. Lassen Sie mich nur ein Gedicht zitieren:

"В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина.
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час нам смертная година.
Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шолом.
В Петрополе прозрачном мы умрем,
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина." /1916/

Die Verse lauten nach der Übersetzung von Paul Celan:

"Petropolis, diaphan: hier gehen wir zugrunde,
hier herrscht sie über uns: Proserpina.
Sooft die Uhr schlägt, schlägt die Todesstunde,
Wir trinken Tod aus jedem Lufthauch da.

Den Helm, den steinernen, jetzt losgebunden,
Athene, meerisch. Mächtig, schreckensnah!
Petropolis, diaphan: hier gehen wir zugrunde,
nicht du regierst - hier herrscht Proserpina."

Mandel'stams Petersburgist durchsichtig wie das Antlitz eines Kranken, und doch ist im Neoklassizismus und im Akmeismus eine ganz neue Einstellung zu beobachten: das Pathos ist antiromantisch und antisymbolistisch, die Dichter, die vor der kulturellen Gleichschaltung im sowjetischen Petersburg noch wie auf einer Insel lebten, blieben sich der Tradition auch des 18. und des frühen 19. Jhdts. bewußt. Sie empfinden Abschiedsschmerz um Petersburg, aber das Petersburg, dem ihre wehmütige Erinnerung gilt, ist nicht so sehr das Petersburg

Dostoevskijs oder Andrej Belyjs, wie vielmehr die Stadt des "russischen Empire", die Stadt der Musen und der Wissenschaften. So beginnt ein Gedicht Mandel'stams aus dem November 1920:

"В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем."

[In Petersburg müssen wir wieder zusammenkommen;
ist es nicht so, als hätten wir die Sonne zu Grabe
getragen
und als sollten wir hier das selige Wort ohne Sinn
zum ersten Mal aussprechen.]

Anna Achmatova, die zu dem gleichen Kreis der Akmeisten gehörte, hat in einer ihrer späten Dichtungen, während des letzten Krieges im belagerten Leningrad, dieses Gedicht Mandel'stams als Motto benutzt. Ihre Dichtung heißt "Poem ohne Helden" [Poëma bez geroja], und das mit Recht, denn der einzige Held ist das historische Petersburg, an das sich die Dichterin nun wieder erinnert, da die Deutschen in Sichtweite der Stadt liegen:

"Из года сорокового,
как с башни, на все гляжу.
Как будто прощаюсь снова
с тем, с чем давно простилась,
как будто перекрестилась
и под темные своды схожу."

25 августа 1941 г.
Осажденный Ленинград.

[Aus dem vierziger Jahr
Blicke ich wie von einem Turm auf alles hinab.
Wie wenn ich erneut Abschied nehmen sollte
von dem, was ich lange verabschiedet habe,
wie wenn ich mich bekreuzigt hätte,
um in dunkle Gewölbe hinabzusteigen.

25. August 1941
Im belagerten Leningrad]

Das historische Petersburg des ersten Teils ist im letzten Teil des Poems ohne Helden verdrängt durch das schwer

leidende und in den letzten Zügen liegende Leningrad der Kriegsjahre. Von ihrem Evakuierungsziel Taškent aus wendet sich Anna Achmatova im Epilog noch einmal an ihre geliebte Stadt, aus der sie nun weichen mußte:

"Ты, гранитный, крошечный, милый,
Побледнел, помертвел, затих.
Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отражение мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах,
.....

Все, что сказано в Первой части
О любви, измене и страсти,
Сбросил с крыльев свободный стих,
И стоит мой город зашитый...
Тяжелы надгробные плиты
На бессонных очах твоих."
.....

18 - VIII - 1942

[Du, aus Granit, verzweifelte, geliebte,
Erblaßt, gestorben, verstummt.
Unsere Trennung ist nur Schein:
Unlösbar bin ich mit dir.
Mein Schatten ist auf deinen Wänden,
Meine Spiegelung in den Kanälen,
Das Hallen meiner Schritte in den Sälen der Eremitage,
.....
Alles, was im Ersten Teil gesagt ist,
über Liebe, über Verrat und Leidenschaft,
Hat der freie Vers von seinen Flügeln gestreift
Und es steht meine Stadt, eingenäht ...
Schwer sind die Grabesplatten
auf deinen schlaflosen Augen.
.....] [18.8.1942]

Wir sind am Ende angelangt, und ich bin mir darüber im klaren, daß vieles Andeutung bleiben mußte. Das Problem ist im Grunde noch viel weiter verzweigt, aber ich glaube doch, daß ich habe zeigen können, daß Petersburg eines der großen zentralen Themen der russischen Literatur ist und daß man von

hier aus eine Ahnung davon gewinnen kann, welche geistigen Spannungen Rußland aus seiner Vergangenheit ererbt hat.

L i t e r a t u r a n g a b e n

- A c h m a t o v a, A.: Sočinenija. Bd. 2, o.O. 1968.
- B e l i n s k i j, V. G.: Peterburg i Moskva. In: V.G. Belinskij: Sobranie sočinenij v trech tomach. T.2, Moskva 1948.
- B e l y j, A.: Peterburg. Roman v vos'mi glavach s prologom i epilogom. (Nachdruck der Ausgabe Petrograd 1916). Letchworth, Hertfordshire 1967.
- B e l y j, A.: Peterburg. Roman. I-II. Épocha. Berlin 1922.
- B r j u s o v, V.: Mednyj vsadnik (1909). (In: V. Brjusov: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach. T.2, Moskva 1955.)
- C e l a n, P.: Drei russische Dichter. Alexander Block, Ossip Mandelstamm, Sergej Jessenin. Übertragen von Paul Celan. Frankfurt/M. 1963. (Fischer-Bücherei. 510.)
- D o s t o e v s k i j, F. M.: Dnevnik pisatelja za 1873 god. Paris o.J.
- G o g o l', N. V.: Peterburgskie zapiski 1836 goda. In: N.V. Gogol': Polnoe sobranie sočinenij. T.8, Leningrad 1952.
- J a k o b s o n, R.: Socha v symbolice Puškinově. In: Slovo a slovesnost 3, 1937.
- L e d n i c k i, W.: Pushkin's Bronze Horseman. The Story of a Masterpiece. Berkeley and Los Angeles 1955.
- M a n d e l'š t a m, O.: Sobranie sočinenij v dvuch tomach. T.1, Washington 1964.
- M e r e ž k o v s k i j, D.: Zimnie radugi. In: D. Merežkovskij: Polnoe sobranie sočinenij. T.15, Moskva 1914.
- P u š k i n, A. S.: Mednyj vsadnik. In: A.S. Puškin: Polnoe sobranie sočinenij. T.5, Moskva 1948.
- S o l l o g u b, V. A.: Tarantas. Putevye vpečatlenija. Moskva 1955.
- S u m a r o k o v, A. P.: Izbrannye proizvedenija. Leningrad 1957.

G o g o l' u n d d i e G r o ß s t a d t

Gogol' als den Dichter der Großstadt zu apostrophieren, könnte demjenigen zunächst als ein etwas ungewöhnlicher Annäherungsweg erscheinen, der Gogol' vor allem als den Dichter der "Toten Seelen" verehrt oder als den Schöpfer der Kleinstadt-Komödie vom falschen Revisor.

Gogol's Spektrum ist aber, was die Wahl seiner Themen angeht, von einer solchen Breite, daß sich sehr wohl der Geschmack am Althergebrachten-Provinziellen mit dem Geschmack am Weltläufig-Zukunftsverheißenden vereinigen läßt.

Der scharfe Blick, den Gogol' für die Eigenart und für das Eigenleben der russischen Provinz in den "Toten Seelen" verrät, hat ihn viel früher schon die damals noch verhüllte Physiognomie der Großstadt als ein modernes Phänomen erkennen lassen.

Gogol' hat von 1829-1836 mit kürzeren oder längeren Unterbrechungen in Petersburg gelebt, in der ersten Großstadt des russischen Reiches, die diesen Namen verdient, der Stadt, die durch ihre künstliche Randlage und durch ihr fast sagenhaftes Wachstum im sumpfigen Inseldelta des Nevaflusses schon um 1830 manche den Russen fremde Züge angenommen hatte. In den ausgehenden zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts wird Petersburg in der russischen Literatur häufig Moskau entgegengestellt und mit Akzenten versehen, die deutlich machen, daß Petersburg im Gefühl der Zeitgenossen die dynamischen, in die Zukunft weisenden Entwicklungstendenzen des urbanen Lebens verkörperte. Im "Ehernen Reiter", der

(Der Vortrag wurde erstmalig gehalten am 25.6.1959 an der Universität Heidelberg.)

letzten Verserzählung, die Puškin 1833 geschrieben hat, heißt es in der berühmten Einleitung:

"И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова."

[Vor der jüngeren Hauptstadt/ ist das alte Moskau
verblaßt/ wie vor der neuen Herrscherin/ die purpur-
tragende Witwe.]

Petersburg wird zum "nördlichen Palmyra" proklamiert, aber hinter dieser Schauseite, hinter den aus dem Boden wachsenden Ämtern und Palästen wächst zugleich ein Übel, das der von Aleksandr Blok so geschätzte Dichter Apollon Grigor'ev in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts in seinem Gedicht "Gorod" [Die Stadt] als Inbegriff Petersburgs sehen wollte:

"Обман, один обман!...
.....
Пусть ночь ясна, как день, пусть тихо все вокруг,
Пусть все прозрачно и спокойно, -
В покое том затих на время злой недуг,
И то - прозрачность язвы гнойной." (1.1.1845)

[Trug, alles Trug/.../Mögen die Nächte hell sein wie der Tag, mag ringsherum alles still sein,/mag alles durchsichtig und ruhig sein,/in dieser Ruhe ist das schlimme Übel vorübergehend zum Schweigen gebracht:/ das ist nur die Durchsichtigkeit einer Eiterbeule.]

Derselbe Apollon Grigor'ev war zu seiner Zeit auch ein viele andere überragender Literaturkritiker, und er hat einmal gesagt:

"Но определительно и ярко сознать ту односторонность жизни которую представлял Петербург 30-х 40-х годов - дано было только Гоголю."

[Nur Gogol' war es gegeben, bestimmt und klar jene Einseitigkeit des Lebens zu erfassen, die Petersburg in den dreißiger und vierziger Jahren verkörperte.]

Als Gogol' zwanzigjährig nach Petersburg kam, hatte er allerdings zunächst einen ganz anderen Themenkreis im Auge, der eng mit seiner südrussisch ukrainischen Heimat verknüpft war: Anekdotisches aus Kleinrußland, Volksglaube und Volksaberglaube, die märchenhafte Romantik einer von Petersburg her gesehen fast schon orientalischen Provinz, die damals literarisch gerade in Mode gekommen war. Die "Večera na chutore bliz Dikan'ki" [Abende auf dem Vorwerk bei Dikan'ka] und der spätere Zyklus "Mirgorod" lassen vielfältige Reflexe dieser frühen Neigung erkennen. Aber zugleich verfolgte Gogol' aufmerksam, was oft von weit her an literarischen Neuheiten nach Petersburg hereinkam. Neben die vorwiegend deutschen und englischen literarischen Einflüsse, die in Gogol's frühen romantischen Erzählungen zu vermerken sind (Tieck, Wackenroder, E.T.A. Hoffmann, Scott, Byron), treten in der Folgezeit verstärkt Einflüsse aus Frankreich. Im Herbst 1832 sammelt sich um Gogol' ein literarisch und künstlerisch interessierter Kreis ehemaliger Schulkameraden aus dem Gymnasium in Nežin, und Pavel Annenkov, der Gogol' um diese Zeit kennenlernte, berichtet in seinen Memoiren, daß Gogol' für alle seine Freunde besondere Decknamen verwandte, Namen neuester französischer Schriftsteller: Victor Hugo, Alexandre Dumas, Balzac, Jules Janin usf. Es ist daher kaum zweifelhaft, daß Gogol' zu seinen sogenannten Petersburger Novellen zum Teil durch französische Vorbilder angeregt wurde. Balzac kam damals in Rußland gerade sehr in Mode, schon in Puškins späten Prosaerzählungen zeigen sich flüchtige Anklänge an Balzac, und auch Gogol' verwendet gewisse Stimmungen, die von Balzac entlehnt sind. Paris ist ja überhaupt der Ursprungsort der Großstadtdichtung des 19. Jahrhunderts, zwi-

schen 1831 und 1833 entsteht Balzacs "Histoire des Treize" mit dem Untertitel "Scènes de la vie parisienne" und etwa um diese Zeit erscheint in Paris der erste Band eines eigenartigen Sammelwerkes mit dem Titel: "Le livre des Cent-et-Un". In ihm kommt ein großes Aufgebot von verschiedenen Autoren zu Wort, und es wird eine Art Panorama des Pariser Lebens entrollt. Das Werk hatte ursprünglich den Titel "Le diable boiteux à Paris" tragen sollen, in Anspielung an den damals populären hinkenden Teufel bei Lesage, der sozusagen zu Studienzwecken die Dächer der Häuser abhebt und so immer neue Schicksale aufrollt. Zum "Livre des Cent-et-Un" hat sogar noch der greise Goethe eine kurze Rezension geschrieben, in der er auf den eigentümlichen Etagencharakter, d.h. auf die mi- lieugebundene Schichtung der Stoffe hinweist:

"In dem jetzigen Paris wäre wenig geleistet, wenn man nur die Dächer abheben und in die oberen Schlafkammern hineinblicken wollte. Unsern Mitarbeitern sind die Festsäle der Großen zugänglich wie die Jammergewölbe der Gefängnisse. Der zurückgezogenste Mietmann ist ihnen so wert als der begünstigte Dichter ... Die mannigfaltigsten Denkweisen und Gefühlarten mitteilend, gewinnen sie uns für Interessen, welche nicht die unsrigen sind".

Goethe hat also auf diese Weise noch den Beginn der modernen Großstadtdichtung erlebt.

Das besondere Interesse, das sich in Rußland nach 1830 so plötzlich der Großstadt zuwandte, und durch das ein ganz neuer Typ des literarischen Helden auf den Schild gehoben wurde, hatte allerdings noch andere Wurzeln. Um die Wende der zwanziger und dreißiger Jahre hatte sich auch der Journalismus in Rußland immer mehr auf das Großstadtleben ein-

gestellt. Die Gattung des "feuilleton de moeurs", des Sittenfeuilletons also, hatte sich - wiederum von Frankreich ange-regt - der Vielfalt des täglich wechselnden Lebens in der Stadt angenommen. Wie der schwedische Slavist Nils Åke Nils-son in einer ausführlichen Studie über Gogol's Petersburger Erzählungen zeigen konnte, hat der französische Feuilletonis-mus, z.T. über den Umweg der russischen Nachahmer, Wirkungen auf Gogol's Großstadterzählungen gehabt. Ganz zweifellos hat auch eine belletristische Kollektivarbeit wie der "Livre des Cent-et-Un", von dem Goethe so nachhaltig beeindruckt war, seinen Vorläufer im skizzenhaften Feuilleton, das in anekdo-tischer Einkleidung jeweils ein typisches Panorama hervortre-ten läßt. In diesen Panoramen zeigt sich die Stadt schließlich als eine richtige Landschaft, als eine Art Idylle mit umge-kehrtem Vorzeichen. Der Lustort, der alte locus amoenus, wird zum locus obscurus, zum finsternen, lichtlosen Gefängnis, das E.A. Poe kannte, das später Dostoevskij in seinen Romanen so oft zum Schauplatz der dramatischen Handlung gemacht hat. Be-stimmte Aspekte dieser Landschaft können auf das "feuilleton de moeurs" und die sich daran unmittelbar anschließende "pa-noramatische" Literatur zurückgeführt werden: da ist einmal die Technik der Wechselbilder, d.h. die Schilderung einer Straße oder eines einzelnen Hauses im Wechsel der Tageszeiten, dann der Aufriß der Großstadtbilder in Stockwerken, d.h. eine Reportage der Lebensvorgänge vom Keller bis zum Dachboden, durch alle sozialen Schichtungen hindurch, weiter die künst-liche Landschaft der Schaufenster, der Läden überhaupt, der Innenraum der "Passagen", der Höfe und Treppenhäuser, die Ameisengänge der Brücken und Hauptverkehrsadern. Die Litera-tur entwickelt zum ersten Mal eine Physiognomik der Menge,

zugleich aber auch eine Physiognomik des Interieurs; denn das Menschenbild polarisiert sich auf eine unheilvolle Weise: auf der einen Seite steht die anonyme, gesichtslose Menge, auf der anderen Seite der gestrandete Einzelmensch, der mehr und mehr die Züge eines asozialen Wesens annimmt. Und der Dichter selbst taucht in dieser Menge unter, verwandelt sich in einen gespannten Beobachter, einen Flâneur, wie er sich selbst gern nennt, und liest sich seine Modelle sozusagen direkt von der Straße auf.

Der Typus dieses Beobachters läßt sich durch die ganze spätromantische und nachromantische Literatur des 19. Jahrhunderts verfolgen: von den ersten modernen Feuilletonisten bis zu E.A. Poe, zu Dostoevskij, zu Baudelaire oder zu Barbey d'Aurevillys "Diaboliques". Walter Benjamin hat in den Entwürfen zu seinem geplanten Buch "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts" über diesen Flâneur gesagt:

"Er sucht sich sein Asyl in der Menge ... Die Menge ist der Schleier, durch den hindurch dem Flâneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie winkt. In ihr ist sie bald Landschaft, bald Stube."

1832 ist Gogol's Begeisterung für die französische Literatur auf ihrem Höhepunkt, im Herbst 1833 verhandeln Puškin und Vladimir Odoevskij brieflich über ein literarisches Projekt, das sie "trojčatka" nennen, "Almanach in drei Etagen", eine Kollektivarbeit, an der sich Puškin, Odoevskij und Gogol' beteiligen sollten. Der Einfluß der französischen Etagenbilder läßt sich schon an dem Titel ablesen. 1834 erscheint Bašuckijs dreibändiges Werk "Panorama St. Peterburga". 1834 beendet Gogol' seine Novelle "Nevskij prospekt", die in ihrem kompositorischen Aufbau zunächst ungewöhnlich anmutet:

es werden nacheinander zwei Anekdoten erzählt, deren Helden zwei Passanten des Nevskij Prospekt, der Hauptstraße St. Petersburgs, sind. Nur sehr äußerlich werden diese beiden Geschichten dadurch verknüpft, daß die beiden Spaziergänger sich gegenseitig kennen und in der Abenddämmerung zu Beginn der Erzählung auf dem Boulevard zusammentreffen. Die Struktur der Novelle beruht auf dem Prinzip des reinen Parallelismus und bietet eine typische panoramatische Szenenfolge, wie sie dem "Livre des Cent-et-Un" entnommen sein könnte, das Goethe "eine Sittenschilderung der Pariser Zustände, Eigenheiten, Verborgenenheiten und Öffentlichkeiten" genannt hat.

Allerdings ist Gogol's "Nevskij prospekt" weit mehr als eine Sittenschilderung, weil nur gewisse Äußerlichkeiten an das "tableau de moeurs" erinnern und weil unter Gogol's dichterischem Blick die Landschaft der Stadt tatsächlich zu einer Phantasmagorie wird. Gerade bei Gogol' zeigt sich vielleicht zum ersten Mal das Bild der toten, seelenlosen Stadt, das in seiner stilistischen Eigenart den Urbanismus des frühen 20. Jahrhunderts vorwegnimmt. Wir werden auf diese Eigenarten gleich zu sprechen kommen, aber wir müssen daran festhalten, daß der Hintergrund der Handlung durch eine für die Zeit typische Panoramenstaffage gebildet wird. Der Titelheld ist ja der Nevskij Prospekt selbst, und er wird gleich zu Anfang im Wechsel der Beleuchtungen, im Wechsel der Tageszeit und der Dekorationen vorgeführt:

"Какая быстрая совершается на нем фантасмагория в течение одного только дня! Сколько вытерпит он перемен в течение одних суток!"

[Was für eine schnellebige Phantasmagorie vollzieht sich auf ihm im Laufe nur eines einzigen Tages! Wieviele Veränderungen erduldet er im Laufe von nur 24 Stunden!]

- so leitet Gogol' die eigentliche Schilderung des Nevskij Prospekt ein, und er setzt vier Mal von neuem an, um die wechselvolle Stimmung auf dem Nevskij Prospekt zu untermalen:

"Начнем с самого раннего утра, когда весь Петербург пахнет горячими, только что выпеченными хлебами и наполнен старухами в изодранных платьях и салопах, совершающими свои наезды на церкви и на сострадательных прохожих."

[Beginnen wir am frühen Morgen, wenn ganz Petersburg nach warmem, eben fertig gebackenem Brot riecht, wenn es von alten Weibern in zerlumpte Kleidern und Umhängen wimmelt, die ihre Attacken auf Kirchen und mitleidvolle Passanten vollführen.]

Das ist der erste Einsatz. Später nimmt Gogol' den Faden wieder auf:

"В двенадцать часов на Невский проспект делают набеги гувернеры всех наций с своими питомцами в батистовых воротничках."

[Um zwölf Uhr stürmen den Nevskij Prospekt die Erzieher aller Nationen mit ihren Zöglingen in Battistkrägelchen.]

Und Gogol' schildert in aller Breite, was sich in den Mittagsstunden alles auf dem Boulevard ereignet.

"С четырех часов Невский проспект пуст..."

[Von vier Uhr an liegt der Nevskij Prospekt öde da ...]

heißt es weiter, und schließlich kommt es zum letzten Einsatz:

"Но как только сумерки упадут на дома и улицы и будочник, накрывшись рогожею, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь, а из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня, тогда Невский проспект опять оживает и начинает шевелиться."

[Aber sobald nur die Dämmerung über Häuser und Straßen hereinbricht und der Wächter in ein Haartuch gehüllt die Leiter besteigt, um die Laternen zu entzünden, wenn aus den niedrigen Ladenfenstern

jene Kupferstiche hervorschauen, die sich nicht ans Tageslicht wagen, dann belebt sich der Nevskij Prospekt wieder und fängt an, sich zu rühren.]

In keiner russischen Erzählung der Zeit wird die Technik der Wechselbilder so anschaulich wie hier bei Gogol' im "Nevskij prospekt". Der Held der ersten tragisch endenden Anekdote ist der Maler Piskarev, der sich fasziniert und willenlos wie eine Kompaßnadel einem - wie ihm scheint - überirdisch schönen jungen weiblichen Wesen an die Fersen heftet, der aber die Entdeckung machen muß, daß sich Traum und Wirklichkeit nicht zur Deckung bringen lassen: das junge Mädchen ist eine gewöhnliche Prostituierte. Von dieser Wahrheit in seinem innersten Streben verletzt, zieht sich Piskarev in das Gehäuse seiner vier Wände zurück, ergibt sich dem einsamen Genuß der Fortsetzung seines Traumes und greift, als der Traum sich schließlich nicht mehr wiederholen will, zum Opium. Auch dies ist bereits ein sehr moderner Zug; denn Piskarev ist in der russischen Literatur der erste, der nun die von Baudelaire gepriesenen "künstlichen Paradiese" kennenlernt, den Rauschzustand nach Opium- oder Haschischgenuß. Noch einmal taucht Piskarev in das verlorene Paradies ein, aber seine Gesundheit hält dieser Kur nicht stand, und in einem Anfall von geistiger Umnachtung schneidet er sich mit einem Rasiermesser die Kehle durch.

Die Entdeckung des Opiums als Quelle künstlerischer Inspiration geht ohne Zweifel auf Thomas de Quinceys 1822 erschienene "Bekenntnisse eines englischen Opiumessers" zurück, über die ein Résumé schon 1827 im "Moskovskij telegraf", dem Moskauer Telegraf, erschienen war. 1834 wurde das Werk ins Russische übersetzt. In diesen Bekenntnissen des Engländers finden sich ausführliche Schilderungen einer

Deformierung und Zersetzung der realen Welt, die später gerade aus diesem Grunde Baudelaires Interesse erregten. Hier hat sich der mit Gogol' gleichaltrige Edgar Allan Poe viele Anregungen geholt, genau so wie Gogol' selbst. Baudelaire braucht in seiner Studie über de Quincey an der Stelle, wo er über die "Torturen des Opiums" schreibt, ebenfalls den Ausdruck "poetische Phantasmagorie" und sagt:

"... le sentiment de l'espace et, plus tard, le sentiment de la durée furent singulièrement affectés. Monuments et paysages prirent des formes trop vastes pour ne pas être une douleur pour l'oeil humain. L'espace s'enfla, pour ainsi dire, à l'infini."

Als Symptome eines solchen Rauschzustandes noch unabhängig vom Opiumgenuß müssen auch Piskarevs Empfindungen angesehen werden, als er die Verfolgung der schönen Unbekannten aufnimmt.

"Но дыхание занялось в его груди, все в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели и все перед ним окинулось каким-то туманом. Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз."

[Doch der Atem stockte ihm in der Brust, alles in ihm verwandelte sich in ein unbestimmtes Zittern, alle seine Gefühle brannten, und alles vor ihm hüllte sich in irgendeinen Nebel. Das Trottoir flog unter ihm hin, die Equipagen mit den galoppierenden Pferden schienen wie festgenagelt, die Brücke dehnte sich auseinander und barst in ihrem Bogen, ein Haus stand überkopf, das Wachthäuschen trieb ihm entgegen, und die Hellebarde des Wachtpostens glitzerte, so schien es, zusammen mit der goldenen Schrift eines Ladenschildes, auf dem eine Schere gemalt war, direkt über seinen Augenwimpern.]

Gogol' hat zu Beginn unseres Jahrhunderts einen sehr aufmerksamen Leser gefunden, und dieser Leser war Andrej Belyj, einer der führenden Vertreter des russischen Symbolismus. Belyjs Werk krönt ein Buch über Gogol', das 1934 erschienen ist, und in diesem Buch hat Belyj die ebenzitierte Stelle aus dem "Nevskij prospekt" mit Majakovskij verglichen und betont, daß er Gogol' als den Vorläufer der Urbanisten und Futuristen des 20. Jahrhunderts ansehe. Belyj selbst hat ja, wie oft genug schon betont wurde, in seinem Stil Gogol' bis ins Detail hinein kopiert und viele Kunstgriffe Gogol's in seiner symbolistischen und später beinahe expressionistischen Prosa wiederbelebt.

Daß Gogol's Stil viele Elemente der späteren "Moderne" vorwegnimmt, ist zweifellos richtig, man kann in ihm surrealistische, expressionistische, dekadente und manieristische Züge leicht erkennen. Gogol' hatte eine Vorliebe für das Bizarre und Verschnörkelte, aber auch für das Hyperbolische und Absurde. Derselbe Belyj hat Gogol' einen Vertreter des "asiatischen" Stils in Rußland genannt, und seinen Stil ein Prisma, in dem sich Asien, Homer, Arabien, Barock und Gotik brechen. Nie wird Belyj müde, Gogol's Stil mit Asien, mit dem Aperspektivismus japanischer Malerei, überhaupt mit dem asiatischen Ornamentalismus in Beziehung zu setzen.

Das ornamentale Sehen spielt nun tatsächlich in Gogol's Stil eine bedeutsame Rolle. Gogol' bricht aus der Wirklichkeit einzelne Stücke heraus, die er als freies Ornament, man könnte auch sagen als Etikett für einen bestimmten Bildkomplex eintreten läßt. Mit einem Ausdruck aus der Rhetorik würde man dieses Auswahlprinzip Synekdoche nennen. Mit größtem Raffinement rückt Gogol' immer ein typisches Ornament in den

Mittelpunkt seiner Beschreibung, entweder unmittelbar oder auf dem Umweg über einen Vergleich. So heißt es einmal in den "Toten Seelen" (Kap. 2):

"Попадались вытянутые по снурку деревни, постройкою похожие на старые складенные дрова, покрытые серыми крышами с резными деревянными под ними украшениями в виде висячих шитых узорами утиральников."

[Man kam an Dörfern vorüber, die wie auf einer Schnur aufgereiht waren und in ihrer Bauweise alten Holzstapeln glichen. Sie waren mit grauen Dächern gedeckt und mit holzgeschnitzten Zierraten geschmückt, die wie mit Stickmustern versehene Handtücher herabgingen.]

An einer anderen Stelle wieder vergleicht Gogol' geschickt die gedrechselten Säulen eines Vorbaus mit alten Kirchenleuchtern. In diesen Fällen tritt der geschilderte Gegenstand gar nicht ganz ins Bewußtsein ein, er wird sofort durch das viel bildhaftere Ornament verdrängt. Wenn der Hauptmann Kopejkin in den "Toten Seelen" seinen Eindruck von Petersburg schildert, so verfällt er gleich in äußerste Abstraktion:

"Там шпиз эдакой какой-нибудь в воздухе; мосты там висят эдаким чортом, можете представить себе, без всякого, то есть, прикосновения, - словом, Семирамида, судырь, да и полно!"

[Da erhebt sich eine Turmspitze in die Wolken, und dort, hängen Brücken weiß der Teufel wie, bitte sich vorzustellen, das heißt ohne jeden Halt, mit einem Wort wie Semiramis, mein Herr, und Schluß damit!]

Im übrigen kann sich der Hauptmann Kopejkin nur noch besonders an ein reiches Haus erinnern, mit einem wahren Wunder von einer Metallklinke an der Tür, und diese Türklinke verdrängt gleich alle anderen Eindrücke: die Klinke ist so sauber, daß man sich im Kramladen zunächst für einen Groschen Seife kaufen möchte, um sich damit zwei Stunden lang die Hände zu waschen, bevor man es wagt, den Griff zu berühren. Aus

solchen bis zur Unwirklichkeit überbetonten Einzelheiten baut Gogol' seine Welt vor uns auf, und es kann nicht verwundern, daß man in diesem Zusammenhang von Surrealismus gesprochen hat. Auch der Surrealismus beruht ja auf dem Prinzip der Synekdoche, einer bestimmten bildlichen Objektivation, die zugleich sich selbst und einen ganzen Komplex von unausgesprochenen Beziehungen meint. Surrealistisch sind auch die logischen Abbrüche mitten im Gedanken und die Steigerung der Wirklichkeit zur Groteske, zwei Verfahren, die in Gogol's Stil immer wiederkehren. Schon V. Rozanov hatte 1906, als man sich wieder mehr mit Gogol' zu befassen begann, feststellen müssen: "Gogol' ist der Darsteller der Gegenstände und Erscheinungen nicht in ihrer Wirklichkeit, sondern in ihrem Extrem".

Bei der Schilderung des Verkehrs auf dem Nevskij Prospekt verwendet Gogol' in auffälliger Weise das Stilmittel der Synekdoche: nicht Menschen aus Fleisch und Blut promenieren hier, sondern Backenbärte, Schnurrbärte, tausenderlei Sorten von Hüten, Kleidern und Tüchern, ferner Tailen, sogar so ungewöhnlich schmale, sagt Gogol', wie man sie sich nicht einmal träumen läßt, so schmal wie ein Flaschenhals, und Damenärmel, so luftig wie ein Paar Luftballons, und die Trägerin solcher Ärmel steigt nur deswegen nicht in die Höhe, weil ihr Begleiter sie fest am Arm hält. Zwischen zwei und drei Uhr am Nachmittag, so versichert Gogol', ist der Nevskij Prospekt eine Ausstellung aller hervorragenden Erzeugnisse des Menschen. Und er nennt: einen eleganten Überrock mit Biberpelzbesatz, eine vollendet griechische Nase, einen gepflegten Backenbart, ein Paar hübsche Augen nebst einem bewunderswerten Hut, einen Ring mit einem Talisman an einem zierlichen Finger, einen Fuß in einem

bezaubernden Schuh, eine Halsbinde, die Bewunderung hervorrufen muß, einen Schnurrbart, der in Erstaunen versetzt. Der Mensch wird scheinbar nicht nur auf die Ebene von Waren heruntergedrückt, er wird in einzelne Teile zerlegt, nur das Einzelne interessiert hier, das Ganze ist nur wie ein Spuk. Gogol' errät als einer der ersten auch den Fetischcharakter, den die Gegenstände der Mode und bisweilen einzelne Bestandteile der Kleidung annehmen können. Mit ironischer Verwunderung stellt Gogol' fest:

"Создатель! какие странные характеры встречаются на Невском проспекте! Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и, если вы пройдете, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды. Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники, но, однако же, ничуть не бывало: они большею частью служат в разных департаментах... или же люди, занимающиеся прогулками, чтением газет по кондитерским, - словом, большею частью все порядочные люди."

[Schöpfer! Was für seltsame Charaktere man auf dem Nevskij Prospekt trifft! Es gibt eine ganze Menge Leute, die, wenn sie uns begegnen, unbedingt auf unsere Stiefel starren, oder, wenn wir vorübergehen, sich umdrehen, um unsere Frackschöße zu betrachten! Ich kann bis jetzt nicht begreifen, woher das kommt. Zuerst dachte ich, daß das alles Schuhmacher seien, aber ganz im Gegenteil. Meistens dienen sie in verschiedenen Departements ... oder es sind Leute, die sich mit Spaziergehen und mit Zeitunglesen in Konditoreien abgeben, - mit einem Wort, zum größten Teil alles ordentliche Leute.]

Gogol's Psychologie hat manchmal etwas sehr doppelbödiges, besonders, wenn wie hier, noch die Logik so stark strapaziert wird: aus dem Gesagten scheint ja hervorzugehen, daß Schuhmacher keine ordentlichen Leute sind. Auch Gogol's Humor ist surrealistisch.

Sein Sinn für das Ornamentale hat Gogol' oft Ladenschilder und Schaufensterdekorationen erwähnen lassen. So ein Ladenschild ist ja die Synekdoche "par excellence", auf ihm erscheint eine Brezel, ein Schaftstiefel oder wie in dem schon zitierten Beispiel eine Schere. Wir wissen, daß die Surrealisten des 20. Jahrhunderts solche Schilder gesammelt haben, und Gogol' führt als Zeichen des Insichgekehrtseins vielbeschäftigter älterer Kollegiensekretäre, Titular- und Hofräte an, daß sie statt der Ladenschilder immer nur eine Mappe mit Dokumenten oder das runde Gesicht des Kanzleidirektors vor sich sehen.

Auf einen Umstand muß man bei Gogol' nachdrücklich hinweisen: die Großstadt ist für ihn nicht nur ein soziales Problem, sondern ebenso auch ein existentielles. Durch die Fixierung des Horizontes auf den engsten Umkreis der Kanzleistube oder des Wohnwinkels tritt bei den von Gogol' entdeckten Großstadtwesen eine Verengerung des Bewußtseins ein, an dessen Peripherie die Welt als Ganzes nur noch als Halluzination in Erscheinung tritt. Gogol' ist in dieser Hinsicht sehr konsequent: er kommt immer wieder auf den sozialen Typus zurück, der in dem Maße, wie er einer fixen Idee verfällt, aus der Mitte der Welt herausgeschleudert wird und sich im Nebel der optischen Illusion verliert. Die Stadt narrt und vernichtet schließlich den, der nicht seine Augen offen hält. Der Maler Piskarev, der einem Wahnbild nachjagt und schließlich in den Selbstmord getrieben wird, ist nicht ein Opfer sozialer Mißstände, sondern er ist existentiell ein schwerpunktloses Geschöpf. Nicht ohne Absicht gibt Gogol' eine detaillierte Beschreibung seiner Lebensumstände. Gogol' rechnet Piskarev zu jenen Künstlern, die nie aus Petersburg herauskommen, die

vielleicht in der frischen Luft Italiens ihr Talent entfalten würden, die sich aber damit bescheiden müssen, die Perspektive ihres eigenen Stübchens aufs Papier zu werfen. So ein Künstler, sagt Gogol', blickt einem nie gerade in die Augen, und wenn er dies einmal tun sollte, dann mit einem ganz trüben und unbestimmten Ausdruck. Ihm fehlt der Habichtsblick des Beobachters oder der Falkenblick des Kavallerieoffiziers. Er antwortet

"часто несвязно, иногда не попадая, и мешающиеся в его голове предметы еще более увеличивают его робость."

[oft unzusammenhängend, manchmal unpassend, und die in seinem Kopf durcheinanderfahrenden Gegenstände vergrößern noch seine Schüchternheit.]

Gerade die tollsten und glücklichsten Träume Piskarevs werden aber durch jenes Übel gestört, das allem zu Grunde liegt. Ausgerechnet in den Traum drängt sich die Großstadt als Alpdruck ein, und es ist sehr aufschlußreich, daß hier die Menge als das Drohende erscheint. Piskarev sieht das angebetete Wesen, das in Wahrheit ja ein Straßenmädchen ist, deutlich im Traum vor sich, aber der Weg ist durch eine dieses Wesen umringende Menge verstellt.

"Пискарев употребил все усилия, чтобы раздвинуть толпу и рассмотреть ее; но, к величайшей досаде, какая-то огромная голова с темными курчавыми волосами заслоняла ее беспрестанно; притом толпа его притиснула так, что он не смел податься вперед, не смел попятиться назад, опасаясь толкнуть каким-нибудь образом какого-нибудь тайного советника. Но вот он продрался-таки вперед и взглянул на свое платье, желая прилично оправиться. Творец небесный, что это! На нем был сюртук и весь запачканный красками..."

[Piskarev wendete alle Anstrengungen auf, um die Menge beiseite zu drücken und sie zu sehen. Aber zu

seinem größten Ärger schob sich immer wieder ein riesenhafter Kopf mit dunklem krausen Haar davor. und außerdem bedrängte ihn die Menge so, daß er weder vorwärts zu gehen noch rückwärts zu treten wagte, in der Furcht, etwa irgendeinen Geheimen Rat anzustoßen. Aber endlich gelang es ihm doch sich freizuarbeiten, und er besah seine Kleider in dem Wunsch, sie in Ordnung zu bringen. Himmlischer Schöpfer, was war das! Er trug einen Gehrock, der ganz mit Farbe bekleckst war.]

Der merkwürdige überdimensionale Kopf, der sich hier vor das Wunschbild drängt, findet eine offenbare Parallele in "Šinel'" [Mantel], wo dem armen Kanzleischreiber Akakij Akakievič Bašmačkin auf offener Straße sein entbehrungsvoll erhungerter einziger Schatz, nämlich sein neuer Mantel, buchstäblich vom Leibe gerissen wird. Gogol' läßt den Leser erraten, daß die Diebe nicht irgendwelche realen Übeltäter sind, sondern Werkzeuge einer anonymen Verschwörung, Machtsymbole der Stadt:

"А ведь шинель-то моя!" сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник. Акакий Акакиевич хотел было уже закричать 'караул', как другой приставил ему к самому рту кулак величиною в чиновничью голову, примолвив: 'А вот только крикни!' "

['Der Mantel gehört doch mir!' rief einer von ihnen mit Donnerstimme und packte ihn am Kragen. Akakij Akakievič wollte schon 'Hilfe' schreien, als ein anderer ihm seine Faust auf den Mund drückte, die so groß war wie der Kopf eines Beamten, wobei er hinzusetzte: 'Wenn du nur einen Laut gibst!']

Schon das Erscheinen der Diebe in der Dunkelheit ist merkwürdig. Auf einem völlig öden und menschenleeren Platz wachsen sie plötzlich aus dem Boden: "kakie-to ljudi s usami!" [irgendwelche Leute mit Schnurrbärten] heißt es im Text, und Akakij Akakievič konnte nicht einmal sagen, was das für Leute waren. Die Szenerie erinnert an einen Angsttraum; denn auf dem Heimweg von der kleinen Gesellschaft, die die Kollegen zu Ehren des neuen Mantels gegeben haben, muß Akakij Akakievič

immer dunklere und immer ödere Straßen entlanggehen, bis er an jene schicksalhafte Stelle kommt, wo durch eine quer zum Weg verlaufende Straße ein "unendlicher" Platz gebildet wird, der ihn wie eine "strašnaja pustynja" [fürchterliche Wüste] anblickt. Auf diesem "wüsten" Platz, der zum Kreuzweg der ganzen Erzählung wird, ereilt Akakij Akakievič sein Schicksal, und er muß den geheimnisvollen Wegelagerern das kostbarste Objekt abtreten, auf das sich seine Wünsche je gerichtet haben. Zweifellos liegt etwas Symbolhaftes in diesem Raub des Mantels, der Schutzhülle, in die sein Besitzer geglaubt hatte, sich flüchten zu können. Mit diesem Mantel ist auch das Gehäuse verschwunden, in dem sich die Gedanken des armseligen Beamten eingenistet hatten.

Akakij Akakievič sucht an den darauffolgenden Tagen vergebens nach Hilfe. Die ungnädige Exzellenz, die seine Bitten kaum angehört hat, kanzelt ihn im Gefühl eigener überragender Bedeutung ab wie einen Schuljungen und jagt ihn hinaus in den Sturm, der "po peterburgskomu obyčaju" [nach Petersburger Art] aus allen vier Windrichtungen bläst. Der scharfe Wind packt den schutzlosen Beamten, und mit den Keimen einer Angina infiziert kehrt Akakij Akakievič nach Hause zurück.

"На другой же день обнаружилась у него сильная горячка. Благодаря великодушному вспомоществованию петербургского климата болезнь пошла быстрее, чем можно было ожидать..."

[Am anderen Tage zeigte sich bei ihm heftiges Fieber. Dank der großmütigen Hilfestellung des Petersburger Klimas verlief die Krankheit schneller, als man erwarten konnte.]

Akakij Akakievič ist vom Tode gezeichnet. Gogol's Anspielung auf das "Petersburger Klima" ist hier viel mehr als eine bloße ironische Randbemerkung zur Gewinnung des Einverständ-

nisses des Lesers; denn das erkältende Petersburger Klima hat durch die Petersburger Erzählungen von Puškin bis zu Dostoevskij den Wert eines literarischen Motivs erster Ordnung angenommen. Selbst die Symbolisten, insbesondere Andrej Belyj, haben sich der "giftigen Fluida" Petersburgs immer wieder zur inneren Motivierung der Erzählung bedient. In seinem Buch über Gogol' bezieht sich Andrej Belyj ausdrücklich auf die von mir eben zitierte Stelle zur Erklärung einiger Anspielungen in seinem eigenen Großstadttroman "Petersburg". Belyj kannte, das zeigt sich immer wieder, Gogol's Werk fast auswendig.

Es spricht vieles dafür, daß Gogol' den Mantel als das Objekt einer höchst zweideutigen Leidenschaft angesehen wissen wollte, einer Leidenschaft, die sich sehr betont der Leidenschaft nähert, an der Piskarev, der opiumsüchtige Maler, zugrunde geht. Auch Piskarev macht ja einen manischen Prozeß durch:

"Все откинувши, все позабывши, сидел он с сокрушенным, с безнадежным видом, полный только одного сновидения. Ни к чему не думал он притронуться; глаза его без всякого участия, без всякой жизни глядели в окно, обращенное в двор, где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе, и козлиный голос разнощика дребезжал: 'Старого платья продать'."

[Alles hatte er von sich geworfen, alles hatte er vergessen, er saß da mit einem zerknirschten, hoffnungslosen Ausdruck, erfüllt nur von dem Traumgesicht. Nichts mochte er mehr anrühren; seine Augen blickten ohne jede Teilnahme, ohne jede Lebendigkeit durch das Fenster, das zum Hof hinausging, wo der schmutzige Wasserführer sein Wasser ausgoß, das an der Luft zu Eis wurde, und wo die blökende Stimme des Hausierers erscholl: 'Alte Kleider zu verkaufen.']

So wie hier schiebt sich immer wieder das Bild der Großstadt in die blinden Stellen der Handlung ein, ein paar charakteristische Details, die aber ganz den atmosphärischen Hintergrund bilden.

Als Akakij Akakievič auf dem Weg zu der Abendgesellschaft seiner Kollegen ist - der Rückweg wird ihm den Mantel kosten -, da bemerkt er zum ersten Mal auch etwas von der Stadt - seit Jahren geht er zum ersten Mal wieder bei Nacht aus. Und auch hier verzeichnet Gogol' ein höchst surrealistisch anmutendes Detail:

"Акакий Акакиевич ... остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой."

[Akakij Akakievič ... blieb neugierig vor einer erleuchteten Geschäftsauslage stehen, um ein Bild zu betrachten, auf dem eine schöne Frau dargestellt war, die gerade einen Schuh auszog und die so ihren ganzen Fuß, einen auffallend schönen Fuß, entblößte. Hinter ihrem Rücken, in der Tür eines zweiten Zimmers zeigte sich der Kopf eines Mannes mit Koteletten und mit einem hübschen Spitzbart unter der Lippe.]

Die Stelle scheint ohne Beziehung zur Handlung, denn Akakij Akakievič ist ja nicht der Mann, an den sich solche Plakate wenden, aber gerade in diesen surrealistischen Brüchen und letzten Endes doch unmittelbar einleuchtenden Assoziationen zeigt sich Gogol's sicherer Instinkt für künstlerische Wirkungen. Gerade auf dieses Detail kommt es ihm an, und Andrej Belyj hat vollkommen recht, wenn er von Gogol's Sujet sagt:

"Мелочи его выглубляют; в каждой 'зарыта собака'; без вырытия этих погребенных 'собак' сюжет не сюжет."

[Die Einzelheiten vertiefen es; in einer jeden ist bei ihm der "Hund begraben", und ohne die Exhumierung dieser "Hunde" ist sein Sujet kein Sujet.]

"Сюжетная мелодия", fährt Belyj an einer anderen Stelle seines Gogol'-Buches fort:

"фабула, - интерференция насквозь осюжетенных мелочей, которые - не аккомпанемент, а само голосоведение; выньте-ка из них 'чистый' сюжет, - он станет заемным у Пушкина каламбуриком; и сотрите-ка с 'Носа' пудру двумыслиц, 'Нос' - шутка с залворков журналов эпохи Гоголя."

[Die Sujetmelodie, die Fabel, das ist die Interferenz der durch und durch sujetisierten Details, die nicht die Begleitung bilden sondern die Stimmführung selbst ... Wenn man aus ihnen das "reine" Sujet herausholt, dann wird es zu einem bei Puškin entlehnten Calembour, und wenn man den Puder der Zweideutigkeiten von Gogol's 'Nase' wischt, dann ist die 'Nase' ein Hintertreppenwitz aus den Zeitschriften der Epoche Gogol's.]

Leider kann ich aus Rücksichtnahme auf die Zeiteinteilung nicht mehr auf Gogol's Anekdote von der "Nase" eingehen, aber sicher ist so viel, daß auch der Held dieser Geschichte, der Kollegienassessor Kovalev, ein Mensch ohne existentiellen Schwerpunkt ist, und daß die ihm auf rätselhafte Weise abhanden gekommene Nase dieser Situation augenfälligen Ausdruck verleiht. Insofern dringt Gogol's Blick viel tiefer als der Blick der bloßen Sittenschilderer der Großstadt. Gogol' entwirft, wie ich schon einleitend behauptet habe, eine wirkliche Physiognomie der Großstadt und ihrer Bewohner.

Der existentielle Defekt, den Gogol' überall so sichtbar hervortreten läßt, beruht allerdings, das soll zum Abschluß nicht unterschlagen werden, wesentlich auf der Deu-

tung, die Schelling und die deutschen Romantiker diesem Phänomen haben angedeihen lassen. Er beruht auf der Spannung zwischen Sympathie und Teilnahmslosigkeit, zwischen Harmonie und Disharmonie der Kräfte innerhalb der menschlichen Natur selbst, so wie sie die Romantiker als widersprüchlich angelegt verstanden. In der Teilnahmslosigkeit, in der Vereinzelung, überall, wo die Bande der allumfassenden Sympathie zerrissen sind, zeigt sich, wie Schelling es nennt, eine Universalkrankheit, eine Ataxie der Kräfte, durch die die normale Temperatur in eine Distemperatur verkehrt wird, und als deren Folge alles Wesenhafte - ich folge wieder Schelling - in "meteorische Erscheinung" aufgelöst wird. Gerade aus diesem Grunde, d.h. als Symptom der Universalkrankheit, fürchtet Gogol' die Großstadt, und er läßt seine Erzählung vom Nevskij Prospekt mit einer Warnung ausklingen:

"О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!"

[O, glaubt nicht diesem Nevskij Prospekt! Ich hülle mich immer fester in meinen Mantel ein, wenn ich ihn entlanggehe, und ich bemühe mich, überhaupt nicht die auf mich zueilenden Gegenstände zu betrachten. Alles Trug, alles Phantasterei, alles nicht das, was es zu sein scheint!]

L i t e r a t u r a n g a b e n

- A n n e n k o v, P. V.: Vospominanija o Gogole. Leningrad 1928. (Academia.)
 B a u d e l a i r e, Charles: Les paradis artificiels. Paris 1928.
 B e l y j, A.: Masterstvo Gogolja. Issledovanie. Moskva 1934.

- B e n j a m i n, W.: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: W. Benjamin: Schriften, herausgegeben von Th. W. Adorno und Gretel Adorno. Bd. I, Frankfurt/M. 1955.
- G o e t h e, J. W. von: Le Livre des Cent-et-Un (Tome I. Paris 1931). In: Goethes sämtliche Werke. Bd. XIII, Leipzig: Insel o. J.
- G o g o l', N. V.: Nevskij prospekt (1835).
- G o g o l', N. V.: Mertvye duši (1842).
- G o g o l', N. V.: Šinel' (1842).
- G r i g o r'e v, Apollon: Dostoevskij i škola sentimental'nogo naturalizma (otryvok). In: N. V. Gogol'. Materialy i issledovanija. Neizdannye i zabytye stat'i o Gogole. Moskva 1936.
- G r i g o r'e v, Apollon: Stichtovorenija i poëmy. Moskva-Leningrad 1966. (Biblioteka poëta. Malaja serija.)
- N i l s s o n, Nils Åke: Gogol et Péterbourg. Recherches sur les antécédents des Contes Péterbourgeois. Stockholm 1954.
- P u š k i n, A. S.: Mednyj vsadnik (1834).
- R o z a r o v, Vasilij: Legenda o velikom inkvizitore. Dve stat'i o Gogole. Sanktpeterburg 1906.
- S c h e l l i n g, F. W.: Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände (1809).
- V i n o g r a d o v, V. V.: Gogol' i natural'naja škola. Leningrad 1925.

G e s c h i c h t e u n d U t o p i e
i m r u s s i s c h e n S y m b o l i s m u s

Die Dichter des russischen Symbolismus sind in der Nachwelt sehr unterschiedlich beurteilt worden, je nach dem Grad der Fähigkeit und der Bereitschaft des Lesers, auf eindeutige ideologische Positionen zu verzichten und an der Vermischung des Sakralen und des Profanen keinen Anstoß zu nehmen.

Es gibt bei den Symbolisten viele symbolistische Theorien und kein einheitliches philosophisches System, aber es gibt viele symbolistische "Objekte" (um mit Zdeněk Mathauser zu sprechen), von denen ein profaner wie auch ein sakraler Gebrauch gemacht werden kann.

In meinem heutigen Vortrag, d.h. in einer leider nur fragmentarischen Betrachtung des russischen Symbolismus, möchte ich diesen Sachverhalt mit dem Blick auf eine ganz bestimmte Thematik betrachten, mit dem Blick auf Geschichte und Utopie.

Grundsätzlich zeigten sich die Symbolisten an der Betrachtung von kausalen historischen Verknüpfungen uninteressiert, aber ohne Frage spielte bei ihnen die Geschichte als Analogon zur Gegenwart eine nicht unbedeutende Rolle, und ebenso fraglos verlängerten sie ihre eigenen geschichtlichen Erfahrungen oder Enttäuschungen auch in die Zukunft. Die Geschichte ist

(Vortrag erstmalig gehalten am 16.9.1969 im Ústav jazyků a literatury der ČSAV vor der Literárněvědná společnost při ČSAV in Prag.)

indessen für den modernen Dichter alles andere als ein ehrfürchtig betretener Raum, und es ist vielleicht bezeichnend, daß A. Blok dem alten Rom im Wachsfigurenkabinett begegnete:

"Открыт паноптикум печальный
Один, другой и третий год.
Толпою пьяной и нахальной
Спешим ... В гробу царица ждет." (1907)

[Geöffnet ist das traurige Panoptikum
ein Jahr, das zweite und das dritte Jahr.
Als betrunkene und zudringliche Menge
eilen wir herbei ... Im Sarg erwartet uns die
Kaiserin.]

Es handelt sich um Kleopatra, deren Zauber hier wirksam werden soll, und die der Dichter dabei aufmerksam betrachtet:

"Я сам, позорный и продажный,
С кругами синими у глаз,
Пришел взглянуть на профиль важный,
На воск, открытый напоказ ..."

[Ich selbst, bedeckt mit Schmach und käuflich,
mit blauen Ringen unter den Augen,
bin gekommen, um das bedeutende Profil zu sehen,
das Wachs, das zur Schau gestellt ist.]

Der Symbolismus ist auch in Rußland mit einem ausgesprochen endzeitlich orientierten Geschichtsbewußtsein in die Arena getreten, mit dem Bewußtsein der großen kulturellen und zivilisatorischen Ermüdung, die einst den Niedergang des römischen Imperiums begleitete.

"Мы-поздние певцы: ...",

so dichtete Konstantin Fofanov 1891, "мир, злой и обветшалый,
Оставил только то для нас,
О чем не грезил он, что проклинал, усталый,
Стремясь рухнуть каждый час."
[Wir sind späte Sänger: die böse und altersschwache
Welt

hat für uns nur das übriggelassen,
wovon sie sich nichts hat träumen lassen, was sie
verflucht hat, die müde,
in ihrer Tendenz, jeden Augenblick in sich zusammen-
zufallen.]

Das klingt dekadent und ruft uns eine andere Zeile ins Gedächtnis: "Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!" - Das ist Verlaines Klage aus dem berühmten Sonett "Langueur" (1883), das mit den Zeilen beginnt:

"Je suis l'Empire à la fin de la décadence
Qui regarde passer les grands Barbares blancs ..."

Mit den Barbaren haben die Symbolisten wirklich gerechnet und darum erscheinen uns ihre Vorahnungen, geheimen Wünsche oder Angstträume folgerichtig, auch wenn die Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts manche von diesen Träumen schon überboten hat.

Allerdings gibt es in der symbolistischen Literatur auch eine Art von selbstmörderischer, ästhetischer Konspiration mit den neuen Barbaren, die allem Anschein nach durch Friedrich Nietzsche vermittelt ist; wir kommen auf das Problem noch zurück. Übertreibungen dieser Art sind ein Protest gegen jene bürgerlich-imperialistische Lebensordnung, deren prahlerisches Selbstbewußtsein auch in Rußland vordergründig triumphierte.

Die Stellung des Dichters in der Gesellschaft wird von den Symbolisten meistens nur indirekt dargestellt, durch die bewußte Negation aktueller gesellschaftlicher Wirklichkeit, aber z.B. bei A. Blok gibt es doch auch manche Auseinandersetzungen mit der eigenen gesellschaftlichen Lage. In dem lyrischen Drama "Korol' na ploščadi" [Der König auf dem Platz], 1906, und in dem eng damit verbundenen dramatischen Dialog "Dialog o ljubvi, poëzii i gosudarstvennoj službe" [Dialog über die Liebe, die Dichtung und den Staatsdienst] wird der Dichter herausgefordert, eine klare Position zu beziehen. Gegenspieler sind der Narr, der für sich den "gesunden Menschen-

verstand" (zdravyj smysl) in Anspruch nimmt, der Baumeister (zodčij) und der Diener des Hofes. Der Dichter wählt in beiden Stücken nicht das Engagement für die Gesellschaft, sondern die unbedingte Freiheit, die Freiheit des Betrachters. Die wichtigste Selbstkritik des Dichters ist das Eingeständnis der Unfähigkeit zur Aktivität:

"Голодный добывает хлеб трудом. Оскорбленный мстит. Любовник говорит женщине: будь моею. Но я сыт, и никто не оскорбляет меня ... Мне нечего достигать - я обречен на тоску."

[Der Hungrige erwirbt sein Brot durch Arbeit. Der Beleidigte rächt sich. Der Liebhaber sagt zur Frau: sei mein. Aber ich bin satt, und niemand beleidigt mich ... Ich brauche nichts zu erreichen - ich bin dem Seelenschmerz geweiht.]

Der Zustand der unerfüllten Sehnsucht, der schwermütigen russischen "toska", macht oft die Grundtonalität der symbolistischen Dichtung aus (vgl. Verlaines "Langueur"), und im Verein mit dem Überdruß an den gegebenen Zuständen treibt die dichterische Phantasie um so mehr wilde und dämonische Blüten.

Der Wunsch nach Zerstörung des irdischen Gefängnisses zeitigt die problematische Bereitschaft, mit den künftigen Barbaren zu kokettieren und die Orgien eines "Weltunterganges" für Zeichen der kommenden Freiheit zu halten. Soweit dieses Denken in utopische Bilder mündet, werden technische Zivilisation und imperialistische Herrschaft im Stil der romantischen Gegenutopie zu den Dämonen des Menschen gemacht und durch Untergänge beseitigt.

Diese Tendenz ist bei Brjusov schon um die Jahrhundertwende aktuell (1900-01), z.B. in der Dichtung "Zamknutyje" [Die Eingeschlossenen]. Diese "Otryvki iz nezakončenoj poëmy" [Bruchstücke aus einem unvollendeten Poem] sind ein größeres

Gedicht mit historischer und utopischer Thematik, gedacht zunächst einmal als Echo auf die Begegnung mit der altertümlichen Stadt Reval:

"Весь Город был овеян тайной лет.
Он был угрюм и дряхл, но горд и строен,
.....
И всё в себе былую жизнь таило,
Иных столетий пламенную дрожь."

[Die ganze Stadt war vom Geheimnis der Jahre umweht.
Sie war düster und baufällig, aber stolz und eben-
mäßig,

.....
Und alles verbarg in sich das frühere Leben,
Das flammende Zucken anderer Jahrhunderte.]

Die museale Stadt jagt dem Betrachter einen Schauer ein, der sich bei der Wanderung durch gotische Kirchen, Sitzungszimmer der Gelehrten, Künstlerwerkstätten und Plätze immer mehr zu der Gewißheit verdichtet, daß die Seele der Stadt in die Hände der "vnešnost'" [Äußerlichkeit] und der "pošlost'" [Banalität] geraten ist, daß sie von einer Gesellschaft bewohnt wird, die reif zum Untergang ist.

Im letzten Teil der Dichtung geht Brjusov aber noch weiter und verlängert die Vision in eine utopische Zukunft. Die alte Stadt deutet voraus auf die Stadt der Zukunft, weil sie dieselbe "pošlost'" verkörpert.

"И как кошмарный сон, виденьем беспощадным,
Чудовищем размеренно-громадным,
С стеклянным черепом, покрывшим шар земной,
Грядущий Город-дом являлся предо мной."

[Und wie ein Alptraum, wie eine gnadenlose Vision,
erschien als ein gemessen-riesenhaftes Ungeheuer,
mit gläsernem Schädel, der die ganze Erdkugel be-
deckte, die Stadt der Zukunft als Behausung vor mir.]

Diese gläserne Stadt der pošlost' ist sogar noch schlimmer als die alte, und daher muß einmal das Ende unserer Epoche kommen, nach welchem an der verödeten Seine wieder die Wölfe heulen

werden, die Wände des Tower aber spurlos verschwunden sein werden. Die Völker werden wie Tiere übereinander herfallen und sogar an Bücherverbrennungen hat Brjusov gedacht:

"В руинах, звавшихся парламентской палатой,
Как будет радостен детей свободных крик,
Как будет весело дробить останки статуй
И складывать костры из бесконечных книг."

[In den Ruinen, die man Parlamentsgebäude nannte/
wie froh wird da das Geschrei freier Kinder er-
schallen,/wie lustig wird es sein, die Reste der
Statuen zu zerklopfen/und Scheiterhaufen aus end-
losen Büchern aufzuschichten.]

Die "Freiheit", die aus solchem Ruin resultieren würde, haben die Symbolisten als Befreiung von ihrer "toska" begrüßt. Brjusov beendet sein Gedicht folgendermaßen:

"Освобождение, восторг великой воли,
Приветствую тебя и славлю из цепей!
Я - узник, раб в тюрьме, но вижу поле, поле ...
О, солнце! О, простор! О, высота степей!"

[Befreiung, Begeisterung der großen Willkür,
ich begrüße dich und rühme dich in meinen Ketten!
Ich bin ein Gefangener, Sklave im Gefängnis, aber
ich sehe freies Feld, Feld ...
O Sonne! O Weite! O Höhe der Steppen!]

Nach 70 Jahren wundert man sich in mancher Hinsicht über die naiv-unbekümmerten Zukunftsträume einer Generation, die den Weltkrieg, die Revolution und den Bürgerkrieg erleben sollte, und man muß wohl den "Ton" des ganzen Hymnus auf die Zerstörung mit Brjusovs Hang zur rhetorisch-pathetischen Attitüde zu erklären suchen. Aber selbst ein seriöser Dichter wie Vjačeslav Ivarov huldigte gelegentlich solchen anarchischen Gelüsten wie z.B. in dem Gedicht "Kočevniki krasoty", [Nomaden der Schönheit], das sich in dem Band "Prozračnost" [Durchsichtigkeit] (1904) findet: Die Künstler, die "Nomaden der Schönheit", werden darin aufgerufen, die Fluren der Sklaven zu verwüsten und Neuland aus den Steppen zu gewinnen:

"Низриньтесь вихрем орд
 На нивы подневолья,
 Где раб упрягом горд.

Топчи их рай, Аттила, -
 И новью пустоты
 Взойдут твои светила,
 Твоих степей цветы!"

[Stürzt euch wie wirbelnde Horden
 auf die Fluren der Unfreiheit,
 Wo der Sklave auf sein Gespann stolz ist.

Zertrampele ihr Paradies, Attila, -
 und als Neuland der Wüste
 werden deine Sterne aufgehen,
 deiner Steppen Blumen!]

Während der ersten Revolution nimmt Brjusov in dem bekannten Gedicht "Grjaduščie gunny" [Die nahenden Hunnen] vom August 1905 den gleichen Gedanken wieder auf und feiert den dionysischen Tanz der Barbaren.

Eine ähnliche Zukunftsvision hat Brjusov ja auch in dem Drama "Zemlja" (1905) gestaltet, wo in der Ausgangssituation die ganze Erde in ein System von Maschinen und technischen Vorrichtungen verwandelt ist. Die Wohnungen, alle mit Glas gedeckt, sind von der Natur und vom Kosmos abgeschirmt und in künstliche Umwelten verwandelt. Ein Fehler im System bringt schließlich den Mechanismus in eine kritische Lage, und die letzten Menschen sehen keinen Ausweg mehr. Nur zwei Menschen, denen noch ein Rest von Einsicht geblieben ist, steigen hinab in den zentralen Schaltraum und reißen durch einen Hebeldruck die Dächer dieser letzten Stadt auf. Das lange zurückgehaltene Sonnenlicht fällt gleißend in die Säle der künstlich klimatisierten Stadt, und die Menschheit, die sich in das Innere der Erde verirrt hat, geht schmachlich in diesem Himmelslicht zugrunde.

Diese Utopie, die ebenfalls eine romantische Gegenutopie ist, muß man zweifellos im Zusammenhang mit den technologi-

schen Zukunftsvisionen sehen, die in England und Frankreich schon Ende des 19. Jahrhunderts modern wurden und die dann im Werk des auch in Rußland viel gelesenen H.G. Wells kulminierten.

Das Geschichtsbewußtsein der Symbolisten ist weiterhin aber auch von bestimmten okkulten und magischen Vorstellungen geprägt, besonders von der gnostischen Idee eines unversöhnlichen, eines unbefriedeten Kosmos. Menschliche Verhältnisse und kosmische Verhältnisse entwickeln sich analog, und Andrej Belyj hat 1905 unter dem Eindruck des russisch-japanischen Krieges in der Zeitschrift "Vesy" [Die Waage] verschiedene programmatische Erörterungen veröffentlicht, die auf diese merkwürdige Kommunikation mit dem kosmischen Geschehen abzielen. In "Apokalipsis v russkoj poézii" [Die Apokalypse in der russischen Poesie] (1905) betont Belyj die Identität des Chaos im einzelnen individuellen Bewußtsein, d.h. in den Herzen der Menschen, mit dem Chaos in der Tiefe des Kosmos. Die Wirklichkeit, die "dejstvitel'nost'" hat dabei sogar nur eine Zeigefunktion, ist nicht das Geschehen selbst. Die historische Wirklichkeit verflüchtigt sich in Belyjs Vorstellung zum Schein, zum "prizrak" [Phantom], zur Maske, zur Chimäre:

"Я ждал извне призраков, намекающих о происходящем внутри. Я знал: над человечеством разорвется фейерверк химер."

[Ich wartete auf Phantome von außen, die auf das deuten würden, was im Innern vorging. Ich wußte: über die Menschheit würde ein Feuerwerk von Chimären losgehen.]

Historisches Geschehen, auch den Krieg und die Revolution, will Belyj nur in seiner symbolischen Funktion gelten lassen, als Verdunkelung des Lichtes der Wahrheit durch Staub-

vorhänge oder durch vulkanische Rauchwolken, und die Gehilfen des Bösen sind der rote Drache der Apokalypse, und der rote Hahn (krasnyj petuch) der brennenden Gutshäuser:

"Это туманные облака, а не действительность; и войны вовсе нет: она - порождение нашего больного воображения, внешний символ в борьбе все-ленской души с химерами и гидрами хаоса."

[Das sind nebelhafte Wolken, aber nicht Wirklichkeit; und der Krieg findet gar nicht statt: er ist die Ausgeburt unserer kranken Einbildungskraft, äußeres Symbol im Kampf der Seele des Universums mit den Chimären und Hydren des Chaos.]

"Vselenskaja duša" [Seele des Universums] ist überhaupt ein zentraler ontologischer Begriff bei den Symbolisten ("Vse-duša" bei Vjačeslav Ivanov).

Diese symbolistische Geschichtstheorie präzisiert Belyj in den nächsten Monaten in der gleichen Zeitschrift "Vesy" noch weiter. In "Chimery" (1905) spricht er von der "Maske der Kausalität" (maska pričinnosti), die nichts anderes darstelle als das Schlangenhaupt der Medusa. Die Kausalität sei eine bloße Larve, hinter der sich ein leerer und finsterner Brunnen auftue: "Kolodez' mraka i pustoty" [Brunnen der Finsternis und der Leere.] In "Chimery" nennt Belyj den Weg zur Freiheit einen Weg aus dem blauen Gefängnis (golubaja tjur'ma) der Welt durch das "Labyrinth des Geistes" zum ewigen Himmel der Freiheit (k večnomu nebu svobody).

Diese Begriffe, die ja eine Art von universaler Erlösungsmystik enthalten, sind übrigens auch ein direktes Echo auf Brjusovs Kunstphilosophie, die in dem Essay "Ključiči tajn" [Schlüssel der Geheimnisse] (1904) zu finden ist. Auch Brjusov nimmt das von A. Fet stammende Stichwort "blaues Gefängnis" (golubaja tjur'ma) auf und meint, die Künstler schmiedeten

mit ihren Werken die "Schlüssel der Mysterien" (ključi tajn), um die Türen dieses Gefängnisses aufzusperren, die Türen "zur ewigen Freiheit". Auf die Gesetze der Kausalität verzichtet auch Brjusov für die Kunst ausdrücklich, denn Kausalität brauche nur unser geordnetes wissenschaftliches Bewußtsein. Dieses Bewußtsein erfasse aber gar nicht die Realität und könne daher auch nicht zur Befreiung führen:

"Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности, на внешние предметы. Мы живем среди вечной, исконной лжи."

[Unser gesamtes Bewußtsein betrügt uns, indem es seine Eigenschaften, die Bedingungen seiner Tätigkeit auf die äußeren Gegenstände überträgt. Wir leben in einer fortwährenden, längst bestehenden Lüge.]

Diese, teilweise vom Neukantianismus beeinflusste Erkenntnistheorie hat A. Belyj später in seiner Arbeit: "Эмблематика смьсла" ausgearbeitet und mit interessanten theosophischen und kabbalistischen Erläuterungen angereichert. Wir wollen die Einzelheiten beiseite lassen und uns nur an Brjusovs Diktum (aus "Ključi tajn") erinnern:

"Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество."

[Die Kunst ist vielleicht die größte Kraft, die die Menschheit besitzt.]

Die Kunst, die die Symbolisten gern als "theurgische" Kunst apostrophieren, ist in diesem Verständnis tatsächlich auf die Befreiung der Menschen gerichtet, und somit ist die Richtung auf die Utopie schon im Denkansatz mitgegeben.

Die historische Menschheit wird im Symbolismus sehr stark als eine Einheit empfunden, und eigentlich sind alle geschichtlichen Probleme noch für eine künftige Lösung aufgehoben. Die

Symbolisten waren Kosmopoliten. Die Einheit des Weltschicksals fesselte sie stärker als die vaterländische Geschichte. Merežkovskijs Roman "Petr i Aleksej" macht mit seiner russischen Thematik keine Ausnahme, der Roman ist ja nur das letzte Glied in der Trilogie "Christos i Antichrist", und das ist wahrlich ein universales Thema. Peter der Große ist im übrigen in der neueren russischen Literatur so etwas wie das Symbol für den Eintritt Rußlands in die Weltgeschichte, und das Denkmal des Zaren von Falconet, der "Mednyj vsadnik" [Der eiserne Reiter], geistert fortwährend auch durch die symbolistische Literatur.

Gedichte und Erzählungen aus der russischen Geschichte muß man schon mit einiger Geduld suchen, wenigstens in der Frühzeit des russischen Symbolismus. Durchaus nicht auf der Höhe befindet sich z.B. Brjusov in dem Gedicht "Razorennij Kiev" [Verwüstetes Kiev] 1898, das mit der langweiligen Strophe endet:

"Всю ночь бродили мы, отчаяньем объаты
Среди развалин тех, рыдая о былом;
Мы утром все в слезах пошли своим путем ...
Ещё спустя три дня открылись нам Карпаты."

[Die ganze Nacht irrten wir umher, von Verzweiflung
erfaßt
inmitten jener Ruinen, über das Vergangene schluch-
zend;
wir gingen alle am Morgen in Tränen unseres Weges ...
Schon drei Tage später enthüllten sich vor uns die
Karpaten.]

Das ist eher eine lustlose Pflichtübung als dichterische Inspiration. Das Thema der russischen Geschichte gewinnt nicht vor dem Jahr 1908 Sprache in Bloks berühmten Gedichten aus dem Zyklus "Na pole Kulikovom" [Auf dem Kulikovo-Feld]:

"И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль ...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль ..."

[Und Kampf in Ewigkeit! Die Ruhe träumt uns bloß
 durch Blut und Staub.
 Es fliegt, es fliegt die Steppenstute
 und drückt das Steppengras
 nieder ...]

Interessant ist, daß Blok diese Gedichte wie Gegenwart empfindet und daß er gemeinschaftliches Handeln unterstellt:

"Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
 Степную даль.
 В степном дыму блеснет святое знамя
 И ханской сабли сталь."

[Soll Nacht sein. Wir werden zum Ziele kommen. Mit
 Lagerfeuern werden wir die Weite der Steppe
 hell machen.
 Im Rauch der Steppe wird das heilige Feldzeichen
 aufblitzen und der Säbel des Khans aus Stahl.]

Hier ist der Ort, wo sich Geschichte in Utopie verwandeln kann, wo Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verschmelzen. Die Jahre zwischen dem russisch-japanischen Krieg und dem Weltkrieg sind die Zeit, in der sich Rußland seines eigenen "asiatischen" (skythischen, tatarischen) Erbes und seiner "eurasischen" Lage bewußt wird. Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet Andrej Belyj in seinem Roman "Peterburg" (1912-1914) die aus dem 19. Jahrhundert ererbte Ost-West-Problematik Rußlands, und hier liegt auch der Bezugspunkt für Bloks Geschichtsphilosophie in dem Gedichtzyklus "Na pole Kulikovom" (bestehend aus insgesamt fünf Gedichten).

Das stark ausgeprägte eschatologische, endzeitliche Bewußtsein der Symbolisten fixiert das eigentlich historische Interesse auf Epochen einer Staats- und Kulturkrise, der Wendung von einem Kulturkreis zum anderen (wie z.B. der Epoche Peters I.).

Die beiden großen historischen Romane, die Valerij Brjusov, selbst ein studierter Historiker, geschrieben hat,

führen uns in eindeutig "späte" und morbide Gesellschaften, in das spätgotische Köln der Humanisten, Alchimisten und Glaubensfanatiker ("Ognennyj angel") [Der feurige Engel] und in das spätrömische Italien des 4. Jahrhunderts ("Altar' pobedy") [Der Siegesaltar].

Der historische Hintergrund ist hier durchaus kompetent geschildert; Brjusov hat für beide Romane einen ganzen Apparat von gelehrten Anmerkungen beigesteuert, aber sämtliche handelnden Personen sind in ihren Reaktionen Angehörige der dekadenten Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts, und "Ognennyj angel" ist ja direkt ein Schlüsselroman mit Beziehungen zu Brjusovs persönlichem Bekanntenkreis. Beide Romane sind in der "Ich-Form" erzählt, und dadurch verstärkt sich noch die Illusion der unmittelbaren Teilnahme an der Handlung. Die Identifikation mit der erzählenden Hauptperson wird dem Leser aufgenötigt.

Das eigentliche Thema ist in beiden Romanen die Bedrohung der Gesellschaft von innen, der Augenblick, wo im Zuge der Ablösung zweier Kulturen höchste Reife in innere und äußere Barbarei umschlägt. Dabei mischt sich auch hier das Profane mit dem Sakralen, beide Romane handeln von Mißbräuchen des Glaubens und von religiösen Ferverversionen.

Wenn wir uns fragen, was Brjusov - abgesehen vom rein antiquarischen Interesse - bewogen haben mag, dem symbolistischen Roman eine historische Folie zu geben, so dürfen wir die Entscheidung darin sehen, daß Brjusov die entscheidenden inneren Momente der Ablösung einer Kultur durch die folgende im Auge hatte, die Ablösung der Antike durch das Christentum, des Mittelalters durch die Neuzeit. Das Auftreten von mystischen und okkulten Sekten, das Wirken der Magie, Verblendung

und Hysterie, das Niederreißen moralischer und sexueller Schranken sind das eigentliche Thema dieser Romane. Die Symbolisten waren davon überzeugt, selbst in einer Zeit der permanenten Transformation zu leben, und die gleiche Thematik beherrscht daher auch das utopische Schrifttum der Symbolisten.

Andrej Belyjs Zeitromane "Serebrjanyj golub'" [Die silberne Taube] und "Peterburg" gehören typologisch zur gleichen Kategorie, sie spielen in der Interferenzzone zweier miteinander unvereinbarer Kulturen, und wie in Brjusovs historischen Romanen ist die Handlung in höchstem Grade experimentell im Sinne einer Überschreitung von normalen Verbotsgrenzen. Die eingebildete Omnipotenz des symbolistischen Dichters macht daneben aus der Geschichte ein Feld für Spiele und Maskeraden, in denen die zeitliche Distanz ausgelöscht scheint. Die Geschichte steht als Vergnügungspark oder Lustgarten offen, so wie es sich Brjusov in dem Gedicht "Fonariki" [Lampions] (1904) träumt:

"Столетия - фонарики! о сколько вас во тьме,
На прочной нити времени, протянутой в уме!"

[Jahrhunderte - Lampions! O wieviele gibt es von euch
im Dunkel,
auf der festen Schnur der Zeit, gezogen im Geist!]

Nur Girlanden von bunten Lichtern signalisieren die einzelnen Epochen, die nebeneinander aufgereiht sind: Assyrien, Ägypten, Indien, Griechenland, Rom:

"О, Рим, свет ослепительный одиннадцати чаш:
Ты - белый, торжествующий, ты нам родной, ты наш!"

[O Rom, blendendes Licht der elf Schalen:
Du bist weiß, triumphierend, du gehörst zu uns, du
bis unser!]

Die letzten zwei Jahrtausende werden ziemlich schnell gerafft: das Werden Europas ist für Brjusov von keinem erkennbaren Be-

lang. Gerade noch Dante verdient nach Rom eine Zeile:

"Век Данте - блеск таинственный, зловеще золотой ..."

[Die Zeit Dantes - ein geheimnisvoller Glanz,
bedrohlich golden ...]

Mit Leonardo, mit Luther, mit dem Zeitalter der leichtlebigen Marquisen und mit der Revolution geht es weiter. Ein Bündel von Blitzen ist diese französische Revolution:

"Сноп молний - Революция! За ним громадный шар,
О, ты, век девятнадцатый, беспламенный пожар!"

[Ein Bündel von Blitzen - die Revolution! Nach ihr
eine riesige Kugel,
O, du, neunzehntes Jahrhundert, schwelender Brand!]

Die Zukunft bleibt vorläufig ganz dunkel, aber ihr gilt das inbrünstige Flehen des Dichters:

"Но вам молюсь, безвестные! еще в ночной тени
Сокрытые, не жившие, грядущие огни!"

[Doch zu euch bete ich, unbekante! noch vom Schatten
der Nacht
verhüllte, noch nicht lebendige, Lichter der Zukunft!]

Die Weltgeschichte ohne Rußland, das ist vielleicht das wirklich Auffallende an diesem Gedicht. Brjusov ahnte aber doch wohl, daß die "grjaduščie ogni" [Lichter der Zukunft] bald aufleuchten würden, nun auf russischem Boden. Dem jungen Brjusov stand aber ganz sicher Assyrien näher, mit dessen König Assargadon er sich früh identifiziert hatte:

"Я исчерпал до дна тебя, земная слава!
И вот стою один, величьем упоен,
Я, вождь земных царей и царь - Ассаргадон." (1897)

[Ich habe dich bis zur Neige auskosten, Ruhm der
Erde!

Und da stehe ich allein, berauscht von der Größe,
ich, der Führer der Kaiser dieser Erde und Kaiser
- Assargadon.]

In "Fonariki" ist Assyrien denn auch der erste Abschnitt

gewidmet:

"Ассирия! Ассирия! мне мимо не пройти!
Хочу полюбоваться я на твой багряный свет:
Цветы в крови, трава в крови, и в небе красный след ..."

[Assyrien! Assyrien! daran ist nicht vorbeizukommen!
Ich will mich an deinem Purpurlicht ergötzen:
Blumen im Blut, Gräser im Blut, und am Himmel die
rote Spur ...]

Vom Feuer und blutroter Farbe sind die Symbolisten besessen, wie sich schon in K. Bal'monts "Gorjaščie zdanija" [Brennende Bauwerke] (1900) zeigt. Hier spielen sowohl mystische als auch apokalyptische und satanistische Komponenten eine Rolle, und mit der Symbolik dieser roten Farbe würde man wahrscheinlich wesentliche Seiten des russischen Symbolismus erfassen. Wir haben schon von dem "krasnyj drakon" [roten Drachen] gehört, von dem "krasnyj petuch" [roten Hahn], vom "Ognennyj angel". Man könnte aber auch an den "roten Domino" in Andrej Belyjs "Peterburg" erinnern, der auf der "profanen" Ebene diese Symbolik übernimmt.

Die innere Bedrohung der Gesellschaft durch die Barbaren, von der ich vorhin sprach, hat Brjusov 1905 zu einer interessanten Utopie inspiriert, die damals in der Zeitschrift "Vesy" erschien: "Respublika Južnogo Kresta" [Republik des Südkreuzes]. Hinsichtlich der gesellschaftlichen Verhältnisse, die Brjusov in dieser Erzählung beschreibt, handelt es sich ebenso um eine Gegenutopie wie in "Zamknutyje" und in dem Drama "Zemlja". Die Hauptstadt der über dem Südpolsich erstreckenden, fernen Republik heißt "Zvezdnyj gorod" [Sternenstadt], aber alle Straßen und Häuser sind nur elektrisch erhellt, weil die Stadt durch ein dichtes Dach von der Außenwelt isoliert ist und in einem künstlichen Klima lebt. Die menschlichen Verhältnisse entarten nun immer mehr, bis es zu einem Sturz in das Chaos

und zur Möglichkeit der "Reinigung" kommt.

Es besteht kein Zweifel, daß die russischen Dichter mit den Gesetzen der Literatur gut genug vertraut waren, um die Gründe für die Unmöglichkeit einer affirmativen Utopie symbolistischer Observanz zu durchschauen.

Fremde Welten und außerirdische Wesenheiten leben in der lyrischen Poesie der Symbolisten als übersinnliche Wahrnehmungen, als poetischer Traum, der - wie V. Ivanov in dem Aufsatz "Granicy iskusstva" [Grenzen der Kunst] sagt - so fein gesponnen ist wie ein Seidenkokon.

Dieser Traum hält aber keinem Experiment stand, ohne daß er sich auflösen müßte, und jede konkrete Vergegenwärtigung würde ihn in seine Nachäffung verkehren, in eine groteske Farce. Das "fleischgewordene" oder materialisierte Symbol erweist sich immer als Surrogat, als Fälschung und als Betrug, und auf diesem Prinzip sind schon die frühen lyrischen Dramen A. Bloks aufgebaut.

In jedem dieser Stücke wird ein bestimmter Aspekt der Utopie kritisch analysiert und durch Ironie zerstört. Im ersten Drama, dem "Balagančik" [Schaubude] 1906; an dem Masken und Puppen beteiligt sind, wird die mystische Braut, die in den frühen Gedichten eigentlich das Symbol der Weltseele, der "vselenskaja duša" ist, als "kartonnaja podrugja" [Freundin aus Pappel], als "kartonnaja nevesta" [Braut aus Pappel], entlarvt. In der Schaubude der Welt ist sie unter den Menschen, die sich wie "Puppen aus dem ethnographischen Museum" benehmen (kukly iz étnografičeskogo muzeja), nur ein Stück beklebte Pappe, so wie die Ferne, die hinter dem offenen Fenster lockt, nur bemaltes Papier ist.

Block verwendet hier noch die traditionellen Figuren aus der "Commedia dell'arte": Colombina, Pierrot, Harlekin, doch wird auch dieses Verfahren von Blok dadurch ironisiert, daß er die Person des Autors im Stück mit auftreten läßt, eines Autors, der versichert, daß er weder ein Mysterium noch ein Puppenspiel geschrieben habe, sondern ein "realistisches" Drama:

"Надо мной издеваются! Я писал реальнейшую пьесу, сущность которой считаю долгом изложить перед вами в немногих словах: дело идет о взаимной любви двух юных душ!"

[Man macht sich über mich lustig! Ich habe ein ganz reales Stück geschrieben, dessen Gehalt Ihnen in ein paar Worten zu erläutern ich für meine Pflicht halte. Hier geht es um die gegenseitige Liebe zweier junger Seelen!]

In der Figur des Autors erfolgt so die zweite ironische Brechung, als sei gar nicht die mystische Liebe, die Kommunikation mit außerirdischen Wesenheiten parodiert, sondern nur ein bürgerliches Liebesdrama.

In dem zweiten Drama, ebenfalls aus dem Jahr 1906, geht es um die Transformation des Lebens, um die konkrete Befreiung aus irdischer Not. Das Stück, das "Korol' na ploščadi" [Der König auf dem Platz] betitelt ist, trägt groteske utopische Züge, nicht nur dadurch, daß personifizierte Gerüchte (sluchi) auftreten, nicht nur dadurch, daß der Durchschnitts-verstand, der sog. "zdravyj smysl" in der Narrenkappe auftritt, sondern vor allem darin, daß der Titelheld des Stückes, der König, stumme Person bleibt; er ist die Figur, um die sich alles dreht, aber in Wirklichkeit ein versteinertes Denkmal, ein Götzenbild, das auf der Terrasse seines Palastes am Meer steht.

In diesem Drama haben die geisterhaften Schiffe, auf deren Ankunft man die ganze Zeit wartet, die Funktion eines Symbols für Glück und Freiheit übernommen, aber niemand weiß, ob die Schiffe nun wirklich ankommen werden. Das Symbol geht in Bloks Lyrik bis in den Dezember 1904 zurück, auf den Gedichtzyklus "Ee pribytie" [Ihre Ankunft]. Da die Schiffe hier aus der Morgendämmerung auftauchen, unter den "Pfeilen" der Sonnenstrahlen, wird deutlich, daß die Schiffe eine Botschaft aus anderen Welten mitbringen, daß sie wiederum der weiblichen Weltseele, der "vselenskaja duša" verschwistert sind. Darauf deutet ja der Titel "Ee pribytie".

Das Drama "Korol' na ploščadi" ist ein utopisches Spiel, in dem Blok die Illusion von der Transformation des Lebens durch die Königin des Universums und ihre Schiffe ad absurdum führt. Die Hoffnung des Dichters, der als Person in dem Stück auftritt, klammert sich an die Schiffe und an die Tochter des Baumeisters, die "doč' zodčego", in der sich Züge der früheren "Prekrasnaja Dama" und der im gleichen Jahr 1906 auftauchenden "Neznakomka" überlagern, und die am Schluß des Stückes einfach "Ona" genannt wird. Das Ziel, wohin die Tochter des Baumeisters führen will, ist aber keine neue soziale Ordnung, sondern eine "bezumnaja fantazija" [verrückte Phantasie], die Wiedererweckung des versteinerten Königs und seiner uralten Macht. Das ist aber nicht die Umwälzung, auf die die Armen gewartet haben, und während einige Verzückte von der Szene bewegt sind, in der die Tochter des Baumeisters die gigantischen Knie des steinernen Königs umarmt, ertönt der Ruf des Bettlers: "Rebenok umiraet!" [Ein Kind stirbt!] und der Ruf vieler Stimmen: "Chleba! Nas obmanuli! Doloj Korolja! Doloj dvorec!" [Brot! Man hat uns betrogen! Nieder mit dem König!

Nieder mit dem Hof!] Für die Verschwörer ist das das Zeichen zum Handeln, und es entspinnt sich jetzt die für den späteren Blok typische dissonante Gedankenführung zwischen den Stimmen des Aufruhrs und der sozialen Empörung auf der einen Seite und der jenseitigen Vision des Dichters auf der anderen Seite. Die eine Stimme ist der Schrei nach Brot und die Aufforderung zum Handeln: "Žgite, razrušajte vse, vy ne možete ručat'sja za zavtrašnj den'!" [Brennt nieder, zerstört alles, ihr könnt nicht für den morgigen Tag garantieren!]. Aber dazwischen mischen sich die Rufe: "Korabli prišli! Ščast'e! ščast'e!" [Die Schiffe sind da! Glück! Glück!] Nur ist es jetzt zu spät für diese Hoffnung. Hinter dem Dichter, der die Stufen des Palastes emporsteigt, um der Tochter des Baumeisters in diesem feierlichen Augenblick nahe zu sein und auch um die Schiffe zu sehen, drängt bereits die Menge auf den Palast zu. Der Dichter sieht sich dem Himmel der Freiheit nahe und ruft erregt: "Smotri, osypajutsja doždem rakety - lepestki nebesnych roz!" [Schau her, wie Regen sprühen Raketen - Blütenblätter himmlischer Rosen!], und die Tochter des Baumeisters antwortet: "Ty svoboden". [Du bist frei]. In diesem Augenblick aber erfolgt die Katastrophe. Die Menge stürmt die Terrasse des Palastes und unter der Terrasse wackeln bereits die Säulen. Die Terrasse stürzt ein und alle Beteiligten kommen um.

Der kontradiktorische Zusammenhang zwischen der revolutionären Wirklichkeit und der mystischen Rose, der hier nicht frei von Ironie erscheint, ist nur aus der revolutionären Situation des Jahres 1905 zu erklären. In der revolutionären Situation des Winters 1917/18 erneuert sich diese Vision in einem neuen bizarren Bild. Am Schluß des lyrisch-dramatischen Poems "Dvenadcat'" [Zwölf] ist es Christus im Kranz aus weißen Rosen,

mit der blutigen Fahne in der Hand, der sich an die Spitze der Rotgardisten stellt. In dieser letzten dichterischen Anstrengung ist die Utopie wiederhergestellt, die in "Korol' na ploščadi" vom Sturm verweht ist: "Korabli ne pridut. Ich uničtožit burja" [Die Schiffe werden nicht kommen. Es wird sie ein Sturm vernichten]. Die Revolutionäre, die in "Korol' na ploščadi" als glaubenslose Anarchisten gezeigt werden, handeln aus Verzweiflung und darum, weil für sie die Welt leer ist, leer und schrecklich. In ihnen deutet sich das Thema des "Strašnyj mir" [Schreckenswelt] an, das Bloks Lyrik in den Jahren vor dem Weltkrieg seinen Stempel aufgedrückt hat.

Der rote Faden, der sich durch die utopischen Spekulationen der Symbolisten zieht, ist der Untergang der alten Ordnung, der Untergang der alten Herrschaft, aber man muß auch sehr deutlich sagen, daß die mystischen Geheimlehren und okkulten Symbole der Symbolisten keinen tragfähigen Grund für eine affirmative utopische Welt bildeten.

Sehr lehrreich ist im Hinblick auf diese Verhältnisse der Versuch, den Fedor Sologub in seiner Romantrilogie "Tvorimaja legenda" [Eine Legende im Werden] gewagt hat. Das Werk ist in seinen gelungensten Teilen eine sozialkritische Satire und ein parodistisch-pamphletistischer Gesellschaftsroman aus der Zeit der Revolution von 1905. Sologubs Romanheld, Trirodov, der Gutsbesitzer, Pädagoge, Alchimist, Poet und Konstrukteur steht auf der Seite der Ausgebeuteten und Machtlosen, er ist ein liberaler und immer hilfsbereiter Parteigänger der Linken.

Viele philosophische Ansichten der Dekadenten werden in der Trilogie polemisch karikiert und überall, wo Sologub das Mittel der Parodie oder der Groteske anwendet, erhebt sich der Roman auf die Höhe der seriösen Literatur der Zeit. Das

gilt entsprechend auch für die sozialkritischen Partien des Romans. Überall aber, wo Sologub seine eigene Philosophie in Protagonisten aus Fleisch und Blut verwandelt, sinkt die Darstellung in erheblichem Maße ab. Was sich in Sologubs Lyrik als "böse" Magie oder auch als überraschende Klangsönheit und gestaltete Bildhaftigkeit einprägt, zerfasert im Roman oft zu peinlicher Trivialität und absurder Phantastik.

Sicher kann man den Roman auch als Kommentar zu Sologubs Lyrik lesen, und insofern gibt der Roman für den ideologischen Hintergrund der symbolistischen Kunst manche wertvollen Aufschlüsse. Trirodov ist eine ganze symbolistische Synthese, aber gerade seine dichterische, philosophische, pädagogische, okkultistische, technische und staatsmännische Omnipotenz macht ihn als Romanheld unglaubwürdig und problematisch. Trirodov hat ganz eingehend beschriebene Beziehungen zu dem Bereich des Übersinnlichen, und er verfügt sogar über den technischen Verstand, ein Weltraumschiff zu bauen, das ihn bei Bedarf in andere Welten bringen kann. Er ist eine Art symbolistischer Übermensch, und der Roman endet damit, daß der russische Dichter zum König eines utopischen Inselreiches gewählt wird, dessen etwas morbide Königin eben in einer großen Katastrophe beim Ausbruch eines Vulkans umgekommen ist. Was Trirodov aus diesem utopischen Land zu machen gedenkt, erfahren wir von Sologub aber leider nicht mehr, weil die Trilogie mit der Ankunft des neuen russischen Königs, der sein Raumfahrzeug zur Reise benutzt hat, endet. Trirodov ist Kosmonaut, und mindestens den Mond kann er mit seinem gläsernen Schiff schon erreichen. Es bleibt sogar offen, ob nicht das Land, das ihn zum König auserkoren hat, auf dem Mond liegt, denn die Krater des Inselvulkans werden von den Wissenschaftlern des

Landes als Mondkrater angesprochen.

Diese Weltraumphantastik hat Sologub nach eigenen Angaben H.G. Wells zu verdanken, aber Trirodovs Weltraumutopie geht in diesem symbolistischen Roman eine leider doch mißlungene Verbindung mit der astralen Metaphorik und Emblematisierung der russischen Symbolisten ein. Diese astralen Gedichte sind zu zahlreich, als daß es nötig wäre, hier auf Parallelen hinzuweisen, die sich fast bei allen Symbolisten finden. Vergessen wir nicht, daß auch Bloks "Neznakomka" [Unbekannte] ein "fallender" Stern ist ("padučaja zvezda"), und daß Kometen, Sterne und Milchstraßen in Bloks Symbolik zeitweilig eine dominierende Rolle spielen.

Eine deutliche Skepsis der ehemaligen Vertreter des Symbolismus gegenüber allzu utopischen Hoffnungen verbreitete sich nach der Revolution. Der Flug zu den Sternen verlor durch den neuen zeitgeschichtlichen Hintergrund gerade für einen Vertreter der utopischen Dichtung wie Sologub seine Perspektiven. In dem schmalen Gedichtband "Koster dorožnyj" [Scheiterhaufen am Weg] (1922) hat Fedor Sologub ein Gedicht abgedruckt, das ich als Abschluß meines Vortrages zitieren möchte, gerade weil wir in diesem Jahr 1969 Zeugen der Eroberung des Mondes geworden sind:

"Взлетающим

Хотя б вы нам и обещали
Завоевание луны,
Но все еще небес скрижали
Для ваших крыл запрещены.

И все еще безумство радо
Ковать томительные сны
Над плитами земного ада
Под гулы тусклой глубины.

И все еще разумной твари
Века неволи суждены -
Томиться в длительном угаре
Всегда сжигаемой весны!"

[Den Aufwärtsfliegenden

Wenn ihr uns auch die Eroberung des Mondes versprechen würdet,
So blieben die Gesetzestafeln des Himmels für eure Flügel doch verboten.

Und weiterhin macht es dem Wahnsinn Freude, bedrückende Träume zu schmieden über den Herdplatten der irdischen Hölle, unter dem Grollen der trüben Tiefe.

Und weiterhin sind dem vernunftbegabten Geschöpf Zeiten der Unfreiheit verheißen - des schmerzlichen Leidens

im anhaltenden Branddunst des stets der Verbrennung überantworteten Frühlings.]

L i t e r a t u r a n g a b e n

- B e l y j, Andrej: Apokalipsis v russkoj poézii. In: Vesny, 1905, 4.
- B e l y j, Andrej: Chimery. In: Vesny, 1905, 6.
- B l o k, Aleksandr: Polnoe sobranie sočinenij v vos'mi tomach, I - IV, Moskva-Leningrad 1960 - 1961.
- B r j u s o v, Valerij: Ključ i tajn. In: Vesny, 1904, 1.
- B r j u s o v, Valerij: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach, I, Moskva 1955.
- F o f a n o v, K.M.: Stichotvorenija i poëmy. BP (b. ser.). M.-L. 1962.
- I v a n o v, Vjačeslav: Granicy iskusstva. In: V. Ivanov, Borozdy i meži. Moskva 1916.
- I v a n o v, Vjačeslav: Prozračnost'. Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1904 mit einer Einleitung von Johannes Holthusen. Slavische Propyläen 30. München 1967.
- M a t h a u s e r, Zdeněk: Symbolismus. In: Z. Mathauser, Die Kunst der Poesie. Stufen, die zur Oktober-Dichtung hinführten. Prag 1967 (Artia).
- S o l o g u b, Fedor: Tvorimaja legenda. Nachdruck der Bände XVIII-XX der Gesamtausgabe der Werke Sologubs. St. Petersburg 1914, mit einer Einleitung von Johannes Holthusen. Slavische Propyläen 125. München 1972.
- S o l o g u b, Fedor: Koster dorožnyj. Moskva-Petrograd 1922.
- V e r l a i n e, Paul: Fêtes galantes. Jadis et naguère. (Bibliothèque de Cluny. 29.) Paris 1954.

P r o b l e m e d e r f r ü h e n
S o w j e t l i t e r a t u r
(Prosa, Drama)

Thema dieses Vortrages über Probleme der russischen Sowjetliteratur sollen die Anfänge dieser Literatur nach der Revolution im Oktober 1917 sein, also eine Zeit, die schon gut 50 Jahre zurückliegt.

Unsere Fragestellung soll folgende Punkte umfassen:

1. Periodisierungsprobleme,
2. das Problem der Einwirkung der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit,
3. das Problem der ästhetischen und literarischen Norm in der Evolution der russischen Literatur zwischen 1918 und 1923,
4. das Problem der literarischen Gattungen.

Das Problem der Periodisierung taucht schon im Zusammenhang mit der Benennung der russischen Literatur als "Sowjetliteratur" auf; von wann an gibt es eine Sowjetliteratur, ist etwa Bloks dramatische Verserzählung "Dvenadcat' [Zwölf] ein Werk der Sowjetliteratur, weil es im Januar 1918 entstanden ist und weil in ihm die "Roten" die Helden sind? Die Antwort auf diese letzte Frage fällt sehr oft positiv aus, d.h. es wird in der Literaturgeschichtsschreibung sowohl mit dem politischen Freund-Feind-Schema gearbeitet, als auch mit dem auf historische Ereignisse bezogenen Periodenabschnitt. Beide

(Der Vortrag wurde erstmalig gehalten an der Universität Wien, am 16.3.1971.)

Kriterien sind indessen extraliterarischer Provenienz, und das ist bei einer ganzen Reihe von Periodisierungskriterien bekanntlich die Regel. Das literarhistorische Problem wird erst durch die Tatsache umrissen, daß der alle gleichzeitigen Erscheinungen prägende Augenblick eine "chronologische Fiktion" ist, wie es Hans Robert Jauss in seiner Konstanzer Programmschrift "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" (1967) näher ausgeführt hat. Man muß also mit dem Faktum der "Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen" rechnen oder - wie Jauss sagt - damit, daß "die gleichzeitig erscheinende Literatur - produktionsästhetisch gesehen - in eine heterogene Vielfalt des Ungleichzeitigen" zerfällt.

Persönlich glaube ich, daß neue literarische Perioden sehr oft dadurch eingeleitet werden, daß bestimmte literarische "Generationen" in der Luft liegende Probleme aufgreifen, an sich reißen und auf eine zeittypische Weise lösen. Das Zeitbewußtsein erfährt so eine deutliche Prägung, weit über die Grenzen einer Schule oder einer Strömung hinaus, und die Einstellung des Lesers auf ein neues Bedeutungssystem, auf neue Spielregeln, auf einen neuen "Code" wird nach und nach bewerkstelligt.

Die Übergangszeiten, die Interferenzzonen mit anderen folgenreichen Anstößen und Umwertungen auf ganz anderen Gebieten der Kunst führen dabei oft zu einem äußerst komplizierten System der Literatur, das sich jeder Etikettierung entzieht. Hier kann nur die unbefangene Betrachtung Ordnung schaffen, eine ästhetisch-typologische Betrachtung, die ihrerseits in die Diachronie hineinleuchtet, die aber auch die Entwicklung auf anderen Gebieten der künstlerischen Betätigung im Auge behält.

Die Jahre 1908-12 werden in Rußland zu einem Epochen-einschnitt, weil der Panästhetizismus der Symbolisten auf der einen Seite die formale Reaktion des Futurismus und des Abstraktionismus hervorruft, und weil auf der anderen Seite die Probleme der Gesellschaft und der Beziehung zwischen Volk und Intelligenz virulent werden, z.B. im Werk von A. Blok und in den Strömungen des sog. "mystischen Anarchismus". Diese Bewegungen treten in der Sowjetliteratur Anfang der 20er Jahre in einen inneren Zusammenhang, der mir noch ungenügend aufgeheilt scheint. Als Bindeglied kann man die Gruppe der sog. "Skythen" ansehen, die von der "kosmischen Revolution" träumten und die in R. Ivanov-Razumnik seit etwa 1914 ihren theoretischen Kopf fanden. Dieser Gruppe (den "Skythen") standen 1917/18 Schriftsteller wie Remizov, Belyj, Prišvin, Esenin, Kljuev und Zamjatin nahe. Gemeinsam ist ihnen allen der antibürgerliche Affekt, die Sympathie für die soziale Revolution und das Pathos der Befreiung von ästhetischen Fesseln. Weithin wird die Regression in Richtung auf ursprüngliche Befindlichkeiten des Menschen angestrebt, die Rückkehr zu primitivistischer Abstraktion in der Malerei, zu primitivistischen und zoomorphisierenden Metaphern in der Sprache; ich erinnere an Majakovskijs Gedichtband "Prostoe kak myčanie" [So einfach wie das Brüllen], 1916.

Ivanov-Razumnik schrieb 1920 über Aleksandr Gercen, den er einen "Skythen der 40er Jahre" nannte:

"Варвары спокон века отличались тонким зрением; нам Геродот делает особую честь, говоря, что у нас глаза ящерицы... Варварство, скифство, неумение прочно и твердо строить жизнь! Конечно. И, повторяю, в этом слабость, но в этом и сила."

[Die Barbaren zeichneten sich von jeher durch scharfen Blick aus; Herodot erweist uns besondere Ehre, indem er sagt, wir hätten die Augen von Eidechsen. ... Barbarentum, Skythentum, Unfähigkeit, das Leben dauerhaft und fest zu erbauen! Natürlich. Und, ich wiederhole, darin besteht die Schwäche, aber darin besteht auch die Stärke.]

Die beiden Almanache "Skify" [Skythen] erschienen 1917 und 1918, herausgegeben von Ivanov-Razumnik, sie wandten sich gegen das intellektuelle Kleinbürgertum im Namen einer neuen heidnischen Weltanschauung, aber zweifellos kann man diese Publikationen nicht zur Sowjetliteratur rechnen, ebenso wenig wie Bloks Gedicht "Skify" (1918) oder die von Ivanov-Razumnik begeistert begrüßten "Dvenadcat'". Diese Literatur setzte einfach eine ältere Entwicklungslinie fort, die "antiapollinisch", d.h. dionysisch und anarchistisch eingefärbt war.

Zwischen 1918 und 1922 erfolgte in dem neuen Sowjetstaat eine Scheidung der Geister, eine Abklärung der Positionen, die dann durch die Austreibung eines Teiles der Intelligenz 1922 stark beschleunigt wurde. Von einer eigentlichen Sowjetliteratur, die praktisch erst in den Bürgerkriegsjahren entstand, kann allenfalls von 1921 an gesprochen werden; formiert erscheint sie erst 1923 in den deutlich voneinander abgegrenzten Gruppen "Pereval" [Übergang], "Lef" [Linke Front der Künste] und den proletarischen Assoziationen VAPP [Allunions-Assoziation proletarischer Schriftsteller], MAPP [Moskauer Assoziation proletarischer Schriftsteller], später (1925) RAPP [Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller]. Einzelne proletarische Gruppierungen wie "Kuznica" [Schmiede] (gegründet 1920) und die Proletkul't-Zirkel sind zwar früher entstanden, doch bleiben sie zunächst für die russische Literatur untypisch. Für das Gebiet der Prosa konnte Zamjatin noch 1923 in seiner Übersicht "Novaja russkaja proza" [Neue

russische Prosa] erklären, die proletarischen "Inkubatoren" hätten noch keinen Erzähler hervorgebracht, der auch nur durch die Hintertür in die Geschichte der Literatur eingehen könnte.

Aus allen diesen Gründen sind die Jahre zwischen 1918 und 1923 die eigentlich entscheidenden für die Entstehung der Sowjetliteratur, und wir wollen uns gerade diesem Zeitabschnitt zuwenden. Die politische und gesellschaftliche Wirklichkeit dieser Jahre konnte auf sehr verschiedene Weise auf die Literatur einwirken. Zunächst ganz handfest durch die Schließung von Zeitschriften und Verlagen, durch den Mangel an Papier und durch die jahrelangen Kriegshandlungen im Land. Ein Teil der Verleger versuchte - übrigens mit gar nicht geringem Erfolg - im Ausland (vor allem Berlin) weiterzudrucken und auch für den russischen Markt tätig zu sein. Im ganzen kam es aber doch zu einem steilen Abfall der Buchproduktion.

Von der Lebensweise der Intellektuellen während des Bürgerkrieges etwa in Petersburg vermitteln nicht nur die Gedichte von Mandel'stam, die Erzählungen von Isaak Babel' und von Evgenij Zamjatin ein krasses Bild, auch Viktor Šklovskij hat für die russischen Leser im Ausland in sein Buch "Chod konja" [Rösselsprung], das 1923 in Berlin erschien, eine realistische Schilderung unter dem Titel "Peterburg v blokade" [Petersburg während der Blockade] aufgenommen, die mit einer Apotheose der Revolution ausklingt:

"Я понимаю тех, кто бился у подступа к Петрограду и отбил его. В городе, истощенном до тла, было тепло и жар горячечного больного. Город был болен великой болезнью - революцией. Этот умирающий Петербург не стал провинциальным, идущие от него таяли от его жара. Немногие знали о том, что они горят, но многие горели.

Старая жизнь кончилась и мы в пустыне. Я не знаю, куда я иду, но назад я не хочу. Я научился дорожить пройденным. Умерла старая семья. Мы разлюбили свои вещи. Мы забыли свои старые места. Слишком трудно будет возвращаться.

Город пуст. Как будто улицы подмыли берега - так расширились они. Но город все еще жив и горит не то, как огонь, не то, как рана на теле сельской России. Красный огонь революции - последнее, что осталось от города в России."

[Ich verstehe alle, die im Vorgelände von Petersburg kämpften und es entsetzten. Die völlig erschöpfte Stadt glühte wie ein Fieberkranker, sie litt an einer großen Krankheit - an der Revolution. Dieses sterbende Petersburg wurde nicht provinziell, die von dorthin kamen, wurden von seiner Glut verzehrt. Nur wenige wußten, daß sie glühten, aber viele glühten.

Das alte Leben ist zu Ende, und wir sind in einer Wüste. Ich weiß nicht, wohin ich gehe, aber zurück will ich nicht. Ich habe das Erlebte schätzen gelernt. Die alte Familie ist tot. Wir lieben unsere alten Sachen nicht mehr, wir haben unsere alten Orte vergessen. Eine Rückkehr ist zu schwierig. Die Stadt ist leer. Die Straßen scheinen so breit, als seien sie über die Ufer getreten. Aber die Stadt lebt noch immer, sie brennt wie ein Feuer oder wie eine Wunde am Körper des ländlichen Rußland. Das rote Feuer der Revolution ist das letzte, was von der russischen Stadt übriggeblieben ist.]

Thematisch ist an der Literatur zwischen 1918 und 1923 interessant, daß die gesellschaftliche und die politische Situation vor allem in zwei verschiedenen Vorstellungsräumen verarbeitet wird. Vor dem heimischen Hintergrund dominieren die nackten menschlichen Probleme: das Überleben in der Not, das Verhalten des Menschen zum Menschen, der Kampf um Lebensmittel und Brennholz, Hunger, Wunden, Schmutz, Läuse, Verfall, Krankheit, Tod. Die eigentlichen gesellschaftlichen Probleme werden durch die Agonie der Volkswirtschaft und durch den direkten Kampf ums Dasein verdrängt. Politische Fragen und gesellschaftliche Widersprüche werden in völlig anderen Kontexten

ten abgehandelt, sie werden einfach in zeitlich oder räumlich ferne Umgebung verlegt.

Gor'kij z.B. schreibt in diesen Jahren an seiner Lebens-
trilogie (der dritte Band "Moi universitety" [Meine Universi-
täten] erscheint 1923) und veröffentlicht seine Erinnerungen
an Tolstoj (1919). Zamjatin's soziale Satire gilt England ("Os-
trovitjane" [Insulaner] und "Lovec čelovekov" [Der Menschenfän-
ger] 1918) und sein gesellschaftskritischer Roman "My" [Wir] ist
in einer utopischen Welt angesiedelt (1920-21). Viel auffälli-
ger ist aber noch die Flucht aus der russischen Aktualität im
Drama. Vasilij Kamenskij's "Sten'ka Razin" (1919) spielt im 17.
Jahrhundert, Vladimir Vol'kenštejn's Tragödie "Spartak" [Spar-
takus] (1920) ist ein historisches Drama aus dem alten Rom,
das Drama "Ogni svjatogo Dominika" [Die Feuer des heiligen Do-
menicus] von Zamjatin (1922) spielt in Spanien, in der Zeit
der Inquisition, das Agitationsstück "Slyšiš' Moskva?!" [Hörst
du Moskau?!] (1923) von Sergej Tret'jakov spielt in Deutschland.
Das sozialistische Milieudrama eroberte sich erst mit Tret'ja-
kov's "Gasmasken" (Protivogazy) 1924 unter Eisensteins Regie
die Bühne, und das Bürgerkriegsdrama folgte 1927 mit Bulgakov's
"Dni Turbinyč" [Die Tage der Turbins], der Bühnenversion sei-
nes Romans "Belaja gvardija" [Weiße Garde] von 1924, und mit
Vsevolod Ivanov's "Bronepoezd 14-69" [Panzerzug 14-69] eben-
falls der dramatisierten Version seines Romans. Auch die Dramen
von Lev Lunc (1923 gedruckt) spielen im Ausland ("Vne zakona"
[Außerhalb des Gesetzes] und "Bertran de Born"). Das russische
Theater hatte eigentlich außer Majakovskij's "Misterija-buff"
[Mysterium-Buffer] und außer dem Massentheater unter freiem
Himmel mehrere Jahre lang kaum eine direkte Beziehung zur Re-
volution. Viktor Šklovskij's Feuilletons über die Theatersitua-

tion in den Jahren 1919-21, die in dem Buch "Chod konja" zu finden sind, beklagen laut die Schalheit und die entmutigende Zurückgebliebenheit des Repertoires. In dem Artikel "Kruževennoe varenie" [Stachelbeermarmelade] sagt Šklovskij:

"Очевидно, у наших театралов большой запас кружечного варенья. Вещи, которые ставятся в театре, хорошие вещи, с репутацией, но все это так давно сварено... Великий театр будет театром не кружечного варенья, а театром вот сейчас созданного репертуара."

[Offensichtlich haben unsere Theater einen großen Vorrat an Stachelbeermarmelade. Die Sachen, die im Theater gegeben werden, sind gute Sachen, reputierlich, aber das alles ist schon vor so langer Zeit gekocht worden ... Großes Theater wird nicht ein Theater der Stachelbeermarmelade sein, sondern ein Theater des ad hoc geschaffenen Repertoires.]

Šklovskij empfiehlt hier in Ermangelung neuerer Stücke, wenigstens einmal etwas von Chlebnikov oder wieder Majakovskijs "Misterija-buff" aufzuführen, ein Stück, das an echter Volkstümlichkeit alles überrage, was die Revolution bisher geschaffen habe. Das ist vor der Renaissance der Theatertechnik und des russischen Repertoires geschrieben, die sich in den Jahren 1922-23 abzeichnet, und die Regisseure wie Meyerhold und Eisenstein zu verdanken ist, sowie Autoren wie Tretjakov und - später in den zwanziger Jahren - erneut Majakovskij, sowie Bulgakov, Oleša und anderen.

In der erzählenden Prosa, vor allem bei Pil'njak, Babel' und natürlich bei den "Serapionsbrüdern" macht sich die russische aktuelle Thematik einige Jahre früher geltend, und wenn auch viele Autoren ihre Unabhängigkeit von den Anforderungen der Zeit gern ausdrücklich unterstrichen, ist hier doch der Zusammenhang mit der außerliterarischen Entwicklung und mit dem Leben und Fühlen aller Bürger ohne weiteres gegeben.

Das Problem der literarischen und ästhetischen Normen in den Jahren zwischen 1918 und 1923 wird naturgemäß durch die politischen Fragestellungen stark kompliziert. In dem Buch "Chod konja" schreibt Viktor Šklovskij in dem Abschnitt "Ob iskusstve i revoljucii" [Über Kunst und Revolution]:

"То, что я пишу сейчас, я пишу с чувством великого дружелюбия к людям, с которыми я спорю.

Но ошибки, делаемые сейчас, так явны для меня и будут так тягостны для искусства, что их нельзя замалчивать.

Наиболее тяжелой ошибкой современных писателей об искусстве я считаю то уравнение между социальной революцией и революцией форм искусства, которое сейчас они доказывают.

'Скифы', 'футуристы-коммунисты', 'пролеткульты' - все провозглашают и долбят одно и то же: новому миру, новой классовой идеологии должно соответствовать новое искусство."

[Das, was ich jetzt schreibe, schreibe ich mit dem Gefühl großer Freundschaft für die Menschen mit denen ich streite. Aber die Fehler, die jetzt gemacht werden, sind so offenkundig für mich und werden so schwerwiegend für die Kunst sein, daß man sie nicht verschweigen kann. Der schwerste Fehler derjenigen, die heute über Kunst schreiben, ist meiner Meinung nach die Gleichung zwischen der sozialen Revolution und der Revolution der Formen der Kunst, die sie jetzt zu beweisen suchen. Die "Skythen", die "Futuristen-Kommunisten", die "Proletkulte" - sie alle proklamieren und hämmern uns ein: der neuen Welt, der neuen Klassenideologie muß eine neue Kunst entsprechen.]

Allen diesen Beweisen, so meint Šklovskij, ist gemeinsam, daß sie davon ausgehen, neue Lebensformen müßten neue Kunstformen erzeugen. Die Beweise sind aber, wie Šklovskij hervorhebt, dünn, und die Kunst - so sagt er hier sehr scharf - braucht sich ebensowenig um einen Platz in der sozialen Revolution zu bemühen, wie das Sonnenlicht um eine Wohnung am Nevskij Prospekt mit drei Zimmern und Bad.

Die Dialektik von Form und Inhalt formuliert Šklovskij hier polemisch in dem einen Satz: "Die neue Form ist es, die den neuen Inhalt hervorbringt."

"Ведь мы раскрепостили искусство от быта, который играет в творчестве лишь роль при заполнении форм...
Но футуристы только осознали работу веков. Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города."

[Wir haben doch die Kunst vom Milieu emanzipiert, das für den Schaffensprozeß nur eine Rolle bei der Ausfüllung der Formen spielt. ... Die Futuristen haben nur die Arbeit der Jahrhunderte bewußt gemacht. Die Kunst war immer frei vom Leben, und ihre Farbe hat nie die Farbe der Fahne über der Zitadelle der Stadt widergespiegelt.]

Äußerungen des jungen Majakovskij und anderer "Kubo-Futuristen" scheinen dieser Meinung beizupflichten, und tatsächlich hat sich die ästhetische Diskussion der damaligen Zeit zwischen dem Absolutheitsanspruch der Kunst als ständiger Avantgarde und der klassenbewußten proletarischen Auffassung abgespielt.

Interessant ist, daß sich gerade die beiden "linken" Gruppierungen der kleinbürgerlichen Einstellung verdächtigen. 1918, in seiner Einleitung zu dem Sammelband "Ržanoe slovo" [Worte wie Schwarzbrot] gibt Majakovskij seine Vorstellung vom Wandel der ästhetischen Normen wieder:

"Мы прорвали любовный шопот засамоваренных веранд тысяченогим шагом столетий. Это наши размеры - какофония войн и революций.
И не наша вина, если и сейчас благородные чувства гражданских поэтов забронированы в такие эпитеты, как 'царица свобода', 'золотой труд' - у нас давно царицы и золоты сменены железом, бунтом."

[Wir haben das Liebesgeflüster der Samowarveranden durch den tausendfüßigen Schritt der Jahrhunderte unterbrochen. Das sind unsere Maßstäbe: die Kakophonie der Kriege und Revolutionen. Und es ist nicht unsere Schuld, daß noch heute die anständigen Gefühle demokratischer Dichter sich in solche Epitheta gürten wie 'Königin der Freiheit', 'goldene Arbeit' - wir haben längst die Königinnen und das Gold durch Eisen und Aufstand ersetzt.]

Majakovskij stellt bis 1918 noch immer die Durchbrechung der literarischen Norm in den Vordergrund, den "Sturm auf das poetische Arsenal", wie er metaphorisch sagt, freilich ohne politische Implikationen zu leugnen oder zu vertuschen.

Wir wollen hier auf den Lyriker Majakovskij und auf die futuristische Lyrik nicht näher eingehen, einmal aus Zeitgründen, und dann auch deshalb, weil die Normen der Lyrik bereits kurz vor dem Weltkrieg einem Auflösungsprozeß unterlagen, an dem Symbolisten wie Belyj und Blok schon mitbeteiligt waren. Neue Normen hatten ihren Anspruch geltend gemacht, und ein noch eindeutigeres zeittypisches Bild ergibt sich bei der Betrachtung der suprematistischen und kubistischen Malerei sowie der Gegenreliefs und Collagen von Tatlin. Hier wurden neue ästhetische Vorstellungen ins Werk gesetzt, die nach Anwendung auch in der Dichtung strebten.

Das Theater war teils auf halbem Wege zum epischen Theater stehengeblieben (Blok's "Pesnja sud'by" [Schicksalslied] und die Dramen Leonid Andreevs oder Gor'kij's), teils aber auch zum sprachlichen Experimentierfeld geworden wie im futuristischen Drama Chlebnikov's und in der berühmten futuristischen Oper "Pobeda nad solncem" [Sieg über die Sonne], die zwei bekannte Maler zum Entwurf von Kostümen und Dekorationen gereizt hat: Kazimir Malevič bei der ersten Aufführung in Petersburg 1913, und später den Konstruktivisten El Lisickij, der 1923 in Hannover die Figurinenmappe "Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau 'Sieg über die Sonne' (als Oper gedichtet von A. Krutschonich, Moskau 1913)" edierte.

Es kann keinen Zweifel daran geben, daß sich Malerei, Plastik und Literatur in den Jahren zwischen etwa 1911 und 1925, in den Jahren des Kubismus, des Suprematismus und des

Konstruktivismus in Rußland gegenseitig beeinflußt haben. Das liegt einmal an der engen persönlichen Bekanntschaft und Zusammenarbeit von Dichtern und Malern in den Zirkeln der Futuristen, aber auch daran, daß es dichtende Maler gab wie z.B. David Burljuk, der zum ersten wichtigen Anreger für den ganz jungen Majakovskij werden sollte. Eine ähnliche Dichter-Maler-Beziehung ist auch die Freundschaft zwischen Evgenij Zamjatin und Jurij Annenkov, dem interessanten russischen Graphiker, der zeitweilig dem Kubismus nahestand. Zamjatin hat 1922 eine seiner wichtigsten theoretischen Abhandlungen über Annenkov geschrieben, unter dem Titel "O sintetizme" [Über den Synthetismus]. Zamjatin sieht hier die dialektische Entwicklung der Künste und ihrer ästhetischen Normen in einer Spirale, die wie eine Wendeltreppe in den babylonischen Turm führt. Eine ähnliche Spirale hat aber auch Vladimir Tatlin in seinem Denkmal für die Dritte Internationale dargestellt, das Viktor Šklovskij in "Chod konja" detailliert beschrieben hat.

Die Künste sieht Zamjatin jeweils durch einen Plus- und einen Minuspol gehen, wobei der Pluspol in der Ästhetik für den Materialismus, für Moleschott, Büchner, Rubens, Repin, Zola, Tolstoj, Gor'kij, den Realismus und den Naturalismus steht, während der Minuspol Schopenhauer, Botticelli, Rossetti Vrubel', Verlaine, Blok, den Idealismus und den Symbolismus bezeichnet. Zu modernen Synthesen kommt es - wie Zamjatin meint - im Werk von Nietzsche, Whitman, Gauguin, Seurat, Picasso. Jeder aber, der in der "heutigen" Kunst arbeitet, so betont Zamjatin, strebt nach Ausgleich, gleichgültig ob dieser nun "Neo-Realismus" oder "Synthetismus" genannt werden soll.

"Завтра нас не будет. Завтра пойдет новый круг, Адам снова начнет свой художественный опыт: это история искусства."

[Morgen werden wir nicht mehr sein. Morgen wird ein neuer Kreis angefangen, Adam wird von neuem sein künstlerisches Experiment beginnen: Das ist die Geschichte der Kunst.]

Dabei ist interessant, daß Zamjatin, dessen frühen Stil sein Freund Jurij Annenkov seinerseits als "eine Art literarischen Kubismus" bezeichnete, bedeutend weniger radikal dachte als die Futuristen, über die er in dem Artikel "O sintetizme" schreibt:

"Гинденбург искусства дал им задание бесчеловечное, в котором они должны были погибнуть все до единого: это задание логическое доведение до нелепости. Они выполнили это лихо, геройски, честно; отечество их не забудет. Они устлали собою землю под жестокий смех, но эта жертва не пропала даром: кубизм, супрематизм, 'беспредметное искусство' - были нужны, чтобы увидеть, куда не следует идти, чтобы узнать, что прячется за той чертой, какую переступили герои."

[Ein Hindenburg der Kunst hat ihnen eine unmenschliche Aufgabe gestellt, an der sie bis auf den letzten Mann untergehen mußten: diese Aufgabe war, das Absurde logisch herbeizuführen. Sie haben das heroisch und ehrlich zu Ende geführt; das Vaterland wird sie nicht vergessen. Sie haben unter grausamem Lachen die Erde mit ihren eigenen Leibern gepflastert, aber dieses Opfer war nicht umsonst: der Kubismus, der Suprematismus, die "gegenstandslose Kunst" - sie waren nötig um zu begreifen, wohin man nicht gehen sollte, um zu erfahren, was sich hinter der Linie verbirgt, die die Helden überschritten haben.]

Die Zukunft sieht Zamjatin nicht durch die Rückkehr zum sog. kritischen Realismus markiert, sondern durch die Anwendung

eines "komplizierten" Prismas, das groteske Äquivalenzen zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos herstellt:

"Открывается, что человек - это вселенная, где солнце - атом, планеты - молекулы, ... открывается, что земля - лейкоцит, Орион - только уродливая родинка на губе, и лет солнечной системы к Геркулесу - это только космическая перистальтика кишек. Открывается красота полена - и трупное безобразия луны; открывается - ничтожнейшее, грандиознейшее величие человека; открывается - относительность всего...
В наши дни единственная фантастика - это вчерашняя жизнь на прочных китах."

[Man macht die Entdeckung, daß der Mensch ein Universum ist, wo die Sonne ein Atom, die Planeten Moleküle sind ... man macht die Entdeckung, daß die Erde ein Leukozyt, Orion nur eine häßliche Warze auf der Lippe und der Flug des Sonnensystems zum Herkules nur eine kosmische Peristaltik der Gedärme ist. Entdeckt wird die Schönheit eines Holzschichtes und die leichenhafte Häßlichkeit des Mondes, entdeckt wird die allerunbedeutendste und die grandioseste Größe des Menschen, entdeckt wird die Relativität von allem ... In unseren Tagen ist die einzige Phantastik - das gestrige Leben auf soliden Grundfesten.]

Die künstlerische Methode, die sich hinter Zamjatins "Synthetismus" verbirgt, ist die Verbindung von räumlich und zeitlich entfernten Vorstellungsreihen, der Kontrast zwischen unendlich kleinen und unendlich großen Begriffen, nicht die Gegenstandslosigkeit, sondern die groteske oder absurde Montage scheinbar unvereinbarer Maßstäbe. "Die Tür zu dieser Methode", schreibt Zamjatin, "haben die Futuristen eingeschlagen, um den Preis ihrer Köpfe". Zamjatin sah den Unterschied zwischen der Methode der Futuristen und der Technik, die er selbst an die jüngeren Schriftsteller weiterzugeben suchte, nämlich als Kursusleiter am Petersburger "Dom iskusstv" [Haus der Künste] (1921), darin, daß er seine Methode "integral" nannte, im Gegensatz zur "Vergötterung des Differentials" bei den Futuristen:

"Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира - никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше - но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков - всегда целое."

[Der Synthetismus bedient sich der integralen Verschiebung der Ebenen. Hier sind die in einen raumzeitlichen Rahmen eingefügten Stücke der Welt nie zufällig, sie werden durch eine Synthese zusammengehalten, und näher oder weiter weg - die Strahlen von diesen Stücken treffen sich unbedingt in einem Punkt. Aus den Stücken ergibt sich immer das Ganze.]

Es ist, glaube ich, nicht besonders störend, daß Zamjatin, der selbst Schiffsbauingenieur und Statiker war, die Dinge der Kunst immer etwas simplifiziert hat. Die junge sowjetische Bürgerkriegsprosa basiert genau auf den ästhetischen Prinzipien, die Zamjatin in seiner Abhandlung über den Synthetismus beschreibt, und die Faszinationskraft, die noch heute von den Erzählungen aus der ersten Hälfte der zwanziger Jahre ausgeht, beruht weitgehend auf der Vereinigung des Unvereinbaren, auf der Synthese von lebenswarmem Milieu und abstraktem Phantasma, von Biologie und Kosmologie, von Zoomorphisierung des Menschen und Anthropomorphisierung der Maschine, des Krieges und schließlich des ganzen kosmischen Geschehens. Erzähltechnisch bedeutet diese kontrastierende und gebrochene Darstellungsweise, die Zamjatin "smešćenje planov v prostranstve i vremeni" [Verschiebung der Ebenen in Raum und Zeit] nennt, eine Aufteilung in Erzählsegmente mit ständig wechselnder Funktionalisierung der Sprache, wechselnder Perspektive und wechselnder pragmatischer Bedeutung für das Sujet.

Die sogenannte "Sujetlosigkeit" der Erzählung ist, wo sie angetroffen wird, durch ein Überwiegen von Erzählsegmenten mit

abgeschwächter oder fehlender Bindung an das Sujet zu erklären. Ebenso steht es natürlich auch mit der Erzählung "ohne Helden", die Zamjatin bei Pil'njak früh als typisch erkannte. Unter Umständen ergeben sich bei der kontrastierenden Komposition der einzelnen Segmente sogar Analogien zur Photomontage und zur Collage, die damals für die ästhetische Wahrnehmung größere Bedeutung erlangte. Daß damit auch das Autor - Leser - Verhältnis tangiert wurde, hat Zamjatin ganz klar ausgesprochen (wiederum in "Sintetizm"):

"Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова - и им самим договоренное будет врезано в него неизмеримо ярче, прочнее вращет в него органически. Так синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника - и читателя или зрителя; в этом - его сила."

[Der heutige Leser und auch Betrachter lernt es, ein Bild zu Ende zu erzählen und Wörter zu Ende zu zeichnen, und damit wird das zu Ende Erzählte ihm viel deutlicher eingepägt bleiben und organisch viel fester verwurzelt sein. So eröffnet der Synthetismus den Weg zum gemeinsamen Schaffen des Künstlers und des Lesers oder Betrachters. Darin liegt seine Stärke.]

Die Kontraste, von denen ich sprach, können natürlich auch in der Semantik des einzelnen Ausdrucks beschlossen sein, beispielsweise in der Metapher oder im Vergleich. Der Gebrauch der Metapher und des ungewohnten Vergleichs wird in der frühen Sowjetliteratur sehr aktiviert, meistens aber gerade polemisch im Sinn der Durchbrechung der überlieferten ästhetischen Norm.

Da Anfang und Ende einer Geschichte als Grenzen des Werkes besondere strukturelle Bedeutung haben, spielt die Landschaft als statisches Segment eine große Rolle bei der In-

tegration der übrigen Segmente. Zamjatin selbst hat in seinen Erzählungen des Jahres 1918 hier die gültigen Vorbilder gegeben, und ich möchte, da unsere Zeit leider begrenzt ist, nur ein paar Anfänge, die in ihrer metaphorischen Enthüllung der verschiedenen Ebenen sehr charakteristisch sind, nebeneinander stellen.

Die satirische Erzählung "Lovec čelovekov" [Der Menschenfänger] setzt mit der Beschreibung des Schauplatzes, des nebeligen London, ein:

"Розово-молочный, зажмурясь, Лондон плыл - все равно куда. Легкие колонны друидских храмов - вчера еще заводские трубы. Воздушно-чугунные дуги виадуков: мосты с неведомого острова на неведомый остров. Выгнутые шеи допотопно-огромных черных лебедьекранов: сейчас нырнут за добычей на дно. Вспугнутые, выплеснулись к солнцу звонкие золотые буквы: 'Роллс-Ройс, авто' - и потухли. Опять - тихим, смутным кругом: кружево затонувших башен, колыхающаяся паутина проволок, медленный хоронвод на ходу дремлющих черепах-домов. И неподвижной осью: гигантский каменный фаллос Трафальгарской колонны."

[Rosa-milchig, blinzelnd, schwamm London - ganz egal wohin. Leichte Säulen von Druiden-Tempeln, - gestern noch Fabrikschornsteine. Luftig-gußeisernerne Bögen von Viadukten: Brücken von einer unbekannten Insel zu einer unbekannten Insel. Gekrümmte Hälse vorsintflutlich-riesenhafter Schwänenkräne: gleich würden sie nach einer Beute auf den Grund tauchen. Erschreckt sprudelten der Sonne klingende goldene Buchstaben entgegen: 'Rolls-Royce Auto' und verloschen wieder. Und von neuem - als ein stiller, undeutlicher Kreis: Geflecht versunkener Türme, schwankender Spinnweben von Drähten, der langsame Reigen der im Gehen schlafenden Schildkröten, - der Häuser. Und als bewegliche Achse: der gigantische steinerne Phallos der Trafalgar-Säule.]

Die Zoomorphisierung zusammen mit der Regression in längst vergangene Zeiten ("Druidensäulen", "vorsintflutliche Schwäne") erinnert an die futuristische Verserzählung "Žuravl'"

[Der Kranich] von Velimir Chlebnikov aus dem Jahr 1909, aber auch an die Prosa von Andrej Belyj aus dem Roman "Peterburg" (1912/13) und aus "Kotik Letaev" (1917).

Belyj und Chlebnikov sind wahrscheinlich die beiden vorrevolutionären Dichter, die am stärksten die frühe Sowjetliteratur beeinflusst haben, und deren eingehendes Studium eigentlich am lohnendsten ist, vorausgesetzt, daß man Blok und Majakovskij nicht vergißt.

Die Gliederung in Erzählsegmente ist in der Prosa Andrej Belyjs deutlich vorgeformt und wird dort als Mittel der Komposition zuerst konsequent angewandt. Bei Zamjatin sind es die drei Petersburger Erzählungen "Drakon" [Der Drache], "Peščera" [Die Höhle] und "Mamaj" (nur die letztere ist nicht 1918 sondern 1920 entstanden), die am stärksten an Belyj erinnern, gleichzeitig aber durch ihr Sujet - Petersburg in der Zeit des sog. Kriegskommunismus - eine völlig andere gesellschaftliche Funktion erfüllen. Man muß diese Erzählungen im Zusammenhang mit dem 1919 entstandenen leidenschaftlichen Appell Zamjatins sehen, der den Titel "Morgen" (Zavtra) trägt. Zamjatin erinnert hier an den eigentlichen Zweck der Revolution, den Schutz und die Bewahrung des Menschen, die Befreiung des Menschen im Namen des Menschen:

"Война империалистическая и война гражданская - обратили человека в материал для войны, в номер, цифру. Человек забыт - ради субботы; мы хотим напомнить другое: суббота для человека..."

Словом русская интеллигенция, русская литература - десятилетия подряд боролась за великое человеческое завтра. И теперь время вновь поднять это оружие. Умирает человек. Гордый homo erectus становится на четвереньки, обрастает клыками и шерстью, в человеке - побеждает зверь."

[Der imperialistische Krieg und der Bürgerkrieg haben den Menschen in Material für den Krieg verwandelt, in eine Nummer, in eine Ziffer. Der Mensch ist vergessen, dem Sabbat zuliebe; wir wollen an etwas anderes erinnern: den Sabbat für den Menschen... Mit dem Wort hat die russische Intelligenz, die russische Literatur jahrzehntelang für das große menschliche Morgen gekämpft. Und jetzt ist es wieder Zeit, diese Waffe zu erheben. Der Mensch stirbt. Der stolze homo erectus kriecht auf allen Vieren, ihm wachsen Hauer und Fell, im Menschen siegt das Tier.]

"Die Höhle" ist vielleicht Zamjatin's bekannteste Novelle, und hier ist im Titel schon die zentrale Metapher genannt: die Höhle des Urmenschen, die totale Regression, der soziale Nullpunkt. "Peščera" ist die Geschichte eines zur Intelligenz gehörigen Petersburger Ehepaars und spielt am 28. und 29. Oktober 1919 in einer eiskalten bürgerlichen Stadtwohnung, die bis 10 Uhr abends im Dunkeln liegt. Vorher gibt es kein Licht. Brennpunktartig erscheint die materielle und moralische Notlage in einer Verzweiflungstat zusammengezogen: Martin Martinyč stiehlt bei den Nachbarn ein paar Holzscheite, damit er am Namenstag seiner kranken Frau den Kanonenofen für ein paar Stunden heizen kann. Der Diebstahl kommt vorzeitig heraus und die beiden hilflosen und ungeschickten Leute geraten in eine Situation, aus der es keinen vernünftigen Ausweg mehr gibt.

Der frühe Wintereinbruch hat Petersburg zu Eis gefrieren lassen, und die Semantik der ganzen Erzählung ist auf die Bedeutungsfelder "Eis" und "Höhle" hin orientiert. Das wirkliche Leben scheint erstarrt, und der Mensch erlebt seine eigene Regression in die Zeit des Höhlenmenschen. Die Geschichte hebt folgendermaßen an:

"Ледники, мамонты, пустыни. Ночные, черные, чем-то похожие на дома, скалы; в скалах пещеры. И неизвестно, кто трубит ночью на каменной тропинке между скал и, вынюхивая тропинку, раздувает белую снежную пыль; может быть, серокопытный мамонт; может быть ветер, а может быть - ветер и есть ледяной рев какого-то мамонтейшего мамонта. Одно ясно: зима. И надо покрепче стиснуть зубы, чтоб не стучали, и надо щепать дерево каменным топором; и надо всякую ночь переносить свой костер из пещеры в пещеру, все глубже. И надо все больше наворачивать на себя косматых звериных шкур."

[Gletscher, Mammute, Wüstenei. Nächtliche, schwarze, irgendworin Häusern ähnliche Felsen. In den Felsen gibt es Höhlen. Und man weiß nicht, wer nächstens auf dem steinernen Pfad zwischen den Felsen trompetet und den Pfad entlang schnaubend den weißen Schneestaub emporbläst: vielleicht ein Mammut mit grauem Rüssel, vielleicht ist der Wind selbst das eisige Gebrüll irgendeines mammutartigen Übermammut. Eines ist klar: es ist Winter. Und man muß die Zähne zusammenbeißen, damit sie nicht klappern und man muß das Holz mit einem Steinbeil spalten, und man muß jede Nacht sein Lagerfeuer aus einer Höhle in die andere tragen, immer tiefer, und man muß sich in immer mehr zottige Felle einwickeln.]

Es würde zu weit führen, die ganze Erzählung in ihrer Struktur aus diesem Segment zu entwickeln, aber da Zamjatin als Ingenieur mit fast mathematischer Folgerichtigkeit vorgeht, gibt es in dem Gewebe der Erzählung keine einzige brüchige Stelle.

Die metaphorische Reihe ist an sich sehr leicht zu entschlüsseln, die innerste Höhle ist das Schlafzimmer der beiden

Menschen, Martin Martinyč und Maša, das letzte, zeitweise noch beheizbare Refugium. "Weiter konnte man nicht zurückweichen", heißt es im nächsten Erzählsegment, "hier mußte man die Belagerung durchstehen oder sterben."

Die einfache Alternative: durchhalten oder umkommen ist für die meisten Erzählungen aus der Bürgerkriegszeit typisch, und die Reduktion der komplizierten gesellschaftlichen Mechanismen auf die Gesetze des Höhlenmenschen hat hier bei Zamjatin ihr klassisches Modell gefunden.

Wir werden in dem nächsten Vortrag - über Pil'njak und Babel' - noch sehen, wie nach der ersten Phase der Sowjetliteratur, die ihren Höhepunkt 1923 erreicht, gesellschaftliche Konflikte zunehmend differenzierter aufgefaßt und entwickelt werden. Repräsentativ für eine betont primitivistische Perspektive der sozialen und politischen Bedeutung des Bürgerkrieges ist aber gerade der erste sowjetische Bürgerkriegsroman, die 1920 abgeschlossene panoramatische Erzählung unter dem Titel "Golyj god" [Das nackte Jahr] von Boris Pil'njak. Bezeichnenderweise erschien die erste Fassung dieses Buches 1922 in Berlin, in dem russischen Verlag Gržebin, der eine Reihe der besten jungen Autoren betreute.

Es bleibt uns noch übrig, kurz auf die Theatersituation einzugehen, die in diesen Jahren eine Reihe von ganz verschiedenen Aspekten bietet. Das liegt natürlich daran, daß es sich hier um eine Kunstform handelt, die von jeher mit dem Bühnenbild und mit der plastischen Darstellung verschwistert ist, die aber auch vom Regisseur und von den Schauspielern und innerer Bewegung zusätzlich abhängt bzw. auf sie zugeschnitten ist. Der sprachliche Text wird also durch andere Zeichensysteme überlagert und ist nicht allein für das Werk repräsentativ.

Das vorrevolutionäre Theater der Symbolisten und Futuristen hatte ganz im Gegenteil zur realistischen Tradition Čechovs und Gorkijs das Drama dem Puppenspiel und dem Marionettentheater angenähert, daneben aber das Handlungsschema und die Konventionen des Mysterienspiels weitgehend in die Handlung integriert. Diesen Typus repräsentieren sowohl die Dramen Aleksandr Bloks, Sologubs und Leonid Andreevs als auch die Kurzdramen der Futuristen, in denen das Mysterium grundsätzlich parodiert erscheint: Chlebnikovs "Markiza Dézes" [Die Marquise Desaix], 1909, Chlebnikovs "Čertik" [Das Teufelchen], 1909, mit dem Untertitel "Peterburgskaja šutka na roždenie Apollona" [Petersburger Scherz auf die Geburt des Apollon] und vom gleichen Autor "Ošibka smerti" [Der Fehler des Todes], 1915. Wichtig sind ferner Majakovskijs Monodrama "Vladimir Majakovskij", 1913, und Kručenychs "Pobeda nad solncem" [Sieg über die Sonne], ebenfalls 1913, das als Singpiel zu der Musik von Matjušin aufgeführt wurde und zu dem Kazimir Malevič die Dekoration entworfen hatte.

Dieses neue russische Theater, das Buffo-Szenen, Allegorien und groteske Handlungselemente miteinander verbindet, setzt mit Bloks "Balagančik" [Schaubude] ein 1906, und erfährt neue Variationen mit Bloks der ersten russischen Revolution von 1905 gewidmetem Drama "Korol' na ploščadi" [Der König auf dem Platz] 1906, mit Bloks anspruchsvollem aber nie aufgeführten Drama "Pesnja sud'by (1908) und weiter mit "Žizn' čeloveka" [Das Leben des Menschen] 1907, und "Car' Golod" [König Hunger] 1908, ebenfalls von Andreev. Als besondere Kompositionsform wären hier noch die "Stationen" zu erwähnen, deren Zusammenhang mit dem modernen Stationendrama offenkundig ist.

Auf dieser Grundlage baute Majakovskij 1918 mit seinem Buffo-Mysterium ("Misterija-buff") auf, das den Weg des Proletariats in das Gelobte Land zum Vorwurf hat, das aber anders gesehen das Erlösungsmysterium parodiert und zugleich damit Himmel und Hölle, die Sintflut und die Arche Noah.

Die Deutung seiner Gattungsbezeichnung hat Majakovskij im Prolog zur zweiten Fassung des Dramas für den III. Kongreß der Komintern 1921 gegeben: "Proletarskoj misterii reka i bužuazii buff." [Der Fluß des proletarischen Mysteriums und der Buffo der Bourgeoisie.] Majakovskij erklärte aus diesem Anlaß:

"Действие 'Мистерии-буфф' - это движение толпы, столкновение классов, борьба идей, - миниатюра мира в стенах цирка."

[Die Handlung des 'Mysterium-buffo' ist die Bewegung der Masse, der Zusammenstoß der Klassen, der Kampf der Ideen - eine Miniatur der Welt im Zirkuszelt.]

Uraufgeführt wurde das Drama in Meyerholds Inszenierung am ersten Jahrestag der Revolution, am 7. November 1918 in Petersburg im "Teatr muzykal'noj dramy" [Theater des musikalischen Dramas], allerdings erst nach der Überwindung verschiedener administrativer Hindernisse. Die offizielle Kritik hat Majakovskijs Stück nie sehr geschätzt, es wurde gleich wieder abgesetzt und selbst gegen Lunačarskij mußte Majakovskij sein Stück später einmal verteidigen. Als besonders anstoßerregend galt die Rolle des "Čelovek prosto" [einfach ein Mensch], die Majakovskij selber spielte, eine Christus-Parodie, wenn man so will, denn der Mensch kommt wie Christus über das Wasser in die Arche geschritten und verkündet seine "neue Bergpredigt". Diese Szene wurde von den ersten Zuschauern als der Höhepunkt

des Stückes empfunden und war auch so gemeint. Hier ist die Beziehung zu Majakovskijs futuristischen Verserzählungen in der Sprache ganz klar hergestellt.

Кто я?
Я - дровосек
дремучего леса
мыслей,
извитых лианами книжников,
душ человеческих искусный слесарь,
каменотес сердец булыжников.
Я в воде не тону,
не горю в огне -
бунта вечного дух непреклонный.....

Эта ставка
последняя у мира в игорне.
Слушайте!
Новая проповедь нагорная...

[Wer bin ich?
Ich bin der Holzfäller
für den Urwald der Gedanken,
der wie Lianen gewundenen Schriftgelehrten,
ein geschickter Schlosser der menschlichen Seelen,
der Steinmetz für die Herzen aus Kieselstein.
Ich gehe im Wasser nicht unter,
brenne nicht im Feuer -
unbeugsamer Geist der ewigen Revolte ...
Dies ist der letzte Einsatz
in der Spielhölle der Welt.
Hört her!
Die neue Bergpredigt ...]

Für die zweite Fassung hat Majakovskij diese Rede etwas abgeschwächt, aber dadurch wurde das Stück nicht viel akzeptabler für die offizielle Kritik. Die wichtigsten Stationen und Schauplätze des Dramas sind das Deck der Arche, auf dem sich der historische Kampf zwischen den von der Sintflut überraschten Königen, Bürgern und Proletariern aller Länder abspielt, die Hölle, der Himmel und der Eingang zum Gelobten Land. Die politischen Anspielungen auf den Weltkrieg, die internationale Lage und die Revolution sind ganz deutlich und holzschnittartig zur Schau gestellt, während formal - sowohl sprachlich als

auch im Hinblick auf die Personen und die Szene - das russische Volksdrama Pate gestanden hat. Besonders ist auf die Parallelen mit dem Volksstück "Car' Maksimilian" hingewiesen worden, einer satirischen Komödie des 18. Jhdts., die als eine Art Volkspose außerordentlich beliebt war. Der Vers dieses Dramas ist der sogenannte "raješnyj stich" [Puppentheatersvers], das Wort kommt von "Guckkasten, Panorama". Der Vers selbst ist ein "freier" Vers, der aber reimt und mindestens Assonanzen zur Bindung der Zeilen benutzt, eigentlich "Reimprosa". Mit diesem Rückgriff auf eine volkstümliche Gattung, die kurz vor dem ersten Weltkrieg zu einem gewissen Ansehen gelangt war, und zwar durch die Neuausgaben der Philologen, gelang Majakovskij ein wirklich zündendes revolutionäres Stück, dem in der damaligen Zeit so leicht nichts an die Seite zu stellen war. Die futuristische Handschrift blieb allerdings auch unverkennbar, und die Tatsache, daß Tolstoj als "dekorativer" Heiliger im Himmel auch sein Teil an Spott abbekam, war wohl nicht nach dem Geschmack der Bewahrer des klassischen Erbes.

Außerordentlich amüsanter und offenbar inspiriert von den russischen "lubočnye kartinki" [Holzschnittbilder] ist die burleske Szene in der Hölle. Hier konnte Majakovskij aber auch auf die Verserzählung von Chlebnikov und Kručerych ("Igra v adu" [Spiel in der Hölle], 1912) zurückgreifen, die ihrerseits die Entstehung einer volkstümlichen Vorlage verdankt. Als Kuriosum darf man noch hinzufügen, daß sich Majakovskij auch für das moderne biblische Volksschauspiel interessierte, dessen Erneuerung in Rußland er unter Hinweis auf - ausgerechnet - Oberammergau propagierte. (1913 in dem Artikel "Teatr-kinematograf-futurizm [Theater-Kino-Futurismus]). Die Passionsspiele 1910 waren in Rußland tatsächlich sehr stark beachtet und

mehrfach kommentiert worden, die Ideen des Mysterienspielles und des Volksschauspielles lagen damals in der Luft.

Wichtig ist dabei, daß Majakovskij zwar das christliche Erlösungsmysterium parodierte, gleichzeitig aber - gewissermaßen in dialektischer Umpolung - das Mysterium des Proletariats und der gelobten Zukunft wiederherstellte. Damit stellte sich Majakovskij in eine literarische Reihe mit Esenin und dessen Epos "Inonija" [Das gelobte Land] 1918, und letztlich auch mit Bloks "Dvenadcat'". Natürlich muß man angesichts der Parallele mit Christus auch an Majakovskijs eigene Verserzählungen denken, vor allem "Čelovek" [Der Mensch] 1917, der in Stationen eingeteilt ist: "Roždestvo Majakovskogo" [Majakovskijs Geburt], "Žizn' Majakovskogo" [Majakovskijs Leben], "Strasti Majakovskogo" [Majakovskijs Passion], "Voznesenie Majakovskogo" [Majakovskijs Himmelfahrt], "Majakovskij v nebe" [Majakovskij im Himmel], "Vozvraščenie Majakovskogo" [Majakovskijs Heimkehr], "Majakovskij vekam" [Majakovskij an alle Zeiten].

Zwischen 1918 und 1923 erlebt das russische Theater verschiedene Versuche einer Regeneration. Ohne die Einzelheiten hier zu berühren, möchte ich noch eine Linie nennen, auf der sich eine auch ästhetisch ganz neue Entwicklung vollzieht. Diese Linie wäre die sog. "Theatralisierung des Lebens", die von den Proletkult-Organisationen favorisiert und propagiert wurde, besonders von dem Theoretiker Keržencev. Zu diesem Programm gehörten dramatische Improvisationen ebenso wie Aufführungen unter freiem Himmel, Massenschauspiele und Massenbewegungen. In dem Artikel "Drama i massovye predstavlenija" [Drama und Massenschauspiele] schreibt Šklovskij 1920 (abgedruckt in "Chod konja", 1923):

"И играет, играет Россия, происходит какой-то стихийный процесс превращения живых тканей в театральные. А тут Евреинов предлагает: 'Каждая минута нашей жизни - театр.' Зачем это нам, когда у нас есть театр каждую минуту!"

[Und Rußland spielt und spielt, es geht ein elementarer Prozeß der Verwandlung lebendiger Gewebe in Theatergewebe vor sich. Und da schlägt Evreinov noch vor: 'Jede Minute unseres Lebens ist Theater.' Was sollen wir damit, wenn wir schon Theater jede Minute haben!]

In einer anderen Bemerkung klagt Šklovskij:

"Этот истерический актеризм, охватывающий всю Советскую Россию, подобен жировому перерождению тканей. И всему виной легко прежде добытое искусство - соблазн дешевого искусства."

[Dieser hysterische Akteurismus, der das ganze Sowjet-Rußland erfaßt, gleicht einer fettigen Entartung der Gewebe. Und an all dem ist schuld, daß man es sich mit der Kunst zuvor so leicht gemacht hat, die Verführung der billigen Kunst.]

Šklovskij hielt das Theater ohne Rampe für ein künstlerisches Mißverständnis und er unterstrich in dem Beitrag: "O psihologičeskoj rampe" [Über die psychologische Rampe] die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung des Theaters mit dem Zuschauer. Gerade das Spiel mit der Rampe, die direkte Zwiesprache des Dramenautors mit dem Zuschauer hält er für ein Element des Theaters, und noch wo die Rampe überspielt wird, ist sie als Aufbauelement des Dramas notwendig vorhanden.

"Уничтожить психологическую рампу, это то же, что уничтожить, ну, например, аллитерации в стихотворении."

[Die psychologische Rampe vernichten, das ist dasselbe wie, nun, zum Beispiel die Alliteration im Gedicht abschaffen.]

Über das Massenschauspiel schreibt Šklovskij etwas ironisch:

"Народное массовое празднество, смотр сил, радость толпы есть утверждение сегодняшнего дня и его апофеоз. Оно законно, когда на него никто не смотрит из окна или из особой трибуны, иначе оно вырождается в парад, в крепостной балет и в оркестр роговой музыки. И уже поэтому оно не маскарад, и не театр."

[Das Massenvolksfest, die Kraftschau, die Freude der Menge ist die Bestätigung des heutigen Tages und ihre Apotheose. Es ist berechtigt, wenn ihm niemand aus dem Fenster zuschaut odervon einer besonderen Tribüne, sonst entartet es zu einer Parade, zu einem Leibeigenenballett, zu einem Hornmusikorchester. Und schon deswegen ist es keine Maskerade und kein Theater.]

Massenaufführungen unter freiem Himmel gab es in Petersburg aber gerade im Winter 1919/20 und im ganzen Jahr 1920 sehr viele, und die Stationen des revolutionären Kampfes wurden immer wieder dargestellt, in lebenden historischen Bildern. Freinach Majakovskij wurde am 1. Mai 1920 vor der ehemaligen Petersburger Börse von 4000 Rotarmisten ein "Mysterium" aufgeführt, für das die Maler Annenkov und Dobužinskij die Freilichtdekorationen geschaffen hatten. Die Bilderfolge war:

1. Akt, 1. Bild: "Die Arbeit". 2. Bild: "Die Herrschaft der Unterdrückter". 3. Bild: "Unruhen unter den Sklaven". 2. Akt, 1. Bild: Kampf der Sklaven mit ihren Unterdrückern". 2. Bild:

"Sieg der Sklaven". 3. Akt: "Das Reich des Friedens, der Freiheit und der freudigen Arbeit".

Eine der bekanntesten und auch durch erhaltene Photographien dokumentierten Freilichtaufführungen war: "Die Einnahme des Winterpalais", aufgeführt am 7. November 1920, zum Jahrestag der Oktoberrevolution. Auf dem Schloßplatz traten unter Leitung von Evreinov 10 000 Darsteller auf. Als Statistendienten der Kreuzer "Aurora" auf der Neva, Flugzeuge, Fabrik sirenen und Kirchenglocken. Die gesamte Aufführung wurde auf kollektive Weise geplant. Diese Linie der Theaterarbeit wurde durch die Neue Ökonomische Politik 1921 mehr oder weniger abgeschnitten, und für die späteren Jahre waren diese Experimente schon wieder zu "links". Sicher hat Šklovskij recht, daß diese Spiele keine Konkurrenz für das literarische Drama sein konnten, aber in einer Zeit der Erneuerung der ästhetischen Normen - auch im Hinblick auf die Entwicklung des Films - hatten diese Aufführungen ihre besondere Funktion und sie sind in die Geschichte der frühen Sowjetkunst - schon ein wenig außerhalb des Rahmens der Literatur - eingegangen.

L i t e r a t u r a n g a b e n

- A n n e n k o v, Jurij: Dnevnik moich vstreč. Cikl tragedij. I. New York 1966.
- I v a n o v - R a z u m n i k: Ispytanie ognem. In: Skify. Sbornik 1. St. Peterburg 1917.
- I v a n o v - R a z u m n i k: Ispytanie v groze i bure. In: Aleksandr Blok. Andrej Belyj. Peterburg 1919.
- I v a n o v - R a z u m n i k: A.I. Gercen 1870-1920. Skif sorokovyh godov. Petrograd 1920.
- J a u s s, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. (Konstanzer Universitätsreden. 3.) Konstanz 1969.
- M a j a k o v s k i j, Vladimir: Teatr i kino. 1. Moskva 1954.
- M a j a k o v s k i j, Vladimir: Ètu knigu dolžen pročest' každyj ("Ržanoe slovo"). In: V. Majakovskij: Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach. T. 12, Moskva 1959.

- M a j a k o v s k i j, Vladimir: Teatr-kinematograf-futurizm.
In: Op. cit. T. 1, Moskva 1955.
- Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917-1921).
Dokumente des "Proletkult" herausgegeben von Richard
Lorenz. Sonderreihe dtv 74. München 1969.
- R i p e l l i n o, Angelo Maria: Majakovskij und das russi-
sche Theater der Avantgarde. Köln 1964.
- Š k l o v s k i j, Viktor: Chod konja. Sbornik statej. Moskva-
Berlin 1923. (Gelikon)
- Š k l o v s k i j, Viktor: Petersburg während der Blockade.
In: Die Šerapionsbrüder von Petrograd. Aus dem Rus-
sischen übersetzt von Gisela Drohla. Frankfurt/M. 1963.
- Z a m j a t i n, Evgenij: Ostrovitjane. Povesti i rasskazy.
Berlin-Peterburg-Moskva 1923 (Gržebin).
- Z a m j a t i n, Evgenij: Lica. New York 1955.

Das Erzählen bei Isaak Babel'
und bei Boris Pil'njak

In dieser vergleichenden Gegenüberstellung möchte ich einige Eigentümlichkeiten zweier Dichter besprechen, die in besonders hohem Maße repräsentativ für die frühe Sowjetliteratur geworden sind, die jedoch am Ende beide einem System zum Opfer fielen, das sie in den entscheidenden Zügen durchschauten, dem sie aber nicht mehr entrinnen konnten.

Isaak Babel' ist seit 1954 "rehabilitiert", wie die heutige positive Einstufung für die Opfer lautet, und Il'ja Ėrenburg konnte 1957 eine erste Auswahl aus seinem Werk einleiten, nachdem Babel's Name lange Zeit überhaupt nicht mehr genannt worden war. Als das Sterbejahr gilt das Jahr 1941, die näheren Umstände des Todes, der auf die Verhaftung im Jahr 1939 folgte, sind für uns nicht greifbar. Boris Pil'njak, der im gleichen Jahr wie Babel' (1894) geboren wurde, verschwand schon 1937, sein Tod wurde aber erst 1963 offiziell bestätigt, nachdem auch Pil'njak im staatsbürgerlichen Sinn "rehabilitiert" worden war. Als Schriftsteller ist Pil'njak anscheinend auch heute noch unerwünscht. Neuauflagen seiner Werke sind nicht zu sehen.

Von beiden Erzählern kann gesagt werden, daß sie von jener übernationalen Strömung getragen wurden, die unter dem Namen "Expressionismus" zusammengefaßt wird, beide haben aus der "Sprachmischung" innerhalb der neuen Erzählsprache Nutzen gezogen, aus der Mischung von verschiedenen Sprachschichten, deren

(Vortrag erstmalig gehalten am 22.3.1971 an der Universität Wien.)

Pole durch die bäuerliche Sprache und die metaphorisch-metonymische Ausdruckssprache der Lyrik gekennzeichnet sind. Beiden sind die Sitten und die vitalen Charaktere der russischen Provinz genau vertraut, beide erfassen die historischen Umwälzungen hauptsächlich als Milieuphänomene, bei beiden kommt es im Erzählvorgang zu scharfen Wechseln und Abbrüchen in Tonart, Sujetentwicklung und Erzähllogik.

Dennoch gibt es auch wesentliche Unterschiede, die in der Milieubehandlung, in der Raum-Zeit-Struktur und in der zentralen Perspektive zu beobachten sind. Einer der grundlegenden Unterschiede zwischen beiden Erzählern scheint mir darin zu bestehen, daß Babel' als Autor den Figuren seiner erzählten Welt moralisch und physisch ganz nahe steht, während Pil'njak zwar eine Art Autorenperspektive entwickelt, in der er historisch Bilanz zu ziehen sucht, dabei aber die Figuren aus jeder engeren Bindung an das Autorengewissen entläßt. Pil'njaks Gestalten wirken fremder und abstrakter als Babel's "Helder" (die positiven wie die negativen), und wenn es auch, im Anschluß an die Tradition Gogol's und Andrej Belyjs bei Pil'njak echte Sprachkomik gibt, so ist Babel's menschlicher Humor, der sich aus den Interaktionen von Figuren und Milieu ergibt, viel stärker moralisch fundiert.

Betrachter wir zunächst Babel' und dabei besonders das Verhältnis, das sich zwischen Autor und Personen aufzeigen läßt. Aus den erhaltenen Teilen des Gesamtwerkes lassen sich bei Babel' bekanntlich mehrere Zyklen herauschälen, darunter die Erzählungen aus Odessa und das Buch "Konarmija", die Geschichten aus der Reiterarmee des Generals Budennyj im russisch-polnischen Krieg.

Früher war man der Ansicht, und Babel' hat diese Legende eigentlich selbst genährt, daß der Zyklus aus Odessa erst nach den Erzählungen aus "Konarmija" langsam herangereift sei. In Wirklichkeit waren die "Odesskie rasskazy" schon teilweise fertig, als Babel' mit der "Konarmija" begann. Später kam noch ein Frankreich-Zyklus hinzu (in den dreißiger Jahren) und weiter einige selbständige Erzählungen, Romanfragmente und Dramen. Ein autobiographischer Zyklus wäre ebenfalls leicht herzustellen, aber Babel' hat die autobiographischen Geschichten niemals direkt zusammengefaßt, sondern in freier Folge einzeln veröffentlicht. Einige nur fragmentarisch erhaltene oder ganz verlorene Zyklen werden von F.M. Mierau in seinem interessanten Nachwort zu dem 1969 erschienenen Band mit Babel'-Übersetzungen ("Ein Abend bei der Kaiserin") erwähnt.

Babel' stammte aus Odessa, er war im Süden, an der Sonne des Schwarzen Meeres aufgewachsen. Davon handelt z.B. die autobiographische Erzählung "Probuždenie" [Erwachen], die 1931 veröffentlicht wurde. Diese Erzählung scheint mir wichtig, weil sie die Persönlichkeit des Autors als des Erzählers rückwärts blickend problematisiert. Diese Erzählung hat das Verhältnis des Erzählers zu seinen "Helden" zum Gegenstand und beschreibt eine Gemütslage, die etwa auch für den Erzähler in "Konarmija" gilt.

Der Erzähler schildert sich selbst hier als einen scheuen und phantasiebegabten Jungen, von den ehrgeizigen Eltern zum Geigenüben gezwungen, damit aus dem Kleinen ein Wunderkind werde wie aus anderen Judenkindern in Odessa:

"Хоть я и вышел из возраста вундеркиндов - мне шел четырнадцатый год, но по росту и хилости меня можно было сбуть за возмилетнего. На это была вся надежда."

[Obwohl ich dem Alter der Wunderkinder schon entwachsen war, ich war schon dreizehn, so konnte ich doch nach der Größe und nach meiner schwächlichen Konstitution leicht für einen Achtjährigen gelten. Es war die einzige Hoffnung, die es gab.]

Der von der Natur so benachteiligte Junge träumt aber vielmehr davon, mit den braungebrannten Altersgenossen hinter der Hafenmole im Meer zu schwimmen und zu tauchen. Leider ist er Nichtschwimmer, und erst ein menschenfreundlicher Schwimmfreund und Geschichtenerzähler aus dem Verlag der "Odesskie novosti" [Odessaer Neuigkeiten] bringt einer ganzen Schar von Nichtschwimmern, darunter auch dem Autor der Erzählung, die Fertigkeit des Schwimmens bei. Dieser Athlet aus der Novelle "Probuždenie", wohl einem der wichtigsten Glieder des unvollendeten autobiographischen Zyklus, ist der Prototyp der physisch starken und robusten Helden Babel's:

"С медными своими плечами, с головой состарившегося гладиатора, с бронзовыми, чуть кривыми ногами, — он лежал среди нас за волнорезом, как властелин этих арбузных, керосиновых вод. Я полюбил этого человека так, как только может полюбить атлета мальчик, хворающий истерией и головными болями. Я не отходил от него и пытался услуживать."

[Mit seinen kupferbraunen Schultern, mit dem Kopf eines gealterten Gladiators, mit den bronzefarbenen, leicht krummen Beinen lag er zwischen uns hinter dem Wellenbrecher, als Herr über diese von Wassermelonenschalen und Petroleum verschmutzte Wasseroberfläche. Ich verliebte mich so in diesen Menschen, wie sich in einen Athleten nur ein Knabe verlieben kann, der an Hysterie und ständigen Kopfschmerzen leidet. Ich wich nicht von seiner Seite und versuchte ihm hier und da einen Gefallen zu tun.]

Es geht hierbei nicht um einen psychologischen Erklärungsversuch der Rolle Babel's als des Autors bestimmter Werke (wie z.B. "Konarmija"), auch nicht um den Gegensatz zwischen körperlicher Schwäche und physischer Gesundheit, welche letztere als faszinierende Vorgabe gedeutet wird.

Rein biographisch betrachtet kann das alles ja auch viel weniger relevant gewesen sein. Es geht allein um die Stilisierung eines bestimmten Verhältnisses zwischen Autor und Held, um die Intimität und das moralische Engagement, das in dieser Stilisierung des "unheroischen" Autors zum Ausdruck kommt.

Auch einer von Babel's ersten Feuilletons, die unter dem Titel "Moi listki" [Meine Zettel] 1916/17 in einer Wochenschrift gedruckt wurden, beschäftigt sich mit Odessa, genauer gesagt, mit dem Unterschied zwischen Odessa und Petersburg. In der witzigen, an Gogol' erinnernden Erörterung wird ebenfalls die Vitalität der südlichen Landstriche hervorgehoben, jene unverwüstliche Vitalität, die den "Stoff" der Erzählungen Babel's ausmacht:

"Der Odessaer ist das gerade Gegenteil des Petrograders. Es ist eine Binsenweisheit, daß die Odessaer sich in Petrograd gut einrichten. Sie verdienen Geld. Da sie brünett sind, gewinnen sie die Liebe fülliger blonder Damen. Der Odessaer hat in Petrograd die Neigung, sich am Steininsel-Prospekt anzusiedeln. Man wird sagen, dies rieche nach einem Witz. Dem ist nicht so. Die Dinge liegen tiefer. Diese brünetten Menschen bringen einfach ein wenig Sonne und Leichtigkeit mit."

(Zitiert nach Isaak Babel, Ein Abend bei der Kaiserin. Erzählungen, Dramen, Selbstzeugnisse. Berlin 1969.)

Von diesen Betrachtungen wendet sich Babel' aber dann der Überlegung zu, ob nicht die russische Literatur durch den russischen Süden eine neue Orientierung finden könne, ob nicht die Zeiten der Petersburger Literatur, die Zeiten Turgenyevs und Dostoevskijs, Zeiten der Nacht und des Nebels ohne Sonne, abgelöst werden müßten durch einen Dichter wie Maupassant, einen Dichter, den Babel' damals für sich neu entdeckt

hatte. Gogol' - so stellt Babel' hier klar - kam zwar auch aus der Ukraine, aber er wurde schließlich ein echter Petersburger: "Petersburg hatte Poltava besiegt." Ein russischer Maupassant müßte also aus Odessa kommen: "Der literarische Messias, auf den man schon so lange und so fruchtlos wartet, wird von dort kommen - aus den sonnigen, meerumspülten Steppen."

Mit sicherem Instinkt für die literarische Entwicklung, für die Entwicklung des literarischen Geschmacks entdeckt Babel' hier die Rolle Odessas in der frühen Sowjetliteratur (É. Bagrickij, V. Kataev, Il'f und Petrov) schon vor der Revolution. Daß aber der sonst von ihm geschätzte Gor'kij dieser "Messias" sein könne, wird hier von Babel' bezweifelt:

"Gorki ist der Vorläufer und der Stärkste in unserer Zeit. Aber er ist kein Sänger der Sonne, sondern ein Herold der Wahrheit: Wenn etwas zu besingen lohnt, so wisset - es ist die Sonne. In Gorkis Liebe zur Sonne ist etwas, was vom Kopf herkommt ..."

Es zeugt für die bewußte Kontinuität in Babel's Schaffen, daß der Kern dieser Skizze, der Vergleich der südlichen Lebensfreude und des Sonnenlichtes mit Petersburg das dynamische Motiv für die erst 1932 veröffentlichte Erzählung "Guy de Maupassant" abgeben sollte. Babel' erinnert sich hier an seine frühe Petersburger Zeit im Kriegsjahr 1916, und der erste Satz lautet: "Zimoj šestnadcatogo goda ja očutiljsja v Peterburge s fal'sivym pasportom i bez groša deneg." [Im Winter des Jahres 16 fand ich mich in Petersburg wieder, mit einem falschen Paß und ohne einen Pfennig Geld.] Über den autobiographischen Hintergrund kann es hier überhaupt keine Zweifel geben, aber der Ich-Erzähler macht aus sich hier

nicht den empfindsamen Helden eines wie immer gestalteten Bildungs- oder Reifungsprozesses, sondern er fabuliert vom Fleck weg wie der Held einer Schelmennovelle, und so wird die Begegnung mit Raisa Michajlovna Benderskaja, der reichen jüdischen Dame, die einen Helfer für ihre Maupassant-Übersetzungen sucht, eher wie ein echtes Abenteuer erzählt als wie eine Belehrung über Klassengegensätze.

Das Verhältnis des Erzählers zu seiner "Heldin" ist unbefangen, ja scheinbar naiv und bewundernd:

"В гостиную, неся большую грудь, вошла червоноволосая женщина с розовыми глазами. Не нужно было много времени, чтобы узнать в Бендерской упоительную эту породу евреек, пришедших к нам из Киева и Полтавы, из степных, сытых городов, обсаженных каштанами и акациями. Деньги оборотистых своих мужей эти женщины переливают в розовый жирок на животе, на затылке, на круглых плечах. Сонливая, нежная их усмешка сводит с ума гарнизонных офицеров."

[Den Salon betrat, die große Brust tragend, eine rothaarige Frau mit rosigen Augen. Man brauchte nicht lange, um in der Benderskaja jene hinreißende Sorte von Jüdinnen zu erkennen, die aus Kiev und Poltava zu uns gekommen sind, aus den steppennahen, satten Städten, deren Baumbestand aus Kastanien und Akazien besteht. Die Gelder ihrer findigen Ehemänner gießen sie um in rosa Fett auf dem Bauch, im Nacken, auf den runden Schultern. Ihr schläfriges und zärtliches Lächeln bringt die Garnisonoffiziere um den Verstand.]

Es fällt nicht schwer, im Erzählduktus die präzise Wertung des Erzählers zu bemerken, ein Geflecht aus positiven und negativen physischen Reaktionen, aus positiven und negativen moralischen Einschätzungen. Das äußerst humorvoll geschilderte Abenteuer mit Raisa, das sich um die gemeinsame Übersetzung der Erzählung "L'aveu" von Maupassant rankt, jener Erzählung, die schon in dem Feuilleton "Odessa" eine Rolle spielt, bleibt ganz ohne jede Verkrampfung, weil Babel' wie auch in anderen

Fällen das Milieu - vorzugsweise das jüdische Milieu - nicht nur einsetzt, um einer historischen Epoche Relief zu verleihen, sondern auch um den Figuren Halt zu geben. Dieses Milieu kann das Milieu eines ärmlichen jüdischen Altersheims sein, wie in "Konec bogadel'ni" [Ende des Armenhauses], gedruckt 1932, vom Autor datiert 1920-29, oder wie in "Guy de Maupassant" das Prunkhaus an der Ecke des Nevskij Prospekt und der Mojka, wo wiederum charakteristische Details die humoristische Wirkung unterstützen:

"По лестнице пролегал красный ковер. На площадках, поднявшись на дыбы, стояли плюшевые медведи. В их разверстых пастях горели хрустальные колпаки."

[Über die Treppe breitete sich ein roter Teppich. Auf den Absätzen standen aufgereckt Bären aus Plüsch. In ihren gähnenden Rachen brannten kristallene Lampenkuppeln.]

Die repräsentative Einzelheit, das Erzähldetail, erfüllt bei Babel' oft eine ganze Reihe von Funktionen. Die ästhetische Zeichenfunktion dieser scheinbaren "Belanglosigkeiten" weist auf Bezugsfelder, die das Sujet transzendieren und weit in die geschichtlichen Konflikte hineinreichen. Babel's Lakonismus erlaubte diese Art der "gegenständlichen" Oppositionen, die ja in der berühmten Stelle aus der "Konarmija" einen anschaulichen Ausdruck finden, wo in "Syn Rabbi" [Der Sohn des Rabbi], 1924, die Habseligkeiten des tödlich verwundeten Rotarmisten aufgezählt werden:

"Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. Узловатое железо ленинского черепа и тусклый шелк портретов Маймонида. Прядь женских волос была заложена в книжку постановлений шестого съезда партии, и на полях коммунистических листовок теснились кривые строки древне-еврейских стихов. Печальным и скупым дождем падали они на меня - страницы 'Песни песней' и револьверные патроны."

[Porträts von Lenin und Maimonides lagen nebeneinander. Das knotige Eisen von Lenins Schädel und die matte Seide der Bilder von Maimonides. Eine Strähne von Frauenhaar steckte in der Ausgabe der Beschlüsse des sechsten Parteitages, und auf den Rändern kommunistischer Flugblätter drängten sich die krummen Zeilen hebräischer Verse. Als trauriger und geiziger Regen fielen sie mir entgegen - die Seiten des Hohenliedes und Revolverpatronen.]

Es ist dies das "genau abgestimmte, dynamische System von Oppositionen" (Fritz Mierau), in dem Babel' die Zeitproblematik modellartig einfängt. Nicht verschwiegen werden darf jedoch, daß in diesem System die physisch-körperliche Sphäre in ihrer von prüden Lesern leicht als anstößig empfundenen Deutlichkeit und Nacktheit ihren wichtigen Platz hat. Auf der gleichen Seite der Erzählung "Syn Rabbi", wo davon berichtet wird, wie der schwer verwundete Sohn des Rabbi von den Insassen eines Militärzuges in den Waggon gehoben wird, zeigt der Erzähler den geschundenen Körper des jungen Soldaten in seiner hilflosen Entblößung, aber im "System" der natürlichen Gegensätze:

"Голые колени, неумелые, как у старухи, стучались о ржавое железо ступенек; две толстогрудые машинистки в матросках волочили по полу длинное застенчивое тело умирающего."

[Die nackten Knie, hilflos wie bei einer alten Frau, stießen sich an dem rostigen Eisen der Trittbretter; zwei vollbusige Stenotypistinnen in Matrosenblusen zogen den langen schamhaften Körper des Sterbenden über den Boden.]

Babel's Erzählung bezieht einen Teil ihrer Wirkung aus der Intimität zwischen Autor und Held, einer physischen wie moralischen Intimität, die sich dem Leser mitteilt. In der Erzählung "Syn Rabbi" bezieht sich der Erzähler des Zyklus zunächst auf eine schon früher erzählte Geschichte mit dem Titel "Rabbi", in der Il'ja, der Sohn des Rabbi, nur eine Nebenfigur ist. Zur Herstellung der Beziehung bedient sich der

Erzähler in "Syn Rabbi" der (fiktiven) persönlichen Anrede an seinen Kameraden Vasilij, der jenes erste Erlebnis mit ihm geteilt hatte:

"...Помнишь ли ты Житомир, Василий?...
...Помнишь ли эту ночь, Василий?..."

[... Erinnerst du dich an Zitomir, Vasilij? ...
... Erinnerst du dich an diese Nacht, Vasilij? ...]

Der Erzähler bleibt auf diese Weise, wenn er seine Rolle nicht ausdrücklich an eine seiner Figuren abtritt, wie in der "Skaz"-Erzählung "Sol'" [Salz] aus "Konarmija", meistens persönlicher Erzähler mit mehr oder weniger genau definierbaren Bindungen an die geschilderten Figuren. Das gilt sogar, wenn auch in eingeschränktem Grad, von den Erzählungen des Odessa-Zyklus. Der Erzähler ist hier, gewissermaßen, der "Unparteiische", der ganz am Rand stehende Chronist, der auf jene Geschichten spezialisiert ist, die sich um den "König" der Unterwelt, Benja Krik, ranken.

In gewissem Sinn glorifiziert Babel' hier sogar die jüdische Unterwelt der Schmuggler, Bankräuber, Erpresser und Brandstifter. Objektiv sind diese Banditen Asoziale, aber nicht in Babel's ästhetischem Verständnis. Babel' baut die Gegenwelt des jüdischen Familienlebens um sie herum auf, des jüdischen Rituals und des jüdischen Sinns für Komik. In den Odessa-Geschichten ist Benja Krik nicht nur der Gewaltverbrecher, der seinem zukünftigen Schwiegervater Sender Ejchbaum das Dach über dem Kopf anzündet, die jüdischen Großhändler terrorisiert, sondern eher ein echter Schelm wie "Herschele" Ostropoler, der Held der frühen (1918) Erzählung "Šabos-Nachmu" [Name eines jüdischen Feiertages], ein Freund der Armen, die er zur Hochzeitstafel einlädt, Feind der Reichen aus einer Art Berufsstolz. Benja stammt selbst aus einer anständigen Familie, sein Vater

ist der Fuhrunternehmer Mendel' Krik, und die Hochzeit seiner Schwester läßt er nach jüdischer Sitte und nach jüdischem Brauch ausrichten mit einer riesigen Tafel im Freien. An jenem Abend - das wird in der Novelle "Korol'" [Der König], 1923, erzählt - schlägt Benja Krik der Polizei, die eine Razzia plant, ein Schnippchen und läßt das Polizeirevier in Flammen aufgehen. Im übrigen ist aber besonders das Detail wichtig, das Babel' liebevoll ausmalt und das sich zu einer Simultanstruktur (F. Mierau) in einem kontrastierenden Wechselspiel der beiden Milieufaktoren (jüdische Tradition und Banditentum) zusammenfügt. Schon bei den Vorbereitungen in der Küche spielen semantisch das Feuer und die ausströmende Hitze eine integrierende Rolle. Gleichzeitig ist aber auch die Spannung zwischen physischer Intimität und trockenem lakonischem Humor in der ganzen Erzählung von besonderer struktureller Bedeutung:

"Квартиры были превращены в кухни. Сквозь закопченные двери било тучное пламя, пьяное и пухлое пламя. В его дымных лучах пеклись старушечьи лица, бабьи тряские подбородки, замусоленные груди. Пот, розовый, как кровь, розовый, как пена бешеной собаки, обтекал эти груди разросшегося, сладко воняющего человеческого мяса. Три кухарки, не считая судомоек, готовили свадебный ужин, и над ними царила возьмидесятилетняя Рейзл, традиционная, как свиток торы, крохотная и горбатая."

[Die Wohnungen hatten sich in Küchen verwandelt. Durch die rußigen Türen schlug die satte Flamme, eine trunkene und aufgedunsene Flamme. In ihrem rauchigen Schein brien die Gesichter alter Frauen, wabbelige Kinnbacken junger Weiber, feuchtglänzende Brüste. Schweiß, rosig wie Blut, rosig wie der Geifer eines tollwütigen Hundes floß über diese Berge von hervorquellendem, süß riechendem Menschenfleisch. Drei Köchinnen, nicht gerechnet die Geschirrspülerinnen, richteten das Hochzeitsmahl, und über ihnen herrschte die achtzigjährige Reisl, traditionell wie eine Thorarolle, winzig und bucklig.]

Farben und überhaupt sinnliche Wahrnehmungen haben in Babel's Prosa die Funktion bestimmter Steuerungsmechanismen der ästhetischen Wirkung. Üppige oder häßliche Körper, auffällige Farben und kontrastreiche, überraschende, unter Umständen schockierende Metaphern sind der eigentliche Nährboden für die scharfe, sehr skeptische und "scheinbar" unbeteiligte Analyse menschlichen Verhaltens. Das einzige, was Babel' nicht kennt, ist explizit, deutlich ausgesprochenes Mitleid.

Die skeptische Ambivalenz, die für das Verhältnis des Erzählers zu seinen Helden oder Antihelden in der "Reiterarmee" gilt, und die 1924 die Entrüstung des Reitergenerals Budennyj auslöste, durchzieht auch die erst seit 1964 bekannte Erzählung "Froim Grač", die gewissermaßen den Epilog zu dem "Odessa-Zyklus" darstellt. Diese vermutlich Anfang der dreißiger Jahre entstandene Geschichte, die damals nicht gedruckt werden durfte, ist dem Ende der Unterwelt von Odessa gewidmet, die anfänglich versuchte, auch der Tscheka zu trotzen, nach und nach aber ausgerottet wurde. Die Banditen hatten zwar im Bürgerkrieg auch gegen die Weißen gekämpft, aber die neue Macht akzeptierte diese Komplizenschaft nicht und es begann nun ein gnadenloser Kampf zwischen der Tscheka und den Banditen, deren greises Oberhaupt Froim Grač den Namen für die Erzählung geliefert hat. Nach einem Banküberfall werden die ersten Banditen gefaßt, aber an dem Spitzel, der sie der Polizei ausliefert, wird grausame Rache genommen.

Die Erzählung ist eines der späten, ganz lakonischen Werke von Babel', und in ihr steht die Sowjetmacht, die mit der Banditen-Romantik in Odessa aufräumt, schon im Zwielflicht. Babel' baut die Erzählung auf dem Dialog auf, den er mit den Jahren immer besser beherrscht. Den Dialog oder die sprachli-

che Stilisierung in der Ich-Erzählung nutzt Babel' in den späteren Erzählungen meisterhaft für die Darstellung der Milieukontraste aus, das hängt ganz bestimmt auch mit seinem Weg zum Drama ("Zakat" 1928 und "Marija" 1935) zusammen. Der Bandit Miša Jabločko lädt den vertrauensseligen Spitzel Aron Peskin zu einer kleinen Ausfahrt ein, von der er ihn am Abend nach Hause bringt: als Halbtoten, den er vor dem Haus an einen Gartentisch anlehnt. Mit der nichtsahnenden Frau des Erschlagenen, die gerade ihre vierzehnjährige Tochter in einer Bütte badet, führt er noch ein kurzes Gespräch voller ironischer Anspielungen, worauf er verschwindet. Gespenstische Ironie liegt nun der Schimpfkanonade der Frau Peskina zugrunde, die glaubt, daß ihr Mann sie bloß höhnisch angrinst:

"Авантюрист, - сказала ему мадам Пескина, - ты еще смеешься... У меня делается припадок от твоей дочери, она не хочет мыть голову... Пойди, имей беседу с твоей дочерью..."

[Hochstapler, - sagt Madame Peskin zu ihm, - du lachst auch noch. Ich kriege einen Anfall wegen deiner Tochter, sie will sich nicht die Haare waschen ... Komm, rede du mal ein Wort mit deiner Tochter ...]

Erst als gar keine Antwort kommt, merkt die Frau, was geschehen ist. Peskin ist zwar noch nicht tot, aber er stirbt bald darauf unter dem Messer des Chirurgen Silberberg. Das alles wird vom Erzähler äußerst lakonisch vorgebracht, ebenso wie das, was in der gleichen Nacht darauf folgt: zwei Komplizen der Mörder werden aufgestöbert und nach einem Verhör, "das nicht lange dauerte", erschossen. Unter den ehemaligen Banditen wird aufgeräumt. Froim Grač selbst macht noch den Versuch, mit dem Vorsitzenden der Tscheka zu reden, er glaubt, als "König" der Unterwelt freies Geleit erwarten zu können, er ist selbst unbewaffnet gekommen:

" - Я пустой, - сказал тогда Фроим, - в руках у меня ничего нет и в чоботах у меня ничего нет и за воротами на улице я никого не оставил... Отпусти моих ребят, хозяин, скажи твою цену."

[- Ich bin leer, - sagte Froim da. Ich habe nichts in den Händen, auch in den Stiefelschäften habe ich nichts, und am Tor auf der Straße habe ich ebenfalls niemanden aufgestellt. Laß meine Jungens frei, Chef, sag deinen Preis.]

Der frühere "Ehrenkodex", den auch die Unterwelt akzeptierte, gilt aber in der neuen Gesellschaft nicht mehr. Der 23-jährige Vorsitzende der Tscheka läßt Froim kurzerhand und auf der Stelle liquidieren.

Der Untersuchungsrichter Borovoj, für den Froim Grač ein "grandioser Bursche" ist, und der sich nicht vorstellen kann, daß die Geschichte Odessas ohne diese Burschen die gleiche gewesen wäre, ist der einzige, der um den Alten trauert. "Objektiv" ist der Gerechtigkeit genüge geschehen, aber die Worte, die er dem Vorsitzenden der Tscheka entgegenhält, sind bitter:

"Вы не одессит, вы не можете этого знать, тут целая история с этим стариком..."

[Sie sind nicht aus Odessa, Sie können das nicht wissen, das ist eine ganze Geschichte mit dem Alten ...]

Nur auf die Frage nach dem "Nutzen" eines solchen Menschen in der "zukünftigen Gesellschaft" kann der Untersuchungsrichter nicht viel sagen: die so gestellte Frage konnte auch Babel nicht anders als negativ beantworten. Die moralischen Akzente, die der Erzähler setzt, kommen anderswo zum Tragen. Sie betreffen die Frage nach der Menschenwürde mehr als die nach der gesellschaftlichen Nützlichkeit.

* * *

Wenn man sagen darf, daß bei Isaak Babel' das Milieu als ästhetisches und moralisches Gegengewicht zur historisch als notwendig erkannten Veränderung der Lebensbedingungen in Erscheinung tritt, so ist im Gegensatz dazu das Milieu bei Boris Pil'njak in viel stärkerem Maße Fessel und Bannkreis der Menschen. Das Milieu verdichtet sich zu einem mythenähnlichen Gewebe, in das die Personen fast hoffnungslos verstrickt bleiben. Bestimmte Gegenstände erlangen die Herrschaft über Menschen, und es ist sicherlich kein Zufall, daß Pil'njak beim Erzählen immer wieder auf Titel verfallen ist, in denen nicht Menschen sondern Sachen genannt sind. Das beginnt schon mit "Vešči" [Gegenstände], 1918, und findet über "Staryj syr" [Alter Käse], 1923, "Staryj dom" [Das alte Haus], 1924, über den Roman "Mašiny i volki" [Maschinen und Wölfe], 1925, eine Fortsetzung bis zu der im Ausland gedruckten Erzählung "Krasnoe derevo" [Mahagoniholz], 1929.

Pil'njaks einzelne Erzählungen setzen vielfach mit der Beschreibung des Milieus oder mit der Aufzählung geographisch-historischer Daten ein, nicht aber mit der Charakterisierung der Personen, die vor allem in ihrer Abhängigkeit vom Milieu in Erscheinung treten. Die Entwicklung der Charaktere verläuft bei Pil'njak insofern aperspektivisch, als sich der Autor (bzw. der Erzähler) selten zu ihrem Anwalt macht.

Gelegentlich wird überhaupt nur eine Sicht der Personen "von innen" gegeben, z.B. in der Erzählung "Staryj syr", in der die eine der beiden weiblichen Hauptpersonen Marija durch ihren Brief nach London eingeführt wird, die andere (Ol'ga Dmitrievna) aber durch ihr Tagebuch. Die Erzählung setzt sich so aus verschiedenen Segmenten zusammen, und das wird noch dadurch unterstrichen, daß die Handlung an verschiedenen Schau-

plätzen spielt (in der Kirgisensteppe und in London) und daß der Erzähler hier tatsächlich die "Vogelperspektive" einnimmt. Am Beginn des 2. Kapitels, wo er selbst das Wort ergreift, liefert er eine Beschreibung des Bürgerkrieges aus der philosophischen Distanz:

"От Урала и степей шли бело-голубые, в английских шинелях, со старообрядческими крестами, бородатые. От Москвы и Питера, от городов и машин шли красные в рабочих куртках, бритые, со звездами и без молитв. За увалами ставились пушки, палили по речным просторам, по туманам, по городам. Пыххали непокорные села - красными петухами, степными вешками."

[Vom Ural bis zu den Steppen marschierten die Weiß-Blauen, in englischen Militärmänteln, mit den Kreuzen der Altgläubigen, mit Bärten. Von Moskau und Petersburg, von den Städten und Maschinen marschierten die Roten in Arbeitsjacken, rasiert, mit Sternen und ohne Gebete. Hinter Bodenwellen wurden Kanonen aufgestellt, die schossen gegen die Flußniederungen, gegen den Nebel, gegen Städte. Hell loderten die unbotmäßigen Dörfer als rote Hähne, als Signalstangen in der Steppe.]

Es darf hier nicht unbeachtet bleiben, in wie hohem Maße die ganze Passage stilistisch von Vorbildern bei Andrej Belyj ("Serebrjanyj golub'" [Die silberne Taube] und "Peterburg") abhängig ist. Wichtig erscheint mir aber auch, daß diese umfassende Autorenperspektive, die Pil'njak zur Regel erhoben hat, eine besondere strukturbildende Funktion erhält. Sie steht in schroffem Gegensatz zur milieugebundenen Erlebniswelt der Personen und bildet den deutenden und wertenden Gegenpol zur "blinden" Perspektive der Helden. Gerade die Überwindung geographischer Grenzen ist dabei typisch. Pil'njak fühlt sich als Erzähler nicht an ein räumliches und auch nicht an ein zeitliches Kontinuum gebunden, und insofern haben die erzählerischen Überleitungen des vorgeführten Typus die Funktion deutender und kommentierender Zusammenfassungen.

Geographische Breite wird bei Pil'njak so zu einem Gegengewicht gegen die Enge des Milieus, und in Pil'njaks erstem Roman "Golyj god" [Das nackte Jahr], 1922, findet sich schon eine interessante Stelle über den Geographieunterricht, den der Händlerssohn Donat Ratčín genossen hat:

"В училище учитель Бланманжов заставлял Доната, как и всех учеников, путешествовать по карте: в Иерусалим, в Токио (морем и сушей), в Буэнос-Айрес, в Нью-Йорк, перечислять места, широты и долготы, описывать города, людей и природу, - городское училище было сплошной географией..."

[In der Schule zwang der Lehrer Blanmanžov Donat, so wie auch alle anderen Schüler, auf der Landkarte zu reisen: nach Jerusalem, nach Tokio (zu Wasser und zu Lande), nach Buenos Aires, nach New York, alle Orte aufzuzählen, die Längen und Breiten, die Städte zu beschreiben, die Menschen und die Natur, - die städtische Schule war überhaupt nur Geographie ...]

Man muß in diesem Zusammenhang auch erwähnen, daß viele Werke Pil'njaks tatsächlich mit weiten Reisen verbunden sind (z.B. "Korni japonskogo solnca" [Die Wurzeln der japanischen Sonne], 1927), andererseits aber, daß neben "Sachtiteln" gerade die geographischen Titel eine besondere Rolle spielen: "Rasskazy o morjach i gorach" [Erzählungen über Meere und Berge], 1919; "Gorod vetrov" [Die Stadt der Winde], 1928; "Volga vpadaet v Kaspijskoe more" [Die Wolga fließt ins Kaspische Meer], 1930.

Geographische, klimatische und historische Milieufaktoren verdichten sich bei Pil'njak wiederum zu ganzen Mythen, denen sich die Figuren seiner Erzählungen und Romane zu stellen haben. Da die "reale" Wirklichkeit auch in Pil'njaks Erzählstoffen als die dynamische und das heißt meistens die revolutionäre Umgestaltung der gesellschaftlichen Beziehungen hereinbricht, kommt es im Grunde immer zum gleichen Antago-

nismus zwischen Organisation, technischem Fortschritt und politischer Emanzipation auf der einen Seite, und dem "asiatischen" Mutterboden auf der anderen Seite. Boris Pil'njak vertritt mit seinen Mythen die geschichtsphilosophische Linie der sog. "Eurasier" und sucht die Geschichtsträchtigkeit des "tatarischen" und des "skythischen" Rußland zu erweisen.

Charakteristischerweise spielt gerade die Handlung des frühen Romans "Golyj god" in einer kleinen, altertümlichen Provinzstadt irgendwo im Innern Rußlands, "mehr als tausend Werst von überall" entfernt. Der Name Ordynin gorod (die Stadt ist so benannt wie die ortsansässige Adelsfamilie Ordynin) weist eindeutig auf die Goldene Horde (Orda), die tatarische Vergangenheit ist Bestandteil des Mythos. Dieser erste Roman kommt fast ohne eine kohärente Fabel aus, nicht aber ohne einen Mythos, nicht ohne Geschichte. In der ständigen Auseinandersetzung mit der Geschichte entfaltet sich das Zeitpanorama des "nackten" Hungerjahrs 1919. Jede Person sieht die Vorgänge mit ihren besonderen Augen, jede Person philosophiert für sich, der Erzähler schafft nur die rhapsodischen Übergänge.

Die historische Veränderung Rußlands durch die Revolution wird bei Pil'njak durchaus nicht bagatellisiert, doch fällt daneben die Betonung der Kontinuität des Alten im Neuen auf. Ein typisches Pil'njak-Motiv ist die Heimkehr nach langer Abwesenheit oder etwa die Suche nach der eigenen Vergangenheit. In "Gorod vetrov" z.B. wird erzählt, wie ein als Kind von den Deutschen verschleppter Russe mit seinem deutschen Paß nach Hause reist, um nach dem eigenen Vater zu suchen. Diese Suche führt ihn nach Baku, der Stadt der Erdölindustrie, aber auch der alten Stadt an der Schwelle Asiens, in der noch

im 19. Jahrhundert indische Feueranbeter, d.h. Anhänger des Zoroaster lebten.

Pil'njak rechtfertigt hier die menschlichen sozialen Instinkte, die den Menschen zwingen, Städte und Fabriken zu bauen, Schiffe, Flugzeuge und Eisenbahnen. Aber im gleichen Boden, in den sich die Menschen mit ihren Bohrtürmen hineinfressen und den sie ausbeuten, leben auch die Erinnerungen und die Legenden. So kann sich der Erzähler in "Gorod vetrov" am Schluß das Wortspiel leisten, daß niemand von den beteiligten Personen sich an diesem Tag dessen bewußt wurde, daß die zwei Wörter "indusy" [Inder] und "industrija" [Industrie] fast gleich klingen. Die erzählte Geschichte ist eigentlich nur die "Sujetisierung" dieses Wortspiels, das einen tiefen Antagonismus zu überbrücken sucht.

Mit Wortspielen und echten "Kalauern" arbeitet Pil'njak (wohl auch wieder im Anschluß an Andrej Belyj) nicht selten. In ihnen zeichnen sich z.B. die Widersprüche ab, die in das alte gewachsene Milieu durch die technische Entwicklung hineingetragen werden. Einen solchen Kalauer benutzt Pil'njak in "Golyj god" am Beginn des vierten Kapitels, und zwar sowohl als Überschrift des ganzen Kapitels als dann auch in dem anekdotenhaften Motto: "Komu - tatory, a komu - latory" [Für den einen 'Tatoren', und für wieder einen 'Latoren'.] Die als Motto dem Kapitel vorangestellte Anekdote klärt den Sinn erst auf. Vor einer Moskauer Handlung mit Elektrogeräten steht ein Mann und liest das (nicht ganz fehlerfreie) Schild: "Kommutatory, akkomuljatory" [Kommutatoren, Akkomulatoren]. Der Mann liest laut:

" - Ком-му ... татары, а ... кко-му ляторы и говорит:
- Вишь, и тут обманывают простой народ."

[- Für den einen ... Tatoren, und für wieder einen
Latoren ... und er sagt: - Siehst du, auch da wird
das einfache Volk betrogen ! ...]

In den Überschriften der Unterteile des Kapitels kehren diese falsch abgetrennten Nonsense-Wörter dann sogar noch wieder: "Provincija, znaete li. Gorodskie tatory." [Provinz, wissen Sie. Städtische Tatoren.] Der letzte Abschnitt des Kapitels lautet dann "Požar - ljatory" [Feuersbrunst - Latoren]. Im letzten Satz des Kapitels wird der Kalauer als Leitmotiv noch einmal zitiert:

"Россия. Революция. Город из камня мертв.
Кому - татары, а кому - ляторы."

[Rußland. Revolution. Die Stadt aus Stein ist tot.
Für den einen - Tatoren. Und für wieder einen - La-
toren.]

Der Erzähler, in dessen Kompetenz diese Worte fallen, bedient sich in den Überleitungen dieser Art einer besonders stilisierten undrhythmisierten Erzählsprache. Nicht die komischen Effekte sind hier gesucht, sondern "ornamentale" Effekte, die auf syntaktischen und semantischen Parallelismen beruhen. Aus diesem Grunde haben die so gestalteten Segmente tatsächlich oft leitmotivischen Charakter. Das wird nirgends so deutlich wie in dem Roman "Golyj god", der so stark an dem Vorbild der Romane Andrej Belyjs orientiert ist:

"В городе - голод, в городе - скорбь и радость, в
городе - слезы и смех. Над городом идут весны, осени
и зимы. По новой дороге ползут мешечники, оспа и
тиф."

[In der Stadt gibt es Hunger, in der Stadt gibt es
Leid und Freude, in der Stadt gibt es Tränen und La-
chen. Über die Stadt ziehen Frühling, Herbst und Win-
ter hinweg. Über die neue Straße kriechen Hamsterer,
Blattern und Typhus.]

Solche ornamentalen, im Prinzip immer parataktischen Reihungen begegnen vorzugsweise an den strukturell auffälligen Schalt- und Umschaltstellen, sowie am Anfang und am Ende der Kapitel und des ganzen Romans. Nach der "Einleitung" ("Vstuplenie") beginnt die "Demonstration" ("Izloženie") des Romans mit den Sätzen:

"В городе, городское, по городскому.
Древний город мертв. Городу тысяча лет."

[In der Stadt, was der Stadt zukommt, auf städtische Weise. Die alte Stadt ist tot. Die Stadt ist tausend Jahre alt.]

Dieses eigentlich von den Symbolisten ererbte Thema der "toten Stadt" (notwendig erscheint mir der Hinweis auf D'Annunzios Drama "La città morta" und auf den Roman von Georges Rodenbach "Bruges-la-morte") wird in einer neuen Variation auch in Pil'njaks Erzählung "Krasnoe derevo" [Mahagoniholz] durchgespielt.

Eigentlich ist dies eine Geschichte über "Antiquitäten", - Menschen wie Gegenstände, und einen gewissen Reiz, der auch die Veröffentlichung im Ausland erklärt, macht es aus, daß zu den geliebten Antiquitäten auf der menschlichen Seite der abtrünnige Revolutionär und Sektierer Ivan Skudrin alias Ožogov gehört. Ivan ist der Bruder von Jakov Skudrin, der in "Krasnoe derevo" das Symbol für die Stagnation und Zeitlosigkeit des provinziellen Lebens ist: ein Leben zwischen Bibel und Herd.

Die Stadt, die im Mittelpunkt der Erzählung steht, ist die russische Stadt Uglič, die von Pil'njak nach seinem Aufenthalt in Japan mit der mittelalterlichen japanischen Stadt Kamakura verglichen wird. Das zweite Kapitel wird daher mit folgender lakonischer "Ouverture" eingeleitet:

"1928 год.

Город - русский Брюгге и российская Камакура. Триста лет тому назад в этом городе убили последнего царевича династии Рюрика, в день убийства с царевичем играли боярские дети Тучковы..."

[Das Jahr 1928. Die Stadt ist ein russisches Brügge und ein rußländisches Kamakura. Vor dreihundert Jahren erschlug man in dieser Stadt den letzten Zarewitsch aus Ruriks Dynastie, am Tage des Mordes spielten mit dem Zarewitsch die Bojarenkinder Tučkov ...]

Im gleichen Atemzug werden hier Beziehungen zu dem belgischen Erzähler G. Rodenbach, zu Japan und zu Puškins "Boris Godunov" hergestellt. Der Mord an dem letzten Rurikiden Dimi-trij (Demetrius), der Boris Godunov zur Last gelegt wurde, spielt hier ebenso herein wie die Gestalt des "Jurodivyj" (des heiligen Narren) aus Puškins Drama, und als eine ironische Anspielung auf die Zeit Puškins soll man die Erwähnung eines Verwalters im städtischen Museum ansehen, der wie Puškin Zylinder und Backenbart trägt. Verschiedene Epochen sind gleichzeitig gegenwärtig, und das erweist sich bei Pil'njak vielfach als ein Gegenstück zu der geographischen "Vogelschau".

In Uglič hat inzwischen der Ausverkauf eingesetzt, der Ausverkauf an Altertümern und Antiquitäten, und an ihm beteiligen sich mehrere Personen: die schlaunen Brüder Bezdetov, die Antiquitätenhändler aus Moskau, die als Aufkäufer fungieren, und der alte Jakov Karpovič Skudrin, einst Soldat, dann Gerichtsschreiber, Friedensrichter und schließlich Immobilienbesitzer, als Vermittler. Das von Jakov Skudrin gekaufte Haus ist seit den Zeiten Katharinas der Großen nicht mehr renoviert worden und in ihm spielt sich das Leben noch so ab wie vor der Bauernbefreiung, und auch die Kochrezepte stammen noch aus dem 15. oder 17. Jahrhundert. Seine Frau, Marija Klimovna, ist eine

"сухая старушка, она была чудесной женщиной, тем типом женщин, которые хранятся в России по весям вместе со старинными иконами богоматерей."

[trockene Alte, sie war eine wunderbare Frau, jener Typ Frau, der in dörflichen Gegenden Rußlands zusammen mit alten Muttergottesikonen bewahrt geblieben ist.]

Die Familie Skudrin symbolisiert jedoch nicht nur das alte Rußland. Jakov Skudrin hat noch zwei jüngere Schwestern, die von ihm getrennt leben. Die eine, Rimma Karpovna, war vor der Revolution als Mutter eines unehelichen Kindes im Milieu der Kleinbürger auf Verachtung gestoßen, nun aber hat sie ein ganz neues Selbstgefühl gewonnen: ihre Tochter Klavdija ist Lehrerin geworden, eine ihrerseits gänzlich emanzipierte Frau und dazu Kommunistin. In diesem Lager steht auch noch Jakov Skudrins Sohn Akim, dessen Perspektive im Lauf der Erzählung dominierend wird. Akim wird vom Erzähler ausdrücklich als "Trotzkist" bezeichnet, der "den Zug der Zeit verpaßt" hat. Akim, der Ingenieur, der mit seinem Vater gebrochen hat und nur auf Besuch nach Uglic̄ kommt, um seine Mutter, seine beiden Tanten Rimma und Kapitolina sowie seine Cousine Klavdija zu sehen.

Insgesamt folgt Pil'njak hier dem Schema so vieler sowjetischer Erzählfabeln, in denen die entscheidenden politischen Richtungen und damit auch die tragenden semantischen Oppositionen durch Glieder einer einzigen Familie repräsentiert werden. Die Konflikte innerhalb des Milieus, die hier von den Familienmitgliedern selbst ausgetragen werden, tendieren aber auch wieder dazu, mythische Züge anzunehmen, so daß man den Eindruck gewinnt, daß Pil'njak das Leben mit Hilfe des Milieus mythisiert, während bei Isaak Babel' der Mythos (der Mythos der "Reiterarmee" des Generals Budennyj, der Mythos der Juden in Petersburg, der Mythos der Juden in Odessa) durch das Milieu humanisiert und in eine unpathetische Dimension zurückgeführt wird.

Die Mythisierung des Milieus ergibt sich in "Krasnoe derevo" nicht allein auf der Seite der "sterbenden" Stadt, auf der Seite des "russischen Brügge", sondern auch auf der Seite der enttäuschten Revolutionäre. Nicht allein Akim hat die "richtige" politische Entwicklung als Trotzkiist verfehlt, sondern in viel stärkerem Maße ist Jakov Skudrins Bruder Ivan einer der "nährischen" Idealisten, die in die historische Reihe der "Bettler", "Propheten" und "Jurodivye" [heilige Narren] hineingestellt werden. Ivan Skudrin, genannt Ožogov, hat sich 1921 nicht mit dem neuen friedlichen Leben und mit der "Neuen ökonomischen Politik" (NÉP) abfinden können, und er lebt mit seinen Gesinnungsgenossen in der Nähe des Brennofens auf dem Gelände einer teilweise verfallenen Ziegelei, wo er auf bloßem Stroh schläft. Diese "Kommune" ist der Gegenpol zu dem kleinbürgerlich-altrussischen Milieu der Städter. Für die Altkommunisten ist Lenin bereits eine Legende geworden, ein Mythos, und sie fühlen sich als die Propheten einer versunkenen Revolution. Sie leben ohne Eigentum und ohne festen Verdienst, sie sind auf Gelegenheitsarbeiten und auf milde Gaben der Verwandten angewiesen.

In den "ornamentalen" Kommentaren des Erzählers rücken sie ganz in die Genealogie der Bettler, Pilger und Wandersänger des "heiligen Rußland" ein, auch sie finden ihre letzte Bestimmung im historisch-geographisch fixierten Milieu. Dieses Leitmotiv wird schon am Beginn des ersten Kapitels angeschlagen und im vierten Kapitel folgendermaßen variiert:

"...Нищие, побироши, провидоши, волочебники, лазари, странники, убогие, калики, пророки, юродивые, - это все крендели быта святой Руси, канувшей в вечность..."

[... Bettler, Almosensammler, Schnorrer, Wandersänger, Bettelsänger, Wallfahrer, arme Schlucker, Pilger, Propheten, heilige Narren - das alles sind Kringel der hergebrachten Lebensweise im heiligen Rußland, das in den Schoß der Ewigkeit gesunken ist ...]

Für Akim ist der Onkel Ivan, dessen Losungen in der Stadt diejenigen sind, die "am weitesten links" liegen, ein "Schizophrener", in der poetischeren Sprache des Erzählers aber ist er ein

"юродивый советской Руси справедливости ради, молец за мир и коммунизм."

[heiliger Narr des sowjetischen Rußland um der Gerechtigkeit willen, Wallfahrer zum Frieden und zum Kommunismus.]

Ivan Skudrin, der im Bürgerkrieg als Führer einer Partisanengruppe gekämpft hat, gehört also zu den "Kringeln" oder Schnörkeln des alten Rußland ebenso wie die Mahagonimöbel, die die beiden geschäftstüchtigen Brüder Bezetov, die Händler aus Moskau, in der Gegend zusammenkaufen. Diese alten Möbelstücke aus Mahagoni, die der Erzählung den Titel geliehen haben, sind ebenfalls von Sonderlingen entworfen worden. Diesen "čudaki" [Sonderlingen] wird schon im ersten Kapitel eine ausführliche Digression gewidmet : jenen Meistern, die als Leibeigene nach St. Petersburg und Moskau, ja nach Paris und Wien geschickt wurden, um das Handwerk der Kunsttischlerei zu erlernen. Der historische Zeitraum seit dem Mord an dem Zarewitsch Dimitrij wird so durch eine historische Betrachtung über die Epochen des "imperialen" Rußland seit Peter I. über Elisabeth, Katharina, Paul und Alexander ausgefüllt.

"Павел - строг, Павел - мальтиец; у Павла солдатские линии, строгий покой, красное дерево темно заполировано, зеленая кожа, черные львы и грифы. Александр - амфир, классика, Эллада. Николай - вновь Павел, задавленный величием своего брата Александра."

[Paul ist streng, Paul ist Malteser; Paul zeigt soldatische Linien, strenge Ruhe, das Mahagoni ist dunkel poliert, grünes Leder, schwarze Löwen und Greifen. Alexander ist Empire, Klassik, Hellas. Nikolaus ist von neuem Paul, erdrückt von der Größe seines Bruders Alexander.]

Babel' und Pil'njak schaffen, wie man an solchen Beispielen zeigen kann, zwei unterschiedliche Typen der "auktorialen" Erzählung. Während bei Babel' Sujet und Figuren in der Sicht und in der Wertung des Erzählers eine kompakte Einheit bilden, ist bei Pil'njak die räumlich-zeitliche Auffächerung bisweilen so groß, daß der Wechsel zwischen Personen- und Autorenperspektive das Sujet als solches berührt. Scheinbar werden die Personen vom Autor aus der perspektivischen Sicht entlassen, und gerade das, was man bei Pil'njak die "Sujetlosigkeit" genannt hat, stellt sich, unter dem Aspekt des perspektivischen Erzählens betrachtet, als eine Relativierung der Personenstandpunkte dar. Maßgebend ist allein die Geschichtsphilosophie des Autors, die Vogelperspektive also, aus der heraus er in seinen Abschweifungen die Welt betrachtet. Der natürliche Wechsel zwischen Autorenperspektive und Personenperspektive im Sinne einer Außen- oder Innenbetrachtung wird bei Pil'njak auf diese besondere Weise funktionalisiert und stilistisch wie auch semantisch deutlich betont.

L i t e r a t u r a n g a b e n

- B a b e l', Isaak: Izbrannoe. Predislovie I. Ėrenburga. Moskva 1957.
 B a b e l', Isaak: Izbrannoe. Predislovie I. Ėrenburga. Kemerovo 1966.
 B a b e l', Isaak: Ein Abend bei der Kaiserin. Erzählungen, Dramen, Selbstzeugnisse. Herausgegeben von Fritz Mierau. Mit Nachwort und Anmerkungen des Herausgebers. Berlin 1969.
 D r o z d a, Miroslav: Babel, Leonov, Solženicyn. Praha 1966.

- P i l' n j a k, Boris: Golyj god. Roman. Berlin 1922
(Gržebín).
- P i l' n j a k, Boris: Rasplesnutoe vremja. Rasskazy. Moskva-
Leningrad 1927. (Nachdruck: Russian Study Series
No. 58. Russian Language Specialities. Chicago,
Illinois 1966.)
- P i l' n j a k, Boris: Krasnoe derevo i drugie. Nachdruck:
Russian Study Series No. 65. Russian Language
Specialities. Chicago, Illinois 1968.)
- S t o r a - S a n d o r, Judith: Isaac Babel' 1894-1941.
L'Homme et l'oeuvre. Publications de la Faculté
des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre.
Paris 1968.

Z u r I n t e r p r e t a t i o n
z e i t g e n ö s s i s c h e r
s o w j e t r u s s i s c h e r L y r i k

Wenn wir die Interpretation eines Gedichtes als wissenschaftliches Problem formulieren, so machen wir dabei stillschweigend die Voraussetzung, daß dem Gedicht eine bestimmte innere Ordnung eigen ist, eine bestimmte suggestive Spannung, eine Wortfügung, die die gewöhnliche Technik der sprachlichen Verständigung übersteigt und unter Umständen sogar durchkreuzt.

Mit dieser Ordnung meine ich nicht so sehr den Hintergrund der dem Leser (oder dem Zuhörer) vielleicht unbekanntem oder ungeläufigen außerliterarischen Fakten, die durch einen sachlichen oder durch einen historischen Kommentar aufgehellt werden können, sondern die sprachlichen Strukturen des Gedichtes selbst. Die innere Ordnung des Gedichtes ist in erster Linie eine besondere sprachliche Ordnung, eben das, was das Gedicht von einer pragmatischen Mitteilung unterscheidet, das, was das Gedicht zum Gedicht macht.

Von dieser Voraussetzung her gesehen kann als wichtigste Aufgabe des Interpreten zeitgenössischer sowjetrussischer Lyrik keinesfalls die Klärung ihrer außerliterarischen Implikationen angesehen werden. Wenn eine in der weiten Öffentlichkeit betriebene "Sowjetologie" ihre Kritik gerade auf diese Frage abstellt, so ist dazu zu sagen, daß die Methoden dieser Sowjetologie von gewissen marxistisch-leninistisch orientierten Methoden nicht gerade auffallend unterschieden

(Der Vortrag wurde erstmalig am 8.7.1965 an der Universität Erlangen gehalten.)

sind. Lediglich in der Auswertung der Befunde haben Plus und Minus jeweils einen umgekehrten Stellenwert. Das gerade aber macht die Gefahr einer Interpretationsweise deutlich, die mit unguter Beharrlichkeit solche außerliterarischen Ansprüche zu befriedigen sucht, die sich aus der gesinnungsmäßigen Festlegung des jeweiligen Interpreten ergeben. Die folgenden Darlegungen haben einen wesentlich anderen Zweck; sie wollen der Frage näher treten, wie einige moderne sowjetische Gedichte aussehen, und wie sie sich in ihrem literarischen Anspruch aus der Sprache selbst rechtfertigen.

Es kann heute kein Zweifel mehr daran bestehen, daß die sowjetrussischen Dichter etwa seit der Wende der fünfziger und sechziger Jahre unseres Jahrhunderts wieder auf ganz bestimmte Traditionen aufmerksam geworden sind, russische Traditionen, die vor bald zwei Menschenaltern als "Moderne" von sich reden gemacht haben.

Diese so bedeutsame und folgenreiche Epoche der Erneuerung der russischen Verssprache und der Erneuerung der Wissenschaft vom poetischen Handwerk wurde ganz sicher nur unter äußerlichem Druck erstickt, aber sie schien ferne Vergangenheit, als Vera Sandomirsky 1957 in ihren "Notes on Soviet War and Postwar Lyrical Poetry" lapidar formulierte: "Even at its best, however, the poetry is no longer interesting to a linguist or a structural analyst."

Wird man dieses Urteil heute noch aufrechterhalten können? Ich möchte mich bemühen zu zeigen, daß sich inzwischen neue Entwicklungen abzeichnen, und daß sich von der Sprache her die Beschäftigung mit zeitgenössischer sowjetrussischer Lyrik durchaus lohnt. Dazu seien aber einige allgemein charakterisierende Bemerkungen vorausgeschickt.

Für bezeichnend halte ich im gegenwärtigen Augenblick, daß die Thematisierung der Ästhetik (und damit die Isolierung des Subjekts) so gut wie keine Rolle spielt. Diese besonders für den russischen Symbolismus und teilweise auch für den Akmeismus typische Thematik ist verdrängt von der vorwiegend sozial bestimmten Verwicklung des lyrischen Ich mit der Wirklichkeit, mit den Ansprüchen der Gesellschaft, mit dem menschlichen Gegenüber. Der Kult der Ästhetik ist nicht mehr modern.

Auf jeden Fall herrschen heute gattungsmäßig solche Gedichte vor, die sich an der Tradition der Volksdichtung, an auffälligen Rhythmen und am konkreten Vortrag in der Öffentlichkeit orientieren. Dieser Tendenz kommt die Möglichkeit der Reproduktion durch Magnettonband und Schallplatte von seiten der Technik neuerdings entgegen. Eine typische Erscheinung auf diesem Gebiet ist z.B. der Dichter und Vortragskünstler Bulat Okudžava, der seine Lieder selbst mit Gitarrenbegleitung vorträgt, halb als Gesang und halb als Rezitativ.

Eine Wiederauferstehung hat auch die "Ballade" feiern können, und zwar in ihrer Eigenschaft als Vortragsstück. Besonders zahlreich sind die Balladen bei Evgenij Evtušenko, der sich dieser Form für seine engagierten Kundgebungen gern bedient, wie z.B. aus Anlaß des 150. Geburtstages von Lermontov mit dem Gedicht "Ballada o šefe žandarmov i o stichotvorenii na smert' poëta" [Ballade vom Polizeipräsidenten und vom Gedicht auf den Tod des Dichters] (1964).

Die Form der Ballade hat aber auch Andrej Voznesenskij in seiner Dichtung "40 liričeskich otstuplenij iz poëmy 'Treugol'naja gruša'" [40 lyrische Abschweifungen aus dem Poem 'Dreieckige Birne'] (1962) in einem klassischen Beispiel aktualisiert: "Otstuplenie v 17 vek. Lobnaja ballada" [Abschwei-

fung ins 17. Jhdt. Die Ballade vom Richtplatz]. Andere einschlägige Titel bei Voznesenskij sind: "Ballada-dissertacija", "Paraboličeskaja ballada" [Parabolische Ballade], sogar "Ballada točki" [Ballade vom Punkt] (vgl. "Antimiry", [Antiwelten] 1964).

Wie weit Voznesenskij's Interesse am Darbietungscharakter überhaupt geht, zeigt sich gerade an den "Digressionen" aus "Treugol'naja gruša". Die Vortragsweise ist hier häufig schon im Titel thematisiert, z.B. in den "Beatnik-Monologen" [Otstuplenija v vide monologov bitnikov], in dem "Otstuplenie dlja golosa i tantama" [Abschweifung für Stimme und Tamtam] und in dem "Otstuplenie v ritme rok-n-rolla". Sicher sind diese als Frucht eines Amerika-Aufenthaltes entstandenen Gedichte (ebenso wie Evtušenkos Amerika-Gedicht aus dem Band "Nežnost'" [Zärtlichkeit], 1962) größtenteils Satiren, doch scheint es, als ob der Beatnik-Stil den beiden jungen Sowjetdichtern durchaus entgegenkomme. Von dem Wort mit dem inzwischen internationalisierten russischen Suffix (Sputnik - Beatnik - Peacenik usw.) fühlen sich beide Dichter angezogen, und Evtušenko hat in diesem Kontext nicht nur einen "Monolog bitnikov" geschrieben, sondern sogar ein Gedicht mit dem Titel "Bitnica" ("Èta devočka iz N'ju-Jorka ...") [Dieses Mädchen aus New York ...].

Bei den offensichtlich tonangebenden Vertretern der jüngeren Sowjetlyrik beeindruckt insgesamt die expressive Tendenz, die sich in dem ausdrucksvollen Spiel mit Klanggebilden ebenso zeigt, wie in der Rhythmik und in den syntaktischen Fügungen. Offenbar bemüht man sich gerade dadurch, das verloren ge-

gangene Vertrauen zur Sprache wiederzugewinnen und die Lust an der Sprache wieder zu erwecken.

In Rußland teilen sich Symbolisten und Futuristen in das Verdienst, die Dichtung in allen ihren sprachlichen Möglichkeiten auf die Probe gestellt zu haben, und zwar ungeachtet aller ihrer sonstigen Ansprüche, Lehren und Glaubensbekenntnisse. Besonders den Futuristen ist anzumerken, wie sie die der Sprache immanente Systematik zu poetisieren bestrebt sind, sei es das phonologische System, sei es das morphologische System oder das System der Wortkombinationen. Wenn neuerdings Roman Jakobson von einer "Grammatika poézii" spricht, dann kann man vermuten, daß er dabei auch noch auf solchen frühen Erlebnissen mit Dichtung fußt, wie er sie durch den Futurismus empfangen hat.

Jakobsons Untersuchung "Poézija grammatiki i grammatika poézii" (1961) ist insofern sehr anregend, als das Bild einer "Grammatik der Poesie" auch an Beispielen aus der Volksdichtung und sogar aus dem Werk Puškins erhärtet wird. Wahrscheinlich hat Jakobson recht mit seiner an anderer Stelle gemachten Bemerkung, die slavischen Sprachen seien "typically grammatical languages" (Style and Language, New York 1960, S. 100). Das würde dann für die phonematischen Korrelationen ebenso gelten wie für den Flexionsreichtum, für die suffixalen Ableitungsmöglichkeiten und damit auch für die semantischen Variationseffekte.

Tatsache ist, daß der russische Futurist Velimir Chlebnikov, über den R. Jakobson schon vor 45 Jahren geschrieben hat, die poetische Sprache in vorher kaum denkbarer Weise verwandelt hat. Man kann sagen, daß seit Chlebnikov praktisch alle grammatischen Unterschiede direkt poetisierbar geworden

sind. Diese Entwicklung ist noch immer nicht zum Stillstand gekommen, und gerade die gegenwärtige sowjetische Lyrik gibt sich gern als Werkstatt der Sprache, sei es im Wortspiel, in der tautologischen oder paronomastischen Wiederholung, sei es in der Wiederkehr gleicher syntaktischer Gruppen, sei es in der affektiven Wiederholung von lautlichen Elementen, von ganzen Wörtern oder Wortgruppen.

Figuren der Wiederholung und Variation von Lauten, nicht selten in der Form von Wortspielen, kann man gehäuft bei Andrej Voznesenskij antreffen. Das folgende Beispiel entstammt dem Gedicht "Staruchi kazino" [Die alten Frauen vom Kasino]

(aus "Antimiry"):

"Старухи,
 старухи -
 стоухи,
 сторуки,

 старухи в сторонке,
 как мухи,
 стооки,

[Alte Frauen,
 alte Frauen -
 hundertohrig,
 hunderthändig

 alte Frauen seitwärts
 wie Fliegen,
 hundertäugig...]

Die Wiederholung ist zunächst affektiv, doch trägt das Spiel mit Worten auch stark satirische Züge, was bei Voznesenskij häufig zu beobachten ist. Dazu ein ganz eindeutiges Beispiel aus dem Gedicht "Striptiz" ("Antimiry"):

"Тот, как клоп, -
 апоплексичен и страшон.
 Апокалипсисом воет саксофон!"

[Der ist wie eine Wanze, -
 Apoplektisch und schrecklich.
 Apokalyptisch heult das Saxophon.]

Mit dem Mittel der Paronomasie, der Wiederkehr ähnlich klingender Wörter, lassen sich sehr verschiedenartige Wirkungen erzielen. Abgesehen von den etymologischen Assoziationen (Pseudoetymologien) ist die stark affektive Komponente etwa der alliterierenden Wörter nicht zu übersehen. Die Reihung bestimmter Lautfolgen in regelmäßigen Schritten kann einer flexivischen Abwandlung scheinbar angenähert werden, und die Wiederholungen bekommen dann einen pseudosystematischen (paradigmatischen) Charakter. Als Beispiel möchte ich hier Voznesenskij's Gedicht "Gojja" ("Antimiry") anführen, das auf einem solchen Effekt aufgebaut ist:

"Я - Гойя!

Глазницы воронок мне выклевал враг,
слетая на поле нагое.

Я - горе.

Я - голос.

Войны, городов головни
на снегу сорок первого года.

Я - голод.

Я - горло

Повешенной бабы, чье тело, как колокол,
было над площадью голой...

Я - Гойя!

О грозди

Возмездья! Взвил залпом на Запад -

я пепел незваного гостя!

И в мемориальное небо вбил крепкие звезды -

Как гвозди.

Я - Гойя."

[Ich bin Goya!

Die Trichter der Augenhöhlen pickte mir der Feind aus,
als er aufs kahle Feld herunterschoß.

Ich bin das Leid.

Ich bin die Stimme.

Des Krieges, der ausgebrannten Städte

im Schnee des Jahres Einund-
vierzig.

Ich bin der Hunger.

Ich bin die Kehle

der erhängten alten Frau, deren Körper wie eine Glocke
über dem nackten Marktplatz
schlug ...

Ich bin Goya!

O Trauben der Vergeltung! Mit einer Salve nach Westen
habe ich weggeblasen - die Asche des un-
geladenen Gastes!

Und in den Himmel des Gedenkens habe ich dauerhafte
Sterne geschlagen -

wie Nägel.

Ich bin Goya.]

Die Kette "Ja Gojja - Ja gore - Ja golos - Ja golod - Ja gorlo" wird zu einem "grammatischer" Pseudoparadigma¹, wobei sich hier das Wortspiel als blutiger Ernst entpuppt. In dem Gedicht wird ja das Jahr 1941 beschworen, Krieg und Schrecken des Krieges. Emotional gesehen können solche Wortspiele wiederum ganz verschiedenartige Funktionen erfüllen. Ob komische oder tragische Begleitfunktionen auftreten, hängt vom Ganzen der semantischen Bezüge ab.

Der affektive Charakter der Lautwiederholungen spricht in dem Gedicht für sich selbst. Dominierend erscheinen die Lautgruppen -oro-, -olo-, -ro-, -lo- und deren Umkehrungen. Im zweiten Teil des Gedichtes dominieren daneben -z-, -zd- und -zv-.

Von nicht geringerer Bedeutung als das, was Symbolismus und Futurismus der jungen sowjetischen Lyrik als Erbschaft hinterlassen haben, scheint mir die russische Volksdichtung zu sein. Das folgende Beispiel stammt aus Voznesenskij's Verserzählung (poëma) mit dem Titel "Mastera"[Die Meister] (ebenefalls in "Antimiry"):

¹ Eingehend ist die Form dieses Gedichtes inzwischen interpretiert in: Lotman, Jurij: Lekcii po struktural'noj poëtike. Tartu 1964. (=Trudy po znakovym sistemam. 1.) Vgl. auch Ju. Lotman: Struktura chudožestvennogo teksta. Moskva 1970.

"Их было смелых - семеро,
Их было сильных - семеро,
Наверно, с моря синего
Или откуда с севера,
Где Ладога, луга,
Где радуга-дуга."

[Sie waren kühn - zu siebt.
Sie waren stark - zu siebt.
Wahrscheinlich von dem blauen Meer
oder irgendwoher aus dem Norden,
wo Ladoga, wo Wiesen sind,
wo der Regenbogen ein Bogen ist.]

Das Wortspiel "Ladoga-luga" "raduga-duga" hat in diesem Zusammenhang eine vorwiegend ornamentale Funktion, ist Bestandteil des "style russe", zusammen mit "morja sinego" und zusammen mit dem ganzen Rhythmus. Voznesenskij verwendet hier den dreihebigen jambischen Vers, den wir aus Nekrasovs "Komu na Rusi žit' chorošo" kennen, und auch die daktylischen Klauseln sind Bestandteil der volkssprachlichen Stilisierung.

Solche folkloristischen oder pseudofolkloristischen Elemente findet man in der sowjetischen Gegenwartsliteratur so häufig, daß es sich erübrigt, eine größere Zahl von Beispielen anzuführen. Durchgehende Stilisierung weist etwa das folgende Gedicht von Bulat Okudžava auf, das sich in der Sammlung "Proza i poëzija" [Prosa und Lyrik] (3 1968) findet:

"А как первая любовь - она сердце жжет,
а вторая любовь - она к первой льнет,
ну, а третья любовь - ключ дрожит в замке,
ключ дрожит в замке, чемодан в руке.

А как первая война - да ничья вина,
а вторая война - чья-нибудь вина,
а как третья война - лишь моя вина,
а моя вина - она всем видна.

А как первый обман - на заре туман,
а второй обман - закачался пьян,
а как третий обман - он ночи темней,
он ночи темней, он войны страшней."

И в работе опять не выходит.
 И в любви, как всегда, не везет.
 Что же он в чисто поле выходит,
 травку клевер зубами берет?"

.....

[Ein Mensch geht ins freie Feld,
 hält ein Kleeblatt zwischen den Zähnen.
 Und es kommt gar nichts dabei heraus.
 Alles entwickelt sich falsch herum.

Und auch in der Arbeit gelingt wieder nichts.
 Und in der Liebe hat er wie immer kein Glück.
 Wozu soll er überhaupt ins freie Feld gehen,
 ein Kleeblatt zwischen den Zähnen halten?]

.....

Die mehrfache Wiederholung des Wortes "vychodit" bzw. "ne vychodit" gibt im Wechsel der lexikalischen Bedeutungen (hinausgehen / herauskommen) den Strophen ihren eigenen "grammatischen" Bezug. Ein charakteristisches "grammatisches" Wortspiel findet sich in einem anderen Gedicht der Achmadulina, ebenfalls aus der Sammlung "Struna":

"Светофоры. И я перед ними
 становлюсь, отступаю назад.
 Светофор. Это странное имя.
 Светофор. Святослав. Светозар.

Светофоры добры, как славяне.
 Мне в лицо устремляют огни
 и огнями, как будто словами,
 умоляют: Постой, не гони."

[Verkehrsampeln. Und ich bleibe stehen
 vor ihnen, trete zurück.
 Verkehrsampel. Das ist ein merkwürdiger Name.
 Verkehrsampel. Svjatoslav. Svetozar.

Die Ampeln sind gut wie Slaven.
 Sie richten mir ihr Licht ins Gesicht
 und sagen mit ihren Lichtern wie mit Worten:
 Bleib einen Augenblick stehen, renn nicht.]

Das Wort "svetofor" (Lichtampel, Signalampel) wird hier "pseudosystematisch" in die Kategorie der slavischen Personennamen eingereiht, in der Form einer direkten Paronomasie. Der Vers "die Lichtampeln sind gut wie Slaven" hat so nur im Zusammenhang des russischen Textes (vermittelt durch das Wortspiel) einen greifbaren Sinn.

Zu einer anderen Art von komischer Systematik gelangt Andrej Voznesenskij durch die Semantik der Wortkompositionen mit dem Bestandteil "anti-" in seinem Gedicht "Ironiko-filosofskoe" mit dem Untertitel "Antimiry" ("Treugol'naja gruša"). Aus der Vorstellung der "Antimaterie" schöpft Voznesenskij seinen Stoff, der zu einem Spiel mit absurden Oppositionen wird:

"Нет женщин -
 есть антимужчины.
В лесах режут антимашины."
[Es gibt keine Frauen -
 es sind Antimänner.
In den Wäldern brüllen Antimaschinen.]

Die Opposition Tier-Maschine ist durch die pseudowissenschaftliche Bildung "antimašiny" ausgedrückt, jedoch folgt dem grotesken Reim "antimužčiny / antimašiny" auf dem Fuß eine "echte" Opposition mit weitreichenden Assoziationen:

"Есть соль земли. Есть сор земли."

[Es gibt das Salz der Erde. Es gibt den Schmutz der Erde.]

In diesem Vers ist die Phonemopposition l' - r identisch mit der biblischen Sphäre ("Salz der Erde") einerseits und dem Abfallhaufen (Unrat, Schmutz) auf der anderen Seite der Opposition.

Ein ernstes Spiel mit Paronomasien, aus denen eine binäre Opposition konstruiert ist, zeigt auch Evtušenkos Gedicht

"Puškin" (aus "Nežnost"), das mit der folgenden Apostrophe anhebt:

"О, баловень балов
и баловень боли!"

[O, Liebling der Bälle
und Liebling des Schmerzes!]

Der Opposition *bal - bol'* (mit "innerer Flexion" in der Terminologie der Futuristen, Opposition *a - o*) steht hier noch das Wort "baloven'" gegenüber, das etymologisch an keine der beiden Seiten anzuschließen ist.

Wie verbreitet die Tendenz zum grammatischen Spiel ist, kann man auch an Iosif Brodskij sehen, der dem Vernehmen nach 1964 von einem Leningrader Gericht zu einer Strafe von nicht unerheblicher Dauer verurteilt wurde. Brodskijs im Ausland herausgegebene Gedichte ("Stichotvorenija i poëmy", New York 1965) zeigen eine sehr eindeutige Neigung zur "Grammatik der Poesie", die sich hier vielleicht noch klarer ausspricht als bei den bisher erwähnten Vertretern der jüngeren Generation. Einer besonderen Interpretation wäre etwa Brodskijs Verfahren in der John Donne gewidmeten "Bol'saja élegija" [Große Elegie] wert, und daß Brodskij eigens über die grammatischen Kategorien reflektiert, beweist das Gedicht mit dem Titel "Glagoly" [Verben]. Aus vielen möglichen Beispielen sei hier zunächst das Sonett herausgegriffen, in dem das Prinzip der pseudoparadigmatischen Variation besonders klar in Erscheinung tritt. Das Gedicht ist zwar für sowjetische Verhältnisse schon fast ungewöhnlich zu nennen, doch führt es lediglich mit großer Konsequenz Versuche weiter, die offenbar "in der Luft" liegen:

"Сонет

Переживи всех.
 Переживи вновь,
 словно они - снег,
 пляшущий снег снов.

Переживи углы.
 Переживи углом.
 Перевяжи узлы
 между добром и злом.

Но переживи миг.
 И переживи век.
 Переживи крик.
 Переживи смех.

Переживи стих.

Переживи всех."

[SONETT

Halte alle durch.
 Halte aufs neue durch,
 wie wenn sie bloß Schnee wären,
 der wirbelnde Schnee der Träume.

Halte die Winkel durch.
 Halte im Winkel durch.
 Verbinde die Knoten
 zwischen Gut und Böse.

Aber durchlebe den Augenblick.
 Und durchlebe diese Zeit.
 Durchlebe den Schrei.
 Durchlebe das Lachen.

Durchlebe den Vers.

Halte alle durch.]

Die Abwandlung der einzelnen Zeilen erfolgt systematisch und in fast minimalen Schritten. Nur die dritte und vierte Zeile im ersten Quartett und die vierte Zeile im zweiten Quartett enthalten keinen Imperativ. Das Grundwort "pereživi ..." stellt eine klare Dominante dar und wird nur einmal zugunsten eines Wortspiels aufgegeben: Pereživi uglom / Perevjaži uzly. Die einsilbigen Wörter in den Terzetten erscheinen wie wechselnde "Suffixe", was den Eindruck einer Pseudo-Flexion hervorruft. Die Variationen von "pereživi mig" können daher pseudoparadigmatisch genannt werden. Viele Gedichte von Brodskij gewinnen durch die scheinbar monotone Wiederholung

eine beschwörende Eindringlichkeit, die vielleicht nicht ungewollt an die Dichtung der primitiven Völker erinnert. Die moderne Dichtung hat sich ja längst wie die Malerei den ganzen Umkreis der menschlichen Zeichensysteme eröffnet. Es ist gar nicht so weit hergeholt, wenn man sich heute für "primitive" Kunstformen wie Kinder- und Abzählverse interessiert (H.M. Enzensberger), wenn man wie Paul Celan in der "Niemand-rose" (1963) kultische und religiöse Poesie in völlig neuartiger Form wieder zum Sprechen bringt:

"Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unseren Staub.
Niemand." ("Psalm")

Die moderne Poesie hat gelegentlich unbedingt etwas mit rituellen Gebräuchen zu tun, auch wenn das Ritual auf die Sprache beschränkt bleibt.

Eines der interessantesten kürzeren Gedichte Brodskijs, das unter dem Titel "Ryby zimoj" [Fische im Winter] abgedruckt ist, zeigt deutlich noch einen kultischen Hintergrund:

"Рыбы зимой

Рыбы зимой живут.
Рыбы жуют кислород.
Рыбы зимой плывут,
задевая глазами
лед.
Туда.
Где глубже.
Где море.
Рыбы.
Рыбы.
Рыбы.
Рыбы плывут зимою.
Рыбы хотят выплыть.
Рыбы плывут без света.
Под солнцем
зимним и зыбким.
Рыбы плывут от смерти
вечным путем
рыбьим.

Рыбы не льют слезы;
упираясь головой
в глыбы,
в холодной воде
мерзнут
холодные глаза
рыбы.
Рыбы
всегда молчаливы,
ибо они -
безмолвны.
Стихи о рыбах,
как рыбы,
встанут поперек
горла."

[FISCHE IM WINTER

Fische leben im Winter.
 Fische kauen Sauerstoff.
 Fische schwimmen im Winter,
 und stoßen dabei mit den Augen ans Eis.
 Dort.

 Wo es tiefer ist.
 Wo das Meer ist.
 Fische.

 Fische.
 Fische.

Fische schwimmen im Winter.
 Fische wollen herausschwimmen.
 Fische schwimmen ohne Licht.
 Unter der Sonne
 der winterlichen, der unsteten.
 Fische schwimmen dem Tod davon
 auf dem ewigen
 Fischweg.
 Fische vergießen keine Tränen,
 Sie vergraben den Kopf in einem Erdklumpen,
 im kalten Wasser
 frieren
 die kalten Augen des Fisches.
 Fische.
 Immer sind sie schweigsam,
 weil sie
 sprachlos sind.
 Gedichte über Fische
 stellen sich wie Fische
 quer
 in der Kehle.]

Man kann hier schwer der Versuchung widerstehen, hinter den Fischen eine bestimmte Symbolik zu sehen. Im Tierkreis gehören die Fische zur Winterszeit, doch hat der Fisch gerade mit Erneuerung und Wiedergeburt zu tun. C.G. Jung schreibt in seinem Buch "Symbole der Wandlung" über den Fisch: "Der Fisch hat in den Träumen gelegentlich die Bedeutung des ungeborenen Kindes, denn dieses lebt vor seiner Geburt im Wasser, wie ein Fisch; und die Sonne wird, indem sie ins Meer taucht, Kind und Fisch zugleich." Bekannt ist ja auch die christliche Symbolik des "Ichthys", des Fisches, und man darf in diesem Zusammenhang auch den Fisch nicht unerwähnt lassen, der sich so häufig auf den Bildern von Marc Chagall vorfindet. Brodskij, der ebenfalls aus einer jüdischen Familie stammt, bietet in

seinen Gedichten so viele religiöse Anspielungen, daß man hier nicht an einen Zufall glauben mag.

Die Engführung der Thematik (Fisch - Winter - Eis - Dunkelheit - Sehnsucht nach dem Licht - Tod - Kälte - Schweigen) steht in engstem Zusammenhang mit dem sprachlichen Verfahren. Bestandteil dieses Verfahrens ist auch die "tautologische" Wiederholung, die in der Poesie der verkürzten Schritte so häufig begegnet. Für keinesfalls abwegig halte ich wiederum den Vergleich mit Paul Celan, der einen 1959 veröffentlichten Gedichtband ganz programmatisch "Sprachgitter" genannt hat. Zumindest können Bemühungen der deutschen Dichtung die Haltung zu illustrieren helfen, die sich bei Brodskij ausspricht.

"Augen weltblind,
Augen im Sterbegeklüft,
Augen Augen:... "

so heißt es in Celans Gedicht "Schneebett". Dazu noch ein anderes Beispiel:

"Kam, kam.
Kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten" ("Engführung")

Diese Poesie der "Sprachgitter" und der "grammatischen Meditationen" (Helmut Heißenbüttel: "Topographien", 1956) ist ganz sicher nicht schlechter als die Poesie von heute. Kein Zweifel kann aber daran bestehen, daß hier ein bestimmter Zeitstil am Werk ist, der auch in Rußland weiter wirksam ist. Mögen auch die Extremisten in den Untergrund verbannt bleiben - wie die der Sage nach existierende Zeitschrift "Sintaksis" und andere inoffizielle Literatur - , folgenlos sind diese Entwicklungen auch in Rußland keineswegs geblieben.

Auch bei konventionelleren Dichtern erfreut sich das Prinzip der tautologischen Wiederholung großer Beliebtheit. Man kann etwa bei Robert Roždestvenskij sehen, wie sich die Poesie der verkürzten Schritte zu einer eigenen Manier entwickelt. Als typisch darf man etwa Roždestvenskijs Gedicht "Neobitaemye ostrova" [Die unbewohnten Inseln] ansehen, das 1962 in dem gleichnamigen Band erschien, wie der folgende Ausschnitt zeigt:

"Только для любящих
по-настоящему
Эти
Великие острова!..
Двое на острове.
Двое на острове.
Двое - и все!..
И над ними -
гроза.
Двое -
и небо тысячеверстное.
Двое - и вечность!
И звезды в глаза...
Это не просто.
Это не просто.
Это сложнее любого в сто крат..."

[Nur für die wahrhaft Liebenden
sind diese
großen Inseln! ...
Zu zweit auf einer Insel! ...
Zu zweit auf einer Insel.
Zu zweit - und keiner sonst! ...
Und über ihnen -
ein Gewitter.
Zu zweit -
und der tausendwerstweite Himmel.
Zu zweit - und eine Ewigkeit.
Und die Sterne in den Augen ...
Das ist nicht einfach.
Das ist nicht einfach.
Das ist hundertmal schwieriger als alles andere.]

Das Stilprinzip, das sich als Dominante herausstellt, ist die Wiederholung (Anaphora, tautologische Wiederholung bestimmter Wortgruppen, Parallelismus bestimmter syntaktischer Einheiten). Für die Liebenden verwandelt sich die Großstadt in eine

In der beständigen Wiederholung steckt immer etwas Beschwörendes, und auf eine solche Beschwörung, die Beschwörung der Toten, läuft R. Roždestvenskijs "Rekviem" (erschienen in "Neobitaemye ostrova", 1962) hinaus. Es handelt sich um ein "Requiem" für die Gefallenen des letzten Krieges, das Gedicht ist dem Gedächtnis der Gefallenen gewidmet. Besonders eindrucksvoll sind Klage und Mahnung der Toten, die Stellen, an denen die Beschwörung ausdrücklich thematisiert wird:

"Слушайте!
 Это мы
 говорим.
 Мертвые.
 Мы.
 Слушайте!
 Это мы
 говорим."

[Hört her!
 Wir sind es,
 die sprechen.
 Die Toten.
 Wir.
 Hört her!
 Wir sind es,
 die sprechen.]

Auch wenn der kritischere Beobachter hier Anklänge an Majakovskij heraushören wird (den charakteristischen Imperativ "Slušajte!" [Hört her!]), und auch wenn Robert Roždestvenskij im Vergleich zu Brodskij einen ausgesprochenen Überschuß an trivialer Rhetorik aufweist, lassen sich auch hier Tendenzen ablesen, die ein ganz starkes Gewicht gewonnen haben.

Die "tautologische" Wiederholung (bei eventuell variiertem Sinngang) ist auch ein Kompositionsprinzip der schon

erwähnten Lieder Bulat Okudžavas, und ein Okudžava gewidmetes Gedicht E. Evtušenkos ("Djadja Vasja" [Onkel Vasja]) zeigt gerade in seinen Anfangs- und Schlußzeilen, daß Evtušenko dieses Prinzip als Dominante verstanden hat:

"То зелено,
 то листьев порыжение,
 то мелкое сухое порошение,
 а дядя Вася пишет прошения,
 прошения,
 прошения,
 прошения..."

[Bald das Grün,
 bald der Blätter rötlicher Schimmer,
 bald ein feines trockenes Bestreuen
 und Onkel Vasja schreibt Bittgesuche,
 Bittgesuche,
 Bittgesuche,
 Bittgesuche.]

Wiederholung, Variation und asyndetische Reihung sind ganz besonders ein typisches Element der Gedichte Iosif Brodskijs, wo man auch darauf aufmerksam wird, wie sehr sich die sprachliche Gestaltung vergangenen Traditionen (namentlich des Barock) annähern kann. Solche Rückgriffe gelingen allerdings am häufigsten innerhalb spezifischer thematischer Kontexte, und das zeigt besonders gut der Anfang der "Bol'saja èlegija" [Große Elegie] auf John Donne. Der Tod ist es, der hier als in der Stille um sich greifendes Ereignis vom entschlafenen Dichter auf die Welt der Dinge übergreift:

"Джон Донн уснул, уснуло все вокруг,
 Уснули стены, пол, постель, картины,
 уснули стол, ковры, засовы, крюк,
 весь гардероб, буфет, свеча, гардины.
 Уснуло все..."

[John Donne ist eingeschlafen, eingeschlafen ist
 alles ringsum,
 eingeschlafen sind die Wände, der Fußboden, das Bett,
 die Bilder,
 eingeschlafen der Tisch, die Teppiche, die Riegel,
 der Haken,
 die ganze Garderobe, das Büfett, die Kerze, die
 Gardinen,
 eingeschlafen ist alles ...]

Die asyndetische Reihung der Substantive führt zu einer Wortakkumulation, die aus der Barockdichtung gut bekannt ist, und die hier zwar in erster Linie die durchschnittlichen Verbindungen der Dinge untereinander bezeichnet, aber auch die konkrete historische Dimension öffnet. Die "grammatische" Poesie steht deshalb grundsätzlich außerhalb der Antinomie "modern" - "unmodern".

L i t e r a t u r a n g a b e n

- A c h m a d u l i n a, Bella: Struna. Moskva 1962.
 B r o d s k i j, Iosif: Stichtvorenija i poëmy. New York 1965.
 C e l a n, Paul: Die Niemandsrose. Frankfurt/M. 1963.
 C e l a n, Paul: Sprachgitter. Frankfurt/M. 1959.
 E v t u š e n k o, Evgenij: Nežnost'. Novye stichi. Moskva 1962.
 J a k o b s o n, Roman: Linguistics and Poetics. In: Style and Language. Ed. by Thomas A. Sebeok. New York 1960.
 J a k o b s o n, Roman: Poëzija grammatiki i grammatika poezii. In: Poetics - Poetyka - Poëtika. 's-Gravenhage - Warszawa 1961.
 J u n g, C. G.: Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie. Zürich ⁴1952.
 O k u d ž a v a, Bulat: Proza i poëzija. Frankfurt/M. ³1968.
 R o ž d e s t v e n s k i j, Robert: Neobitaemye ostrova. Moskva 1962.
 S a n d o m i r s k y, Vera: The Sad Armchair: Notes on Soviet War and Postwar Lyrical Poetry. In: Harvard Slavic Studies 3, 1957.
 V o z n e s e n s k i j, Andrej: Antimiry. Izbrannaja lirika. Moskva 1964.
 V o z n e s e n s k i j, Andrej: 40 liričeskich otstuplenij iz poëmy 'Treugol'naja gruša'. Moskva 1962.

P r o b l e m e d e r n e u e r e n
S o w j e t l i t e r a t u r

(Versdichtung)

In meinem Vortrag möchte ich mich aus triftigen Gründen auf die Entwicklung der Lyrik im Verlauf ungefähr des letzten Jahrzehntes (seit der Wende der 50er und 60er Jahre) beschränken.

Rein hypothetisch kann man, glaube ich, in Kenntnis der legal veröffentlichten literarischen Produktion der letzten Jahre unterstellen, daß sich die innerliterarische Evolution vor allem im Bereich der Versdichtung vollzogen hat, während in den Gattungen der erzählenden Prosa vergleichbare Innovationen kaum stattgefunden haben oder jedenfalls nicht nach außen gedrungen sind. Ich denke hierbei nicht lediglich an Probleme des innerlichen Strukturwandels, sei es in der Semantik, in der Syntax oder auf der Ebene der Komposition (d.h. in der Mikrostruktur oder Makrostruktur der einzelnen Werke), sondern auch an die moralische und gesellschaftliche Bedeutung der Literatur.

Keineswegs hypothetisch ist es, die Wirkung der Versdichtung, der Lyrik im strengen Sinn wie ebenfalls der Versepiik beim sowjetischen Lesepublikum außerordentlich hoch anzusetzen. Massen von Zuhörern beim Rezitieren von Gedichten durch ihre Schöpfer unterscheiden die sowjetrussische literarische Wirklichkeit ebenso von der unseren wie relativ hohe

(Der Vortrag wurde erstmalig gehalten am 17.3.1971 an der Universität Wien.)

Auflageziffern von Lyrikbänden. Neue Gedichtsammlungen populärer Autoren wie Voznesenskij oder Vinokurov erscheinen jetzt in der Regel in Erstauflagen von 100 000 Exemplaren, was, wie man immer wieder hören kann, die Nachfrage bei weitem nicht deckt.

Die moralische und gesellschaftliche Bedeutung der Versdichtung ergibt sich schon aus dem in diesem Gattungsbereich vorherrschenden Funktionstyp. Obgleich man gewohnt ist, im Rahmen der drei Bühlerschen Sprachfunktionen (Kundgabefunktion, darstellende Funktion, Appellfunktion) der Lyrik vor allem die "expressive" Kundgabefunktion zuzuweisen, dominiert in der heutigen Versdichtung eher die Appellfunktion und (in den epischen bzw. didaktischen Genera) auch die darstellende Funktion.

Geht man allein von den zwei Funktionstypen aus, die Johann Barta aus Debrecen 1961 in seinem Aufsatz "Zur Theorie der lyrischen Dichtung" aufgestellt hat, so ist entsprechend festzustellen, daß der vorherrschende Funktionstyp nicht Gefühlsausdruck und Gefühlsentladung ist, sondern "gefühlsmäßige Einwirkung und Bereicherung, Menschenformung, Appell, Agitation." Der lyrische Dichter setzt sich tendenziell und prinzipiell zum Ziel, sein Publikum zur Stellungnahme zu veranlassen, dessen Wollen und Handeln zu beeinflussen. Insofern als es sich hier um die primär nicht-ästhetischen Funktionen handelt, um die praktischen Funktionen - die ästhetischen Funktionen werden deswegen nicht geleugnet -, darf man vielleicht eine Notiz Aleksandr Bloks aus dem März 1914 anführen, in der es heißt:

"Во всяком произведении искусства (даже в маленьком стихотворении) - больше не искусства, чем искусства. Искусство - ради (очень малые количества). Оно способно радиоактивировать все..."

[In jedem Kunstwerk (sogar in einem kleinen Gedicht) steckt mehr Nicht-Kunst als Kunst. Die Kunst ist wie Radium (sehr kleine Mengen). Sie ist imstande, alles radioaktiv zu machen.]

Halten wir fest, daß die Lyrik heute ziemlich selten und jedenfalls in sehr viel geringerem Maße als in der Zeit etwa des Symbolismus, aber auch als in der Zeit unmittelbar nach 1945 Gefühlsausdruck, Ausdruck von Emotionen oder Stimmungen zu sein scheint.

Verschieben wir die typologische Fragestellung in Richtung auf das, was B. Ėjchenbaum "Melodik" genannt hat (in seinem Buch "Melodika russkogo liričeskogo sticha", Petersburg 1922), d.h. in Richtung auf syntaktische Gliederung und Intonationstypologie, so ist nicht zu übersehen, daß der Typus der "musikalischen" und liedhaften Verssprache, Ėjchenbaums "napevnyj tip" [sanghafter Typus], deutlich ins Hintertreffen geraten ist gegenüber dem sprechtonigen Typus [govornoj tip], der gemäß Ėjchenbaums Auffassung durch Anna Achmatova kanonisiert wurde. Jurij Lotman hat diese Erscheinung in seinem Buch "Lekcii po struktural'noj poetike", 1964 [Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik] insofern neu definiert und präzisiert, als er sie schon mit der "Prosaisierung" des russischen Verses bei Puškin und mit der Kanonisierung des Enjambements im 19. Jhdt. in Zusammenhang rückt. Es handelt sich hier, wie Lotman sagt, um eine Störung des Zusammenspiels der rhythmischen und der syntaktischen Einheit der Verszeile, der ganz generell zu einem neuen Begriff des Verses führen mußte. Heute darf der "sprechtonige" Vers als Normalvers gelten, und

der "musikalische", gesanghafte Vers ist fast ganz auf bestimmte eindeutig liedhafte Gattungen beschränkt. Bekannt ist da z.B. der Bänkelsang Bulat Okudžavas, in dem der Vers, von der Gitarre begleitet, wieder eine Geschlossenheit der intonationsmäßigen und syntaktischen Struktur aufweist:

"Человек

Дышит воздухом, дышит первой травой,
камышом, пока он колышется,
всякой песенкой, пока она слышится,
теплой женской ладонью под головой.
дышит, дышит - никак не надышится.
Дышит матерью -

она у него одна,
Дышит родиной -
она у него единственная,
плачет, мучается, смеется, посвистывает,
и молчит у окна, и поет дотемна,
и влюбленно недолгий свой век перелистывает."

[Der Mensch

Er atmet Luft, atmet das erste Gras,
atmet das Schilf, wenn es sich leise bewegt,
jedes Liedchen, solange man es hört,
die warme Frauenhand unter dem Kopf.
Er atmet, atmet - und kann sich nicht satt atmen.

Er atmet die Mutter, - er hat nur sie,
er atmet die Heimat, sie ist für ihn die einzige,
er weint, quält sich, lacht, pfeift sich eins
und schweigt am Fenster, und singt, bis es dunkel
Und verliebt wird.
durchblättert er sein kurzes Leben.]

Beachtenswert ist in Bezug auf den Rhythmus, daß Okudžava die gefälligen syllabo-tonischen Metren gern vermeidet und einen Versbau nach rein tonischen, akzentuierenden Prinzipien wählt. Die Sprechfunktion ist hier mehr reflexiv-darstellend als expressiv, allein schon im Sinn der Überschrift, die verallgemeinernde Geltung beansprucht.

Dem sprechtonigen Typ steht neben dem musikalischen noch der deklamatorische oder rhetorische Typ zur Seite, der seinerseits bis ins 18. Jhdt. zurückreicht. Dieser Intonationstyp ist durch Majakovskij auf einer tonischen Basis neu geformt worden und hat in den 60er Jahren seine wohl eigenwil-

ligste Ausprägung bei Andrej Voznesenskij gefunden, bei dem sich übrigens die größte Variationsbreite aller Intonationstypen findet.

Indessen scheint es mir, daß die Zahl der typischen Intonationen mindest noch um eine erweitert werden müßte, nämlich um die bewußt deformierte, "erschwerte" Intonation.

Versuche dieser Art hat neuerdings vor allem Iosif Brodskij gemacht, dessen Verse den Leser bedauerlicherweise nur in ausländischen Ausgaben erreichen. Ich denke an ein Gedicht wie "Poslanie k sticham", 1967 [Epistel an die Verse], das insofern eine Illustrierung zu Lotmans Kriterium der "Kanonisierung" des Enjambements darstellt, als hier der Zeilensprung (das "Enjambement") bewußt als durchgehendes Stilmittel gebraucht ist, als Stilmittel der Deformierung der Verszeile. Dieses Mittel wirkt ja ästhetisch nur auf dem Hintergrund der Verszeile, auf dem Hintergrund der Erwartung einer syntaktischen Gliederung, die mit der Einteilung in Verse übereinstimmt. Diese Erwartung ist hier graphisch durch die Abgrenzung der Zeilen gegeben, bei näherem Zusehen aber auch durch den Reim bzw. die Assonanzen, die für den Reim stehen. Der trochäische Rhythmus ist - trotz fehlendem Iso-syllabismus - in seiner Tendenz ein Versrhythmus.

"Послание к стихам

"Скучен вам, стихи мои, ящик..."
Кантемир.

Не хотите спать в столе. Прятко
возражаете: "Быв здраву,
корчиться в земле суть пытка".
Отпускаю вас. А что ж? Праву
на свободу возражать - грех. Мне же
хватит и других - здесь, мыслю,
не стихов: грехов. Все реже
сочиняю вас. Да вот, кислу
мину позабыл аж даве
сделать на вопрос: "Как вирши?"

Прибавляете лучей к славе?"
 Прибавляю, говорю. Вы же
 оставляете меня.

милые стихи, в вас сердце
 я свое вложил. Коль в Лету
 канет, то скорбеть мне перву.

 Все двери
 настезь будут вам всегда. Но не
 грустно эдак мне слыть нищу:
 я войду в одне. Вы - в тыщу."

1967

[Epistel an die Verse

"Langweilig ist euch, meine Verse, die
 Schublade"

Kantemir

Ihr wollt im Tisch nicht schlafen. Flink
 erhebt ihr Einspruch: Für den Gesunden
 ist sich in der Erde zu krümmen eine Tortur.
 Ich lasse euch frei. Was soll's. Dem Recht
 auf Freiheit sich zu widersetzen ist eine Sünde.

Ich aber
 habe genug andere, - hier, meine ich,
 nicht Gedichte, sondern Sünden. Immer seltener
 dichte ich euch. Nun also, ich habe seit einer
 Weile die saure
 Miene vergessen, wenn man mir die Frage stellt: wie
 geht's den Versen?

Fügen Sie ihrem Ruhm neuen Glanz zu?
 Allerdings, antworte ich. Ihr aber
 verlaßt mich. ...

Liebe Verse, in euch
 habe ich mein Herz gelegt. Wenn es im Lethefluß
 untergeht, gerate ich als erster ins Elend.

.....

..... Alle Türen
 werden immer weit offen für euch stehen. Doch ich bin
 nicht traurig, daß ich so als Bettler gelten muß.
 Ich gehe nur durch eine [Tür], ihr aber durch tausend.]

Die Länge der Verszeile schwankt zwischen 8 und 10 Sil-
 ben, d.h. zwischen 4 und 6 Hebungen, wobei aber schon im Acht-
 silber 5 potentielle Hebungen vorkommen (bei weiblichem Reim):

"chvátit 'í' drugích - zdés', mýslju, -"

im Zehnsilber 6 Hebungen:

"há' svobódu vózražát - gréch. Mné že"

Die Erscheinung des Hebungspralls, die man früher "Spon-
 deus" nannte und die neuerdings von Gasparov (Voprosy jazyko-

znanija 1968, 5) wieder diskutiert worden ist, stellt eine besondere Erscheinung des tonischen Verses dar, mit einem Null-Intervall zwischen den Hebungen. Ähnlich begegnet das ja schon bei Majakovskij: (Barabannaja pesnja 1923 [Trommel-
lied]).

"Rúku próč', vrág! [Hand weg, Feind!
Vperéd, syný stáli!" Vorwärts, Söhne des Stahls!]

Umstritten ist hier noch immer, ob die fehlende Senkung eine echte "Pause" darstellt, und ob man diesen Vers mit einer rhythmischen Pause ("taktometrisch") lesen muß. Der häufige Bindestrich legt diese Auffassung eigentlich nahe: "na svo-
bodu vozražat' - grech". Zweifellos hat auch die rhythmische Struktur des Verses hier die Funktion, die geläufige Versin-
tonation zu deformieren, sie rhythmisch und semantisch zu er-
schweren.

Aufschlußreich ist das Motto von Kantemir, das den Ein-
fluß des syllabischen (nicht "tonischen") Verssystems hier
andeutet. Das Motto "Skučen vam, stichi moi, jaščik ..." ent-
stammt Kantemirs "Pis'mo II, k sticham svoim" und ist Teil
des ersten Verses, der ein syllabischer Dreizehnsilber mit
Zäsur nach der 7. Silbe ist:

"Скучен вам, стихи мои, ящик, десять целых
Где вы лет тоскуете в тени за ключами."

[Langweilig ist euch, meine Verse, die Schublade, wo ihr
zehn ganze Jahre im Schatten verschlossen euch grämt!]

Ein Teilmuster des syllabischen Verses hat Brodskij hier also
als Ausgangspunkt der rhythmischen Tendenz des Verses genommen,
wodurch die "Erschwerung" der Form verständlich wird. Rückgrif-
fe auf das 18. Jhdt. sind aber in der heutigen Verssprache
nichts Ungewöhnliches. Sie können in dem Gedicht von Brodskij
auch in Grammatik, Lexik und Bildwahl nachgewiesen werden.

Die lyrische Sprechfunktion hängt, wenn man von allem Ästhetischen einmal absieht, mit der etwas altmodischen Gattungsbezeichnung "Poslanie" [Epistel] zusammen. Die Epistel hat in der russischen Versgeschichte zunächst eine reflexiv-didaktische, dann eine familiär-kommunikative Appellfunktion in der Zeit Batjuškovs, Žukovskijs und des jungen Puškin. Die "Versprobe" im Fluß Lethe ist u.U. eine Anspielung auf Batjuškovs Gedicht "Videnie na beregach Lety" 1809 [Vision an den Ufern des Lethel], und der Titel "Poslanie k sticham moim" [Epistel an meine Verse] kommt bei Batjuškov 1805 ebenfalls vor. Man darf allerdings nicht übersehen, daß die Rehabilitierung traditioneller Gattungen wie "Epistel", "Ballade", "Elegie" immer einen etwas ironischen Unterton trägt. Das gattungsbezogene Element trägt mehr den Zug eines Zitates und wird nicht mehr zu einem dominierenden Strukturelement.

Die 60er Jahre stehen im Zeichen dessen, was Zdeněk Mathauser in seinem Buch "Spirála poezie" (1967) das "offene System" nennt; die Gedichte haben sich thematisch und gattungsmäßig von allen bestimmten Postulaten befreit, und die Dichtung scheint nicht mehr durch besonders charakteristische Beziehungen des Dichters zur Umwelt, durch eindeutig festgelegte lyrische Situationen und gegenständliche Horizonte bestimmt. Insofern ist es nicht mehr sinnvoll, mit Kategorien wie "Naturlyrik", "Gedankenlyrik", "Traumlyrik", "sinnliche Lyrik", "Großstadtlyrik", "Bekennnislyrik", "Rollengedicht" usw. zu arbeiten. Die Dichtung dringt im gegenständlichen Bereich unter die Oberfläche der realen Erscheinungen und bewegt sich im persönlichen Bereich in allen Schichten des Erlebens und Erkennens, in verschiedenen Tiefen des Bewußtseins.

Auch der epische Fluß in der Gattung Verserzählung ("poëma"), die in der russischen Literatur eine erstaunliche Vitalität zeigt, kennt keine durchgehende Erzählsituation mehr, sondern ist polyperspektivisch angelegt und trägt oft einen ausgesprochenen Montagecharakter. Das gilt schon für Anna Achmatovas 1962 beendete "Poëma bez geroja" [Poem ohne Held], die man als Montage von Vorworten, Widmungen, Kommentaren und Gedichtsequenzen bezeichnen könnte, und auf dieser Linie liegen auch "Moja rodoslovnaja" [Mein Stammbaum] 1963 von Bella Achmadulina, "Mastera" [Die Meister] 1959 von Voznesenskij, "Oza", 1964, von Voznesenskij, "Šestvie" [Prozession] 1961, von Iosif Brodskij, "Bratskaja GËS" [Wasserkraftwerk von Bratsk] 1965 von Evtušenko.

In der modernen russischen Verserzählung, deren Geschichte noch nicht geschrieben ist, durchdringen sich Historie, Satire, Gesellschaftskritik, Grotoske, Agitation, Phantasie und Utopie. In der Verserzählung, im Poem, spricht sich der lyrische Dichter am vollständigsten aus, und diese Gattung, die auf jeden Fall eine russische Besonderheit darstellt, bietet ganz andere literarische Perspektiven als der Roman, die Kurzgeschichte oder die traditionelle Erzählform der realistischen Erzählung ["Povest'"].

Als neue Form hatte Andrej Voznesenskij 1959 schon das Poem "Mastera" [Die Meister] konzipiert, das ebenso wie das im gleichen Jahr entstandene berühmte Gedicht "Goya" den Durchbruch zum Ruhm sicherte. "Mastera" mit dem Untertitel ("Poem aus sieben Kapiteln mit einem Requiem und Widmungen") hat Voznesenskij auch in seine folgenden Auswahlbände und Neuveröffentlichungen immer wieder aufgenommen, diese Dichtung hat für ihn Programmcharakter. Der thematische Hintergrund auf

der historischen Ebene ist der Bau der Vasilij-Blažennyj-Kathedrale an der "Krasnaja ploščad'" [Roter Platz] in Moskau nach Plänen des Baumeisters Barma und die Blendung des Künstlers durch den Zaren Ivan Groznyj, der der Welt kein zweites Bauwerk von vergleichbarer Pracht gönnen wollte. Das eigentliche Thema ist allerdings das Verhältnis von Kunst und Leben, die Beschwörung von Schaffenskraft und Schaffungswillen des Volkes mit dem Dichter Voznesenskij an der Spitze. Das "Requiem" setzt antithetisch oder dialektisch den Willen zum Aufbau gegen den Willen zur Zerstörung, es endet mit der utopischen Phantasie vom Flug in die Zukunft. Voznesenskij, der ehemalige Architekturstudent, schildert so seinen Traum:

"...
 Я со скамьи студенческой
 Мечтаю, чтобы зданья
 Ракетой
 стоступенчатой
 Взвивались
 в мирозданье!
 И завтра ночью тряскою
 В 0.45
 Я еду
 Братскую
 Осуществлять!..
 .. А вслед мне из ночи
 Окон и бойниц
 Уставились очи
 Безглазых глазниц."

[Ich träume seit der Studentenbank
 davon, daß die Gebäude
 wie eine hundertstufige
 Rakete
 ins Weltall
 aufsteigen!

Und morgen in der rumpelnden Nacht
 fahre ich um 0.45
 das Kraftwerk Bratsk
 zu verwirklichen! ...

... Doch hinter mir aus der Nacht
 der Fenster und Schießscharten
 starren die Augen
 der augenlosen Augenhöhlen.]

Der Gedanke, daß der Künstler zum Opfer ausersehen ist, ein Gedanke, den in Rußland in diesem Jahrhundert am deutlichsten Aleksandr Blok ausgesprochen hat, zieht sich durch das ganze Gedicht. Die erste und zweite Widmung sind Agitationen für die Kunst und "gegen die Barbaren aller Zeiten" und lassen dieses Thema schon anklingen. In der ersten Widmung wird Barma, der Erbauer der Kathedrale, neben Michelangelo und Dante gestellt, werden die Künstler als Tribunen apostrophiert, deren Geschäft der Umsturz ist. Die Kunst geht durch alle Gefängnisse, durch alle Foltern, sie ist der Feuerstein, der gegen die Wände aller "Moabite", wie Voznesenskij metonymisch sagt, schlägt.

Der Text der zweiten "Widmung" ist ein Beispiel für deklamatorische Intonation, für agitatorisches Pathos, das den epischen Anfang noch einmal unterbricht:

"Второе посвящение

Москва бурлит, как варево,
Под колокольный звон...

Вам,
Варвары
Всех времен!

Цари, тираны,
В тиарах яйцевидных,
В пожарищах-сутанах
И с жерлами цилиндров!

Империи и кассы
Страхуя от огня,
Вы видели в Пегасе
Троянского коня.

Ваш враг - резец и кельма.
И выжженные очи,
Как
Клейма,
Горели среди ночи.

Вас мое слово судит.
Да будет срам,
Да
Будет
Проклятье вам!"

[Zweite Widmung

Moskau brodeln wie eine Brühe
unter dem Glockenschlag ...

Euch
den Barbaren
aller Zeiten.
Zaren, Tyrannen
mit den eierförmigen Tiaren,
mit den brandroten Soutanen
und den Mündungen der Zylinder.

Ihr, die ihr Imperien und Kassen
gegen Feuer versichert,
habt im Pegasus
das trojanische Pferd gesehen.

Euer Feind sind Meißel und Kelle.
Und die ausgebrannten Augen
brannten wie Brandmale
mitten in der Nacht.

Euch richtet mein Wort.
Schmach euch,
ja, es sei
Fluch euch.]

Die einzelnen semantischen Angelpunkte, z.B. die "ausgebrannten Augen", das Werkzeug des Baumeisters, sind und bleiben für den gesamten Text in ihrer Dynamik bedeutungsvoll, und es zeigt sich hier, wie recht Z. Mathauser hat, wenn er für das "offene poetische System" feststellt, daß hier grundsätzlich im Gedicht eine intensivere Spannung herrscht, als sie sein "sukzessives Modell" darbietet. Aus den einzelnen Teilelementen entstehen oft Strukturen höherer Ordnung, die für die Erfassung des Gesamtsinns wesentlich sind. Die gegenständliche Welt mit ihrer kausalen und raumzeitlichen Ordnung spielt auch in der epischen Welt der Verserzählung nur eine relative Rolle.

Das erweist sich schon in Voznesenskij's folgendem zyklischen Werk, in den "40 lyrischen Digressionen aus einem Poem", die 1962 unter dem damals schöckierenden Titel "Tregol'naja gruša" [Die dreieckige Birne] erschienen. Hier hat Voznesenskij seine Eindrücke aus Amerika verarbeitet, und im Vorwort beschreibt er seine Arbeit wie folgt:

"Я работаю над большой сюжетной вещью. Она - об 'открытии Америки'. В основу ее легли мои американские впечатления. Но в процессе работы воспоминания, жизнь, пейзажи России и Прибалтики врываются в повествование, отвлекали автора от магистрали сюжета. 'Открывались' совершенно иные предметы."

[Ich arbeite an einer großen Sache mit Sujet. Es geht um die 'Entdeckung' Amerikas. Den Grund bildeten die amerikanischen Eindrücke. Aber im Prozeß der Arbeit drängten sich Erinnerungen, Leben und Landschaften Rußlands und der baltischen Provinzen in die Erzählung ein, sie lenkten den Autor von der Magistrale des Sujets ab. Es wurden ganz andere Gegenstände 'entdeckt'.]

Noch gespannter sind diese Strukturen dann in Voznesenskij's 1964 erschienener Verserzählung "Oza", deren phantastisches Sujet vergangene und zukünftige Kriege, technische Katastrophen, das Bild der verkehrten Welt, bzw. der "Gegenwelt", aber auch die Welt des Wunders und der Liebe umspannt.

"Oza" ist auch insofern interessant, als hier der Montagecharakter ganz deutlich hervortritt. Voznesenskij's Fiktion, daß es sich um Blätter aus einem Heft handele, das in dem Nachtkasten eines Hotels in Dubna, dem sowjetischen Atomforschungszentrum aufgefunden wurde, befreit den Autor von der Notwendigkeit, die lose Folge von Tagebucheinträgen, Notizen, Fragen und Gedichten äußerlich zu motivieren. Die Grenze der Versdichtung wird hier sogar überschritten durch Passagen in Prosa, die die Tradition der "Gedichte in Prosa" fortsetzen. Abgesehen von syntaktischen Parallelismen, die so etwas wie einen Prosarhythmus erzeugen, sind diese Prosaeinlagen stark mit Vergleichen und Metaphern überladen und tendieren zur Groteske.

"Ты сегодня, 16-го, справляешь день рождения в ресторане 'Берлин'. Зеркало там на потолке. Из зеркала вниз головой, как сосульки, свисали гости. В центре потолка нежный, как вымя, висел розовый торт с воткнутыми свечами."

Вокруг него, как лампочки, ввернутые в элегантные черные розетки костюмов, сияли лысины и прически. Лиц не было видно. У одного лысина была маленькая, как дырка на пятке носка. Ее можно было закрасить чернилами.

У другого она была прозрачна, как спелое яблоко, и сквозь нее, как зернышки, просвечивали три мысли (две черные и одна светлая - незрелая)."

[Du feierst heute, am 16., Geburtstag im Restaurant 'Berlin'.

Der Spiegel hängt dort an der Zimmerdecke.

Aus dem Spiegel hingen die Gäste mit dem Kopf nach unten wie Zapfen. Im Zentrum der Decke hing zärtlich wie ein Euter eine rosafarbene Torte mit aufgesteckten Kerzen.

Um sie herum glänzten wie Glühbirnen eingeschraubt in die eleganten schwarzen Rosetten der Anzüge Glatzen und Frisuren. Die Gesichter waren nicht zu sehen. Einer hatte eine Glatze so klein wie das Loch hinten in einer Socke.

Man konnte es mit Tinte übermalen.

Ein anderer hatte eine durchsichtige Glatze, die einem reifen Apfel glich. Durch sie hindurch schimmerten wie kleine Kerne drei Gedanken (zwei schwarze und ein heller - noch unausgereifter)].

Ähnlich steht es auch mit der Schilderung der phantastischen "Gegenwelt" (den Titel "Antimiry" für ein Gedicht hat Voznesenskij schon in der "Treugol'naja gruša" gebraucht), die in "Oza" auftaucht:

"Не узнаю окружающего.

Вещи остались теми же, но частицы их, мигая, изменяли очертания, как лампочки иллюминации на Центральном телеграфе.

Связи остались, но направление их изменилось."

[Ich erkenne die Umgebung nicht mehr. Die Dinge sind dieselben geblieben, aber ihre Teilelemente haben flimmernd andere Umrisse angenommen wie die Glühbirnen der Leuchtschrift am zentralen Telegraphenamt. Die Verbindungen sind geblieben, aber ihre Richtung hat sich geändert.]

Mit Umkehrungs- und Spiegeleffekten arbeitet Voznesenskij häufig, um satirische oder groteske Wirkungen zu erzielen. Ich habe schon in meiner kleinen Darstellung der sowjetischen Gegenwartsliteratur 1968 erwähnt, daß die

"Antiwelten" von Voznesenskij als Anagramme der Wirklichkeit zur Bloßlegung und Entlarvung der materialen, logischen und wohl auch gesellschaftlichen Strukturen benutzt werden, eben als Topos der "verkehrten Welt".

Die satirische Funktion ist ganz klar in dem Gedicht "Florentijskie fakely" [Florentiner Fackeln] 1962, in dem Florenz dem Dichter vorkommt wie eine Nachahmung der Pseudo-renaissance-Fassaden, die er als Student in der Architekturklasse gezeichnet hat. Da heißt es über die Palazzi:

"Я знаю их. Я их калькировал
для бань, для стадиона в Кировске,
спит Баптистерий, как развитие
моих проектов вырезвителя.

Дитя соцреализма грешное,
вбегаю в факельные площади,
ты - калька с юности, Флоренция!"

[Ich kenne sie. Ich habe sie durchgezeichnet
für Badeanstalten, für das Stadion in Kirovsk,
da schläft das Baptisterium, wie die Weiterentwicklung
meiner Pläne für eine Ausnüchterungsanstalt.

Ein sündiges Kind des Sozrealismus,
so laufe ich über die fackelumsäumten Plätze.
Du bist ein Abklatsch meiner Jugend, Florenz!]

Die Neigung zur Grotteske ist auch in den Verserzählungen von Iosif Brodskij sehr groß, und es ist gewiß kein Zufall, daß Brodskij ein Bewunderer des polnischen Dichters Gałczyński ist. Die erste große Verserzählung "Šestvie" [Festzug/Reigen] ist 1961 entstanden unter dem Eindruck der Lektüre des "Krysolov" [Rattenfänger] von Marina Cvetaeva. Marina Cvetaeva würde übrigens in der Genealogie der modernen russischen Verserzählung ein wichtiger Platz gehören, gerade in der ironisch-satirischen Richtung. Die "Poëma konca" entstand bereits im Jahre 1924, und der Rattenfänger ("Krysolov, Liričeskaja satira") in Paris 1925. Brodskijs "Šestvie" bietet den Auftritt einer Reihe von Typen der Weltliteratur, die

in Romanzen ihre Rollen aufsagen und die vom Dichter dann besonders kommentiert werden. Es treten nacheinander auf: Harlekin und Colombine, der Dichter, Don Quijote, der Lügner mit einer Ballade und einer Romanze, der müde Großstädter, der Geiger, der König mit Ballade und Romanze, der Dieb, Fürst Myškin aus Dostoevskijs "Idiot", ein Ehrenmann nebst Chor, die Klage, der Händler, der Glückspilz, die Liebenden, der Rattenfänger nebst Chor, Prinz Hamlet und als letzter der Teufel. Das Schlußgedicht zeigt Brodskij als den ironischen Schauspielerspieldirektor, der seinen Festzug drei Monate lang vorüberziehen ließ und nun auf der Schreibmaschine die letzten Worte tippt:

"Стучит машинка. Вот и все, дружок.
В окно летит ноябрьский снежок,
фонарь, висячий на углу кадит,
вечерней службы колокол гудит,
шаги моих прохожих замело.
Стучит машинка. Шествие прошло."

[Die Maschine klappert. Das ist alles, Freund.
Ins Fenster fliegt der Novemberschnee,
die Laterne, die an der Ecke hängt, verbreitet Weihrauch
die Glocke des Abendgottesdienstes tönt,
die Schritte meiner Passanten sind verweht.
Die Maschine klappert. Der Reigen ist vorbei.
(September-Oktober-November 1961. Leningrad).]

Die weiteren parodistischen und satirischen Verserzählungen Brodskijs würden sicherlich eine eigene Darstellung verdienen: Eine makkaronische Deutschland-Satire und Faust-Parodie unter dem Titel "Dva časa v rezervuare" [Zwei Stunden im Reservoir], 1965, und "Gorbunov i Gorčakov" [Gorbunov und Gorčakov], 1965-68, ein Dialog in Versen. In dem letzten Poem wird gelegentlich die Sprache selbst parodiert, werden die Möglichkeiten des Ausdrucks ad absurdum geführt. Der fünfte Gesang "Pesnja v tret'em lice" [Lied in der dritten Person] könnte an bestimmte Sequenzen von Peter Handke erinnern:

"И он ему сказал". "И он ему
сказал." "И он сказал". "И он ответил".
"И он сказал". "И он". "И он во тьму
воззрился и сказал". "Слова на ветер".
"И он ему сказал". "Но, так сказать,
сказать 'сказал' сказать совсем не то, что
он сам сказал". "И он 'к чему влезать
в подробности' сказал; все ясно. Точка"."

["Und er sagte ihm". "Und er sagte ihm".
"Und er sagte". "Und er antwortete".
"Und er sagte". "Und er". "Und er blickte in das
Dunkel und sagte". "Worte in den Wind".
"Und er sagte ihm". "Aber, sozusagen,
besagt 'er sagte' ganz und gar nicht das,
was er selbst sagte". "Und er sagte 'wozu sich in
Einzelheiten verlieren'; alles ist klar. Punktum."]

Als äußerst produktive Gattung erweist sich auch die Ballade, die sich teilweise (etwa bei Vinokurov, Okudžava, Evtušenko) in Richtung auf Bänkelsang, Moritat, heroisch-komische und burleske Stilisierung entwickelt, teilweise aber auch, wie besonders bei Voznesenskij, in Richtung auf die tragische oder tragikomische Grotteske. Die Geschichte der modernen russischen Ballade ist noch nicht geschrieben, aber im großen und ganzen würde sich hier die Richtigkeit des Ansatzes von Karl Riha erweisen, der in seinem Buch "Moritat, Song, Bänkelsang. Zur Geschichte der modernen Ballade" (1965) den Typus der heutigen Ballade mit den revolutionären Neuerungen bei Arno Holz, Christian Morgenstern, Frank Wedekind und Bert Brecht in Zusammenhang bringt. Mit der episch-feierlichen Gattung der konservativen und historisierenden Ballade hat die neue russische Ballade wenig zu tun.

Ein durchgehender Zug der zeitgenössischen russischen Lyrik ist, daß sich der Dichter selbst nicht allzu ernst nimmt. Das kann man schon an der Thematik ablesen, die mit dem eigenen Versagen, dem "Nicht-mehr-Schreiben-Können" zusammenhängt. In Andrej Voznesenskij's neuestem Band "Ten' zvuka" [Der Schatten des Lautes], 1970, ist die ironische Elegie abgedruckt,

die der eigenen Krise gewidmet ist: "Ironičeskaja élegija, rodivšajasja v ves'ma skorbnye minuty, kogda NE PIŠETSJA"
[Ironische Elegie, die in jenen überaus verdrießlichen Minuten entstand, wenn man nicht schreiben kann]:

"Не деградируете вы -
Я деградирую.

Был крепок стих, как рафинад.
Свистал хоккейным бомбардиром.
Я разучился рифмовать.
Не получается.

Чужая птица издали
простонет перелетным горем.
Умеют хором журавли.
Но лебедь не умеет хором."

[Wenn ihr nicht degradiert, -
ich degradiere.

Mein Vers war stark wie Raffinade.
Er piffte wie ein Hockeyangriff.
Ich habe verlernt zu reimen.
Es klappt nicht mehr.

Ein fremder Vogel ächzt von weitem
unter dem Zugvogelgram.
Es verstehen sich auf einen Chor die Kraniche.
Doch ein Schwan taugt nichts im Chor.]

Pathos und Rhetorik sind der heutigen Lyrik durchaus nicht fremd, aber auch die sogenannte Bekenntnislyrik verzichtet nicht auf eine starke und sympathische Beimischung von Selbstironie. Als Beispiel für moderne Bekenntnislyrik, die wiederum stärker dem reflexiv-didaktischen Pol als dem emotionalen Pol zugeordnet ist, soll hier ein Gedicht von Evgenij Vinokurov stehen, das in seinem Band "Zrelišča" [Schauspiel], 1968, enthalten ist. Das Gedicht behandelt die Frage nach dem Grad der Aufrichtigkeit, die für den Menschen zuträglich und notwendig ist, wenn er die Lüge nur noch erbrechen kann wie faulen Fisch.

Anstatt in Ehrlichkeitspathos zu verfallen, vergleicht sich das lyrische Subjekt in diesem Gedicht von Vinokurov mit Don Quijote, der gegen Windmühlen ficht: die Suche nach Auf-

richtigkeit wird zum komischen, über das Ziel hinausschießen-
den, kindlichen und am Ende nutzlosen Unterfangen:

"Той искренности подноготной
И самой подлинной хочу,
Ненужной, никуда не годной,
Той, что и мне не по плечу...

Как чистая вода под ряской -
Я б пил, рукою отведа...
Той и бестактной и дурацкой
Хочу, как луч луны - дитя.

Той, что мне, может, станет ямой,
Той, что как встану ото сна,
Хочу ее одной, той самой,
Что - и на столько - не нужна."

[Nach jener Aufrichtigkeit noch 'unter dem Fingernagel',
nach der ganz authentischen suche ich,
die so nötig, nirgends passend ist,
nach der, die auch mir über die Kräfte geht.

Sie würde ich trinken wie reines Wasser
unter dem Entengrün, das man mit der Hand wegschiebt ...
Nach der, die taktlos und närrisch ist,
verlange ich, wie das Kind nach dem Mondlicht.

Nach der, die mir, vielleicht, eine Grube gräbt,
nach der allein ich verlange, wenn ich vom Schlaf aufsteh
gerade nach der, die so absolut nicht gebraucht wird.]

Das lyrische Subjekt gibt sich unzeremoniell, ohne feier-
lichen und auch ohne tierischen Ernst, oft eigenwillig und ver-
spielt, oft ironisch, bisweilen sarkastisch.

Die Ausstattung des Bandes "Zrelišča" weist auf einen Zug,
der mir für die russische Lyrik der 60er Jahre besonders charak-
teristisch zu sein scheint. Die Semantik der lyrischen Sprache
korrespondiert nicht selten mit konkreten Figuren, mit geome-
trischen Vorstellungen, mit Bilderbogen, mit Werken der Archi-
tektur und der Malerei. Bei Voznesenskij hat das den Hinter-
grund, daß er selbst sich mit Architektur und bildender Kunst
beruflich beschäftigt hat, und so gibt es bei ihm eine Fülle
von thematischen und semantischen Berührungspunkten mit der
Baukunst und der Malerei. Ich meine damit nicht die Werkstruk-

turen als solche, die man gern metaphorisch mit geometrischen oder figürlichen Darstellungen vergleicht, sondern auf der semantischen Ebene die Wortbedeutungen und in der gegenständlichen Schicht die emblematischen Entsprechungen. Wir haben mit den "Florentiner Fackeln" schon ein Beispiel für die unmittelbare gegenständliche Beziehung zur Architektur vorgeführt. Man könnte das Poem "Mastera" hier wieder anführen, die "Ballada raboty" [Ballade der Arbeit], in der sich das Schicksal von Peter dem Großen mit dem Gedanken an die Bilder von Peter Rubens verknüpft, man muß an die Gedichte aus Amerika denken, die "Treugol'naja gruša", die als Bild für eine bestimmte Form von Lampen in der New Yorker Untergrundbahn steht, an das wirklich eindrucksvolle Gedicht "Nočnoj aéroport v N'ju Jorke" [Nächtlicher Flughafen in New York], das von Voznesenskij selbst als "architektonische Digression" bezeichnet wird.

Um wieder auf Vinokurov zurückzukommen: die verschiedenen Illustrationen zu den Gedichten, in denen in reichem Maß von den russischen Volksbilderbogen, den "lubočnye kartinki" Gebrauch gemacht wird, beziehen sich in der Regel auf den emblematischen Gehalt der sie begleitenden Gedichte, so daß sich die Beziehung zwischen Gedicht und Abbildung als Beziehung Werk-Kommentar darstellt.

Da Vinokurov eigentlich ein rationalistischer Dichter ist, nähern sich seine Gedichte manchmal der emblematischen Poesie. So etwa in dem Zyklus "Poëty" [Dichter] das 13. Gedicht:

" - Мы из разного теста! ...
 - Странный спор! Ну и что ж?
 С оста я, ты же с веста.
 Ты точило - я нож.
 Ты вещаешь пространно,
 Я ж противник длиннот...
 Ты ведь пластырь. Я рана.
 Ты анод. Я катод!

Мы враги, но гораздо
 Нас мудрей этот свет,
 В нем ведь, кроме контраста,
 Ничего-то и нет..."

[- Wir sind aus verschiedenem Teig! ...
 - Merkwürdiger Streit! Was soll's?
 Ich bin aus dem Osten, du aus dem Westen.
 Du der Schleifstein, ich das Messer.
 Du redest ausführlich,
 ich aber bin Feind der Weitschweifigkeit.
 Du bist das Pflaster, ich die Wunde.
 Du die Anode, ich die Kathode!
 Wir sind Feinde. Doch viel weiser
 als wir ist diese Welt.
 In ihr gibt es nämlich außer dem Kontrast
 gar nichts weiter.]

Interessant ist, wie bei Vinokurov der Intellekt eine ausgesprochene Skepsis gegenüber der Natur entwickelt. Ein Gedicht beginnt mit der Zeile: "Ja malo otdaju vnimanija prirode ..." [Ich gebe auf die Natur wenig acht ...], und man kann wohl sagen, daß seit Pasternak und Zabolockij die sogenannte Naturlyrik ihren Vorrang fast völlig eingebüßt hat und heute wahrscheinlich am häufigsten als triviale Gattung vorkommt.

Programmatisch ist sicherlich Vinokurovs Gedicht über die Trockenheit, das die antisentimentalische und asketische Haltung des Dichters besonders betont:

"Ничто на свете пусть не окропит
 Земли, звездой растрескавшейся в зное...
 Вращается в орбитах и скрипит
 Мое сухое яблоко глазное!
 Нисходит часто сухость неспроста.
 Подчас такая сухота в гортани,
 Что вдруг как бы немеет полость рта
 И судорога при глотаньи...
 Будь просто сух, как отлетевший сук,
 Как снег бывает сух при стуже,
 Как протокол ночной, будь только сух,
 И с каждым днем будь суше, суше, суше..."

testen ist wohl die Sprachgrotteske, wie sie Voznesenskij in seinem Gedicht "Gripp 'Gonkong' - 69" [Hongkong-Grippe 69] verwendet:

"Грипп,
грипп,
грипп,
грипп,
ты - грипп,
я - грипп,
на трех
могли б ...
Грипп... грипп...
Кипи, скипидар,
"Грипп - нет!
хиппи - да!"
Лили Брик с "Огоньком"
или грипп "Гонконг"?"

[Grippe
Grippe
Grippe
Grippe
Du bist die Grippe
ich bin die Grippe
für drei
könnte man ...
Grippe ... Grippe ...
Koch, Terpentin.
Grippe, nein.
Hippie, ja!
Lili Brik mit "Ogonëk"
oder "Hongkong"-Grippe?]

Eine lautmalende und quasi bildhafte Funktion hat die Sprachgrotteske in dem ebenfalls neuen Gedicht "Boj petuchov" [Hahnenkampf], das das Bild von den kämpfenden Hähnen verknüpft mit dem Bild, in dem die Köchin den Hahn schlachtet:

"Петухи!
Петухи!
Потуши!
Потуши!
Спор шпор,
ку-ка-рехнулись!
Урарь!
Ху-ха...
Кухарка
харакири
хрр
...
хр-рр

Какое бешеное счастье,
хрипя воронкой горловой,
под улюлюканье промчатся
с оторванной головой!"

Die Sprachlaute werden hier über die Buchstaben zum anschaulichen Material, das Voznesenskij selbst "Opyty izobrazitel'noj poëzii" [Versuche der darstellenden Poesie] (abgekürzt "Izopy") nennt. Als Einleitung zu diesem Abschnitt in "Ten' zvuka" schreibt Voznesenskij dazu:

"В противовес эстрадной, чтецкой поэзии (ЧП) я попытался - чем черт не шутит! - написать 'только для глаз'. Если ЧП вбирает в себя черты актерства и роднится с музыкой, то изопы соединяют слова и графику, становятся структурами."

[Als Gegengewicht zur podiumsgebundenen, rezitatorischen Poesie (ЧП) habe ich versucht - womit der Teufel nicht spielt!-, 'nur für die Augen' zu schreiben. Wenn die rezitatorische Poesie in sich Züge der Schauspielerei aufnimmt und mit der Musik verwandt ist, so verbinden 'Izopy' Wörter und Graphik, werden zu Strukturen.]

Interessant ist, daß Voznesenskij dann weiter versucht, die 'konkrete' Poesie aus der russischen Tradition zu erklären, aus den altrussischen Handschriften, aus den Holzschnittbilderbogen (lubki) und aus der zweifarbig gedruckten "Arifmetika" von Magnickij.

Auch auf die alten Akrosticha geht Voznesenskij ein, wo graphisch bestimmte Buchstaben hervorgehoben sind. Weiter bezieht sich Voznesenskij auf Nodier, dessen Leitern von Worten Puškin bereits bewunderte, auf van Goghs farbige Namenszüge, auf Mallarmé, Majakovskij, Chlebnikov, Kirsanov, vor allem aber auf die Kalligramme Apollinaires. Man kann also sagen, daß die Vorstufen zur konkreten Poesie jetzt auch in Rußland als bedeutungsvoll anerkannt sind. Voznesenskij geht nämlich auch darauf ein, daß durch Kino und Fernsehen der Informationsfluß ungeheuer vergrößert worden ist und damit überhaupt das Feld der optischen Wahrnehmungen.

L i t e r a t u r a n g a b e n

- B a r t a, Johann: Zur Theorie der lyrischen Dichtung. In: Zagadnienia rodzajów literackich. Tom IV, Zeszyt 1. Łódź 1961.
- B l o k, Aleksandr: Zapisnye knižki 1901-1920. Moskva 1965.
- B r o d s k i j, Iosif: Ostanovka v pustyne. Stichtovorenija i poëmy. New York 1970.
- G a s p a r o v, M.: Taktovik v ruskom stichosloženi XX. veka. In: Voprosy jazykoznanija, 1968, 5.
- H o l t h u s e n, Johannes: Russische Gegenwartsliteratur II. 1941-1967. Prosa und Lyrik. Bern u. München 1968.
- K a n t e m i r, Antioch: Sobranie stichtovorenij. BP (b. ser.). Leningrad 1956.
- L o t m a n, Jurij: Lekcii po struktural'noj poëtike. (Trudy po znakovym sistemam, I.) Tartu 1964.
- M a j a k o v s k i j, Vladimir: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, III. Moskva 1968.
- M a t h a u s e r, Zdeněk: Spirála poezie. Ruské básnictví od roku 1945 do současnosti. Praha 1967.
- O k u d ž a v a, Bulat: Veselyj barabanščik. Moskva 1964.
- R i h a, Karl: Moritat, Song, Bänkelsang. Zur Geschichte der modernen Ballade. Göttingen 1965.
- V i n o k u r o v, Evgenij: Zrelišča. Stichi. Moskva 1968.
- V o z n e s e n s k i j, Andrej: Treugol'naja gruša. 40 liričeskich otstuplenij iz poëmy. Moskva 1962.
- V o z n e s e n s k i j, Andrej: Achillesovo serdce. Stichi. Moskva 1966.
- V o z n e s e n s k i j, Andrej: Ten' zvuka. Moskva 1970.

S o l ž e n i c y n s E r z ä h l k u n s t

Im Jahr 1846 veröffentlichte Gogol' zum Entsetzen seiner demokratischen Verehrer ein Buch mit dem so harmlosen Titel "Vybrannye mesta iz perepiski s druz'jami" [Ausgewählte Stellen aus einem Briefwechsel mit Freunden]. In diesem Werk zeigte sich Gogol' zum ersten Mal als strenger Moralist in der Absicht, Rußland und zugleich die Rolle seines eigenen Werkes neu zu bestimmen. In dem lesenswerten Brief mit dem Titel "Svetloe voskresen'e" [Ostersonntag] unterscheidet Gogol' hier scharf zwischen dem Blick auf die gesamte Menschheit, der Liebe zur gesamten Menschheit und dem Blick auf den einzelnen Nächsten, der Liebe, die dem Bruder gilt. Das Umarmen der Menschheit, so urteilt Gogol', ist ein Zeichen für den Stolz des Intellektes, und erst der Osterkuß auf der Wange des Nächsten stellt den Menschen in die Gemeinde der Christen.

Über die Schwierigkeit, den Nächsten zu lieben, zitiert Gogol' ironisch die Stimme einer Amtsperson:

"Я не могу обнять этого человека: он мерзок, он подл душой, он запятнал себя бесчестнейшим поступком; я не пушу этого человека даже в переднюю свою; я даже не хочу дышать одним воздухом с ним..."

[Ich kann diesen Menschen nicht umarmen: er ist ekelhaft, seine Seele ist niederträchtig, er hat sich durch absolut ehrloses Verhalten beschmutzt. Diesen Menschen kann ich nicht einmal in mein Vorzimmer lassen, ich mag nicht einmal die gleiche Luft mit ihm atmen ...]

(Vortrag gehalten am 7.11.1972 in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München)

In der Besserung und Veränderung der Menschheit sieht Gogol' den zentralen Gedanken des 19. Jahrhunderts, aber wer diesen Gedanken nur abstrakt denkt, ist für ihn nur ein Illusionist:

"Все человечество готов он обнять, как брата, а брата не обнимет. Отделись от этого человечества, которому он готовит такое великодушное объятие, один человек, его оскорбивший, которому повелевает Христос в ту же минуту простить, - он уже не обнимет его. И достанется его объятие только тем, которые ничем не оскорбили его, с которыми не имел он случая столкнуться, которых он никогда не знал и даже не видал в глаза. Вот какого рода объятие всему человечеству дает человек нынешнего века..."

[Die ganze Menschheit ist er bereit zu umarmen wie einen Bruder, aber den Bruder will er nicht umarmen. Sobald aber aus dieser Menschheit, der er eine so großmütige Umarmung zgedacht hat, einer heraustritt, der ihn gekränkt hat, dann ist er schon nicht mehr bereit den zu umarmen, dem zu verzeihen Christus in diesem Augenblick gebietet. Und seine Umarmung ist nur für diejenigen da, die ihn durch gar nichts gekränkt haben, mit denen er gar keine Gelegenheit gehabt hat zusammenzustoßen, die er nie kennengelernt hat und sogar nicht einmal persönlich gesehen hat. Das ist die Art, wie der Mensch dieses Jahrhunderts die Menschheit umarmt...]

Wenn Solženicyn, um den es uns in Wirklichkeit zu tun ist, in seiner nicht gehaltenen Dankesrede für den Nobelpreis nach einem einheitlichen Beurteilungssystem für die täglichen Vorgänge in der sichtbaren Nähe und die Vorgänge in der Ferne ruft, dann meint er wie Gogol' die Überwindung dieser Kluft zwischen dem abstrakten und dem konkreten Gegenüber, meint er die faktische Unteilbarkeit des moralischen Standpunktes.

Wenn man sich mit Solženicyn näher beschäftigt, dann wird einem zwar deutlich, daß man den Autor, wie es der verärgerte Belinskij seinerzeit mit Gogol' gemacht hat, nach den Kriterien eines bestimmten ideologischen Gegensatzes in die Abseitsposition drängen kann, daß aber dadurch sein literari-

sches Werk nichts an Eindruckskraft und auch nichts an Authentizität verliert. Solženicyn ist nicht Theoretiker der Gesellschaft, sondern eines ihrer unveräußerlichen Glieder, und, unter den zur Zeit waltenden Umständen, faktisch ihr Opfer.

Solženicyn beschreibt und analysiert das praktische Leben zunächst einmal im Mikromaßstab. Seine Probleme sind, wie man sich mit dem Nächsten verträgt, wer und was der Nächste ist, wie im Gefängnis oder im Krankensaal so etwas wie Freundschaft und Liebe möglich sind, was Krieg und Zwist in der nächsten Nähe bedeuten. Solženicyn nimmt den jeweils Nächsten ernst, setzt ihn strengen Erprobungen aus und spart auch nicht mit Kritik. Dabei ist der Dichter aber wieder vor einem Mißverständnis in Schutz zu nehmen. Seine Überzeugungen erscheinen gerade in den kritischen Ausblicken auf den Menschen in unverschlüsselter Klarheit. Seine Bücher enthalten einen Appell, aber einen Appell, der keiner allegorischen Auslegung bedarf. Obwohl es beim Erzählen selbstverständlich um fiktive Sachverhalte geht, um Sachverhalte, die nur als Wirklichkeit *e r s c h e i n e n* - das ist nach Käte Hamburger die "Logik der Dichtung" -, bleibt Solženicyns Erzählhaltung im Grunde die Haltung des Faktographen. Die Krebsstation ist wirklich eine Krebsstation, selbst mit allen sich anbietenden Analogien zu bösartigen gesellschaftlichen Deformationen. Solženicyn denkt als Naturwissenschaftler viel zu klar und zu scharf, als daß er neben der strengen Kausalität noch eine symbolische Geschichtsphilosophie oder einen eigenen Mythos brauchte, um die schwierige Lage des Menschen in dieser Welt zu begründen.

Nun vollzieht sich aber das Erzählen, das Solženicyn als eigene Kunst handhabt, im Medium der Sprache. Das Verstehen

des nichtrussischen Lesers ist hier im häufigsten Fall auf die vermittelnde Brücke der Übersetzung angewiesen. Es liegt mir fern, einzelne Übersetzungen hier miteinander vergleichen zu wollen, aber die Frage sei doch aufgeworfen, welche Besonderheiten der russischen Sprache und der Sprache Solženicyns dem Übersetzer Probleme aufgeben.

Zunächst wäre da an die besondere Schichtung der russischen Literatursprache zu erinnern, die eine volkstümliche (ursprünglich vorwiegend bäuerliche) Sprachschicht mit eigener Syntax ebenso kennt wie eine Erzählsprache, die eigentlich für den mündlichen Vortrag stilisiert ist und von den Russen als "Skaz" bezeichnet wird. Daneben können charakteristische Eigenschaften anderer Sprachen wie z.B. des Ukrainischen im Dialog und sogar im Bewußtseinsbericht verwendet werden, um, wie in diesem Fall, südliches Lokalkolorit einzuführen. Von diesen ukrainischen Einschüben macht Solženicyn etwa in "August 14" (Avgust četyrnadcatogo) ganz bewußt Gebrauch. Hinzu kommt als Standessprache ganz neuer Prägung das bürokratische Parteirussisch sowie die besondere Sprache der Häftlinge, der politischen Häftlinge und der Strafhäftlinge. Alle diese sprachlichen Mittel werden von Solženicyn auch als Mittel der Komposition eingesetzt, und sie gilt es dann in der Übersetzung zu erkennen, was nicht immer leicht gelingen wird. Daß hier auch die ästhetische Rezeption eine Rolle spielt, wird am schnellsten klar, wenn man Solženicyns eigene Aussagen über die russische Literatursprache betrachtet. In einer offenen Diskussion mit dem inzwischen verstorbenen Philologen Viktor Vinogradov forderte Solženicyn 1965 in den Spalten der "Literaturzeitung" (Literaturnaja gazeta) die genauere Beachtung der "elastischen russischen Wortfolge", die

schöpferische Beschäftigung mit dem ungeheuren Wortschatz des Russischen, die Bereicherung der durch Eingriffe der Obrigkeit unansehnlich gewordenen modernen Schriftsprache durch die Lebenskraft der russischen Volkssprichwörter, die genaue Schulung an der gesprochenen mündlichen Sprache, die Ersetzung des Häßlichen durch das Schöne, des Langen durch das Kurze, des Verschleierte durch das Klare.

Diesem Rezept folgt der Erzähler Solženicyn sehr treu, und die Dialektik der Sprachentwicklung in der Zeit des Stalinismus ist das geheime Thema seines Romans "Im ersten Kreis" (V krugе pervom), der polemisch, parodistisch und ironisch durchgehend Sprachkritik übt. Semantische Ironie tritt z.B. in den Worten des Parteisekretärs Stepanov zutage, der darüber klagt, daß ... "все это сделано на бумаге (потому что - только на словесных уверениях), а не на деле (то есть не на бумаге, не в виде протоколов)." [... alles ja nur auf dem Papier erledigt sei (weil nur in mündlichen Versicherungen), aber nicht in Wirklichkeit (das heißt nicht auf Papier, nicht in Gestalt von Protokollen)]. Die semantische Spannung erhebt hier das Papier zur Wirklichkeit und degradiert die wirklich gesprochene Rede zum "Papier".

Offene Gesellschaftskritik wird sicherlich am stärksten ebenfalls im "Ersten Kreis" geübt. Wir dürfen hier Georg Lukács zum Kronzeugen wählen, der in diesem Roman wichtige Formen der Entmenschlichung, der Entfremdung des Menschen von sich selbst - und zwar in einer scheinbar sozialistischen Gesellschaft - aufgedeckt fand. Insofern dürfte die Betroffenheit durch Solženicyn sehr allgemein sein, und die Reaktion der für die gesellschaftliche Entwicklung in Solženicyns Heimat Verantwortlichen zeigt das ja auch sehr kraß. Wir wollen hier aber nicht

ausgetretene Wege gehen und etwa näher die delikate gesellschaftliche Rolle des Schriftstellers in Rußland untersuchen. Zu diesem Thema hat Solženicyn selbst sehr viel Überzeugendes gesagt und auch getan.

Mit einem Problem, auf das gerade der nach Identifikation suchende Leser von Anfang an zu reagieren gezwungen ist, möchte ich der Betrachtung der Erzählkunst näher kommen. Es handelt sich um die leidigen russischen Personennamen, um die so verschiedenen Benennungen der Menschen. Damit steht in engem Zusammenhang der ungewöhnliche Reichtum an Haupt- und Nebenpersonen, mit dem wir es bei Solženicyn zu tun haben.

Das System der Benennungen ist bei Solženicyn besonders gut zu durchschauen. Die vier Varianten: 1. Vorname, 2. affektiver Name (d.h. z.B. ein Kosenamen), 3. Vor- und Vatersname, 4. schließlich der Nachname treten nicht willkürlich, sondern in perspektivischer Ordnung auf. Solženicyns stark engagierte Perspektive läßt z.B. bei Kostoglotov in der "Krebsstation" (Rakovyj korpus) den Vornamen Oleg als normal erscheinen, ganz besonders nachdem er in nähere Beziehung zur Krankenschwester Zoja getreten ist. Welcher Leser aber erinnert sich schon an den Vatersnamen, den Zoja einmal in seiner Karteikarte findet und den sie dann in ihrer Anrede gebraucht: Oleg Filimono-
vič. Kostoglotov kontert denn auch gleich: "Net už! kak načali, požalujsta: Oleg!" [Nicht doch! Bleiben Sie nur bitte bei Oleg!] Der Vatersname, um dessentwillen auch die Russen ihr Gedächtnis besonders trainiert halten müssen, bedeutet zukommende Anrede unter zivilisierten Menschen, Höflichkeit dem Übergeordneten gegenüber oder einfach automatisierte Routine. Daß der Häftling Neržin von dem Oberstingenieur Jakonov im "Ersten Kreis" als "Gleb Vikent'ič" angeredet wird, bedeutet

bewußte Anerkennung des gleichen intellektuellen Niveaus und zugleich eine Art Auszeichnung durch den Vorgesetzten:

"Обращение по имени-отчеству означало любезность и доброжелательство, одновременно не стоя инженер-полковнику труда, так как под стеклом у него лежал перечень всех заключенных с их именами-отчествами (кто не знал этого обстоятельства, поражался памяти Яконова)."

[Die Anrede mit dem Vor- und Vatersnamen drückte Liebenswürdigkeit und Wohlwollen aus, sie kostete gleichzeitig den Oberstingenieur keine Mühe, denn unter dem Glas vor ihm lag die Liste aller Häftlinge mit ihren Vor- und Vatersnamen (wem dieser Umstand nicht bekannt war, dem konnte Jakonovs Gedächtnis imponieren)].

Vor- und Vatersname sind zunächst nur im persönlichen Verkehr eine Ehrerbietungsformel, so z.B. wenn der einheimische Leiter der Krebsstation nur in dieser Perspektive auftaucht: "Nizamutdin Bachramovič" - der Name ist zugleich untrügliches Zeichen für seine asiatische Herkunft. Vergleichbar ist auch noch die etwas ironische Perspektive, in der jene Krankenschwester in Sicht kommt, die, wie es heißt, "solider als manche Ärztin aussah", sie führt den würdevollen Namen Olympiada Vladislavovna. Im unpersönlichen Verkehr jedoch dienen Vor- und Vatersname der korrekten Registrierung in allen nur denkbaren Karteien und Listen. Im "Ersten Kreis" läßt sich Solženicyn bei der wohl für jeden Leser unvergeßlichen Schilderung der ersten Nacht, die der Diplomat Innokentij Volodin im Moskauer Lubjanka-Gefängnis verbringt, nicht jenes zermürbende Frage- und Antwortspiel entgehen, das sich fast stereotyp mehrmals wiederholt:

"- Фамилия? - Володин. - Имя-отчество? - Сколько раз можно? - Имя-отчество! - Иннокентий Артемьич."

Oder ein anderes Mal:

"- Фамилия? - Я уже отвечал! - возмутился Иннокентий. - Фамилия? - без выражения, как радист, вызывающий станцию, повторил пришедший."

[Name? - Volodin. - Vorname, Vatersname? - Wie oft kann man denn? - Vorname, Vatersname! - Innokentij Artem'ič./Name? - Hab' ich doch gerade gesagt, empörte sich Innokentij. - Name? - wiederholte ohne Ausdruck, wie ein Funker, der eine Station anrief, der Eingetretene.]

Solženicyn behandelt die Namen als etwas sehr wichtiges, sie sind voll einbezogen in den zentralen Themenkreis, um den es bei ihm geht: die Beziehungen des Menschen zum Menschen. In "August 14" bemüht sich der 19jährige Jaroslav Charitonov, frischgebackener Unterleutnant, mit einem Feldwebel ohne Förmlichkeit ins Gespräch zu kommen. Da heißt es:

"Фельдфебель такой был важный, плотный, и заметно старше Ярослава, что юному подпоручику неловко было перед ним за свои звездочки, неловко быть чином выше да, при тонкости фигуры, и ростом. Всю эту неловкость Ярослав старался искупить вежливым невоенным обращением:

- Как мне вас называть, простите?
- Фельдфебель, как! - улыбался тот, вытирая пот с загорелого лица.
- Ну что вы! По имени-отчеству!
- По имени-отчеству в армии не зовут ...
- В человечестве - зовут.
- Меня и в человечестве всю жизнь только Терентием.

[Der Feldwebel war so ernst, so stämmig und sichtbar älter als Jaroslav, daß der jugendliche Unterleutnant vor ihm verlegen wurde wegen seiner Sternchen, verlegen, im Rang über ihm zu stehen und, bei seiner schwächtigen Figur, auch nach seiner Größe. All diese Verlegenheit suchte Jaroslav durch seine höfliche, unmilitärische Anrede wettzumachen: Wie kann ich zu Ihnen sagen, verzeihen Sie? - Feldwebel, wie denn sonst! - lächelte der, den Schweiß von seinem sonnverbrannten Gesicht wischend. - Aber nicht doch. Mit Vor- und Vatersnamen. - Mit Vor- und Vatersnamen redet man im Heer nicht an ... - Aber unter Menschen sagt man so. - Unter Menschen hat man mich auch das ganze Leben nur Terentij gerufen ...]

Die Tatsache, daß Solženicyn seine bekannte Lagererzählung "Odin den' Ivana Denisoviča" [Ein Tag des Ivan Denisovič] genannt hat, kann, so betrachtet, kein Zufall sein. Der Lager-

häftling Suchov geht in Solženicyns Perspektive seiner Menschenwürde nicht verlustig, er fühlt sich selbst wie unter Menschen, wenn auch nicht wie unter lauter guten. Der Gebrauch der Namen und Anredeformen könnte, wenn man ihn weiter verfolgte, sehr wohl auch einen Ausblick auf die strukturelle Ebene der Komposition eröffnen. Mit diesen Namen korrespondieren nämlich weitere sprachliche Eigenarten, Wertungen und erzählerische Ordnungsprinzipien, aus denen die Werke ihren Erzählrhythmus, anders gesagt, ihre Erzählperspektive gewinnen.

Es bestätigt sich hier genau das, was der russische Linguist Boris Uspenskij 1970 in seinem Buch "Die Poetik der Komposition" u.a. über Tolstojs "Krieg und Frieden" (Vojna i mir) ausgeführt hat. Auch bei Tolstoj ist es gar nicht gleichgültig, ob etwa von "Bonaparte", "Buonaparte" oder von "Napoleon" die Rede ist.

Die Fülle der bei Solženicyn auftretenden Personen stellt freilich nicht allein an unser Namensgedächtnis ungewöhnliche Anforderungen. Bequeme und rasche Identifikation wird dem Leser auch dadurch erschwert, daß er in ein ungeheuer breites Spektrum menschlicher Schicksale Einblick bekommt, und daß jedes Schicksal im Augenblick des Eintritts seines Trägers in die Handlung schon ein eigenes spezifisches Gewicht hat, sogar das Schicksal der Kinder. Daran zeigt sich deutlich, daß es Solženicyn nicht um eine psychologische Typisierung geht, nicht um die Darstellung eines typischen Bewußtseins, sondern um das, was er die soziale "Polyphonie" nennt, das oft problematische Zusammenwirken der einzelnen gesellschaftlichen Momen-

Dieses in erzähltechnischer Hinsicht eher umständliche

Verfahren fordert vor allem den häufigen und raschen Perspektivenwechsel, großen sprachlichen Takt und die Gabe der Einfühlung in ganz individuelle Wertsysteme. Da man Solženicyns eigenen Begriff der Polyphonie gelegentlich mit Michail Bachtins Dostoevskij-Buch verknüpft hat, wollen wir hier einen wesentlichen Unterschied zu Dostoevskij markieren. Dostoevskij verlagert das Erzählen bis in die Tiefenschichten des Bewußtseins seiner Helden, er gestaltet die Welt nach dem besonderen Hinblick und der Verfassung seiner Helden. Raskolnikovs enge Dachstube ist ebenso wie die gestaute Zeit ein Analogon zu seinem Bewußtsein, das sich nach Ausbruch aus der Enge, nach Proben seiner Macht sehnt. Die Haupthandlung, deren Spannung wir bei Dostoevskij so geradezu körperlich spüren, ist im Grunde die Verlängerung eines charakterologischen Entwurfs, mit anderen Worten die Probe oder das Experiment mit einer Idee, die sich ihrerseits mit anderen Ideen im Raum stößt. Solženicyn reduziert dagegen die Handlung auf einen privaten Lebensausschnitt oder einen Ausschnitt aus der Geschichte, aber dieser Ausschnitt ist ein authentischer Ausschnitt, ist sogar oft nach Tag und Stunde verifizierbar.

"Wie verstehe ich die Polyphonie?" fragt Solženicyn in dem bekannten Interview mit Pavel Ličko, das 1967 in einer slowakischen Kulturzeitschrift erschien. "Eine Erzählung ohne Hauptheld ... Jede Person wird zur Hauptperson, wenn die Handlung sie betrifft. Bisweilen ist der Autor für 35 Helden verantwortlich. Keinem von ihnen gibt er den Vorrang. Jede von ihm geschaffene Gestalt muß er begreiflich machen und begründen. Doch darf er den Boden unter seinen Füßen nicht verlieren."

Ein Beispiel. Das 8. Kapitel der "Krebsstation" ist einer typischen Nebenfigur, dem Arbeiter Efrem Podduev gewidmet,

dessen Person Solženicyn u.a. dazu dient, die Begegnung zwischen den Krebskranken und den hinter Sinnigen Volkserzählungen Leo Tolstojs anzuzetteln. Der alte biblische Vorname Efrem (Ephraim) liegt ganz auf der Linie des volkstümlichen, oder wie Lukács sagen würde, des bäuerlich-plebejischen Horizontes bei Tolstoj. Solženicyn fällt bei dieser Erzählung selbst in den Volkston, in die besondere Syntax der Volkssprache, in die Sprache der Volkslegende oder der Fabel, und zwar auch bei der Vorgeschichte seiner Krankheit, bei der Beschreibung des Halstumors, des Spickens der Zunge mit Radiumnadeln, bei der Schilderung der immer weiter ausfächernden Operationen.

Das neutrale Wort "operieren", das hier in der deutschen Übersetzung gebraucht ist: "und sie operierten ihn links und rechts am Hals", paßt eigentlich nicht so gut zu der anschaulichen und affektiven Beschreibung des Leidens, in der der Erzähler sich Efrens eigene Perspektive, Efrens eigene Sprache zu eigen macht. Wörtlich lautet nämlich der Text:

"И его порезали справа и слева по шее, как режутся ножами блатари..."

[Und sie schnitten an seinem Hals rechts und links herum, so wie Kriminelle mit dem Messer arbeiten.]

Solženicyns Kunst besteht darin, auf knappstem Raum Efrens Lebensgeschichte, Efrens Krankengeschichte und seine individuelle Einstellung zum Leben und zur Welt zu umreißen. Efrem steht so als ganze Person vor uns, mit aller seiner erworbenen Weisheit und in einer gleichsam schon abgeschlossenen Entwicklung. Wie der tschechische Slavist Miroslav Drozda in seiner Studie über Solženicyn treffend bemerkt hat, sind die vielen Lebensgeschichten, die Solženicyn in die Fabel einbaut, nicht als Abrechnung oder als rückschauende Einkehr

der betreffenden Figur zu verstehen, sondern als Aufdeckung möglicher Verhaltensweisen im zwischenmenschlichen Bereich. Solženicyns Realismus geht bei aller Verflechtung mit der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts hier sehr eigene Wege, unter Überspringung etwa der Traditionen Gor'kijs oder Bunins.

Wenn man die Kontinuität der russischen Literatur im Auge hat, darf man aber auf keinen Fall vergessen, daß bereits Ende der zwanziger Jahre von einer linken Gruppierung sehr energisch eine "Literatur der Fakten" gefordert wurde, eine Literatur, die dokumentarisch und nicht ausgedacht zu sein hatte. In seinem Essay "Woher und wohin?" (Otkuda i kuda?) stellte Sergej Tret'jakov schon 1923 fest:

"С вымышленными людьми на вымышленных путях живет читатель, совершает вымышленные поступки и проступки, чтоб вслед за тем снова стать косноязычным и слепонгим атомом стихийно неорганизованного общества. И там, где ему действительно нужно слово в его повседневной жизни, он его не находит."

[Mit erfundenen Menschen auf erfundenen Wegen lebt der Leser, vollführt erfundene Taten und Missetaten, um danach wieder ein stammelndes und blindes Atom der elementaren unorganisierten Gesellschaft zu werden. Und dort, wo er wirklich das Wort braucht in seinem alltäglichen Leben, findet er es nicht.]

Da, wo die Faktisten (wie sie sich selbst nannten) gegen eine "konventionelle Physiologie des Romans" stritten, dort, wo sie von der perspektivischen Verzerrung durch die zentrale Rolle des "Helden" sprachen, wo sie die genaue "Fixierung der Fakten" verlangten, ist Solženicyn ihr heimlicher Bundesgenosse. Bei ihm gibt es keine "proletarischen Werthers", über die man schon 1928 zu lachen begann, bei ihm gibt es keine stereotype Psychologie des Helden, bei ihm ist Kunst kein "ästhetisches Narkotikum". Allerdings muß zum Unterschied von manchen

Bestrebungen der zwanziger Jahre betont werden, daß Solženicyn nicht das von Tret'jakov so genannte "ptolemäische System" der Literatur verlassen hat, daß er also doch ein "Belletrist" ist, daß er wie Tolstoj an die Beeinflussung des Lesers durch ästhetisch motivierte Verfahren glaubt. Wenn Solženicyn aber in dem Buch "Ein Tag des Ivan Denisovič" einen normalen Straflagertag in seiner vollen Chronologie ohne Beeinträchtigung durch ein spannendes Sujet erzählerisch protokolliert hat, dann hat er das auch im Hinblick auf Tolstoj gewagt, dessen erstes erzählerisches Werk ein Beitrag zur Faktographie war: "Istorija včerašnego dnja" [Die Geschichte des gestrigen Tages], ein minutiöses und gewissenhaftes Seelenprotokoll, niedergeschrieben 1861 mit nur 23 Jahren.

Der Titel der "Krebsstation" nimmt ausdrücklich auf einen Gegenstand Bezug, und kein Geringerer als Heinrich Böll hat dem Buch nachgerühmt, man erfahre daraus Erstaunliches über die Sorgfalt der ärztlichen Behandlung in der Sowjetunion. Im Mittelpunkt auch der Bewußtseinsdarstellung steht bei Solženicyn die Problematik der sozialen Existenz, bezogen auf die realen Einrichtungen und Gegebenheiten dieser Welt, und so erfaßt seine Darstellung auch die Biographie solcher Einrichtungen und der durch sie geprägten Gruppen. Den Ausdruck "sozialistischer Realismus", an dem Georg Lukács auch im Hinblick auf Solženicyn bis zuletzt gehangen hat, möchte ich hier deswegen vermeiden, weil er peinliche Assoziationen wachruft und weil Solženicyn wirklich etwas ganz anderes darstellt als diejenigen, die unter solcher Flagge gesegelt sind.

Biographie einer ganzen Gesellschaft könnte auch Solženicyns neuester Roman genannt werden, dessen erster Teil mit dem Titel "August 14" nun dem deutschen Leser in einer autorisierten Version angeboten ist.

Der vorliegende Teil des Werkes, das der Autor selbst als das "wichtigste Projekt" seines Lebens bezeichnet hat, beschäftigt sich vor allem mit der Niederlage der russischen Armee des Generals Samsonov in Ostpreußen, mit der sogenannten Tannenberg Schlacht. Unübersehbar ist jedoch auch, daß die Geschichte verschiedener russischer Familien, d.h. das Leben im Hinterland, den Vorgängen erst Relief gibt.

Eine äußerliche Parallele zu Tolstojs historischer Epöe "Krieg und Frieden" ist dabei nicht nur, daß der zeitliche Abstand von etwas weniger als sechs Jahrzehnten ähnlich ausfällt, sondern auch, daß es Solženicyn mit dem Materialstudium, seien es primäre Geschichtsquellen, seien es private Dokumente und Nachrichten selbst aus der eigenen Familie, ähnlich genau nimmt. Aber es gibt auch wesentliche Unterschiede in der Perspektive. Tolstojs polemische Ironie gegenüber der Geschichtsschreibung scheint bei Solženicyn durch einen starken pädagogischen Affekt verdrängt zu sein. Das zeigt sich schon an den Volkssprichwörtern, die zwischen manche Kapitel montiert sind und die unmittelbar auf eine Moral abzielen:

"Богатици - что голубые кони: редко удаются." [Die Söhne der Reichen sind wie die blauen Pferde: sie geraten selten.] Oder: "Огня под полой не унесешь!..." [Feuer kann man nicht unter dem Rockschoß verstecken.] Oder: "Не рок головы ищет - сама голова на рок идет." [Das Verhängnis sucht nicht den Kopf: der Kopf geht dem Verhängnis entgegen.]

Eine wesentliche Rolle als Beobachter und als Beurteiler der Lage spielt im Roman eine Person, die als Agent des Autors dient. Der Oberst im Generalstab Vorotynev, dessen Rolle also sachlich motiviert ist, steht dabei zum Autor in einem streng distanzierten Verhältnis, das durch keine Intimitäten

aufgelockert wird. Man muß schon lange blättern, bis man auf den Vornamen Vorotyncevs stößt: Georgij oder russisch Egorij. Der ständige Gebrauch des Nachnamens wird so zu einem strukturellen Merkmal, insofern als Vorotyncev nur die Linse ist, in der sich die verschiedenen Ereignisse und Phasen der Schlacht zur gültigen Ordnung binden.

Als Verbindungsoffizier des Hauptquartiers eilt Vorotyncev von Schauplatz zu Schauplatz, in der stockenden Bewegung der Truppen bleibt er das mobile Element, sein Sachverstand wird bis zum zwangsweisen Verzicht auf fast jeden Schlaf in Anspruch genommen:

" Со своим характером он бы и не заснул: план выхода, расчеты и надежды выхода сверлили его, и теперь, пока это не сбудется, не мог бы он расслабиться и заснуть. Забегали мысли и дальше: что и как он расскажет в Ставке, если выйдет. И как это подействует."

[Mit seinem Charakter hätte er auch keinen Schlaf gefunden: der Ausbruchsplan, die Berechnungen und Hoffnungen um den Ausbruch bohrten in ihm. Jetzt, bevor sich das alles erfüllt haben würde, hätte er nicht schwach werden und einschlafen können. Und seine Gedanken eilten noch weiter voraus: Was und wie er im Hauptquartier vortragen würde, wenn er herauskäme. Und was für eine Wirkung das haben würde.]

Wo der Autor selbst das Wort in der Deutung der verworrenen Vorgänge übernimmt, ist ihm Skepsis gegenüber Tolstojs fatalistischer Geschichtsphilosophie anzumerken. An einer Stelle sagt er ausdrücklich, er wolle sich über das Versagen der russischen Generalität nicht mit Tolstojs Überzeugung hinwegtrösten, daß nicht Generäle die Heere führten, daß nicht Kapitäne die Schiffe und nicht Führer die Parteien steuerten:

"да слишком много раз показал нам XX век, что именно о н и."

[allzuvielen Male hat uns das 20. Jahrhundert gezeigt, daß genau sie all dies tun.]

Wenn Solženicyn in seinem letzten Werk auf dem Gebiet der Geschichtsphilosophie gegen Tolstoj polemisiert, so ist gerade hierin ein Beweis dafür zu erblicken, daß "August 14" eine Kontrafaktur zu Tolstojs "Krieg und Frieden" ist und daß Solženicyn Tolstojs Tradition in keiner Weise als erschöpft ansieht. Nur muß man gerechterweise anmerken, daß Solženicyn sich von dieser Tradition jederzeit auch ironisch zu befreien versteht. Über den fügsamen Romancier Galachov heißt es im "Ersten Kreis" recht sarkastisch:

"Но угнетало Галахова, что писать-то! - все трудней становилось писать каждую новую хорошую страницу. Он заставил себя работать по расписанию, он боролся с зевотой, с ленивым мозгом, с отвлекающими мыслями, с прислушиванием, что пришел, кажется, почтальон, пойти бы посмотреть газетки. Он старался месяцами не заглядывать в Толстого, потому что толстовская навязчивая манера писать так и перла сама из его автоматической ручки."

[Nur das Schreiben selbst bedrückte Galachov. Immer schwerer wurde es ihm, jede neue schöne Seite zu schreiben. Er zwang sich dazu, nach einem Stundenplan zu arbeiten, er kämpfte mit dem Gähnen, mit dem faulen Gehirn, mit ablenkenden Gedanken, mit dem Lauschen darauf, daß anscheinend gerade der Postbote gekommen war. Man könnte ein bißchen in die Zeitungen schauen. Er bemühte sich monatelang keinen Tolstoj aufzuschlagen, denn die aufdringliche Tolstoj-sche Manier zu schreiben quoll ganz von selbst mit Macht aus seinem Füllfederhalter.]

Wichtiger als die Auseinandersetzung mit Tolstoj ist aber noch etwas anderes. Solženicyn möchte seinen russischen Leser zur Mündigkeit erziehen, und als tiefere Ursache der russischen Mißerfolge im Feldzug läßt er nicht gelten, daß etwa das Volk nicht habe kämpfen wollen, oder daß es unüberwindbare soziale Gegensätze gegeben habe. Die mangelnde Gewöhnung an selbständige Entscheidungen und die Unmündigkeit der zur Führung Berufenen werden für das Verhängnis fast allein verantwortlich gemacht. Die rein gesellschaftlichen Ursachen werden dagegen auf Kurzsichtigkeit und Korruption in den Hofkreisen reduziert.

Gegen die Versäumnisse der Führer kann selbst der Volksgeist nichts ausrichten, und der Autor leitet sein 40. Kapitel mit folgendem elegischen Resümee ein:

"В четырехлетней войне, надорвавшей народный дух, кто возьмется указать решающее сражение? Бесчисленно было их, больше бесславных, чем прославленных, глотавших наши силы и веру в себя, безотдарно и бесполезно забиравших у нас самых смелых и крепких, оставляя разбором похуже."

[In dem vierjährigen Krieg, der den Geist des Volkes zuschanden gemacht hatte, wer traute sich dazu, die entscheidende Schlacht zu nennen? Unermesslich war ihre Zahl, mehr unrühmlich als rühmlich ihr Ausgang, ein Verschleiß unserer Kräfte und unseres Glaubens an uns selbst. Um die Tapfersten und Stärksten haben sie uns gebracht, eine schlechtere Auswahl übriglassend.]

Auch der Oberst Vorotyncev, Gewährsmann und Komplize des Erzählers, dem das Ausmaß der Katastrophe als erstem bewußt wird, muß seine persönliche Ohnmacht angesichts der dilettantischen Führung durch die obersten Stäbe einsehen. Dabei bringt gerade er, der zu den entschlossensten Nachwuchsoffizieren gehört, zu den sog. "Jungtürken" oder auch, wie der Autor anmerkt, den potentiellen "Dekabristen" des 20. Jahrhunderts, beste intellektuelle, moralische und physische Voraussetzungen für einen persönlichen Erfolg mit. Als seine Lebensaufgabe sieht er es an, "günstigen Einfluß auf die Geschichte seines Vaterlandes zu nehmen", dieses in irgendeine "bessere" Richtung zu ziehen oder zu stoßen. Aber er weiß auch dies:

"Но силы такой, но влиянья такого не отпускалось в России отдельному человеку, не осененному близостью короны."

[Doch eine solche Macht, ein solcher Einfluß wurde dem einzelnen Menschen in Rußland nicht eingeräumt, wenn ihm nicht durch die Nähe der Krone der Segen dazu erteilt worden war.]

Eine zeitweilig euphorische Stimmung lernt Vorotyncev nur kennen, als er am 14. August dabei helfen kann, an einem

besonders wichtigen Frontabschnitt den Geist der Verteidiger zu beflügeln und sogar einen taktischen Gegenangriff zu forcieren. Durch einen nachweisbar unsinnigen Rückzugsbefehl des Armeekorps wird dieser Erfolg zwar sofort wieder zunichte gemacht, aber Vorotyncev hatte doch schon triumphieren können, daß die vorderen Truppenteile selbst die Initiative ergriffen hatten, daß die unermeßlichen Kräfte des Volkes nun doch in Bewegung geraten waren.

Der Fall von diesem Stimmungsgipfel ist um so tiefer, als sich Vorotyncev in diesen Stunden einem einfachen Soldaten verbunden weiß, der ihm im richtigen Augenblick begegnet ist. Arsenij Blagodarev, der ideale tapfere Untergebene und später sogar Freund, erscheint Vorotyncev wie ein besonderes Symbol dieser Gegenaktion, von ihm vermag er sich in den nächsten Tagen nicht zu trennen.

Solženicyn liefert hier den Beweis, daß er die Namen oft auch im Sinne ihrer Etymologie verwendet, als redende oder sprechende Namen. Vorotyncev reflektiert beim ersten Hören des Namens Blagodarev, in dem sich die Bedeutung "Dank sagen" verbirgt, über eben diese Bedeutung:

"Ловкая подхватистая фамилия, и так же подхватисто он выговорил ее, теплым помелом прошел по сердцу. Благодарев!"

[So ein gelungener, treffender Name, und so treffend sprach er ihn aus, daß er wie ein warmes Zeichen das Herz traf. Blagoradev!]

Dieser idealisierte und - im Sinne Tolstojs - plebejisch-volkstümlich stilisierte russische Soldat weiß nichts von Kadavergehorsam und zeigt nie eine Spur von Unterwürfigkeit. In Vorotyncevs Perspektive erscheint er folgendermaßen:

"И через дым счастья, дым боя, дым несвязанности бы-

тия все время видел он еще лицо Благодарева: никогда не услужливое, а всегда достойноготовное, доброжелательное даже до снисходительности, не дерзкое, но живущее осмысленной отдельной волей."

[Durch den Dunst des Glücks, durch den Dunst des Gefechtes, durch den Dunst der Ungereimtheit des Daseins sah er die ganze Zeit auch noch das Gesicht Blagodarevs vor sich: niemals beflissen, sondern immer voll würdiger Bereitwilligkeit. Wohlwollend bis zur Nachsicht, nicht vermessen sondern belebt von einem besonnenen, selbständigen, freien Willen]

Vorotyncev findet also wie Pierre in "Krieg und Frieden" seinen Platon Karataev, nur daß Solženicyn an ihm weniger seine Lebensweisheit als seine innere Freiheit, seine Mündigkeit herausarbeitet. Arsenij ist gerade in schwierigen Lagen gut zu gebrauchen, und so macht ihn Solženicyn zu einem der Protagonisten in den Szenen, die die schmale Fabel des Romans ausmachen: den Ausbruch einer kleinen Gruppe unter Führung des Obersten Vorotyncev aus dem deutschen Kessel.

Hier geschieht es dann auch, daß sich wie in einem Knoten die Erzählstränge der zentraleren Personen miteinander verwickeln, was ja zum traditionellen Ablauf einer Romanfabel gehört. Im Verlauf dieser Szenen tritt auch der Oberkommandierende General Samsonov auf, der in diesem Roman die tragische Figur abgibt. Obwohl vollkommen klar ist, daß Solženicyn die äußerlichen Gründe für das Scheitern der russischen Strategie darin sieht, daß die Führung nicht die Bedeutung der modernen Technik für die Kriegführung erkannt hatte, also ohne Nachrichtentechnik, Flugaufklärung und Transportmittel nach Berlin marschieren wollte, bleibt General Samsonov in den Mantel einer fast Don-Quijotehaften Ritterlichkeit gekleidet. Sein letzter Vorbeiritt an den versprengten Truppen erscheint Vorotyncev wie ein "langsamer, herrscherlicher, vorpetrinischer Ritt" und die ihm nachschauenden Augen der Soldaten blicken

nicht böse sondern gutmütig auf dieses "entblößte Haupt voll-
erhabener Traurigkeit."

"August 14" ist auch ein Epos, und zum Ausdruck der Poesie episch überhöhter Bilder hat Solženicyn das zeitgemäße Mittel der Filmperspektive zu Hilfe genommen. In Montageszenen, die als "Filmleinwand" (Ecran) bezeichnet sind, erscheinen symbolische Bildvorgänge, etwa die brennenden Windmühlenflügel als feuriges Schicksalsrad, die Georgsfahne, die von den letzten Getreuen in die ostpreußische Erde versenkt wird, der Nahkampf mit dem Bajonett, der Pferdekopf in Großaufnahme, die Perspektive des herrenlosen Pferdes, die verirrtten Tiere, das mit sinnlosen Gegenständen übersäte Schlachtfeld:

"санитарные сумки...
офицерские чемоданы...
фуражки... пояса... сапоги... шашки... полевые
офицерские сумки...
солдатские за спинные мешки...
иногда - и на трупах...
Бочки - целые, и пробитые, и пустые...
мешки полные, полуполные, завязанные развязанные...
немецкий велосипед, не доvezенный до России...
газеты брошенные..."

[Sanitätstaschen, Offizierskoffer ... Schirmmützen ...
Koppel ... Stiefel ... Säbel ... Feldbeutel von Offizieren ...
Ranzen von einfachen Soldaten ... manchmal auch auf dem Rücken von Toten ...
Fässer - ganze und durchschossene und leere ... Säcke, gefüllte und halbvolle, zugebundene und aufgebundene, ein deutsches
Fahrrad, das den Transport nach Rußland nicht erlebt hatte ...
fortgeworfene Zeitungen ...]

Auf dieser Erzählebene gibt es auch echte epische Vergleiche und Metaphern, etwa wenn der Geschoßhagel - wie schon in der mittelalterlichen russischen Kriegserzählung - mit der Bewegung von Dreschfliegeln auf der Tenne verglichen wird. Solženicyn bevorzugt hier bäuerliche Metaphern oder Vergleiche, die bis in das Gebiet der Strategie reichen. Die beiden russischen Angriffsspitzen in Ostpreußen, die Armee des Generals

Rennenkampf und die Armee des Generals Samsonov werden mit einem gehörnten Stierkopf verglichen, nicht mit einer Dampfwalze, wie es die deutsche Perspektive wollte.

Manche Vergleiche erinnern aber auch an Tolstojs berühmte physikalische Vergleiche, so wenn es von der militärischen Lage heißt:

"Отступление само начинало течь, как течет и твердый металл, никого не спрося, лишь свою температуру плавления."

[Der Rückzug geriet von selbst ins Fließen, so wie auch schweres Metall fließt, ohne jemand zu fragen außer seiner Schmelztemperatur.]

Ein souveräner Standpunkt wird hier deutlich ebenso wie in den geschichtsphilosophischen Abschweifungen oder in den die Handlung transzendierenden Sentenzen, von denen die pessimistischste vielleicht diese ist:

"Плохие люди все друг друга поддерживают, в этом главная сила их."

[Die schlechten Menschen unterstützen sich alle gegenseitig, darin besteht ihre größte Stärke.]

Der Kampf Mann gegen Mann wird von Solženicyn in diesem Roman nicht übermäßig verherrlicht, aber er wird auch nicht aus dem menschlichen Bereich verdrängt. Der Krieg wird von Solženicyn weder als Naturereignis noch als notwendig und unvermeidbar hingestellt, eher im Gegenteil, aber eine ideologisch begründete "Ohne-mich"-Haltung ist seinem Naturell ganz offensichtlich fremd. Im Vordergrund steht hier wieder die Solidarität mit dem Nächsten, nicht mit dem Übernächsten.

Solženicyns pädagogischer Affekt tritt auf diesem Gebiet besonders in den Szenen mit dem Fähnrich Lenartovič in den Vordergrund. Saša Lenartovič, im zivilen Leben Student der Petersburger Universität, ist ein glühender und überzeugter Feind des zaristischen Regimes und wartet nur noch

auf die Revolution. Seine Einstellung zum Krieg ist: "Je schlimmer desto besser." In Lenartovič ringen zwei Gefühle miteinander, der Wunsch, aus dem verhaßten Krieg zu dertieren und der Instinkt, sein Leben so teuer wie möglich zu verkaufen.

Saša Lenartovič nimmt in der Gruppe mit dem Oberst zunächst eine kritische Haltung ein. Der Oberst Vorotynev gefällt ihm zwar nicht so schlecht, aber andererseits

"если он истинно-образованный, да еще имеет власть, - как же мог он поддаться темному немоу завету этих диких запасных из нечесанных углов России?"

[wenn er wirklich gebildet war und dazu noch die Macht hatte, wie konnte er sich da der dunklen stummen Willensordnung dieser unaufgeklärten Reservisten aus den ungekämmten Ecken Rußlands unterordnen?]

Die vor dem Ausbruch aus der Umzingelung Stehenden haben sich ganz zufällig zusammengefunden, unter ihnen befinden sich auch Angehörige eines der im Kampf zerschlagenen Regimenter, des Regiments von Dorogobuž. Diese versprengten Kämpfer tragen noch die Leiche ihres gefallenen Regimentskommandeurs, den sie nicht in Feindesland begraben wollen, und außerdem ist bei ihnen ein verwundeter Offizier, der sich die Regimentsfahne um den Leib gewickelt hat. Lenartovič ist ungehalten, daß man sich mit diesen Leuten da noch belastet. Für ihn ist die Fahne bloß ein "reichseigener Fetzen", der Offizier riecht ihm nach einem typischen Reaktionär und den Toten noch weiter zu tragen, hält er für absolute Barbarei.

"Was ist denn das für ein moderner Krieg?" versucht er den Obersten zu bedrängen:

"Современная война встретит нас на шоссе, прапорщик.

Вы бы прежде подумали - чем будете стрелять? Этой пукалкой не настреляешь."

[Der moderne Krieg wird uns an der Chaussee empfangen, Fähnrich. Sie hätten besser schon mal daran denken sollen, womit Sie eigentlich feuern werden. Mit der Knallbüchse da werden Sie nicht viele Ringe schließen.]

Die kurze Auseinandersetzung zwischen den beiden endet mit einer für Solženicyn typischen Sentenz, die ihre anschauliche Wahrheit nur aus der ganzen Situation gewinnt, getreu dem von Solženicyn im Roman zitierten Sprichwort.

"Коротка разгадка, да семь верст правды в ней."

[Kurz ist die Lösung, aber ihre Wahrheit ist sieben Werst lang.]

Vorotyncev hat dem Fähnrich eben klar gemacht, daß es jetzt nicht auf weltanschauliche Gegensätze ankomme, und auf die Gegenfrage, ob vielleicht nationale Widersprüche wichtiger seien, welche Gegensätze denn überhaupt Geltung beanspruchen dürften, antwortet Vorotyncev:

"Между порядочностью и непорядочностью."

[Zwischen Anstand und Unanständigkeit.]

"August 1914" ist ein Buch, dem naturgemäß eine größere Offenheit eigen ist, auf dem eine größere uneingelöste Hypothek lastet als das bei einem vollendeten Werk üblich ist. Der russische Leser, für den dieses Buch geschrieben ist, und den es zugleich am schwersten erreicht, würde zweifellos leidenschaftlicher auf diese Bewertung der Rolle Rußlands im ersten Weltkrieg reagieren als es westliche Kritiken bisher getan haben. Wenn dem Dichter die Vollendung dieses großzügig konzipierten Werkes glückt, darf man aber wohl weitere ungewohnte Ausblicke auf das geschichtliche Selbstverständnis und die geschichtliche Selbstachtung der Russen von ihm erwarten. Moralisch und menschlich wertend wird die Perspektive in diesem historischen

Prolog zu einem zeitgeschichtlich offenbar sehr beziehungsreichen Werk eingerichtet. Eine abschließende Bewertung wird man heute nicht wagen können, aber die suggestive Erzählkunst Solženicyns braucht deswegen niemanden unbeteiligt zu lassen. Solženicyn schreibt für den Leser unserer Zeit, sein Appell ist noch nicht durch die Geschichte überholt.

L i t e r a t u r a n g a b e n

- B a c h t i n, Michail: Problemy poëtiki Dostoevskogo. Moskva 1963.
- D r o z d a, Miroslav: Babel', Leonov, Solženicyn. Praha 1966.
- G o g o l', N.V.: Svetloe voskresen'e. In: Vybrannye mesta iz perepiski s druž'ami. (= N.V. Gogol': Polnoe sobranie sočinenij, t. 8.
- L i č k o, Pavel: Alexander Solschenizyn im Gespräch. In: A. Solschenizyn: Von der Verantwortung des Schriftstellers, I. Zürich 1969 (Edition 'Arche Nova').
- Literatura fakta. (= N.F. Čužak (Hrsg.): Faktographische Literatur. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1929 mit einer Einleitung von Hans Günther. Centrifuga Vol. 10. München 1972.)
- L u k á c s, Georg: Solschenizyn. Neuwied und Berlin 1970.
- S o l s c h e n i z y n, Alexander: Über die russische Sprache. In: A. Solschenizyn: Von der Verantwortung des Schriftstellers, I. Zürich 1969 (Edition 'Arche Nova').
- S o l s c h e n i z y n, Alexander: Krebsstation. Roman in zwei Büchern. Mit einem Vorwort von Heinrich Böll. Buch I. Neuwied und Berlin 1968.
- S o l ž e n i c y n, Aleksandr: Odin den' Ivana Denisoviča. Povest'. Moskva 1963 (Sovetskij pisatel').
- S o l ž e n i c y n, Aleksandr: Rakovyj korpus. Povest' v dvuch častjach. Paris 1968 (YMCA).
- S o l ž e n i c y n, Aleksandr: V krugę pervom. New York - Frankfurt/M. 1968.
- S o l ž e n i c y n, Aleksandr: Avgust četyrnadcatogo (10 - 21 avgusta st. st.). Uzel I. Paris 1971 (YMCA).
- T r e t' j a k o v, Sergej: Otkuda i kuda? (Perspektivy futurizma). LEF, 1923, I.
- U s p e n s k i j, B.A.: Poëtika kompozicii. Moskva 1970.

VERZEICHNIS WEITERER, THEMATISCH ANKNÜPFENDER ARBEITEN
DES VERFASSERS

Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. (Habilitationsschrift.) Göttingen 1957.

Versdichtung der russischen Symbolisten. Ein Lesebuch. Herausgegeben von Johannes Holthusen und Dmitrij Tschizewskij. Wiesbaden 1959. (= Heidelberger slavische Texte. 5/6.)

Fedor Sologubs Roman-Trilogie (Tvorimaja legenda). Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. Den Haag 1960. (= Musagetes. 9.)

Russische Gegenwartsliteratur I (1890-1940). Bern, München 1963. (= Dalp-Taschenbücher. 368 D.)

Russische Gegenwartsliteratur II (1941-1967). Bern, München 1968. (= Dalp-Taschenbücher. 369 D.)

Twentieth Century Russian Literature. A Critical History. New York 1972. [Englische Übersetzung der "Russischen Gegenwartsliteratur I-II".]

*

Andrej Belyj und Rudolf Steiner. In: Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag. Berlin 1956, S. 187-192.

Zur literarischen Typologie und zum Motivbestand der "Petersburger Erzählungen", insbesondere bei Puškin und Gogol'. In: Die Welt der Slaven 4, 1959, S. 148-168.

Nachwirkungen der Tradition in A. Bloks Bildsymbolik. In: Slawistische Studien zum V. Internationalen Slawistenkongreß in Sofia 1963. Göttingen 1963, S. 437-444. (= Opera slavica. 4.)

Erzählung und auktorialer Kommentar im modernen russischen Roman. In: Die Welt der Slaven 8, 1963, S. 252-267.

Das Verhältnis von Futurismus und Konstruktivismus in der russischen Versdichtung. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 201, 1964, S. 29-39.

Stilistik des "uneigentlichen" Erzählens in der sowjetischen Gegenwartsliteratur. In: Die Welt der Slaven 13, 1968, S. 225-245.

Antiapolinski tip ruskog simbolizma. In: Književna smotra 4, Zagreb 1970, S. 73-79.

Prilog problemu estetskoga razvoja sovjetske književnosti od 1918. do 1923. In: Umjetnost riječi 15, Zagreb 1972, S. 137-148.

Die Bedeutung des Stils bei Andrej Belyj. In: Russian Literature 5, 1973, S. 65-78.

*

K. Močul'skij: Aleksandr Blok, Paris 1948; ders.: Andrej Belyj, Paris 1955. In: Zeitschrift für slavische Philologie 24, 1956, S. 419-424.

G. Donchin: The Influence of French Symbolism on Russian Poetry, Den Haag 1958. In: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 4, 1961, S. 157-161.

R. Poggioli: The Poets of Russia 1890-1930, Cambridge, Mass. 1960. In: Die Welt der Slaven 7, 1962, S. 214-217.

S. Makovskij: Na Parnase "serebrjanogo veka", München 1962; F. Stepun: Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus, München 1964. In: Zeitschrift für slavische Philologie 32, 1965, S. 434-442.

A. Hönig: Andrej Belyjs Romane. Stil und Gestalt, München 1965. In: Zeitschrift für slavische Philologie 34, 1967, S. 408-410.

Z. Mathauser: Die Kunst der Poesie. Stufen, die zur Oktoberdichtung hinführten, Prag 1967. In: Poetica 2, 1968, S. 571-574.

Bayerische
Staatsbibliothek
München