

kassel
university



press

Vielfalt der Dichtarten im Werk von Oswald Burghardt (Jurij Klen)

Jutta Lindekugel

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar

Zugl.: Greifswald, Univ., Diss. 2002
ISBN 3-89958-017-6

© 2003, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsschutzgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: 5 Büro für Gestaltung, Kassel
Druck und Verarbeitung: Unidruckerei der Universität Kassel
Printed in Germany

Vorbemerkung und Danksagung

Die vorliegende Arbeit entstand als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie am Institut für Slawistik der Ernst-Moritz-Arndt-Universität in Greifswald und wurde dort im Frühjahr 2002 vorgelegt.

Ich danke allen, die mich bei der Entstehung dieser Arbeit unterstützt haben. Insbesondere möchte ich meinem Doktorvater PD Dr. Rolf Göbner danken, der die vorliegende Dissertation wissenschaftlich betreut hat, mir die Teilnahme an interessanten Konferenzen und Exkursionen ermöglichte und mich bei der Erlangung eines Stipendiums unterstützte. Essentiell für die schnelle Fertigstellung der Arbeit sowie für die Literatursuche in den USA war in den letzten zweieinhalb Jahren die finanzielle Sicherung durch ein Stipendium der Landesgraduierten-förderung des Landes Mecklenburg-Vorpommern.

Für beratende und fachliche Hilfe danke ich Frau Radyš von der UVAN, Frau Andruškiv von der Ševčenko Scientific Society Library, Herrn Prof. Dr. Mokienko von der Universität Greifswald, den Herren Dr. Kačurovs'kyj, Prof. Dr. Szafowal und Fičak von der UFU in München sowie Prof. Dr. Birkfellner von der Universität Münster. Für geduldiges Korrekturlesen und technische Hilfeleistung möchte ich außerdem Ilse Lindekugel, Roland Strohmeyer, Christine Kämmer, Lisa Vogel, Veronica Walter, Lutz Streibel, Stefan Lindekugel, Christian Knop, Stephanie Gareis und Tamara Münzer danken. Meinen Eltern und Roland danke ich schließlich für die liebevolle Begleitung während der gesamten Studienzeit. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

Göttingen, im März 2003

Jutta Lindekugel



Oswald Burghardt (1891-1947)

Dozent am Slavischen Seminar

1934-1941

Das Photo wurde freundlicherweise vom Slavisch-Baltischen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster zur Verfügung gestellt.

За окнами тая
Свои тучи глумятся хвосты...
А в кошачьих мимических
Может случаем и я.

И котик рассказ о ком.
В квадратах терминических
Мам на морозных стелках
Серебристых кинжалов.
И дружные проводки
Тухлая котик хвостом
И верно немые котик
О прожженных водах.

Тучи тучиных кинжалов
Давно давно уж жонком...
А здесь, влюбленные в хвост
И в снежных котик насладит.

И рассказы котик
Кавказу котик, котик,
И котик котик котик
Котик котик котик

Улыбкой утешен, как вода
Лугасом, лугасом котик,
Испугано и радостно котик
И с кинжалом вода и котик.

Повсюду котик котик
Смешно в замешательстве котик,
И котик котик котик
Уже не котик котик котик.

Вот радость котик котик
Вот котик котик котик.
Душа котик котик котик,
И котик котик котик.

Когда же, котик котик котик
Почему котик котик котик,
Котик котик и котик котик котик
Котик котик котик котик.

А котик в котик котик котик
Котик, котик котик котик,
Котик в котик котик котик,
Котик котик котик котик. 1914г.

Handschriftliche Manuskripte der Gedichte "Za oknami taja..." und "Ulybkoj utrennej, kak vody..." aus dem Fond Nr. 23 der Ukrainischen Freien Akademie in New York.

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der Abkürzungen	11
1 Einleitung	13
1.1 Forschungsstand	14
1.2 Ziel der Arbeit	16
1.3 Begründung der Textauswahl und Abgrenzung des Textkorpus	17
1.4 Aufbau der Arbeit	18
1.5 Erläuterungen zur Methodik	19
1.6 Anmerkungen	26
2 Person und Wirken	27
2.1 Zur Biographie Oswald Burghardts	27
2.1.1 Biographische Daten	28
2.1.2 Resümee	41
2.2 Literaturgeschichtliche Hintergründe und Zusammenhänge	43
2.2.1 Traditionen: Rückgriff auf literarische Epochen	44
2.2.1.1 Europäische und ukrainische Klassik und Neoklassik	44
2.2.1.2 Weitere literarische Strömungen im Zusammenhang mit Burghardt	47
2.2.2 Burghardts Verhältnis zu zeitgenössischen literarischen Richtungen	49
2.2.3 Literarische Gruppierungen, denen Burghardt angehörte	56
2.2.3.1 Merkmale der „Kiever Neoklassiker“ und „Literaturdiskussion“ der Jahre 1925-1928	56
2.2.3.2 Burghardt im Exil – Nähe zur „Prager Gruppe“ und zum „Vistnyk“	67
2.2.4 Wirkung der „Kiever Neoklassiker“ und der „Prager Gruppe“	72
2.3 Deutsch-ukrainische literarische Wechselseitigkeit	74
2.3.1 Deutsch-ukrainische Kontakte im allgemeinen	75
2.3.1.1 Historisch-politische und kulturelle Kontakte	75
2.3.1.2 Literarische Kontakte	76
2.3.2 Die Rolle Oswald Burghardts in der deutsch-ukrainischen literarischen Wechselseitigkeit	77
2.3.2.1 Die Synthese deutsch-ukrainischer Elemente in Burghardts Biographie und innerhalb seines Werks	77
2.3.2.1.1 <i>Biographische Aspekte des Multilingualismus</i>	77
2.3.2.1.2 <i>Emigration und Fremdbheitsproblematik</i>	81
2.3.2.1.3 <i>Das neoklassische Programm „Do džerel“</i>	84
2.3.2.2 Burghardt als Vermittler zwischen der ukrainischen und deutschen Nationalliteratur	85
2.3.2.2.1 <i>Übersetzungen</i>	85

2.3.2.2.2	<i>Lebre</i>	87
2.3.2.2.3	<i>Publizistische Tätigkeit</i>	89
2.3.3	Resümee	90
2.4	Intertextualität	90
2.4.1	Anwendung des intertextuellen Paradigmas auf Burghardts Gesamtwerk	91
3	Gedichtanalysen	93
3.1	Dichtarten romanischer Herkunft	93
3.1.1	Sonette	93
3.1.1.1	Zur Poetik des Sonetts: Wesen und Werden des Sonetts unter besonderer Berücksichtigung der ukrainischen Literatur	93
3.1.1.2	Exotismus in Burghardts Sonetten	102
3.1.1.3	Liebe, Hommage und Weltliteratur in Burghardts Sonetten	122
3.1.1.4	Religion in Burghardts Sonetten	141
3.1.1.5	Sonette mit Themen der slavischen Kultur und Geschichte	157
3.1.1.6	Sonette mit philosophischem und naturmetaphorischem Inhalt	170
3.1.1.7	Sonettinen	180
3.1.1.8	Resümee	184
3.1.2	Oktaven	188
3.1.2.1	Zur Poetik der Oktave: Kanon und Geschichte der Dichtart unter Berücksichtigung der ukrainischen Literatur	188
3.1.2.2	„Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre)	189
3.1.2.2.1	<i>Formelemente</i>	191
3.1.2.2.2	<i>Gesamtanalyse</i>	197
3.1.2.3	Resümee	246
3.1.3	Sestinen	248
3.1.3.1	Zur Dichtart der Sestine	248
3.1.3.2	„V bokal vody vlivaju šumnoe vino,...“ (In den Wasserkelch gieße ich lärmenden Wein...)	248
3.1.3.3	„Mnogo let ego iskala...“ (Viele Jahre suchte ich ihn...)	250
3.1.3.4	Resümee	254
3.1.4	Terzinen	256
3.1.4.1	Zur Poetik der Terzine: Formmerkmale und Tradition der Dichtart einschließlich der ukrainischen Literatur	256
3.1.4.2	„Tercyny“ (Terzinen)	257
3.1.4.3	Resümee	263
3.1.5	Ballade	265
3.1.5.1	Konventionen der Balladenform und ihre historische Entwicklung unter besonderer Berücksichtigung der ukrainischen Literatur	265
3.1.5.2	„Baljada pro pomstu“ (Ballade über die Rache)	268
3.1.5.3	Resümee	278

3.2	Dichtarten antiker und anderer Herkunft	280
3.2.1	Epopöe	280
3.2.1.1	Zur besonderen Ausprägung der Gattung Epopöe unter Berücksichtigung der ukrainischen Literatur	280
3.2.1.2	Burghardts Epopöe „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien)	283
3.2.1.2.1	<i>Beschreibung in groben Zügen</i>	287
3.2.1.2.2	<i>Detaillierte Analyse</i>	296
3.2.1.3	Resümee	324
3.2.2	Quatrains	327
3.2.2.1	Kanonisierte Formen von Quatrains	327
3.2.2.2	Naturlyrik in Burghardts Quatrains	328
3.2.2.3	Liebe in Burghardts Quatrains	337
3.2.2.4	Quatrains mit philosophischem, psychologischem oder meditativem Inhalt	344
3.2.2.5	Quatrains mit historischem, ukrainerbezo-genem oder autobiographischem Thema	355
3.2.2.6	Quatrains mit religiösem Sujet	366
3.2.2.7	Quatrains mit Bezug auf Literatur	376
3.2.2.8	Resümee	381
3.2.3	Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe	384
3.2.3.1	Zur Abgrenzung dieser Gedichtgruppe	384
3.2.3.2	Gedichte über Natur, Liebe oder philosophische Ideen	384
3.2.3.3	Gedichte, die die Ukraine historisch beleuchten	402
3.2.3.4	Gedichte mit weltliterarischen Sujets	414
3.2.3.5	Resümee	421
4	Zusammenfassung und Schlußfolgerungen	423
Anhang		
A	Liste der von Burghardt gehaltenen Vorlesungen an verschiedenen Universitäten	433
B	Listen über intertextuelle Referenzen, Komposita, Hyperbeln und Zeitmetaphern aus „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien)	437
C	Orthographische und Linguistische Fragen zu Burghardts Texten	442
D	Gedichttexte: Übersetzungen und deutsche Gedichte	443
E	Übersichtstabellen über die wichtigsten differenzierenden Merkmale der einzelnen Sonette, Quatrains und Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe	495
F	Übersichtstabellen über differenzierende Merkmale in Burghardts Gedichten, nach Sprachen geordnet	513
	Bibliographie	517

Verzeichnis der Abkürzungen

BSE	Bol'shaja sovestskaja encyclopedija (Große sowjetische Enzyklopädie)
CK	Zentralkommittee
ČK	Ende 1917 gegründete Geheimpolizei
GPU	Name der ČK seit 1922: Staatliche Politische Verwaltung
INO	Institut narodnoï osviti (Institut der Volkserziehung)
IUL	Istorija ukraïns'koï literatury (Geschichte der ukrainischen Literatur)
KPU	Kommunistische Partei der Ukraine
MUR	Mystec'kyj ukraïns'kyj ruch (Künstlerische ukrainische Bewegung)
NEP	Neue Ökonomische Politik
RSR	Radjans'ka Socialistyčna Respublika (Sowjetische Sozialistische Republik)
SS	Sommersemester
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken
UFU	Ukrainische Freie Universität
VUAN	Vseukraïns'ka akademija nauk (Allukrainische Akademie der Wissenschaften)
WS	Wintersemester

1 Einleitung

„Ne Klen a dub zvalyvsja...“ (Nicht ein Ahorn, sondern eine Eiche ist gefallen...)¹ Diese posthume Einschätzung spricht dem Autor Oswald Burghardt mit dem Pseudonym Jurij Klen große Bedeutung zu. In zahlreichen Kritiken der Exilzeitschriften stehen das Wirken Burghardts und sein zentrales Werk, die Epopöe „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien), im Mittelpunkt. Im Gegensatz dazu taucht sein Name in Schriften über die Gruppe der „Kiever Neoklassiker“, denen Burghardt angehörte, meist nur am Rande auf. Darüber hinaus finden andere Werke als besagte Epopöe selten Erwähnung.

Hier treten die Widersprüche hervor, die der Autor Burghardt in sich vereint: Als Deutscher in der Ukraine aufgewachsen, verfaßte er ukrainische Werke erst während der Emigrationszeit in Deutschland. Als Übersetzer in der Ukraine bekannt geworden, hatte er seine dort entstandene russische Lyrik nicht veröffentlicht. Daher trat er als origineller Autor erst im Exil an die Öffentlichkeit. Diese originellen Werke drangen jedoch trotz ihrer Mehrsprachigkeit nicht über die ukrainische Emigrantengemeinschaft hinaus. Obwohl der Dichter zu einer Zeit des politischen Umbruchs und des Aufbrechens literarischer Konventionen schöpferisch tätig war, hielt er an strengen lyrischen Formen und weltliterarischen Stoffen fest.

Wie lassen sich diese Widersprüche erklären? Existieren trotz der verwirrenden Vielfalt Linien oder Einheitlichkeiten innerhalb des Gesamtwerks? Gibt es eine Analogie im Verlauf von sprachlicher Entwicklung und künstlerischer Reifung? Der Leser schließlich wird sich fragen, warum der Schwerpunkt der Dichtarten gewählt wurde.

„I navit' žanry ta viršovi formy, ich perevaha, obmynannja čy povne ignoruvannja v tych abo inšych styljach ne možut' pravyty za vyrišal'nyj čynnyk u vyznačenni stylju.“ (Und sogar Genres und Versformen, ihr Vorherrschen, ihre Vermeidung oder völliges Ignorieren dieses oder jenes Stils können nicht den entscheidenden Faktor in der Bedeutung des Stils beherrschen).² Gemäß dieser Bewertung wurden formale Aspekte im Schaffen Burghardts zugunsten von Biographie und Inhalten bislang vernachlässigt. Außerdem führte die Konzentration der Rezensenten auf die Epopöe zu einer Ausblendung der Formenvielfalt und ihrer Bedeutung im Gesamtwerk. Dabei konnte gerade in Burghardts biographischer Situation des sich etablierenden Sozialismus die Form zu einer weltanschaulichen Aussage werden. Die strophische Komposition kann Burghardts Werk insgesamt erfassen und sinnvoll gliedern. Durch traditionelle Gattungsmonismen können Dichtarten außerdem Inhalte oder Stilmerkmale transportieren.

Die vorliegende Arbeit möchte sich also dem zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Werk Oswald Burghardts auf einem noch unbeschrittenen Weg und erstmals in umfassender Weise annähern.

¹ Zit. n. Kačurovs'kyj, Ihor (1992): Tvorčist' Jurija Klena na tli ukraïns'koho Parnasyzmu. In: Klen, Jurij: Tvory. Bd. 1. New York, S. 19.

² Zit. n. Orest, Mychajlo (1948b): Zapovity Ju. Klen. In: Orlyk, Nr. 2, S. 5.

1.1 Forschungsstand

In einem der Fonds der Ukrainischen Freien Akademie in New York befindet sich ein Brief der Ehefrau Burghardts mit der Bitte an das Präsidium der Ukrainischen Freien Akademie der Wissenschaften bei der Ordnung des Nachlasses Oswald Burghardts behilflich zu sein und die Werke herauszugeben. Lediglich eine Veröffentlichung der Briefe untersagt sie streng.³ Die gesammelte Ausgabe seiner Werke wurde bereits 1957 im kanadischen Exil begonnen, doch erst im Jahr 1992 vervollständigt, ein Jahr nach Erscheinen eines Auswahlbandes in Kiev.⁴ Der Zusammenhang mit der 1991 proklamierten Unabhängigkeit der Ukraine liegt auf der Hand. Ausführlichere Biographien erschienen bislang nur von der Schwester Burghardts und einem seiner Schüler relativ bald nach Burghardts Tod.⁵

Die weniger umfangreichen Kritiken beleuchten ebenfalls größtenteils die Biographie Burghardts, gehen aber nur sehr oberflächlich auf seine Werke ein.⁶ Es handelt sich um wenige Andeutungen zu den Gedichten und viele Details zur Epopöe „Popil imperij“.⁷ Auch der Zusammenhang von Neoklassikern und Literaturdiskussion wurde von der Sekundärliteratur vielfach aufgegriffen.⁸ Die kürzlich in

³ Vgl. Fond Nr. 27 der Ukrainischen Freien Akademie in New York.

⁴ Klen, Jurij (1957): *Tvory*. Bd. 2. Toronto; Klen, Jurij (1960): *Tvory*. Bd. 3. Toronto; Klen, Jurij (1960): *Tvory*. Bd. 4. Toronto; Klen, Jurij (1992): *Tvory*. Bd. 1. New York; Klen, Jurij (1991): *Vybrane*. Kiev.

⁵ Burghardt, Josefina (1962): *Oswald Burghardt (Jurij Klen). Leben und Werk*. München und Siehs, Karl Friedrich (1952): *Dr. Oswald Burghardt (Jurij Klen) als Mensch und Dichter. Seine Stellung in der ukrainischen Literatur, unter besonderer Berücksichtigung des Kiever Neoklassizismus, sowie der zeitgenössischen literarischen und kulturpolitischen Strömungen*. 2 Bde. Innsbruck, Universität, Diss.

⁶ z.B. Čyževs'kyj, Dmytro (1994): *Jurij Klen, včenyj ta ljudyna. Iz spohadiv. Napysano 1949*. In: Jaremenko, Vasyľ/ Fedorenko, Jevhen (Hg.): *Ukrains'ke Slovo. Chrestomatija ukrains'koï literatury ta literaturnoi krytyky XX st. (u tr'och knybach)*. Bd. 1. Kiev, S. 613-622; Kovaliv, Jurij (1991): *Prokljati roky Jurija Klana*. In: Klen, Jurij: *Vybrane*. Kiev, S. 3-23; Kačurovs'kyj (1992); Deržavyn, Volodymyr (1948a): *Try roky literturnoho žyttja na emigracii (1945-1947)*. München; Ders. (1948b): *Gelb und Blau. Moderne ukrainische Dichtung in Auswahl*. Augsburg; Rösel, Hubert (1980): *Das Slavisch-Baltische Seminar in Vergangenheit und Gegenwart*. In: Ressel, Gerhard/ Rösel, Hubert/ Scholz, Friedrich (Hg.): *Jubiläumsschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Slavisch-Baltischen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*. Münster (*Studia slavica et baltica* 1), S. 97-138; Orest (1948b), S. 5-7; Mehela, Ivan (2000): *Avstryjs'kyj period žyttja i tvorčosti Jurija Klana/ Mižnarodnyj Konhres Ukraïnistiv 4 (Odesa 26-29.08.1999)*. In: *Literaturoznavstvo*, Nr. 2, S. 131-142.

⁷ z.B. Astafev, Oleksandr (1999): *Vizit Skovorody v poemi Jurija Klana „Popil Imperij“*. In: *Siverjans'kyj Litopys* 30, Nr. 6, S. 61-65; Deržavyn, Volodymyr (1950a; 1950b): *Istoryčna epopeja Jurija Klana. Proloh do epopeï; Perša častyna epopeï*. In: *Porohy*, Nr. 14-15; Nr. 16-17, S. 1-3; S. 7; Deržavyn, Volodymyr (1951a; 1951b; 1951c): *Istoryčna epopeja Jurija Klana. Druha častyna epopeï; Tretja častyna epopeï; Četverta i p'jata častyny epopeï*. In: *Porohy*, Nr. 13; Nr. 19-20; Nr. 21-22, S. 2-4, S. 2-4; S.2-5; Kačurovs'kyj, Ihor (1981): *Goethes „Faust“-Motive bei Jurij Klen (Oswald Burghardt)*. In: *Mitteilungen*, Nr. 18, S. 199-213; Malanjuk, Jevhen (1957): *Peredmovva*. In: Klen, Jurij: *Tvory*. Bd. 2: *Popil imperij*. Toronto, S. 9-10; Simonek, Stefan (1992): *Osip Mandel'stam und die ukrainischen Neoklassiker. Zur Wechselbeziehung von Kunst und Zeit*. München (*Slavistische Beiträge* 293).

⁸ z.B. Luckyj, George S. N. (1989): *Keeping a Record: Literary Purges in Soviet Ukraine*. In: *The Ukrainian Quarterly* 45, Nr. 1, S. 66-70; Ders. (1990): *Literary Politics in the Soviet Ukraine 1917-34*. Durchges. u. verbesserte Aufl. Durham; Ders. (1992): *Ukrainian Literature in the twentieth century: a reader's guide*. Toronto; Mihaychuk, George (1995): *The role of the 1920s form and content debate in Ukraine*. In: *Canadian Slavonic Papers*, Nr. 37, S. 107-126; Hordynsky, Sviatoslav

der Ukraine beendete Dissertation von Boháč beschränkt sich auf eine Untersuchung der Poetik Burghardts, worunter sie Symbolinventar und philosophische Ideen versteht.⁹ In diesen Arbeiten finden sich keine analytischen Ansätze, geschweige denn eine umfassende Analyse des Gesamtwerks. Eine Ausnahme bilden Kačurovs'kyjs Monographien „Fonika“ (Phonetik), „Strofika“ (Strophik) oder „Narys komparatyvnoï metryky“ (Abriß über die komparative Metrik), in denen es zwar nicht nur um Burghardts Literatur geht, die aber zumindest einige Beispiele analytischer Ansätze auch auf Burghardts Werk anwenden.

Die verbreitete Konzentration auf Epopöe und Biographie blendet einen Großteil der Werke Burghardts und somit auch seine künstlerische Entwicklung aus. Siehs - ein Schüler Burghardts an der Universität Innsbruck - greift dabei vorwiegend auf Gespräche mit Burghardts Familie sowie auf seine eigenen Erinnerungen zurück. Zwar werden dadurch zahlreiche Anekdoten vermittelt, die einen lebendigen Eindruck des Menschen Burghardt vermitteln, doch scheint Siehs biologisch-biographische Methode, aus Erfahrungen und körperbaulichen Merkmalen des Autors Rückschlüsse auf das künstlerische Werk zu ziehen, literaturwissenschaftlich überholt und unseriös. Ähnlich unwissenschaftlich wirkt die eklektizistische Herangehensweise von Boháč. Dabei unterlaufen ihr Fehler wie die Verwechslung von „Prager Gruppe“ mit „Prager Schule“. Sie läßt interessante Aspekte wie die Frage, warum der Autor erst spät ukrainische Werke verfaßte oder die Feststellung „... ne vse, ščo vyjšlo z-pid pera Jurija Klenu je rivnocinnym...“ (...nicht alles, was aus Jurij Klens Feder kam, ist gleichwertig...) unreflektiert im Raum stehen.¹⁰

Auch der zweite Teil von Siehs' Dissertation, in dem er sich bemüht, anhand einer sehr weit gefaßten Schilderung der historischen und kulturellen Zusammenhänge (beinahe 300 Seiten) und der Untersuchung einzelner Motive aus der Epopöe „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) eine Philosophie Burghardts zu konstruieren, die sich v.a. auf dessen Verwendung eines Gralsmotivs stützt, besitzt nur bedingt wissenschaftlichen Charakter. Siehs berücksichtigt lediglich den ukrainischen und den neoklassischen Hintergrund Burghardts und blendet die Emigration und andere literarische Einflüsse, z.B. die Prager Gruppe, aus. Seine Untersuchung des Werks von Oswald Burghardt beschränkt sich letztendlich auf die Epopöe „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien), die als Hauptwerk angesehen wird und in der er zentrale literarische Einflüsse, programmatische Aussagen und philosophiebildende Motive gebündelt sieht. Diese überträgt er schlicht auf das Gesamtwerk Burghardts: „Ursprünglich geplant war eine Analyse sämtlicher Werke Burghardts. Da eine derartige Untersuchung aber den Rahmen sprengen würde, ist davon abgesehen worden und nur ein näheres Eingehen auf des Dichters größtes Werk, die ‚Asche vom Weltenbrand‘, erfolgt. Es entstehen dadurch eigentlich nicht einmal so große Einbußen, wie man auf den ersten Blick wohl annehmen könnte. Die ‚Asche vom Weltenbrand‘ umfaßt eigentlich alles, was Burghardts Eigenart ausmacht.“¹¹

(1949): The fivefold cluster of unvanquished bards. In: *The Ukrainian Quarterly* 5, Nr. 3, S. 249-260; Ders. (1950): Ukrainian Writers in Exile 1945-49. In: *The Ukrainian Quarterly* 6, Nr. 1, S. 73-76; Ivaško, Vasyľ (1990): Mykola Zerov i literaturna dyskusija (1925-1928). In: *Slovo i čas*, Nr. 4, S. 18-27.

⁹ Vgl. Boháč, Marija R. (1998): *Svitohljad i poetyka Jurija Klenu*. Avtoreferat dysertacii na zdobuttja naukovocho stupenja kandidata filolohičnych nauk. Kiev.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 2-4, Zitat von S. 22.

¹¹ Zit. n. Siehs (1952). Bd. 2, S. 361.

Gerade die für die Neoklassiker so bedeutsame äußere Form der Werke und ihre stilistische Heterogenität, die auch Burghardts Werk einen sehr eigenen Charakter verleihen, blendet Siehs durch seine Eingrenzung auf „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) aus. Die Konzentration auf ein einziges Werk führt zu einseitigen Schlüssen und zeigt z.B. eine Entwicklung des Dichters nicht auf. Da die vorliegende Dissertation den Schwerpunkt auf eine genaue Analyse der poetischen Verfahren von Werken Burghardts aus sämtlichen Schaffensphasen legt, kann sie völlig neue Ansätze schaffen, die einer breiteren und moderneren Sichtweise entsprechen.

1.2 Ziel der Arbeit

Ausgehend vom beschriebenen Forschungsstand stellt sich diese Arbeit die Aufgabe, das gesamte lyrische Werk Burghardts nicht nur umfassend vorzustellen, sondern an zahlreichen Beispielen auch zu analysieren. Ziel soll es sein, neben der viel besprochenen Epopöe und allgemeinen Inhalten des Burghardtschen Werks, seine übrigen Gedichte, insbesondere auch deren Form und Stilmerkmale, zu untersuchen. Der Inhalt wird dabei nur soweit berücksichtigt, wie er auf die Form bezogen und zum Verständnis notwendig ist. In den Einzelanalysen soll der Versuch gemacht werden, aufzuzeigen, wie Burghardts Gedichte funktionieren und inwiefern sie den Regeln vorgegebener Kanones entsprechen. Vor dem Hintergrund von literarischer Tradition und Kanon soll nachgewiesen werden, welche Regeln der Autor befolgt und von welchen er abweicht, insbesondere hinsichtlich einer Fortführung des neoklassischen Werks. Dabei können die allgemeinen Charakteristika des Gesamtwerks sowie seine Stellung im historisch-literarischen Kontext herausgefiltert werden. Die Einordnung von Werk und Wirken in den Gesamtzusammenhang wird sowohl nach diachroner als auch nach synchroner Betrachtung erfolgen. Die für Burghardt charakteristischen Elemente sollen außerdem auf eine künstlerische Entwicklung hin untersucht werden, die Sprache, Gattung, Inhalt, Ton usw., also seinen Stil, betrifft.

Als weiterer Beitrag wird sein außerliterarisches Wirken, das sich im Rahmen der deutsch-ukrainischen Wechselseitigkeit abspielte, erstmals systematisch dargestellt. Dieser Bereich sowie die Analysen der einzelnen Gedichte gehen auf Burghardts Übersetzungen bzw. Variationen eigener Gedichte ein. Hierbei werden zahlreiche Quellen, die bisher nicht beachtet wurden, erst kürzlich erschienene Untersuchungen verschiedener literarischer oder historischer Phänomene, die auch Burghardt betreffen, und aktuelle Methoden, wie z.B. die Intertextualität verwendet. Auch in der Ukraine selbst ist das Interesse an einer Aufarbeitung von bisher verschwiegener oder im Exil entstandener Literatur gegenwärtig groß.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit betrifft gemäß dem Titel die Dichtarten im Werk Burghardts. Der Begriff „Dichtarten“ stammt von Goethe und bezeichnet die einzelnen literarischen Formen, die den „Naturformen“ Epik, Lyrik und Dramatik untergeordnet sind.¹² Die Begriffe der „Gattung“ oder des „Genres“ erschienen zu schwammig, um diese horizontale Differenzierung deutlich zu machen. Es handelt sich also v.a. um die formalen Aspekte jenes Schaffens, die wie-

¹² Vgl. Goethe, Johann W. von (1994): Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 3,1: West-östlicher Divan. Tl. 1. Frankfurt a. M., S. 206ff.

derum mehrheitlich klassische Prägung besitzen. Entsprechend dem Anspruch aller Neoklassiker sind klassische Formen auch für Burghardts Werk grundlegend. Es handelt sich dabei um Meisterwerke, die nachgeahmt wurden, bis sie eigene Traditionen prägten und zur Bildung eines weltliterarischen Kanons führten. Klassische Formen sind also kanonische, regelgemäße Gattungen, Stoffe und Motive. Die Analysen werden zeigen, ob sich Burghardt hinsichtlich dieser Elemente an jene Normen hält. Dem griechischen Vorbild folgend bevorzugt Burghardt die antiken Prinzipien von harmonischer Ausgewogenheit oder dem Typischen an Stelle des Besonderen. Klassisch im Sinne von griechisch-antik sind eher wenige Züge Burghardts (z.B. Epopöe, Quatrains, Stoffe wie Odyssee, Vergils Aeneis, Catulls Lesbia). Dagegen sind einige Anklänge an die deutsche Klassik zu verzeichnen (z.B. Goethes Faustmotive). In größerem Umfang kommen Formen aus dem romanischen Kulturbereich vor, die ebenfalls zum weltliterarischen Kanon zählen. Diese romanischen Genres (z.B. Sonett, Terzine, Oktave, Sestine, Ballade) sind bestimmten Inhalten verhaftet. Die Gedichtanalysen folgen in der vorliegenden Dissertation nicht einem chronologischen Prinzip, sondern entsprechend der Titelvorgabe einer Einteilung in romanische und nicht-romanische Dichtarten.

1.3 Begründung der Textauswahl und Abgrenzung des Textkorpus

Die vorliegende Untersuchung ist sehr breit angelegt, da hinsichtlich des Gesamtwerks Burghardts weder in der Ukraine noch im Exil Grundlagenarbeit geleistet wurde. Die Arbeit beschränkt sich dabei auf die Werke „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre), „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien), den Gedichtband „Karavely“ (Karavellen) sowie weitere ukrainische und russische Gedichte, die in den beiden Bänden „Vybrane“ (Auswahl) und „Tvory. Bd. 1“ (Werke) veröffentlicht wurden. Dennoch konnten aus der überschaubaren Zahl jener Gedichte aufgrund der gründlichen, detaillierten Analysen und dem daraus resultierenden Umfang nicht alle mit einbezogen werden. Sämtliche Terzinen, Oktaven, Sestinen, die einzige Ballade und Epopöe wurden in die Analyse aufgenommen. Für drei dieser Kapitel (Sonette, Quatrains, Gedichte ohne fixierte Form) mußte wegen der großen Anzahl vorhandener Gedichte eine Auswahl getroffen und Schwerpunkte gesetzt werden. Diese Gewichtung ist nicht frei von subjektiven Erwägungen. Die ausgewählten Gedichte schienen insofern geeignet, als daß sie thematische Repräsentativität mit formalen Besonderheiten und chronologischer Streuung verbinden.¹³ Die ausgewählten Beispiele können also besonders interessante Eigenheiten sowie Burghardts Variationsbreite vermitteln, nicht jedoch den gesamten Umfang der einzelnen Variationen. Es wird versucht, diesen Mangel durch die zusammenfassenden Abschnitte der Einleitung und des Resümees zu jedem Themenkreis sowie die Tabellen im Anhang auszugleichen.

Nicht berücksichtigt werden in dieser Arbeit Burghardts Prosawerke. Ebenso sind die unter dem Pseudonym Porfyrj Horotak erschienenen Gedichte aus den Jahren 1941-1947 vom Textkorpus ausgenommen, da unklar ist, welchen Anteil Burghardt an ihrer Entstehung hatte. Bezüglich Form und Stil sind diese Gedichte

¹³ Chronologische Streuung bezieht sich auf die Analyse einer ausgewogenen Anzahl von Gedichten aus dem Früh- sowie Spätwerk in den drei von Burghardt verwendeten Sprachen.

von Burghardts übrigen Werk sehr verschieden und lassen sich am ehesten mit den ironischen Gedichten vergleichen, welche er mit den Neoklassikern zusammen verfaßte.¹⁴ Die so umrissene Gruppe von Gedichten besitzt eine scherzhaft-kritische Intention, die der Kommunikation unter Dichtern, der Selbstverteidigung bzw. der Kritik anderer Zeitgenossen diene. Als eine eigene Gruppe von Lyrik entspricht sie einem ästhetischen Zug Burghardts, der in dieser Arbeit durchaus erwähnt ist, dessen genaue Analyse aber künftigen Forschern überlassen bleibt.

Darüber hinaus führt der Anspruch dieser Arbeit, einen umfassenden und tiefgehenden Überblick über das lyrische Schaffen Burghardts zu geben, zu einer Vernachlässigung mancher Details, auf die künftige Arbeiten genauer eingehen mögen. So könnten Einzelaspekte, wie z.B. die intertextuelle Beziehung zu einem der von Burghardt angesprochenen Dichter (Ukrainka, Blok, Kotljarevs'kyj usw.) umfassender untersucht werden, vielleicht unter dem Aspekt der Motivgeschichte. Burghardts Übersetzungen könnten aufbauend auf den Ansatz von Lysenko einer tiefergehenden Betrachtung unterzogen werden, ebenso seine Prosawerke. Zu den in Anhang C aufgelisteten Beispielen von Sprachvermischung könnten sprachwissenschaftliche Ausführungen verfaßt werden. Ebenfalls vernachlässigt bleiben Aspekte der vielseitigen Dichtung Burghardts insbesondere hinsichtlich der inhaltlichen Tiefe. Grund dafür ist wieder die vorrangige Aufgabe, eine breite und eher formal orientierte erste Synopse über das lyrische Werk Burghardts zu erstellen.

1.4 Aufbau der Arbeit

Zunächst sollen mehrere Kapitel über die historischen Umstände und die Biographie Burghardts unter besonderer Berücksichtigung seiner literarischen Entwicklung informieren. Eines der Kapitel konzentriert sich auf Parallelen, die Burghardts Werk zu anderen literarischen Richtungen aufweist und auf die literarischen Gruppen, denen Burghardt persönlich angehörte, um eine Einordnung seines Werks in den literarhistorischen Gesamtzusammenhang zu ermöglichen. Dabei spielt insbesondere die Kunstauffassung der Neoklassiker eine Rolle, da Burghardt oft als Fortsetzer des neoklassischen Werks rezipiert wurde. Die ukrainische Literaturdiskussion der 20er Jahre muß insofern mit einbezogen werden, als sie entscheidende programmatische Aussagen der Neoklassiker anspricht. Ein weiteres Kapitel ist der Manifestation von deutsch-ukrainischer literarischer Wechselseitigkeit in Burghardts Wirken und Werk sowie der Intertextualität gewidmet. Komparatistische und diskursanalytische Aspekte kommen darin zum Tragen. Dabei werden Burghardts Verdienste in diesem Bereich erstmals systematisiert.

Die übrigen dreizehn Kapitel beinhalten Einzelanalysen von Originalwerken Burghardts. Ziel ist es, mittels genauer Analysen zu repräsentativen Aussagen über Burghardts Lyrik bzw. v.a. der klassischen Formenvielfalt zu gelangen. Dazu werden Gedichte insbesondere auf ihre strophische Komposition und weitere konstituierende Merkmale klassischer Formen hin untersucht. Die Gliederung erfolgt entsprechend der formalen Merkmale, besonders soweit diese gattungskonstituierend wir-

¹⁴ In Metrum, Reimanordnung und Sprache entsprechen sie den Gedichten, welche eindeutig von Burghardt verfaßt wurden, doch zahlreiche dieser Gedichte experimentieren mit der Form, wie Burghardt es selten getan hat.

ken. Daher sind die Kapitel nach Dichtarten romanischer und nicht-romanischer Herkunft untergliedert. Die Analysen beginnen mit dem umfangreichen Kapitel über die Sonette, da viele Fragen, die auch Gedichte der anderen Genres betreffen, dort bereits geklärt werden können. Lyrische Formen antiker Herkunft eröffnen den Abschnitt über die nicht-romanischen Formen.

Jedem dieser Kapitel ist eine literaturtheoretische Erörterung der jeweiligen Dichtart vorangestellt, die deren Poetik und literaturgeschichtliche Entwicklung, auch hinsichtlich der ukrainischen Nationalliteratur, beinhaltet. Die Ausgangslage ist sehr unterschiedlich. So existieren zu den strengen, festen Formen meist umfangreichere Regelwerke, aber kürzere Entwicklungsgeschichten innerhalb der ukrainischen Literatur. Vor diesem Hintergrund wird in den Einzelanalysen herausgearbeitet, inwieweit Burghardts Gedichte dem Kanon entsprechen oder inwiefern der Autor innovativ wirkt und vom Kanon abweicht. Im abschließenden Resümee jedes Kapitels werden die Besonderheiten in Burghardts Stil hinsichtlich der jeweiligen Dichtart erläutert und die Gedichte hinsichtlich ihrer Observanz jener in der Einleitung angeführten Poetik der jeweiligen Dichtart überprüft werden. Die Resümees leisten also bereits eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse aus dem jeweiligen Kapitel.

Die untersuchten Sonette, Quatrains und Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe wurden wiederum in verschiedene themenabhängige Unterkapitel geordnet. In die Thematik jedes dieser Unterkapitel wird durch einen kurzen vorangestellten Abschnitt eingeführt, der außerdem die Zuordnung der Gedichte vorab begründet. Es fällt schwer bei dieser Zuordnung klare Grenzen zu ziehen, da sich in vielen Gedichten mehrere Themenkreise überschneiden. Je eine kurze Einführung sowie ein kurzes Resümee runden auch diese Unterkapitel ab und ergänzen die detaillierten Analysen um Informationen über weitere Gedichte, die aus Gründen des Umfangs nicht ausführlich beschrieben werden konnten. In die ursprünglich abgegebene Dissertationsschrift wurden zur Veröffentlichung Übersetzungen eingefügt. Wegen dieses Zusatzmaterials mußte die vorliegende, veröffentlichte Fassung um einige Gedichtanalysen gekürzt werden.

Die Gliederung der Arbeit beruht auf immer wiederkehrenden und daher als grundlegend zu erachtenden Themen und Fragestellungen im Werk Burghardts.¹⁵ So wird gleichzeitig Burghardts Ideengut, das oft als humanistisches oder idealistisches beschrieben wurde, herausgearbeitet.

1.5 Erläuterungen zur Methodik

In der Dissertation von Siehs wurde nach der positivistischen und phänomenologischen Methode vorgegangen. Der Autor vermischte diese Methode darüber hinaus mit psychoanalytischen Anklängen und rassistischen Theorien.¹⁶ Dem positivistischen Ansatz gemäß sind Biographie und historisches Umfeld bei Siehs in aller

¹⁵ So könnte man z.B. Klens Gedichtband „Karavely“ nach einigen der für diese Arbeit gewählten Themenkreisen ordnen: Teil I entspräche den Themen Exotismus und Religion, Teil II entspräche den Themen Geschichte/Ukraine und Philosophie, Teil III entspräche dem Komplex Liebe und Hommage. Vgl. Klen, Jurij (1943): *Karavely*. Prag.

¹⁶ Nämlich der psychoanalytische Ansatz vom charaktermotivierten Werk und die Anführung der rassistischen Theorie vom Zusammenhang von Körperbau und Charakter/Kreativität/Intellekt nach E. Kretschmer.

Breite beschrieben, z.T. mit spekulativen Thesen versehen, um so zu Interpretationen des literarischen Texts zu gelangen und umgekehrt.¹⁷

Gleich dem phänomenologischen Postulat, insbesondere der Genfer Schule, das Bewußtsein des Autors drücke sich in seinem Schaffen aus, beurteilt Siehs Burghardts Lyrik nach dessen Persönlichkeit. Er erklärt das Werk mit dem Charakter des Autors und findet in den Gedichten diesen Charakter sowie die historischen und literarischen Prozesse, die seine Biographie betreffen, wieder. Das Werk wird so zum Ausdruck der Persönlichkeit und Weltanschauung des Autors. Schließlich ordnet er Burghardts Werk diachron in die Literaturgeschichte ein.

Es ist unbestritten, daß in Burghardts Werken zahlreiche autobiographische, zeitgeschichtliche Umstände einfließen. Doch Siehs' Gleichsetzung von Werk und Biographie ist zu vereinfachend. Auch Wellek und Warren werfen die Fragen auf: „Wie weit läßt es sich rechtfertigen, daß der Biograph die Werke selber als Quelle für seine Zwecke benutzt? Wie weit sind die Ergebnisse der literarischen Biographie zum Verständnis der Werke selber wichtig und anwendbar?“ Sie finden folgende Antwort: „...man kann einem Dichter nicht die Gedanken, Gefühle, Anschauungen, Tugenden und Laster seiner Helden zuschreiben. Und dies gilt...ebenso für das lyrische Ich. Die Beziehung zwischen persönlichem Leben und Werk ist nicht eine einfache Beziehung von Ursache und Wirkung. (...) Die gesamte Auffassung, daß Kunst nichts sei als Selbstaussdruck, die Umschrift persönlicher Gefühle und Erlebnisse, ist nachweislich falsch.“¹⁸

Die Herangehensweise Boháčs, die den Historismus, eine moderne Phänomenologie und Semiologie zu ihren Methoden erklärt und dazu Literaturgeschichten sowie Abhandlungen von Philosophen, Psychologen, Mythologen, Kulturologen heranzieht, ist trotz des breiten Ansatzes einseitig, da sie die formale Seite des zu untersuchenden Werks ausklammert.

Was Žulins'kyj im folgenden Zitat 1988 für die ukrainische Literatur im allgemeinen feststellte, trifft noch immer zu: „Sučasnyj riven' istoriko-filolohičnoho analizu nevysokyj, vin často zvodyt'sja do iljustruvannja suspil'no-polityčnych procesiv, sama struktura istoryko-literaturnych doslidžen' zoseredžujet'sja perevažno na analizi idejno-tematyčnoho zmistu tvoriv, u nas zbidnene ujavlennja pro literaturni naprjamy, tečii, pro žanrovo-styl'ovu systemu ukraïns'koï literatury. Čhto analizuvav, čhto vyznačav idejno-estetyčnu specyfyku ukraïns'koho modernizmu, ščo javljaly soboju ukraïns'ki symvolisty, futurysty, neoklasyky, neoromantyky? Zalyšajet'sja naukovo ne rozv'jazanoju problema kanoničnoho tekstu dlja ukraïns'koï radjans'koï literatury.“ (Der heutige Stand historisch-philologischer Analyse ist nicht hoch, er stellt sich oft als Illustration gesellschaftlich-politischer Prozesse heraus, selbst die Struktur historisch-literarischer Forschungen konzentriert sich vor allem auf die Analyse ideenhaft-thematischer Inhalte der Werke. Bei uns ist die Phantasie über literarische Richtungen, Strömungen, über Gattungs- und Stilsysteme der ukrainischen Literatur verarmt. Wer hat die ideenhaft-ästhetische Spezifik des ukrainischen Modernismus analysiert, wer hat sie bestimmt. Als was offenbarten sich die Sym-

¹⁷ z.B.: „Wir wollen jeweils die betreffenden Stellen aus seiner ‚Asche vom Weltenbrand‘ herausgreifen um uns ein Bild davon zu machen, wo der Dichter während seiner Militärdienstzeit überall weilte.“ Zit. n. Siehs (1952). Bd. 1, S. 167, Kommafehler aus dem Originaltext übernommen.

¹⁸ Zit. n. Wellek, René/ Warren, Austin (1995): Theorie der Literatur. Mit einer Einführung von Heinz Ickstadt. Durchges. Aufl. Weinheim, S. 74, 75, 77.

bolisten, Futuristen, Neoklassiker, Neoromantiker? Es bleibt das wissenschaftlich ungelöste Problem der kanonischen Texte für die sowjetukrainische Literatur).¹⁹ Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, mit neuen Ansätzen gegen diese Lücken vorzugehen.

Rein textimmanente Interpretationen oder Ansätze, die nur Teilbereiche eines literarischen Werks abdecken, scheinen zu einseitig, unergiebig und nicht wissenschaftlich. Vielmehr möchte die vorliegende Dissertation Čyževs'kyjs Forderung nach einer in Hruševs'kyjs Literaturgeschichte beobachteten Kombination von Methoden nachkommen.²⁰ Es soll also versucht werden verschiedene Ansätze in die Arbeit einzubringen und damit Siehs' Würdigung der Person Burghardt um die Anerkennung des Dichters und Kulturvermittlers Burghardt zu ergänzen. Die Verbindung der verschiedenen, im folgenden beschriebenen Methoden resultiert aus dem Anspruch der vorliegenden Dissertation, die formale und stilistische Charakteristik von Burghardts Werk umfassend zu beschreiben, manche Aspekte erstmals zu systematisieren und neue Aspekte aufzugreifen.

Die Analysen der einzelnen Gedichte stützen sich auf das strukturalistische Modell Jurij Lotmans als der nach wie vor idealen Methode zur detaillierten Betrachtung von Dichtung. Dieses Modell führte Lotman in den Werken „Die Analyse des poetischen Textes“ und „Die Struktur literarischer Texte“ aus.²¹ Ziel ist dabei, „die innere Struktur des Werks, die Natur seiner künstlerischen Organisation, ein bestimmtes - bisweilen beträchtliches - Teil der im Text enthaltenen künstlerischen Information herauszuarbeiten.“²² Die einzelnen Elemente eines Systems, ihre Relationen und ihre Verknüpfung zu einem System werden so beschrieben. Neben einer Analyse der versifikatorischen, lautlichen²³ und syntaktischen Organisation der Gedichte (insbesondere von gattungskonstituierenden Formalia) und ihrer Instrumentalisierung hinsichtlich der Syntax, sollen intertextuelle Bezüge dargestellt sowie Inhalt und sinnbildende Funktion der rhetorischen Mittel untersucht werden. Dabei sind die Ergebnisse dieser Untersuchungen gemäß der strukturalistischen Analyse auszuwerten: „Der Text wird bei dieser Analyse nicht als die mechanische Summe der ihn konstituierenden Elemente aufgefaßt und die ‚Besonderheit‘ dieser Elemente verliert ihren Charakter des Absoluten: Jedes von diesen Elementen wird nur im Bezug auf die anderen Elemente und auf das strukturelle Ganze des gesamten Textes realisiert.“²⁴ Das beinhaltet z.B. semantische Assoziationen, die selbst gewöhnlichste Metren oder strophische Kompositionen, insbesondere solche mit strengen Regeln, mit motivischen oder stofflichen Traditionen verbinden. Die sinnbildende

¹⁹ Zit. n. Žulins'kyj, Mykola (1988): Naša spadšyna. Ukrains'ka radjans'ka literatura 20-30 rokov. Problemy vycennja i vydannja. In: Nauka i kul'tura – „Ukraïna“, Nr. 22, S. 335.

²⁰ Vgl. Bojko-Blochyn, Jurij (1988): Dmytro Ivanovyč Čyževs'kyj. Heidelberg (Beiträge zur ukrainischen Literaturgeschichte I), S. 12.

²¹ Vgl. Lotman, Jurij M. (1975): Die Analyse des poetischen Textes / Grübel, Rainer (Bearb. u. Übers.). Kronberg; Ders. (1981): Die Struktur literarischer Texte / Keil, Rolf-Dietrich (Übers.). 2. Aufl. München.

²² Zit. n. Lotman (1975), S. 15.

²³ Für Burghardt und Kačurovs'kyj wesentlicher Bestandteil der Lyrik, die eigene Aussagekraft und Unterstützung von Inhalt ermöglicht. Vgl. Burghardt, Oswald (1938b): Fremde Dichter im ukrainischen Gewand. In: Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 15, S. 296ff; Kačurovs'kyj, Ihor (1984): Fonika. München, S. 172-176, 186. Bei Wellek/Warren wird die Wirkung eher schwach eingeschätzt. Vgl. Wellek/Warren, S. 133.

²⁴ Zit. n. Lotman (1975), S. 18.

Funktion dieser Strukturen sowie der Inhalt der Gedichte wird dabei aufgezeigt und interpretiert. Beispiele, welche diese Methode in Praxis demonstrieren, sind die Untersuchungen von Baudelaires „Les Chats“ durch Lévi-Strauss und Jakobson bzw. von Hölderlins „Die Aussicht“ durch Jakobson und Lübke-Grothues.²⁵ Dabei werden Reime, Syntax, Wortarten, rhetorische Mittel usw. aufgeführt, in ihrer binären Struktur erläutert, aber nur teilweise in den größeren Zusammenhang gestellt. Diese vorwiegend deskriptive Darstellung soll in der vorliegenden Dissertation nach Lotman auf den Schwerpunkt einer unmittelbaren Erläuterung der Funktion und jeweiligen Wirkung im Zusammenhang mit der Strophe, der Sinnenebene oder dem gesamten Gedicht verschoben werden, so daß hervorgehend aus dem linguistischen Ansatz der literaturbezogene von Lotman zur Geltung kommt.

Auch in Burghardts eigener Stillehre „Novye gorizonty v” oblasti izsljedovanija poëtičeskago stilja“ (Neue Horizonte auf dem Gebiet der Erforschung des poetischen Stils) geht es um einzelne rhetorische Mittel, die im Strukturalismus zentrale Bedeutung besitzen. In seiner Systematisierung werden ästhetische und objektive Stilmittel unterschieden, die nach objektiven und subjektiven Elementen differenziert sind. So betreffen erstere den Stil des gesamten Werks im subjektiven Sinne nach der ausgedrückten Emotion (lyrisch, elegisch, pathetisch, satirisch, impressionistisch usw.) und im objektiven Sinne nach Originalität (Imitatio oder Aemulatio, idealisierend). Die subjektiven psychologischen Mittel betreffen das Thema (erotisch, religiös, folkloristisch, usw.), die objektiven gehen von der Wahrnehmbarkeit einzelner Bilder im Text aus (optische oder akustische Bilder, Ambivalenzen, Klarheit, organische, allmähliche oder parallele Gedankenentwicklung). Unter Besonderheiten des ästhetischen Stils schließlich subsumiert der Autor rhetorische Figuren der Bezeichnung und Sinnverdeutlichung als objektiv und Figuren der Sinnverdeutlichung durch scheinbare Sinnverdunkelung bzw. Figuren der Ausdrucksverstärkung²⁶ als subjektiv.

Nicht vermittelt werden gemäß dem strukturalistischen Ansatz „Kenntnisse über das soziale Funktionieren des Textes (...) weder die Geschichte seiner Interpretation, seine Stellung in der weiteren Entwicklung des Dichters, noch eine große Zahl weiterer Fragen.“²⁷ Für weitergehende Fragen sollen daher andere Methoden hinzugezogen werden.

Aus dem poststrukturalistischen Ansatz²⁸ ging Etablierung der Intertextualität hervor, die in Burghardts Werk eine wichtige Rolle spielt. Der von Bachtins Dialogizität vorbereitete und von Kristeva geprägte Begriff der Intertextualität wird definiert durch extratextuelle Bezugspunkte, die im intertextuell organisierten Text präsent sind und zur Sinnkonstituierung beitragen. Als extratextuelle Bezugspunkte können entweder lediglich literarische Prätexte (enggefaßter Intertextbegriff) oder

²⁵ Vgl. Jakobson, Roman/ Lévi-Strauss, Claude (1981b): „Les Chats“ de Charles Baudelaire. In: Jakobson, Roman: Selected writings. Bd. III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague; Paris; New York, S. 447-464; Jakobson, Roman/ Lübke-Grothues, G. (1981a): Ein Blick auf „Die Aussicht“ von Hölderlin. In: ebd., S. 388-446.

²⁶ Zu den Begriffen vgl. Müller, Ludolf (1985): Wege zum Studium der russischen Literatur. München.

²⁷ Zit. n. Lotman (1975), S. 15.

²⁸ Zentral für den Poststrukturalismus ist das Verständnis vom Text als netzartiger Komplex, in dem sich alle Elemente gegenseitig durchdringen und absolute Oppositionen gegenseitig aufheben.

als poststrukturalistischer ‚texte général‘ jeder Text bis hin zu sozialen Phänomenen wie Kultur und Geschichte (entgrenzter Intertextbegriff) herangezogen werden.²⁹

Die Intertextualität dient als Instrument zur Aufbrechung der traditionell angenommenen Linearität und Geschlossenheit von Texten. Als Gegensatz zu einem solchermaßen „institutionalisierten Gedächtnis“ wurde sie von Lachmann erstmals auf die russische Literatur projiziert. Während Lachmann die Entstehung und Prägung des Begriffs Intertextualität beschreibt, ein Gedächtnis-Intertextualitäts-Modell entwirft und Klassifizierungen intertextueller Beziehungen zu einem Gerüst zusammenstellt, das sie schließlich auf Werke der russischen Literatur anwendet, bieten andere Monographien³⁰ eine Systematisierung verschiedenster Aspekte der Intertextualität, die sich zur praktischen Anwendung hervorragend als Paradigma eignen.

Ein entgrenzter Begriff von Intertextualität³¹, der jeden Text und jede kulturelle Struktur als intertextuell betrachtet, würde zu weit führen. An verschiedenen Stellen soll jedoch abgesehen werden vom beschränkten Begriff von Intertextualität, der lediglich Beziehungen zwischen Wörtern, Rede und Sprache betrachtet, um auch Kultur und Geschichte als Text mit intertextuellen Bezügen zu betrachten. Inwieweit die Reminiszenzen zufällige oder vom Autor intendierte sind, kann nicht immer eindeutig festgestellt werden. Die Anwendung der Methode der Intertextualität auf Burghardts Werk erfolgt in den ausführlichen Analysen sowie in einem eigenen Kapitel (Kap. 2.4), in dem eine allgemeine Darstellung von Qualität und Quantität der intertextuellen Beziehungen eine vertikale Linie durch Burghardts Gesamtwerk verfolgen soll.

Als Ergänzung zu den sehr auf die originalen Werke konzentrierten Analysen sollen in der vorliegenden Arbeit auch weitergehende Ansätze zum Tragen kommen, nämlich die Komparatistik, Exilforschung oder Theorien zum Multilingualismus. Gegenstand der Komparatistik sind Kontaktstudien zwischen Personen, Genres oder Publizistik sowie die Untersuchung von Rezeptionsprozessen. Keine der neueren Methoden bietet für synoptische und systematische Darstellungen von vergleichender Wertung und Einordnung in größere Zusammenhänge eine bessere Grundlage als die Komparatistik. Die komparatistische Methode soll in den Kapiteln „Literaturgeschichtliche Hintergründe und Zusammenhänge“ (Kap. 2.2) und „Deutsch-ukrainische literarische Wechselseitigkeit“ (Kap. 2.3) zur Verknüpfung der besonderen Situation des Dichters mit allgemeineren Zusammenhängen sowie zum Vergleich von Burghardts Verwendung und thematischer Füllung der Dichtarten

²⁹ Vgl. Hebel, Udo J. (1989): Romaninterpretation als Textarchäologie. Untersuchungen zur Intertextualität am Beispiel von F. Scott Fitzgeralds ‚This Side of Paradise‘. Frankfurt a. M., S. 19, 26-28 und Grübel, Rainer (1979): Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin. In: Ders. (Hg.) (1979): Michail M. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt. a. M, S. 61.

³⁰ Nämlich Hebel (1989); Holthuis, Susanne (1993): Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen; Genette, Gérard (1997): Palimpsests: literature in the second degree. Lincoln; Meyer, Michael/ Gibbon, Edward/ Mill, John Stuart/ Ruskin, John (1998): Autobiographie und Intertextualität. Heidelberg (Anglistische Forschungen 263) und besonders Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred (Hg.) (1985): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Kongreß: Symposium „Intertextualität“. Tübingen.

³¹ Vgl. Holthuis, S. 23, 249.

mit dem Kanon in den Resümees der dreizehn Analysekapitel angewendet werden.³² Als Grundlage sollen sowohl diachrone Regelpoetiken (ukrainische Nationalliteratur, Kanon vgl. Kap. 2.2.1) als auch synchrone Folien (Innovationen, zeitgenössische Parallelen) untersucht werden. Der Kanon dient als struktureller Parameter mit formalem Charakter und normativer Funktion. Kanon und Tradition werden als mustergültige Konstanten einer Nationalphilologie oder einer konzipierten Weltliteratur³³ aufgestellt, um zwischen Eigenem und Fremdem, Besonderem und Allgemeinem oder Traditionellem und Innovativem zu differenzieren. Insbesondere die Kunst der Klassik übernimmt eine solche Vorbildfunktion. Neben der klassischen Antike, die entsprechend dem Konzept einer Weltliteratur als Kanon funktioniert, existieren auch verschiedene Traditionslinien aus klassischen Epochen der einzelnen Nationen. Man könnte die Zugehörigkeit einzelner Werke zum Kanon auch anhand ihrer Produktivität und Rezeption messen, was eine häufige intertextuelle Wiederholung solcher Werke oder auch integrativer Formen (Stoffe, Motive) mit einschließt.³⁴

Normbildend für die ukrainische Nationalliteratur wirkte zunächst das Werk des Barockautors Feofan Prokopovyč. Ein moderner ukrainischer Kanon wurde nach Erneuerung der Normen und Individualisierung in Romantik und Realismus von Kotljarevs'kyj und Ševčenko begründet. Differenzierungen innerhalb des Kanons erfolgten im klassischen System nach formalen Gesichtspunkten.³⁵

In der Neuzeit spielt zunehmend die innere Dimension (Intonation, Thematik, Stilhöhe) eine Rolle. Das rührt v.a. vom Gattungsmonismus (z.B. bei petrarkistischen Sonettzyklen) her, der thematische Variationen nötig machte. Möglichkeiten einer Differenzierung sind: feste (Sonett, Ballade usw.) oder lockere (Stanze, Madrigal usw.) Form, ein- oder mehrstrophig, mit oder ohne Refrain oder nach Herkunft der Dichtart (antik, romanisch, östlich).³⁶ Strophenbildende Prinzipien sind v.a. Metrum und Reimperioden, die eine bestimmte Ordnung herstellen, welche sie als Strophen von stichischer Versreihung unterscheidet. Die Normen einer Gattung können von der äußeren (Metrik, Strophik) oder der inneren Form (Haltung, Ton, Funktion) bestimmt sein. Formale Prinzipien wie bestimmte Reimperioden oder strophische Anordnungen prägen v.a. die Gattungen romanischer Herkunft. Ihre formale Erfüllung kann wie gesagt auch an inhaltliche Regeln gebunden sein. Gerade die Variation jener festgelegten Normen sind eine für den Dichter reizvolle Herausforderung.³⁷

³² Kaiser, Gerhard R. (1980): Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand – Kritik – Aufgaben. Darmstadt, S. 1-12, 49, 58.

³³ Mit Weltliteratur ist nicht die additive Summe aller Werke gemeint, sondern der klassische Kanon herausragender, übernational normbildender Werke.

³⁴ Nethersde, Reingard (1997): Macht und Ohnmacht des Kanons. In: Moog-Grünwald, Maria (Hg.): Kanon und Theorie. Heidelberg, S. 108, 111; Martinez, Matias (1997): Dante und der Ursprung des Kanons. In: ebd., S. 140ff; Wellek/Warren, S. 49-51, 53.

³⁵ Vgl. Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk (1997). Kiev, S. 336f.

³⁶ Vgl. Lauer, Reinhard (1975): Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München, S. 17 und 27 und Kačurovs'kyj, Ihor (1967): Strofika. München, S. 113. Bei den Formen romanischer Herkunft besteht eine Verbindung der jeweiligen Strophe mit einem Dichter (Terzine mit Dante, Sonett mit Petrarca und Oktave mit Boccaccio). Vgl. Kačurovs'kyj (1967), S. 186.

³⁷ Vgl. Lauer (1975), S. 27.

Exilforschung und Multilingualismustheorien werden ebenfalls im Kapitel „Deutsch-ukrainische literarische Wechselseitigkeit“ erläutert. Sie beleuchten die linguistischen, psychologischen, gesellschaftlichen, sozial-historischen Auswirkungen multikultureller Umgebungen. Daher können sie helfen, die Wahl verschiedener Sprachen, Themen oder die Motivation des Tons (z.B. satirisch-ironischer Formulierungen) zu erklären. Weitere biographische und zeitgenössisch-historische Einflüsse sollen durch die Diskursanalyse in die vorliegende Untersuchung eingebunden werden.

Foucaults Diskursanalyse erkennt Einflüsse auf das Entstehen eines Textes außerhalb der Textimmanenz an, nämlich die eines Kontexts: die zeitgenössischen Diskurse. Dazu zählt alles, was den zeitgenössischen Alltag ausmacht, von Einflüssen der Politik auf die individuelle Biographie bis zu institutionalisierten gesellschaftlichen und kulturellen Verhaltensweisen. In unserem speziellen Falle können also sowohl die historischen Umwälzungen als auch die Alltagsgestaltung von Zeit und Orten im Leben Burghardts einbezogen werden. Daher sind auch zeitgenössische Dokumente wie die Vorlesungsverzeichnisse oder die publizistischen Artikel des Autors von Interesse. Daß diese „Archäologie des Wissens“ für spätere Generationen schwierig nachzuvollziehen ist, wird anhand vieler Namen oder Abkürzungen in Burghardts Werk deutlich.³⁸ Interpretation ist für Foucault der Kommentar des Textes unter der Annahme, daß im Text etwas Ungesagtes enthalten ist. Im Gegensatz zu Siehs wird der Autor nur insofern wahrgenommen als seine biographischen und zeitgeschichtlichen Umstände zum Verständnis des Werks beitragen können oder im künstlerischen Text realisiert sind. So wird trotz der Überschreitung hermeneutischer Fragen einem positivistischen Abschweifen auf außerliterarische Bedeutungen vorgebeugt. Der Autor wird also weder ausgeblendet noch zu wichtig genommen.³⁹

Im Falle Burghardts sind neben der detaillierten strukturalistischen Analyse Fragen nach der Wirkung der historischen, politischen und kulturellen Erfahrung der Ukrainischen Nationalbewegung, der Etablierung der Sowjetunion oder der Auswanderung auf den Dichter, nach der Manifestation dieser Erfahrungen in seinem Werk und Wirken sowie nach der Rezeption bzw. Nicht-Rezeption von Interesse. Von einer umfassenden und systematischen deskriptiven, denotativen und funktionalen Analyse ausgehend, erfolgen mit der Komparatistik, Exilforschung, Multilingualismustheorie und Diskursanalyse weitere Schritte, die das Gesamtwerk und gleichzeitig einzelne Elemente in diachrone sowie synchrone Zusammenhänge einbetten, welche über das Werk Burghardts selbst hinausgehen.

Die Konzentration der Arbeit auf Formelemente und Kunstmittel, ihre Funktion und Verbindung zu einem Ganzen, welche die für die Neoklassiker konstituierenden Gattungsregeln und organische Verbindung von Form und Inhalt einschließt, wird somit ergänzt um neue Ansätze wie z.B. die Intertextualität, Fragen des Multilingualismus und diskursanalytische Interdependenzen.

³⁸ So bezeichnet „Jevbaz“ aus „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre III/13/8) einen Jüdischen Bazar in Kiev, den es heute nicht mehr gibt und dessen Name selbst vielen Einwohnern Kievs nicht mehr bekannt ist.

³⁹ Vgl. Winko, Simone (1996): Diskursanalyse, Diskursgeschichte. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Detering, Heinrich (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München, S. 469-472.

1.6 Anmerkungen

Die Orthographie folgt der alten Rechtschreibung. Die ursprünglich kyrillischen Zitate sind in wissenschaftlicher Transliteration wiedergegeben, eingebürgerte Ausdrücke in populärer. Kursiven oder Sperrungen in den Zitaten stammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, aus dem Original. Übersetzungen sind direkt an die Zitate angeschlossen in Form von Klammern bzw. bei einem Zitat in Klammern getrennt durch einen Schrägstrich. Gedichtzitate, die sich auf verschiedene Varianten des Gedichts oder auf die Lautstruktur beziehen, werden nicht übersetzt, da sie auf semantischer Ebene oft keinen Sinn bilden. Auch bibliographische Angaben und die Wortlisten im Anhang werden nur teilweise übersetzt. Wo die Zitate aus den Gedichten in deklinierter oder konjugierter Form übernommen wurden, wird die Übersetzung in einer neutralen Form wiedergegeben. Eine Übersetzung sämtlicher, detailliert analysierter Gedichte, mit Ausnahme der überlangen Werke „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre), „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien), „Žanna d'Ark“ (Jeanne d'Arc) und „Tannhäuser“, erscheinen im Anhang. Die Zeilenangaben beziehen sich nicht auf die Übersetzungen, sondern auf die Originalgedichte. Alle Übersetzungen wurden von der Autorin der Dissertation angefertigt und vernachlässigen zugunsten der Worttreue poetische Aspekte. Römische Zahlen wurden zur Kennzeichnung von Teilen der Poeme und Sonette verwendet. Strophen und Zeilen sind dagegen durch arabische Zahlen bezeichnet.

Die Zuordnung zu den verschiedenen Sonetttypen hinsichtlich der Reimordnung, des Metrums und der inneren Struktur basiert auf der Darstellung Mönchs.⁴⁰ Die traditionelle Interpretation von Farben und Symbolen sind den Monographien Lurkers und Peters' entnommen und werden daher nicht gesondert bezeichnet.⁴¹ Alle Gedichte Burghardts sind nach dem syllabotonischen Verssystem verfaßt, falls nicht anders gekennzeichnet.

⁴⁰ Vgl. Mönch, Walter (1955): Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg, S. 16 und S. 400.

⁴¹ Vgl. Lurker, Manfred (1978): Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. 2. Aufl. München; Ders. (1991): Wörterbuch der Symbolik. 5., durchges. u. erweit. Aufl. Stuttgart; Peters, Johanne (1981): Farbe und Licht. Symbolik bei Aleksandr Blok. München (Slavistische Beiträge 144).

2 Person und Wirken

2.1 Zur Biographie Oswald Burghardts

„Neoklasycyzm dlja Jurija Klena označav duchovnyj zv’jazok jak z Ukraïnoju, tak i z Zachidnoju Jevropoju.“ (Der Neoklassizismus bedeutete für Jurij Klen eine geistige Verbindung sowohl zur Ukraine als auch zu Westeuropa.)⁴² Eine Besonderheit des Autors Oswald Burghardt, die sich aus seiner Biographie ergibt und wesentlich sein Werk bestimmt, besteht in seiner Verwurzelung in verschiedenen Kulturen und der damit einhergehenden ausgezeichneten Kenntnis mehrerer Sprachen. Er verfügte somit über einen erleichterten Zugang zu mehreren europäischen Nationalliteraturen, der ihm die Aneignung von breit angelegtem literarischem Wissen ermöglichte. Dies entsprach dem Bildungsideal der Gruppe der „Kiever Neoklassiker“, welcher Burghardt in seiner Kiever Zeit angehört hatte. So wurde er ein „europäischer Dichter“.⁴³ Auch Čyževs’kyj empfindet „evropejs’kistju“ (Europäertum) als die herausragende Eigenschaft des Autors.⁴⁴ Burghardt gehörte außerdem zu zwei „epochal’nych literaturnych hrup - do kyïvs’kych neokljasykiv i do l’vivs’kych visnykiv“ (epochalen literarischen Gruppen – zu den Kiever Neoklassikern und zu den Lemberger Vistnyk-Mitarbeitern).⁴⁵ Letztere muß um die sog. Prager Schule ergänzt werden, mit der sie sich personell überschneidet. Mijakovs’kyj zieht aus dieser Präsenz Burghardts in ukrainischen Literaturgruppen und im deutschen Lehr- und Zeitschriftenbetrieb den Schluß: „Klen, najbil’še z usich pys’mennykiv, pidchodyv by do toho, ščob reprezentuvaty ukraïns’ku literaturu pered čužym svitom“ (Klen käme es von allen Schriftstellern am meisten zu, die ukrainische Literatur vor der übrigen Welt zu repräsentieren).⁴⁶

Da seine Zugehörigkeit zu verschiedenen Kulturen, potenziert durch die historischen Umwälzungen, die sein Leben beeinflussten, sein schöpferisches Werk sowie sein kulturelles Wirken insgesamt tiefgreifend motivierten, soll eine knappe chronologische Übersicht über Burghardts Biographie gegeben werden.⁴⁷ Seine künstlerische Tätigkeit und das literarische Umfeld sowie sein über die Kunst hinausgehendes kulturelles Wirken sollen in gesonderten Kapiteln behandelt werden. Mit Siehs’ spekulativen Aspekten der Biographie will sich die vorliegende Dissertation nicht beschäftigen. Daher sollen einige Hinweise auf sein Material vorweggenommen werden. Anekdoten und Familienverhältnisse können im ersten Band der Dissertation von Siehs nachgelesen werden.⁴⁸ Siehs’ Andeutungen, Burghardts Schaffensdrang oder künstlerische Ausrichtung seien mit rassistischen oder erbbiolo-

⁴² Zit. n. Kovaliv (1991), S. 17.

⁴³ Vgl. Burghardt, Josefina (1962), S. 7.

⁴⁴ Vgl. Čyževs’kyj (1994), S. 617.

⁴⁵ Zit. n. Mijakovs’kyj, Volodymyr (1984): Nedrukovane j zabute. Hromads’ki ruchy dev’jattjadzjatoho storiččja novitnja ukraïns’ka literatura. Bd. 1. New York, S. 418f.

⁴⁶ Zit. n. ebd., S. 418.

⁴⁷ Zu Klens Biographie insgesamt vgl. die Monographien von Burghardt, Josefina (1962); Siehs (1952) und die Vorworte von Kačurovs’kyj (1992), S. 8-13 sowie Kovaliv (1991), S. 4-7.

⁴⁸ Siehs (1952). Bd. 1, v.a. S. 17-28, 66-75.

gischen Merkmalen zu erklären, fehlt jede wissenschaftliche Grundlage.⁴⁹ Eine weitere spekulative Frage, die Siehs aufwirft, ist die nach den patriotischen Gefühlen des Dichters gegenüber der Ukraine sowie gegenüber Deutschland. Er glaubt an eine Liebe Burghardts zu Deutschland und argumentiert dafür mit der vorhandenen Sprachkenntnis und der geistigen Freiheit in Deutschland. Die Idealisierung der Ukraine hängt demnach lediglich mit der unbeschwerten Kindheit zusammen, die Burghardt dort verlebte.⁵⁰ Dabei übersieht er, eventuell bewußt, die Einschränkung der geistigen Freiheit durch die Faschisten und zahlreiche künstlerische und publizistische Äußerungen Burghardts, die von einem tiefen Interesse auch für die ukrainische Nationalbewegung zeugen.

2.1.1 Biographische Daten

Geboren wurde Oswald Burghardt 1891 im Dorf Serbinovcy in Podolien als Sohn des preußischen Kaufmanns Friedrich Burghardt und der baltendeutschen Sidonie Thiel. Seine Kindheit und Schulzeit verbrachte er an verschiedenen Orten in Podolien und Wolhynien. Das dortige Umfeld war mehrsprachig: In der Familie lernte er Deutsch, Schul- und Amtssprache war Russisch, die Landbevölkerung sprach Ukrainisch, die Gutsherren Polnisch.⁵¹ Zur Schule ging er in Nemyriv (ab 1896 oder 1897), Voronovycja (um 1900 bis 1902) und Slavuta (1902 bis 1904 oder 1905).⁵² Verschiedene Angaben bestehen zum Zeitpunkt des Abschlusses am Gymnasium in Kiev.⁵³ Der Tod des Vaters im Jahr 1912 brachte die Familie in finanzielle Schwierigkeiten.⁵⁴

Sein erstes bekanntes Gedicht „Moja toska, kak kryl'ev černych trepet...“ (Meine Trauer, wie das Zittern schwarzer Flügel...) ⁵⁵ verfaßte Burghardt 1913 in russischer Sprache. Im Anschluß an die Schulzeit nahm der Autor an der Kiever Volodymyr-Universität, die seit 1939 nach Ševčenko benannt ist, ein Studium der Germanistik und Slavistik⁵⁶ auf. Dieses konnte er erst nach dem 1. Weltkrieg beenden, da er als deutscher Staatsangehöriger während der vier Kriegsjahre in das Gebiet Archangel'sk, nach Marina Gora, verbannt war.⁵⁷ Noch während der Verban-

⁴⁹ Ebd., S. 28 bzw. 61. Siehs, wie übrigens auch Kryms'kyj, teilt den Autor dem leptosomen Typ zu, der zu Krankheiten neigt. Vgl. Kryms'kyj, Volodymyr (1948): Chram Graalja. Do problemy svi-tohljadu Jurija Klena. Innsbruck, S. 4.

⁵⁰ Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 143-156.

⁵¹ Vgl. Simonek, S. 19.

⁵² Verschiedene Angaben von Simonek, S. 19 und Siehs (1952). Bd. 1, S. 38-43, 52.

⁵³ Demnach hat er 1911 das Gymnasium abgeschlossen oder ab 1911 das I. Kiever Gymnasium besucht. Erste Variante vgl. Burghardt, Oswald (1941): Die Leitmotive bei Leonid Andrejev. Münster, Universität, Diss., S. 203 und Rösler, Hubert (1995): Die deutsche Slavistik und ihre Geschichte an der Universität Prag. Münster, S. 25. Die zweite Variante vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 52.

⁵⁴ Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 52f.

⁵⁵ Gedruckt z.B. in Klen (1992), S. 267.

⁵⁶ Laut dem von Burghardt selbst verfaßten Lebenslauf beschäftigte er sich mit deutscher, englischer und slavischer Philologie, v.a. bei Peretc. Vgl. Burghardt (1941), S. 203. Čyževs'kyj begegnete Burghardt 1913 an der Kiever Universität und beschreibt ihn als Student des Fachbereichs „romano-hermanista“ (Romanistik-Germanistik). Vgl. Čyževs'kyj, Dmytro (1994), S. 613f. Der Anteil Deutscher am Lehrkörper der Universität in Kiev, die später als solche verbannt wurden, sei besonders hoch gewesen. Vgl. Amburger, Erik (1983): Deutsche in Kiev. In: Genealogisches Jahrbuch, Bd. 23, S. 157.

⁵⁷ Laut Kačurovs'kyj zog Burghardt die Verbannung dem deutschen Exil vor. Vgl. Kačurovs'kyj (1992), S. 9. Dennoch soll er 1918 nach Deutschland gereist sein und sich bei der Deutschen Wehrmacht beworben haben. Vgl. Burghardt, Josefine (1962), S. 9, Siehs (1952). Bd. 1, S. 84, Ko-

nung erschien 1915 in Kiev seine erste wissenschaftliche Arbeit: „Novye gorizonty v” oblasti izslédovanija poetičeskago stilja“ (Neue Horizonte auf dem Gebiet der Erforschung des poetischen Stils). Čyževs’kyj beschreibt den aus der Verbannung zurückgekehrten Burghardt als gealtert und müde, aber doch beeindruckt vom Leben der russischen Dorfbewohner, mit deren Sprache und Literatur er sich in der Verbannung beschäftigt hatte.⁵⁸

Der erste Weltkrieg endete in Rußland mit dem Frieden von Brest-Litovsk (März 1918), dem die Oktoberrevolution vorangegangen war. Im Frieden von Brest-Litovsk wurde u.a. auch die Ukraine als souveräner Staat anerkannt. In den Jahren nach der Oktoberrevolution tobte ein Bürgerkrieg, der die Ukraine nicht ausschloß. Gleichzeitig wurde 1921 die Neue Ökonomische Politik (NEP) eingeführt, die einige der kommunistischen Ziele zurückstellte, um dringende Fragen schnell lösen zu können und dadurch dem Sowjetregime mehr Rückhalt zu verschaffen. Unter anderem wurde die Nationalitätenfrage in der NEP-Zeit lockerer gehandhabt, z.B. in Form der „Ukrainisierungs-Politik“ („Korenizacija“). Die Selbständigkeit der Ukraine endete mit ihrer Beteiligung an der Gründung der UdSSR (1922). Ihre nationale Eigenständigkeit hatte jedoch eine kulturelle Blütezeit zur Folge, die bis zum Ende der NEP-Zeit im Jahr 1929 andauerte, während sich gleichzeitig das Sowjetregime stabilisieren konnte und durch wachsende Repressionen allgemein gegen „Konterrevolutionäre“ und im besonderen gegen „ukrainische Nationalisten“ ablöste.⁵⁹

Nach seiner Rückkehr nach Kiev folgte Burghardt der Einladung des Direktors des sozial-ökonomischen Technikums im vor politischen und versorgungstechnischen Schwierigkeiten relativ geschützten Dorf Baryšivka, wo er ab 1920 unterrichtete.⁶⁰ In jener Zeit, zu Beginn der 20er Jahre, verfaßte Burghardt eine Reihe

valiv (1991), S. 5 und Simonek, S. 19. Der Verbannungsort Marina Gora ist als Entstehungsort zahlreicher Gedichte Burghardts genannt. Vgl. die Gedichte im Band „Tvory“ (1992). Bd. 1, S. 275-285 und die Erwähnung bei Kovaliv (1991), S. 4.

Die antideutschen Tendenzen der Slavophilenbewegung (Panslavismus: „inneres Deutschland im Russischen Reich“ - Zit. n. Fleischhauer, Ingeborg (1986): Die Deutschen im Zarenreich: Zwei Jahrhunderte deutsch-russischer Kulturgemeinschaft. Stuttgart, S. 440) gegen im 17.-19. Jh. eingewanderte Deutsche, die bereits im späten 19. Jh. virulent waren, kumulierten nach dem deutschen Vorstoß nach Osten im Jahr 1915. Reaktion waren die sog. Liquidationsgesetze, die zunächst die in den westlichsten Grenzgebieten lebenden Deutschen enteigneten und aussiedelten, später auch die Deutschen aus Volhynien, Kiev, Podolien, Bessarabien und Černihiv. Dabei handelte es sich jedoch um weit weniger verbannte Deutsche als später im Zuge des faschistischen Angriffs auf die Sowjetunion. Aufgehoben wurden alle Beschränkungen von der Provisorischen Regierung am 21.3. 1917. Vgl. Dahlmann, Dittmar (1995): Die Deportationen der deutschen Bevölkerungsgruppe in Rußland und in der Sowjetunion 1915 und 1941. Ein Vergleich. In: Gestrich, Andreas/ Hirschfeld, Gerhard/Sonnabend, H. (Hg.): Ausweisung und Deportation. Formen der Zwangsmigration in der Geschichte (Stuttgarter Beiträge zur historischen Migrationsforschung 2). Stuttgart, S. 103ff; Fleischhauer (1986), S. 440, 496, 501- 510, 530; Amburger (1983), S. 157.

⁵⁸ Zit. n. Čyževs’kyj (1994), S. 615.

⁵⁹ Vgl. Kessler, Wolfgang (1991): Rußland-Ploetz. Russische und sowjetische Geschichte zum Nachschlagen. 2. Aufl. Freiburg; Würzburg, S. 96-108; Mark, Rudolf A. (1993): Die gescheiterten Staatsversuche. In Golczewski, Frank (Hg.): Geschichte der Ukraine. Göttingen, S. 173, 179, 181; Serczyk, Władysław A. (1993): Die sowjetische und die ‚polnische‘ Ukraine zwischen den Weltkriegen. In: ebd., S. 208.

⁶⁰ Siehs schreibt dem Jahr 1920 Burghardts Studienabschluß und Beginn des Aspirantenkurses für zwei Jahre zu. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 86.

russischsprachiger Gedichte und eine große Zahl an Übersetzungen, deren bekannteste wohl die 1925 in Charkiv gedruckten „Zalizni soneti“ (Eiserne Sonette) waren.⁶¹ Diese Produktivität mag am Einfluß seines Kollegen Mykola Zerov gelegen haben, den er am Technikum kennengelernt hatte, und am kulturpolitischen Klima in Baryšivka, welches als ‚ukrainische Renaissance‘ bezeichnet wurde, oder wie sich Burghardt metaphorisch ausdrückt: „Jak Baryšivka Lukrozoju, tak Kyiv stav ... ‚holodnym Baal’bekom‘, a my – zachožymy riz’bjaramy, ščo plekaly sny kul’turnoi Hellady.“ (Wie Baryšivka zu Lukroza wurde Kiev zu einem ‚hungrigen Baalbek‘ und wir waren Bildhauern ähnlich, die den Traum des kulturellen Hellas hegten.)⁶² Diesen Einflüssen zusammen mit den gewaltigen Impulsen der ukrainischen Nationalbewegung kann auch Burghardts Hinwendung zur damals noch als provinziell empfundenen ukrainischen Literatur zugeschrieben werden.⁶³ Außerdem betätigte sich Burghardt zu Beginn der 20er Jahre als Literaturwissenschaftler und Publizist.⁶⁴ Über die Bekanntschaft mit Zerov geriet Burghardt in den Kreis der sog. „Kiever Neoklassiker“.⁶⁵

Im Zuge der Verhaftung der gesamten ukrainischen Dorfintelligenz⁶⁶, die der nationalistischen Konterrevolution verdächtigt wurde, war Burghardt 1921 für einen Monat in Haft geraten⁶⁷ und teilte nur auf den Protestbrief Korolenkos an Lunačarskij hin nicht das Schicksal vieler Mitgefangener, welche erschossen wurden.⁶⁸ Nach seiner Freilassung übte Burghardt weiterhin Lehrtätigkeit an verschiedenen höheren Schulen aus und engagierte sich an VUAN und INO. In den 20er Jahren lehrte er an verschiedenen höheren Schulen meist Deutsch. Über seine verschiedenen beruflichen Anstellungen jener Zeit existieren unterschiedliche Aussagen.⁶⁹ Ge-

⁶¹ Vgl. Kovaliv (1991), S. 15.

⁶² Zit. n. Klen, Jurij (1947): *Spohady pro neokljasykiv*. München, S. 7. Dabei bezieht sich Burghardt auf ein Gedicht Zerovs. Vgl. Zerov, Mykola (1966): *Vybrane*. Kiev, S. 98. In Baryšivka wurde auf Wunsch der Bevölkerung noch Latein unterrichtet, was in den übrigen Schulen als elitäres, unproletarisches Fach abgeschafft worden war. Vgl. Klen (1947), S. 6f, 10. Burghardt unterrichtete dort eventuell als Fach „Weltliteratur“. Vgl. Simonek, S. 20.

⁶³ Vgl. Kovaliv, Jurij (o. J.): „...Mandrivnyk, Lycar i Poet“. (unveröffentlichtes Manuskript), S. 19. Sie wurde als provinziell empfunden von den Neoklassikern, da es sich um eine eher folkloristische Literatur ohne ausgebildeten Literaturkanon handelte. Vgl. 2.2.1.1 und Moroz, Oleksij N. (1973): *Etjudy pro sonet. Do pytannja pro tradiciju i novatorstvo v rozvytku sonety*. Kiev, S. 78-82.

⁶⁴ Er schrieb Artikel über Shelley, Ibsen, den deutschen Expressionismus, die Gotik und Utopie im deutschen Roman, welche in der Zeitschrift „Žytтя i revoljucija“ veröffentlicht wurden, und gab neben der dreizehnbändigen Ausgabe Jack Londons und der achtbändigen von Bernard Shaw Werke von Dickens, Hamsun und Goethe heraus. Vgl. Kačurovs’kyj (1992), S. 12.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 11.

⁶⁶ Bei Siehs nur die Intelligenz von Baryšivka. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 106.

⁶⁷ Kačurovs’kyj gibt eine dreimonatige Haft an, was Burghardts eigenen Angaben zufolge falsch sein muß. Vgl. Kačurovs’kyj (1992), S. 11 und Klen (1947), S. 12.

⁶⁸ Vgl. Kovaliv (1991), S. 7.

⁶⁹ Vgl. ebd. Verschiedene Angaben betreffend Burghardts Tätigkeit in den 1920er Jahren: 1923-24 Unterricht von Ukrainisch und Russisch am Eisenbahntechnikum, 1923-27 Deutsch an einer Kooperativschule, 1924-28 Deutsch am landwirtschaftlichen Institut, 1930-31 am Lehrstuhl für angewandte Kunst der Kiever INO, gleichzeitig aktive Teilnahme an der VUAN (deutsche Sprache). Vgl. ebd. Eine andere Variante: ab 1928 an der Kiever Universität, später Professor für Angloamerikanistik und allgemeine Literaturgeschichte. Vgl. Rösel (1995), S. 25. Laut Siehs unterrichtete Burghardt noch 1920-22 Deutsch, Französisch und Literaturgeschichte am höheren Technikum und am I. Kiever Gymnasium, war 1930-31 Professor am Kiever linguistischen Institut mit einem Lehrauftrag für deutsche Stilkunde, Phonetik und Wortkunde als Lehrstuhlinhaber für Übersetzungskunst. Dieses Institut wurde offensichtlich nach drei Jahren liquidiert als Hochburg des

sichert ist dagegen, daß sich Burghardt 1930 noch in Kiev befand und bis zur Emigration am Linguistischen Institut als Professor des Lehrstuhls für Übersetzungskunst arbeitete.

Bereits 1918⁷⁰ und 1930 unternahm Oswald Burghardt kurze Reisen nach Deutschland, doch erst 1931 entschloß er sich zur Emigration. Auslöser für Burghardts Emigration war neben dem in der Sekundärliteratur vielfach genannten allgemein stärker werdenden Druck auf ‚Regimegegner‘ wohl letztendlich die Verhaftung Ryl’s’kyjs im Jahr 1931.⁷¹ Im Vorfeld jedoch hatte sich bereits mit der Verhaftung der Dorfintelligenz in Baryšivka und in der Literaturdiskussion von 1925-28 (vgl. Kap. 2.2.3.1) gezeigt, daß die geistige und physische Freiheit nicht konformer Ukrainer gefährdet war. Anlässlich der Literaturdiskussion wurden auch die Neoklassiker zu einer dieser bedrohten Gruppen. Die Möglichkeiten zum Druck ihrer Werke wurden zusehends eingeschränkt. Angeblich saßen Ende der 20er Jahre schon Agents Provocateurs der GPU in den Vorlesungen von Burghardt und Zerov.⁷² Burghardt selbst nennt v.a. die Einschränkung der geistigen Freiheit und ein instinktives Erkennen der Gefahr als Gründe dafür, daß er die Ukraine verließ.⁷³ Die Erlaubnis zur Ausreise erhielt Burghardt offensichtlich durch den Vorwand einer Kurreise.⁷⁴

Die ersten drei Jahre der Emigration verbrachte die Familie bei Verwandten im Schwarzwald und in München, wo Burghardt vermutlich gelegentlich Aufträge von deutschen und ukrainischen Zeitschriften erhielt sowie als Privatlehrer arbeitete.⁷⁵ Laut Siehs reiste Burghardt in dieser Zeit außerdem nach Frankreich, Jugoslawien und Italien.⁷⁶

Die ukrainische Republik und die darauf folgende Blüte ukrainischer Kultur sowie der Austausch in jener Zeit mit den „Kiever Neoklassikern“ haben Burghardt stark beeinflusst. In der deutschen Emigration waren sowohl seine publizistische und verlegerische Tätigkeit als auch sein Werk daher vom Ideal einer souveränen Ukraine geprägt. Unklar bleibt dabei, wie Burghardt vor 1918 über die Ukraine

Ukrainertums. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 118 und 125f. Eine weitere Variante bieten Burghardts eigene Angaben: „Bis November 1931 war ich in Kiev an der Universität, dem Linguistischen Institut und an anderen Hochschulen als Professor tätig. Vor dieser Tätigkeit absolvierte ich einen Aspirantenkursus an der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften.“ Burghardt (1941), S. 203.

⁷⁰ 1918 hätte er sogar kurzzeitig ungehindert nach Deutschland auswandern können zwischen Februar und November, wegen dem Friedensvertrag von Brest-Litovsk. Damals fand die sog. Erste Emigration statt. Bis zur zweiten Emigrationswelle im Zuge des Zweiten Weltkrieges wurde eine Ausreisegenehmigung nur selten erteilt, Vgl. Fleischhauer (1986), S. 573-77 und Kasack, Wolfgang (1996): Die russische Schriftsteller-Emigration im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte, den Autoren und ihren Werken. München, S. 12.

⁷¹ Vgl. Kačurovs’kyj (1992), S. 13.

⁷² Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 127f. Auch Bade spricht von ersten Verhaftungswellen, die sich u.a. gegen Deutsche richteten zu Beginn der 1930er Jahre. Vgl. Bade, Klaus J. (1992): Deutsche im Ausland – Fremde in Deutschland. Migration in Geschichte und Gegenwart. München, S. 127.

⁷³ Vgl. Burghardt, Oswald (1938a): Carstvo Satany. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads’koho žyttja, Nr. 6, S. 301.

⁷⁴ Er war damals schon lungenkrank. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 139 und Kačurovs’kyj (1992), S. 13.

⁷⁵ Diese Angabe findet sich nur bei Simonek, S. 21.

⁷⁶ Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 150, 155f.

dachte. Seine bis in die 20er Jahre verfaßten russischsprachigen Gedichte reflektieren die politische Entwicklung in keiner Weise. Čyževs'kyj glaubt ein Bewußtsein für seine ukrainische Herkunft habe Burghardt durch die Verbannung während des ersten Weltkrieges erlangt: „Zdajetsja, same primusova podorož na pivnič bula ne bez značennja dlja rozvytku joho ukraïns'koï svidomosty. Pivnična ‚ekzotyka‘ ne zmohla joho zachopyty...“ (Es scheint, selbst die erzwungene Reise in den Norden war nicht ohne Bedeutung für das Aufblühen seines ukrainischen Bewußtseins. Die nördliche ‚Exotik‘ vermochte ihn nicht einzunehmen...) ⁷⁷ Auch der Übergang zur ukrainischen Sprache in seinem künstlerischen Schaffen ist ein Indiz. Daß dieser Sprachwechsel erst nach seiner Auswanderung aus der Ukraine stattfand, liegt sicher auch daran, daß derartige nationale Anliegen in der Sowjetunion nicht geduldet wurden. Andererseits liegt bei Burghardt eine persönliche und künstlerische Entwicklung vor, die durch die Erfahrung von Emigration und Kriegen sprunghafte Veränderungen erfuhr. Die Verteidigung der eigenen Ideen durch die „Kiever Neoklassiker“ war durch eine satirische Verkleidung abgemildert, führte aber dennoch für drei der neoklassischen Schriftsteller in den GULAG. Wie eine Rechtfertigung gegenüber den zurückgelassenen Neoklassikern klingt die Beschreibung seines eigenen Schicksals: „Den meisten blieb nichts übrig, als entweder im Reigen infernalischer Gewalten mitzuschwingen oder sich abschlagen zu lassen, im besten Falle totgeschwiegen zu werden. Die Weitsichtigsten und Unfügsamsten schüttelten den Staub der Heimat von den Füßen und gingen in die Fremde, um Hüter der heiligen Flamme zu bleiben.“ ⁷⁸

In Münster erhielt der Autor 1934 eine Lektorenstelle für Russisch und Ukrainisch am Slavischen Seminar der Universität, wo er neben bloßem Sprachunterricht auch slavische Literatur vermittelte. Diese Stelle hatte Burghardt wahrscheinlich Dmytro Čyževs'kyj zu verdanken, den er vom Studium in Kiev kannte und mit dem er sich zum wissenschaftlichen und persönlichen Austausch mehrfach traf, während er in Münster und Čyževs'kyj in Halle tätig waren. ⁷⁹ Kontakt pflegte Burghardt auch mit Max Vasmer, der 1925 das Slavische Institut an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität gegründet hatte. Dieses Berliner Institut war aufgrund seiner Bibliothek eines der slavistischen Zentren im Deutschland der Zwischenkriegszeit. Burghardt erhielt außerdem Gelegenheit, in Vasmers „Zeitschrift für slavische Philologie“ zu publizieren. ⁸⁰

In Münster schloß Burghardt 1941 seine Doktorarbeit mit dem Titel „Die Leit motive bei Leonid Andreev“ ab, ⁸¹ verfaßte wissenschaftliche Artikel in deut-

⁷⁷ Zit. n. Čyževs'kyj (1994), S. 616.

⁷⁸ Burghardt, Oswald (1939b): Russische Dichtung im Exil. In: Wais, Kurt (Hg.): Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker. Berlin, S. 467.

⁷⁹ Genaue Veranstaltungstitel vgl. Anhang A. In Deutschland pflegte Burghardt Kontakte zu den Slavisten M. Vasmer, K. H. Meyer und D. Čyževs'kyj. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 156. Burghardt hatte jedoch Čyževs'kyj bereits in der Ukraine kennengelernt. Bei ihren Treffen ging es um wissenschaftlichen Austausch, Informationen über die neusten, in Deutschland schwer zu beschaffenden slavistischen Bücher, Erinnerungen an die Ukraine oder an die in ihren Augen groteske Poesie der Sozialisten. Vgl. Čyževs'kyj (1994), S. 618f.

⁸⁰ Z.B. der Artikel Burghardt (1938b), S. 260-302. Vgl. außerdem Reiter, Norbert (Hg.) (1987): Max Vasmer zum 100. Geburtstag. Wiesbaden, S. 58; Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin (Hg.) (1962): Max Vasmer zum Gedenken. Berlin, S. 6.

⁸¹ Eine slavistische Dissertation war unter den politisch-historischen Umständen der damaligen Zeit schwierig, insbesondere, da an slavistischer Literatur selbst in den Zentren der Slavistik Prag oder

scher Sprache und schuf ukrainische Lyrik: das Poem in Oktaven „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) und den Gedichtband „Karavely“ (Karavellen).⁸² In letzterem Band sind nahezu sämtliche ukrainischen Werke Burghardts zusammengefaßt, mit Ausnahme seiner beiden umfangreichsten Poeme, der unter dem Pseudonym Horotak erschienenen Satiren und weiteren vereinzelt Gedichten. Im Gegensatz zu den früher entstandenen russischen Werken veröffentlichte er sie. Neben dem Motiv der Weltentdeckung – im wörtlichen Sinne oder mittels Erschließung der Weltliteratur – findet sich in den beiden oben genannten Werken eine grundlegende historische Ungewißheit, die die Erfahrung von Krieg und Revolution reflektiert.⁸³ In den dreißiger Jahren hatte Burghardt also sowohl während der ersten Phase, da er ohne feste Stelle war, als auch während der zweiten Phase in Münster die Möglichkeit für ein wissenschaftliches Fortkommen und gleichzeitig für kreative Projekte, mit denen er erstmals an die Öffentlichkeit trat.

In der Ukraine war als erstes ukrainisches Originalwerk Burghardts das Sonett „Skovoroda“ (Skovoroda) erschienen.⁸⁴ Das erste unter dem Pseudonym Klen in der Emigration veröffentlichte ukrainische Gedicht war das Bisonett „Kortes“ (Cortés)⁸⁵ (ein weiteres von ihm verwendetes Pseudonym war Hordij Javir⁸⁶). Die Zeitschrift, in der es erschien, der „Vistnyk“ (Bote), wurde bis 1939 von Doncov in L'viv herausgegeben. Burghardt wird manchmal zusammen mit Malanjuk, Teliha und Ol'žyč, also späteren Mitgliedern der sog. „Prager Gruppe“, als Quadriga des Vistnyk bezeichnet.⁸⁷ Der Herausgeber Doncov gilt als äußerst konservativer Publizist,⁸⁸ wie Burghardt selbst schreibt: „Eine geschlossene Gruppe bilden die Lyriker, die sich um die führende ukrainische Zeitschrift Vistnyk scharen, deren Herausgeber Dr. Dmytro Doncov einen Mussolini- und Hitlerkultus predigt.“⁸⁹ Inwiefern Burghardt sich selbst zu den „Vistnykiv“ zählt, inwiefern er mit dem Nationalsozialismus sympathisierte, läßt sich schwer nachvollziehen und wird daher unten gesondert betrachtet.

1939 wurde Burghardt von der deutschen Wehrmacht zunächst als Sprachlehrer, dann als Übersetzer an der Ostfront eingesetzt.⁹⁰ Unter den spärlichen An-

Berlin Mangel herrschte und die Ukrainistik in Deutschland keine wissenschaftliche Bedeutung besaß. Vgl. Čyževs'kyj (1994), S. 620f.

⁸² „Prokljati roky“ erstmals erschienen 1937 in L'viv. „Karavely“ erstmals erschienen 1943 in Prag. Vgl. Burghardt, Josefina (1962), S. 18 und Kovaliv (1991), S. 13.

⁸³ Vgl. Čyževs'kyj (1994), S. 622. Bereits der Titel „Karavely“ bezeichnet das Hauptmotiv, denn Karavellen sind die Schiffe, mit denen die Entdecker im Mittelalter zu ihren großen Reisen aufbrachen.

⁸⁴ Vgl. Orest (1948b), S. 5.

⁸⁵ Vgl. Kovaliv (1991), S. 1.

⁸⁶ Vgl. Burghardt (1938a), S. 301. Übrigens sprechende Namen! So bedeuten sowohl „Klen“ als auch „Javir“ Ahorn, „Jurij“ stellt einen Bezug zum Heiligen Georg her, der in Burghardts Gedichten häufig Motiv ist und „Hordij“ ist ‚der Stolze‘.

⁸⁷ Vgl. Korowytsky, I. (1963): Western Ukraine and the Emigration. In: Kubijovych, Volodymyr (Hg.): Ukraine: a concise encyclopedia. Bd. 1. Toronto, S. 1063.

⁸⁸ Vgl. Sosnowsky, Michael (1974): Dmytro Donzow: a political portrait. Study in Ukrainian Nationalism. (Ukrainian Studies 33). New York; Toronto, S. 23, 175-178, 344.

⁸⁹ Zit. n. Burghardt, Oswald (1939a): Ukrainische Dichtung im Exil. In: Wais, Kurt (Hg.): Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker. Berlin, S. 463.

⁹⁰ Vgl. dazu zwei Artikel von Horodys'kyj, O. (1953a; b): Jurij Klen-vojakom; Jurij Klen - vojakom (Prodovžennja). In: Kyïv. Žurnal Literatury i Mystectva. Nr. 2; Nr. 3, S. 84-88; 150-153. Laut Kovaliv war Klen 1939 Sprachlehrer und von 1941-43 an der Ostfront. Vgl. Kovaliv (1991), S. 14.

gaben zu seiner Tätigkeit in diesen Jahren finden sich folgende Angaben: sein Rang sei Sonderführer K gewesen und beim Osteinsatz sei er zumindest in Ldyžyna, Uman, Kirovohrad, Kremenčuh stationiert gewesen, behauptet Horodys'kyj; nach Simonek war er Dozent für Dolmetschen der Wehrmacht im Münsterland und Berlin, dann als Hauptmann in der Ukraine; bei Siehs findet sich der Hinweis auf einen längeren Aufenthalt in Berlin im Jahr 1942; laut Josefine Burghardt weilte er noch Neujahr 1941/42 in Iserlohn. Bereits Ende 1942 kehrte er aus dem Krieg zurück (angeblich wegen Krankheit).⁹¹ Nur Čyževs'kyj spricht von einer Bitte Burghardts um Befreiung vom Wehrdienst aufgrund seiner eigenen Erfahrung dessen, was die deutsche Besatzung für die Ukraine bedeutete.⁹²

Burghardt folgte 1943 dem Ruf an die deutsche Universität in Prag als Lektor für Russisch (später als Honorarprofessor) und unterrichtete gleichzeitig an der Ukrainischen Freien Universität, die sich von 1921-1945 in Prag befand.⁹³ Die deutsche Karlsuniversität, die 1881 von der tschechischen abgespalten worden war, hatte bereits seit Auflösung des Habsburger Reiches einen schweren Stand und wurde schließlich mit Zusammenbruch des Hitlerregimes abgeschafft.⁹⁴ Auch Burghardt mußte Prag nach kurzer Zeit wieder verlassen.

Bei Kriegsende fand der Autor Zuflucht in Tirol (Volderwildbad, Heiligwasser, Leutasch-Weidach bei Seefeld).⁹⁵ In Innsbruck hatte Burghardt einen befristeten Lehrauftrag.⁹⁶ In Salzburg erschien die von ihm herausgegebene Zeitschrift „Litavry“ (Die Kesselpauke), die 1947 auf Befehl der Alliierten eingestellt werden sollte.⁹⁷ Laut eigener Aussage arbeitete er an den Zeitschriften „Červonyj Šljach“ (Roter Weg), „Zyttja i Revoljucija“ (Leben und Revolution), „Vistnyk“ (Bote), „Dzvony“ (Die Glocken), „Zeitwende“ und „Zeitschrift für slavische Philologie“ mit.⁹⁸ Auch zu schöpferischer Arbeit fand er Gelegenheit: Zur Zeit der Blüte von Parodie und Groteske in der ukrainischen Exilliteratur verfaßte er unter dem Pseudonym Porfyrij Horotak zusammen mit Leonid Mosendz und Myron Levyc'kyj

Laut Siehs meldete sich Burghardt. Das läßt eher einen freiwilligen Einsatz vermuten. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 163.

⁹¹ Vgl. Horodys'kyj (1953a), S. 84, 87f; Simonek, S. 21; Siehs (1952). Bd. 1, S. 163; Burghardt, Josefine (1962), S. 40, 44.

⁹² Vgl. Čyževs'kyj (1994), S. 619.

⁹³ Vgl. Rösel (1995), S. 7 und 25.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 11, 47; Zeil, Wilhelm (1995): Slawistik an der deutschen Universität in Prag (1882-1945). München, S. 14, 38, 123.

⁹⁵ Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 63 und 184. Burghardt konnte wohl nicht nach Deutschland, da die Wege dorthin gesperrt waren. Vgl. Burghardt, Josefine (1962), S. 46. Er war offensichtlich im Mai 1945 nach Igls bei Innsbruck zur Kur gefahren, wobei sich die Frage stellt, ob diese Kur bereits ein Vorwand war, Prag zu verlassen. Die UFU und die Deutsche Universität in Prag lösten sich bei Kriegsende auf, so daß auch die Arbeitsgrundlage für Burghardt entfiel. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 179, 182. In Prag brach in Reaktion auf die Kriegsbesatzung durch die Nationalsozialisten Deutschenhaß aus. Vgl. Burghardt, Josefine (1962), S. 46 und Siehs (1952). Bd. 1, S. 179.

⁹⁶ S. Liste über seine Vorlesungen an der Innsbrucker Universität in Anhang A.

⁹⁷ Vgl. Burghardt, Josefine (1962), S. 51. Warum die Zeitschrift eingestellt werden sollte, ist nicht bekannt. Ein Brief an Klen vom 13.10.1947 spricht lediglich von finanziellen Schwierigkeiten. Vgl. Fond Nr. 26 der Ukrainischen Freien Akademie in New York. Eventuell gab es Schwierigkeiten mit der Lizenz, die die alliierten Behörden für jede Veröffentlichung verlangten. Unter Bohdan Romanenčuk wurden offensichtlich ebenfalls Ausgaben der „Litavry“ herausgegeben. Die Zeitschrift existierte jedoch nur in den Jahren 1946-47. Vgl. Zhyvotko, A./ Krawciw, B. (1971): The Press. In: Kubijovych, Volodymyr (Hg.) (1971): Ukraine. A concise encyclopedia. Bd. 2. Toronto, S. 516.

⁹⁸ Vgl. Fond Nr. 24 der Ukrainischen Freien Akademie in New York.

die „Dyjabolični Paraboly“ (Diabolische Parabeln).⁹⁹ In Tirol entstand auch der größte Teil seines unvollendeten Hauptwerks „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien).¹⁰⁰ Burghardt begann sogar kurze Prosaerzählungen zu schreiben.¹⁰¹ Literarhistorisch wertvoll sind seine 1947 in München erschienen Memoiren „Spohady pro neokljasykiv“ (Erinnerungen an die Neoklassiker).¹⁰² Einer Angabe zufolge soll Burghardt vorgehabt haben, seine ukrainischen Werke ins Englische zu übersetzen, um der ukrainischen Literatur größere Bekanntheit zu verschaffen.¹⁰³ Ein weiteres Vorhaben sei gewesen, Romane und Märchen zu schreiben.¹⁰⁴

Von Österreich aus unternahm der Autor in den folgenden zwei Jahren drei Reisen nach Deutschland, während derer er Lesungen und Vorträge hielt. Unter anderem besuchte er dabei auch Lager der Alliierten für die sog. Displaced Persons (DPs), die am Ende des Zweiten Weltkrieges entstanden waren.¹⁰⁵ Die ukrainischen

⁹⁹ Vgl. Kačurovs'kyj (1992), S. 17; Deržavyn (1948a), S. 28.

¹⁰⁰ Vgl. Klen, Jurij (1957): Pro henezu poemy „Popil imperij“. In: Klen, Jurij: Tvory. Bd. 2. Toronto, S. 333.

¹⁰¹ Laut Siehs v.a. aus Geldnot. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 197. Eine andere Vermutung wäre, daß die Prosa lediglich als logische Fortsetzung seiner literarischen Entwicklung zu verstehen ist, die sich von kurzen lyrischen Formen zu umfangreicheren Werken hin vollzog.

¹⁰² Zu „Popil imperij“ vgl. Kovaliv (1991), S. 14. Zu „Spohady pro neokljasykiv“ vgl. Deržavyn (1948a), S. 9. Burghardts Tätigkeit insgesamt vgl. Kačurovs'kyj (1992), S. 17.

¹⁰³ Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 189.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 198.

¹⁰⁵ Dazu existiert sogar noch ein Programm des „Spilka ukrains'kych pys'mennykiv i žurnalistiv v Avgsburzi“ (Verein ukrainischer Schriftsteller und Journalisten in Augsburg) für eine Lesung Burghardts aus den „Karavely“ (Skovoroda, Synovi, Predteča, Boža matir, Sofija, Vesna, Ne znaju, ne znaju, ne znaju, Splyvaje lito, Ukraïna Teil 4-6) und „Popil imperij“ (angekündigt als neues Poem) am 16. 11. (vermutlich 1945 oder 1946, *Anm. d. Verf.*) um 19.00 Uhr. Auch die Einladungen an M. Orest und Prof. Mijakovs'kyj zur letzten Lesung Burghardts vor seinem Tod, nämlich am 24.10.47 liegen noch vor. Vgl. Fond Nr. 19 und 25 der Ukrainischen Freien Akademie in New York. Vgl. auch Mijakovs'kyj, S. 417f; Burghardt, Josefine (1962), S. 52; Orest (1948b), S. 5; Polons'ka-Vasylenko, Natalija (1967): Dekil'ka spohadiv pro Jurija Klena. In: Sučasnist'. Literatura, mystectvo, suspil'ne žyttja 84, Nr. 12, S. 36-39.

Mit der Bezeichnung „DP (Displaced Persons) poets“ meint Luckyj offensichtlich im Zeitraum 1945-49 in Deutschland verbliebene ukrainische Dichter. Vgl. Luckyj, George S. N. (1992): Ukrainian Literature in the twentieth century: a reader's guide. Toronto, S. 96. Die Anwendung dieser Bezeichnung auf Burghardt führt jedoch zum falschen Eindruck, Burghardt sei selbst eine DP, was nach folgender Definition natürlich nicht richtig ist. Bei den DP's handelte es sich laut Definition um „Zivilpersonen, die sich aus Kriegsfolgegründen außerhalb ihres Staates befinden (...)“. Zit. n. Giere, Jacqueline (1997): Einleitung. In: Fritz-Bauer-Institut (Hg.): Überlebt und unterwegs. Jüdische Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland. Frankfurt a. M., S. 13. Ca. 11 Millionen im ehemaligen ‚Dritten Reich‘ in anfangs ca. 900 Lagern; 1946 noch ca. 1 Mio in westlichen Zonen, darunter ehemalige Kriegsgefangene, Zwangsarbeiterinnen und -arbeiter, Kollaborateure v.a. aus Baltikum und Ukraine, die mit den deutschen Wehrmachtstruppen nach Deutschland geflohen waren, Befreite aus KZs. Vgl. ebd., S. 13-15; Dietz-Görrig, Gabriele (1992): Displaced Persons. Ihre Integration in Wirtschaft und Gesellschaft des Landes Nordrheinwestfalen. Düsseldorf, Universität, Diss., S. 7f. Sie wurden zunächst zwangsrepatriert. Nach zahlreichen Protesten und Verweigerungen besonders der DP's ‚sowjetischer Staatsangehörigkeit‘ (die Ukraine wurde dabei nicht als eigene Nationalität behandelt) stellten die Westalliierten die Zwangsrepatriierung ein und eröffneten jene Möglichkeit zur Weiterwanderung. Vgl. Giere, S. 15, Jacobmeyer, Wolfgang (1985): Vom Zwangsarbeiter zum heimatlosen Ausländer. Die Displaced Persons in Westdeutschland 1945-1951. Göttingen, S. 75-78 und 133f; Poljan, Pavel (1995): Die Deportation der Ostarbeiter im Zweiten Weltkrieg. In: Gestrich, Andreas/ Hirschfeld, Gerhard/ Sonnabend, Holger (Hg.): Ausweisung und Deportation. Formen der Zwangsmigration in der Geschichte. Stuttgart (Stuttgarter Beiträge zur historischen Migrationsforschung 2), S. 134- 137.

Lager wurden vielfach als sehr nationalistisch, aber auch als in besonderem Maße kulturell aktiv beschrieben.¹⁰⁶ Im Gegensatz zur ersten ukrainischen Emigration, die sich im Anschluß an die Oktoberrevolution vorwiegend nach Prag, Warschau und in die Westukraine bewegte, brachte die zweite Emigration im Zuge des Zweiten Weltkriegs Ukrainer v.a. nach Deutschland, von dessen DP-Lagern aus sie in den 50er Jahren massenhaft in die USA und nach Kanada auswanderten. Ein Plan, den angeblich auch Burghardt hegte.¹⁰⁷

Laut Siehs, der den Autor zu jener Zeit kennen lernte, ging Burghardt auf diesen Reisen außerdem geschäftlichen Interessen nach. So wollte er seine Zeitschrift „Litavry“ (Die Kesselpauke) propagieren sowie den „Vistnyk“ (Bote) in Regensburg neu aufbauen.¹⁰⁸ Auch Pläne zur Veröffentlichung von „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien), Arbeitsmöglichkeiten an der VUAN usw. seien Gründe für diese Reisen gewesen.¹⁰⁹ Trotz des damals schwierigen Grenzübertritts und mangelnder Transportmöglichkeiten, sei Burghardt bei der ersten Reise vor Weihnachten 1945 für zwei Monate in München, Augsburg, Passau, Nürnberg, Frankfurt a. M., Heidelberg u.a., bei der zweiten Reise im Juli 1946 auch in Norddeutschland und während der dritten Reise im Sept./Okt. 1947 am Bodensee, in Villingen und

Der Status Burghardts ist unklar (deutscher Staatsbürger, Aussiedler), da er nicht mit den beiden großen Emigrationswellen, sondern zwischen diesen nach Deutschland auswanderte. Fleischhauer beschreibt die Situation der Jahre 1929-1932 als „Vorbereitungs- bzw. erste Entwicklungsphase des stalinistischen Totalitarismus“, die jedoch „immer noch außenpolitische Faktoren und Rücksichtnahmen“ enthielt, so daß das System auch hinsichtlich der Auswanderung noch durchlässiger war als in der Folgezeit. Vgl. Pinkus, Benjamin/ Fleischhauer, Ingeborg (1987): Die Deutschen in der Sowjetunion. Geschichte einer nationalen Minderheit im 20. Jahrhundert. Baden-Baden, S. 192. In der Zeit von erstem und zweitem Weltkrieg konnten die Deutschen, die sich im von Deutschland besetzten Gebiet befanden problemlos auswandern. In der Zwischenkriegszeit jedoch isolierte sich die Sowjetunion und erteilte die Ausreiseerlaubnis oft nur zufällig. Die Schwierigkeit der Ausreise zeigt der Fall des Marsches deutscher Bauern nach Moskau 1929, von denen ein geringer Teil die Ausreiseerlaubnis erhielt. Vgl. Fleischhauer, Ingeborg/ Jedig, Hugo H. (1990): Die Deutschen in der UdSSR in Geschichte und Gegenwart. Ein internationaler Beitrag zur deutsch-sowjetischen Verständigung. Baden-Baden, S. 156, 167, 179ff; Ruffmann, Karl-Heinz (1987): Die Rußlanddeutschen. Funktion und Gewicht im Zarenreich und in der Sowjetunion. Lüneburg, S. 14. Daher scheint die Erklärung, Burghardts Ausreise wäre erfolgreich als Heilkur angemeldet worden, plausibel (s.o.). Da es bei Ende des zweiten Weltkriegs vielfach zu Verwirrungen kam, da auch Emigranten der ersten Emigration versehentlich zwangsrepatriiert wurden, das Auseinanderklaffen von Nationalität und Staatsbürgerschaft den Ukrainern einen unklaren Status verliehen oder ‚Volksdeutsche‘ (deutsche Volkszugehörigkeit und fremde Staatsangehörigkeit) aus Deutschland in die UdSSR zurückgeführt wurden, kann Burghardt durchaus versehentlich als DP gegolten haben. Aber er war ja nicht durch den Krieg, sondern bereits vorher nach Deutschland eingewandert bzw. noch vor Beendigung des Krieges in Tirol seßhaft geworden. Vgl. Jacobmeyer, S. 75; Genizi, Haim (1993): America’s Fair Share: The Admission and Resettlement of Displaced Persons, 1945-1952. Detroit, S. 55.

¹⁰⁶ Vgl. Luciuk, Lubomyr (2000): Searching for place: Ukrainian Displaced Persons, Canada, and the Migration of Memory. Toronto, S. 146; Dietz-Görrig, S. 17, 58f; Mors, Hermann (1989): Die ukrainische katholische Pfarrgemeinde Dillingen an der Donau 1945-1949. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V. 23, S. 201f. Die meisten Ukrainer waren in Lagern der amerikanischen Besatzungszone ansässig, der Zone, die auch Burghardt vorwiegend bereiste. Vgl. Jacobmeyer, S. 78. Alle Angaben über DP-Lager auch Genizi, S. 19-23.

¹⁰⁷ Allgemein: Vgl. Luckyj (1992), S. 90-95. Zu Burghardts Plänen: Burghardt, Josefine (1962), S. 52 und Siehs (1952). Bd. 1, S. 199. Er selbst schreibt, er habe ursprünglich den Plan gehabt, nach Kabul zu fahren. Vgl. Klen (1947), S. 29.

¹⁰⁸ Es ist nach Burghardts Tod ein Exemplar erschienen, an dem er noch mitgewirkt hatte.

¹⁰⁹ Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 199.

München (Kurs an der UFU) gewesen.¹¹⁰ Während seines Besuchs bei Čyževs'kyj kommen die Wissenschaftler zur bitteren Erkenntnis: „...os' uže četvertu častynu našoho žyttja my holodujemo: za revolucij, teper za vijnj, ...“ (...da hungern wir bereits zum vierten Mal in unserem Leben: nach der Revolution, nun nach dem Krieg,...)¹¹¹ Auf einer seiner Reisen, nach einer Lesung in Augsburg am 25.10.1947, erkrankte Burghardt plötzlich an einer Lungenentzündung, welcher er am 31. Oktober in Augsburg erlag.

„Po podvyhu mandrivnyctva i mrii,
V tisnoti strohij plyt, chrestiv, imen
Spočyv, pobačennjam iz mistom Kyja
Ne nasytyvšy sercja, Jurij Klen.“
(Nach der Anstrengung von Wanderung und Traum,
In der Enge der strengen Platten, Kreuze, Namen
Ruhete sich aus, das Herz nicht gesättigt
Durch ein Wiedersehen mit der Stadt Kyjs, Jurij
Klen.)¹¹²

Burghardts Verhältnis zum Nationalsozialismus

Burghardts Kritik am sowjetischen Sozialismus wird nicht nur in seinen eigenen künstlerischen und journalistischen Beiträgen deutlich, sondern findet auch in der Sekundärliteratur vielfach Erwähnung. Die erfolgreiche Übersetzung „Zalizni soneti“ (Eiserne Sonette) spricht dafür, daß Burghardt für marxistische Ideen durchaus offen war und lediglich die Umsetzung durch die Sowjets kritisierte.¹¹³ Weitgehend ungesichert bleibt jedoch sein Verhältnis zum Nationalsozialismus. Die Sekundärliteratur ist sich dieser Frage entweder nicht bewußt oder meidet sie, was kaum verwundert, da sie mehrheitlich mit einer zu großen zeitlichen Nähe zu den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges entstand und daher ideologisch vorbelastet war. Gesichert sind nur die Aussagen von Čyževs'kyj, Kovaliv und von Burghardt selbst in seinen publizistischen Artikeln oder lyrischen Werken. Die weiteren Überlegungen zu diesem Thema bleiben vorerst Spekulation.

In der Dissertation von Siehs finden sich einige Hinweise auf Kontakte Burghardts mit Juden, die angeblich auf Informationen der Witwe und der Schwester Burghardts beruhen.¹¹⁴ Demnach lernte Burghardt bereits in seiner Kindheit den jüdischen Glauben kennen, was seine in „Popil imperij“¹¹⁵ sichtbare Kenntnis erklärt, aber nicht sein Verhältnis zu Juden. Die vorhandene antisemitische und radikal-nationalistische Stimmung in der Ukraine schon vor Hitlers Einmarsch und

¹¹⁰ Vgl. Burghardt, Josefine (1962), S. 50f. Čyževs'kyj berichtet von einem Besuch Burghardts in Marburg im Anschluß an einen Besuch seiner Schwester Josefine in Münster im Jahr 1946 oder 1947. Čyževs'kyj (1994), S. 622. Als Universitätsprofessor der Ukrainischen Freien Universität München (21.9.1946-31.12.1947) bezeichnet ihn ein Ausweis, der sich im Fond Nr. 25 der Ukrainischen Freien Akademie in New York befindet.

¹¹¹ Zit. n. Čyževs'kyj (1994), S. 622.

¹¹² Zit. n. Orest, M. (1948a): „Z cyklu ‚v Avgsburzi““. In: Porohy (1950), Nr. 14-15, S. 1.

¹¹³ Vgl. Simonek, S. 20.

¹¹⁴ So habe Burghardt nach Bestehen eines außerordentlichen Examens einen Platz auf dem Gymnasium in Nemyriv bekommen, der „schon einem reichen Juden versprochen war“. Es seien auch viele jüdische Kinder auf der Schule gewesen, deren Jargon Burghardt beherrschte. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 38f., 50f.

¹¹⁵ z.B. die Passage über den Cadyk in Klen (1991), S. 285-290.

der Antibolschewismus Burghardts sind zwar auch Bestandteile der faschistischen Ideologie, lassen aber nicht zwangsläufig auf eine faschistische Einstellung des Dichters schließen.¹¹⁶

Auffälliger ist die Tatsache, daß Burghardt in den späten 1930er Jahren an einer deutschen Universität tätig war und insbesondere, daß er als Vertreter der Slavischen Philologie Münster in den „Vorlesungen über Auslandskunde und Kolonialwissenschaft“¹¹⁷ aufgeführt wird, die in den Verzeichnissen ab dem WS 1935/36 auftauchen (Vorlesungsverzeichnisse aus der Universitätsbibliothek Münster). Laut Maier und Kunkel wurde das Personal deutscher Universitäten seit dem Jahr 1933 nach politisch-ideologischen Kriterien sortiert. „Politisch Unzuverlässige und Juden“ wurden entlassen.¹¹⁸ Daraus könnte man schließen, daß die nach 1933 verbliebenen Angestellten zumindest Mitläufer waren. Pascher entkräftet einen solchen Vorwurf mit seiner Beobachtung, daß gerade an der Universität Münster der Einfluß des Nationalsozialismus besonders gering war und mit inoffiziellem Protest bzw. passiver Verweigerung der nationalsozialistischen Weltanschauung durch die Professoren-schaft einherging.¹¹⁹ Die Stelle war Burghardt durch Čyževs'kyj vermittelt worden, offenbar ohne daß dem eine Entlassung seines Vorgängers vorausgegangen wäre.¹²⁰ Die „Vorlesungen über Auslandskunde und Kolonialwissenschaft“ vertrat Burghardt vermutlich nur, weil er ab dem WS 1936/37 als einziger Vertreter der Slavistik in Münster verblieben war.¹²¹ Eine ähnliche Lage zeichnet sich in den Umständen von Burghardts Aufenthalt in Prag ab. Bereits 1938/39 nach Errichtung des „deutschen Protektorats Böhmen“ durch die Nationalsozialisten wurde die deutsche Universität in Prag zur ideologisch durchdrungenen Lehre gedrängt, v.a. was Studien über das Ausland betraf. Dabei entstanden allerhand Theorien auch für die Slavistik,

¹¹⁶ Vgl. zur allgemeinen Stimmung Golczewski, Frank (1993a): Die ukrainische Emigration. In: Ders. (Hg.): Geschichte der Ukraine. Göttingen, S. 235 und ders. (1993b): Die Ukraine im Zweiten Weltkrieg. In: ebd., S. 253-255.

¹¹⁷ Dabei handelt es sich meist um philologische, historische, geographische oder völkerkundliche Vorlesungen über Kulturen Europas, Asiens, Amerikas, aber auch Deutschlands, die den normalen Institutsveranstaltungen entnommen sind. Aber auch Vorlesungstitel wie „Deutsche Familien- und Sippenkunde und ihre Hilfswissenschaften“ oder „Einführung in den Bau und Betrieb von Flugzeugen, Kraftfahrzeugen und Motoren“ kommen vor. Vgl. Vorlesungsverzeichnis der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster vom WS 1937/38, S. 84f.

¹¹⁸ Vgl. Kunkel, Wolfgang (1966): Der Professor im Dritten Reich. In: Die deutsche Universität im Dritten Reich. Eine Vortragsreihe der Universität München. München, S. 115.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 115; Maier, Hans (1966): Nationalsozialistische Hochschulpolitik. In: Die deutsche Universität im Dritten Reich. Eine Vortragsreihe der Universität München. München, S. 82; Pascher, Joseph (1966): Das Dritte Reich, erlebt an drei deutschen Universitäten. In: ebd., S. 64f.

¹²⁰ Bogatyrev verließ angeblich wegen Krankheit die Universität Münster und war ab 1940 in Moskau wieder Professor. Vgl. Rösel (1980), S. 108.

¹²¹ K. H. Meyer ist in den Münsteraner Vorlesungsverzeichnissen bis SS 36 zu finden und taucht noch einmal im SS 38 auf. Er wurde per ministeriellem Erlaß Ende 1935 zur Vertretung des Lehrstuhls für Slavistik in Königsberg herangezogen. Vgl. ebd., S. 108. E. Hofmann war für verschiedene Bereiche zuständig, konnte sich also nicht ausschließlich auf die Slavistik konzentrieren. Ab WS 36/37 bestritt Burghardt fast alle Slavistikveranstaltungen allein. Offiziell ist die Professur für Slavistik, die von Meyer in Münster erst im Jahr 1930 begründet worden war (Burghardt kam 1934 schon dazu!), seit Ende 1935 nicht mehr besetzt. Vgl. Scholz, Friedrich (1987): Zur Geschichte der slavistischen und balistischen Lehre und Forschung an der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster. In: Gerhardt, Dietrich/ Harder, Hans-Bernd/ Lauer, Reinhard/ Schaller, Helmut W./ Seemann, Klaus-Dieter (Hg.): Materialien zur Geschichte der Slavistik in Deutschland. Tl. 2. Sonderdruck. Wiesbaden (Slavistische Veröffentlichungen 50,2), S. 232f, 236.

die z.T. auf der nationalsozialistischen Rassentheorie beruhten. 1940 wurde außerdem ein neuer Bereich „Volks- und Gesellschaftswissenschaften“ eingerichtet, in dem auch slavistische Themen behandelt wurden, ähnlich den „Vorlesungen über Auslandskunde und Kolonialwissenschaft“ in Münster. 1941 wurde eine „Reichsstiftung für wissenschaftliche Forschung“ eingerichtet für die Erforschung von Geschichte und Kultur Osteuropas. Anhand des Vorlesungsverzeichnisses wird der Einfluß der nationalsozialistischen Ideologie deutlich. Gesemann wurde wegen seiner Weigerung, diese Ideologie zu lehren, von der Universität entfernt. Seine Stelle nahm Oswald Burghardt ein. Dies wirft wieder die Frage danach auf, inwiefern Burghardt ideologisch involviert war.

Es bestehen unterschiedliche Aussagen über die Einstellung der Emigranten im allgemeinen zu Hitler. Sicher gab es bereits zu Beginn der 1930er Jahre Emigranten, die Hitler ablehnten.¹²² Bezeichnend sind aber auch die zahlreichen Hinweise auf die Betrachtung Hitlers als Befreier vom Stalinismus gerade durch ukrainische Emigranten,¹²³ wobei die Gefahren des Faschismus offensichtlich ausgeblendet oder verharmlost wurden. Auch Burghardt teilte vermutlich anfangs diese Einstellung: „Ne unyk vin pošyrenoi sered emihrantiv iljuzii, ščo tretij rejch niby poklykanyj porjatuvaty svit od staliniščyny.“ (Er mied nicht die unter den Emigranten verbreitete Illusion, daß das Dritte Reich wie gerufen kam, um die Welt vor Stalins Regime zu retten.)¹²⁴ Das lassen zwei seiner literaturwissenschaftlichen Aufsätze der 1930er Jahre vermuten, in denen sich Elemente der faschistischen, antisemitischen Ideologie finden: „In diesen einfachen Leuten ist noch der Instinkt der Rasse wach (...)“¹²⁵ „Was jetzt noch in der Ukraine gedruckt wird, ist Massenware, Agitationskram, Lobhymnen auf die Diktatur, ohne einen Funken von Geist und Talent. Nicht ohne Folgen für den Verfall war auch die Verjudung der Literatur. Juden, getarnt durch ukrainische Namen, ergreifen das Wort als Sprecher der Ukrainischen Nation (...)“¹²⁶ „Trotz dieser Nachteile hat aber der Roman (...) ungeheuren propagandistischen Wert, da er die Rolle des Weltjudentums in der russischen Revolution in aufklärender Weise schildert, es vor der Gesellschaft entlarvt und seine Geheimziele bloßstellt.“¹²⁷ Bezogen auf Rußland spricht er von „geo-politischen und russischen Bedingungen“.¹²⁸

Die Tatsache, daß sich solche Äußerungen auf zwei deutsche Aufsätze beschränken,¹²⁹ die im Jahr 1939 in einem Sammelband (von Kurt Wais) erschienen, in

¹²² Struve z.B. behauptet, die Mehrheit der russischen Emigranten in Westeuropa habe Hitler-Deutschland ablehnend gegenübergestanden und daher habe sich auch das ‚russische Berlin‘ bis Mitte der 1930er Jahre weitgehend aufgelöst. Vgl. Struve, Gleb (1996): *Russkaja literatura v izgnanii*. 3., verbesserte und ergänzte Aufl. Paris; Moskau, S. 166 und 241. Doch räumt er gleichzeitig ein, daß auch eine Gruppe unter den Emigranten bestand, die Hitler als Retter vor dem Stalinismus betrachtete, Vgl. ebd., S. 69, 166.

¹²³ Vgl. Dietz-Görrig, S. 17; Mors S. 200; Golczewski (1993b), S. 242.

¹²⁴ Zit. n. Kovaliv (1991), S. 13. Dafür spräche auch, daß Doncov, in dessen Zeitschrift Burghardt in den 1930er Jahren lyrische Werke veröffentlichte, diese Einstellung teilte. Vgl. Golczewski (1993b), S. 260.

¹²⁵ Zit. n. Burghardt, Oswald (o. J.): *Die Gegenwartsliteratur der Westukraine*. In: *Ukrainischer Pressedienst New York: Ukrainische Literatur im Dienste ihrer Nation*. Bern, S. 68.

¹²⁶ Zit. n. Burghardt (1939a), S. 457.

¹²⁷ Zit. n. Burghardt (1939b), S. 479.

¹²⁸ Zit. n. ebd., S. 465.

¹²⁹ Eine weitere antisemitische Diskriminierung könnte andeutungsweise im Aufsatz „Carstvo Satany“ (Das Reich Satans) angemerkt werden. Vgl. Burghardt (1938a), S. 303.

dem auch die Artikel anderer Autoren diese Färbung besitzen, läßt jedoch darauf schließen, daß im vorliegenden Fall das allgemeine gesellschaftlich-politische Klima des besonderen Zeitpunkts der späten 1930er Jahre bzw. die Zensur eine Rolle spielten. Daher ist zu vermuten, daß Burghardt diesem Klima nicht immer entwich oder Zugeständnisse an die Zensur machte. Die oben angeführten Zitate waren damals noch nicht wie heute tabuisiert und stellen möglicherweise den Zweckopportunisten eines Wissenschaftlers dar, der seine Arbeit behalten wollte – ähnlich der Stalinhymne, die Ryl's'kyj vor dem GULAG bewahrte. Dies würde jedoch eine ebensolche Einschränkung der geistigen Freiheit bedeuten, wie sie Burghardt hinsichtlich der Sowjetukraine beklagte.¹³⁰

Für eine Haltung des passiven Widerstands spricht dagegen die einzige Erwähnung seines Verhaltens in jener Zeit in einem Beitrag von Čyževs'kyj. Dieser nämlich stellt Burghardt als kompromißlosen Idealisten dar, der zwar nach seinen Erfahrungen wie andere Deutsche oder Ukrainer sich hätte anpassen können („prystosuvannja“), sich aber vielmehr über Verbote oder Zensur hinwegsetzte. So sei die Dissertation Burghardts nach der Philosophie von Spitzer verfaßt, den die Nationalsozialisten weggejagt hatten. Opportune Formulierungen zur Kaschierung seien nicht eingefügt worden und auch im Literaturverzeichnis habe er jüdische und marxistische Autoren nicht gestrichen. Das nationalsozialistische Heine-Verbot habe er umgangen mit dem neutralen Titel „Fremde Dichter im ukrainischen Gewande“ für einen Artikel über ukrainische Heine-Übersetzungen. In diesem, nur ein Jahr vor dem Sammelband von Wais (also 1938) erschienenen, Artikel findet sich keine einzige rassistische oder antisemitische Formulierung. Vasmers „Zeitschrift für slavische Philologie“, in der dieser Artikel publiziert wurde, gilt auch an anderer Stelle als integer und immun gegen die zeitgenössische Politik. Wegen der fragwürdigen Artikel im Sammelband von Kurt Wais, sei ein langer Briefwechsel mit verschiedenen Instanzen entstanden, denn die Zensur wünschte manche der Autoren nicht zu erwähnen, doch Burghardt bestand auf seinem Repertoire, gleichgültig gegenüber der „rasovoï prynaležnosti“ (rassischen Zugehörigkeit) der Autoren. Dies sei ihm aber nur zum Teil gelungen.¹³¹ Für eine solche Haltung sprächen auch die bereits erwähnten angeblichen Pläne Burghardts, aus Europa auszuwandern.

Potentieller Antisemitismus und rassistische Ideen müssen also zumindest für den Zeitraum der späten Dreißiger Jahre problematisiert werden, doch bildeten sie niemals ein Thema in Burghardts künstlerischen Werken und wurden in späteren Stücken (v.a. „Popil imperij“/ Die Asche der Imperien) eindeutig verurteilt. Die Auseinandersetzung mit dem aufkommenden Faschismus war jedoch allgemein in der osteuropäischen Emigrationsliteratur kein Thema.¹³² Spätestens in der Epopöe „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien), an der er seit 1942/43 arbeitete, hat sich Burghardt von Hitlers Faschismus distanziert. Er verurteilt darin den Totalitarismus und Fanatismus jeglicher politischen Färbung sowie die antisemitischen Verbrechen der Nationalsozialisten gegen Juden.¹³³ Über Hitler selbst schreibt Burghardt: „V Hitleri avtor pobačyv poslancja Ljucyfera, ščo javyvsja narodovi v ... ryzach anty-

¹³⁰ Z.B. in ebd., S. 301.

¹³¹ Vgl. Čyževs'kyj (1994), S. 621 und Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin, S. 7.

¹³² Vgl. Struve (1996), S. 166.

¹³³ Z.B. im antirassistischen Abschnitt „Dvanadcat' lit – i vže nastav kinec' ...“ (Zwölf Jahre – und schon kam das Ende...) aus „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) in: Klen (1991), S. 309f. oder ebd., S. 267 und 272.

chrysta...“ (In Hitler sah der Autor den Gesandten Luzifers, der dem Volk in den ... Zügen des Antichrist erschien...)¹³⁴ Die apokalyptische Szenerie gerade in seiner Epopöe ist Parabel der Geschehnisse der ersten Hälfte des 20. Jh. und in dieser Funktion Hintergrund der Auseinandersetzung von Christus und seinem Widersacher bzw. zwischen Civitas Dei und Civitas Diaboli, wobei Hitler ein Konglomerat des Bösen und den Verführer der Christen darstellt. Gerade diese Verurteilung der nationalsozialistischen Verbrechen stellt eine Art der Aufarbeitung dar, wie sie im Nachkriegsdeutschland erst viele Jahre später in Gang kam und wie sie auch Orest Burghardt hoch anrechnet: „Momentom intelektual’noï hidnosty našoï emigracii je dohlybno zrozumity, ščo trahediï našoï doby znamenujot’ krach svitohljadiv...“ (Durch einen Moment intellektueller Würde unserer Emigration wird zutiefst verständlich, daß die Tragödien unserer Zeit einen Zusammenbruch von Weltanschauungen bedeuten...).¹³⁵

Bis eindeutige Dokumente vorliegen, sind also aufgrund der oben genannten Äußerungen und Zeitumstände folgende Vermutungen wahrscheinlich: Zunächst verhielt sich Burghardt wie ein passiver Mitläufer, der die Tragweite des Nationalsozialismus nicht durchschaute, Opportunist war oder dem die singuläre antisemitische Äußerung von der Zensur aufgezwungen wurde. Fakt ist aber, daß Burghardt spätestens bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges möglicherweise vorher existierende Sympathien für die Nationalsozialisten verlor.

2.1.2 Resümee

Da der Autor Burghardt außerhalb von Spezialistenkreisen wenig bekannt ist und gerade der Aspekt seines Aufenthalts im nationalsozialistischen Deutschland in der Sekundärliteratur weitgehend ausgeblendet wird, schien die kurze Darstellung seiner Biographie notwendig. Dabei stellte sich heraus, daß einige biographische Momente zum Movers für Burghardts künstlerisches Werk und außerliterarische Tätigkeit wurden. Das betrifft die Prägung durch das Aufwachsen mit verschiedenen Sprach- und Kulturbereichen sowie die historisch-politischen Umstände seiner Verbannung während des ersten Weltkriegs, die Erfahrungen mit dem Terror des Sowjet- sowie des Hitlerregimes und das Erlebnis der ukrainischen Kulturblüte.

Diese biographischen Zäsuren bilden eine Parallele zu Burghardts künstlerischer Entwicklung und führen zu folgenden Periodisierungsansätzen:

Josefine Burghardt versucht in ihrer Monographie folgende Periodisierung: Die Jahre der Ausbildung bis 1919, während derer ihr Bruder v.a. in russischer Sprache schrieb und dichtete, die Jahre bis zur Emigration (1919-1931), in der er v.a. Übersetzungsarbeit leistete, die erste Periode seines Lebens in der Emigration bis 1945, in der eine Reihe ukrainischer und deutscher Lyrik entstand und schließlich die letzten zwei Jahre seines Lebens, in welchen er sein Hauptwerk verfaßte.¹³⁶ Diese Aufteilung repräsentiert aber eher biographische Abschnitte als sinnvolle Perioden seiner künstlerischen Laufbahn.

Andere Autoren wie Siehs oder Orest sehen Burghardts Leben und Werk eher monolithisch und gehen von seiner angeblichen Weltsticht, einer Philosophie

¹³⁴ Zit. n. Klen (1957), S. 333.

¹³⁵ Zit. n. Orest (1948b), S. 7.

¹³⁶ Vgl. zu diesen drei Abschnitten Burghardt, Josefine (1962), S. 10, 16.

des Idealismus nach Skovorodas Tradition, aus. Diese Tradition, die sich laut ihren Beobachtungen in seinem Werk im Laufe der künstlerischen Entwicklung immer weiter herauskristallisierte, manifestiert sich demnach in den Motiven vom Wanderer, Ritter, Poeten als Suche nach dem heiligen Gral und als Kampf gegen den Drachen, der das Böse symbolisiert.¹³⁷

Bohačs Beobachtung des klassischen und aktuellen Zuges in Burghardts Werk ist zwar richtig, ihre Zusammenfassung dieser Charakteristika zur Synthese jedoch nicht ausreichend differenziert.¹³⁸ Auch Deržavyns Einteilung des Werks Burghardts in einen Abschnitt des „Kiever Neoklassizismus“ der 20er und einen des „Prager Klassizismus“ der 30er Jahre scheint wenig vielversprechend. Sie läßt nämlich außer acht, daß die Übersetzungen und russischen Gedichte Burghardts, die in den 1920ern entstanden, also zur Zeit seiner Zugehörigkeit zur Gruppe der Neoklassiker, weniger neoklassische Züge tragen als seine ukrainische Exildichtung, die in der Zwischenkriegszeit und zur Zeit seines Kontakts mit der Prager Schule geschaffen wurde.¹³⁹ Mehela ergänzt diese Abschnitte, indem er besondere Betonung auf Burghardts Werk der Jahre 1945-47 legt, die er als „österreichische Periode“ bezeichnet und die nach seiner Ansicht die endgültige Stilentfaltung und tiefste Philosophie des Autors prägte.¹⁴⁰

Die Einteilung Göbners, der zufolge Burghardts Schaffen in eine sowjetische (Tätigkeit als Literaturwissenschaftler, -kritiker und Übersetzer) und eine Emigrationsperiode (ukrainische Versdichtung und konsequente Weiterentwicklung der literarischen Programmatik der Neoklassik) geteilt ist und in der eine Zäsur durch die Annahme des Pseudonyms Klen 1933 besteht, erscheint sinnvoller, um verschiedene Schaffensperioden zu beschreiben.¹⁴¹ Göbner betont außerdem die Zwischenkriegszeit als Burghardts kreativste Phase und erklärt Burghardt zum bedeutendsten Autor der ukrainischen Dichtung jener Zeit. Als Paradox führt Göbner an, daß der Dichter in der deutschen Literatur h ä t t e eine Rolle spielen können, wie er sie trotz seiner deutschen Herkunft tatsächlich jedoch nur in der ukrainischen Literatur einnahm. Dennoch geriet er auch in der ukrainischen Literatur wieder in Vergessenheit.¹⁴² Eine andere Möglichkeit der Zäsur führt Loščyns'ka an, nämlich den Übergang von neutraler Thematik zu revolutionären Inhalten hinter der klassischen Konstruktion im 1924 verfaßten Gedicht „Na perelomi“ (Um die Wende).¹⁴³

Mijakovs'kyj zeigt eine Entwicklung Burghardts auf: „Period junac'koho romantyzmu vidbyvsja v cij osobystij intymnij liryci“ (Eine Periode jugendlichen Romantismus wich jener persönlichen, intimen Lyrik)¹⁴⁴, also vom frühen Werk, das

¹³⁷ Vgl. Orest (1948b), S. 6f.; Siehs (1952). Bd. 2, S. 405ff., 459-472.

¹³⁸ Vgl. Boháč, S. 20.

¹³⁹ Vgl. Deržavyn (1948b), S. 43.

¹⁴⁰ Vgl. Mehela, S. 124.

¹⁴¹ Vgl. Göbner, Rolf (o. J.): Oswald Burghardt - ein Deutscher in der ukrainischen Literatur. (nicht veröffentlichtes Vortragskonzept), S. 3-6. Diese Einteilung soll den Einzelanalysen zugrunde gelegt werden. Zur zweiten Schaffensperiode zählte dann auch die wenig umfangreiche deutsche Dichtung Klens, „Spätlese“, in: Klen (1992), S. 343-361.

¹⁴² Insbesondere betont Göbner, daß die russischen Gedichte Burghardts in Vergessenheit geraten seien. Vgl. Göbner (o. J.), S. 1-6. Ein Fehler unterläuft Simonek, da er Josefina als Frau Burghardts bezeichnet. Vgl. Simonek, S. 19. Ohnehin übernimmt Simonek offensichtlich die biographischen Angaben sämtlich aus Josefina Burghardts Biographie ihres Bruders.

¹⁴³ Vgl. Loščyns'ka, Natalja (1999): „Červonyj šljach“ i neoklasyky. In: Bereziľ, Nr. 3-4, S. 184.

¹⁴⁴ Vgl. Mijakovs'kyj, S. 420.

durch russische Sprache und persönliche Lyrik gekennzeichnet ist über die neoklassische Phase zur Vistnyk-Phase, wobei sich die beiden letzteren durch Verwendung der ukrainischen Sprache und Abwesenheit der intim-persönlichen Lyrik auszeichnen („nema osobystoi intymnoi liryky jak u kyivs'kyj tak i v visnykivs'kyj periody“ (es gibt keine persönliche, intime Lyrik weder in der Kiever noch in der Vistnykiv-Periode)¹⁴⁵. Die letzte Phase sieht Mijakovs'kyj charakterisiert durch die Veränderung „vid neokljasyčnoj rivnovahy i harmonii do romantyčnych bur i nezaspojoye-nych šukan'... Vid osobystij liryky junac'kych rosijs'kych poezij do epopej“ (von neoklassischer Ausgewogenheit und Harmonie zu romantischen Stürmen und unruhigem Suchen... Von persönlicher Lyrik jugendlicher russischer Poesie zur Epopöe).¹⁴⁶ Gerade die frühen russischen Gedichte wurden in der übrigen Sekundärliteratur sehr vernachlässigt, obwohl sie als erste Stufe der künstlerischen Entwicklung, als Frühwerk und als Muster für einige spätere Werke durchaus von Interesse sind. Diese interessante Entwicklung eines Dichters ist Siehs bei seiner starken Konzentration auf die Epopöe und die darin enthaltene Weltsicht Burghardts entgangen, obwohl er behauptet, in der Epopöe sei alles Wesentliche des Gesamtwerks Burghardts vorhanden.¹⁴⁷

Im bewertenden Schlußkapitel (Kap. 4), soll überprüft werden, ob die beschriebenen Periodisierungsversuche ihre Gültigkeit bewahren oder ob die durchgeführten Untersuchungen zu einer anderen Einteilung führen.

Ergänzend zur Biographie folgen vor den eigentlichen Gedichtanalysen Erläuterungen zu den literarischen Zusammenhängen, die Burghardt betreffen und zur Rolle des Dichters innerhalb der deutsch-ukrainischen literarischen Wechselseitigkeit.

2.2 Literaturgeschichtliche Hintergründe und Zusammenhänge

Drei verschiedene Aspekte sollen in diesem Kapitel angesprochen werden. Zunächst betrifft dies die Traditionen der europäischen Literatur im allgemeinen und der ukrainischen im speziellen, denn Burghardt griff auf verschiedene literarische Epochen zurück (Klassik, Neoklassik, französischer Parnas, Romantik). Es soll skizziert werden, in welcher Beziehung sein Werk zu diesen Traditionen steht. Das schließt auch den bäuerlich geprägten, provinziellen Teil der ukrainischen Literaturtradition ein, von der sich die Neoklassiker lösen wollten. Ein zweiter Aspekt sind zeitgenössische literarische Strömungen, die Burghardt ebenfalls entweder beeinflussten oder von denen er sich bewußt abwandte (Avantgarde, Symbolismus, Akmeismus und Skamander, Neoromantik, Pariser Schule bzw. Perekrestok, Jugendstil). Schließlich folgt als drittes und zentrales Anliegen die Beschreibung jener literarischen Gruppen, denen Burghardt persönlich angehörte.

Ziel dieser Synopse ist die Zusammenfassung und Systematisierung verschiedener in der Sekundärliteratur erschienener Zuordnungen des Dichters zu bestimmten Richtungen. Karl Siehs beispielsweise sieht Oswald Burghardt in der Tradition der Neoklassiker, die er losgelöst von der bis dahin geschaffenen ukrainischen

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 422.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 421f.

¹⁴⁷ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 361.

und zeitgenössischen Literatur betrachtet. Bedingt nennt er Vorläufer innerhalb der ukrainischen Nationalliteratur Klassiker und Symbolisten. Zeitgenössische Parallelen über die Ukraine hinaus zieht er lediglich zu N. Gumilev, R. M. Rilke und S. George, also Schriftstellern, zu denen Burghardt selbst mittels Intertextualität Bezüge setzte. In der Tradition der „Kiever Neoklassiker“, in Treue zu ihrem „Programm“ setzte sich auch Burghardt laut Siehs von den Zeitgenossen ab.¹⁴⁸ Doch Ziel der Untersuchungen von Siehs ist ja ohnehin die Erklärung des Werks durch die Biographie, wie auch das Zitat Goethes zeigt, das dem Kapitel „Burghardt im Kreise anderer Dichter“ vorangestellt ist: „Sage mir mit wem Du umgehst, so sage ich Dir, wer Du bist.“¹⁴⁹

Der Ansatz der vorliegenden Arbeit differiert von Siehs' Konzept. Beachtet werden nicht nur durch intertextuelle Bezüge ins Bewußtsein gebrachte Autoren, die sicherlich die Funktion von Vorbild oder Kontrast erfüllen, sondern auch paradigmatische und syntagmatische Beziehungen Burghardts zu den verschiedenen Traditionen sowie zeitgenössischen Strömungen. Diese stellen entweder Einflüsse bzw. Vorbilder, Parallelen in anderen Nationalliteraturen oder Kontrastfolien zu Burghardts Schaffen dar. Funktion dieser Untersuchung soll auch nicht die von Siehs angestrebte positivistische Rückbeziehung aller Ergebnisse auf die Biographie des Autors und dessen Weltanschauung sein. Statt dessen sollen sie eine Einordnung des Werks in die Literaturgeschichte im allgemeinen sowie im speziellen in die ukrainische Nationalliteratur ermöglichen und gleichzeitig zum Komplex der Intertextualität bei Burghardt beitragen. So sollen die intertextuellen Bezüge aber eine Erhellung für Burghardts Einbettung in die zeitgenössische und die tradierte Literatur leisten, statt wie bei Siehs eine Konstruktion von Vita und Weltanschauung aus dem Werk heraus. Siehs' Behandlung der Intertextualität als Möglichkeit der Einordnung eines Autors in den Literaturkanon wird hier ersetzt durch einen komparatistischen Überblick über Burghardts Zusammenhang mit anderen literarischen Strömungen. Einen Zusammenhang, der sich aus vielen Faktoren, u.a. auch der Intertextualität zusammensetzt, welche jedoch an anderer Stelle, nämlich am konkreten Text und synoptisch in einem eigenen Kapitel genauer beleuchtet wird.

2.2.1 Traditionen: Rückgriff auf literarische Epochen

2.2.1.1 Europäische und ukrainische Klassik und Neoklassik

Wie später in diesem Kapitel zur Definition des Begriffs Neoklassik dargelegt, nahm die neoklassische Strömung Formen und Themen der Antike sowie der Klassik auf und paßte diese an die Gegenwart an bzw. entwickelte sie weiter. Grundprinzipien sind dabei die Strenge der Form, Gattungshierarchie, Harmonie, Maß. Diese werden selbst in der Aemulatio beachtet. Die Prinzipien funktionieren als Norm oder zur Abgrenzung gegen den Zeitgeist. Ob und in welcher Form es eine klassische ukrainische Literatur gab, ist umstritten: Während Deržavyn und Malanjuk behaupten, in der Ukraine hätte es weder Klassik noch Renaissance gegeben, geht Čyževs'kyj von einer vollständigen, also mit allen Gattungen vertretenen Klassik auch in der Ukraine aus.¹⁵⁰ In dieser ukrainischen Klassik wurde zwar die

¹⁴⁸ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 310-315, 316-322, 324-329.

¹⁴⁹ Zit. n. Siehs (1952). Bd. 2, S. 275.

¹⁵⁰ Vgl. Deržavyn (1948b), S. 12-14, Malanjuk (1957), S. 84f. Wurzeln einer griechischen Antike im Kiever Byzantinismus des 10-12. Jh., nicht aber der ukrainische Barock 17/18. Jh., sondern erst

religiöse von einer säkularen Literatur abgelöst, doch wurden erhabene Gattungen, die in der westeuropäischen Klassik eine wichtige Rolle spielten, abgelehnt. Kotljarevs'kyjs Werk stellte nicht nur den Beginn einer ukrainischen Literatursprache dar, sondern kann als ein erster Anfang ukrainischer Orientierung auf die Weltliteratur, auf formelle und weltanschauliche Klassik gelten, in dessen Nachfolge Ivan Franko und Lesja Ukraïnka stehen.¹⁵¹ Letztere beiden können in dieser Hinsicht als einzige Vorläufer der „Kiever Neoklassiker“ innerhalb der ukrainischen Literatur gelten.¹⁵² Burghardt selbst beschreibt die Entwicklung der ukrainischen Literatursprache hin zur Blüte in den 1920er Jahren als ein emotionsgefärbtes Experimentieren der Autoren Kotljarevs'kyj, Ševčenko, Ukraïnka, Tyčyna und Ryl's'kyj.¹⁵³ Trotz weniger Gemeinsamkeiten zu dessen Werk ehrt Burghardt Ševčenko als „Ukrainas grösster Dichter, Taras Schewtschenko“ in einem Aufsatz.¹⁵⁴

Neben der Erfüllung der klassischen Prinzipien finden sich in Burghardts Werk nicht nur zahlreiche Einzeltextreferenzen, sondern ebenso Systemreferenzen zur klassischen Weltliteratur wie z.B. zu Dante (Terzinenform, Dreiteilung, idealisierte Liebe), Goethe (Faust-Vorgaben in „Frankfurt na Majni“ /Frankfurt am Main, Teil III der Epopöe) oder auch Kotljarevs'kyj (Teil III der Epopöe, in Versmaß, strophische Komposition, äsopischer Sprache, Satire gegen Herrscher und makkaronischen Versen).

Unter Neoklassik¹⁵⁵ versteht man eine literarische Richtung, die in Zentraleuropa, v.a. in Frankreich, im 18. Jh. und vereinzelt erst um 1900 als Reaktion auf Naturalismus und Dekadenz das Anknüpfen an antike und klassische Kunsttraditionen forderte. Wie bei den „Kiever Neoklassikern“ bedeutete das für sie v.a.

wieder ab Kotljarevs'kyj und einen antiken Klassizismus in der Charkiver romantischen Schule sowie in Ethos und innerer Form Ševčenkos sieht auch Čyževs'kyj. Vgl. Čyževs'kyj, Dmytro (1968): Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. Bd. 1. Berlin, S. 156. Grabowicz geht ebenfalls vom Vorhandensein einer ukrainischen Klassik aus, allerdings in Form einer speziellen Variante, die sich vom Barock nicht klar abgrenzt, provinzielle Züge trägt und noch keine endgültige Ausprägung von Sprache und Normen mit sich bringt. Vgl. Grabowicz, George G. (1981): *Toward a History of Ukrainian Literature*. Cambridge, S.42ff.

¹⁵¹ Vgl. Čyževs'kyj, Dmytro (1952): *Survey of Slavic Civilization*. Bd. 1: *Outline of Comparative Slavic Literatures*. Boston, S. 83.

¹⁵² Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 51f; *Vse pro Ukraïnu - All about Ukraine* (1998). Bd. 2. Kiev, S. 296f.

¹⁵³ Vgl. Klen, Jurij (1936): *Slovo žyve i mertve*. In: *Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja*, Nr. 4, S. 831.

¹⁵⁴ Vgl. maschinegeschriebenenes Manuskript mit handschriftlichen Verbesserungen über acht Seiten in Fond Nr. 16 der Ukrainischen Freien Akademie in New York.

¹⁵⁵ Da Klassizismus jedoch oft eine nur rezeptive, epigonenhafte Nachahmung der produktiven Klassik meint, Neoklassizismus aber in Tautologie zu dem Begriff Neoklassik für eine Richtung, die das Wesenhafte der Klassik wieder aufnahm, verwendet wird, soll fortan mit letzterem Terminus gearbeitet werden. Vgl. Zintarra, Ute (1987): *Zum Klassik-Begriff im Neoklassizismus: Vergleichende Untersuchung in Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte*. Freiburg, Universität, Diss., S. 22. Auch der deutsche Neoklassiker Paul Ernst wehrt sich: „Man hat die Ziele, welche wir (...) verfolgen, als ‚klassizistisch‘ bezeichnet. Ich möchte das Wort als gänzlich unzutreffend ablehnen; wir wollen nicht irgendein Altes neu beleben, uns Anschauungen, Empfindungen, Gedanken vergangener Zeiten zu eigen machen (...). Nicht Klassizismus erstreben wir, sondern Klassizität, nicht etwas Materiales, sondern etwas Formales (...).“ Ernst zit. n. ebd., S. 55. Aus sowjetukrainischer Sicht wird übrigens wenig differenziert. So zählen zur literarischen Neoklassik im allgemeinen die englischen Präraffaeliten, die französischen Parnassiens, wegen ihrer antiken Motive auch Symbolisten, zu denen hier R. M. Rilke, S. George, J. M. de Heredia, P. Valery, V. Brjusov und M. Kuzmin gehören. Vgl. *Akademija Nauk Ukraïns'koï RSR (Hg.) (1959-1968): Ukraïns'ka radjans'ka encyklopedija*. Bd. 13. Kiev, S. 122.

Strenge der Form, Hierarchie der Gattungen, Rückbesinnung auf die klassischen Ideale des Wahren, Schönen, Guten.¹⁵⁶ Nur bedingt paßt dazu Siehs' zentrales Anliegen, in Burghardts Gralsmotiv seine persönliche Suche nach Wahrheit und Schönheit zu finden als idealistische Philosophie, bei der ein Retter das Böse bzw. den Drachen überwindet und das Gute bzw. den Weg zu Gott durch die Liebe findet. In Übereinstimmung mit der Klassik verfolgte die Neoklassik im allgemeinen die Ziele ästhetischer Harmonie und Bildung der Menschen, Humanität (Wesen des Menschen statt Mimesis) sowie Maßhaftigkeit.¹⁵⁷ Ähnlich wie im Klassizismus entstand in der Neoklassik eine antikisierende Dichtung, die im Fall der „Kiever Neoklassiker“ ausnahmsweise nicht epigonenhaft war. Die Neoklassik war also eine Richtung, die sich einige Züge der Klassik als Norm vorgenommen oder bewußt zur Entfremdung vom Zeitgeist gewählt hat, wie z.B. in Deutschland als Reaktion auf den Naturalismus oder in Kiev auf den sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formierenden revolutionären Realismus.¹⁵⁸ Das Neu bzw. Neo bedeutet eine Erneuerung oder Potenzierung der damit bezeichneten Erscheinung.¹⁵⁹ Ryl's'kyj forderte angeblich zu Beginn der 1920er Jahre, daß jene Partikel, die lediglich eine Chronologie suggeriert, abgeschafft werden könne.¹⁶⁰

Eine slavische Renaissance gab es laut Deržavyn nur in der ukrainischen Literatur des 20. Jh. Diese ging mit der Wiedergeburt des ukrainischen souveränen Nationalstaats einher.¹⁶¹ Die nationale Wiedergeburt der Ukraine wird vielfach als Impulsgeber einer kulturellen, also auch literarischen Blüte beschrieben. Mit der Entstehung zahlreicher ukrainischsprachiger Zeitschriften, Verlage und künstlerischen Strömungen, einer neuen Vielfalt, bildete sich auch die Gruppe der „Kiever Neoklassiker“ und nahm eine führende Stellung im literarischen Leben ein.¹⁶²

Siehs unterscheidet die Nationalliteraturen nach Zugehörigkeit zu einem der Kulturkreise mitteleuropäisch-abendländisch oder byzantinisch-osteuropäisch und erklärt anhand solcher kulturellen Grenzen die Verspätung, mit der viele literarische Richtungen in der Ukraine auftauchten und ihre eigene nationale Prägung erhielten. Während historischer Verlauf, politische Ereignisse und nationale Grenzen also die

¹⁵⁶ Vgl. Göbner (o. J.), S. 4.

¹⁵⁷ Vgl. Zintarra, S. 12. Ein Zitat dazu: „Mit anderen Worten: das Erlebnis des Schönen erweckt mit Notwendigkeit den Trieb zum Guten. Die Überzeugung vom ethischen Wirken der Kunst ist somit eine elementare Antriebskraft ‚klassischer‘ Gestaltung und dann auch ein wichtiges Moment zum Verständnis neuklassischer Kunsttheorie.“ Zit. n. ebd., S. 11f.

¹⁵⁸ Vgl. Čyževs'kyjs „teorija kul'turnych chvyľ“ (Theorie kultureller Wellen) in: Čyževs'kyj, Dmytro (1948): Kul'turno-istoryčni epochy. Augsburg (Ukraïns'ka Vil'na Akademija Nauk. Serija literatura 1), S. 11-13.

¹⁵⁹ Zur deutschen Neoklassik vgl. Zintarra, S. 18-23. Ähnlich ist die Definition der russischen Vorromantiker und Neuklassiker bei Stender-Petersen, Adolf (1974): Geschichte der russischen Literatur. 2., durchges. Aufl. München, S. 68ff.

¹⁶⁰ Deržavyn, Volodymyr (1994): Poezija Mykoly Zerova i ukraïns'kyj kljasycyzm. In: Jaremenko, Vasyľ/ Fedorenko, Jevhen (Hg.): Ukraïns'ke Slovo. Chrestomatija ukraïns'ko literatury ta literaturno krytyky XX st. (u tr'och knyhach). Bd.1. Kiev, S. 525.

¹⁶¹ Vgl. ders. (1948b), S. 12, 14. Dagegen meint Čyževs'kyj, daß der Klassizismus in Rußland, Polen, aber auch in der Ukraine vertreten war. Doch zählt er nur einen klassizistischen Novellisten für die Ukraine auf: H. Kvitka-Osnov'janenko, der in den 1830er Jahren schrieb. Vgl. Čyževs'kyj (1968). Bd. 1, S. 156.

¹⁶² Vgl. Malanjuk (1957), S. 83-91; Vse pro Ukraïnu. Bd. 2, S. 295; Loščyns'ka, S. 182.

Nationalliteraturen trennen, verbindet die Kultur sie zu Kulturkreisen.¹⁶³ Auch Čyževs'kyj differenziert zwischen einem stärkeren byzantinischen und einem schwächeren moskovitischen Einfluß auf die ukrainische Literatur, mit der besonderen Ausprägung des äußerst produktiven und originalen ukrainischen Barock.¹⁶⁴ Lauer schreibt den gesamten ostslavischen Raum sowie Serben und Bulgaren diesem byzantinisch-orthodoxen Einflußbereich zu. Die Tradition der übrigen west- und südslavischen Nationen sei westlich-römisch geprägt und rühre aus dem Mittelalter her.¹⁶⁵ Dieser Ansatz könnte eine Erklärung liefern für das Ausbleiben einer Neoklassik im 17./18. Jh. zumindest in der Ostukraine, denn in der Westukraine müßten die Herrscher Polen-Litauen bzw. Habsburg eine Vermittlung erleichtert haben. Doch Ausnahmen von dieser Kulturkreis-Theorie gab es ohnehin, wie die verspätete Neoklassik in Deutschland beweist.

2.2.1.2 Weitere literarische Strömungen im Zusammenhang mit Burghardt

Im 18. und 19. Jh. weist die ukrainische Literatur eine mit Realismus vermischte Romantik auf, die sich z.B. in Ševčenkos traditionsbildender realistischer Schreibweise mit revolutionär-romantischem Pathos manifestierte. Die ukrainische Romantik scheint zwar insgesamt zu provinziell und eher epigonal,¹⁶⁶ um als Grundlage für die „Kiever Neoklassiker“ gelten zu können, doch bereitete sie mit reger Übersetzungstätigkeit den Boden für eine westliche Orientierung und für eine engere Verbindung zwischen den slavischen Literaturen.

Stärkere Wirkung entfaltete in der Ukraine sowie in ukrainischen Exilkreisen eine Neoromantik, die sich v.a. auf Puškins Auffassung vom Dichter als Prophet,¹⁶⁷ auf intuitives statt rationales Erfassen der Welt und thematisch auf subjektives Leiden (Nietzsche) stützte.¹⁶⁸ Ein allgemein neoromantischer Zug ist die Wiederaufnahme romantischer Motive. Dazu zählt v.a. der Konflikt eines Subjekts mit seiner Umwelt, die jedoch statt durch romantische Revolution durch neoromantische Einsamkeit gelöst wird, durch Beobachtung statt Kampf.¹⁶⁹ Romantische Elemente wie Sehnsucht, Traum oder blaue Blume wurden bei Fin-de-siècle-Autoren oder den ukrainischen Dichtern der Prager Gruppe wieder aufgenommen und in einen zeit-

¹⁶³ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 5f.

¹⁶⁴ Vgl. Bojko-Blochyn, S. 13f.

¹⁶⁵ Vgl. Lauer, Reinhard (1994): Deutsch-slavische literarische Wechselseitigkeit. Begleitheft zur Vorlesung. Sommersemester 1994 – Wintersemester 1994/95. Göttingen (Der Blaue Turm 12), S. 8.

¹⁶⁶ Vgl. Vse pro Ukraïnu. Bd. 2, S. 294. Romantischer Stil mit freier Form, historischen und folkloristischen Themen, Archaismen, Dialektismen, Neologismen, Oxymoron, Synästhesie, Paradox, überladener Stil und psychologischer Anspruch widerspricht ohnehin dem Wesen der Klassik. Vgl. Čyževs'kyj (1952), S. 90f.

¹⁶⁷ z.B. „Prorok“ (Der Prophet) in Puškin, Aleksandr S. (1948a): Polnoe Sobranie Sočinenij. Bd. 3,1: Stichtovorenija 1826-1836. Skazki. Ausg. Akademija Nauk SSSR. Moskau; Leningrad, S. 30f.

¹⁶⁸ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 329, Zuevs'kyj, Oleh (1985): Zur ukrainischen Neoromantik: O. Kobyljans'ka und A. Schopenhauer. In: Bojko-Blochyn, Jurij (Hg.): Ukrainische Romantik und Neoromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur. Heidelberg, S. 123-125.

¹⁶⁹ Vgl. Il'nyč'kyj, Mykola M. (1995): „Moloda Muza“ i Ukraïns'kyj modernizm. In: Ders. (Hg.): Vid „Molodoï Muzy“ do „Praz'koï školy“. L'viv, S. 21.

genössischen Rahmen gestellt.¹⁷⁰ Zu den ukrainischen Neoromantikern werden oft O. Oles', P. Tyčyna und auch der Neoklassiker M. Ryl's'kyj gezählt.¹⁷¹ Zwischen Neoromantik und Neoklassik besteht also in mancher Hinsicht ein fließender Übergang. Der Unterschied ist graduell: bei den Neoromantikern findet man mehr Pathos, Subjektivität, Inhaltsschwere zu Lasten des Formbewußtseins.¹⁷² Eines der Prosawerke Burghardts, „Jabluka“ (Apfel) vergleicht Rudnyc'kyj mit einer neoromantischen Erzählung Robert L. Stevensons. Die Ähnlichkeit besteht dabei v.a. in den klassischen Grundzügen sowie im autobiographischen Inhalt.¹⁷³

Die Parnassiens, die sich gleich den „Kiever Neoklassikern“ klassischen Formen, vollendeter Ästhetik in reinen Linien und genauer Ausführung sowie klassischen Themen verpflichtet fühlten, sind ein rein französisches Phänomen. In Form und Denkweise ahmen sie die Klassik nach. Eventuell ist der graduelle Unterschied zu den „Kiever Neoklassikern“ eine größere Tendenz zur *Imitatio* statt zur *Aemulatio*. Unter den allgemeinen weltlichen Themen bevorzugen sie den Exotismus, der bei Burghardt ebenfalls einen eigenen Themenkomplex bildet.¹⁷⁴ Eine zeitlich verschobene, aber vergleichbare Erscheinung ist der russische Akmeismus, auf den unten noch eingegangen werden wird.

Oswald Burghardt sowie die übrigen „Kiever Neoklassiker“ fußen also auf einer weltliterarischen klassischen Tradition und einigen wenigen Repräsentanten dieser Tradition in der ukrainischen Literatur.¹⁷⁵ Damit grenzen sie sich vom Großteil der ukrainischen Literatur ab, die auf die romantisch-realistische Ševčenko-Tradition fixiert war, welche sowohl die Form vernachlässigte als auch auf den folkloristisch-nationalen Themenkomplex beschränkt war.¹⁷⁶ Inhalt ersetzte dabei oft die Ästhetik der Form,¹⁷⁷ die Forderung des ‚instruire‘ kam oft ohne die Ergänzung des ‚plaire‘ aus. Von dieser Richtung grenzten sich die Neoklassiker ab. Bei Burghardt finden sich vereinzelt folkloristische Motive (‚roter Schneeballstrauch‘ und ‚Pappel‘ als vom Kosaken verlassene Mädchen) und Formen (eine Ballade), aber keine folkloristischen Sujets. Die Form ist ihm stets wichtig und dem Inhalt ebenbürtig. Die Inhalte Burghardts besitzen keinen bäuerlichen oder national-pathetischen Charakter, sondern urban-philosophischen und humanistischen. Sein Anliegen der ukrainischen Souveränität ist zwar national, beschränkt sich von der Idee her aber nicht auf die Ukraine und kommt ohne revolutionäre Lösung aus.

¹⁷⁰ Vgl. Motekat, Helmut (1985): Die deutsche Neuromantik. In: Bojko-Blochyn, Jurij (Hg.): Ukrainische Romantik und Neuromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur. Heidelberg, S. 112, 120.

¹⁷¹ Vgl. Čyževs'kyj (1968). Bd. 2, S. 81.

¹⁷² Vgl. Il'nyc'kyj (1995), S. 21.

¹⁷³ Vgl. Rudnyc'kyj, Leonid (1974): Robert Ljuis Stivenson i Jurij Klen. Do henezy opovidannja Ju. Klena „Jabluka“. In: Sučasnist' 168, Nr. 12, S. 29, 32, 37.

¹⁷⁴ Zu den Parnassiens vgl. Ibrovač, Miodrag (1923): José-Maria de Heredia. Sa vie – son oeuvre. Documents inédits. Douze planches hors texte. Paris, S. 387; Martino, Pierre (1970): Parnasse et symbolisme. Paris, S. 63.

¹⁷⁵ Nämlich P. Kuliš, I. Franko, L. Ukrainka, M. Drahomaniv. Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 50-53.

¹⁷⁶ Beschränkung auf revolutionär-nationale Themen wie Bauerntum oder Freiheitskampf. Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 9-11.

¹⁷⁷ Die Form und der handwerkliche Aspekt des Schreibens werden dabei vernachlässigt. Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 57.

2.2.2 Burghardts Verhältnis zu zeitgenössischen literarischen Richtungen

Bohač erkennt die Synthese neoklassischer, symbolistischer und neoromantischer Traditionen in Burghardts Werk.¹⁷⁸ Neben diesen Grundzügen sind bei Betrachtung des Gesamtwerks zahlreiche parallele, aber auch scheinbar widersprüchliche Elemente zu finden. Während Siehs die Bedeutung der zeitgenössischen Literatur für die „Kiever Neoklassiker“ oder für Burghardt nur an einzelnen, in Burghardts Texten erwähnten Autoren demonstriert und nur auf diejenigen literarischen Strömungen eingeht, die zum neoklassischen „Programm“ eine Gegenplattform bildeten, soll an dieser Stelle genauer und umfassender auf den gesamten zeitgenössischen Kontext eingegangen werden. Die Neoromantik wurde dabei bereits im vorangegangenen Abschnitt geschildert.

Was die gesamte Avantgarde und insbesondere die über ganz Europa verbreiteten Strömungen des Futurismus und Dada, des Surrealismus sowie die spezielle Variante des tschechischen Poetismus von der neoklassischen Richtung trennte, sind der Glaube an Technik und Fortschritt, der Imperativ vom politischen Engagement, das Ziel der Zerstörung von Traditionen sowie insbesondere die Auflösung der literarischen Form zugunsten des Inhalts.¹⁷⁹ Aus diesen avantgardistischen Zielen erwuchs die Forderung nach Innovation. So wurde im Futurismus vieles visuell und graphisch dargestellt und versucht, eine neue Sprache zu erfinden.¹⁸⁰ Der Dadaismus setzte auf Aktionismus.¹⁸¹ Der Surrealismus propagierte einen Automatismus. An Stelle der Vernunft sollte der Autor seinem Unterbewußtsein folgen.¹⁸² Der tschechische Poetismus als Vorstufe eines nationalen Surrealismus entspricht diesem formal in seinem Verfahren vom automatischen Schreiben und reinem Lyriismus. Merkmale sind also Alogik, Entthematisierung, Traumverarbeitung, freie Assoziation, Experimentierfreude und Auflösung des Worts.¹⁸³ Von all diesen Elementen der Avantgarde unterscheidet sich die Kiever Neoklassik durch ihr Festhalten an traditioneller Sprache, konservativen Formen und die Erhaltung eines Bildungsideals. Auch die in der Avantgarde weitverbreiteten Phänomene der Programme und Manifeste¹⁸⁴ finden sich bei den „Kiever Neoklassikern“ nicht. Dennoch gibt es avantgardistische Elemente, die auch bei den Neoklassikern auftauchen. Siehs verweist auf einige Gedichte, in welchen Burghardt den Vers libre verwendet und interpretiert diese als Parodie der avantgardistischen Dichtung.¹⁸⁵ Typisch ist für Burghardts Lyrik die Anpassung der Form an das Thema bzw. Ausdruck des Themas auch durch die Form. Form und Inhalt bilden daher eine organi-

¹⁷⁸ Vgl. Boháč, S. 6.

¹⁷⁹ Vgl. Drews, Peter (1983): Die slawische Avantgarde und der Westen. Die Programme der russischen, polnischen, tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext München (Forum Slavicum 55), S. 9f.

¹⁸⁰ Vgl. Ilnytzki, Oleh S. (1990): Visual Dimensions in Ukrainian Futurist Poetry and Prose. In: Zeitschrift für Slawistik 35, Nr. 5, S. 722-726.

¹⁸¹ Vgl. Drews (1983), S. 199.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 100; Bürger, Peter (1996): Der französische Surrealismus. Frankfurt a. M., S. 67, 79, 84, 147.

¹⁸³ Zum tschechischen Poetismus vgl. Drews (1983), S. 100, 210, 213; Müller, Vladimir (1978): Der Poetismus. München, S. 84ff; Brousek, Marketa (1975): Der Poetismus. Lehrjahre der tschechischen Avantgarde und ihrer marxistischen Kritiker. München, S. 87, 97, 102, 166ff.

¹⁸⁴ Vgl. Drews (1983), S. 61, Bürger, S. 59.

¹⁸⁵ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 348f.

sche Einheit. Dabei sind auch avantgardistische Elemente wie der *Vers libre* oder das graphische Experiment im Bisonett „Lot“ (Lot) keine Ausnahme. Sie mögen z.T. eine Parodie auf zeitgenössische Verse darstellen. Mehrheitlich jedoch sind avantgardistische Elemente bei Burghardt Ausdruck des Charakters, den der Autor seiner eigenen Zeit beimißt, nämlich den Charakter von Chaos und Destruktion. Das graphische Experiment aus „Lot“ (Lot), das innerhalb Burghardts Werk als große Ausnahme auffällt, verbildlicht nicht nur durch seine Form die semantische Aussage. Sie ist auch sichtbares Zeichen einer destruktiven Kraft bzw. eines apokalyptischen Szenariums, das sowohl in Sodom und Gomorra¹⁸⁶ als Gottesstrafe wirkt als auch in Stalins Sowjetunion oder Hitlers Drittem Reich von Burghardt empfunden wird. Manche Verfremdungen - v.a. aus den frühen russischen Gedichten Burghardts - wirken außerdem surreal in ihrer traumhaft-irrealen Zusammenstellung. Für Siehs sind das symbolistische Personifizierungen.¹⁸⁷ Bei Mehela wird Burghardt als formalistischer Autor beschrieben, der Experimente meidet, aber dennoch über eine große Stilbreite verfügt. In manchen der Werke Burghardts (z.B. „Akacija“/ Die Akazie) mit einer psychologischen Herangehensweise, Traumelementen und Alogik vermeint Mehela expressionistische Stilmittel festzustellen.¹⁸⁸

Die Avantgarde als eine gesamteuropäische Erscheinung des frühen 20. Jh. wurde in den osteuropäischen Ländern intensiviert durch eine kulturelle Blüte, welche erst durch die nationale Souveränität jener Staaten ermöglicht wurde. In der Ukraine entstanden in der Literatur parallel zur nationalen Wiedergeburt insbesondere eine symbolistische, futuristische und neoklassische Richtung, die später als „rozstriljana vidrodžennja“ (erschossene Wiedergeburt) bezeichnet wurde.¹⁸⁹

Die avantgardistischen Strömungen entsprechen der Neoklassik zwar nicht in ihrer Weltanschauung, aber in einigen Grundprinzipien oder Motiven ergeben sich Übereinstimmungen mit Symbolismus, Akmeismus, polnischem Skamander, dem Jugendstil des *Fin de Siècle*, Neoromantik sowie „Pariser Schule“. Diese sollen nun aufgeführt werden.

Der Symbolismus war eine allgemeineuropäische Erscheinung der Jahrhundertwende. In der russischen Literatur wurde diese Strömung zu einem der zentralen Impulsgeber für die gesamte Kultur des 20. Jh., zum „Silbernen Zeitalter“. Die Symbolisten versuchten in ihrer Lyrik im theurgischen Sinne eine Welt jenseits der irdischen darzustellen, wobei das Diesseits als „golubaja tjur'ma“ (blaues Gefängnis) empfunden wurde.¹⁹⁰ Ihre Erfahrungen sollten durch das Wort hindurch scheinen wie im Bild „alebastrovaja amfora“ (Alebasteramphore).¹⁹¹ Die jenseitige Welt stellten sie bevorzugt als Grenzerfahrungen des lyrischen Ich dar (Wahn, Traum, Rausch, Tod, Fieber usw.). Sprache besaß entsprechend der Theorie von zwei Er-

¹⁸⁶ Hier die ökumenische Schreibweise.

¹⁸⁷ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 451f.

¹⁸⁸ Vgl. Mehela, S. 128, 129.

¹⁸⁹ Vgl. Il'nyč'kyj, Mykola M. (1992): *Zachidnoukraïns'ka i emihrants'ka poezija 20-30-ch rokov*. Kiev, S. 7; Horbatsch, Anna-Halja (1997): *Die Ukraine im Spiegel ihrer Literatur*. Reichelsheim, S. 17.

¹⁹⁰ Vgl. Brjusov, Valerij (1969): *Ključij tajn*. In: Eimermacher, Karl (Hg.): *Literaturnye Manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju*. Bd. 1. Nachdruck der 2. Aufl. München (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 64, I), S. 30.

¹⁹¹ Vgl. Merežkovskij, Dmitrij S. (1969): *Simvolizm*. In: Eimermacher, Karl (Hg.): *Literaturnye Manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju*. Bd. 1. Nachdruck der 2. Aufl. München (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 64, I), S. 15.

fahrungswelten eine doppelte Funktion als Material und als Zeichen mit transzendierender Bedeutung, also als Symbol. Der gravierende Unterschied zum Akmeismus liegt in der symbolistischen Betonung der geistigen an Stelle der materiellen, sinnlich-wahrnehmbaren Welt und an einer Vernachlässigung der stilistischen Harmonie. Die Lyrik zeichnet sich durch Mystizismus und Pessimismus aus.¹⁹²

Besondere Aufmerksamkeit schenken die Symbolisten der Musikalität ihrer Verse, den Farben und Formen.¹⁹³ Darin gleicht ihnen Burghardt. Auch die Tendenz zur christlichen Religion an Stelle der orthodoxen nähert ihr Werk dem Burghardts an. Siehs nennt von den Symbolisten in Bezug auf Burghardt nur Blok, auf den mehrere Gedichte Burghardts intertextuell verweisen und dem Burghardt persönlich begegnet sein mag.¹⁹⁴ Außer jenen Liebesthemen Bloks¹⁹⁵ kommen jedoch bei Burghardt vielerlei symbolistische Motive vor, wie sie z.B. Aage Hansen-Löve für die russischen Symbolisten ausführlich beschrieben hat. Dazu zählen der Saphienmythos, apokalyptische Elemente, das Motiv vom Traum oder Verdoppelungsmotive sowie die bereits genannten allgemeinen Charakteristika der reichen Farbsymbolik und elaborierten Lautstruktur, deren Intensität Burghardt auch von den übrigen Neoklassikern abhebt.¹⁹⁶ Burghardt verläßt sich neben der semantischen Aussage also auch auf die Suggestionskraft der Sprache. Ähnlich suggestiv-symbolistische Mittel sind Synästhesien, Oxymora, Neologismen, Vulgarismen, das Thema der Urbanität, die Burghardt teilweise für seine Aussagen einsetzt. Die Farbsymbole kommen auch bei Burghardt oft in Form von Doppeladjektiven vor. Exotisch-märchenhafte Epitheta kennzeichnen symbolistische Werke ebenso wie Burghardts Lyrik. So entsteht auch bei Burghardt z.T. ein kryptisch-assoziativer Stil, der jedoch nicht den verdunkelten Hinweis auf eine ‚andere Welt‘ darstellt, sondern lediglich die Ebene der klaren Aussagen vertieft. Die für den Symbolismus wesentliche Konstruktion einer jenseitigen Wahrheit findet bei den Neoklassikern keine Entsprechung. Der ukrainische Symbolismus erbrachte neben einer weiteren Nationalisierung auch eine Europäisierung und Entwicklung der handwerklichen Seite¹⁹⁷ der

¹⁹² Vgl. Balakian, Anna (1977): *The symbolist movement*. New York, S. 4; Holthusen, Johannes (1957): *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*. Göttingen, S. 10f, 14, 35f; Brjusov (1969), S. 27-30; Merežkovskij (1969), S. 15; Volynskij, A. (1969): *Dekadentstvo i simbolizm*. In: Eimermacher, Karl (Hg.): *Literaturnye Manifesty. Ot simbolizma k Oktjabrju*. Bd. 1. Nachdruck der 2. Aufl. München (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 64, I), S. 21-23; Ivanov, Vjačeslav (1969): *Simvolizm, kak miroponimanie*. In: ebd., S. 30f.

¹⁹³ Vgl. Balakian, S. 98; Holthusen, S. 15, 19, 72.

¹⁹⁴ Laut Siehs kannte Burghardt Belyj. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 121. Außerdem gibt es Angaben zu einem Besuch Belyjs und Bloks Anfang Okt. 1907 in Kiev. Vgl. Akademija Nauk Ukraïnskoï RSR. Institut istorii (Hg.) (1983): *Istorija Kieva*. Bd. 2: *Kiev perioda pozdnego feodalizma i kapitalizma*. Kiev, S. 403. Eventuell war Burghardt mit seinen 16 Jahren noch zu jung. Siehs behauptet, Blok sei ein Dichter, gegen den Burghardt schreibt. Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 326f. Das mag im Falle des Poems ‚My‘ zutreffen, da ein Werk Bloks Burghardt als Folie dient, deren Antithese er entwirft. Doch zeugt es auch von der Ignoranz gegenüber Burghardts Frühwerk, in dem Burghardt Blok insbesondere in russischen Gedichten aus dem Jahr 1921 z.B. „Alyj plamen’ nad dal’ju večernej...“ (Purpurrote Flamme über der abendlichen Ferne...) als Vorbild aufgreift. Auch Bloks Kult der „Prekrasnaja Dama“ (Schöne Dame) spiegelt sich in einigen Gedichten Burghardts wider, wie die Analysen zeigen.

¹⁹⁵ Vgl. Holthusen, S. 87f; Siehs (1952). Bd. 2, S. 325.

¹⁹⁶ Vgl. Balakian, S. 98; Holthusen, S. 15, 19, 72.

¹⁹⁷ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 136.

ukrainischen Literatur und darf daher als Wegbereiter der „Kiever Neoklassiker“ betrachtet werden.¹⁹⁸

Strömungen anderer Nationalliteraturen, die mit den „Kiever Neoklassikern“ verwandt sind, sind der russische Akmeismus und die polnische Neoklassik bzw. Neoparnaß um „Musejon“ mit den Dichtern L. Moršтын, V. Kostel’s’kyj, L. Staff und Ju. Tuvim.¹⁹⁹ Letzterer wurde bekannt als der polnische Skamander und entstand wie der russische Akmeismus als Reaktion auf den Symbolismus (der Gruppe „Młoda Polska“). Er wurde von der ersten Generation von Autoren des freien Polen in den 1920er Jahren getragen. Seine Lyrik ist geprägt von dionysischer und epikureischer Lebensfreude, von Urbanismus, Klarheit, Harmonie und Raffinesse.²⁰⁰ Syntaktische Strukturen standen beim Skamander im Mittelpunkt an Stelle der im Symbolismus zentralen Struktur des Worts. Neben der polnischen Vergangenheit waren in Tradition der Klassik auch die Antike und die Renaissance Thema.²⁰¹ Zur Neoklassik besteht also eine Verwandtschaft in den poetischen Grundzügen. Umfassende intertextuelle Bezüge jedoch wie zum Akmeisten Gumilev oder zum Symbolisten Blok können in Burghardts Werk hinsichtlich der polnischen Literatur (mit Ausnahme Mickiewiczs) nicht nachgewiesen werden.

Für Verves vereint der russische Akmeismus „neoklasyčni postulaty klartystiv, adamistiv, neoklasykiv, hrupy ‚Krasa‘, do pevnoï miry navit’ egofuturystiv...“ (die neoklassischen Postulate der Klaristen, Adamisten, Neoklassiker, der Gruppe ‚Schönheit‘, zu einem gewissen Maß der Egofuturisten...)²⁰² Grundcharakteristika sind Individualismus/Dionysisches Prinzip und universaler Hellenismus, Kultivierung von Rationalismus, Reglementierung von Stilen und Genres, Gleichgewicht zwischen Vers und Wort. Eine Entsprechung findet dies in Ryl’s’kyjs konkretem, romantischem Hellenismus.²⁰³ Auch in der Ansicht Florian Nieuważnys bilden russischer Akmeismus und Kiever Neoklassik eine Kontinuität, die auf akmeistischer Seite insbesondere im Werk M. Kuzmins und O. Mandel’s’tams mit antiken Ideen, historischem Interesse und klassischer Perzeption, also in klaren Gattungen und Harmonie der äußeren Form zur Geltung kommen.²⁰⁴ Der Akmeismus nähert sich in seinen klaren Formen, Betonung der Architektur (d.h. Lautstruktur, Formstrenge, linguistische Aspekte usw.) sowie Hang zum Exotismus stark an Burghardts Lyrik an. Siehs betont diesen Zusammenhang am Beispiel des Sehnsuchtsmotivs, das nach seiner Meinung bei Burghardt wie im russischen Akmeismus eine wichtige Rolle spiele.²⁰⁵ Die zentrale Stellung vom Wort und seine Funktion, die materielle, sinnlich erfahrbare Welt zu vermitteln, haben einen Reichtum an Farben, akustischen Bildern usw. zur Konsequenz, die Burghardts Stil ähneln. In der von den Akmeisten

¹⁹⁸ Vgl. Ilnycki, Oleh S. (1992): Ukrainian Symbolism and the Problem of Modernism. In: Canadian Slavonic Papers, Nr. 34, S. 123-129.

¹⁹⁹ Vgl. Verves, Hryhorij D. (1972): Maksym Ryl’s’kyj v koli slov’jans’kych poetiv. Kiev, S. 79 und 92f.

²⁰⁰ Vgl. Verves, S. 93; Milosz, Czeslaw (1981): Geschichte der polnischen Literatur. Köln, S. 309; Dedecius, Karl (1992): Poetik der Polen. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a. M., S. 39-45.

²⁰¹ Die Tradition diente dabei nicht als bloßes Ornament, sondern als Mittel zur Erhellung, Stilisierung und Entdeckung des eigenen Weltverständnisses. Vgl. Verves 98f.

²⁰² Zit. n. ebd., S. 100.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 100f, 109.

²⁰⁴ Nieuważny, Florian (1993): O poezji ukraińskiej od Iwana Kotlarewskiego do Liny Kostenko. Białystok, S. 141-143.

²⁰⁵ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 328 und 444ff.

geforderten stilistischen Harmonie und professionellen Einstellung zur Poesie im Bild des Dichters als Handwerker statt als Genie finden sich neoklassische Positionen wieder.²⁰⁶

Die „Pariser Schule“ schließlich ist eine heterogene Gruppe von russischen Dichtern (M. Cvetaeva, B. Ju. Poplavskij, G. A. Adamovič, V. Chodasevič u. a.), die sich im Exil in Paris zusammenfanden. Wie die „Kiever Neoklassiker“ hatten sie keine fixe Programmatik, sondern die einzelnen Dichter entfalteten sich frei. Daß die Zusammenfassung zu einer ‚Schule‘ eher nach geographischen Gesichtspunkten erfolgte und daher irreführend ist, stellt die Spaltung innerhalb der ‚älteren Generation‘ (Karriere begann vor der Auswanderung aus Rußland) klar, die sich in der „Pariser Note“ manifestierte. Mit dieser Manifestation nämlich grenzten sich zwei Richtungen voneinander ab.²⁰⁷

Chodasevič repräsentiert die Richtung, die sich dem klassischen Ideal zuwandte. Er gehörte außerdem zur 1928 gegründeten Gruppe „Perekrestok“ (Kreuzung), deren Mitglieder (D. Knut sowie Ju. Terapiano, G. Raevskij/ Pseudonym G. A. Ocup, Ju. Mandel’stam, V. Smolenskij) im übrigen zumeist der ‚jüngeren Generation‘ des Pariser Exils (literarische Karriere begann erst im Exil) angehörten. Sie hatten sich einer Neoklassik mit den Prinzipien Klarheit und Einfachheit verpflichtet. Neben dem Rückgriff auf Formen des 19. Jh. kam Chodasevič auch auf Puškins Ideen der Gleichheit von Form und Inhalt sowie seine Auffassung vom Dichter zurück. Abweichend von Burghardt vertritt Chodasevič jedoch auch theurgische Ideen, die der symbolistischen Strömung entlehnt sind. An Stelle der Burghardtschen Farbenfreude verwendet Chodasevič eher Bilder der grauen Großstadt. Der Einbau von Prosaismen, die Bevorzugung von Vergleichen gegenüber Metaphern oder die Häufung von Oxymora entsprechen nicht Burghardts Stil. Gemeinsam sind den beiden Dichtern Musikalität, reiche Metaphorik, architektonische Exaktheit, Ausgewogenheit, Ironie, Themen der russischen Geschichte, der Bibel und des Exotismus, eine Tendenz zu Litotes oder dem Dualismus von Körper und Seele. Die Verwendung solcher Stilmittel, die bei Chodasevič manieristisch anmutet, ist bei Burghardt ökonomischer und gezielter.²⁰⁸ Ju. Mandel’stams Ziel war technische Perfektion. Seine Poesie stand mehr in einer europäischen als in einer russischen Tradition. Religiöse, historische oder romantische Motive beherrschten den Inhalt. Zentrale Stilmittel waren Antithesen zwischen Realität und Idealen oder

²⁰⁶ Vgl. Papla, Eulalia (1980): Akmeizm. Geneza i program. Breslau; Warschau; Krakau; Danzig, S. 139f; Gumilev, Nikolaj (1969): Akmeizm. In: Eimermacher, Karl (Hg.): Literaturnye Manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju. Bd. 1. Nachdruck der 2. Auflage. München (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 64, I), S. 40; Mandel’stam, Osip (1969): Utro Akmeizma. In: ebd., S. 45-50.

²⁰⁷ Vgl. Gibson, Aleksey (1990): Russian Poetry and Criticism in Paris from 1920 to 1940. The Hague, S. 35, 82,88-91; Weeda, Ed (1990): Introduction. In: Mandel’stam, Jurij: Sobranie stichotvorenij. The Hague (Russian Emigré Literature in the Twentieth Century. Studies and Texts 3), S. XVIIff; Smith, Gerald S. (1985): The metrical repertoire of Russian émigré poetry 1941-1970. In: The Slavonic and East European Review 63, Nr. 2, S. 21; Struve, S. 221.

²⁰⁸ Zu Chodasevič vgl. Gibson, S. 15, 21f, 71, 166; Bogomolov, Nikolaj A. (1989): Žizn’ i poezija Vladislava Chodaseviča. In: Vladislav Chodasevič: Stichotvorenija. 3. Ausg. Leningrad (Biblioteka poëta. Bolšaja Serija), S. 30f; Göbler, Frank (1988): Vladislav F. Chodasevič. Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik. München, S. 10, 137, 228; Surat Irina (1994): Puškinist Vladislav Chodasevič. Moskau, S. 8; Jens, Walter (1988-1998): Kindlers neues Literatur-Lexikon. Bd. 3. München, S. 954.

zwischen Herz und Verstand.²⁰⁹ Besteht die letzte Antithese bei Burghardt eher zwischen Körper und Geist, so stimmen die übrigen Charakteristika doch mit ihm überein.

Wenig stringent ist der Zusammenhang zwischen Jugendstil und „Kiever Neoklassikern“. Vereinzelt finden sich Motive und Elemente des *Fin de siècle* bei Burghardt wieder. Durch intertextuelle Markierungen im äußeren Kommunikationssystem verweist er in seinen Werken mehrfach auf Stefan George, durch Übersetzungen auf Rilke. Burghardts lyrische Aufnahme der Spenglerschen Kataklymentheorie berührt Hofmannsthals Messianismus.²¹⁰ Wie bei George handelt es sich bei Burghardt um einen Ästhetizisten, der sich vielfach als Übersetzer betätigte, urbane und symbolträchtige Themen behandelte, Konstruktionen und Strukturen sehr bewußt wählte. Meist beschränken sich intertextuelle Bezüge bei Burghardt nicht auf den Verweis durch eine Markierung im Nebentext oder im äußeren oder inneren Kommunikationssystem, sondern stellen gleichzeitig eine innovative *Aemulatio* von Stil, Motiven und Strukturen des Prätexts dar. Ein Beispiel dafür ist Georges blumenreiche Symbolsprache, die in Burghardts „Slova i kvity“ eine konkrete Umsetzung erfährt.²¹¹ Das narzißtische Dandytum Georges jedoch und die extrem ornamental-ikonographische Stilisierung des Jugendstils findet bei Burghardt keine Entsprechung. R. M. Rilke ist Burghardt bereits durch die biographisch und literarisch gemeinsame Orientierung nach Ost und West gleichermaßen verbunden.²¹² Rilkes Bevorzugung von französischen Vorbildern und russischer Thematik spiegelt sich in der Dominanz von Bezügen zur romanischen und slavischen Literatur in Burghardts Werk. Auch zahlreiche christliche Bilder, seien sie lediglich Inventar oder tiefe Überzeugung, finden sich bei beiden Dichtern. Imaginative Verwendung von Sprache z.B. in Form von Onomatopoeie, die Dominanz optischer Wahrnehmung und die virtuose Ausarbeitung der Form sind beiden Dichtern gemeinsam. Siehs sieht die Gemeinsamkeit v.a. im Motiv des Wanderns sowie in der Wort- und Bilderwahl im allgemeinen.²¹³ Hinzuzufügen wäre das Motiv des Panthers, das in Rilkes 1907 erschienenem Band „Neue Gedichte“ unterdrückte Freiheit, erzwungene Triebverdrängung und den Dualismus von Innen und Außen verdeutlicht. Von Burghardt wurde Rilkes Gedicht „Der Panther“ (1903) ins Russische übersetzt („Pantera“) sowie das Motiv Panther in eigenen Gedichten mehrfach ein-

²⁰⁹ Vgl. Gibson, S. 36 und 105-107; Weeda, S. XIX-XXVII; Terapiano, Jurij (1987): *Literaturnaja žizn' russkogo Pariža za polveka (1924-1974)*. Ėsse, vospominanija, stat'i. Paris; New York, S. 205-226; Struve, S. 221, 229-234.

²¹⁰ Vgl. Szyrocki, Marian (1984): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis 1945*. Warschau, S. 14 und 60f. Spenglers Ideen fanden in Rußland große Resonanz und wurden in der Ukraine von Chvyľovyjs ‚ukrainischem Kulturmessianismus‘, also der asiatischen statt der russischen Renaissance mit einer Vermittlerrolle der Ukraine zwischen Asien und Europa, verbreitet. Vgl. Kratochvil, Alexander (1999): *Mykola Chvyľovyj: eine Studie zu Leben und Werk*. München, Universität, Diss. (Slavistische Beiträge 379), S. 87f, 113-116.

²¹¹ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 317; Mennemeier, Franz N. (1988): *Literatur der Jahrhundertwende II. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*. Bern (Germanistische Lehrbuchsammlung 39/II), S. 205-207; zu George vgl. Hoffmann, Paul (1987): *Der Symbolismus*. München, S. 172f.

²¹² Biographische Nähe zu Osteuropa erhielt Rilke durch seinen Geburtsort Prag und spätere Reisen durch Rußland und die Ukraine. Vgl. Epp, George (1984): *Rilke in Rußland*. Frankfurt a. M.; Bern; New York (Europäische Hochschulschriften Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 726), S. 25, 29-34.

²¹³ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 322.

gesetzt (z.B. „Ljubov“/ Liebe III, „Popil imperij“/ Die Asche der Imperien). Rilkes arabeskenhafte, elitäre Metaphern gemäß dem ornamental-stilisierten Ideal im Jugendstil übernimmt Burghardt nur punktuell.²¹⁴

Besonders auffällig ist hinsichtlich des Jugendstils Burghardts Übernahme vom Fin-de-siècle-Symbol der schwarzen Blume, das auch im Symbolismus eine verbreitete Art der Verfremdung war.²¹⁵ Als Kontrast zur blauen Blume der Romantik, welche Sehnsucht symbolisierte, steht die schwarze Blume für Verfall, Entfremdung von der Natur, Künstlichkeit und Urbanität.²¹⁶ Burghardt spielt in verschiedenen Variationen auf sie an.²¹⁷ Auch typische Motive des Jugendstils wie Edelsteine und Gral oder die Ikonographie des Kusses kommen bei Burghardt durchaus vor.²¹⁸ Das Bekenntnis zum Individualismus und zum Dionysischen Prinzip Nietzsches, zu seiner Philosophie der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“, läßt sich in der Dekadenzliteratur des Fin de siècle ebenso manifestieren²¹⁹ wie in Burghardts Werk. Bei Burghardt äußert sie sich als zyklische Konzeption einer kreisförmigen Kataklymentheorie, in Form von Abneigung gegen Kollektivismus und Fortschritt oder seiner uneingeschränkten Bejahung des Lebens. Dagegen kann man bei Burghardt weder eine Überführung der Traditionskunst in eine jugendstilistische Alltagskunst (mit der Ausnahme der „Spohady pro neokljasykiv“/ Erinnerungen an die Neoklassiker und der Gedichte mit kommunikativer Funktion) feststellen, noch einen unbedingten Irrationalismus.²²⁰

Nach Luckyjs Meinung ist unter den Neoklassikern ohnehin kein wahrer Neoklassiker außer dem frühen Ryl's'kyj (vor 1931). Gemäß seinem Urteil handelt

²¹⁴ zu Rilke vgl. Mennemeier, S. 78-80; Szyrocki, S. 62, 65.

²¹⁵ z.B. die letzte Zeile von Georges „Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme...“ In: Bode, Dietrich (1994): Deutsche Gedichte. Eine Anthologie. Revid. Ausg. Stuttgart, S. 243. Zum Symbolismus vgl. Hansen-Löve, Aage A. (1989): Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 1: Diabolischer Symbolismus. Wien (Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Österreichische Akademie der Wissenschaften 7), S. 435

²¹⁶ Vgl. Mennemeier, S. 58.

²¹⁷ Beispiele s. Kap. 3.1.2.2.1 und 3.2.1.2.1.

²¹⁸ Vgl. Eilert, Heide (1977): Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de Siècle. In: Bauer, Roger/ Heftrich, Eckhard/ Koopmann, Helmut/ Rasch, Wolfdietrich/ Sauerländer, Willibald/ Schmoll gen. Eisenwerth, J. Adolf (Hg.): Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 35), S. 421-426 und Hermand, Jost (1981): Gralsmotive um die Jahrhundertwende. In: Žmegač, Viktor (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein, S. 145-161; Kuss als Gegenüber von Ich und Du vgl. Mennemeier, S. 207. Bei Burghardt Diamanten (z.B. „Knyha Bytija“/ Buch des Seins, „Vošla ty v žizn'...“/ Du tratst in mein Leben..., „Beatrice“/ Beatrice), Bernstein („Belye noči“/ Weiße Nächte, „Vikingy“/ Wikinger), Perlen/ Perlmutter („Sirenevyje utra“/ Fliederfarbene Morgen, „Vljublennye“/ Verliebte, „Wahnsinn“, „Die Liebenden“), Korallen („Wahnsinn“, „Provans“/ Provence IV); Gralsmotive heiliger Georg und Drache in „Tercyny“ (Terzinen), „Sankt Georg“, „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien); Kuß bzw. Gegenüber von zwei Personen z.B. „Otdajsja ty...“ (Gib dich hin...), „Tajnaja volja“ (Geheimer Wille), „Mnogo let ego iskala...“ (Viele Jahre suchte ich ihn), „Za oknami taja...“ (Hinter den Fenstern, verschwindend...).

²¹⁹ Vgl. Mennemeier, S. 20; Kataklysmen- und Kulturverfalltheorien bei Wiora, Walter (1977): „Die Kultur kann sterben“ - Reflexionen zwischen 1880 und 1941. In: Bauer, Roger/ Heftrich, Eckhard/ Koopmann, Helmut/ Rasch, Wolfdietrich/ Sauerländer, Willibald/ Schmoll, J. Adolf gen. Eisenwerth (Hg.): Fin de Siècle: Zur Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M., S. 50-68.

²²⁰ Vgl. Szyrocki, S. 41.

es sich bei Draj-Chmara und Fylypovyč Symbolisten.²²¹ Draj-Chmaras Tochter Oksana Asher charakterisiert die Neoklassiker folgendermaßen: Zerov sei der Antike verbunden, Fylypovyč den Mythen, Draj-Chmara der ukrainischen Folklore und Ryl's'kyj betone menschliche Emotionen.²²² Čyževs'kyj dagegen hält Ryl's'kyj von seiner Ästhetik her für einen Neoromantiker.²²³ Wie diese unterschiedlich bewerteten Dichter sich dennoch zu einer Gruppe konstituierten, wird im folgenden Abschnitt beleuchtet.

2.2.3 Literarische Gruppierungen, denen Burghardt angehörte

2.2.3.1 Merkmale der „Kiever Neoklassiker“ und „Literaturdiskussion“ der Jahre 1925-1928

In diesem Unterkapitel sollen die literarischen Positionen der Neoklassiker erarbeitet werden, da sie den wichtigsten Hintergrund des Werks von Burghardt bilden. Die Neoklassiker hatten sich nie als literarische Gruppe konstituiert. Sie hatten kein Programm ausgearbeitet und kein Manifest verkündet.²²⁴ In den Jahren 1918-20 gruppieren sich Mykola Zerov, Maksym Ryl's'kyj, Mychajlo Draj-Chmara, Pavlo Fylypovyč und Oswald Burghardt um die Zeitschrift „Knyhar“ in Kiev, später um den Verlag Slovo.²²⁵ 1923/24 gehörten sie zur Organisation ASPIS²²⁶, aus der 1924 zwei literarische Gruppen entstanden: die „Neoklassiker“ und „Lanka“. 1925 waren erstere als Gruppe bereits bekannt.²²⁷ Die einzelnen Mitglieder der Gruppe experimentierten in verschiedenen Stilrichtungen. Gemeinsam war den Mitgliedern der Gruppe das Streben nach formaler Vollkommenheit, inhaltlicher Bedeutung (hoher künstlerischer Gedanke) und ein klassisches Bildungsideal.²²⁸ Ihren ästhetischen Forderungen entsprechend waren alle Neoklassiker hochgebildet, beherrschten mehrere Sprachen und übersetzten verschiedenste Werke ins Ukrainische: „Dajučy povnyj prostir odyń odnomu, vony nikoly ne okresljuvaly spil'noi dlja vsich ramky. Odnakovo perekladaly i ‚Zalizni sonety‘ nimec'koï robitnyčoi poezii, i davnich rymljan, i pol's'kych romantykiv. Īm odnakovi heksametry i oktavy, čotyrystopovi jamby i vil'nyj virš. Ot čomu vony volijut' svoju nazvu ‚neokljasyky‘ braty v lapky...“ (Da

²²¹ Draj-Chmara wird auch von Šerech so gesehen. Vgl. Šerech, Jurij (1994): Poezija Mychajla Draj-Chmary. In: Jaremenko, Vasyľ/ Fedorenko, Je. (Hg.): Ukraïns'ke slovo. Chrestomatija Ukraïns'koï literatury ta literaturnoi krytyky XX. st. (u tr'och knybach). Bd. 1. Kiev, S. 49-506. Der Symbolismus war in der Ukraine nur vage mystisch und spirituell, denn er entstand nicht als Reaktion gegen Materialismus oder spirituelle Müdigkeit, sondern als Waffe gegen die Dominanz Rußlands. Vgl. Asher, Oksana (1957b): Draj-Khmara's poetical creativeness. Part I. In: The Ukrainian Quarterly 13, Nr. 4, S. 355. Die ukrainischen Symbolisten gruppieren sich um das Journal „Muzahet“. Vgl. Ilnytzyk (1992), S. 113-128.

²²² Vgl. Asher, Oksana (1957a): A Ukrainian Poet's fate in the Soviet Union. In: The Ukrainian Quarterly 13, Nr. 2, S. 128.

²²³ Vgl. Čyževs'kyj (1968). Bd. 2, S. 81.

²²⁴ Vgl. Kovaliv (1991), S. 8.

²²⁵ Vgl. Verves, S. 85.

²²⁶ Asocijacija pysmennykiv (Assoziation der Schriftsteller).

²²⁷ Vgl. Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 503; Asher (1957a), S. 127. „ASPIS“ vertrat folgende Prinzipien: hohe Ästhetik, künstlerisches Talent, künstlerische Freiheit, „Aristokratismus des Geistes“. Zur Gruppe „Lanka“ (seit 1926 „MARS“) gehörten T. Os'mačka, Ja. Kačura, Je. Plužnyk, V. Pidmohyl'nyj. Vgl. Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 67f. sowie Luckyj (1990), S. 29.

²²⁸ Vgl. Literaturoznačyj slovnyk-sovidnyk, S. 502.

sie sich gegenseitig vollen Freiraum gaben, definierten sie keinen gemeinsamen Rahmen für die Gruppe. Sie übersetzten gleichzeitig die ‚Eisernen Sonette‘ aus der deutschen Arbeiterpoesie und die alten Römer und polnische Romantiker. Ihnen galten Hexameter und Oktaven, vierfüßige Jamben und freie Verse gleichviel. Deshalb ziehen sie es vor, ihren Namen ‚Neoklassiker‘ in Anführungszeichen zu set-zen...)²²⁹ oder „(...) die Neoklassiker, eine enggeschlossene Gruppe, die die Schönheit und Reinheit der Sprache pflegte und sie in stiller Ziselierarbeit formte. Maxým Rýlskyj war ihr bedeutendster Repräsentant und Mykóla Zérov ihr Ideologe.“²³⁰

Zusammen mit Šamroj und Nikovs’kyj entwickelte Zerov die Stiltheorie von Peretc weiter, bei dem auch Burghardt studiert hatte. Diese Theorie will Form, Inhalt, Idee des Werks und die Weltanschauung des Schriftstellers bzw. den Geist der Epoche verbinden, also Form und Zeitgeist im literarischen Stil vereinen.²³¹ Dies entspricht in einigen Punkten den Forderungen der „Kiever Neoklassiker“. Deren Kunstauffassung manifestiert sich in ihren Werken²³² und in ihren Beiträgen zur Literaturdiskussion der Jahre 1925-1928. Vielleicht war der Grund für das Fehlen eines neoklassischen Programms wie Deržavyn vermutet, die Höherstellung von Kunst gegenüber der Theorie. Vielleicht war es aber auch die Angst, daß ihre Theorie als konterrevolutionär eingestuft würde.²³³

Im kulturellen Leben der Ukraine der 20er Jahre spielten die Neoklassiker eine nicht unerhebliche Rolle. Zu dieser Zeit war die bolschewistische Zentralregierung Moskaus noch zu schwach, um die eigenen Vorstellungen von Kunst und Kultur durchzusetzen.²³⁴ Es waren die liberalen Jahre der NEP-Zeit und der „Ukrainisierungs“-Politik, während derer der starke Innovationsschub, den die nationale Eigenständigkeit initiiert hatte, von einer neuen Generation ausgebaut wurde und zu einer in der Ukraine einmaligen kulturellen Blüte führte.²³⁵ Private Verlage und Zeitschriften druckten ukrainische Literatur.²³⁶ Die Bewegung war jedoch keineswegs homogen: Innerhalb der ukrainischen Intelligenz formierten sich im Laufe der 20er Jahre zwei gegensätzliche kulturelle Kräfte. In der Literatur entstanden verschiedene literarische Plattformen.²³⁷ Auf der einen Seite entstanden zu Beginn der

²²⁹ Petrov zitiert nach Burghardt (1947), S. 22.

²³⁰ Zit. n. Burghardt (1939a), S. 456.

²³¹ Vgl. Bojko-Blochyn, S. 12.

²³² Vgl. z.B. Novyčenko, Leonid M. (1980): *Poetyčnyj svit Maksyma Ryl's'koho (1910-41)*. Kiev, S. 101f. Zerov verwirklichte in seinem schöpferischen Werk den von ihm geforderten hohen Ästhetizismus, eine betont unpolitische Haltung, den klassischen Ästhetikbegriff, Europäisierung sowie die Orientierung an gebildeten Schichten.

²³³ Die Darstellung der Einschätzung Deržavyns zit. n. Siehs, Karl (1981): Oswald Burghardt - Jurij Klen. In: *Mitteilungen*, Nr. 18, S. 197.

²³⁴ Nach ihrem Sieg im Bürgerkrieg mußte die Sowjetregierung noch einige Zeit Konzessionen an Minderheiten machen bis ihre Macht gefestigt war. In der Ukraine z.B. endeten die Bauernaufstände erst Mitte der 1920er Jahre. Um mehr Unterstützung zu finden, ließ die Regierung zunächst noch eine Fortsetzung der durch die nationale Eigenständigkeit ausgelösten Ukrainisierung zu. Vgl. Horbatsch (1997), S. 20.

²³⁵ Vgl. Klen (1936), S. 831; Hlobenko, N. (1963): *The period between the two world wars*. In: Kubijovych, Volodymyr (Hg.): *Ukraine: a concise encyclopedia*. Bd. 1. Toronto, S. 1043. Siehs spricht von einer Russifizierung im Zeitraum 1917-22 und ab 1933 und von einer Ukrainisierungspolitik in den Jahren dazwischen. Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 74.

²³⁶ Vgl. Loščyns'ka, S. 182.

²³⁷ Vgl. Horbatsch (1997), S. 16f.; Mihaychuk, S. 107, Žulyns'kyj, S. 328f.

20er Jahre die proletarischen Literaturorganisationen „Hart“ und „Pluh“, welche eine bolschewistische Kunstauffassung vertraten, wie sie 1934 beim ersten Allukrainischen Kongreß der sowjetukrainischen Schriftsteller endgültig durchgesetzt sein sollte. Die Gruppe „Hart“, gegründet 1923, vertrat einen national-ukrainischen Kommunismus. Sie hatte den Anspruch, die proletarischen ukrainischen Schriftsteller zu vereinigen. Ihr Wortführer wurde M. Chvyľ'ovyj, der eben diese Prinzipien einer nationalen Eigenständigkeit der Ukraine und ein Streben nach Sozialismus in sich vereinte. Sein Name prägte folglich die Erscheinung einer solchen Einstellung: „Chvyľ'ovyzm“. Im März 1925 gründete er u.a. mit dem Autor V. Sosjura die Literaturorganisation „VAPLITE“, welche sowohl die Ukrainisierung als auch sozialistische Ideen vorantreiben sollte.²³⁸ „Pluh“, gegründet 1922, war dagegen ein Schriftstellerverband der Bauern. Ihre Kunstauffassung des sozialistischen Realismus forderte ein kulturelles Schaffen im Dienste des Aufbaus des Sozialismus, d.h. Themen, welche zur aktiven Teilnahme an diesem Aufbau motivieren sollten sowie leichte Verständlichkeit, damit nicht nur eine intellektuelle Elite daran teilhaben könne. Auch die Arbeiter und Bauern sollten sich als Autoren betätigen.²³⁹

Diesen Organisationen gegenüber standen Vertreter verschiedener literarischer Gruppen, welche, von der nationalen Wiedergeburt der Ukraine geprägt, eine eigenständige ukrainische Kultur forderten und kommunistische Ideen ablehnten. Die Verkörperung einer solch eigenständigen Literatur bildeten die Neoklassiker mit ihrer ästhetischen Konzeption der ewigen, universellen Werte Schönheit, Harmonie, Wahrheit. Keines der Mitglieder dieser Gruppe war von proletarischer Herkunft.²⁴⁰ Die von der anderen Front propagierte inhaltsbezogene Arbeiterliteratur wurde daher von den Neoklassikern kritisiert. Burghardt verurteilte sie in „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) und „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien s.u.). Die nach Meinung der Neoklassiker künstlerisch unbegabten Autoren verspotteten sie als „hrafomanamy“ (Schreibsüchtige) oder „viršomaziv“ (Reimschmiede).²⁴¹

Die beiden sich widersprechenden Positionen wurden in der Literaturdiskussion der Jahre 1925-1928 explizit. Während die sozialistische Kritik - von Burghardt „reptyl'na krytyka“ (reptilienhafte Kritik)²⁴² genannt - den Neoklassikern vorwarfen, sich zu wenig an Politik und Neuaufbau der Gesellschaft zu beteiligen, also eine Einstellung des *l'art pour l'art* zu verfolgen und damit an bourgeoise Traditionen anzuknüpfen,²⁴³ reagierten die Neoklassiker mit einem humanistischen Ideal. Dieses Ideal wurde von den Zeitgenossen nicht als Möglichkeit erkannt, das Chaos ihrer Gegenwart zu überwinden.²⁴⁴ Nicht die neoklassische Literatur war den Kritikern

²³⁸Vgl. Žulyns'kyj, S. 326; Luckyj (1992), S. 46f.; Kovaliv, Jurij (1989): *Z istorii radjans'koi literatury*. In: *Radjans'ke literaturoznavstvo* 33, Nr. 6, S. 18, 21f.

²³⁹ Vgl. Kovaliv (1991), S. 7; Luckyj (1990), S. 46f.; Mihajchuk, S. 110, 117.

²⁴⁰ Vgl. Kovaliv (1991) S. 7; Horbatsch (1997), S. 17; Göbner, Rolf (1990): *Der Blick nach „Europa“*. Zu einigen Aspekten der „Literaturdiskussion der Jahre 1925 bis 1928“ in der Ukraine. In: *Zeitschrift für Slawistik* 35, Nr. 5, S. 707.

²⁴¹ Zit. n. Loščyns'ka, S. 182-186. Burghardt tat das nach Verlassen der Ukraine wohl auch zusammen mit Čyževs'kyj. Vgl. Čyževs'kyj (1994), S. 616, 619.

²⁴² Zit. n. Klen (1947), S. 28.

²⁴³ Korjak meinte, die Neoklassiker seien Epigonen; D. Zahul hielt die neoklassische Literatur für auf Literatur statt auf lebendiger Gegenwart begründet und empfand sie daher als tote Literatur für die Literatur, nicht fürs Leben. Vgl. Novyčenko, S. 105f; Loščyns'ka, S. 183. Die von den Neoklassikern bevorzugten strengen Regeln bezeichneten Kritiker als ‚tote Formen‘. Vgl. Moroz, S. 71f.

²⁴⁴ Vgl. Göbner (o. J.), S. 5.

ein Dorn im Auge, sondern die Repräsentanten eines neuen ukrainischen bourgeois Kleinbürgertums als die sie die „Kiever Neoklassiker“ identifizierten.²⁴⁵

In manchen Punkten glich die Position der Neoklassiker derjenigen des marxistisch-nationalistischen Chvyľ'ovyj,²⁴⁶ welcher das ‚reaktionäre‘ Lager anführte mit der Losung „... pytannja: na jaku iz svitovyh literatur vona musyt' vzjaty kurs. U vsjakomu razi ne na rosij's'ku.“ (... die Frage: auf welche der Weltliteraturen muß sie [die ukrainische Literatur, Anm. d. Übers.] ihren Kurs setzen. Auf jeden Fall nicht auf die russische)²⁴⁷ und der von Spengler befruchteten Erwartung einer asiatischen Renaissance: „Aziats'kyj renesans - ce epocha jevropejs'koho vidrodžennja pljus nezrivnanne, bad'ore j radisne hreko-ryms'ke mystectvo.“ (Die asiatische Renaissance – das ist die Epoche der europäischen Wiedergeburt plus die lebensfrohe und freudige griechisch-römische Kunst.)²⁴⁸ Auf Chvyľ'ovyjs Buch „Quo vadis?“ (Wohin gehst du?) von 1926 antwortete Zerov mit seiner Essaysammlung „Do džerel“ (Zu den Quellen), in der er drei Forderungen für die Entwicklung einer neuen ukrainischen Literatur stellte: 1. „Zasvojennja velyčnoho dosvidu vsvitn'oho pys'menstva, tobtto choroša literaturna osvita pys'mennika i vperta systematyčna robota kolo perekladiv.“ 2. „Vyjasnennja našoi ukraïns'koï tradycii i pereocinka našoho literaturnoho nadbannja.“ 3. „Mystec'ka vybahlyvist', pidvyščennja techničnych vymoh do počatkujučych pys'mennykiv.“ (1. Die Aneignung der großen Erfahrungen der Schriftstellerei der ganzen Welt, also eine gute literarische Ausbildung der Autoren, eine bestimmte systematische Übersetzungsarbeit. 2. Die Aufklärung unserer ukrainischen Tradition und die Umwertung unseres literarischen Erbes. 3. Künstlerischer Anspruch, eine Erhöhung der technischen Fähigkeiten für junge Schriftsteller.)²⁴⁹ Den Neoklassikern ging es in der Literaturdiskussion also darum, Voraussetzungen zu schaffen, um die ukrainische Literatur im Kontext der europäischen bzw. weltweiten Literatur zu einer „povnocinnomu suverenomu javyšču v konteksti svitovoho duchovnoho rozvytku“ (vollwertigen, souveränen Erscheinung im Kontext der weltweiten geistigen Entwicklung)²⁵⁰ zu machen. Dabei fällt auf, daß sich die in der Literaturdiskussion verwendeten Werke vom sonst so ernsthaften Schaffen der „Kiever Neoklassiker“ abheben durch einen satirisch-ironischen Zug. So kann man ihr Werk aufteilen in das eigentliche, seriöse, ästhetische Werk und das humoristisch-spöttische, das der eigenen Verteidigung diene.²⁵¹

²⁴⁵ Zitat eines Kongressteilnehmers über die Neoklassiker. „We do not fight them as a literary school, but we fight the Ukrainian bourgeoisie which has sprouted among them. We are fighting against their policy, against their Neoclassicist ideology.“ (Wir bekämpfen sie nicht als eine literarische Schule, doch wir bekämpfen die ukrainische Bourgeoisie, die sich unter ihnen ausgebreitet hat. Wir kämpfen gegen ihre Politik, gegen ihre neoklassische Ideologie), zit. n. Luckyj (1990), S. 103.

²⁴⁶ Obwohl Chvyľ'ovyj die ‚bourgeoise Ideologie‘ der Neoklassiker ebenfalls strikt ablehnte, befürwortete er das kulturelle Vorbild Europa, das er als psychologische Kategorie bezeichnete im Gegensatz zum rein Formalen (S. 442). Zit. n. und vgl. Chvyľ'ovyj, Mykola (1990): *Tvory u dvoch tomach*. Bd. 2: *Povist'. Opovidannja. Nezakinčeni tvory. Narysy. Pamflety. Lysty*. Kiev, S. 405, 422ff., 439-443.

²⁴⁷ Zit. n. Chvyľ'ovyj, S. 573. Vgl. auch Chvyľ'ovyj, S. 574; Kratochvil, S. 68f, 73.

²⁴⁸ Zur Asiatischen Renaissance vgl. Chvyľ'ovyj, S. 415-421; Luckyj (1990) S. 93.

²⁴⁹ Zit. n. Zerov, Mykola (1943): *Do džerel*. Krakau, L'viv, S. 258. Ebd. auch ein Zitat Mohyljans'kyjs: „V kimnati, de bulo tak dušno, ščo dychaty stavalo važko, raptom vidčyneno vikna, i leheni razom vidčuly sviže povit'ra.“ (Im Zimmer, wo es so schwül war, daß das Atmen schwerfiel, wurde plötzlich ein Fenster geöffnet und die Lungen spürten auf einmal frischen Wind).

²⁵⁰ Zit. n. Kovaliv (1989), S. 15.

²⁵¹ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 164.

Der chronologische Ablauf der Literaturdiskussion ist folgender:²⁵² Zwei Tage nach einer Lesung der Neoklassiker vor der VUAN (15.3.1925), erschien in der Zeitung ‚Bilšovyk‘ (Bolschewik) der Artikel ‚P’jatero z Parnasu‘ (Fünf vom Parnas) von A. Lisovyj, in dem er die neoklassischen Werke nicht der literarischen Form wegen, aber aufgrund ihrer - aus seiner Sicht - Realitätsferne, ihrer gesellschaftlich passiven Einstellung des *l’art pour l’art* kritisierte.²⁵³ Er machte ihre vermeintliche Überheblichkeit, ihre Literatur von „Tremtinnja zor‘, ‚čovny‘, ‚kochannja‘, a vzahali inteligents’ke tremtinnja j abstrakcija ‚vično-ljuds’ka‘. Ce zmist. Forma kljasyčna ...“ (‚Sternenzittern‘, ‚Boote‘, ‚Liebe‘ und allgemein intelligentes Zittern und ewig-menschliche Abstraktion. Das ist der Inhalt. Die Form ist klassisch...) ²⁵⁴ lächerlich.

Fylypovyč sah im Artikel des Kritikers ein symptomatisches Beispiel für die Einseitigkeit der gegenwärtigen ukrainischen Literatur: ‚Cij recenziï, ..., ja nadav symptomatyčne značennja, oskil’ky vona vyrazno konstatuvala zahrozlyvu odnomanitnist’ sučasnoï ukraïns’koï poezii ...‘ (Dieser Rezension, ..., ordnete ich eine symptomatische Bedeutung zu, insofern sie ausdrücklich eine bedrohliche Einseitigkeit der heutigen ukrainischen Poesie konstatiert).²⁵⁵ Lisovyj wiederum antwortete, die Jugend sei vor der schädlichen Ideologie der Neoklassiker zu bewahren. Chvyl’ovyj schreibt in seinem Artikel ‚Pro ‚satanu v bočci‘ (Über den ‚Springteufel‘)²⁵⁶, daß konservative Kräfte die Literatur durch ‚banalizacyja‘ (Banalisierung) und ‚masovizm‘ (Massenliteratur) deformierten und zum Stillstand brächten.²⁵⁷ Im Sommer des Jahres 1925 wurde in der Pravda eine CK-Resolution der ukrainischen KP abgedruckt, die verkündete, es könne keine neutrale Kunst geben, solange noch eine Klassengesellschaft bestehe, es müsse mit den Arbeitern eine sowjetisch-ukrainische Kultur geschaffen werden.²⁵⁸ Konterrevolutionäre, Bourgeois oder Liberale in der Literatur müßten bekämpft werden, wie z.B. die antiproletarischen Neoklassiker.²⁵⁹ Daraufhin verfaßte Fylypovyč das Spottgedicht ‚Epitafija Neoklasykovi‘: ‚Kinec’! Mečem damoklovym navysla/ suvora rezoljucija CK.‘ (Epitaph der Neoklassiker: Schluß! Das Damoklesschwert hing über uns, die strenge Resolution des CK).²⁶⁰ Und es entstand das kollektive Scherzwerk ‚Neoklasyčnyj marš‘: ‚My - neoklasyky, potužna/ Revoljucijna tečija:/ Jdemo napruženo i družno.../ Lekont de Lil’, Eredijal ... Choč my j ne robym revoljucij,/ Ale j žyttja vid nas nema. (...) My - neoklasyky. Zavzjato/ Mylujemos’ na drevnij svit/ I vse ne chočemo vmyraty:/ Homer, Horacij, Heraklit.‘ (Neoklassischer Marsch: Wir sind die Neoklassiker, eine mächtige/ revo-

²⁵² Vgl. Klen (1947), S. 15-17; Ivaško, Nr. 4, S. 18-27.

²⁵³ Vgl. Asher (1957a), S. 130.

²⁵⁴ Zit. n. Klen (1947), S. 15.

²⁵⁵ Zit. n. ebd.

²⁵⁶ Dies war die Antwort auf H. Jakovenko. Chvyl’ovyjs und Jakovenkos Artikel erschienen beide in der Zeitschrift ‚Kul’tura i pobut‘ (Kultur und Sitten) vom 30.4.1925.

²⁵⁷ Zit. n. Kovaliv (1989), S. 16. Klen charakterisiert diese Eindrücke Chvyl’ovyjs von der sowjetukrainischen Literatur später in ‚Popil imperij‘: ‚Ni, ne orel je našoï doby/ ptach symvoličnyj, a papuha.‘ (Die Asche der Imperien: Nein, nicht der Adler ist unserer Zeit/ symbolischer Vogel, sondern der Papagei). Zit. n. Klen (1991), S. 179.

²⁵⁸ Vgl. verschiedene Daten bei Klen (1947), S. 17: 1.7.1925; bei Kovaliv (1991), S. 9: 18.6.1925. Siehe auch ‚Pro polityku partii v halusi chudožn’oi literatury.‘ (Über die Parteipolitik auf dem Gebiet der künstlerischen Literatur)- Resolution über die einzelnen literarischen Gruppen von 1925. Vgl. Luckyj (1992), S. 277f.

²⁵⁹ Vgl. Luckyj (1992), S. 279 ff.

²⁶⁰ Zit. n. Fylypovyč, Pavlo (1989): Poezii. Kiev, S. 133.

lutionäre Strömung:/ Wir gehen angespannt und freundschaftlich.../ Lecont de Lisle, Heredia!... Da wir keine Revolution machen/ haben wir auch kein Leben... Wir sind die Neoklassiker. Verbissen/ lieben wir die alte Welt/ Und alle wollen wir nicht sterben:/ Homer, Horaz, Heraklit...).²⁶¹ Immer wieder bestritten die Neoklassiker in ihren Werken die Vorwürfe gegen sie.²⁶²

Oberflächlich drehte sich die Diskussion um Kulturpolitik. Der Funke darin war aber die Frage nach dem politischen Verhältnis der Ukraine zu Rußland. Während die proletarische Kultur glaubte, von Europa nur Hüllen ohne gesellschaftlichen Ballast übernehmen zu können, währte Chvyľ'ovyj die Ukraine aufgrund ihrer Geschichte in direkter Verbindung zu europäischen Werten, und die Neoklassiker meinten, das europäische Kulturgut zur Erhöhung des eigenen Niveaus erst noch in die Ukraine einführen zu müssen. Die neoklassische Position des Ästhetizismus mit kanonischen statt freien Regeln, mit europäischen statt russischen oder asiatischen Vorbildern, ihre künstlerische Auffassung also, wurde im historischen Kontext zu einer Antithese der zeitgenössischen Ansichten und zu einer politischen Aussage. So stellte das CK der KPU im Juni 1927 fest, die Neoklassiker und die ukrainische Intelligencija seien mit dem bourgeoisen Europa verbunden und widersprächen als ukrainisches Kleinbürgertum, das auf NEP-Boden gedeihe, ukrainischen und sowjetischen Interessen.²⁶³

Ende der 20er Jahre schließlich gewann die Kommunistische Partei die Kontrolle über die ukrainische Kultur. Ideologie war in der Literatur ein kritischer Faktor geworden. Doch nicht nur der Inhalt, der keinesfalls ‚nationalistisch‘ sein durfte, wurde zensiert, sondern auch die Form mußte einem ‚ästhetischen Konservatismus‘ entsprechen.²⁶⁴ Die Schriftsteller wurden unter der neuen 1932-34 entstandenen Organisation „Vseukraïns'ka spilka proletars'kich pis'mennykiv“ (Allukrainischer Verband proletarischer Schriftsteller) zusammengefaßt. Viele Werke konnten in den 30er Jahren nicht mehr gedruckt werden. 1930 fand der erste Schauprozeß in Charkiv statt. Landesweit wurden Intellektuelle verhaftet.²⁶⁵ Zwischen 1933 und 1941 fand ein spürbarer Rückgang literarischer Aktivitäten aufgrund der stalinistischen Repressionen und Verfolgungen in der Ukraine statt.²⁶⁶ Die Neoklassiker hatten die Zeit der ukrainischen politischen Unabhängigkeit (1917-21) und der frühen NEP-Zeit (1921-23) miterlebt, in Folge derer private ukrainische Verlage

²⁶¹ Gedicht von 1926. Zit. n. Zerov, Mykola (1990): *Tvory v dvoch tomach*. Bd. 1: *Poezii, pereklady*. Kiev, S. 105-108.

²⁶² Z.B.: „Pro domo“ (Für das Haus), „Obry“ (Die Obren), „Kyïv z livoho bereža“ (Kiev vom linken Ufer). Vgl. ebd., S. 66, 63, 27, „Spartak“ (Spartacus). In: *Fylypovyč*, S. 73, 81; *Draj-Chmaras „Lebedi“* (Schwäne) in: *Draj-Chmara, Mychajlo* (1964): *Poezii*. New York, S. 25, wird auch erwähnt in „*Popil imperij*“ (Die Asche der Imperien), vgl. *Klen* (1991), S. 190, 221. Eine andere Meinung ist, daß *Draj-Chmaras „Lebedi“* (Schwäne) durchaus als Provokation gemeint war. Vgl. *Siehs* (1952). Bd. 2, S. 267.

²⁶³ Vgl. *Chvyľ'ovyj*, S. 439; *Zerov* (1943), S. 261f.; *Luckyj* (1992), S. 284f. 1934 begannen im großen Stil Prozesse gegen ‚Konterrevolutionäre‘. Vgl. *Luckyj* (1990), S. 191. Alle literarischen Gruppierungen waren offiziell auf natürliche Weise ausgestorben, in Wirklichkeit waren sie aber eliminiert worden. Vgl. *Luckyj* (1989), S. 67. 1931 wurde auch *Ryl's'kyj* vorübergehend in Haft genommen. Vgl. *Kovaliv* (1991), S. 10. Fortan unterwarf er sich der herrschenden Ideologie. Vgl. *Luckyj* (1992), S. 31. *Fylypovyč* wurde am 3.11.1937, *Zerov* 1941 in *Solovka* erschossen. *Draj-Chmara* starb am 19.1.1939 im Lager *Kolyma*.

²⁶⁴ Vgl. *Mihaychuk*, S. 108, 124f.

²⁶⁵ Vgl. *Luckyj* (1990), S. 154, 203; *Žulyns'kyj* (1988), S. 332f.; *Horbatsch* (1997), S. 22.

²⁶⁶ Vgl. *Hlobenko*, S. 1058.

und Zeitschriften entstanden waren, ein ästhetischer Pluralismus vorherrschte.²⁶⁷ Den Schlußpunkt dieses Pluralismus markiert Tyčynas Gedicht „Partija vede“ (Die Partei führt), das im Herbst 1933 in der Zeitung „Pravda“ (Wahrheit) erschien als Vorbild für Lyrik des sozialistischen Realismus.²⁶⁸

Noch 1962 findet sich eine von der sozialistischen Position der Literaturdiskussion geprägte Definition der Neoklassiker in der „Ukrains’ka radjans’ka encyklopedija“: „Stvorylosja z predstavnykiv ukr. intelihencii (...) Proholosyvšy kul’t čystoho mystectva ta orientaciju na burž. mystectvo Zachodu, (...) burchlyvyj rozvytok žyttja i l-ry Rad. Ukraïny vyznačyv rizni šljachy učasnykiv uhrupovannja. Bil’šist’ z nych perejšla do tem ta idej rad. realistyčnoï l-ry, dehto (O. Burhardt) pišov šljachom zahostrennja polityčnych ta estetyčnych tendencij, sprjamovannyh proty partijnosti ta realizmu rad. literatury.“ (Ukrainisch-sowjetische Enzyklopädie: Zusammengesetzt aus Repräsentanten der ukrainischen Intelligenz... Kündigten den Kult der ‚reinen Kunst‘ an und orientieren sich an der bourgeoisen Kunst des Westens,... die stürmische Entwicklung des Lebens und der Lyrik in der sowjetischen Ukraine bedeutete verschiedene Wege für die Mitglieder der Gruppe. Die Mehrheit von ihnen ging zu Themen und Ideen der sowjetischen realistischen Lyrik über, ein anderer (O. Burhardt) ging den Weg der Verschärfung politischer und ästhetischer Tendenzen, gerichtet gegen Parteigeist und den Realismus der sowjetischen Literatur).²⁶⁹

N. Herken drückt eine nicht-sozialistische Sicht der Neoklassiker aus. Dabei erscheinen sie nach dem Motto L. Ukraïnkas: „Contra spem spero!“ als Gruppe, die ihre eigenen Prinzipien weiterverfolgt inmitten eines Umfelds als minderwertig empfundener Literatur.²⁷⁰ Burhardt selbst beschreibt die Ursachen jener ‚Minderwertigkeit‘ wie folgt: „Die ukrainische Literatur ist noch verhältnismäßig jung: sie empfing erst 1798 (im Erscheinungsjahr der ‚Eneïda‘ von Kotljarevs’kyj) ihre Taufe, aber erst 1840 (als der ‚Kobzar‘ von Ševčenko vorlag) ihre eigentliche Weihe. Es ist klar, warum in ihr nationale, den Idealvorstellungen, und ländliche, dem Charakter des Volkes entsprechende Motive vorherrschen.“²⁷¹ Auch bei Siehs wird das Umschlagen von ukrainischem Nationalstolz in Chauvinismus durch die andauernde nationale Unterdrückung erklärt.²⁷² Burhardt formuliert die Aufgabe der Neoklassiker folgendermaßen: „Pered hrupoju, ščo ob’jednalasja nazvoju ‚neokljasyky‘ (...) stajalo

²⁶⁷ Vgl. Loščyns’ka, S. 182.

²⁶⁸ Gedicht abgedruckt in Kolesnyk, H. M. (1974): „Poezija P. Tyčyny ‚Partija vede‘“. In: Ridne slovo. Misjačnyk literatury, mystectva i nauky, Nr. 9, S. 3-7.

²⁶⁹ Das trifft ebenso auf die Beschreibung von Neoklassik im allgemeinen zu: „Zdebil’šoho predstavnyky N. vyražaly konservatyvni suspil’no-estetyčni pohljady (prahnennja vidijty vid hostrych problem sučasnosti, protystavlennja ij zastyhlych, abstraktnych form). V kapitalistyčnych umovach N. zmykaet’sja z formalizmom“. (Vorwiegend äußerten die Repräsentanten der Neoklassik konservative gesellschaftlich-ästhetische Ansichten (Streben sich von scharfen Problemen der Gegenwart abzuwenden, Widerstand gegen erstarrte, abstrakte Formen. Unter kapitalistischen Umständen schließt sich die Neoklassik dem Formalismus an). Zitate n. Akademija Nauk Ukraïns’koï RSR (Hg.) (1959-1968). Bd. 10. Kiev, S. 59.

²⁷⁰ Gedicht in Ukraïnka, Lesja (1975): Zibrannja tvoriv u dvanadcaty tomach. Bd. 1: Poezii. Kiev, S. 56.

²⁷¹ Zit. n. Burhardt (1939a), S. 456. Dies ähnelt dem Minderwertigkeitskomplex gegenüber Westeuropa, der auch in der russischen Kultur und Literatur häufig zum Ausdruck kam. Vgl. Wachtel, Michael (1998): The development of Russian verse. Meter and its meanings. Cambridge, S. 171.

²⁷² Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 18.

velyke zavdannja: očystyty avhijevi stajni ukraïns'koï literatury.“ (Vor der Gruppe, die sich unter dem Namen ‚Neoklassiker‘ vereinigte ... stand die große Aufgabe: den Augiasstall der ukrainischen Literatur zu reinigen).²⁷³

Das Merkmal „klassisch“ im Sinne von hervorragend, normbildend und muster-gütlich hinsichtlich einer Nationalliteratur oder bezogen auf eine weltliterarische Bedeutung, besitzt nicht nur Burghardts Werk, sondern das Werk aller „Kiever Neoklassiker“. Wie Theoretiker des klassizistischen Kanons verschiedener Nationalliteraturen (Boileau, Opitz/Lessing) strebten die „Kiever Neoklassiker“ nach antiker Formenstrenge. Der Kanon enthält literarische Normen, die in der Antike, Renaissance oder Klassik geprägt wurden. Die Neoklassiker nehmen sich gerade diese Epochen zum Vorbild. Viele kanonische Formen, Stoffe, Motive der Weltliteratur wurden von der neoklassischen Gruppe erstmals in die ukrainische Literatur eingeführt oder in ihrer Norm erfüllt. So schufen sie überragende, normbildende Schöpfungen für die ukrainische Nationalliteratur. Klassisch sind die Neoklassiker auch im Sinne einer besonders schöpferischen Epoche in der ukrainischen Literaturgeschichte anzugehören, nämlich den 20er Jahren. Dabei sind die Neoklassiker aufgrund ihrer Heterogenität und Offenheit für andere literarische Einflüsse eher klassisch-produktiv als klassizistisch-rezeptiv.²⁷⁴

Die „Kiever Neoklassiker“ schrieben keineswegs rein klassische Werke. Sie hatten auch nicht selbst die Bezeichnung Neoklassiker für ihre Gruppe ausgesucht, ebensowenig andere Benennungen, wie „P'jatero z Parnasu“ (Fünf vom Parnaß) oder „Trubadury“ (Troubadoure).²⁷⁵ Bei den „Kiever Neoklassikern“ handelte es sich nicht, wie der Name fälschlich annehmen läßt, um eine geschlossene literarische Schule, sondern um eine heterogene Gruppe intellektueller Poeten, die durch ihre Lebenssituation und ähnliche weltanschauliche sowie ästhetische Positionen verbunden waren. Ihre Beziehung läßt sich also eher als eine innere Verwandtschaft, als

²⁷³ Zit. n. Klen (1947), S. 13. Das Bild vom Augiasstall verwendete auch I. Franko, um auszudrücken, daß man mit Hilfe des Sonetts soziale Mißstände kritisieren kann und zu betonen, daß das nun gerade in der Ukraine nötig wäre. Vgl. „Kolys' v sonetach Dante i Petrarca...“ (Als in den Sonetten Dante und Petrarca...) aus: Franko, Ivan Ja. (1954): Vybrane. Kiev, S. 97. Burghardt führt als konkretes Beispiel für schlechte Literatur von sozialistischen Realisten die Verse von Pervomajs'kij an und urteilt: „Porivnajmo recept dadaïsta Tristana Cary, jak pysaty virši: vzjaty hazetu, dribno pokrajaty, peremišaty šmatočky v kapeljuši, vytjahuvaty i po čerzi zanotovuvaty slova. Ja peven, ščo virši, pysani za takym receptom, buly b u sto raz talanovytiši vid ščoyno cytovanych, bo virju v mudru lohiku slipoho vypadku, proty jakoï lohika...intelektu - niščo.“ (Machen wir es dem Rezept des Dadaisten Tristan Tzaras, wie man Verse schreibt, gleich: eine Zeitung nehmen, kleinschneiden, die Stücke in einem Hut vermischen, herausziehen und der Reihe nach die Worte notieren. Ich bin sicher, daß die Verse, die nach diesem Rezept geschrieben wurden, hundertmal talentierter waren als die eben zitierten, denn ich glaube an die weise Logik des blinden Zufalls entgegen der die Logik des...Intellekts nichts ist.) Zit. n. Klen (1947), S. 14.

²⁷⁴ Definitionen von Klassik, klassisch usw. aus Wilpert, Gero von (1959): Sachwörterbuch der Literatur. 2., verbesserte und erweit. Aufl. Stuttgart, S. 288ff; Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 353f.; Brockhaus Enzyklopädie (1986-1996). Bd. 12. 19., völlig neu bearb. Aufl. Mannheim, S. 51ff.

²⁷⁵ „Die Fünf vom Parnaß“ oder „Troubadoure“. Weitere Titel sind „Grona p'jatrnyj“ (Fünfertraube) in Draj-Chmaras „Lebedi“ (Schwäne) und im Artikel von A. Lisovyj in ‚Bilšovik‘ (Bolschewik) vom 17.3.1925. Vgl. Klen (1947), S. 15. Zu „Troubadoure“: Eine Erklärung zu dieser Beleidigung sei die Zusammensetzung aus truba (Trompete/Rohr) und dura (Dummkopf). Vgl. Siehs (1981), S. 195.

persönliche Beziehung beschreiben, denn als professionelle.²⁷⁶ Eine Besonderheit dieser Gruppe bestand in ihrer Gewohnheit, durch ihre Gedichte miteinander zu kommunizieren. Burghardt nennt die Gewohnheit der Neoklassiker sich gegenseitig Sammelbände zu schenken, die sie per Hand schrieben, „gutenberžyty“: „U poetiv tych buv zvyčaj ‚gutenberžyty‘, cebto pysaty rukoju svoi zbirkky, jaki vony ody od-nomu daruvaly.“ (‚gutenbergisieren‘: Diese Dichter hatten die Gewohnheit zu ‚gutenbergisieren‘, d.h. sich Sammlungen, die sie sich gegenseitig schenkten, handschriftlich zu schreiben).²⁷⁷

Diese Gewohnheit ähnelt den literarischen Salons, die im Anfang noch den Charakter von Mäzenatentum besaßen, später aber zur Kommunikation zwischen Autoren untereinander und zwischen Autoren und Rezipienten dienten. Der orale Vortrag der Werke im Salon nahm aufgrund des persönlichen Kontakts im kleinen Kreise einen besonderen, intimen Charakter an, konnte jedoch auch die gesellschaftliche Kommunikation ganzer Gruppen bestimmen. Auch kollektive Literaturproduktion konnte im Salon stattfinden.²⁷⁸ Als Gruppe, die sich oft im Hause von Borys Jakubs’kyj traf und das „gutenberžyty“ (‚gutenbergisieren‘) betrieb, fand auch unter den Neoklassikern eine solche literarische Kommunikation gleichzeitig auf persönlicher und schöpferischer Ebene statt. Außer dem Austausch eigener Gedichte wurden dort Zeitgenossen parodiert, Diskussionen geführt und ein gemeinsames Vorgehen gegen die sozialistischen Vorwürfe vorbereitet. So entstanden dort z.B. auch gemeinsame Werke wie der oben angeführte „Neoklasyčnyj marš“ (Neoklassischer Marsch).²⁷⁹ Auch am Beispiel des Porfyrij Horotak, dem Pseudonym unter dem sich Burghardt mit Mosendz und Levyc’kyj zusammenschloß, um einen Band lyrischer Parodien zu verfassen, zeugt von seiner Auffassung der Literatur als kommunikativem Mittel.

²⁷⁶ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 278; Loščyns’ka, S. 183.

²⁷⁷ Zit. n. Klen (1947), S. 3. Ryl’s’kyj widmete Zerov „Safoho Afrodita“ (Sapphische Aphrodite) und „M. Zerovu“ (An M. Zerov) sowie „Mykoli Zerovu“ (An Mykola Zerov). Vgl. Novyčenko (1980), S. 103; Ryl’s’kyj, Maksym (1983-1990): Zibrannja tvoriv u dvadcaty tomach. Bd. 1: Poezii 1907-1929. Proza 1911-1925. Kiev, S. 361, 368. Abschiedssonette zwischen Klen und Zerov, vgl. Kovaliv (1991), S. 10; Zerov schrieb außerdem für Klen einige Gedichte, die er in seinen Erinnerungen zitiert, vgl. Klen (1947), S. 7. Fylypovyč widmete Zerov das Gedicht „Ja zazdrju vam. Desjatkamy poezij...“ (Ich beneide euch. Mit zehn Gedichten...), vgl. Zerov, Mykola (1950): Z nedrukovanых poezij Mykoly Zerova. In: Kyiv. Žurnal literatury j mystectva, Nr. 3, S. 121. Eine solche intime Kommunikationsfunktion bestand auch in den Widmungssonetten der russischen Romantik („lično-biografičeskaja storona“/ lyrisch-biographische Seite). Vgl. Lauer (1975), S. 80 und Lauer, Reinhard (1988): Das Russische Sonett der Puškin-Zeit. In: Harder, Hans-Bernd/ Rothe, Hans (Hg.): Gattungen in den Slavischen Literaturen. Beiträge zu ihren Formen in der Geschichte. Festschrift für Alfred Rammelmeyer. Köln; Wien (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 32), S. 319 und 336.

²⁷⁸ Zu den Salons vgl. Seibert, Peter (1993): Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz. Stuttgart; Weimar, S. 208, 260, 277.

²⁷⁹ Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 93; Klen (1947), S. 4. Der Keim der Neoklassiker entstand im Kreis um Jakubs’kyj offensichtlich schon zur Zeit des ersten Weltkriegs, Burghardt stieß erst nach dem Krieg dazu. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 93. Der eigentliche Keim war jedoch eher die Freundschaft zwischen Burghardt und Zerov, die sich in ihrer gemeinsamen Zeit in Baryšivka entwickelte. Ihre Erfindung ist der Begriff Lukroza, bei dem das lateinische ‚lucrum‘ als Äquivalent für ‚baryš‘ (Vorteil, Gewinn) funktioniert und die Übertragung des Lateinischen ins Ukrainische zu ‚luk‘ (Zwiebel) führt. Die Begriffe Zwiebel und Rose stehen ebenso wie der Ort Baryšivka für idyllisch-ländliche Ruhe. Vgl. Siehs (1952). Bd. 1, S. 98.

Dennoch sind die „Kiever Neoklassiker“ vermutlich nicht die „special’no kyivs’ke javyšče“ (spezielle Kiever Erscheinung)²⁸⁰, für die Kovaliv sie hält. Seine These widerspräche der von Čyževs’kyj angenommenen allgemeinen Regel, daß nur kleine, unergiebigere Perioden sich nicht in allen slavischen Literaturen gleich entwickeln.²⁸¹ Vielmehr können die „Kiever Neoklassiker“ wie oben ausgeführt z.B. mit dem gleichzeitig in Rußland aufgekommenen Akmeismus verglichen werden.²⁸² Für Kačurovs’kyj waren die „Kiever Neoklassiker“ späte, aber konsequente Nachfolger der französischen Parnassiens. Gemeinsamkeiten stellt er in der Struktur der Gruppen fest, welche „auf der Grundlage der persönlichen freundschaftlichen Beziehungen, der gemeinsamen literarischen und künstlerischen Geschmacksrichtungen und einer gemeinsamen kultur- und fachbezogenen Ebene“ entstand, im Streben nach vollendeter Form, die sich von stilistischer Unvollkommenheit zeitgenössischer Werke abhob, sich also gegen die herrschende Kunstauffassung behauptete.²⁸³ Nach Malanjuk ist das verbindende Moment eine „klassische Ruhe“, welche die sie umgebende Wirklichkeit aus ihren Werken ausschließt. Nach Hordyns’kyj handelt es sich dabei um eine ‚internal emigration‘, die statt politisch-sozialer eher spirituelle Probleme in ihren Werken analysiert. Eben das wurde schließlich der Grund ihrer Liquidierung.²⁸⁴ Auch Verves sieht ‚Apolitismus‘ und Individualismus als die entscheidenden neoklassischen Eigenschaften, die zu Vorwürfen führten.²⁸⁵ Dabei entspringt jene apolitische Haltung zwar ebenso wie das Individualismuskonzept einer konservativen Haltung, doch meint er nicht die passive Einstellung des *l’art pour l’art* zum aktuellen Geschehen, die ja auch als Opportunismus gewertet werden könnte, wie er später Ryl’s’kyj vorgeworfen werden kann. Vielmehr handelt es sich um eine passive Haltung gegenüber dem Aufbau des Sozialismus, die nicht geduldet wurde und daher in eine defensive und reaktive Verteidigung eigener Werte (Satiren) umschlug, das Eintreten für eine bestimmte, in der Antike verwurzelte Geisteshaltung, die das Einverständnis mit zeitgenössischen politischen Richtungen nicht zuließ. Gemeinsam waren ihnen auch viele Vorbilder, darunter antike Autoren und v.a. die französischen Parnassiens, zu denen sie sich in einigen Werken explizit bekannten.²⁸⁶

²⁸⁰ M. Dolengo zit. n. Kovaliv (1991), S. 9.

²⁸¹ Vgl. Čyževs’kyj (1968). Bd. 1, S. 22.

²⁸² Vgl. mit den sechs Punkten Šerechs: 1. gleichmäßige, harmonische, statische, plastische Verwendung von Ausdrucksmitteln; 2. stilistischer Kanon, Beachtung von Gattungsnormen; 3. Poet als Meister und Handwerker, Vermeidung von Subjektivität; 4. Autonomie von Kunst und Literatur; 5. Annäherung an bildende Künste; 6. Hang zu traditionellen Themen. Vgl. Nieuważny, S. 138f. Auch Simonek findet Gemeinsamkeiten zwischen den Werken der „Kiever Neoklassiker“ und O. Mandel’stams, nämlich die Berufung auf kulturelle Vorbilder der Antike, ewige klassische Werte und die „Sehnsucht nach Weltliteratur“. Vgl. Simonek, S. 79, 90 und 94. Die Neoklassik trägt folgende mit Klassik und Akmeismus gemeinsame Züge: Klarheit, Präzision, Kult alter poetischer Formen, aber bewirkt auch die gleichen Vorwürfe: apolitischer Eskapismus, altmodisch sowie bourgeois und elitär. Vgl. Kovaliv (1989), S. 18, 24; Nieuważny, S. 155.

²⁸³ Vgl. Klen (1947), S. 23. Zu Zerovs und Ševelovs Meinung vgl. Luckyj (1992), S. 31; Čyževs’kyj (1968). Bd. 2, S. 81f. Vgl. auch Kačurovs’kyj, Ihor (1983): Der ukrainische Parnas. In: Jahrbuch der Ukrainekunde, Bd. 20, S. 193, 200 und 203.

²⁸⁴ Vgl. Malanjuk, Jevhen (o. J.): Die Kyjiwer Schule der Neoklassiker. In: Ukrainischer Pressedienst New York (Hg.): Ukrainische Literatur im Dienste ihrer Nation. Bern, S. 86; Hordynsky (1949), S. 260.

²⁸⁵ Vgl. Verves, S. 81.

²⁸⁶ Vgl. Siehs (1981), S. 193f. Z.B. „Moroze, ty duša parnas’koho spivcja“ (Frost, du bist die Seele des parnassistischen Sängers), vgl. Ryl’s’kyj (1983-1990), Bd. 1, S. 129 oder „Oleksandrija“ (Alexan-

Nach Siehs' Meinung stehen die Neoklassiker dem Klassizismus sogar näher als die französischen Parnassiens, v.a. wegen ihrer Themenauswahl.²⁸⁷ Charakteristisch für die neoklassischen Werke ist der lyrische, ernste Grundton. Dort jedoch, wo sie den Angriffen der Zeitgenossen galten, läßt sich auch ein satirischer Zug feststellen, der sich in Burghardts Spätwerk verstärkt. Die lyrischen Strukturen zeichnen sich bei allen Neoklassikern durch kanonische Strenge, logischen Aufbau, klassische Klarheit und Ausgewogenheit sowie Experimentierfeindlichkeit aus. Dies spiegelt sich auch in den Dichtarten.²⁸⁸ Sonette und Quatrains dominieren bei den „Kiever Neoklassikern“ insgesamt. Oktaven und Terzinen werden eher bei Ryl's'kyj verwendet, Distiche v.a. bei Zerov. Sestinen im Sinne der sechszeiligen Strophe kommen zwar bei allen Neoklassikern vor, doch in nur geringer Anzahl. Wie Burghardt hatten Zerov und Fylypovyč (Pseudonym P. Zorev) anfangs in russischer Sprache gedichtet.²⁸⁹

Einmütig schließen viele Autoren, daß die Neoklassiker ihr Ziel, die ukrainische Literatur aus ihrer Provinzialität herauszuführen, erreicht haben: „Kyivs'ki ‚neoklasyky‘, nezvažajučy na vidsutnist' vlasnoï literaturno-mystec'koï školy (cy tečii), zdijsnjuvaly estetyčnu prohramu duchovnoho onovlennja chudožn'oï svidomosti zokrema ta nacii v cilomu, vyvodyly ukraïns'ku literaturu z ii zadavnenymy kompleksamy nepovnoï strukturovanosti ta nadmirnoï zaanhažovanosti za rachunok

derdichtung), vgl. Zerov (1990), Bd. 1, S. 60. Da es in der ukrainischen Literatur nur eine Pseudoklassik gegeben habe, griffen die „Kiever Neoklassiker“ auf europäische Klassik und Antike, Parnassiens und originale Themen zurück, meint Siehs. Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 166.

²⁸⁷ Häufig erfolgt ein Bezug auf die griechisch-römische Mythologie. Dominant sind weltliterarische Motive, z.T. auch Themen des Exotismus und der ukrainischen Geschichte bzw. Folklore. Vgl. Siehs (1981), S. 196. Als provinziell empfunden wird die zeitgenössische Literatur von den Neoklassikern, vgl. Zerov (1943), S. 262, 265 sowie Klen (1947), S. 13f., 23. Ähnlich argumentierte auch Puškin, der beklagte, daß russische Autoren ihre Werke vorwiegend in französischer Sprache verfaßten: „U nas ešče net ni slovensnosti ni knig, vse naši znaniya, vse naši ponjatija s mladencestva počerpnyli my v knigach inostrannykh ...“ (Bei uns gibt noch weder Literatur noch Bücher, all unser Wissen, all unser Verständnis entnahmen wir von Jugend an ausländischen Büchern). Zit. nach dem Aufsatz „O pričinach, zamedlivšich chod našej slovesnosti“ aus: Puškin, Aleksandr S. (1997): *Sobranie Sočinenij*. Bd. 6: *Kritika i publicistika*. Moskau, S. 229f.

²⁸⁸ So läßt sich Zerovs Werk aufteilen in Sonette und Sonettoide, Alexandrinische Verse in je zwölfzeiligen Strophen mit Paarreim, Elegische Distiche aus je vier Zweizeilern, Quatrain-Gedichte aus meist drei oder vier Vierzeilern und vereinzelt anderen Strophenlängen. Dabei fällt auf, daß er in chronologisch aufeinander folgenden Zeiträumen je eine bestimmte Dichtart bevorzugte. Auch in Ryl's'kyjs Werk vor 1930 dominieren Sonette und Quatrains, die oft nur aus zwei oder drei Strophen bestehen. Im Band „Na bilych ostrovach“ (Auf den weißen Inseln) von 1910 finden sich auch Dreizeiler, die keine Terzinen sind. In „Na uzlyssii“ (Am Waldrand) von 1918 kommen nur Oktaven vor im fünf Fußigen Jambus mit den Reimformen AbAbAbCC bzw. umgekehrter Alternanz. Oktaven und wenige Terzinen finden sich auch in „Trynadcjata Vesna“ (Der dreizehnte Frühling) und „Poza zbirkamy“ (Zusammengesetzte Sammlungen). Ryl's'kyjs Gedichte besitzen auffällig oft Dialogform. Fylypovyčs Lyrik, die ohnehin nur einen Gedichtband umfaßt, besteht ebenfalls vorwiegend aus Quatrains meist mit vier Strophen. Wenige Sonette, Sestinen und Gedichte verschiedener Strophenlängen kommen ebenfalls vor. Draž-Chmaras Werk verfügt ebenfalls über zahlreiche Quatrain-Gedichte mit meist drei oder vier Strophen und einige Sonette (v.a. in „Poezii“ 1926-1934). Vereinzelt kommen in seinen drei Gedichtbänden neben Terzinen und Oktaven auch Couplets und längere Strophen vor. Draž-Chmaras Spezialität sind besonders ausgewählte Worte.

²⁸⁹ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 266. Zu Zerov vgl. Zerov (1990). Bd. 1, S. 111-125. Keines von Burghardts russischen Gedichten entstand nach 1922.

estetyčnych jakostej u ričyšče pryrodnoi tjahlosti, dyscyplinuvaly emocijnu stychiju pokolinnja „rozstriljanoho vidrodžennja.“ (Die Kiever ‚Neoklassiker‘, die die Abwesenheit einer eigenen literarische-künstlerischen Schule (dieser Strömung) nicht berücksichtigt, verwirklichten ein besonderes ästhetisches Programm der geistigen Erneuerung des künstlerischen Bewußtseins und der Nation insgesamt, führten die ukrainische Literatur aus ihren veralteten Komplexen einer unvollständigen Strukturierung und übermäßigem Engagement auf Kosten ästhetischer Qualitäten zu unterschiedener natürlicher Stetigkeit, disziplinierten den emotionalen Vers der Generation der ‚erschossenen Wiedergeburt‘)²⁹⁰ oder „The greatest service that the Neoclassicists did for Ukrainian literature is that they brought it nearer to the themes, ideas and forms of European literature.“ (Der größte Dienst, den die Neoklassiker der ukrainischen Literatur taten, ist, daß sie sie näher an die Themen, Ideen und Formen der europäischen Literatur brachten).²⁹¹ Loščyns’ka bezeichnet die Neoklassiker als wichtigste ukrainische Literaturgruppe der 20er Jahre.²⁹²

2.2.3.2 Burghardt im Exil – Nähe zur „Prager Gruppe“ und zum „Vistnyk“

Burghardts Werk ist zweifellos durch die nationalukrainische Bewegung der Jahre 1918-21 und durch die Begegnung mit den „Kiever Neoklassikern“ geprägt.²⁹³ Sein Festhalten an der ukrainischen Sprache sowie seine Themenwahl in der Emigration zeigen, daß er sich von der ukrainischen Kultur nicht lösen wollte.²⁹⁴ Der größte und gewichtigste Teil seines Schaffens entstand - wie in der Biographie beschrieben - nach seiner Auswanderung aus der Ukraine, motiviert von der Erinnerung an seine zurückgebliebenen Kollegen und Freunde. Dies wird sichtbar in Burghardts kulturellem Wirken (Propagierung und Übersetzung der neoklassischen Werke in der Zeitung „Vistnyk“, herausgegeben in L’viv; Erwähnung der Neoklassiker in „Prokljati roky“ und „Popil imperij“), mit dem er die Neoklassiker in der westukrainischen und der Exilliteratur einführte, als auch in Artikeln, die der Literaturdiskussion entsprungen sein könnten, wie „Bij može počatysja“ (Der Kampf kann beginnen)²⁹⁵ sowie im Wesen seines eigenen Schaffens, in dem erste deutsche Gedichte bald durch ukrainische, neoklassische Lyrik abgelöst wurde, in der das Bemühen erkennbar wird, die ukrainische Literatur auf die Ebene der Weltliteratur zu heben.²⁹⁶ Auch in seinen Gedichten kann diese Tendenz ausgemacht werden. In seiner Gattungs- (strenge Formen) und Sujetwahl (klassische Themen gemäß dem Aufruf „Do džerel“/ Zu den Quellen) sowie deren künstlerischer Ausführung folgt Burghardt dem Vorbild Zerovs. In vielen Werken, insbesondere in denjenigen mit spezifisch ukrainischer Thematik, finden sich Anspielungen auf die Ukraine und ihren Kampf um Selbständigkeit.

²⁹⁰ Zit. n. Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 503. Die gleiche Meinung vertreten Ivaško, S. 26f; Čaplja, Vasil’ (1930): Sonet v ukrains’kij poezii. Istoryčno-teoretyčnyj narys. Do sociolohii ukrains’koho virša. Charkiv; Odessa, S. 55; Horbatsch (1997), S. 17; Kačurovs’kyj (1983), S. 200ff.; Kovaliv (1991), S. 7ff.; Chvyl’ovyj, S. 393f.

²⁹¹ Zit. n. Hordynsky (1949), S. 259.

²⁹² Vgl. Loščyns’ka, S. 183.

²⁹³ Vgl. Kovaliv (o. J.), S. 15.

²⁹⁴ Vgl. Kačurovs’kyj (1992), S. 14.

²⁹⁵ Vgl. Kovaliv (1991), S. 11f.

²⁹⁶ Vgl. Klen (1947), S. 23; Zerov (1943), S. 262, 265.

Reich an Fakten aus Burghardts Biographie sind besonders das Poem in Oktaven „Prokljati roky“ über die 20er Jahre in Kiev und die unvollendete Epopöe „Popil imperij“. Ersteres charakterisiert er selbst folgendermaßen: „Jurij Klen (geb. 1891) schildert in seiner hunderstrophigen Oktavendichtung *Prokljati rokyj* (Die verdammten Jahre, Lemberg 1937) die Schrecken der Bolschewikenherrschaft und den Hunger in der Ukraine. Er versucht, durch Kontraste zu wirken, indem er Bildern des entsetzlichen Ruins Bilder der ruhigen und sonnenklaren ukrainischen Landschaft gegenüberstellt.“²⁹⁷

Zur in der Ukraine entstehenden Literatur äußerte sich Burghardt folgendermaßen: „Schwierig sind die Verhältnisse, in denen der Dichter in der Ostukraine lebt und schafft. Grundsätzlich wird doch von der bolschewistischen Weltauffassung nicht nur das Nationale im Kern abgelehnt, aber auch eine Propaganda der weltersetzerischen Ideen vom Dichter verlangt. Er darf sich nicht einfach ins Schweigen hüllen, wenn seine Tätigkeit nicht gebilligt wird, denn Schweigen ist nach dem bolschewistischen Dogma auch ein konterrevolutionäres Verhalten. Es ist ihm auch nicht gestattet, sich auf die reine Lyrik einzustellen und nur auf ‚neutrale‘ Themen wie etwa Frühling, Liebe, Landschaft sich zu beschränken, denn das würde sofort als ‚boshafte Sabotage‘ des sozialistischen Aufbaus gedeutet werden. (...) Er muß gewärtig sein, daß trotz aller Vorsicht ihm doch Gedanken unterschoben werden, die er nie zu äußern gedachte. (...) Die in den letzten Jahren besonders zahlreich gewordenen Verschickungen und Erschießungen von ukrainischen Dichtern sprechen deutlich davon, wie groß die Gefahr einer schriftstellerischen Betätigung im Sowjetstaate ist. Diejenigen, die dem politischen Treiben demonstrativ weltfremd gegenüberstanden, mußten - inwiefern ihnen leben und dichten vergönnt war - ihre Treue zum herrschenden Regime durch Lobhymnen auf die Diktatur bekunden. (...) Unter diesen Verhältnissen ist es klar, daß nur den außerhalb der Sowjetunion lebenden Dichtern es vergönnt ist, als wahre Sprecher ihres Volkes aufzutreten, die seine Ideale und sein Wesen unverfälscht zum Ausdruck bringen.“²⁹⁸

Dieses Zitat drückt Burghardts Ansicht aus, die er übrigens mit vielen Emigranten teilte, daß die sowjetukrainische Literatur nicht authentisch sei und daher die Exilliteratur die eigentliche ukrainische Nationalliteratur darstelle. Exilliteratur bezeichnet dabei nicht eine literaturgeschichtliche Epoche oder einen literarischen Stil, sondern die Gesamtheit von unter bestimmten Umständen entstandenen Werken.²⁹⁹ In diesem Fall handelt es sich um die Literatur, die von emigrierten Ukrainern verfaßt wurde. Ein gemeinsamer Stil der Exilliteratur läßt sich nicht feststellen,

²⁹⁷ Zit. n. Burghardt (1939a), S. 464. Das fehlende t in „hunderstrophig“ wurde vom Original übernommen.

²⁹⁸ Zit. n. Burghardt (o. J.), S. 56f. Die gleiche Aussage taucht nochmals auf: „Es ist klar, daß unter diesen Verhältnissen wahre Sprecher ihres Volkes, die sein Wesen und seine Ideale unverfälscht zum Ausdruck bringen, nur jene Dichter sein werden, die außerhalb der Sowjetunion leben.“ Zit. n. Burghardt (1939a), S. 457.

²⁹⁹ Vgl. Köppke, Wulf (1985): Die Wirkung des Exils auf Sprache und Stil. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 3: 1985 – Gedanken an Deutschland im Exil und andere Themen, S. 226 – 229.

nur von bestimmten Tendenzen innerhalb jener Literatur sprechen einige Autoren.³⁰⁰

Nach Kovalivs Meinung ist die sowjetukrainische Literatur ohne die Emigrationsliteratur unvollständig. Viele vertraten wie Burghardt die Ansicht, in den 30er bis 60er Jahren habe sich die ukrainische Literatur ausschließlich als Exilliteratur (bis 1939 inkl. Westukraine) weiterentwickelt.³⁰¹ Nevrljy äußert die Meinung, es gäbe für jede Nation nur eine Literatur und diese sei im Fall der Ukraine die Literatur der Diaspora, da jene eben in politischer Freiheit, Unabhängigkeit entstehen konnte und daher höhere Qualität und mehr Wahrheit enthielte.³⁰² In der Emigration wurden im sog. ‚Tamizdat‘ seit den 40er Jahren auch Werke von in der Sowjetunion mittlerweile verbotenen Autoren gedruckt.³⁰³

Burghardt war der einzige der „Kiever Neoklassiker“, der in solcher Freiheit auch nach Entstehen der Sowjetukraine schreiben konnte. Dieser Umstand, der ihn von den anderen Neoklassikern unterscheidet, ist wohl der Grund, weshalb sich sein Werk trotz neoklassischer Form und Weltanschauung stärker hin zum Satirisch-Kritischen und Politisch-Stellungnehmenden entwickelte als bei den anderen Neoklassikern. Die Frage, ob dieser Teil seines Werks eine Fortsetzung der Kiever Neoklassik darstellt, wird im Schlußteil der vorliegenden Arbeit nochmals aufgeworfen. Ob die anderen Mitglieder der Gruppe im Exil ebenfalls diese Wandlung erfahren hätten oder sie ihrem reinen Ästhetizismus treu geblieben wären, bleibt der Spekulation überlassen.

Die Literatur, die in der Westukraine oder im Exil entstand und anfangs unter Einfluß der jungen sowjetischen Poesie geriet, blieb stets in der Tradition der „strilec’ka poezija“ (erschossene Dichtung). D.h., daß ihr Schaffen auch im Ausland

³⁰⁰ Für die russische Emigrationsliteratur der Zwischenkriegsperiode gelten z.B. als Tendenzen Jambus, nicht-klassische Versmaße (dol’nik, wenig dreisilbige Versmaße) und mangelnde Experimentierfreude. Vgl. Smith, S. 215.

³⁰¹ Vgl. Kovaliv (1991), S. 3. Zur Ansicht die sowjetukrainische Literatur stagniere vgl. Horbatsch (1997), S. 11, 25; Burghardt (1939a), S. 457; Luckyj (1992), S. 93.

³⁰² Vgl. Nevrljy, Mykola (1995): *Muza ljubovi j borot’by. Ukraïns’ka poezija praz’koï školy*. Kiev, S. 18.

³⁰³ Der sog. „Tamizdat“. Vgl. Smith, S. 213 und Kasack, S. 14. Bereits bevor dieser Begriff benutzt wurde, hatte Burghardt für eine Veröffentlichung neoklassischer Werke im Ausland gesorgt. Laut Luckyj waren die Zentren der Emigration von 1917-1939 L’viv, Prag und Warschau. Vgl. Luckyj (1992), S. 91. Kačurovs’kyj spricht von einer Verlagerung des Zentrums ukrainischer Kultur von Kiev nach Charkiv, Prag und L’viv. Vgl. Kačurovs’kyj (1992), S.14. Nachdem auch die Westukraine unter den sowjetischen Herrschaftsbereich fiel, setzte ab 1945 eine gesamt-nationale Emigration ein. Vgl. Deržavyn (1948a), S. 6. Die ukrainische Emigrationsliteratur der 20er bis 40er Jahre, also der Zeit, in welcher die Wanderungsbewegung von Mitteleuropa nach Übersee (USA, Kanada) noch nicht begonnen hatte, spiegelte in ihren Hauptmotiven (ukr. Vergangenheit, tragische Gefühle) eine Suche nach Identität und Verarbeitung mit Hilfe von Illusionen bzw. einer Sündenbockfunktion für Rußland. Dabei entfaltete sie eine in der Sowjetukraine seit den 1930er Jahren nicht mehr mögliche Stilbreite sowie einen hohen Stil und Farbigkeit. In den 1930er Jahren wurden in der Ukraine ca. 245 Schriftsteller ermordet. Seit 1934 galt offiziell: „Partija vede“ (Die Partei führt), doch der Druck auf Autoren war schon vorher stark geworden, was man z.B. daran sieht, daß einige Schriftsteller auf Parteilinie umschwenkten (Ryl’s’kyj schwenkte 1930 um, Černihiv 1931) oder Selbstmord begingen (M. Chvyl’ovyj im Mai 1933, M. Skrypnyk 1933 oder P. Ljubčenko 1937). Vgl. Luckyj (1990), S. 55, 58. Zum Stil vgl. Hordyns’kyj (1950), S. 73-76; Nachlik, Oksana (1997): *Apeljacija do knjažnoi doby v emihrants’kij poezii*. Jurij Darahan, Oksana Ljaturyns’ka, Oleksa Stefanovyč, Evhen Malanjuk, Oleh Ol’žyč. In: *Dzvin* 633, Nr. 7, S. 139-144.

nicht durch die neue Umgebung beeinflusst wurde, sondern eigene autonome Formen und Inhalte besaß.³⁰⁴

„Prager Gruppe“

Für Il'nyč'kyj ist klar, daß die Emigration in Prag oder Warschau nicht die „rozstriljanoho vidrodžennja“ (erschossene Wiedergeburt) ersetzen, wohl aber deren Strömungen weiterentwickeln konnte.³⁰⁵ Die gesamte Emigrationslyrik stand jedoch unter dem Einfluß der „strilec'ka poezija“ (erschossene Dichtung), die sowohl der sowjetukrainischen Literatur als auch der politischen Orientierung des „Vistnyk“ (Bote) gegenüberstand. Das nostalgische Thema des ukrainischen Befreiungskampfes war nicht mehr von Interesse.³⁰⁶ Das unterscheidet sie von der ersten Emigration (v.a. 1917-21 aktiv in Prag), die noch mit der Literatur der Westukraine verbunden, idealistisch und enthusiastisch war. Die vom Kulturschock-Modell vorgegebene letztendliche dynamische Synthese beider kultureller Welten und einer damit einhergehenden Persönlichkeitsveränderung scheint bei diesen Dichtern nicht eingetreten zu sein.³⁰⁷

Ein Zentrum der Exilliteratur war die Ukrainische Freie Universität in Prag, wo in den 30er Jahren die sog. „Prager Gruppe“³⁰⁸ eine Blüte erlebte. Deržavyn beschreibt die Entwicklung als einen langsamen Aufschwung der ukrainischen Exilliteratur in den 20er Jahren mit einer kurzen Blüte in den 30er Jahren durch die sog. „Prager Gruppe“,³⁰⁹ die mit dem Rest der westukrainischen oder Exilliteratur geistig nicht verbunden sei.³¹⁰

Vergleichbar mit den „Kiever Neoklassikern“ und der „Pariser Schule“ ist die „Prager Gruppe“ zumindest als heterogener Zusammenschluß von ukrainischen Schriftstellern, die sich im Exil von Prag zusammenfanden. Verbunden waren sie also nicht durch eine Organisation oder einen programmatischen, gemeinsamen Stil,³¹¹ sondern durch ihre Situierung in Prag, im Exil also, sowie durch ideologisch und ästhetisch ähnliche Auffassungen. Die ästhetische Richtung war eine Abkehr vom Symbolismus hin zu klassischer Reinheit und von der Nostalgie einer revolutionären Ukraine hin zu Themen der Emigration und ukrainischen Vergangenheit.³¹² Bei den meisten Mitgliedern der Prager Gruppe lassen sich neoromantische oder neoklassische Züge manifestieren, als Nachfolge aus den modernistischen Strömungen (Symbolismus und Dekadenz). Die Neoromantik läßt sich übrigens in der Zeit zwischen den Weltkriegen bei staatenlosen Völkern als typische Form nationaler Selbsterkenntnis feststellen.³¹³

³⁰⁴ Vgl. Il'nyč'kyj (1992), S. 42f.

³⁰⁵ Vgl. Il'nyč'kyj (1992), S. 4. Eine andere Bezeichnung für die gleiche Erscheinung ist: „Strilec'ka poezija“. Vgl. ebd., S. 12.

³⁰⁶ Vgl. Nevrljy, S. 17f.

³⁰⁷ Vgl. Ittner, Jutta (1996): Leben in der Übersetzung. Die soziolinguistische Erfahrung des amerikanischen Exils 1933-1945. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse 16, Nr. 1, 15f und Kap. 2.3.2.1.2.

³⁰⁸ auch „Prager Schule ukrainischer Poesie“ als von V. Deržavyn nach dem 2. WK geprägter Begriff. Vgl. Il'nyč'kyj (1992), S. 22.

³⁰⁹ Vgl. Deržavyn (1948a), S. 6; Il'nyč'kyj(1992), S. 13f.

³¹⁰ Vgl. Deržavyn (1948a), S. 13.

³¹¹ Dieser gemeinsame Stil ist laut Nevrljy neoromantisch und neoklassisch. Vgl. Nevrljy, S. 5, 17. Keinen gemeinsamen Stil kann M. Il'nyč'kyj erkennen. Vgl. Il'nyč'kyj (1992), S. 24.

³¹² Vgl. Nevrljy, S. 17f.; Il'nyč'kyj (1992), S. 23-25.

³¹³ Vgl. Nevrljy, S. 17.

Den Keim der „Prager Gruppe“ bildeten die Autoren Ju. Darahan, Je. Malanjuk und L. Mosendz bzw. O. Teliha, O. Ol'žyč, T. Os'mačka.³¹⁴ Ihre Werke werden als historiosophisch und neoromantisch (Ju. Darahan, Je. Malanjuk, O. Ol'žyč) oder neoklassisch-antikisierend und religiös (O. Stefanovyč) beschrieben. Das Neoklassische betrifft in diesem Fall eher die Oberfläche von Formen und Themen. Der Stil des Autors nach dem Vorbild Skovorodas ist jedoch eigen. Auch Hordyns'kyj und Mosendz neigten eher zur neoklassisch-parnassistischen Tradition mit kanonischen Formen. Ein weiteres Mitglied, Jurij Lypa, dagegen entwickelte eine eigene Sprache, die sich eher an barocker Stilistik orientiert. Das Thema Frauen wurde v.a. in Telihas klassizistischer Lyrik beachtet, während die Autorin Ljaturyns'ka eher folkloristisch angehauchte Werke schrieb.³¹⁵

Mit einem Mitglied der „Prager Gruppe“, Mosendz, und Levyc'kyj zusammen verfaßte Burghardt während seiner Tiroler Zeit die „Dyaboličnyj paraboly“ (Diabolische Parabeln) als Kritik bzw. Parodie von Künstlern und Handelnden der ukrainischen Diaspora. Dieser Teil des Werks von Burghardt wird in der vorliegenden Dissertation vernachlässigt, da unklar ist, welche Gedichte von Burghardt verfaßt wurden.³¹⁶

„Vistnykiv“

Die Zeitschrift „Literaturno-Naukovyj Vistnyk“ (Literarisch-wissenschaftlicher Bote 1922-32) bzw. „Vistnyk“ (Bote 1933-39) erschien in den Jahren 1922-39 in L'viv. Sie besaß große Wirkung im Prozeß einer Formierung des ukrainischen Geisteslebens in der Zwischenkriegszeit³¹⁷ und im Exil. Herausgeber und Publizist dieser literarischen ukrainischen Zeitschrift war Dmytro Doncov, dessen politische Position innerhalb der Emigration als rechtskonservativ beschrieben wird. Seine Ideologie, der „čynnyj nacionalizm“ (aktiver Nationalismus), pflegte bewußt einen subjektiven Nationalismus in den 30er Jahren bis hin zu rassistischen Theorien einer psychologischen Rasseneinteilung in den 40er Jahren. Die Zeitschrift war also weitgehend ein Forum für Doncovs Ideen und politische Kommentare.³¹⁸

Burghardt selbst beschreibt Doncov wie folgt: „... der verschworene Feind Moskaus, hartnäckigster Streiter gegen den Bolschewismus, Verkünder eines ukrainischen Nationalismus... Das, was Doncov verlangt, ist aber ein amor fati, ein tragischer Optimismus...“³¹⁹ Demnach zeichneten sich auch die Beiträge der Zeitschrift durch national-patriotisches Pathos und literarische Autonomie von der Sowjetukraine aus.³²⁰ Einige Dichter der oben genannten Prager Gruppe veröffentlichten

³¹⁴ Den Keim bilden die ersten Drei bei Nevrljy, S. 5. Weitere Namensnennung bei Luckyj (1992), S. 107; Istorija ukraïns'koï literatury XX stolittja. U dvoch knyhach (1994). Bd. 2: 40-vi - 60-ti roky. Kiev, S. 99.

³¹⁵ Vgl. Deržavyn (1948a), S. 7-12; Nevrljy, S. 5-17; Il'nyč'kyj (1992), S. 21, 24, 27-31, 35ff., 238-240; Burghardt (o. J.), S. 67, 73, 74.

³¹⁶ Vgl. Instytut literatury imeni T. H. Ševčenko Nacional'noï Akademii Nauk Ukraïny (Hg.) (1988-1995): Ukraïns'ka literaturna encyklopedija. Bd. 3. Kiev, S. 423. Mosendz (1897-1948) war 1920 nach Polen emigriert, 1922 bis 1937, also vor Burghardts Zeit in Prag und 1945 bis 1946 ebenso wie Burghardt in Österreich. In seinen Werken beschäftigte er sich ebenfalls mit dem Schicksal der Ukraine.

³¹⁷ Vgl. Sosnowsky, S. 128-30, 175, 193; Il'nyč'kyj(1992), S. 15; Zhyvotko/ Krawciw, S.499.

³¹⁸ Vgl. Sosnowsky, S. 23, 175, 177f., 344; Zhyvotko/ Krawciw, S.499; Golczewski (1993a), S. 236.

³¹⁹ Zit. n. Burghardt (o. J.), S. 80f. Jurij Lypa beschreibt er als Doncovs Gegenspieler weniger doktrinär, weniger elitär. Ähnliche Aussagen bei Il'nyč'kyj(1992), S. 43f.

³²⁰ Vgl. Il'nyč'kyj(1992), S. 18.

ihre Werke in dieser Zeitschrift und wurden mithin auch „Vistnykiv“ genannt bzw. als Vistnyk-Flügel der Prager Gruppe bezeichnet.³²¹ Namentlich handelt es sich dabei um Je. Malanjuk, O. Ol'žyč, O. Teliha und L. Mosendz, also diejenigen Dichter, die die Doktrin von der Staatlichkeit der Literatur befürworteten und in ihren Werken nationale Akzente setzten.³²² Sosnowsky beschreibt die Vistnyk-Mitarbeiter Ju. Lypa, O. Ol'žyč, Je. Malanjuk, O. Burghardt, L. Mosendz und U. Samčuk als nicht konform mit Doncovs Ideen.³²³ Burghardt selbst sieht die Lyriker um die Zeitschrift „Vistnyk“ im „Brennpunkt des kulturellen und literarischen Lebens der Westukraine“. Als geschlossene Gruppe betrachtet er sie, mit Mosendz, Ol'žyč, Teliha und Malanjuk in der führenden Rolle, die ihr Anliegen mit „hieratischem Pathos“ vorbrächten.³²⁴ Es bestanden also personale Überschneidungen zwischen der Prager Gruppe und dem Vistnyk.³²⁵

Auch Burghardt wird manchmal zur ‚Quadrige of the Vistnyk‘ gezählt, zusammen mit Malanjuk, Ol'žyč und Teliha. Er hatte sich im Jahr 1932 mit Doncov und dem „Vistnyk“ in Verbindung gesetzt.³²⁶ Seine Rolle war die symbolische Verbindung zwischen ukrainischen Poeten in der Sowjetunion (neoklassisch) und den Dichtern der „Prager Gruppe“ bzw. den „Vistnykiv“ (romantisch) durch seine Person oder nach Meinung von Korowytsky mit seinem „idealistic Romanticism and his liking for a balanced form“ (idealistischen Romantizismus und seiner Vorliebe für eine ausgewogene Form).³²⁷

2.2.4 Wirkung der „Kiever Neoklassiker“ und der „Prager Gruppe“

Die Poeten der 60er Jahre oder 80er, sowohl der New Yorker Gruppe (V. Vovk, B. Rubčak, E. Andievs'ka, Ju. Tarnavs'kyj, B. Bojčuk, P. Kylyna) als auch die „šistdesjatnyki“ (Sechziger) in der Sowjetukraine (I. Drač, M. Vinhranovs'kyj, P. Movčan, V. Holoborod'ka) griffen auf die ukrainische Literatur der 20er Jahre, auf die „strilec'ka poezija“ (erschossene Dichtung), im Falle des Exils auch auf die „Prager Gruppe“ zurück.³²⁸ Heute, nach Erlangung der nationalen Unabhängigkeit, existiert das Bestreben, aus diesen drei ‚Literaturen‘ (Exil, Westukraine, Ostukraine) wieder eine „cilisna, nepodil'na kul'tura“ (ganze, ungeteilte Kultur)³²⁹ zu machen, auch wenn die Exilliteratur z.T. auf anderen Kontinenten entstand und in der Ukraine vielfach noch unbekannt ist und dadurch den alten „kompleks nepovnocinnosti svoei kul'tury j literatury...“ (Komplex der Unvollständigkeit ihrer Kultur und Literatur...) zu überwinden.³³⁰

„Die sowjetukrainische Literatur der letzten Jahrzehnte hatte sich ohne die künstlerischen Erfahrungen bedeutender Dichter, Prosaiker, Dramatiker und Essay-

³²¹ Vgl. Nevrljy, S. 3; Il'nyč'kyj (1992), S. 34. Eine Gleichsetzung von Prager Gruppe und Vistnykiv findet sich auch bei Korowytsky, S. 1060-1062.

³²² Vgl. Nevrljy, S. 4.

³²³ Vgl. Sosnowsky, S. 24f.

³²⁴ Vgl. Burghardt (o. J.), S. 76-79.

³²⁵ Vgl. Korowytsky, S. 1063.

³²⁶ Vgl. Malanjuk (o. J.), S. 90.

³²⁷ Vgl. Korowytsky, S. 1063.

³²⁸ Vgl. Il'nyč'kyj(1992), S. 47f, Dončyk, Vitalij H. (1998): Istorija ukraïns'koï literatury XX. stolittja. U dvoch knyhach. Bd. 2. Kiev, S.95, 189.

³²⁹ Zit. n. Il'nyč'kyj (1992), S. 48.

³³⁰ Zit. n. Slabošpyč'kyj, Mychajlo (1990): Čas revizii i vidrodžennja nadij. In: Literaturna panorama. Kiev, S. 86f.

isten entwickeln müssen, die den kulturellen Aufschwung der beginnenden zwanziger Jahre mitgestaltet hatten. Ihre Werke waren fast alle aus dem Verkehr gezogen und die Namen der Autoren aus den Literaturgeschichten gestrichen worden. Das Schrifttum wurde ab Mitte der dreißiger Jahre unablässig Parteibeschlüssen und verschiedenen Verboten unterworfen, die eine normale Entfaltung verhinderten.³³¹ So beschreibt Frau Horbatsch die Situation der ukrainischen Literatur zur Zeit der erlangten Unabhängigkeit. Slabošpyc'kyj spricht von einer „mertvyj sezon“ (toten Saison) der rücksichtslosen Zensur und des sozialistischen Realismus.³³² In der politisch-literarischen Periode des „chruščovs'koju vidlyhoju“ (Chruschtschowschen Tauwetters) wurden Rehabilitierungen nur halbherzig vollzogen.³³³ Die bedeutendsten Vertreter der ukrainischen kulturellen Wiedergeburt der 20er Jahre, M. Chvyľ'ovyj, V. Vynnyčenko oder Je. Malanjuk blieben weiterhin verboten. Sie sind ebenso wie die wissenschaftlichen Werke jener Zeit erst seit 1989 wieder zugänglich.³³⁴ „Die heutigen Rehabilitierungen umfassen vollständige Werkausgaben der zu Beginn der dreißiger Jahre liquidierten Autoren, sowie von Schriftstellern, die zwischen den Kriegen in der Westukraine sowie im Exil gewirkt hatten.“³³⁵

Siehs beobachtete auch 1952 noch eine heftige Diskussion um die Neoklassiker mit ähnlichen Beschuldigungen wie sie in der Literaturdiskussion vorgebracht worden waren und folgerte daraus, daß die neoklassischen Theorien noch nicht überholt waren.³³⁶ Die Wirkung der Neoklassiker hält bis heute an, da eine Weiterentwicklung ihrer höchästhetischen, europaoffenen Literatur weder vor noch nach ihnen stattfand. Die heutige Situation der ukrainischen Literatur besteht in einerseits zeitgenössischer Literatur und andererseits der Aufarbeitung der ukrainischen Literatur der 20er-60er Jahre, die entweder im Exil entstand oder in der Sowjetukraine ‚für die Schublade geschrieben wurde‘.

Es bleibt die Frage, warum Burghardts Werk, das bei den zeitgenössischen Emigranten und Literaturkritikern solche Begeisterung auslöste, weder in der deutschen Öffentlichkeit noch posthum unter den Emigranten Produktivität entfaltete, wie es sogar in Vergessenheit geraten konnte. Malanjuk schrieb noch 1957: „Pryznačennjam i Doleju poeta v našij nacional'nij, ale – raniš čy pizniš – i v svitovij poezii.“ (Die Bedeutung und das Schicksal des Dichters liegt in unserer nationalen, aber – früher oder später – auch in der Weltdichtung).³³⁷ Im Falle Deutschlands ist die mangelnde Beachtung sicherlich mit der Sprachbarriere zu erklären und damit, daß Burghardt in deutscher Sprache quantitativ und qualitativ zu wenig Bedeutsames veröffentlichte. Darüber hinaus sprechen die Umstände der Nachkriegszeit in beiden Fällen für eine Ablenkung von literarischen Anliegen. Auch der Umbruch, den die Weiterwanderung zahlreicher Emigranten aus Europa nach Übersee in den 50er Jahren bedeutete, kann dazu beigetragen haben. In Kanada und Nordamerika, wo die ukrainische Exilgemeinde zahlreiche kulturelle und bildende Institutionen eta-

³³¹ Zit. n. Horbatsch, Anna-Halja (1996): Die zeitgenössische ukrainische Literatur. Strömungen und Probleme. In: Göttinger Arbeitskreis (Hg.): Rußland und die Ukraine nach dem Zerfall der Sowjetunion. Berlin (Abhandlungen des Göttinger Arbeitskreises 12), S. 228.

³³² Vgl. Slabošpyc'kyj, S. 81f.

³³³ Vgl. Dončyk. Bd. 2, S. 19.

³³⁴ Vgl. Horbatsch (1996), S. 228f; Slabošpyc'kyj, S. 80.

³³⁵ Zit. n. Horbatsch (1996), S. 229. Vgl. auch Kasack, S. 15.

³³⁶ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 194.

³³⁷ Zit. n. Malanjuk (1957), S. 10.

blierte, erschienen doch zumindest zahlreiche Artikel über Burghardt und Ende der 50er sowie Anfang der 90er Jahre die Werkausgabe „Tvory“.

Deržavyn erklärt die Probleme um die Bekanntheit von Burghardts Werken selbst innerhalb der Emigrantengemeinde damit, daß einerseits sein umfangreichstes und ausgereiftstes poetisches Werk „Popil imperij“ unvollendet blieb und die wenig veröffentlichten vollendeten Teile über die gesamte Emigrantenpresse verteilt oder mit redaktionellen Fehlern erschienen, so daß die Idee und künstlerische Einheit der Epopöe nicht zum Tragen kam. Er scheint sich selbst zu fragen, warum die politische ukrainische Emigration nicht die gesamte Epopöe veröffentlichte, die doch in den DP-Lagern so begeistert aufgenommen worden war und in ihrer kompromißlos antisowjetischen Aussage Unterstützung hätte finden müssen.³³⁸ Noch zu Lebzeiten wäre die Veröffentlichung aufgrund von ideologischen und literaturtheoretischen Differenzen Burghardts mit dem „faktyčnym provodom MUR’u“ (faktischen Begleitung durch die MUR) problematisch gewesen. An anderer Stelle deutet Deržavyn an, es sei zu Burghardts Lebzeiten nicht daran gedacht worden, die Epopöe zu drucken, da sie ja einerseits noch vollendet werden sollte und andererseits in den Nachkriegsjahren an allem Mangel herrschte. Für die Zeit danach rät Deržavyn, sei das Werk zum Teil vergessen worden, zum Teil nicht mehr nachvollziehbar oder für das Nationalgefühl beschwerlich.³³⁹

Die Wirkung Burghardts bleibt paradox: Als Deutscher verfaßte Burghardt in Deutschland Werke in ukrainischer Sprache und wurde damit zum Fortsetzer einer Strömung der ukrainischen Nationalliteratur. Daher wurde er von der deutschen Literaturwissenschaft nicht wahrgenommen, während ukrainische Schriftsteller in Deutschland ihn ehrten. Schließlich vergaßen auch sie ihn mit Ausnahme eines kleinen Expertenkreises.³⁴⁰

2.3 Deutsch-ukrainische literarische Wechselseitigkeit

Die Entwicklung einer literarischen Wechselseitigkeit ist geprägt durch den historischen Rahmen. Wenn aufgrund der politischen Umstände ein vermehrter Austausch möglich wird, so begünstigt das auch parallele literarische Entwicklungen.³⁴¹ Daher soll hier, nach einer kurzen Übersicht der allgemeinen Geschichte deutsch-ukrainischer Wechselseitigkeit, als skizzenhafte Einführung in den historischen und geistesgeschichtlichen Hintergrund die Rolle Burghardts innerhalb dieses Komplexes betrachtet werden. Neben den traditionellen Bereichen der Wechselseitigkeit, die sich um persönliche und berufliche Kontakte, Verlage, Zeitschriften, Übersetzungen, kulturelle Organisationen und die daraus erwachsenden Reiseberichte bzw. Übernahme literarischer Formen, Sujets oder Strömungen dreht, soll auch Burghardts besondere, biographisch bedingte Position zwischen den beiden Nationen beleuchtet werden.

Die Methode dieser Systematisierung ist die Komparatistik. In ihr unterscheidet man nach Āurišin zwischen genetischen bzw. interliterarischen Beziehungen und typologischen Zusammenhängen. Letztere sind gesellschaftlich, psychologisch oder literarisch bedingte Analogien und Differenzen, die sich in literarischen

³³⁸ Vgl. Deržavyn (1950a), S. 1.

³³⁹ Vgl. Deržavyn (1951c), S. 3f.

³⁴⁰ Vgl. Gōbner (o. J.), S. 10.

³⁴¹ S. z.B. Lauers Beschreibung der deutsch-slavischen literarischen Wechselseitigkeit: Lauer (1994).

Richtungen, Gattungen oder Komponenten eines Werkes manifestieren können. Die genetischen Beziehungen werden dagegen als externe (Widerhall) oder interne (Wirkung, Einflüsse, Intertext oder Impuls) Kontakte definiert, die direkt oder indirekt (durch Publizistik, Übersetzung oder ein anderes Kunstwerk) vermittelt sein können.³⁴² Die Konstrukte National- und Weltliteratur spielen dabei eine differenzierende Rolle.³⁴³ Auch Rezeptionsprozesse werden in der Komparatistik untersucht.

Čyževs'kyj bietet eine bereits umgesetzte Komparatistik an. Dabei stellt er Parallelen von Stil oder Thematik in verschiedenen slavischen Literaturen zu verschiedenen Zeiten mit unterschiedlicher Ausprägung und Färbung fest.³⁴⁴ Daß literarische bzw. kulturelle Phänomene aus westeuropäischen Ländern im Osten häufig erst mit großer Verspätung ankommen, liegt laut Siehs an der Zugehörigkeit zu unterschiedlich geprägten Kulturkreisen.³⁴⁵ In diesen allgemeinen und theoretischen Rahmen soll Burghardts Rolle im gegenseitigen Kulturaustausch eingeordnet und erstmals systematisch dargestellt werden.

2.3.1 Deutsch-ukrainische Kontakte im allgemeinen

2.3.1.1 Historisch-politische und kulturelle Kontakte

Der historisch-politische Rahmen beschränkt sich auf nur wenige Ereignisse, die jedoch große Bevölkerungsteile betrafen. Historische Kontakte zwischen Deutschland und der Ukraine entstanden insbesondere durch die Siedlungspolitik Katharinas der Großen, durch die Eingliederung der Westukraine ins Habsburger Reich sowie durch die beiden Weltkriege. Burghardt war davon sowohl als Nachfahre eingewanderter Deutscher als auch als Zeitgenosse der beiden Weltkriege betroffen.

Das Verhältnis der Kulturbereiche Westen und Osten wurde v.a. in geschichtsphilosophischen Schriften thematisiert, wie z.B. als Kritik an Westeuropa mit dem Schlagwort vom „Untergang des Abendlandes“ bei Nietzsche und Spengler, mit der Idee von Rußland als besserem Europa bzw. als Retter Europas bei Leibniz, Herder, Dostoevskij oder bei den Slavophilen im allgemeinen.³⁴⁶

Viele der ukrainischen Emigranten, die nach Deutschland kamen, bemühten und bemühen sich um eine Vermittlung zwischen ukrainischer und deutscher Literatur,³⁴⁷ die ihnen jedoch nur in einzelnen Bereichen gelang. Ein umfassender Kulturaustausch zwischen Deutschland und der Ukraine bzw. der ukrainischen Exilgemeinde mit dem Ergebnis einer zumindest oberflächlichen Kenntnis der anderen

³⁴² Vgl. Ďurišin, Dionýz (1972): Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses. Berlin, S. 165.

³⁴³ Vgl. Kaiser, S. 10-12, 49.

³⁴⁴ Vgl. Čyževs'kyj (1968). Bd. 1, S. 22.

³⁴⁵ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 5f.

³⁴⁶ Vgl. Čyževs'kyj, Dmitrij/ Groh, Dieter (Hg.) (1959): Europa und Russland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses. Darmstadt, S. 9 – 13.

³⁴⁷ Dazu sei als Beispiel Horbatsch mit ihrem deutsch-ukrainischen Brodina-Verlag genannt. Vgl. auch Kirchner, P. (1967): Zur Erforschung der deutsch-ukrainischen literarischen Kontaktbeziehungen in den zwanziger und dreißiger Jahren. Eine Bestandsaufnahme der Übersetzungen. In: Bielefeldt, H. H./ Jünger, H. / Raab, H./ Růžička, R./ Dieckmann, E./ Grasshoff, H./ Hiersche, A./ Ziegengeist, G. (Hg.): Slawistische Beiträge aus der Deutschen Demokratischen Republik. Zum 50. Jahrestag der grossen sozialistischen Oktoberrevolution. Berlin, S. 83-105.

Kultur im Kollektivbewußtsein fand nicht statt. Zur Erklärung trägt eine Feststellung R. Göbners bei: „Deutsch-ukrainische Literatur- und Kulturbeziehungen wurden in der Vergangenheit fast ausschließlich und ganz bestimmt zu Unrecht unter die deutsch-russischen Wechselbeziehungen subsumiert.“³⁴⁸

2.3.1.2 Literarische Kontakte

Ein wichtiger Träger, der Kultur auch indirekt zu vermitteln vermag, ist die Literatur. Während deutsche Literatur der verschiedensten Epochen und Stilrichtungen durch rege Übersetzungstätigkeit, v.a. der ukrainischen Dichter der Romantik, in das kollektive kulturelle Bewußtsein der Ukrainer gelangte, fand ein Austausch in umgekehrter Richtung kaum statt. Selbst von den ohnehin wenigen genuin ukrainischen Formen gingen kaum Impulse an die deutsche Literatur aus. Am ehesten wurden die ukrainischen Studenten der Wiener Universität und insbesondere die Schriftsteller Ivan Franko und Lesja Ukraïnka zu Vermittlern der ukrainischen Literatur im deutschsprachigen Raum. Auch andere ukrainische Autoren, die unter anderem deutsch schrieben (O. Kobyljans'ka, O. J. Fed'kovyč, N. Jarošyns'ka), fanden keine breite Resonanz.

Eine Ausnahme stellt das Phänomen einer romantischen Mode ukrainischer Folkloremotive in zahlreichen Nationalliteraturen dar. Die Vermittlung nach Westen erfolgte v.a. über die „Ukrainische Schule“, die sich unter Polens Schriftstellern etabliert hatte. Die ukrainischen, folkloristisch-märchenhaft gefärbten Motive des Kosakentums, insbesondere des wegen des Freiheitskampfes vom Kosaken verlassenen Mädchens oder des Kobzars, die während der Romantik in vielen westlichen Literaturen aufgegriffen wurden, finden sich daher auch bei deutschsprachigen Autoren (J. Mauritius, R. v. Gottschall, K. E. Franzos). Die Ukraine in der deutschen Literatur der vergangenen Jahrhunderte ist nach Dorošenko aber reine Kulisse, eine oberflächliche Vermischung von westlicher Ästhetik mit ukrainischen Motiven.

Horbatsch führt als gelungenen Austausch außerdem den deutschen Literaturbetrieb auf von Habsburg besetztem westukrainischem Boden an (z.B. J. Roth). Die ukrainische Wiedergeburt kommt in Werken E. Salburgs, M. O. Johannes' und H. Koitz' vor. Rilke zeichnet in seinem Werk die von ihm bereiste Ukraine in ähnlicher Weise mit den romantisierenden Motiven der Unterdrückung, der Kosaken und Kobzaren, der schlichten und reinherzigen Bevölkerung.³⁴⁹

Luk'janovas Untersuchung der sowjetisch-deutschen Literaturbeziehungen betrachtet einseitig nur sozialistisch geprägte Autoren.³⁵⁰ Dorošenko dagegen be-

³⁴⁸ Zit. n. Göbner, Rolf (1992): Oswald Burghardt: Ein Deutscher in der Ukrainischen Literatur. In: Russisch-westeuropäische Kulturbeziehungen. Wissenschaftliches Kolloquium anlässlich des 65. Geburtstages von Herrn Dozent Dr. phil. Habil. Rudolf Gregor. Sonderdruck. Neubrandenburg, S. 41.

³⁴⁹ Vgl. Dorošenko, Dmytro (1994): Die Ukraine und Deutschland. Neun Jahrhunderte deutsch-ukrainischer Beziehungen. München, S. 270-287; Horbatsch, Anna-Halja (1975): Deutsch-ukrainische literarische Beziehungen. In: Mitteilungen, Nr. 12, S. 15, 19, 24, 27.

³⁵⁰ Sie berichtet von persönlichen Kontakten zwischen Autoren durch Reisen und internationale Konferenzen (z.B. E. Mühsam, J. R. Becher, P. Tyčyna, V. Poliščuk, M. Semenko), von Übersetzungen vom Ukrainischen ins Deutsche und umgekehrt, von Verlagen (Malik-Verlag, Neuer Deutscher Verlag) und deutschen Zeitschriften („Das Neue Russland“, „Arbeiter Illustrierte Zeitung“, „Prager Presse“), die sich um sozialistische ukrainische Poesie bemühten sowie um ukrainische Zeitschriften („Zyttja i revolucija“/ Leben und Revolution, „Červonyj šljach“/ Roter Weg), die in

richtet von weniger sozialistisch orientierten Einrichtungen des beginnenden 20. Jh. Dazu gehörte z.B. die Gründung der „Deutsch-Ukrainischen Gesellschaft“ durch P. Rohrbach und A. Schmidt in Berlin im Jahr 1918, deren Zeitschrift „Die Ukraine“ zwischen den Nationen Kontakte herstellte. Auch ein „Ukrainisches Wissenschaftliches Institut“, das 1926 in Berlin gegründet wurde, sowie Lektorate für die ukrainische Sprache in Berlin, Leipzig, Halle, Tübingen und Münster zählt er auf.³⁵¹

2.3.2 Die Rolle Oswald Burghardts in der deutsch-ukrainischen literarischen Wechselseitigkeit

*„Obov'jazkom našoi emigracii je tvoryty kul'turni cinnosti“
(Unserer Emigration ist es eine Verpflichtung, Kulturwerte zu schaffen)³⁵²*

In diesem Abschnitt sollen verschiedene Aspekte beleuchtet werden, die Burghardts Rolle als Vermittler zwischen der deutschen und ukrainischen Kultur bzw. Literatur begründen. Dazu gehören Aspekte seiner Biographie, insbesondere die Zusammenarbeit mit den „Kiever Neoklassikern“ und die Erfahrung der Emigration. Außerdem fungierte Burghardt als Vermittler zwischen der deutschen und ukrainischen Literatur in Bereichen, die sein Werk nicht direkt betreffen, nämlich in seinen Übersetzungen, seiner Lehrtätigkeit und seinen publizistischen Arbeiten. Ebenso manifestiert sich ein wechselseitiger Kulturaustausch in der von Burghardt extensiv gebrauchten Intertextualität, der ein eigenes Kapitel gewidmet ist, da sie sich nicht nur auf eine deutsch-ukrainische Wechselseitigkeit beschränkt.

2.3.2.1 Die Synthese deutsch-ukrainischer Elemente in Burghardts Biographie und innerhalb seines Werks

2.3.2.1.1 Biographische Aspekte des Multilingualismus

„Oswald Burghardt ist eine in ihrer Art einmalige Persönlichkeit, die deutsch-ukrainische Beziehungen in sich selbst vereinigt - sein Schaffen ist sowohl der deutschen wie auch der ukrainischen Literaturgeschichte zuzurechnen.“³⁵³ Durch seine Biographie zum „Mittler zwischen deutscher und ukrainischer Kultur“ geworden, setzte Burghardt das Schaffen der „Kiever Neoklassiker“ in seiner ukrainischen

Deutschland angeblich beliebt waren. Außerdem erwähnt sie die Gründung der „Vseukraïns'ke Tovarystvo kul'turnych zv'jazkiv iz zakordonom“ (Allukrainische Gesellschaft kultureller Verbindungen mit dem Ausland) im Jahr 1926 sowie die „Notgemeinschaft“, die einen Bücheraustausch zwischen Deutschland und der Ukraine betrieb. Vgl. Luk'janova, V. P. (1977): Z istorii radjans'konimec'kich literaturnych vzajemyn. Na materiali ukraïns'koï radjans'koï literatury 20-30-ch rokov. Kiev, S. 14f, 21-23, 25-27. Dies scheint eine Spaltung der Literatur in die bekannten Positionen der ukrainischen Literaturdiskussion auch im Exil zu bestätigen, wobei der Austausch zwischen deutschen und ukrainischen Autoren sozialistischer Färbung aufgrund der ideologischen Gemeinsamkeit offensichtlich einfacher und daher zur Zeit Burghardts reger war.

³⁵¹ Vgl. Dorošenko, S. 219.

³⁵² Zit. n. Orest (1948b), S. 7.

³⁵³ Zit. n. Göbner (1992), S. 41.

Dichtung der 30/40er Jahre und in der Epopöe „Popil imperij“ fort, wobei er sich jedoch im Milieu der ukrainischen Exilgemeinde in Deutschland befand.³⁵⁴

Im Fall von Burghardt liegt Enkultrierung vor, denn er wuchs interkulturell auf. In seiner von Deutschen abstammenden Familie in der damals unter russischer Herrschaft stehenden Ost-Ukraine war er von drei Sprachen umgeben, deren Sprecher und Literaturen ihm verschiedene Kulturen nahe brachten.³⁵⁵ Auch sein Studium der Germanistik und Slavistik³⁵⁶ ging in diese Richtung. Er selbst wurde noch zu Studienzeiten zu einem Vermittler zwischen den Kulturen als Übersetzer, der wie auch die übrigen Mitglieder der neoklassischen Gruppe viele Werke der Weltliteratur ins Ukrainische übersetzte. Besonders rege war die Vermittlungstätigkeit Burghardts später im deutschen „Exil“, als er sich für die Verbreitung ukrainischer Literatur, besonders der Werke der Neoklassiker, mit Übersetzungen, journalistischen Beiträgen oder der Fortsetzung des neoklassischen Programms im eigenen Werk intensiv einsetzte.

Burghardts Verwurzelung in verschiedenen Kulturen wurde durch die historischen Umwälzungen seiner Zeit noch potenziert. Diese biographische Interkulturalität schlug sich natürlich auch in seinem Werk nieder. So vermittelte Burghardt nicht nur Literatur durch Übersetzungen, er schrieb auch seine eigenen Werke in verschiedenen Sprachen. Dabei ist es aufschlußreich zu beobachten, wie sich sein Stil im Zusammenhang mit den verschiedenen Sprachen entwickelte.³⁵⁷ Jede Sprache ist mit einer bestimmten Kultur und ethnonationalen Psychologie verbunden, so daß sich gerade mit der Ethnosprache Ukrainisch auch bestimmte Mythen und Weltanschauungen verbinden.

Diese Frage nach den verschiedenen von ihm verwendeten Sprachen ist ein besonders widersprüchlicher Bereich, der Burghardts Werk und Biographie betrifft. Die Überlegungen sollen sich hier auf die drei Sprachen beschränken, in denen er kreative und publizistische Schriften verfaßte, Russisch, Ukrainisch und Deutsch. Faktoren, die hinsichtlich seiner Verwendung der deutschen Sprache eine Rolle spielen, sind seine Herkunft aus einer deutschen Familie, die Aktivierung dieser Sprache im deutschen „Exil“ zur Vermittlung der ukrainischen Kultur durch publizistische Arbeiten sowie der vorübergehende Ansatz auch den künstlerischen Aspekt einem deutschen Publikum nahezubringen. Dabei fallen in seiner deutschen Dichtung Defizite in der Ausdrucksfähigkeit auf, die laut der soziolinguistischen Forschung jedoch damit zu erklären sind, daß kein bilingualer Sprecher die von ihm gesprochenen Sprachen vollkommen beherrscht, sondern die Ausdrucksfähigkeit vielmehr davon abhängt, welche Funktion die jeweilige Sprache beim Sprecher erfüllt, wie extensiv sie angewendet wird, welches Prestige die Sprache bzw. welche Einstellung der Sprecher zur Sprache hat bezüglich einer affektiven Bindung oder

³⁵⁴ Vgl. ebd. S. 43.

³⁵⁵ Ähnlich sieht das Boháč, die ihn als „jaskravij typ literatora ‚kolonista‘“ (deutlichen Typ des „Kolonisten“- Autors) gleichzeitig der Tradition seiner deutschen Vorfahren und seiner neuen Umgebung verhaftet sieht. Vgl. Boháč, S. 4. Dafür sprechen auch Studien, die davon ausgehen, daß der Verlust der Muttersprache bei Immigranten zwischen der ersten und dritten Generation (letzterer gehörte Burghardt an) stattfindet. Vgl. Hamers, Josiane F./ Blane, Michel H. A. (2000): *Bilinguality and Bilingualism*. 2. Aufl. Cambridge, S. 204f., 298.

³⁵⁶ Nach eigenen Angaben hatte Burghardt die deutsche, englische und slavische Philologie studiert. Vgl. Burghardt (1941), S. 203.

³⁵⁷ Vgl. Kap. 2.1.2.

eines ethnischen Bewußtseins.³⁵⁸ Dabei kann, wie bei Burghardt, selbst die Muttersprache (*ridna mova*) solchen Einbußen in der Geläufigkeit unterliegen.

Die Russismen und Ukrainismen in den jeweils anderssprachigen Gedichten Burghardts können sowohl mit einer bei bilingualen Sprechern durchaus vorkommenden Sprachvermischung erklärt werden als auch mit der zeitgenössischen Sprachsituation in der Ukraine, die von Ševelov folgendermaßen beschrieben wird: „Ukrainian prevailed throughout the countryside, except that in their conversations with people of the upper classes peasants often mixed in Russian words, thus laying the foundation for what was later, in slang, called *suržyke*“ (Ukrainisch herrschte auf dem Land vor, außer, daß die Bauern in ihre Gesprächen mit Leuten der höheren Klassen oft russische Worte hineinmischten und so den Grund legten für das, was später umgangssprachlich *suržyke* genannt wurde).³⁵⁹

In der vom russischen Zarentum verwalteten Ostukraine, in der Burghardt aufwuchs, genoß die ukrainische Sprache das niedrige Prestige einer Bauern- und Folkloresprache („kleinrussisch“). Die Intelligenz und das Stadtbürgertum waren weitgehend russifiziert. Die ukrainische Sprache war nach einem Ukaz von 1876 von allen öffentlichen Funktionen ausgeschlossen, das heißt, Russisch war Amts-, Unterrichts-, Pressesprache usw. Dabei handelt es sich also nicht ausschließlich um eine Funktion als „lingua franca“, sondern um den bewußten Versuch die ursprüngliche Sprache zu verdrängen. Neben der binären Struktur der beiden Sprachen Russisch und Ukrainisch spielt hier laut Ilnytskyjs Theorie das imperialistische Element eine entscheidende Rolle. Auch Burghardt wuchs unter den Vorgaben der russischen Verkehrs- und Unterrichtssprache an Schule und Universität auf, deren legaler Status auch seine deutsche Familie und ukrainischsprachige Umgebung in Podolien und Wolhynien nicht beeinflussen konnten.³⁶⁰

Durch die Revolutionen von 1905 und 1917 sowie insbesondere durch den sowjetischen Kurs der „korenizacija“ (Ukrainisierung) jedoch konnte die ukrainische Sprache bereichert, standardisiert und auf eine breitere Schicht von Intellektuellen ausgeweitet werden.³⁶¹ Zu diesen von der ukrainischen Wiedergeburt begeisterten Intellektuellen gehörten die Dichter der Kiever Neoklassiker. Von vereinzelt russischen Gedichten am Beginn ihres Schaffens (ein Gedicht *Draj-Chmaras* von 1910, im gleichen Jahr *Fylypovyčs* unter dem Pseudonym *Zorev* erschienenen russischen Gedichte, *Ryl'skyjs* „Son“/Traum von 1907) abgesehen, verfaßten sie ihre Werke bald ausschließlich in ukrainischer Sprache (das betrifft auch Burghardts zu jener Zeit entstandene Übersetzungen) und erklärten während der Literaturdiskussion von 1925-28 sowie in ihren Werken ihr Ziel, die ukrainische Literatur - und damit auch die Sprache - auf ein Niveau der Weltliteratur führen zu wollen.

Gerade in der ukrainischen Literatur gibt es eine Vielzahl multilingualer Autoren. So verfaßten einige Schriftsteller des 19. Jh. ihre Werke sowohl in russischer

³⁵⁸ Vgl. Hamers/Blane, S. 17-20, 112-121, 277-282, Shevelov, George Y. (1989): *The Ukrainian Language in the First Half of the Twentieth Century (1900-1941). Its State and Status.* Cambridge, S. 8f.

³⁵⁹ Zit. n. Shevelov, S. 11. Ein solches code-mixing ist bei Burghardt gepaart mit code-switching (spontane Vermischung einzelner ‚tags‘). Vgl. Hamers/Blane, S. 30, 258-272, Adler, Max (1977): *Collective and individual bilingualism. A sociolinguistic study.* Hamburg, S. 100 sowie zur Sprachvermischung bei Burghardt siehe Anhang C. Unterscheidung von ability und use of language.

³⁶⁰ Im Gegensatz z.B. zu den zeitgenössischen deutschen Werken von Dichtern der Bukovina (Paul Celan/Antschel, Rose Ausländer, Selma Meerbaum-Eisinger usw.).

³⁶¹ Zur Geschichte der ukrainischen Sprache vgl. Shevelov, S. 5f., 9f., 34-140.

(Ševčenko, Hrebinka) bzw. deutscher (Fed'kovyč, Kravčenko) als auch ukrainischer Sprache. Maik Iohansen als Schwede, der ukrainisch dichtete, kommt der Situation Burghardts sehr nahe.³⁶² Zu den verschiedenen Möglichkeiten mehrere Sprachen zu verwenden, kommt die Kombination verschiedener nationaethnischer Kontexte. So erarbeitete sich z.B. als bekanntes Beispiel Gogol den ukrainischen Kontext in russischer Sprache.³⁶³ Burghardt verknüpfte solche Kontexte frei mit seinen drei hauptsächlichlichen Dichtersprachen.

Kovaliv stellt lediglich fest: „... ne zrazu vidvažyv'sja pysaty ukraïns'koju mo-voju“ (... wagte nicht sofort in ukrainischer Sprache zu schreiben).³⁶⁴ Die interessante Frage ist jedoch gerade, warum Burghardt die Sprache seiner künstlerischen Darstellungen wechselte. Hinsichtlich des Deutschen können die Vermeidung von einem Leiden an der Sprachlosigkeit und der Brückenschlag zu seiner neuen Heimat unterstellt werden. Der geringe Umfang jener Werke ist, wie mehrfach festgestellt wurde, durch seine Defizite im poetischen Ausdruck im Deutschen und durch sein Bestreben, die ukrainische Literatur zu bereichern, während die deutsche bereits reich sei, erklärt werden. Der Übergang zur ukrainischen Dichtung kündigte sich bereits mit vereinzeltten Werken in den 20er Jahren an, die vermutlich dem Impuls der Begegnung mit Zerov zu verdanken sind. In der Emigration dienten sie einer Identifikation mit der ukrainischen Exilgemeinde und einer Verarbeitung von Verlust und Nostalgie.

Ein Widerspruch besteht dabei in Burghardts zunächst unveröffentlichten Gedichten der 1920er Jahre. Zu einer Zeit also, zu der er eng mit den übrigen Neoklassikern zusammenarbeitete, deren Werk sich spätestens seit dem Bürgerkrieg auf das Ukrainische konzentrierte, verfaßte Burghardt noch beinahe ausschließlich russische Lyrik. Als Deutscher, der sich mit der Ukraine identifiziert und in der ukrainischen Exilliteratur sowohl durch den sprachlich-ästhetischen als auch durch den inhaltlichen Beitrag zu einem der wichtigsten Dichter aufsteigt, ist Burghardt ein einzigartiger Fall.³⁶⁵

Biographisch gesehen geriet er in eine paradoxe Situation: Er schrieb als Deutscher in der Ukraine russische Gedichte und wurde dort nur als Übersetzer wahrgenommen, während in Deutschland seine Vermittlungstätigkeit nur in der ukrainischen Exilgemeinde Beachtung fand. Seine aufsehenerregenden ukrainischen Werke verfaßte er erst in der Zeit, in der er als einziger aus der Gruppe der Neoklassiker im deutschen Exil lebte. Diese Werke wurden wiederum nur innerhalb der Emigrantengemeinschaft diskutiert, nicht aber von der deutschen oder später der amerikanischen Kritik beachtet. Und das, obwohl sich Burghardts Werk gerade durch seine Mehrsprachigkeit auszeichnet, die gleichfalls einen Zugang zu verschiedenen Kulturen bedeutet. Umgekehrt hatte erst die kulturelle Vielfaltigkeit sein Wirken und Werk motiviert. Siehs behauptet, Burghardt habe zumindest seine Epopöe nicht deutsch schreiben wollen, da die ukrainische Nationalliteratur noch keinen großen Dichter und keine Epopöe besäßen.³⁶⁶

³⁶² Vgl. Andrusyshen, C. H./Kirkconnell, W. (Hg.) (1963): *The Ukrainian Poets 1189-1962*. Toronto, S. 58, 87f., 181f., 268f., 397f.

³⁶³ Vgl. Grabowicz, S. 100f.

³⁶⁴ Zit. n. Kovaliv (1991), S. 9.

³⁶⁵ Das sieht auch Boháč so. Vgl. Boháč, S. 3-4.

³⁶⁶ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 370.

2.3.2.1.2 *Emigration und Fremdheitsproblematik*

„My žyvemo v malokul’turnych umovynach,... My ljudy bez imeny j deržavy, bez hromads’koï prynaležnosti. A prote vperto stoïmo na svojemu mandrivnomu šljachu j ne chočemo zbočyty z n’oho. My ladni pity svit-za-oči, za okeany, u kraï tropični čy poljarni, aby ne vertaty dodomu - javyšče, jake ne maje prykladu v istorii. I v cych važkych umovynach žyttja, viddani na lasku čužych narodiv, stavšy perechožymy hostjamy - my dali tvorymo svoju kul’turu. Majemo školy, ... navit’ svij universytet, majemo svoï cerkvy, likarni, teatry, vydavnyctva, hazety, trupy artystiv, spivciv, a naši poety j prozaïky ne perestajut’ i tut, na čužyni, plekaty ridne slovo. Jakyj inšyj narod spromihsja b na ce?“ (Wir leben unter wenig zivilisierten Umständen ... Wir sind Leute ohne Namen und Staat, ohne Staatszugehörigkeit. Und dennoch stehen wir hartnäckig auf unserem Wanderweg und wollen nicht von ihm weichen. Wir sind bereit blindlings in die Welt loszuziehen, hinter den Horizont, über die Ozeane, in tropische oder polare Länder, um nicht nach Hause zurückzukehren – eine Erscheinung, die in der Geschichte kein Beispiel kennt. Und unter diesen schweren Umständen des Lebens, der Freundlichkeit fremder Völker ausgeliefert, vorübergehende Gäste werdend – schaffen wir weiterhin unsere Kultur. Wir haben Schulen, ... sogar eine eigene Universität, wir haben unsere Kirchen, Ärzte, Theater, Verlage, Zeitungen, Künstlertruppen, Sänger und unsere Poeten und Prosaiker, die auch hier, in der Fremde nicht aufhören, die Muttersprache zu pflegen. Welches andere Volk wäre dazu imstande?).³⁶⁷

Im Rahmen der Exilforschung, die Schwierigkeiten und Reaktionen von Emigranten auf die Exilsituation untersucht, stellt Burghardt einen einzigartigen Fall dar. Exil ist nicht eine literaturgeschichtliche Epoche oder ein literarischer Stil, sondern eine Lebensphase der betroffenen Autoren. Eine Änderung des persönlichen Stils ist dabei wahrscheinlich, denn Qualität und Intensität der Ausdruckskraft bleiben oft nicht die gleichen. Auch eine Veränderung des Sprachgefühls ist wahrscheinlich, da sich der Autor automatisch mit der anderen Sprache auseinandersetzt, sie mit der eigenen vergleicht und daher bewußter verwendet.³⁶⁸

Im Gegensatz zu Emigranten, die sich auf eine neue Kultur einrichten müssen und dabei mit der eigenen Wurzellosigkeit konfrontiert sind, welche sich sowohl im privaten Bereich in der Änderung des sozialen und gewohnten Umfelds als auch im beruflichen Bereich im Verlust einer erarbeiteten Stellung bzw. gerade bei Schriftstellern vom Publikum der eigenen Sprache und Kultur niederschlägt, war Burghardt mit der Kultur und Sprache des Landes, in das er als Emigrant zurückkehrte, bereits vertraut. Sowohl die Sprachkenntnisse als auch familiäre und freundschaftliche Kontakte erleichterten ihm die Aufrechterhaltung seiner beruflichen, intellektuellen Tätigkeit. Üblicherweise setzt bei Emigranten ein Leiden an der Sprachlosigkeit bzw. das sog. „Leben in der Übersetzung“ ein, bei dem der Mangel an Beherrschung der neuen Sprache zu einem Gefühl der Ohnmacht führt. Oft geht damit ein Statusverlust einher. Das Exil wird von den Emigranten meist als Provisorium betrachtet. Dadurch wird die Emigration zu einer Erfahrung der Heimatlosigkeit, nicht der neuen Heimat. Psychologische Untersuchungen ergaben, daß die

³⁶⁷ Zit. n. Deržavyn (1948a), S. 29.

³⁶⁸ Vgl. Köppke, S. 226 – 229.

Reaktion gegenüber dem Gastland häufig eine negative Einstellung beinhaltet (Reserviertheit, Überheblichkeit, heftige Ablehnung, tiefste Verzweiflung).³⁶⁹ In Burghardts Fall ist eine negative Einstellung gegenüber Deutschland, ausgenommen das faschistische Regime, nicht zu erkennen. Ein interessantes Detail ist dabei die in den Analysen seiner Werke festgestellte defizitäre Verwendung seiner Muttersprache, des Deutschen, in den wenigen Versuchen einer deutschen Dichtung. Dieser Komplex betrifft jedoch wieder die bereits besprochene Problematik der Sprachverwendung bei Burghardt.

Ähnlich Nabokov oder Conrad wurde auch Burghardt erst im Exil durch seine Werke berühmt. Ebenso wie bei ihnen fand bei Burghardt ein Sprachwechsel statt.³⁷⁰ Die Besonderheit besteht nun jedoch darin, daß es sich im Falle Burghardts nicht um einen Wechsel von der Sprache des „Heimatlandes“ zur Sprache des Gastlandes handelt, sondern aus der Exilsituation heraus um eine bewußte Hinwendung zur lange unterdrückten Sprache des Landes, in dem der Autor aufgewachsen war. Eine Veränderung in seinem literarischen Schaffen und Denken setzte mit Sicherheit ein, nämlich die konsequente Hinwendung zur ukrainischen Sprache und die ästhetische Weiterentwicklung beispielsweise zu komplexeren Dichtarten. Dabei spielten die politisch-gesellschaftlichen Umstände der Sowjetukraine, die ihn vor seiner Auswanderung am freien Ausdruck behinderten, und die schlicht durch Lebenserfahrung erlangte künstlerische Reife eine Rolle. Doch auch der Verlust der im Kindesalter erfahrenen Heimat und ein Gefühl der Ohnmacht hinsichtlich der Unterdrückung der Ukraine bzw. der eigenen Kollegen trugen dazu bei.

Der psychische Vorgang, bei dem der Mensch von der gewohnten in eine fremde Kultur versetzt wird und in dem die Konfrontation mit der neuen Umgebung zum Zusammenbruch des gewohnten Denk-, Handlungs-, Gefühls- und Kommunikationssystems führt, wird Kulturschock genannt. Dabei handelt es sich nicht um einen linearen Prozeß, sondern um einen andauernden Zwiespalt.³⁷¹ „Auch im Kulturschock-Modell bedeutet die letzte, die *Interdependence Stage*, eine dynamische Synthese beider kultureller Welten und damit eine Persönlichkeitsveränderung.“³⁷²

Siehs vertritt die Meinung, Burghardt habe sich in Deutschland keineswegs fremd gefühlt: „Dieser Umstand läßt mich also zu der Annahme kommen, daß Burghardt anfangs nicht als ukrainischer Emigrant anzusehen ist, sondern als richtiger Deutscher. ...denn Burghardt hatte wirklich Sehnsucht nach der Ukraine, nach Kiev, nach seinen Freunden. ...Nicht die Fremde der Umgebung erweckt in ihm das Gefühl der Sehnsucht, sondern das Gefühl auf ewig die Heimat verloren zu haben, in der er seine Kindheit verbrachte...“³⁷³ Von einem Kulturschock kann man bei Burghardt wohl kaum sprechen, da er deutsche Denk- und Kommunikationssysteme durch seine Eltern und eigene Reisen bereits kannte. Auch mit der deutschen Literatur hatte er sich intensiv beschäftigt; mit seiner beruflichen Stellung in Münster sowie der Denkfreiheit, die in Deutschland gegenüber der Sowjetukraine für ihn größer war, konnte er zufrieden sein. Dennoch verlor Burghardt durch die Emigra-

³⁶⁹ Vgl. Ittner, S. 5, 9.

³⁷⁰ Vgl. Milbauer, Asher Z. (1985): *Transcending Exile*. Conrad, Nabokov, I.B. Singer. Miami, S. xii f., 57f.; Bethea, David M. (1994): *Joseph Brodsky and the creation of Exile*. Princeton, S. 22.

³⁷¹ Vgl. Ittner, S. 5-17.

³⁷² Zit. n. Ittner, S. 15.

³⁷³ Zit. n. Siehs (1952). Bd. 1, S. 143-146.

tion persönliche und künstlerische Kontakte. Die Enkulturation in der Ukraine durch Kindheit und Jugend, die Erfahrung der souveränen Ukraine und die Ungewißheit über das Schicksal der übrigen Neoklassiker bilden die Motivation für eine Sehnsucht nach der Ukraine, wie sie sich in seinem Spätwerk ausdrückt. Die Konzentration auf die Ukraine blieb nicht auf sein Werk beschränkt, sondern umfaßt sein gesamtes Schaffen als Dozent und Publizist, das ihn dazu brachte, sich auch im persönlichen Bereich v.a. in der ukrainischen Exilgemeinde zu bewegen. Schließlich spricht sein angebliches Vorhaben, nach Übersee auszuwandern, nicht für eine tiefe Identifizierung mit Deutschland. Das mag auch an der Erfahrung des Faschismus liegen, die zahlreiche nach Deutschland gelangte Ukrainer zu einer Weiterwanderung in die USA oder Kanada bewegte.³⁷⁴

Im künstlerischen Werk und beruflichen Schaffen Burghardts scheint sich die Vermutung des Kulturschock-Modells in Bezug auf eine letztendliche Synthese beider kultureller Welten und einer Stilveränderung zu bestätigen.³⁷⁵ Elemente von westlicher und östlicher Kultur waren bei Burghardt in gewissem Umfang schon vor dem Exil vorhanden, doch eine wirkliche Synthese erfuhren sie erst in der Zusammenstellung des Gedichtbands „Karavely“ oder in der Epopöe „Popil imperij“. So finden sich Anklänge an verschiedenste literarische Strömungen unterschiedlicher Nationen, klassische europäische Gedichtformen mit gleichzeitigen formalen Bezügen zu den Kiever Neoklassikern, gleichermaßen weltliterarische wie ukrainische Motive, Sujets, Intertextbezüge, vorwiegend in ukrainischer Sprache. Die Änderung des Personalstils könnte im Falle Burghardts auch als künstlerische Reifung bzw. Fortentwicklung gedeutet werden. In bemerkenswerter Weise trifft eine Studie über die Satire als „schöpferische Methode des Widerstands“ innerhalb von Literaturdebatten und im künstlerischen Werk des antifaschistischen Exils auf Burghardt zu. So beschreibt Lukács seine zeitgenössische Umgebung als eine, „in der es schwer ist, eine Satire nicht zu schreiben“; sie „erfüllt ihre Bestimmung, wenn in der grotesken, ‚unwahrscheinlichen‘ Einzelheit, zugleich die tiefe Wahrheit des Gesamtzusammenhangs unmittelbar zum Ausdruck kommt.“³⁷⁶ Die gleiche Entwicklung ist sowohl in der literarischen Diskussion zu erkennen, in der sich die „Kiever Neoklassiker“ durch satirische Gedichte verteidigten, wie in Burghardts Werken, die unter dem Pseudonym Horotak erschienen, oder auch in „Mandrivka do soncja“, „Prokljati roky“ oder „Popil imperij“. Letztere Epopöe besitzt außerdem als satirische Demonstration von Grausamkeit und Banalität der nationalsozialistischen Diktatoren eine Parallele zu Brechts „Arturo Ui“.³⁷⁷

³⁷⁴ Die Einwanderer der dritten ukrainischen Emigrationswelle waren zwar relativ wenige, unter ihnen befanden sich jedoch verhältnismäßig viele Gebildete. Es handelte sich dabei um die ukrainische Intelligenz, die durch den zweiten Weltkrieg in alliierte DP-Lager auf deutschem oder österreichischem Gebiet gerieten (Flucht vor rotem Terror oder Zwangsarbeiter der Deutschen) und von dort in den Jahren nach dem Krieg weiterwandern konnten. Vielen von ihnen wird eine Nostalgie nachgesagt, die sie daran hinderte, in Übersee heimisch zu werden. Vgl. Mandryka, Mykyta I. (1968): *History of Ukrainian Literature in Canada*. Winnipeg, S. 148-150.

³⁷⁵ Auch Boháč kommt zu dem Schluß, daß bei Burghardt an Stelle von Assimilation, Verlust der ethnonationalen Selbstwahrnehmung oder ethnokultureller Isolation die zwei Kulturen ausgewogen nebeneinander stehen. Vgl. Boháč, S. 4.

³⁷⁶ Zit. n. Lukács, Georg (1971): *Werke. Probleme des Realismus I. Bd. 4: Essays über Realismus*. Neuwied; Berlin, S. 107 und 97.

³⁷⁷ Vgl. Scheit, Gerhard (1989): Die Satire als archimedischer Punkt. Zur Rekonstruktion nicht stattgefundenener Exil-Debatten. In: Koebner, T./ Köpke, W./ Krohn, C.-D./ Schneider, S. (Hg.): *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 7: Publizistik im Exil und andere Themen, S. 19, 34.

2.3.2.1.3 Das neoklassische Programm „Do džerel“

In Konsequenz ihrer Forderung, sich der klassischen europäischen Literatur zuzuwenden, fügten die „Kiever Neoklassiker“ in ihren Werken und Übersetzungen europäische Dichter, weltliterarische Motive und Formen in die ukrainische Literatur ein und wurden so zu Vermittlern nicht nur zwischen Literaturen, sondern auch zwischen Kulturen. Manches brachten sie zum ersten Mal in den ukrainischen Kontext ein, vieles erreichte in ihrem Werk seinen Höhepunkt in der ukrainischen Literatur, z.B. die Gattungen Sonett, Terzine und die Motive Salomé oder Beatrice. Außerdem waren alle Mitglieder dieser Gruppe Lehrer oder Dozenten und konnten auch in dieser Funktion Literatur und Kultur vermitteln. Besondere Aufmerksamkeit, wenn auch meist eher im negativen Sinne, erhielten ihre Positionen im Verlauf der Literaturdiskussion.

Ihre Kulturvermittlung funktionierte jedoch v.a. in eine Richtung, wobei Burghardt, der auch vom Ukrainischen ins Deutsche übersetzte, eine Ausnahme bildete. Er hielt in seinem Gesamtwerk an den programmatischen Punkten der Neoklassiker fest, nämlich in der ukrainischen Literatur zunächst eine Basis verschiedenster Formen zu schaffen, so daß ein Kanon entstehen könne, auf Grundlage dessen die ukrainische Literatur weltliterarisches Niveau erreiche. Dies beinhaltet die Forderung nach strenger Einhaltung von Kanonvorgaben und nach ästhetisch ausgefeilten Stilmitteln, erlaubt aber auch avantgardistisch-zeitgenössische Tendenzen. Eine solche Literatur kontrastiert mit der ukrainischen Tradition, die sich vor den Neoklassikern - motiviert durch die andauernde politische Unterdrückung - auf das national gebundene bäuerlich-kosakische Thema in eher volkstümlicher Form konzentrierte.³⁷⁸ Sich von anderen Nationalliteraturen beeinflussen zu lassen, galt als wenig originell.

Das neoklassische Programm beinhaltet unter anderem das Ideal von Bildung und die Schulung angehender Poeten sowohl in weltliterarischen Übersetzungen als auch in ukrainischer Literaturgeschichte. Eine Folge dieses Programms ist die häufige und intensive Intertextualität der neoklassischen Werke, und auch Burghardts. Siehs vermeint im Zeitraum der 20er Jahre einen inneren Zwiespalt Burghardts beobachten zu können, da jener einerseits die Ukraine liebte und andererseits Ruhe und Harmonie brauchte, die er in der damaligen, in einer revolutionären Dynamik befangenen Ukraine nicht finden konnte. Seine Hinwendung zur klassischen Weltliteratur betrachtet er als Lösung dieses Zwiespalts.³⁷⁹ Gerade weil die intertextuellen und interkulturellen Beziehungen das Werk Oswald Burghardts grundlegend charakterisieren, können sie sein „literaturtheoretisches Programm“ erklären, das er nie explizit formuliert hat, nämlich die Übereinstimmung mit neoklassischen Positionen.

³⁷⁸ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 32-36.

³⁷⁹ Vgl. ders. Bd. 1 S. 122-124.

2.3.2.2 *Burghardt als Vermittler zwischen der ukrainischen und deutschen Nationalliteratur*

2.3.2.2.1 *Übersetzungen*

Übersetzungen haben immer eine Wirkung auf Poetik und Literaturtradition, da jede Übersetzung etwas Neues in eine Nationalliteratur einführt.³⁸⁰ Bei Burghardt äußert sich das darin, daß er - wie auch die anderen Neoklassiker - vieles erstmals in die ukrainische Literatur einbrachte und spätere Dichtergenerationen sich auf die neoklassische Übersetzertradition stützen konnten.³⁸¹

In jedem Fall wirkt sich der Kontext unterschiedlicher Kulturen und Sprachen auf die Übersetzung aus. Sog. Interlinearversionen verschleiern nicht wie nachahmende Übersetzungen die Fremdheit des Originals. Dem gegenüber steht die automatische Sprachübersetzung, die versucht, Elemente eines Gedichts durch äquivalente Elemente in der anderen Sprache zu ersetzen und dabei Invarianzen in Kauf nimmt.³⁸² Letzterer Praxis ist auch Burghardt zuzurechnen. Er beschreibt das Vorgehen folgendermaßen: „(...) jede Übersetzung ist meistens ein Kompromiß zweier Tendenzen: 1. Alle sprachlich stilistischen Eigenartigkeiten des Originals, auch die lautlichen und syntaktischen, so fremdartig sie auch in der Sprache des Übersetzers klingen mögen wiederzugeben; 2. Für alle Erscheinungen der fremden Sprache Analogien in der eigenen zu suchen.“³⁸³ Im Artikel „Slovo žyve j mertve“ (Das lebendige und das tote Wort) beschreibt er als Ursache solcher Invarianzen zwischen ukrainischer und deutscher Sprache z.B. die unterschiedliche Zuordnung vieler Substantive zum grammatischen Geschlecht (der Mond, aber luna) oder die verschiedenen Klangqualitäten.³⁸⁴

Die Übersetzung kann außerdem nie dem Original völlig gleichkommen (keine Identität), da eine gewisse Interpretation immer enthalten ist, ein subjektiver Einfluß des Übersetzers also nie ausgeschlossen werden kann. Das führt zu potentiellen Abweichungen, Modulationen oder Modifikationen, denen die Veränderung einzelner künstlerischer Verfahren, Stil, Form, Inhalt oder Aussage unterliegen können. Apel unterscheidet daher verschiedene Texttypen, wobei in der Übersetzung entweder die Erkenntnisfunktion der Sprache (inhaltsbetonter Text), die expressive Funktion (formbetonter Text) oder die Appellfunktion (appellbetonter Text) in den Vordergrund rücken.³⁸⁵ Burghardt versucht sowohl Inhalt als auch Form zu übertragen; Erkenntnis- und expressive Funktion wirken bei ihm also gleichermaßen, während die Appellfunktion in den Hintergrund tritt.

Kongeniale Übersetzungen sind selten. Lysenko sieht solche in den slavischen Literaturen v.a. bei den russischen Akmeisten oder ukrainischen Neoklassikern als Kenner verschiedener europäischer Sprachen und geistiger Gegenseitigkeit zwischen Völkern umgesetzt.³⁸⁶ Dabei fällt auf, daß es sich gerade um Gruppen

³⁸⁰ Vgl. Apel, Friedmar (1983): *Literarische Übersetzung*. Stuttgart, S. 31. Im Falle der Ukraine meint Nationalliteratur eigentlich eine ethnonationale Literatur.

³⁸¹ Vgl. Lysenko, Ivan (1995): *Do Džerel. Pro pereklady Jurija Klena*. In: *Berezil'* 7-8, S. 9f.

³⁸² Vgl. Apel, S. 14, 57-59, 81f.

³⁸³ Zit. n. Burghardt (1938b), S. 273f.

³⁸⁴ Vgl. Klen (1936), S. 829f.

³⁸⁵ Vgl. ebd., S. 32-36, 0.

³⁸⁶ Vgl. Lysenko, S. 9.

mit einem klassisch fundierten Programm handelt, die außerdem viel übersetzten³⁸⁷ und Talent wie Bildung als Voraussetzung für Kunst ansahen. Burghardt ist innerhalb dieser Gruppen eine Besonderheit, da er zunächst ausschließlich als Übersetzer auftrat und erst später, nach der Trennung von der Gruppe, eigene Lyrik veröffentlichte. Die Besonderheit seiner Übersetzungen sieht Lysenko in der Auswahl der Originaltexte. So übersetzte Burghardt Poesie verschiedener Nationen und historischer Epochen, verschiedenster Themen und Genres: altdeutsche und altisländische Epen, Shakespeare, englische und deutsche Romantiker, französische Parnassiens, deutsche und österreichische Neoromantiker, französische und belgische Symbolisten, zeitgenössische Dichter u.v.m.³⁸⁸ Dabei handelt es sich meist um Übersetzungen aus anderen Sprachen ins Ukrainische. Ins Deutsche übersetzte Burghardt einige Gedichte von Ševčenko und Werke der Neoklassiker.³⁸⁹ Er erzielte damit nur wenig Resonanz beim deutschen Publikum, jedoch mehr bei ukrainischen Emigranten und Slavisten. Auch durch seine genauen Übertragungen mit dem Streben nach Adäquatheit aller künstlerischen Strukturen und der strikten Trennung zwischen Übersetzung und Nachdichtung zeichnet sich Burghardt aus. Andere Gedichte Burghardts sind zwar keine Übersetzungen, wirken aber wie Themenbearbeitungen ausländischer Dichter, z.B. Georges in „Slova i kvity“, Bloks in einigen russischen Gedichten des Jahres 1921, Gumilevs und Stuckens in Werken, die dem Thema Exotismus zugeordnet sind.³⁹⁰ Wie die übrigen Neoklassiker rief Burghardt auf diese Weise zu den Quellen,³⁹¹ und wie sie gilt Burghardt als kongenialer Übersetzer.³⁹²

Ein Sonderfall liegt vor, wenn es sich bei Autor und Übersetzer um eine Person handelt. Solche Selbstübersetzungen können autorbezogen (poetische Übung),

³⁸⁷ Draj-Chmara übersetzte russische und polnische Romantiker, französischsprachige Symbolisten, französische Parnassiens und deutsche Expressionisten ins Ukrainische. Fylypovyč übertrug russische Romantiker, russische Symbolisten und französische Symbolisten. Zerov übersetzte sehr viel aus dem Lateinischen, aber auch russische, weißrussische, polnische und französische Romantiker und Autoren der Strömungen um die Jahrhundertwende, Petrarca, Goethe, Byron und französische Parnassiens. Er übersetzte auch aus dem Ukrainischen ins Russische. Vgl. Zerov (1990). Bd. 1, ab S. 128. Ryl's'kyj übersetzte altrussische Werke, russische, polnische und tschechische Romantiker und Symbolisten, französische Autoren der Klassik, des Parnass und des Symbolismus, Shakespeare und Andersen, deutsche Klassiker und Romantiker, lateinische, italienische, spanische, norwegische, rumänische, türkische Werke und Stücke aus der verschiedensten im sowjetischen Einflußbereich ansässigen Ethnien. Vgl. Ryl's'kyj, Maksym (1983-1990): *Zibrannja tvoriv u dvadcaty tomach*. Bd. 5-11: *Poetyčni pereklady*. Kiev.

³⁸⁸ Vgl. Lysenko, S. 10. Auflistung von Burghardts Übersetzungen: Im Band Klen (1991) sind folgende Übersetzungen Burghardts abgedruckt: aus dem Englischen (Shakespeare, Byron, Shelley), aus dem Russischen (Puškin, Lermontov, Odoevskij, Jazykov, Tjutčev, Tolstoj, Blok, Jesenin), aus dem Französischen (Leconte de Lisle, Mallarme, Verlaine, Rimbaud, Verhaeren, Moreas, Samen, Claudel, Valery, Duhamel), aus dem Deutschen (George, Rilke, Hasenclever, Toller, Winkler). In Klen, Jurij (1960): *Tvory*. Bd. 4. Toronto erschienen Burghardts Übersetzungen von Shakespeares Dramen „Hamlet“ und „The Tempest“. In der Zeitschrift *Berezil'* (1995), Nr. 7-8, S. 10-19 wurden außerdem Übersetzungen Burghardts von Gedichten Gautiers, Moreas', Wordsworths, Shelleys und Rilkes ins Ukrainische abgedruckt. Vgl. auch Kirchner (1967), S. 91.

³⁸⁹ Vgl. Burghardt, Oswald (1947): *Dichtung der Verdammten*. Eine Auswahl aus den Gedichten neoklassischer ukrainischer Dichter. (nicht veröffentlichtes Manuskript). Österreich; Göbner (1992), S. 44.

³⁹⁰ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 334-337.

³⁹¹ Vgl. Lysenko, S. 10.

³⁹² Vgl. Malanjuk (o. J.), S. 89.

publikumsbezogen (Erleichterung der Rezeption) oder werkbezogen (Bereicherung und Fortsetzung des Werks) ausfallen. Auf Burghardt trifft vermutlich v.a. die werkbezogene Funktion zu, im Falle der deutschen Gedichte auch die publikumsbezogene. Da bei Selbstübersetzungen keine Rücksicht auf ‚fremdes geistiges Eigentum‘ genommen werden muß, sind Freiheiten in der Übersetzung häufiger.³⁹³ Trotz seiner Bemühungen um eine adäquate Übertragung sind die Übersetzungen, die Burghardt von eigenen Werke anfertigte, in keinem Falle wortgetreue Umarbeitungen. Am nächsten sind sich die Übertragungen der Troubadour-Sonette. Bei den verschiedenen Gedichten um Antonius/Kleopatra kommt es nur zu einer inhaltlichen Schwerpunktverlagerung. Die Stücke um Dionysos differieren in formaler Hinsicht beträchtlich, sind jedoch inhaltlich sehr ähnlich. Die übrigen Variationen („Jeanne d’Arc“/„Žanna d’Ark“, „Tannhäuser“/„Tangejzer“) beinhalten in ihrer jeweils später entstandenen Version neben einer formalen Veränderung (strophische Komposition, Versmaß) eine inhaltliche Erweiterung (meist detaillierter), also ein völlig anderes Konzept. Gemeinsam bleiben in jedem Fall das zugrundeliegende Motiv und einige Bilder. Es handelt sich also um eigenständige Umdichtungen.³⁹⁴

2.3.2.2.2 *Lehre*

Als lehrender und forschender Literaturwissenschaftler vermittelte Burghardt an verschiedenen ukrainischen Institutionen (vgl. Kap. 2.1) deutsche Literatur. An den Universitäten in Münster, Prag, Innsbruck und München lehrte er die ukrainische und russische Literatur bzw. Sprache. Neben dem fachlichen Aspekt der Wissensweitergabe spielte die Slavistik auch als Vermittler zwischen Kulturen, zwischen West- und Osteuropa eine Rolle.³⁹⁵ Daher soll vor der Auflistung der von ihm geleiteten Veranstaltungen kurz die Geschichte der slavistischen Lehre und Forschung, inklusive der Entwicklung des Faches, seiner Ausdehnung und Schwerpunkte an den jeweiligen Instituten skizziert werden.

Das Slavisch-Baltische Seminar (bis 1955 Slavisches Seminar) an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster wurde im Jahr 1930 von K. H. Meyer gegründet, dessen Schwerpunkt russische und polnische Literatur- und Geistesgeschichte war und der das Fach „in seiner ganzen Breite und Vielseitigkeit repräsentiert hat“.³⁹⁶ Damals war die Slavistik ein kleines Fach mit 13 bis 26 Studenten. Eine außerplanmäßige Lektorenstelle, die P. G. Bogatyrev von Beginn an innehatte, wurde 1934 frei und konnte mit Burghardt besetzt werden. Zwischen 1941 und 1948 fanden nur rudimentäre Veranstaltungen zur Slavistik statt. Erst 1948 mit der Berufung D. Gerhardts ergab sich wieder eine reguläre Slavistik in Münster.³⁹⁷

³⁹³ Vgl. Lamping, Dieter (1992): Die literarische Übersetzung als de-zentrale Struktur: Das Paradigma der Selbstübersetzung. In: Kittel, Harald (Hg.): Geschichte, System, Literarische Übersetzung. Histories, Systems, Literary Translations. Berlin (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 5), S. 213-219.

³⁹⁴ Vgl. Vortrag der Autorin gehalten am 28.08.2002 auf dem V. Internationalen Kongress der Ukrainisten (MAU) in Černivci.

³⁹⁵ Vgl. Eichler, Ernst (1996): Deutsch-slavische Kulturbeziehungen in ihrer Bedeutung für die Zukunft. In: Ohnheiser, Ingeborg (Hg.): Wechselbeziehungen zwischen slawischen Sprachen, Literaturen und Kulturen als Gegenstand der Geschichte der Slavistik. Innsbruck, S. 43f.

³⁹⁶ Zit. n. Scholz, S. 231f., 234.

³⁹⁷ Vgl. Scholz, S. 231-237; Rösler (1980), S. 112f.

Burghardt hielt in Münster neben Sprachkursen auch Lehrveranstaltungen zur Literatur ab. Den Vorlesungsverzeichnissen (vgl. Anhang A) ist zu entnehmen, daß er dort durchgehend die russische Sprache und Grammatik, meist auch Polnisch und Ukrainisch sowie ein Semester lang sogar Bulgarisch lehrte. Darüber hinaus veranstaltete er häufig Vorlesungen zur russischen und ukrainischen, vereinzelt auch polnischen Literatur. An der Universität Münster beendete er außerdem im Jahr 1941 seine deutsche Promotion. Diese wurde von E. Hofmann, einem 1936 nach Münster berufenen Professor, betreut.

An Burghardts nächster Lehrstelle, der Karlsuniversität in Prag, war eine Institution der Slavistik bereits im vorigen Jahrhundert eingerichtet worden. Die erst 1881 erfolgte Trennung von tschechischer und deutscher Universität trug den politischen Umständen im Habsburger Reich Rechnung. An der deutschen Universität entwickelte sich wie in vielen anderen Fällen um die Jahrhundertwende die Slavistik aus der Indogermanistik heraus, während die Slavistik an der tschechischen Universität naturgemäß den Schwerpunkt auf die Bohemistik setzte.³⁹⁸ In der Zwischenkriegszeit war auch an der deutschen Universität die Westslavistik ein Schwerpunkt, während an den Universitäten im deutschen Kernland Russisch im Vordergrund stand. Wissenschaftlicher Kontakt zwischen den russischen und ukrainischen Emigranten und der deutschen Universität bestand offensichtlich nicht. Ein Lektorat für Ukrainisch wurde erst 1935 oder 1936 eingerichtet. Seit 1941 wurde es von J. B. Rudnyc'kyj geleitet. Die Studentenzahlen stiegen in den Kriegsjahren aufgrund der Zuwanderung osteuropäischer Emigranten. Gesemann versuchte, trotz der neuen politischen Forderungen der Faschisten eine „völkerverbindende, demokratische“ Slavistik zu lehren und geriet daher unter Druck, wurde 1944 zur Emeritierung gezwungen und von Oswald Burghardt abgelöst. Burghardt war bereits seit dem 28.12.1943 als planmäßiger Lektor für Russisch Mitglied der Universität gewesen.³⁹⁹

Auch in Prag unterrichtete Burghardt v.a. die russische, weniger die ukrainische Sprache und Literatur.⁴⁰⁰ Ab dem WS 1944/45 ist Burghardt weder im Vorlesungsverzeichnis noch in der Adressenliste aufgeführt, doch bei Rösel finden sich für jenes Semester Angaben für Sprachkurse von Burghardt (wie im Vorsemester) und die Vorlesungen „Lermontov. Lektüre und Interpretation“ und „Der Kiewer Warägerstaat“. Angeblich arbeitete er dort auch am Thema „Shakespeare bei den slavischen Völkern“. Laut Rösel blieb Burghardt bis Mai 1945 in Prag.⁴⁰¹

Zur Zeit, da die Prager Institutionen aufgelöst wurden, befand sich Burghardt schon in Österreich, wo er an der Universität Innsbruck befristet unterrichtete. Am Slavischen Institut jener Universität wurde Ukrainisch nur vom Wintersemester 1944/45 bis ins Jahr 1949 gelehrt, solange also, wie M. Zalesky dort eine

³⁹⁸ Vgl. Rösel (1995), S. 7, 11, 13; Zeil, S. 14f.

³⁹⁹ Vgl. Rösel (1995), S. 25, 47; Zeil, S. 47, 53, 90f, 123-128, 132.

⁴⁰⁰ Vgl. Rösel (1995) S. 95ff.; Mijakovs'kyj, S. 419. In der Monographie Rösels finden sich Hinweise auf Burghardts Tätigkeit als Professor an der Deutschen Universität in Prag. So wird er in den Jahren 1943-45 für sechs Dissertationen zusammen mit Schneeweis, Rippl, Rudnyc'kyj und Hofman als Gutachter benannt. Vgl. Rösel (1995), S. 99, 119f.

⁴⁰¹ Vgl. Rösel (1995), S. 25, 97.

Professur innehatte.⁴⁰² Burghardt taucht an der Leopold-Franzens-Universität lediglich im Vorlesungsverzeichnis für das WS 1946/47 auf mit einer Sprachübung zur russischen historischen Grammatik sowie je einer historischen und literarischen Veranstaltung zum ostslavischen Mittelalter und einem nicht genauer bestimmten Seminar zu einem russischen oder ukrainischen Autor.

Auch an der Ukrainischen Freien Universität München wurde Burghardt in der Zeit vom 21.9.1946 - 31.12.1947 als Universitätsprofessor geführt.⁴⁰³ Eines der zentralsten Werke hinsichtlich seiner Funktion in der deutsch-ukrainischen Wechselseitigkeit ist eine in ukrainischer Sprache verfaßte Geschichte der deutschen Literatur (195 Seiten), die er offensichtlich im Oktober 1947 in Polen zu veröffentlichen gedachte.⁴⁰⁴

Anhand der Liste der von ihm gehaltenen Veranstaltungen wird sichtbar, daß Burghardt gemäß dem Prinzip seines Kiever Lehrers Peretc⁴⁰⁵ neben breit gefächertem Wissen eine solide Kenntnis der älteren Literatur vermitteln wollte und daß die Institute, an denen er lehrte, offenbar mit Burghardt verschiedenste Bereiche der Slavistik abdecken wollten.

2.3.2.2.3 Publizistische Tätigkeit

Ebenfalls zur Mittlerfunktion Burghardts gehören die publizistischen Veröffentlichungen in ukrainischen und deutschen Zeitschriften über ukrainische, deutsche, russische und andere literarische Themen⁴⁰⁶ und die Herausgabe eigener ukrainischer Zeitschriften, nämlich „Litavry“ oder die geplante Fortführung des „Vistnyk“ in Regensburg. Durch seine Biographie war Burghardt zu einer Schnittstelle zwischen diesen Literaturen geworden, den Vergleich zwischen ihnen ermöglichte ihm seine profunde Sprachkenntnis. „Burghardts deutsche Abstammung bewahrte ihn davor, in einen bisweilen extrem ausgeprägten Nationalismus zu verfallen, so daß neben ukrainischen Themen auch Probleme der deutsch-russischen Beziehungen aufgegriffen wurden.“⁴⁰⁷ Bei der Beschreibung seiner publizistischen Tätigkeit in der Sekundärliteratur sind wieder nationalsozialistische Tendenzen gerade dieser Texte ausgeklammert.

⁴⁰² Ukrainisch wurde in Innsbruck also vom WS 1944/45 bis 1949 gelehrt und danach erst wieder ab dem WS 1994/95, also genau 50 Jahre später. Vgl. Ohnheiser, Ingeborg (1995): 25 Jahre Institut für Slavistik an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck 1970-1995. Innsbruck (Veröffentlichungen der Universität Innsbruck), S. 3, 22.

⁴⁰³ Vgl. Ausweis im Fond Nr. 25 der Ukrainischen Freien Akademie in New York.

⁴⁰⁴ Vgl. Fond Nr. 5 der Ukrainischen Freien Akademie in New York (Manuskript der Literaturgeschichte), eventuell gehört dazu auch das Manuskript über deutsche Volks- bzw. Ritterdichtung in Fond Nr. 6 und der Hinweis auf die geplante Veröffentlichung in Fond Nr. 25 der Ukrainischen Freien Akademie in New York.

⁴⁰⁵ Peretc war von 1903 bis 1914 an der Kiever Universität tätig, von 1907 bis 1914 als Direktor des Slavischen Seminars. In Forschung und Lehre konzentrierte er sich auf die alte ostslavische Literatur, deren profunde Kenntnis er seinen Studenten vermitteln wollte. Auch mit moderner ukrainischer Literatur beschäftigte er sich. Wegen seiner These, die altslavische Literatur sei ukrainisch geprägt, geriet er später unter politischen Druck. Vgl. Kubijovych, Volodymyr/ Struk, D. H. (Hg.) (1993): Encyclopedia of Ukraine. Bd. 3. Toronto; Buffalo; London. S. 848.

⁴⁰⁶ Vgl. Bibliographie.

⁴⁰⁷ Zit. n. Göbner (1992), S. 44.

Außerdem setzte Burghardt die Verteidigung der auch im Exil angegriffenen Position der Neoklassiker publizistisch fort, z.B. in den Artikeln „Bij može počaty-sja“ (Der Kampf kann beginnen) und „Deščo pro ljudej z toho boku“ (Etwas über die Leute von jener Seite).⁴⁰⁸ In der Tradition der Neoklassiker widerlegte er den Vorwurf des Epigontums wegen der Orientierung nach Europa und zur Weltliteratur sowie der Abwendung von aktuellen Problemen. Burghardt wiederum warf den ukrainischen Kritikern mangelnde Aufklärung und fehlende Weltoffenheit vor. Das Festhalten an den engen ethnographischen Grenzen und am Vorbild Ševčenkos sei zwar ein Festhalten am Nationalen, bewirke aber auch eine Primitivisierung der Literatur.⁴⁰⁹ Die Neoklassiker seien eine Elite gewesen, jedoch mit dem Wunsch, auch die Massen zu erziehen, die dafür aber noch nicht reif waren. Die Neoklassiker könnten also nicht als „Deserteure des Lebens“ bezeichnet werden, außerdem seien sie immer für ihre Positionen eingestanden.⁴¹⁰ Die Angriffe waren auch gegen Burghardt gerichtet, wie z.B. Šerechs Vorwurf, der Dichter flüchte sich vor der Welt in Idyllen oder „Popil imperij“ sei nicht eine originale Schöpfung des Autors, sondern ein eklektizistisches Nachahmen weltliterarischer Klassiker.⁴¹¹ Deržavyn warnte vor der Forderung nach einem einzigen Stil. Burghardts Antwort im oben genannten Aufsatz warf den Ukrainern Ignoranz gegenüber der europäischen Kultur vor und warnte vor einer automatisierten Denkform.⁴¹²

2.3.3 Resümee

Der synoptische Überblick über Burghardts Rolle im Kulturaustausch bildet einen Baustein zur Schließung von Lücken im wenig erforschten Bereich der deutsch-ukrainischen Wechselseitigkeit. Darüber hinaus bietet er eine systematische Darstellung von Burghardts außerliterarischer Tätigkeit und ordnet diese in den Gesamtzusammenhang ein.

Durch biographische Umstände begünstigt und durch äußere Zwänge verstärkt, konnte Oswald Burghardt ein einzigartiger Vermittler zwischen der ukrainischen und der deutschen Kultur werden. Zum Kulturaustausch trugen sowohl sein künstlerisches Werk als auch seine Tätigkeit als Übersetzer, Lehrer und Publizist bei. Da seine Bemühungen v.a. der ukrainischen Emigrantengemeinde galten, blieb sein Einfluß auf die deutsche Kultur eher begrenzt.

2.4 Intertextualität

Die mit den Forderungen der Neoklassiker verbundene Intertextualität⁴¹³ ist auch bei Burghardt eine bevorzugte Technik, deren Funktionsweise bereits unter 1.4 erklärt wurde. Bei diesem Aspekt handelt es sich nicht ausschließlich um eine

⁴⁰⁸ Vgl. Kovaliv (o. J.), S. 33.

⁴⁰⁹ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 215-224.

⁴¹⁰ Vgl. ders. Bd.1, S. 195-206.

⁴¹¹ Vgl. Kryms'kyj, S. 11; Siehs (1952). Bd. 2, S. 279.

⁴¹² Vgl. ebd., S. 206-212, 215-219.

⁴¹³ Der Begriff Intertextualität wurde in den 1960er Jahren von Kristeva geprägt und bezieht sich auf die Beziehung eines Textes zu einem extratextuellen Bezugspunkt. Bachtin dagegen entwickelte bereits in den 1920er/30er Jahren sein Konzept der Dialogizität, die von der grundsätzlichen „Verknüpfung zweier Sprachen“ ausgeht. Vgl. Grübel, S. 61, S. 204. Burghardts Werk wird hier nach dem Paradigma von Broich/ Pfister untersucht.

deutsch-ukrainische Wechselseitigkeit. Der Intertext vermag die offene Struktur von Burghardts Werk und Schaffen insgesamt zu erklären. Es handelt sich bei der Intertextualität der Neoklassiker um mehr als nur um die Vertiefung des einzelnen Werks. Ziel war vielmehr eine Veränderung, eine Öffnung der ukrainischen Literatur, wie sie Lachmann als Gedächtnishandlung und gleichzeitige Neuinterpretation beschreibt: „Die Intertextualität der Texte zeigt das Immer-Wieder-Sich-Neu- und Umschreiben einer Kultur, einer Kultur als Buchkultur und als Zeichenkultur, die sich über das Zeichen immer wieder neu definiert.“⁴¹⁴ In der literarischen Generation der ukrainischen 1920er Jahre wurden intertextuelle Bezüge vielfach angewandt, z.B. vom ukrainischen Schriftsteller Dovženko.⁴¹⁵ Die Autoren besaßen Idealvorstellungen von ihren Werken und Vorlieben, die in den intertextuellen Referenzen sichtbar wurden.

Das vorliegende Kapitel faßt eine horizontale Übersicht die Wesenszüge der von Burghardt verwendeten Intertextualität zusammen.

2.4.1 Anwendung des intertextuellen Paradigmas auf Burghardts Gesamtwerk

Die Bezüge in Burghardts Werken erstrecken sich gemäß einer weiten Definition der Intertextualität auf die Bereiche Weltliteratur und allgemeine Geschichte sowie im speziellen auf ukrainische Literatur und Geschichte, auf Mythen, Religion bzw. die Bibel, in geringerem Maße auch auf Musik oder bildende Kunst. Besonders häufig werden bei ihm Autoren erwähnt, die als Vorbilder oder Zeitgenossen sein Werk inhaltlich, formal und philosophisch beeinflussten: die „Kiever Neoklassiker“, die Parnassiens, Dante Alighieri,⁴¹⁶ A. Blok, L. Ukraïnka, Vergil bzw. I. Kotljarev-s’kyj und J. W. von Goethe.

Die Struktur seines Intertexts besteht aus Epigraphen, Zitaten, fiktiven Figuren anderer Autoren, Mythologemen, religiösen Archetypen oder zeitgenössischen authentischen Figuren bzw. Ereignissen. Außerdem gelangt viel autobiographisches Material in den Subtext. Die Prätexte können literarisch oder nicht-literarisch sein. Seine Intertextualität betrifft sowohl den weiten Kontext der Systemreferenz (bei Burghardt nur Dichtarten) und des Supertexts (Kanon der Dichtarten) als auch Einzeltextreferenzen (alle übrigen Bezüge). Sie zeigt sich in Form von Überschriften (also im Nebentext), Motiven (z.B. die symbolistisch-jugendstilistische Personifizierung der Natur im Komplex der „čorni kvity“/ schwarze Blumen), Konzeptionen (z.B. der Hexendialog in „Popil imperij“/ Die Asche der Imperien aus Goethes

⁴¹⁴ Zit. n. Lachmann, Renate (1990): Gedächtnis und literarische Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M., S. 36. Zur intertextuellen Erschließung der Weltliteratur für die ukrainische Kultur vgl. Kononenko, P. P. (1994): Ukraïns’ka literatura. Problemy rozvytku. Kiev, S. 151f.

⁴¹⁵ Vgl. Kononenko, S. 159. Die ebenfalls gängige Praxis, durch Intertext regimekritische Inhalte zu transportieren, trifft auf Burghardt nicht zu, denn seine stark intertextuell geprägten Texte enthalten gleichzeitig offene Kritik.

⁴¹⁶ Unter den zahlreichen Reminiszenzen in Burghardts Werk besitzt Dante einen besonderen Stellenwert. An seinem Beispiel können daher die hier angeführten Aspekte der Intertextualität in Burghardts Werk erarbeitet werden. Burghardt verwendet danteske Motive und führt wie Dante reale bzw. literarische Figuren als fiktive Führer ein, bevorzugt bestimmte Dichtarten in Anlehnung an das Werk des Italieners und setzt sein persönliches Schicksal mit dem Dantes gleich. Vgl. Lindenkugel, Jutta (2002): Der Italiener Dante im Schaffen von Oswald Burghardt. In: Göbner, Rolf/Kratochvil, Alexander (Hg.): Ukraïns’ka kul’tura v evropejs’komu konteksti. Ukrainische Kultur im europäischen Kontext. Greifswald, S. 47-52.

Walpurgisnacht oder das Versmaß der polnischen Mazurka ebenfalls in der Epopöe) und philosophischen Ideengebäuden (z.B. die Kataklysmentheorie von Spengler). Ein anderer Fall sind einige Gedichte Burghardts, die als Hypertext einen anderen Text zur Folie machen und ihn parodistisch oder imitativ umgestalten, wie z.B. seine Parodien „Mohutnij demon moho šalu...“ (Der mächtige Dämon meiner Raserei...) und „Vdovycja“ (Die Witwe) oder die Variation eines Verhaeren-Texts in „Mandrivka do soncja“ (Wanderung zur Sonne) bzw. der „Eneida“ (Äneis) in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien).

Im Falle Burghardts handelt es sich außerdem um intendierte Intertextualität mit deutlicher Markierung. Dabei unterscheidet man Markierungen im inneren Kommunikationssystem (z.B. das Auftreten fiktiver Figuren) von jenen im äußeren Kommunikationssystem (z.B. die Nennung von Namen, das Setzen von Anführungszeichen). Burghardt arbeitet diese intertextuellen Zeichengeber organisch in seinen Text ein, so daß nicht die Wirkung eines Mosaiks entsteht (mit Ausnahme von „Popil imperij“/ Die Asche der Imperien). Meist handelt es sich bei seiner Behandlung der Prätexte um eine Aemulatio an Stelle der Imitatio, die affirmativ oder dekonstruktiv wirken können. Dabei sind der Wechsel von Prätextelementen in andere Sprachen, Gattungen und Medien (z.B. Prosa-Poesie) Burghardt nicht fremd. Ihre Funktionen sind die Sinnerweiterung, die Bildung von Synopse bzw. Gnom oder die Dynamisierung des Textes. Daher ist ihre Wirkung sowohl komparativ, indem sie das Verständnis des neuen Textes durch eine Parallele erleichtert, als auch konstruktiv, weil der Prätext für das Verständnis des neuen Textes unabdingbar ist. Die Verknüpfung von Burghardts Text mit dem Prätext verläuft assoziativ-paradigmatisch. Ähnlich dem Polyphonie-Prinzip Bachtins,⁴¹⁷ besitzen Burghardts Texte keine monologische Oberfläche.

Quantitativ gesehen ist die Anzahl intertextueller Referenzen bei Burghardt sehr hoch. Qualitativ beinhalten die Referenzen meist eine tiefgreifende Thematisierung des Prätexts, selbst wenn dieser nur kurz erwähnt wird. Hinsichtlich der Kommunikativität kann festgestellt werden, daß der Intertext bei Burghardt meist deutlich markiert ist. Auch Autoreflexivität, also die Erwähnung eigener Werke oder die Thematisierung von Intertextualität im Gedichttext kommen bei ihm vor. Hinsichtlich der Strukturalität wahrt Burghardt z.T. auch die Versmaße seiner Vorbilder. Vom Zitat über Allusionen bis hin zur Namensnennung verwendet Burghardt jeden Aspekt der Selektivität und läßt auf diese Weise einen assoziativen und denotativen Text entstehen. Semantische und ideologische Spannung zwischen Text und Prätext, z.B. Teil III der Epopöe, in dem historische Ereignisse durch die Erwähnung Dantes indirekt der Hölle gleichgesetzt werden, begründen Dialogizität. Zwischen Texten von Burghardt und seinen Vorbildern bestehen sowohl Similaritäts- als auch Kontiguitätsbeziehungen. Erstere manifestieren sich beispielsweise in Analogien von Textmustern beispielsweise zu Goethes „Faust“ oder Kotljarevs'kyjs „Eneida“ in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien). Die Kontiguität besteht dagegen in der unmittelbaren Übernahme von Stil, Thema, Narration z.B. von Dantes „Divina Commedia“ (Göttliche Komödie) in der Epopöe oder den „Terciny“ (Terzinen) oder von Georges Stil in „Slova i kvity“ (Worte und Blumen).

⁴¹⁷ Polyphonie bedeutet bei Bachtin die Aufsplitterung der Perspektive in verschiedene Blickwinkel oder Stimmen. Milan Kundera z.B. setzte dieses Prinzip in seinen Romanen konsequent um. Vgl. Grübel, S. 213ff.

3 Gedichtanalysen

3.1 Dichtarten romanischer Herkunft

3.1.1 Sonette

3.1.1.1 Zur Poetik des Sonetts: Wesen und Werden des Sonetts unter besonderer Berücksichtigung der ukrainischen Literatur

Um das Sonettwerk Burghardts einordnen und bewerten zu können, ist es notwendig, es vor dem Hintergrund des Kanons der Sonettform zu betrachten. Die Entstehung und Entwicklung dieses Kanons sowie die Geschichte des Sonetts in der ukrainischen Literatur sollen daher im vorliegenden Kapitel kurz beschrieben werden.

Die konstituierenden Merkmale des Sonetts sind zunächst formaler Natur. Seit A.W. Schlegel wurde aber auch die Bedeutung der inneren Struktur des Sonetts diskutiert. Eine Konstante der Sonettform ist die Länge von 14 Zeilen. Variablen hingegen sind, wie wir bei der Abhandlung der historisch gewachsenen Sonetttypen sehen werden, die Einteilung der 14 Zeilen in Strophen, die Reimanordnung, die Metren, die Themen sowie die innere Struktur. Dies betrifft die Grundstruktur des 14-Zeilers, welche wiederum die Basis bildet für eine Vielzahl von experimentellen, spielerischen Variationen, d.h. „für eine überschaubare Reihe möglicher Abweichungen.“⁴¹⁸

Die Bezeichnung „Sonett“ wird von der Diminutivform des provenzalischen „son“ (Klang) hergeleitet.⁴¹⁹ Das erste Sonettwerk, welches in die Weltliteratur eingegangen ist, sind die Liebessonette Dante d’Alighieris (1265-1321) an Beatrice, eine Art Autobiographie, die er „Vita Nuova“ (Neues Leben) nannte.⁴²⁰ Petrarca (1304-1374) stellt mit seinem Meisterwerk „Canzoniere“ (Liederbuch) das Ende des frühen italienischen Sonetts dar, das gleichzeitig zu einer besonderen Ausprägung in

⁴¹⁸ Zit. n. Fechner, Jörg-Ulrich (Hg.) (1969): Das Deutsche Sonett. Dichtungen. Gattungspoetik. Dokumente. München, S. 14. Antonio da Tempo benennt in seiner „Summa artis rithmici“ einen Grundtyp des Sonetts, den sonettus simplex, von dem alle Sonettvariationen abgeleitet wurden. Die Bestandteile dieses sonettus simplex sind laut seiner Definition der pedes (Oktave), voltae (Sextett), pes (die einzelnen Verse der Oktave), una volta (die drei Verse jedes Terzetts), copula (Reimpaar), der Udenarius (Zehnsilber), umschlingender Reim in der Oktave und eine davon abgesetzte Reimfolge in den Terzeten. In den Variationen können die Zeilenzahl, Reimanordnung, Versmaße, Betonung der Reimwörter verändert oder Mehrsprachigkeit eingebracht werden. Über diese allgemeine Aufzählung hinaus haben sich weitere Variationen und Sonderformen (Zyklen) entwickelt, die sich nicht nur auf die Form, sondern auch auf den Inhalt beziehen können. Vgl. Antonio da Tempo zusammengefaßt in: Mönch, S. 23-27.

⁴¹⁹ Ihm wird zunächst die Bedeutung Lied zugeschrieben, bis es schließlich in der ersten Hälfte des 13. Jh. durch Anwendung auf die am Hofe Friedrichs II. in Sizilien aufgetauchte neue Form des 14-Zeilers seine spezifische, noch heute gültige Bedeutung erlangte. Vgl. Schlütter, Hans-Jürgen (1979): Sonett. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Willi Wittschier. Stuttgart, S. 1. Ob diese spezifische Sonettform eine Erfindung Giacomo da Lentinis war oder eine Abwandlung der provenzalischen Kanzone, wird weiterhin diskutiert. Die provenzalische Kanzone bestand aus zwei Stollen und einem Abgesang, der in sich zweigeteilt und kürzer als die beiden Stollen zusammen sein sollte. Vgl. Fechner, S. 20f.

⁴²⁰ Vgl. Mönch, S. 58; Moroz, S. 12.

der weiteren Entwicklung der Sonettliteratur führte, dem sogenannten Petrarkismus. Diese Sonette handeln von der platonischen Liebe zu einer idealisierten Frau und sind wie das Vorbild strukturiert durch Antithesen und Parallelismen. In Folge Dantes und Petrarca wurde das Sonett zur dominierenden Form in der italienischen Lyrik in Renaissance und Barock mit eben dieser thematischen Festlegung auf den Petrarkismus.⁴²¹

Auch die formalen Merkmale des wegen seines Ursprungslandes von Mönch italienischer Typ benannten Sonetttyps hatten sich bereits herauskristallisiert. Diese Merkmale sind die klare Gliederung der Oktave durch den umschlingenden (abba) oder alternierenden (abab) Reim sowie eine Vermeidung von Reimpaaren im Sextett, wobei das Schema zweireimig (cdc/dcd) oder häufiger dreireimig (cde/cde) sein kann.⁴²² Das vorherrschende Metrum dieses Typs ist der Endecasyllabo mit ausschließlich weiblichen Versschlüssen.⁴²³ Der italienische Typ wurde von spanischen und portugiesischen Dichtern übernommen und im 16. Jh. in diesen Ländern zu einer Blüte geführt.⁴²⁴

In Frankreich nahmen zunächst K. Mareau und die Pleiadendichter die neue Form auf. Sie begründeten einen vom italienischen Typ verschiedenen Sonetttyp, den Mönch französischen Typ nennt und der sich in der Folge in weiteren Ländern etablierte.⁴²⁵ Dieser französische Typ zeichnete sich aus durch eine Parallelsetzung der Reime im Sextett zu denen der Oktave, wobei also auch Paarreime nicht mehr ausgeschlossen waren, im Gegensatz zum italienischen Typ, in dem die Reime des Sextetts denen der Oktave kontrapunktisch gegenübergestellt werden. Das Reimschema lautet also abba/abba in der Oktave und ccd/ede oder ccd/eed im Sextett. Darüber hinaus führten die französischen Sonettisten die Reimalternanz ein, also den Wechsel zwischen weiblichen und männlichen Versschlüssen.⁴²⁶ Der zunächst übliche vers commun wurde durch Ronsard vom Alexandriner als Sonettmetrum des französischen Typs abgelöst.⁴²⁷

Ein weiterer eigenständiger Sonetttyp bildete sich in England heraus. Von Surrey eingeführt und durch Shakespeares konsequente Verwendung bekannt ge-

⁴²¹ Vgl. Dobrjanskyj, Anatolij M. (1976): *Žyvi, hrizni, ohromni sonety*. In: *Ukrains'kij sonet: Antologija*. Odessa, S. 4 sowie Čaplja, V., S. 8.

⁴²² Vgl. Mönch, S. 16f. Der umschlingende Reim war laut Mönch die kunstvollere, also dem Sonett angemessenere Variante. Deshalb verdrängte sie das volkstümlichere Schema des alternierenden Reims, welcher in den ersten Sonetten des beginnenden 13. Jh. und ab der Romantik europaweit verbreitet war. Vgl. ebd. Schlütter zählt eine weitere Variante eines Sextettreimes für diesen Typ auf, nämlich cde/dce. Vgl. Schlütter, S. 34. Ebenso Čaplja mit der Variante cdd/dcc, welche jedoch der Charakterisierung dieses Typs als ausdrücklich Reimpaare vermeidender widerspräche. Vgl. Čaplja, V., S. 13.

⁴²³ Vgl. Schlütter, S. 2, 5; Mönch (1955), S. 21, der jedoch den Udenarius ebenso als vorherrschendes Metrum aufführt. Čaplja behauptet, daß bereits die Italiener den Wechsel von männlichen und weiblichen Endungen eingeführt hätten, was angesichts der einstimmigen Aussage der übrigen Literatur jedoch falsch sein muß. Vgl. Čaplja, V., S. 13.

⁴²⁴ Vgl. Mönch, S. 19, 92. Kačurovs'kyj spricht dagegen noch von einem eigenen spanischen Typ aus zwei Sestinen und zwei Quartetten. Vgl. Kačurovs'kyj (1967), S. 179.

⁴²⁵ Nämlich in den Niederlanden, Deutschland, später im skandinavischen, slavischen und nordamerikanischen Raum. Vgl. Mönch, S. 19.

⁴²⁶ Vgl. Schlütter, S. 5. Mönch nennt noch folgende Varianten der Sextettreimordnung: cdd/cee, cdc/dee, ccd/ede. Vgl. Mönch, S. 19.

⁴²⁷ Vgl. Schlütter, S. 6; Mönch, S. 21. Der vers commun ist ein Udenarius mit der Möglichkeit einer elften Silbe und Zäsur nach der 4. Silbe, der Alexandriner ist ein sechshebiger jambischer Vers mit einer Zäsur nach der dritten Hebung. Vgl. Wilpert, S. 6, 670f.

worden, schrieb dieser Typ eine neue Stropheneinteilung sowie ein neues Sonettmetrum fest. Die 14 Zeilen werden demnach in drei Quartette in alternierenden Reimen und eine abschließende Doppelzeile aufgegliedert (abab/cdcd/efef/gg). Weiterhin wurde der fünffüßige Jambus als Versfuß etabliert; zunächst mit ausschließlich männlichen Versenden.⁴²⁸ Den klassischen Petrarkismus, der den italienischen und französischen Sonetttyp mitprägte, behandelte Shakespeare in seinem Zyklus über die „dark lady“ auf eine realistischere Weise.⁴²⁹

Nach der europaweiten Blüte der Sonettform im 16. und 17. Jh. geriet diese Form im 18. Jh. in eine Krise, in welcher die Vorstellung vom Sonett als Prokrustesbett geprägt wurde.⁴³⁰ Wiedergeboren wurde das Sonett in der europäischen Romantik. In der deutschen Romantik kam es zu einem regelrechten Sonettenkrieg (ca. 1803-1817), in dem das Sonett als explizit romantische Mode von den literarischen Gegnern der Romantik stellvertretend für die neue Schule bekämpft wurde.⁴³¹ Bei den Sonettgegnern dominierte die dem Argument des Prokrustesbetts diametral entgegengesetzte Position, nämlich die Vorstellung vom Sonett als Form, deren Vorgaben allzu leicht zu erfüllen seien.⁴³² Dieser Sonettenkrieg ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie eine literarische Fehde mit Sonetten ausgetragen wurde. In Analogie dazu argumentierten auch die Neoklassiker, ihre literaturtheoretischen Mitstreiter und ihre Gegner während der Literaturdiskussion zum Teil in Sonetten, wobei es in der Ukraine, wie bereits erläutert, nicht nur um literarische Formen, sondern gleichzeitig um politische Ansichten ging.⁴³³

Das Sonett war außerdem eine der bevorzugten literarischen Formen der französischen Parnassiens sowie der russischen Schriftsteller des „Silbernen Zeitalters“, also von Vorbildern der „Kiever Neoklassiker“.⁴³⁴

Die beiden Positionen, einerseits das Empfinden des Sonetts als Prokrustesbett, andererseits als leicht zu bewältigende Form, verbinden sich nach Mönchs Meinung zu einem dem Sonett innewohnenden Paradoxon.⁴³⁵ Mönch stellt zur Illu-

⁴²⁸ Vgl. Schlütter, S. 6; Mönch, S. 19ff.: Gegen die andere Möglichkeit den englischen Typ nach folgendem Schema abab/cdcd/efe/fgg einzuteilen, argumentiert Mönch mit der sinngemäßen Einteilung. Vgl. Mönch, S. 19ff.

⁴²⁹ Vgl. ebd., S. 62, 138. Der englische Sonetttyp fand nicht viele Nachahmer, doch sein Metrum ist mittlerweile in den nationalen Sonettliteraturen weit verbreitet. Vgl. ebd., S. 20.

⁴³⁰ Der Vergleich mit dem Prokrustesbett stammt von Menzini und drückt die Schwierigkeit aus, ein Sonett trotz oder gerade wegen seiner Zwänge inhaltlich und formal stimmig zu schaffen. Vgl. ebd., S. 49, 165.

⁴³¹ Vgl. ebd., S. 181; Schlütter, S. 15, 19; Fechner, S. 28.

⁴³² Vgl. Mönch, S. 181. Diese Vorstellung ist laut Mönch zurückzuführen auf das in Frankreich moderne „Bouts-rimés“-Verfahren, bei dem die Reime entweder von einer Person vorgegeben und von einer anderen zu einem Sonett verarbeitet werden oder mehrere Personen Gedichte schreiben, die auf die gleichen Reime enden oder ein Dichter zwei Gedichte mit den gleichen Reimen, aber kontrastierender Thematik schreibt. Zur Definition vgl. Lauer (1975), S. 173.

⁴³³ Vgl. Kap. 2.2.3.1. Als Beispiele: Fylypovyčs „Lebedi“ (Schwäne) vgl. Klen (1947), S. 16; „Neoklasyčnyj marš“ (Neoklassischer Marsch) vgl. Zerov (1990). Bd. 1, S. 105ff. Sonettzyklen wurden zum Austragen politischer Fehden des öfteren benutzt. Vgl. Mönch, S. 37, 45.

⁴³⁴ Vgl. Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 648. Das „Silberne Zeitalter“ war eine der Entwicklungen einer geistigen und künstlerischen Renaissance in der russischen Kultur am Ende des 19./Anf. des 20. Jh., in der Symbolisten und Akmeisten eine wichtige Rolle spielten. Zur Definition vgl. Russkie Poëmy „Serebrjanogo Veka“ (1991): Sbornik stichotvorenij v dvuch tomach. Bd. 1: Simvolisty. Leningrad, S. 5.

⁴³⁵ Vgl. Mönch, S. 39.

stration Bioleau-Despréaux' Meinung, „nur alle 100 Jahre käme einmal ein gutes Sonett zustande, und wenn es gelungen sei, wiege es allein ein langes Gedicht auf“, der Meinung Schaeffers gegenüber, daß „eben weil das Sonett so kunstmäßig ist,...so viel technisches Können verlangt, ist es als Form an sich die leichteste; die vorgezogene Linie der Form führt die Hand; es ist kein Erschaffen und Bilden, sondern Nachziehen und Ausfüllen des Vorgeformten.“⁴³⁶

Für Schlegel bedeutet das Sonett: „(...) Hoheit, Füll' in engen Gränzen,/ Und reines Ebenmass der Gegensätze.“⁴³⁷ Er forderte in seiner Vorlesung in Berlin vom Wintersemester 1803/1804 nicht nur strenge formale, ja geradezu mathematische Regeln, die die Dialektik der Form unterstreichen, sondern stellte auch die dialektische innere Struktur heraus. So entspricht die formale Dualität von symmetrischen und asymmetrischen bzw. verbindenden (Grundzahl zwei in den Quartetten: je zwei Reimpaare und Umwandlung der trennenden Kraft des Reims b durch Verbindung mit dem zweiten Quartett in eine verbindende Kraft) und trennenden (Grundzahl drei in den Terzetten: drei Reimpaare oder zwei dreireimige Perioden) Elementen der inneren Dynamik. Die Symmetrie herrscht demnach jeweils innerhalb von Oktave bzw. Sextett, die Asymmetrie v.a. zwischen den beiden Teilen. Analog zu Banvilles Forderung, das Sonett solle einem wohlgebauten Drama ähneln, sieht Schlegel eine Affinität zum Drama im Aufbau des Sonetts aus Elementen der Exposition, des Fortgangs und der Katastrophe. In der Oktave sind demnach Spannung und Entspannung gemäßigt, im Sextett dagegen hoch, da das erste Terzett auf einen mächtigen, geradezu enigmatischen Schluß vorbereitet, der alle Dissonanzen auflöst und darin der Pointe des Epigramms ähnelt.⁴³⁸ Mönch bemerkt, daß diese Dialektik visuell durch die Strophenzäsuren und akustisch durch die Reimanordnung gekennzeichnet ist.⁴³⁹ Die innere Dialektik wird also wiederum in der Form sichtbar.

Schlütter präsentiert als Befund aus deutschen Poetiken des 17. Jh. drei Modelle der inneren Struktur: das monistische, in dem kein Gegensatz, keine innere Wendung enthalten ist, das dualistische, dessen inneres Gesetz die Zweiteilung ist, also die inhaltliche Entsprechung der Oktave-Sextett-Struktur (Erwartung-Erfüllung, Spannung-Entspannung oder Behauptung-Beweis) sowie das dialektische Modell, das eine dreifache inhaltliche Teilung in These, Antithese und Synthese, wie von Schlegel beschrieben, erfordert.⁴⁴⁰ Somit kann festgehalten werden, daß es strenggenommen einer bestimmten äußeren und inneren Struktur bedarf, um aus einem 14-Zeiler ein Sonett zu machen.

⁴³⁶ Zit. n. ebd. und vgl. Fechner, S. 31. Weitere Meinungen: Goethe empfindet das Sonett als schwer, doch stellt er sich der Herausforderung und bestätigt die Meisterhaftigkeit der Form. Vgl. auch Goethes „Das Sonett“ und „Natur und Kunst“. In: Fechner, S. 137. Tieck dagegen verfaßte ein Spottsonett auf die vermeintliche Kunstlosigkeit des Sonetts. Vgl. Tiecks „Die Kunst der Sonette IV“. In: Fechner, S. 147. Banville hält das Sonett für eine defekte Form, da die Terzette kürzer und daher leichter und schneller sind als die Quartette. Vgl. Banville, Théodore de (1903): *Petit traité de Poésie Française*. Paris, S. 200.

⁴³⁷ Vgl. August W. Schlegels „Das Sonett“. In: Fechner, S. 134.

⁴³⁸ Zur Meinung August Wilhelm Schlegels vgl. Fechner, S. 342-352. Vgl. auch Mettler, Dieter (1981): *Sonett*. In: Knörrich, Otto (Hg.): *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Stuttgart, S. 371; Mönch, S. 36; Banville, S. 202.

⁴³⁹ Vgl. Mönch, S.33.

⁴⁴⁰ Vgl. Schlütter, S. 9f.

Die vorliegenden Anthologien und Monographien zur Geschichte des ukrainischen Sonetts entstanden ausnahmslos in der ukrainischen Sowjetrepublik. Blickwinkel und Auswahl sind daher ideologisch gefärbt und leider auch unvollständig und ungenau.⁴⁴¹ Doch geben sie einen Überblick, den man durch Analysen allgemeinerer Literaturgeschichten oder des Gesamtwerks einzelner Autoren sowie durch die Werke selbst ergänzen und berichtigen kann.

In die ukrainische Literatur fanden Sonette vor der Romantik nur vereinzelt Eingang.⁴⁴² Mit der Romantik kam die Verwendung neuer Formen und Themen auf, was sicherlich auch von der breiten Übersetzungstätigkeit gefördert wurde, die zu Beginn des 19. Jh. einsetzte.⁴⁴³ In der Romantik etablierte sich schließlich auch das syllabotonische Verssystem in der Ukraine, das bereits in der 2. Hälfte des 18. Jh. eingeführt worden war.⁴⁴⁴ Das vorsichtige Einsetzen einer Sonettliteratur zu dieser Zeit scheint also Mettlers allgemeine These zu bestätigen, welche besagt, daß das Sonett wegen seiner hohen Anforderungen in Epochen wichtig war, in denen ein eigener Dichtungsstil bzw. eine Kunstsprache ausgebildet würden.⁴⁴⁵ Dennoch: das Sonett war in der ukrainischen Literatur nicht nur spät aufgetaucht, sondern entwickelte sich zunächst auch nur zögerlich.⁴⁴⁶ Selbst Ševčenko, der viele Archetypen geprägt und die Volkssprache in einen hohen Stil überführt hatte, schrieb kein Sonett.⁴⁴⁷

⁴⁴¹ Es handelt sich um folgende Bände: Čaplja, V. und Moroz. Für sie liegt der Maßstab des Fortschritts der ukrainischen Sonettliteratur offensichtlich in der Beantwortung sozial-gesellschaftlicher Mißstände durch einen revolutionär- didaktischen Inhalt und weniger in der formal-technischen Weiterentwicklung. Z.B. Moroz, S. 22-27 (über Franko) oder Čaplja, V., S. 19 (über das Auftauchen der Romantik in der Ukraine). Dobrjans'kyj (1976) dagegen ist eine Anthologie, deren Auswahl das Hauptgewicht auf Dichter des sozialistischen Realismus legt. Dies ist auch der Eindruck Mijakovs'kyj über die ukrainische Sonettgeschichte von Čaplja. Vgl. Mijakovs'kyj, S. 431.

⁴⁴² Nach einer anderen Angabe stammt das erste Sonett in der ukrainischen Literatur von Metelij Smotryč'kyj aus dem Jahre 1610, das jedoch nicht in ukrainischer Sprache geschrieben war. Die anderen Sonettgeschichten setzen Špyhoc'kyj an den Beginn ihrer Chronologie. Vgl. Dobrjans'kyj, S. 4.

⁴⁴³ Die ukrainische Romantik begann um 1820 und erlebte ihren Höhepunkt in den 1830er/1840er Jahren, also etwa zeitgleich mit der russischen Romantik. Vgl. Istorija ukraïns'koï literatury. XIX stolittja. U tr'och knyhach. (1995). Bd. 1: Perši desjatyričča XIX st. Kiev (weiterhin IUL. Bd. 1), S. 37, 271. In der Ukraine bildete sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein literarischer Kanon heraus. Motoren dieser Entwicklung waren v.a. Ševčenko (1814-1861) und die Rus'ka Trijca. Vgl. ebd., S. 6f., 68-71, 88, 271; Efremov, Serhij (1995): Istorija ukraïns'koho pis'menstva. Kiev, S. 379. Čyževs'kyj sieht eine Normierung der ukrainischen Sprache allgemein durch die Romantiker. Vgl. Čyževs'kyj (1968). Bd. 2, S. 457. Vor dem 19. Jh. hatte die große epische Form vorgeherrscht in der ukrainischen Literatur. Übersetzungstätigkeit und neue Formen der Romantik: romantische Ballade, Ode, Sonett, historisches Poem u.a., freier Vers, stilistische Ukrainisierung, Themen der positiv betrachteten ukrainischen Vergangenheit (v.a. Kosakenmythen). Vgl. ebd.; IUL. Bd. 1, S. 8, 37, 271.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd., S. 23, 355.

⁴⁴⁵ Vgl. Mettler, S. 368.

⁴⁴⁶ Es tauchte sogar noch später auf als in der russischen Literatur, denn das erste Sonett in russischer Sprache stammt aus dem Jahr 1732, aus einer Zeit also, zu der in Westeuropa eine Sonettkrise herrschte. Vgl. Mönch, S. 49 und Schlütter, S. 19. Als das Sonett in der ukrainischen Literatur auftauchte, hatte das russische Sonett sich bereits zu einer Gedichtform mit dem Metrum des Alexandriners (seit Sumarokov, 1717-77, vorher Trediakovskijs Trochäen) und wie in der gesamten Literatur von höfischer Literatur zu Literatur für den privaten Leser, der zu dieser Zeit dem Adel angehörte, hinter sich. Vgl. Lauer (1975), S. 38, 51, 80.

⁴⁴⁷ Vgl. Sydorenko, Halyna K. (1972): Ukraïns'ke viršuvannja vid najdavnišych časiv do Ševčenka. Kiev, S. 9, 15f.

Die ersten Sonette in ukrainischer Sprache waren Übersetzungen⁴⁴⁸ oder Nachahmungen, die die Romantiker des Charkiver Zirkels (Špyhoc'kyj und A. Metlyns'kyj) verfaßten.⁴⁴⁹ Wie in Rußland so basierte auch in der Ukraine die erste große Blüte des Sonetts auf dem Sonettwerk von Mickiewicz.⁴⁵⁰ Sie fand zeitgleich mit der europaweiten Sonettmode der Romantik statt.⁴⁵¹

Einen ersten Höhepunkt erlangte das ukrainische Sonett im Werk Ivan Frankos. Dort finden sich auch Beispiele klassisch gebauter Sonette, v.a. aber Variationen derselben. Als erster ukrainischer Dichter brachte er in seinen Sonetten auch theoretische Gedanken über eben jene lyrische Form zum Ausdruck.⁴⁵² Franko schuf das erste originale Sonettwerk der ukrainischen Literatur und legte somit einen Grundstein, auf dem eine nationale ukrainische Sonettliteratur hätte aufbauen kön-

⁴⁴⁸ Das erste 1830 in „Vestnik Evropy“ (Bote Europas) „Dva soneta malorossijs'kie“ (Zwei kleinrussische Sonette) vermutlich von O. Špyhoc'kyj und Übersetzungen von Mickiewicz. Vgl. Moroz, S. 17; Dobrjans'kyj (1976), S. 5.

⁴⁴⁹ Dies waren Nachahmungen im epigonalen Sinne, also ohne inhaltliche oder technische Tiefe. Beispiele: „Vydajť'sja meni nače rivnja z bohamy“ vermutlich von Špyhoc'kyj, „Bandura“ von Metlyns'kyj. Vgl. Čaplja, V., S. 20f. oder Moroz, S. 17. Während Špyhoc'kyj als Romantiker der ersten Generation noch eher dem byronistischen Einfluß anhing, war Metlyns'kyjs Werk bereits von den patriotischen Motiven der in der Ukraine stark ethnographisch bewegten Romantik geprägt. Vgl. Čyževs'kyj (1968). Bd. 2, S. 362, 372; IUL. Bd. 1, S. 253, 263-267, 271; Efremov, S. 236f, 355.

⁴⁵⁰ Vgl. Mönch, S. 197. Für das russische Sonett entwickelte Del'vig allerdings bereits ein eigenständigeres Konzept, nämlich das Sonett in seiner strengen Form mit dem fünffüßigen Jambus als Metrum und strenger Reimalternanz und mit romantischem Inhalt. Vgl. Lauer (1988), S. 323, 325, 336.

⁴⁵¹ Vgl. Fechner, S. 29; Mönch, S. 49; Schlütter, S. 19. Stark beeinflusst von Mickiewicz sind die beiden Sonette von Markian Šaškevič (1811-1843), dem „Pionier der galizischen Wiedergeburt“. Er verwandte bereits den fünfhebigen Jambus, der später für das ukrainische Sonett die Norm wurde. Diese Sonette sind dennoch eigenständiger und zeugen von einem höheren Stil als die vorangehenden romantischen Sonette. Vgl. Sydorenko, S. 126-131; Moroz, S. 18f. Der Ausdruck „Pionier der galizischen Wiedergeburt“ zit. n.: IUL. Bd. 1, S. 270. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gab es, wie bereits erwähnt, in der ukrainischen Literatur überhaupt keinen poetischen Kanon, also auch keine spezifisch ukrainische Sonettpoetik. Die Manifestation der grundlegenden literarischen Genres läßt sich auf Mitte des 19. Jh. zurückführen. Vgl. Istorija ukraïns'koï literatury. XIX stolittja. U tr'och knyhach (1996). Bd. 2: 40-vi - 60-ti roky XIX st. Kiev (weiterhin IUL. Bd. 2), S. 14; Čaplja, V., S. 25. Als Vergleich dazu: in Rußland bildete sich etwa zwischen 1800 und 1820 ein literarischer Kanon heraus, das Sonett wurde allerdings lediglich formal, nicht inhaltlich kanonisiert. Vgl. Lauer (1975), S. 352, 381. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. verfaßte zunächst Jurij Fed'kovyč (1834-88) sechs Sonette. Auch seine Sonette orientieren sich an polnischen Vorgaben, brachten also formal keine Neuerung. Vgl. Dobrjans'kyj (1976), S. 5f; Moroz, S. 20.

⁴⁵² „Sonety- se raby. U formy puta...“ (Sonette sind Sklaven. In der Form eines Gefäßes...) beschreibt die Beherrschung des Sonetts durch den Dichter bzw. die Herrschaft des Sonetts über den Dichter. Abdruck des Sonetts von 1880 in Franko, S. 89. Das Sonett „Kolys' v sonetach Dante i Petrarka...“ (Als in Sonetten Dante und Petrarca...) beginnt wie eines der Sonette Puškins mit einer gerafften Geschichte des Sonetts, endet aber in einer ganz anderen Weise als das russische Gedicht mit der Frage, was das ukrainische Bauernvolk mit dem Sonett anfangen kann. Vgl. Frankos Gedicht vom 24. September 1889 in: ebd., S. 97. Zu Puškins Sonett „Surovyj Dant ne preziral soneta...“ (Der strenge Dante verachtete das Sonett nicht...) vgl. Puškin (1948a). Bd. 3,1, S. 214. Der Epilog zu seinem Band „Sonety“ (Sonette) schließlich ist ebenfalls in Sonettform verfaßt und appelliert an die ukrainischen Dichter, endlich zu beherzigen, daß ein Vierzehnzeiler nicht automatisch ein Sonett sei: „Epiloh (prysvjačeno rus'ko-ukraïns'kym sonetarjam)“ (Epilog – gewidmet den russisch-ukrainischen Sonettisten) vom 6. Mai 1893 in: Franko, S. 122.

nen.⁴⁵³ Zahlreiche Zeitgenossen Frankos begannen mit der Sonettform zu experimentieren.⁴⁵⁴

Am Ende des 19. Jahrhunderts herrschten in der ukrainischen Literatur eher große Formen wie Roman, Erzählung und Novelle vor. Versuche, die psychologischen und ideologischen Themen dieser Zeit in die Sonettform zu gießen, führten zu deren Verfall. Dabei blieb nur die Textkonfiguration des Sonetts bestehen, nicht dessen Wesen.⁴⁵⁵

Nach der Krise der Sonettform um die Jahrhundertwende verfaßten erst ukrainische Symbolisten wieder Gedichte in Sonettform.⁴⁵⁶ Die Dogmatiker des sozialistischen Realismus wollten die von der ‚Ewigkeit ermüdeten Formen‘ zerstören.⁴⁵⁷ Paradoxerweise meinten sie, dies im Falle des Sonetts durch bloße Anpassung des Inhalts an die neuen sozialistischen Anforderungen zu erreichen.⁴⁵⁸ Die Blüte des Sonetts der 20er - 30er Jahre wurde von den Schriftstellern der 50er und 70er weitergeführt⁴⁵⁹ - quantitativ jedenfalls. Über die Qualität äußert sich sogar Dobrjans'kyj skeptisch: „Ukrainskaja sonetiska 50-70 godov pereživaet nebyvalyj rascvet. K soželeniju, pravda, intensivnyj količestvennyj rost sonetnoj produkcii ne vseгда sozrovoždaetsja takim že rostom ee kačestva,...“ (Die ukrainische Sonettliteratur der 50er-70er Jahre durchlebt eine nicht dagewesene Blüte. Leider geht der

⁴⁵³ Vgl. Dobrjans'kyj, Anatolij N. (1979): Puti mirovoj sonetistiki i razvitie soneta v ukrains'koj literaturе. Černihiv, S. 18 und ders. (1976), S. 7. Das ist jedoch nicht nur die Meinung sozialistischer Kritiker, sondern auch z.B. der Neoklassiker, wie im weiteren noch besprochen.

⁴⁵⁴ Nennenswert sind die zwei Autorinnen Uljana Kravčenko (die sich sehr eng an Frankos Vorbild hielt) und Lesja Ukraïnka (die acht Sonette und drei Übersetzungen schrieb). Vgl. IUL. Bd. 1, S. 272; Efremov, S. 528. Von Čaplja werden die Sonette Ukraïnkas als unausgereifte Versuche dargestellt, von Moroz wird nur die Thematik und eine Meisterschaft in den Anaphern gewürdigt. Vgl. Čaplja, V., S. 36. Mijakovs'kij kommt bei seiner Analyse zu einem anderen Ergebnis. Er gibt zwar zu, daß grammatische Reime, wenig kunstvolle Reimanordnungen, heterometrische Varianten und eine fehlende innere Sonettstruktur die Vollendung der meisten ihrer Sonette beeinträchtigt, doch er betont auch ihren Verdienst als „...pionerom soneta v ukrains'kij poezii“ (...Pionierin des Sonetts in der ukrainischen Poesie; Vgl. Čaplja, V., S. 39) neben Franko durch ihr Eintreten für die Sonettform und durch die Erweiterung der formalen Möglichkeiten aufgrund ihrer Beispielvorgaben. Vgl. Mijakovs'kyj, S. 390-399.

⁴⁵⁵ Vgl. IUL. Bd. 1, S.8; Čaplja, V., S. 33ff. Zum Vergleich: in Westeuropa erlebte das Sonett seit Ende des 19. Jh. eine Blüte in der Literatur der Parnassiens und Symbolisten. Vgl. Mönch, S. 216. In Rußland lebte das Sonett zu jener Zeit im Symbolismus und anschließend im Akmeismus weiter. Vgl. Čaplja, V., S. 36-40.

⁴⁵⁶ Ukrainische Symbolisten waren: T. Os'mačka (1895-1962), Ja. Savčenko, O. Slisarenko, V. Jarošenko. Viele symbolistische Dichter gehörten gleichzeitig oder später anderen Strömungen an. Ein solcher Symbolist war z.B. O. Oles', der später der Prager Gruppe angehörte. Sie gruppierten sich um die Monatszeitschrift „Muzahet“ und den „Literaturno-krytyčnyj Almanach“. Vgl. Efremov, S. 637-643; Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 636f., 424, 482f.; Il'nyč'kyj (1992), S. 113-129.

⁴⁵⁷ Vgl. Moroz, S. 78.

⁴⁵⁸ Ein Aufbrechen der Sonettform wurde vielfach versucht, doch es ist ein dem Sonett innewohnendes Paradox, daß auch diejenigen, welche meinen, die Form durch den Inhalt aufzubrechen, dennoch weiterhin in der Sonettform schreiben. Vgl. Mönch, S. 39. Sulyma beschreibt ausführlich ein solches Vorgehen seitens der ukrainischen Futuristen und nennt es ebenfalls einen Sonettenkrieg. Er stellt dabei die These auf, daß die Neoklassiker mit ihrer Aktualisierung klassischer Formen ebenso avantgardistisch waren wie die Futuristen mit ihrer Einführung neuer Formen. Vgl. Sulyma, Mykola (2001): Sonety ukrains'kych futurystiv. In: Kyivs'ka starovyna. Naukovyj istoryko-filolohičnyj žurnal, Nr. 6 (342), S. 90, 93.

⁴⁵⁹ Vgl. Moroz, S. 71f.

zahlenmäßig intensive Anstieg der Sonettproduktion nicht immer mit einem eben-
solchen Anstieg ihrer Qualität einher...)⁴⁶⁰ / „U 50-70-ch rokach sonet pošyryvsja
nastil'ky, ščo inodi važko rozibraty, de kinčajet'sja vidrodžennja klasyčnoj formy i de
počynajet'sja zvyčajne epigonstvo, štampuvannja čotyrnadcjatyrjadnykiv bez
najmenšoho ujavlennja toho, ščo take sonet i jaki vymohy stavyt' vin pered po-
etom.“ (In den 50er-70er Jahren verbreitete sich das Sonett in einem solchen Aus-
maß, daß es manchmal schwer ist, zu unterscheiden, wo die Wiedergeburt klassi-
scher Formen aufhört und wo das gewöhnliche Epigonentum beginnt, das Stempeln
eines Vierzeilers ohne die geringste Ahnung davon, was das ist, ein Sonett, und
welche Anforderung es an den Poeten stellt).⁴⁶¹

Insbesondere wurde das Sonett aber im Werk der sog. „Kiever Neoklassiker“
kultiviert und auf ein in der ukrainischen Literatur noch nicht erreichtes Niveau ge-
hoben. Für den Leser zur Zeit der Neoklassiker war die Sonettform eng verbunden
mit Konterrevolution, denn sie bedeutete eine aus bourgeoiser Ideologie entstan-
dene, individualistische Gattung, die in ihrer traditionellen Thematik die Politik
ignorerte. Dabei sollte die Literatur gerade im Sozialismus politisch engagiert sein.
Die Neoklassiker verwendeten das Sonett nun nicht wie die sozialistischen Sonetti-
sten, um die Form aufzubrechen, sondern hielten an den klassischen Regeln und
Themen fest. Daher blieb vielen Zeitgenossen das neoklassische Werk fremd.⁴⁶²

Als Theoretiker des Sonetts in dieser Zeit tat sich neben D. Pavlyčko und M.
Ryl's'kyj auch M. Zerov hervor. Seine Ansichten über das Sonett als ästhetische
Form, die Geschichte des Sonetts und die Rolle des Sonettisten brachte er v.a. in
den Sonetten des Zyklus „Ars poetica“ (Dichtkunst)⁴⁶³ zum Ausdruck. Zerov äußer-
te seine Auffassung von der Sonettform folgendermaßen: „Sonet – to je archi-
tekturnyj pryncyp, a ne dekoracija“ (Ein Sonett – das ist ein Architekturprinzip,
keine Dekoration)⁴⁶⁴. Wie Ivan Franko (in „Epiloh“/ Epilog) warnte Zerov also
davor, in jedem 14-Zeiler ein Sonett zu sehen, denn ein Sonett müsse wie ein Ar-
chitekturprinzip äußeren und inneren Regeln gehorchen, damit es, metaphorisch
gesprochen, nicht zusammenstürze zu einem bloßen 14-Zehnzeiler.⁴⁶⁵ Zerov trat
also für die strenge Einhaltung der kanonisierten Sonettformen ein.

Auch Ryl's'kyj trat in seinem Frühwerk ständig für die Sonettform und die
Bedeutung dieser traditionellen Gattung ein. Ryl's'kyj gilt als konsequenter Fortset-
zer der klassischen Sonettregeln. Er verwandte den alternierenden oder umschlin-

⁴⁶⁰ Zit. n. Dobrjans'kyj (1979), S. 21.

⁴⁶¹ Zit. n. ebd., S. 16.

⁴⁶² Als individualistischste Form betrachtet von Korjak und Walzel. Vgl. Čaplja, V., S. 6; Kap. 2.3.

⁴⁶³ Vgl. Zerov (1990). Bd. 1, S. 65-68.

⁴⁶⁴ „Das Sonett ist ein architektonisches Prinzip und keine Dekoration“. Zitat aus einem Brief Ze-
rovs vom 12.4.1931 in: Moroz, S. 76.

⁴⁶⁵ Zerov dichtete seine Sonette meist streng nach dem klassischen Kanon. Es existiert aber auch
eine Reihe von ihm verfaßter Sonettoide. Vgl. ebd., S. 71-78. Als Metrum benutzt er häufig den
fünf- oder sechsfüßigen Jambus. Hinsichtlich der Reimanordnung kommt in den Quartetten der
klassische umarmende Reim vor, in den Terzetten überwiegen dreireimige Reimfolgen, meist nach
dem französischen Sonetttyp. Die Themen seiner Sonette werden durch die Einteilung in Zyklen in
der Vorlage zu „Kamena“ (Camena) von 1934 deutlich. Die strenge Sonettform war eine der Waf-
fen in Zerovs Kampf gegen den zeitgenössischen, provinziellen Primitivismus. Vgl. Zerov (1943),
S. 262. Dies scheint Mettlers These zu bestätigen, das Sonett im 20. Jh. sei „...vor allem dort wich-
tig, wo Autoren in einer scheinbar verbürgten Kulturtradition einen Halt suchten...“. Zit. n. Mettler,
S. 377. Für die Form des Sonetts plädiert er in seinen Sonetten „Pro domo“, „Klasyky“, „Dante“
(Für das Haus, Klassiker, Dante).

genden Reim in den Quartetten, statt des fünffüßigen Jambus oft den Alexandriner und beachtete auch die innere Dramatik.⁴⁶⁶ In seinem nüchternen, lakonischen Ton und der klassischen Form verfaßte er Stilleben, thematisierte bekannte Persönlichkeiten, Frauenideale und philosophische Fragen.⁴⁶⁷ Unterstützt werden diese Thesen durch die formal strengen, inhaltlich philosophischen, symbolistisch gefärbten Sonette Fylypovyčs, die ebenfalls Zerovs Aufforderung „Do džerel“ (Zu den Quellen) befolgen,⁴⁶⁸ das Werk Draž-Chmaras⁴⁶⁹ und die später entstandenen Sonette Oswald Burghardts.

Das ukrainische Sonett hat sich also nicht als eigenständige Form entwickelt, sondern wurde mechanisch in die ukrainische Literatur übertragen und variiert.⁴⁷⁰ Der Grundstein, den Franko gelegt hatte, führte nicht zu einer besonderen ukrainischen Ausprägung der Sonettliteratur, wie es in Frankreich oder England geschehen war. Das Lexikon ‚Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk‘ führt in seiner Definition des Sonetts jedoch Strukturmerkmale an, die von den Festschreibungen westeuropäischer Sonettanthologien abweichen. Neben dem vom französisch-deutschen Typ⁴⁷¹ übernommenen Metrum (fünf- oder sechsfüßiger Jambus) und der Gliederung der 14 Zeilen in Quartette und Terzette, wird folgendes Reimschema angeführt: alternierender Reim in den Quartetten und das Schema ccd/eed im Sextett.⁴⁷² Dabei vermischt sich also die Sextettform des französischen Typs mit der im westeuropäischen Kanon weniger üblichen Quartettstruktur des italienischen Typs. Doch in jedem Fall haben einige ukrainische Sonettisten, namentlich die Neoklassiker, in ihren Sonetten qualitativ das Niveau der ‚provinziellen‘ Literatur überschritten.⁴⁷³

Nach der Schilderung der kanonischen Vorgaben, sollen nun die Einzelanalysen erfolgen. Dabei sollen die Sonette wie die Gedichte anderer Dichtarten auf metrischer, lautlicher, semantischer, syntaktischer und intertextueller Ebene sowie hinsichtlich der Reime, der rhetorischen Mittel und deren sinnbildender Funktion

⁴⁶⁶ Aufgrund der Analyse der Sonette aus dem Zeitraum 1912-1928. Vgl. Ryl's'kyj (1983-1990). Bd. 1.

⁴⁶⁷ Als seine besten Sonette gelten: „Anchiziv syn“ (Der Sohn des Anchises) und „Nesit' boham dary! Prozoryj med nesit'...“ (Bringt den Göttern Gaben! Durchsichtigen Honig bringt...) in: Ryl's'kyj (1983-1990). Bd. 1, S. 222, 168.

⁴⁶⁸ Vgl. die Charakterisierung des Werks von Fylypovyč durch Efremov, S. 630. „Zemlja i viter“ (Erde und Wind) erschien 1922, 1925 ein zweiter Sammelband „Prostir“ (Raum). Bei Fylypovyč (1989) kommen folgende Sonette mit programmatischen Aussagen vor: „Ja - robitnyk v majsterni vlasnych sliv...“ (Ich bin ein Arbeiter in der Werkstatt der eigenen Worte...), in dem empfohlen wird, von alter Kunst zu lernen, „Nema slovam ličby...“ (Es gibt keine Zahl von Worten...) von 1925, in dem er verkündet für Worte gebe es weder zeitliche noch räumliche (politische) Grenzen und „Lezamy sliv...“ (Durch das Schneiden der Worte...), von 1924, in dem Worte als „holos doby“ (Stimme der Zeit Z. 4) dargestellt werden, die Freude und Lachen ausdrücken und somit jedem Glück bringen sollen. Vgl. Fylypovyč (1989), S. 60, 73f., 80f.

⁴⁶⁹ Vgl. Asher (1957b), S. 360.

⁴⁷⁰ Vgl. Čaplja, V., S. 57.

⁴⁷¹ Gemäß der Definition in Mönch, S. 16.

⁴⁷² Vgl. Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 648.

⁴⁷³ In dieser Beziehung herrscht Einigkeit bei Čaplja, V., S. 55; Kačurovs'kyj (1983), S. 200ff.; Kovaliv (1991), S. 7ff.; Chvyľ'ovyj, S. 393f.

untersucht werden. Darüber hinaus werden spezifisch für das Sonett die innere Struktur und die Zugehörigkeit zu einem der kanonisierten Sonetttypen analysiert.

3.1.1.2 Exotismus in Burghardts Sonetten

*„Iz bilych karavel dyvylysja vony, / Jak vid neznanych vod neznani schodjat' zori“
(Von weißen Karavellen schauten sie. Wie von unbekanntem Wassern unbekannte Sterne aufstiegen)⁴⁷⁴*

Einführung in die Thematik

Das oben zitierte Motto, das dem ersten Teil von „Karavely“ (Karavellen) vorangestellt ist, stammt aus Zerovs Übersetzung von Hérédiás „Les Conquérants de l'or“ (Die Eroberer des Goldes).⁴⁷⁵ Durch diese intertextuelle Verkettung wird bereits deutlich, daß es sich bei diesem Thema nicht um eine Erfindung Burghardts handelt, sondern um einen Themenkomplex, der im späten 19., frühen 20. Jh. in verschiedenen literarischen Schulen verbreitet war. Beispiele dafür findet man bei den französischen Parnassiens, den russischen Symbolisten und Akmeisten sowie den übrigen ukrainischen Neoklassikern.⁴⁷⁶ Burghardt selbst verfaßte vier ukrainische Sonettzyklen, die im ersten Teil von „Karavely“ (Karavellen) veröffentlicht wurden und wie die meisten Gedichte dieses Teils dem exotischen Thema zuzurechnen sind. Zwei dieser Sonettzyklen werden unten analysiert. Die Bisonette „Japonija“ (Japan), in dem die Beschreibung einer exotischen, weil fremden Landschaft durch Naturmetaphern von einer erotischen Substruktur begleitet wird und „Cezar i Kleopatra“ (Zäsar und Kleopatra), das mit dem Zyklus „Antonij i Kleopatra“ (Antonius und Kleopatra) den Stoff römischer Geschichte teilt, wurden als einzige dieser Gruppe ausgespart.

Die Motive dieser Zyklen basieren nicht auf eigenen Erfahrungen Burghardts, sondern sind bewußte Entlehnungen aus der Weltliteratur.⁴⁷⁷ Burghardt selbst wird dabei zum Entdecker im wörtlichen Sinne, im Sinne auch des Aufrufs von Zerov „Do džerel“ (Zu den Quellen)⁴⁷⁸. Er entdeckt literarische und historische Stoffe für die ukrainische Literatur. In diesem Sinne müßten auch seine ukrainischen

⁴⁷⁴ Zit. n. „Zavojovnyky“ (Eroberer) in: Zerov (1990). Bd.1, S. 457.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ebenso gab es seit der Antike Gedichte mit dem Thema des Exotismus. Vgl. Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 7, S. 19f. Zu den französischen Parnassiens vgl. Vianey, Joseph (1907): Les Sources de Leconte de Lisle. Montpellier; Ibrovač, S. 209, 344. Von Heredia gibt es Gedichte mit dem Titel „Antoine et Cléopâtre“. Vgl. Heredia, José-Maria de (1984): Oeuvres Poétiques Complètes de José-Maria de Heredia. Bd. 1: Les Trophées. Paris, S. 101-107. Auch Ivan Franko schrieb ein Gedicht über eine Eroberung, mit dem jedoch die Ukraine gemeint war. Vgl. „Konkistadory“ (Konquistadoren) in: Franko, S. 209. Zu den russischen Symbolisten siehe Brjusovs Sonett „Kleopatra“ (Kleopatra). Vgl. Brjusov in: Russkije Poëmy „Serebrjanogo Veka“ (1991). Bd. 1: Simvolisty. Leningrad, S. 105f. Unter den Akmeisten war v.a. Gumilev (z.B. Sonett „Kak konkvistador v pancire železnom...“/ Wie der Konquistador im eisernen Panzer... In: Gumilev, Nikolaj (1988): Stichtvorenija i poëmy. 3. Aufl. Leningrad (Biblioteka poëta. Bol'shaja Serija.) dem exotischen Thema verhaftet. Der Titel des Gedichtbands „Karavely“ (Karavellen) bezeichnet den Exotismus als Thema der Gedichte.

⁴⁷⁷ Vgl. Göbner (o. J.), S. 7ff. Burghardts Reisen beschränkten sich auf die Gebiete der Sowjetunion und Mitteleuropas.

⁴⁷⁸ Vgl. Kap.2.2.3.1 und 2.3.2.1.3.

Liebessonette zu diesem Thema gerechnet werden, doch bilden sie eine so große Gruppe, daß sie in einem eigenen Unterkapitel betrachtet werden sollen.

Dem weltliterarischen Themenkomplex liegt die Einstellung des Exotismus zugrunde, „die sich durch eine im besonderen Maße positive Bewertung (Vorliebe) für das jeweils Fremde (zeitlich oder räumlich Entfernte) auszeichnet und diesem eine besondere Anziehungskraft zuschreibt.“⁴⁷⁹ Exotismus als künstlerisches Mittel bezeichnet die idealisierende Darstellung anderer Kulturen und Länder, oft in Kontrastierung zur eigenen Lebensweise bzw. im Abenteuerroman den Hintergrund, vor dem sich ein europäischer Held bewährt. Ein solch idealisiertes Bild kann dazu führen, daß die fremde Kultur nicht mehr so wahrgenommen wird, wie sie ist, sondern so, wie der Rezipient sie sehen möchte oder zu sehen gewohnt ist.⁴⁸⁰

Bei Burghardt vermischt sich ein solches Bild des idealisierten Fremden mit Kritik an der europäischen Kultur. Durch die Europäer wird den Fremden Schaden zugefügt (Imperialismusgedanke in den Gedichten über Cortés und Kleopatra). Der Exotismus erhält dabei die Funktion einer Verfremdung,⁴⁸¹ die die fremde Kultur nicht explizit, sondern implizit zur eigenen in Kontrast setzt. Um das Eigene als Fremdes anzunehmen, muß es aber zunächst in das exotische Gewand gekleidet werden, in dem der Rezipient schließlich das Vertraute entdeckt. Aus der allgemeinen Kritik am ‚Imperialismus‘ kann auf diese Weise in ‚Kortes‘ (Cortés) die Analogie zur Zerstörung speziell der ukrainischen Kultur durch die Sowjetunion gezogen werden. Eine solche Interpretation schlägt Kačurov’skyj mit seiner These vor, alle Exotik in ‚Karavely‘ (Karavellen) verkleide nur das Grundthema ‚Ukraine‘.⁴⁸² Dennoch sollte diese Interpretationsmöglichkeit auf keinen Fall im Vordergrund stehen, da politische Äußerungen den neoklassischen Vorstellungen weniger entsprachen, sondern das zentrale Anliegen der Neoklassiker die Weiterentwicklung der ukrainischen Literatur durch Begründung eines Kanons auf weltliterarischem Niveau war, die die vorliegenden Sonette Burghardts, wie bereits ausgeführt, leisten.

Kovaliv beschreibt die Themen in ‚Karavely‘ (Karavellen) als „to v nyč tismo pereplelysjja zachidnojevropejs’ka lycars’ka romantyka ta antyčna heroïka- iz vlasne ukraïns’kymy kul’turnymy tradycijamy“ (in ihnen sind die westeuropäische Ritterromantik und antikes Heldentum eng verflochten mit eigenen ukrainischen Kulturtraditionen).⁴⁸³ Nach Ansicht Josefine Burghardts beschäftigt sich Burghardt

⁴⁷⁹ Zit. n. Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 7, S. 19.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 19f. Einen Teil des Exotismus bildet dabei eine „imaginäre oder symbolische Geographie“, wie Christoph Hennig das Phänomen nennt, nach dem die Vorstellungen der Menschen von anderen Ländern und Kulturen von Mythen und Wunschbildern geprägt sind. Das trifft z.B. auf Burghardts ‚Japonija‘ (Japan) zu. In jedem Falle sind es „Mythen des Nichtalltäglichen“, die „in einem fernen, unbestimmten Irgendwo angesiedelt“ sind. Beispiele dafür sind der Mythos vom edlen Wilden oder das Wunschbild des irdischen Paradieses. Laut dieser Theorie sind es solche kollektiven Mythen und Wunschbilder, die die Erwartungen von Reisenden bestimmen und die diese Reisenden häufig daran hindern, eine davon differierende Realität wahrzunehmen. Vgl. Hennig, Christoph (1998): Die Mythen des Tourismus. Imaginäre Geographie prägt das Bild der Reisenden von Ländern und Menschen. In: Die Zeit (1998-06-25), Nr. 27.

⁴⁸¹ Z.B. Brechts ‚Der gute Mensch von Sezuan‘, in dem die Handlung zum Zweck der Verfremdung in ein exotisches Land verlegt wurde, der Konflikt aber nicht spezifisch asiatischen Charakter hat. Dadurch sind Analogieschlüsse möglich. Vgl. Brecht, Bertolt (1989): Der gute Mensch von Sezuan. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 6: Stücke. Berlin, S. 175-281.

⁴⁸² Vgl. Kačurov’skyj (1992), S. 19.

⁴⁸³ Zit. nach Kovaliv (1991), S. 16.

in diesen Gedichten mit dem Drang in die Ferne, der Ruhmsucht und Geldgier von Menschen.⁴⁸⁴

„Kortes“ (Cortés)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Der Zyklus „Kortes“ (Cortés)⁴⁸⁵ handelt von der Begegnung des spanischen Entdeckers Cortés mit den Azteken. Der erste Teil des Bionetts ist auf September 1933 datiert, der zweite Teil auf Oktober des gleichen Jahres. Es handelt sich also um einen Zyklus, der in die zweite Schaffensperiode Burghardts fällt. Beide Sonette sind im fünffüßigen Jambus verfaßt. In ihrer Reimanordnung stellen sie die beiden Varianten des französischen Sonetts dar, wobei die Alternanz von Sonett II eine Negativabbildung der Alternanz von Sonett I ist (I: AbbA/AbbA/ccD/eDe und II: aBBa/aBBa/CCd/EEEd). Eine antimetrische Betonung besteht in Zeile 7 des zweiten Sonetts. Auffällig sind folgende Einschnitte nach dem ersten Versfuß (I: Z. 11, 12) und nach dem zweiten Versfuß (I: 10, 13, 14), die durch die Kürze der ersten Kola eine aufgeregte Stimmung widerspiegeln.

Die Reime sind durchgehend arm und rein. Hinsichtlich des Konsonantismus ist nur Reim E des zweiten Sonetts tonreich. Hinsichtlich des Vokalismus sind Reim D des ersten Sonetts, im zweiten Sonett die Reime B (außer Vers 2), C (in Vers 10) und E tonreich. Grammatisch bedingt sind die Reime A (außer Vers 1), b und e des ersten sowie a (außer Vers 5) und E des zweiten Sonetts. Eine antithetische Beziehung besteht zwischen den Reimwörtern der Zeilen 2 und 3 sowie 6 und 7 des ersten, eine synonymische zwischen denen der Zeilen 2 und 3 des zweiten Sonetts. Originell sind die Reimwörter in den Zeilen 1 und 4 und des Reims e des ersten sowie B und C des zweiten Sonetts.

In diesem Zyklus ist die lautliche Instrumentierung ausgeprägt. Alliterationen kommen in den Zeilen 1, 8 und 10 des ersten sowie 1, 3, 4, 8 und 11 des zweiten Sonetts vor. Homoioptota innerhalb der Verse finden sich in den Zeilen 1 und 13 des ersten sowie 1, 2/3, 4, 6, 12, 13 und 14 des zweiten Sonetts. In der zweiten Zeile ist der Vokal „o“ zweimal mit dem Liquid „r“ kombiniert und der Nasal „n“ sowie der Verschlußlaut „t“ tauchen mehrfach auf, davon zweimal in Kombination mit dem Frikativ „s“. Der Vokal „a“ wird in den Zeilen 3 und 4 mehrmals mit dem Liquid „l“ verbunden. Außerdem wird die Verbindung „do“ gespiegelt. In Zeile 5 erfolgen die Lautkombinationen „hr“ bzw. „kr“. Die Kakophonie „vi“ und ihre Spiegelung kommen in den Zeilen 6-7 vor. In Zeile 8 ergibt sich zweimal die Verknüpfung „sk“. In Zeile 9 wiederholt sich die Lautverbindung „ka“. In Zeile 12 finden sich die Lautkombinationen „on“ und „ty“ doppelt. Letztere Verknüpfung wiederholt sich noch einmal in der folgenden Zeile. Die Lautkombination „dach“ wiederholt sich von Zeile 13 zu Zeile 14, das Morphem „pro“ in den Zeilen 12 und 14. Außerdem werden die Kombination „so“ bzw. „zo“ und ihre Spiegelung in den Zeilen 12 und 13 mehrfach verwendet: „soncja“ – „Mechiko z“ – „zolutymy“.

Im zweiten Sonett taucht aufgrund der Alliteration in Zeile 4 die Kombination „po“ doppelt auf. Die Lautverbindung „ža“ wiederholt sich in den Zeilen 5 und 7 („žach“, „požariv“). Eine Konsonanz zwischen den Endungen der Worte „idoliv

⁴⁸⁴ Vgl. Burghardt, Josefina (1962), S. 23.

⁴⁸⁵ Außerdem erschien dieses Gedicht 1933 im „Vistnyk“ (Bote), Nr. 12, S. 1 und war offenbar das erste Gedicht Burghardts, das unter dem Pseudonym Klen erschien. Vgl. auch Simonek, S. 21.

rozzjavleni“ fällt in Zeile 6 auf. Aufgrund der mehrfachen Wiederholung der Konsonanten „v“ und „p“ kommt es in Zeile 7 zu Spiegelungen der Lautkombinationen „iv“ und „ep“. Das Morphem „po“ wiederholt sich in den Zeilen 7 und 8. In Zeile 8 entstehen außerdem die Lautkombinationen „zl“, „sl“ und „lo“ mehrfach. In Zeile 9 fällt die Lautreihe „had“ - „ad“ auf, die auch auf die Zeilen 5 und 14 verweisen. In der folgenden Zeile ergibt sich die Assonanzreihe „ele“-„ere“-„te“ (in Zeile 11 durch „re“ weitergeführt) und die Spiegelung der Kombination „no“. In Zeile 12 kommt außerdem der Zischlaut „šč“ zweifach vor, welcher an dieser Stelle lautmale- risch den Inhalt unterstützt. In Zeile 13 ergeben sich folgende je doppelte Kombi- nationen „ky“, „ym“ und „to“. Auffällig ist auch die Homoioptota-Reihe „ach“ - „ich“, die onomatopoetisch wie Seufzer wirken.

Auf semantischer Ebene finden sich Wiederholungen wie „moriv“/ „za- mors’koï“ (Meer/ überseeisch I/3, 8), „zolota“/ „zolutymy“ (golden I/4, 13), „dymu“/ „dymom“ (Rauch II/7, 12), „cvitom“/ „cvistyme“ (Blüte/ blühen II/13/14). Die Konjunktion „i“ (und II/5, 8, 13) strukturiert das zweite Sonett. Eine Figura etymologica liegt in den Begriffen „Zhadavšy“ (Erinnernd II/9) und „v spohadach“ (In den Erinnerungen II/14) vor. Eine Ellipse in Zeile 8 des zweiten Sonetts ermöglicht gleichzeitig Phonemwiederholungen und die Erfüllung des Me- trums.

Der Nominalstil ist im ersten Sonett ausgeprägter als im zweiten. In beiden Sonetten jedoch überwiegen Konkreta. Im ersten Quartett des zweiten Sonetts kommen ungewöhnlich viele Adjektive vor. Im zweiten Terzett desselben Sonetts drücken die Verben Präsens aus, in Vers 14 sogar ein Futur, wohingegen die Verben in den vorausgegangenen Strophen ausschließlich im Präteritum gefaßt sind. Die meisten Verben spiegeln Dynamik wider. Einige von ihnen sind besonders interes- sant, da sie eine Metamorphose bezeichnen, nämlich „styhnut“ (reifen I/2), „spo- pelije j šczne“ (zu Asche werden und vergehen II/12) und „cvistyme“ (wird blühen II/14). Die wenigen statischen Verben (I/9, 11; II/ 2, 5, 9), heben sich davon ab. Eine Reihe von Personalpronomen ergänzt die Struktur. „Ty“ (Du) bezeichnet, wie oft bei Burghardt, den nur im Titel explizit genannten Helden, über dessen Taten der Autor reflektiert. Mit „on“ (er I/12), „vona“ (sie I/10), „vono“ (es II/11), „vony“ (sie II/1) und „im“ (ihnen II/8) werden alle anderen Personen, in diesem Fall die Azteken, die in Zeile 3 des zweiten Sonetts explizit genannt sind, bezeich- net. Das Pronomen „on“ (er) stellt dabei einen Russismus dar. Die Funktion dieser russischen Form ist die Spiegelung des Lautbestandes dieses Pronomens und die Hervorhebung der Konkurrenz zwischen den Begriffen Sonne und Mexiko. Einige monosyllabische Wörter stehen einer großen Zahl dreisilbiger und mehreren vier- und fünfsilbigen Wörtern gegenüber. Zahlreiche Worte sind nicht ukrainischen Ur- sprungs (I: „pal’my i agavy“/ Palmen und Agaven Z. 1, „Mechiko“/ Mexiko Z. 13, II: „acteky“/ Azteken Z. 3, „Montesumy“/ Moctezuma Z. 10). Solchermaßen un- verständliche Worte sind laut Lotman ein Element des Exotismus, in dem sie als fremdes, unsinniges Wort rezipiert werden und dem Rezipienten daher besonders bedeutsam erscheinen.⁴⁸⁶

Die Farbsymbolik der Sonette ist ähnlich. In beiden Sonetten kommt das Adjektiv ‚dunkel‘ vor. Es bezeichnet jeweils das Fremde. In Zeile 2 des ersten So-

⁴⁸⁶ Vgl. Lotman (1975), S. 98.

netts trägt es außerdem die Konnotation der Reife, in Zeile 4 des zweiten Sonetts die der Trauer. Destruktive Qualität besitzt die Farbe Schwarz (II/12). Ebenso kommt die Farbe Gold in beiden Sonetten vor. In Zeile 4 des ersten Sonetts bezeichnet die implizierte Farbe lediglich das Edelmetall. In den übrigen Zeilen (I/12, 13; II/3, 8) trägt es ebenfalls diese objektsprachliche Bedeutung von Reichtum, symbolisiert aber gleichzeitig eine Verbindung zu etwas Göttlichem. Während die Verdoppelung der Farbe Rot in Zeile 5 des ersten Sonetts eher die Bedeutung der Farbe Rosa, nämlich Hoffnung und Beginn, versinnbildlicht, symbolisiert das in „požariv“ (Brände II/7) implizierte Rot und Gelb traditionell Kampf. Im ersten Sonett treten dazu die Farben Blau (verdoppelt in I/10), die Unendlichkeit bedeutet, und Grau, impliziert in „kamin“ (Fels I/11), das Banalität symbolisch darstellt. In Zeile 10 des zweiten Sonetts kommt die Farbe Grün vor, die Beständigkeit bzw. die Hoffnung auf Ewigkeit ausdrückt.

Zwischen den einzelnen Strophen kommen keine Enjambements vor, sondern nur innerhalb derselben. Sie sind in diesem Bisonett besonders zahlreich: I: 3/4, 5/6, 7/8, 9/10, 10/11(schwach), 12/13; II: 1/2, 3/4, 6/7, 13/14. Relativ viele Inversionen (I: 3, 5/6, 7/8, 9, 12/13; II: 1/2, 5,8) komplizieren die Syntax. Während in den Quartetten (außer Quartett eins des ersten Sonetts) der parataktische Satzbau überwiegt, dominieren in den Terzetten Hypotaxen. Daher kann man bereits einen komplexeren Inhalt in den Terzetten erwarten. Parallelismen entstehen dabei eher wenige (I: 1, 4, 5/6 mit 7/8, erstes Terzett mit zweitem Terzett; II: 2/3, 5/8).

Die innere Struktur des ersten Sonetts gliedert sich folgendermaßen: in den ersten beiden Strophen herrscht noch Ungewißheit über das Erreichen des Ziels. Im ersten Quartett werden Beweggründe und Vorstellungen vom Ziel beschrieben. Die Reise an sich erfolgt im zweiten Quartett. Eine Wendung findet zwischen den Zeilen 9 und 10 statt, denn der Reise folgt nun die Ankunft. Das zweite Terzett impliziert epigrammatisch den Konflikt zwischen Europäern und Azteken. So wird das Thema also im ersten Quartett angerissen, im zweiten Quartett fortgeführt, im ersten Terzett gewendet und im zweiten Terzett zusammengefaßt. Die letzte Strophe deutet dabei auf das zweite Sonett voraus. Dieses besitzt eine ebensolche Struktur. Der Darstellung der fremden Menschen im ersten Quartett folgt die Darstellung ihrer Kultur und deren Zerstörung. Eine Wendung erfährt die Gedankenkette im ersten Terzett, das aus dem unmittelbaren Geschehen heraus zu einer anderen, nämlich längere Zeiträume überblickenden Sicht übergeht. Dieser Perspektivwechsel entspricht der Struktur der Romanvorlage Stuckens. Im zweiten Terzett wird diese Sichtweise zu einer Pointe geführt. Außerdem oszilliert das zweite Sonett zwischen den Darstellungsebenen der Realität und der Vision. Es handelt sich also um ein Sonett des dualistischen Typs.

Den Titel des Zyklus bildet der Eigenname einer historischen Persönlichkeit. Laut einem entgrenzten Begriff von Intertextualität kann man alle kulturellen Strukturen als Prätext verstehen. Unter dieser Annahme waren Geschichte und Geschichtsschreibung der Prätext dieses Zyklus. Andererseits existiert auch eine Fülle literarischer Bearbeitungen des Stoffs, die jedoch meist romantisierend wirken. Zu solchen Prätexten verhält sich Burghardts Zyklus wie eine Kontrafaktur, denn seine Sonette stellen in erster Linie eine Kritik an den Eroberern dar. Unterstützt wird dieser Bezug durch die Benennung von historischem Schauplatz (I/13) und weite-

ren Personen (II/3, 10). Unmittelbarer Prätext ist der Roman „Die weißen Götter“ von Stucken.⁴⁸⁷

Der Spanier Hernando Cortés (1485-1547) landete 1519 an der Küste Mittelamerikas, der heute zu Mexiko gehört. Er stieß dort auf eine Hochkultur der aztekischen Ureinwohner. Da die Spanier ihrer weißen Hautfarbe wegen von den Azteken zunächst als Inkarnation des Gottes Quetzalcoatl verehrt wurden, konnten sie schnell bis zur Aztekenhauptstadt Tenochtitlán vordringen. Der Aztekenkaiser Moctezuma II. versuchte mit Cortés zu kooperieren und wurde deswegen von eigenen Leuten tödlich verletzt. Der Versuch des jüngeren Bruders Moctezumas, die Spanier zu vertreiben, endete 1521 in der Zerstörung Tenochtitláns und der Vernichtung des Aztekenreichs durch die Spanier.⁴⁸⁸ Interessant ist dabei, daß Moctezuma aufgrund dieses Schicksals im 18. Jh. als „tragischer Prototyp des ‚edlen Barbaren‘“⁴⁸⁹ der Held zahlreicher Theaterstücke und Opern wurde, durch den Kritik an der europäischen Kultur geübt werden konnte. In diesem Kontext ist wiederum die Vermutung zugelassen, daß Burghardt diesen Zyklus als Parabel auf die Ukraine konzipiert hat, als Kritik an all den Mächten, die im Laufe von Jahrhunderten die ukrainische Kultur einzuschränken oder zu zerstören trachteten. Eine solche Interpretation würde Kačurovs’kyjs These stützen, daß das exotische Thema des ersten Teils in „Karavely“ (Karavellen) lediglich eine Verkleidung des Grundthemas, nämlich der Ukraine sei.⁴⁹⁰ Bei Stucken geht es wie bei Burghardt um die Eroberung des Aztekenreiches durch Cortés, ‚den weißen Gott‘, und seine Männer. Die Europäer zeichnet er meist als goldgierige Abenteurer. Er schreibt Cortés einen inneren Konflikt zwischen seiner christlich-dogmatischen Überzeugung und seiner rücksichtslosen Gewalttätigkeit zu. Moctezuma wird als nachdenklich und passiv charakterisiert. Es findet ein Wechsel zwischen der spanischen und der aztekischen Perspektive statt.⁴⁹¹

Die Exotik des mittelamerikanischen Landes, welches Cortés entdeckte, und der Reise dorthin ist im ersten Sonett Burghardts wiedergegeben durch die Adjektive „kazkovyj“ (märchenhaft Z. 1) und „temni“ (dunkle Z. 2), die Synekdochen „pal’my i agavy“ (Palmen und Agaven Z. 1), welche Topoi der Exotik sind, und die Genitivmetapher „temni grona ostroviv“ (dunkle Trauben der Inseln Z. 2). Dunkel bedeutet in diesem Kontext unbekannt. Trauben, an sich bereits Gewächse wärmerer, also exotischer Länder, stehen symbolisch für Wohlergehen und Reichtum. Diese Symbolbedeutung erscheint logisch, denn die Entdecker hofften, durch ihre Reisen zu Reichtum zu gelangen. Weiterhin evoziert das Symbol der Traube in dieser Bedeutung die Vorstellung von El Dorado, dem Mythos von einem Land, in dem Gold und andere Reichtümer in Fülle vorhanden seien.⁴⁹² Auch die Distanz von der Heimat zum entdeckten Land, welche die Genitivmetapher in Zeile 3 ausdrückt, unterstreicht den exotischen Charakter. In Vers 4 werden einige Topoi aufgezählt, die als Beweggründe der Entdecker gelten: Gold als Symbol wertvoller

⁴⁸⁷ Vgl. Burghardt (1992), S. 364.

⁴⁸⁸ Vgl. Pleticha, Heinrich (Hg.): Welt-Geschichte in 12 Bänden (1996). Bd. 7: Entdecker und Reformatoren. Die Welt im 16. Jahrhundert. Gütersloh, S. 40-44.

⁴⁸⁹ Zit. n. Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 7, S. 19f.

⁴⁹⁰ Vgl. Burghardt (1992), S. 19f.

⁴⁹¹ Vgl. Stucken, Edward (1927): Die weißen Götter. 2 Bde. Berlin; erstmals erschienen 1918-1922.

⁴⁹² Vgl. Pleticha. Bd. 7, S. 45.

materieller Güter, Abenteuer und Ruhm als immaterielle Gewinne von Entdeckungsreisen. Die vielbesungene Goldgier der ersten Entdecker wird durch die Assonanz zwischen den Begriffen „žadoba“ (Gier) und „zolota“ (Gold) besonders hervorgehoben.

Daß die Reise ins Unbekannte führt, wird im zweiten Quartett ausgedrückt. Symbol der Reise sind dabei die Schiffe bzw. deren Segel, die wiederum auf Altertümlichkeit verweisen (Z. 6). Eine Natürlichkeit entsteht durch das akustische Signal in „dzvinki“ (klingende), das den Eindruck von Wind vermittelt. Daß es ein Aufbruch in eine neue Welt sein soll, zeigt sich in der Metapher der Morgenröte (Z. 5), die objektsprachlich den Anbruch eines neuen Tages bedeutet und als Genitivmetapher durch die Farbbedeutung des zugehörigen Nominativs verdoppelt wird. Die weite Distanz der Reise betont die Ortsangabe „zamors’koj“ (überseeisch Z. 8). Die große Zahl an Ländern, die es damals noch zu entdecken gab, manifestieren sich in der Genitivmetapher „bezmirom piskiv“ (Unendlichkeit des Sandes Z. 7). Der Reiz des Entdeckens an sich, der Reiz des Unbekannten, verbirgt sich hinter der Umschreibung „neznanij skarb“ (unbekannter Schatz Z. 8) als Verlockung („vabyv“/lockte Z. 7).

Das bisher als unbekannt, ja sogar unerreichbar (Z. 1, 3, 7, 8) beschriebene Land rückt nun in den Terzetten in greifbare Nähe. Der Kontrast zwischen dieser Wunsch- und der Realitätsebene, formal gekennzeichnet durch den Bindestrich (Z. 9), wird in den Zeilen 9-11 direkt ausgedrückt: der Traum (Z. 9) wird der Erfüllung des Traums (Z. 10) gegenübergestellt. Daß der Traum eine Entsprechung in der Realität besitzt, verdeutlicht metonymisch die genaue äußere Beschreibung des Landes durch die Descriptio blaue Seen (Z. 10) und Felsen (Z.11), die durch einen syntaktischen Parallelismus eng verbunden sind. Dabei kontrastiert das Blau des objektsprachlichen Sees (Z. 10) mit dem Purpur des ungewissen Tagesanbruchs (Z. 5), ebenso wie die Felsen des konkret entdeckten Landes (Z. 11) mit dem Meer (Z. 8) bzw. die Ankunft mit der Reise kontrastieren. Der Fels bedeutet Land, welches wiederum das Ziel der Reise bezeichnet. Gleichzeitig aber wird durch die Farbsymbolik ein weiterer Kontrast impliziert, nämlich der von der metaphysischen Unendlichkeit des blauen Sees und Banalität der grauen Felsen. Damit thematisiert Burghardt die Differenz zwischen den romantisierenden Vorstellungen der Europäer von exotischen Ländern und dem tatsächlichen Alltag eben dort.

Vertieft wird die Beschreibung des in der Realität entdeckten Landes im zweiten Terzett. Der einleitende Imperativ drückt Freude oder beinahe Unglauben über die Ankunft am Ziel aus. Das unbekannte Land ist nicht mehr unbekannt, sondern hat einen Namen: Mexiko (Z. 13). Doch bleibt dieses Mexiko gleichzeitig märchenhaft, denn es kann offensichtlich mit der Sonne konkurrieren (Z. 12) mit Hilfe seiner „dachamy zolotymy“ (goldene Dächer Z. 13), die einen märchenhaften Reichtum symbolisieren, wie ihn die Entdecker eben suchten. Explizit wird diese Ebene des Unwirklichen im abschließenden Vers durch den akustischen Vergleich mit der „surma“ (Posaune Z. 14), die nicht aus der Realität, sondern aus Legenden kommt. Dieses Instrument ist besonders laut, eine Eigenschaft, die durch das Verb noch verstärkt wird. Unterstrichen wird durch diese Kraft, die den Legenden nun auf objektsprachlicher Ebene zugesprochen wird, noch einmal, daß das alte Mexiko eine Hochkultur war. Und auch die blendende Farbe der Dächer und der Sonne haben eine objektsprachliche Bedeutung, denn sie transportieren die Konnotation von Hitze, die als Attribut des exotischen Landes gelten muß, und spiegeln den

starken Eindruck des konkreten Fremden wider. Die Konkurrenz von Mexiko und der Sonne könnte ebenso folgende Entsprechung haben: Faßt man die Sonne als Zeichen eines Gottes oder von Göttern auf und Mexiko als Metonymie für die Nachfolger der Azteken, so ergibt sich ein Aufbegehren dieser Nachkommen gegen die „weißen Götter“, die Spanier. Diese Interpretation wird jedoch nur durch den Kontext des zweiten Sonetts greifbar.

So bleibt die Ambivalenz der Ebenen von Realität und Unwirklichkeit, das Spiel zwischen dem, was die Entdecker sich erhofften und dem, was sie vorfanden, eingekleidet in exotisches und mythisches Vokabular, im Sonett durchgängig bestehen. Doch findet auch eine Einengung des Themas statt vom völlig unbekanntem, selbst in der Vorstellung undifferenzierten Bild des fernen Landes über die Reise, hin zur Realität dieses Landes oder wenigstens zu einer Vorstellung davon.

Im zweiten Sonett betrachtet der Autor das Thema aus einer anderen Perspektive. Er erwähnt nämlich die Zerstörung, die die Entdecker in der von ihnen entdeckten Kultur angerichtet haben. Es wird eine Vision entworfen. Zunächst ist diese harmlos und phantastisch wie „dytjačych snach“ (Kinderträume Z. 1). Mit Hilfe von Adjektiven kann man etwas Unbekanntes am treffendsten beschreiben. Daraus erklärt sich die Häufung von Adjektiven in den Zeilen 2 und 3. Das fremde Volk, die „acteky“ (Azteken Z. 3) werden demnach als „čudni, daleki,/ zolotoškuri“ (zauberhafte, ferne,/ goldhäutige Z. 2, 3) beschrieben, also als faszinierend, anders und damit positiv besetzt. Die traditionelle Bedeutung der Farbe Gold als Göttliches oder Ewiges trifft hier insofern zu, als die Vorstellung des Exotismus die sogenannten primitiven Völker zu Heiligen, unschuldigen Opfern stilisiert. Das liegt daran, daß es keinen direkten Kontakt gab, sondern nur eine mittelbare Vorstellung. Doch gleichzeitig sind diese Menschen „sumni“ (traurige Z. 3) und „Z pohordoju v pot'marenych očach“ (mit Verachtung in den dunklen Augen Z. 4). Dies ist eine erste Andeutung der Zerstörung durch die Eroberer, die Moctezuma in seiner legendären Vision erahnt.⁴⁹³

Ganz direkt wird die Zerstörung im zweiten Quartett benannt. Die Idole (Z. 6), also Götterfiguren, die metonymisch die aztekische Kultur bezeichnen, werden verbrannt (Z. 7). Eine Auflösung der Genitivmetapher in Zeile 8 zeigt, daß die Begriffe Gold und Tränen synonymisch verwendet werden und dadurch eine Ambivalenz entsteht. Auf konkreter Ebene wird die Vorstellung von goldverzierten Götterstatuen evoziert, wobei das Gold durch die Hitze des Feuers schmilzt und die Form fließender Tränen annimmt. Auf metasprachlicher Ebene bedeuten die Tränen das Leid, das den Azteken durch Zerstörung ihrer Kultur zugefügt wurde. Der Reichtum wiederum und auch das Heiligste und die Unsterblichkeit ihrer Kultur werden durch das Gold symbolisiert. Mit dem Gold wird also auch die Substanz der aztekischen Kultur verbrannt. Dies führt wiederum zur konkreten historischen Ebene, auf der die aztekische Kultur tatsächlich zerstört wurde und zwar unter anderem aus Habgier. Die einleitende Zeile 5 mit dem vertraulichen Pronomen „ty“ (du) entfaltet dabei zunächst die Wirkung einer unmittelbaren Gegenwart dieser Zerstörung. Die Nebel, ein Synonym zum Dunst (Z. 7), wären dann Metapher der uralten Angst der Azteken vor einer Rache ihrer Götter oder schlicht der archetypischen Angst vor Unterdrückung. Gleichzeitig wirkt dieser Parallelismus wie eine Vision, die vor den Augen wie aus einem Nebel aufsteigt. Die Angst beträfe dem-

⁴⁹³ Visionen wie sie bei Stucken im 1. Buch, Kap. 16, S. 37ff; im 3. Buch, Kap. 2 und 3, S. 126ff; im 5. Buch, Kap. 4, S. 257ff und 7. Buch, Kap. 11, S. 414ff vorkommen.

nach die aztekische Weissagung von der Wiederkehr Quetzalcoatl's (also auch eine Vision), daß die Götter irgendwann zurückkehren werden.⁴⁹⁴

Bereits in den Quartetten ist der historisch verbürgte Hintergrund der Vision Moctezumas spürbar. In den Terzetten wird dies noch deutlicher durch den Ausruf in den Zeilen 9 und 10 und die rhetorische Frage der Zeilen 11 bis 14. Zunächst wird ein Innehalten, ein Moment des Nachdenkens beschrieben, in dem das Schicksal des historischen Reichs der Azteken noch einmal klar werden kann. Die Apopiopese in Zeile 9 verbildlicht dieses Nachdenken und Innehalten trefflich. Was das verschlüsselte Hypallagé „Zelenopere carstvo Montesumy“ (Grüngefiedertes Reich Moctezumas) für eine Bedeutung hat, wird durch folgendes Zitat aus Stuckens Roman klar: „Wundersam schwermütig klagen die heiligen Lieder, die von Quetzalcoatl, der Grüngefiederten Schlange erzählten. (...) geboren von der jungfräulichen Mutter, dem Mädchen von Tula, welche geschwängert worden war durch einen grünen Edelstein, den sie als Schmuck am Busen trug.“⁴⁹⁵

Auch auf der dokumentarhistorischen Ebene existiert ein korrespondierender Text, der sogenannte „Codex Florentino“, der die Gleichsetzung jener „Grüngefiederten Schlange“ mit den Spaniern weitergehend erhellt: „Die Spanier rissen sofort die wertvollen Federn von allen goldenen Schilden und Abzeichen weg. Alles Gold rafften sie zu einem Haufen. An die anderen Kostbarkeiten legten sie Feuer, und alles verbrannte. Das Gold schmolzen sie ein zu Barren, und von den wertvollen grünen Edelsteinen nahmen sie nur die besten (...) Dann gingen sie nach Totocalco, dem Platz des Vogelpalastes, in Montecuzomas Schatzhaus, in dem seine eigenen Reichtümer waren.“⁴⁹⁶ Auch in dieser Anspielung schwingt also die Konnotation der Goldgier, der Zerstörung aztekischen Guts und besonders die Mißachtung gegenüber aztekischen Werten in Form der Federn mit, die den Azteken viel, den Eroberern jedoch nichts bedeuten. Die Farbe Grün impliziert jedoch, daß das Reich Moctezumas trotz seiner Zerstörung im Sinne von Überlieferung und Ruhm weiterbestehen wird. Die Formulierung als Ausruf wirkt in diesem Zusammenhang elegisch.

Die Frage, ob die Zerstörung des Aztekenreichs eine Vision ist (Z. 11), hat die Funktion eine zweite uneigentliche, nämlich die historische Ebene, auf der diese Frage bejaht werden muß, in die Aussagen der folgenden Zeilen einzublenden. Außerdem erhält der Inhalt der Terzette durch die syntaktischen Zeichen einen emotional aufgeladenen Charakter. Die Zerstörung wird symbolisiert durch das synonymische Hendiadyoin Rauch und Asche (Z. 12). Wobei das Adjektiv „čornym“ (mit schwarzem) ein Epitheton ornans ist, das dennoch durch seine Farbsymbolik des Bösen zur Vertiefung des negativen Inhalts beiträgt. Kontrastiert wird das Bild der Zerstörung mit der Metapher dessen, was zerstört wurde. Diese Metapher „dykym cvitom nepovtornym“ (mit wilder, unwiederholbarer Blüte Z. 12) charakterisiert das historische Reich als Hochkultur, als exotisch und als einmalig. Die Aussage von Destruktion und das Oszillieren zwischen Vision und historischer Wahrheit machen die Quartette und Terzette zu einem Parallelismus membrorum. Der Schlußvers verdeutlicht die Endgültigkeit dieser Zerstörung, indem die Hochkultur als etwas beschrieben wird, das in der Zukunft nicht mehr materiell existiert,

⁴⁹⁴ Vgl. Stucken, 1. Buch, Kap. 6, S. 14ff.; Bezeichnung als „weiße Götter“ bei Stucken zuerst auf S. 59.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 14.

⁴⁹⁶ Zit. n. Pleticha. Bd. 7, S. 42f.

sondern nur noch „v spohadach“ (in den Erinnerungen Z. 14). Dabei bleibt offen, ob man sich nur idealisierend an die Hochkultur oder auch an die Zerstörung erinnern wird.

„Antonij i Kleopatra“ (Antonius und Kleopatra)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

In „Antonij i Kleopatra“ (Antonius und Kleopatra) geht es um die politisch und historisch wirksame Liebe zwischen den beiden Helden aus der Römerzeit. Der Zyklus ist aufgrund seiner Textgeschichte sehr interessant, die durch Vorhandensein zweier, zu verschiedenen Zeiten entstandener Varianten nachvollziehbar wird. Zuerst entstand das russische Sonett „Antonij“ (Antonius von 1922). Das Sonett des zweiten Teils des Zyklus „Antonij i Kleopatra“ (Antonius und Kleopatra) ist, wie unten ausgeführt, eine eigenständige Übersetzung dieses russischen Sonetts ins Ukrainische. Es entstand im September 1933. Der erste Teil des Zyklus dagegen, ebenfalls ukrainisch, vom 12.8.1929 ist kein Sonett. Er besteht aus vier Quatrains in unterschiedlich langen Jamben. Es handelt sich hierbei um eine große Ausnahme in Burghardts ansonsten streng monostrophischen Sonettzyklen. Das russische Gedicht zählt also zur ersten, der Zyklus zur zweiten Schaffensperiode Burghardts. Diese Gedichte weisen innerhalb von Burghardts Werk einige Besonderheiten auf, die wiederum repräsentativ sind für den Spielraum, den sich Burghardt für seine wenigen Experimente ließ.

Die Herkunft des Sujets ist im Titel sowohl des Zyklus als auch des russischen Sonetts nur angedeutet durch die unvollständigen, aber durchaus bekannten Namen der Helden. Gemäß einem entgrenzten Begriff von Intertextualität ist auch hier die Geschichte als kulturelle Struktur ein möglicher Prätext. Die Überlieferung der Liebesgeschichte zwischen den beiden Herrschern fand jedoch durchaus auch im literarischen Bereich statt.⁴⁹⁷ Betrachtet man den Zyklus insgesamt und seinen russischen Vorläufer, so kann eine Beziehung der Dialogizität zwischen dem vorliegenden Text und den genannten Prätexten festgestellt werden. Vertieft wird diese im zweiten Teil des Zyklus sowie im russischen Sonett „Antonij“ (Antonius) durch punktuelle Bezüge im äußeren Kommunikationssystem, nämlich durch geographische Bezeichnungen sowie Personennamen (Ägypten Z. 3 bzw. 4, Paladin in Z. 5 bzw. 6, Aktium jeweils in Zeile 9, Rom und Triumvir jeweils in Zeile 12 und Antonius in Zeile 13 des russischen Sonetts). Der Lotos in Zeile 3 des ukrainischen und Zeile 4 des russischen Sonetts funktioniert zunächst als Teil der geographischen Bezeichnung, könnte aber auch eine Anspielung auf die Odyssee darstellen, wie an der entsprechenden Textstelle ausgeführt werden soll. Begreift man die innere Struktur des Sonetts als dramatische, ließe es sich in seinem Verhältnis zum Shakespeare-Text sogar als hypertextuell bezeichnen.

Zwar ist auch die historische Liebe zwischen Mark Anton und der ägyptischen Königin Kleopatra ein Motiv dieses Zyklus, so daß eine Zuordnung zu den Themenkreisen Liebe oder Geschichte vorstellbar wäre. Man könnte die Wahl dieser Thematik auch als Hommage verstehen, nämlich an das Drama „Antony and Cleopatra“ (Antonius und Kleopatra) von Shakespeare, dessen Tragödien bei Burghardt bereits in dem Sonett „Otello“ (Othello) von 1922 Beachtung finden. Doch

⁴⁹⁷ Nämlich in den „Parallelbiographien“ Plutarchs und einem Drama Shakespeares. Vgl. Shakespeare, William (1995): Antony and Cleopatra. London; zu Plutarch ebd., S. 56 - 69.

die weitaus schwächere Darstellung dieser Motive in der ukrainischen gegenüber der russischen Fassung läßt es als legitim erscheinen, den Zyklus dem Thema des Exotismus zuzuordnen. Auch die Darstellung der Protagonistin in einem Gedicht Puškins⁴⁹⁸ als Herrscherin ohne Betonung exotischen Kontexts stellt das Exotismusmotiv Burghardts heraus. Exotisch machen das Thema sowohl der Schauplatz Ägypten, als auch seine Attribute. Ebenso fordert die Zeit des zweiten Triumvirats, in der die Handlung stattfindet, den Rezipienten zu einer Entdeckungsreise heraus, im klassischen Sinne als Entdeckung des Unbekannten, in diesem Fall der Geschichte einer antiken Epoche.

Zunächst soll nun der ukrainische Zyklus analysiert werden. Die Verslänge des ersten Gedichts variiert zwischen dem fünffüßigen Jambus mit weiblichen Verschlüssen in allen ungeraden Versen und dem vierfüßigen Jambus mit männlichen Verschlüssen in den geraden Versen mit folgenden Ausnahmen: in den Zeilen 4 und 16 finden sich dreifüßige Jamben mit männlichen Verschlüssen. Das Reimschema ist der Kreuzreim mit alternierenden Verschlüssen. Außer dem fernen Reim G finden sich nur reine Reime. Das liegt unter anderem an der Häufung von grammatischen Reimen in den Ketten der Reime A, C, E und h. Klangtiefe gibt der reiche Reim h, der hinsichtlich des Konsonantismus tonreiche Reim A und die hinsichtlich des Vokalismus tonreichen Reime A, C und G in Zeile 13. Das Reimwort „teper“ (jetzt Z. 12) ist ebenso Reimwort im Sonettzyklus „Kortes“ (Cortés I/9). Innerhalb der Verse finden sich folgende Figuren: eine Assonanzkette (Z. 5), ein Schlagreim (Z. 13) sowie ein Homoioptoton (Z. 14).

Das Metrum des Sonetts im Zyklus „Antonij i Kleopatra“ (Antonius und Kleopatra) ist der fünffüßige Jambus, der gemäß der Reimanordnung AbAb/CdCd/EfE/fGG eine Alternanz zwischen weiblichen und männlichen Verschlüssen aufweist. Diese Reimanordnung nach dem englischen Sonetttyp bildet, ohne dessen Strophengliederung nachzuvollziehen, eine weitere Ausnahme in Burghardts Werk, in dem sonst meist Sonette mit französischem oder eigenständigem Reimschema vorkommen. Sie erhärtet die Vermutung einer Bezugnahme auf Shakespeare, dessen Sonettwerk diesen Sonetttyp begründete. Ungewöhnlich ist ebenso die Häufung unreiner (A, C), ferner (E, G) und phonematischer (d, f) Reime. Dementsprechend wenige grammatische (b, f), dafür zahlreiche originelle (in Zeile 3, 5, 12) Reime finden sich in diesem Sonett. Reim C entspricht übrigens Reim b des ersten Gedichts des Zyklus. Reim b ist in seinem Lautbestand fast identisch. Reim G sowie Zeile 1, 7 und 11 sind darüber hinaus in ihrem Vokalismus tonreich. Eine Paronomasie kommt in Zeile 5 vor („ščedri žertvy“/ großzügige Opfer). Homoioptota innerhalb der Verse finden sich in den Zeilen 1, 3 und 6. Der vierte Versfuß ist häufig ohne Betonung. Eine Zäsur erfolgt klassisch jeweils nach dem zweiten oder dritten Versfuß.

Alliterationen kommen kaum vor (I/3, 15; II/2). Homoioptota werden dagegen zahlreich verwendet (I/1-3, 7/8, 10, 13; II/1-3, 3/4, 6, 10). Äußerst engmaschig sind auch die Lautwiederholungen in den einzelnen Zeilen. Im ersten Teil des Zyklus fällt zunächst die Wiederholung der Lautverbindung „ho“ in den Zeilen 1/2 auf. Außerdem kommt der Frikativ „ch“ in Zeile 1 dreimal vor. Eine Figura homonymica in Zeile 3 verursacht eine Verdoppelung ihres Lautbestands. Die Kombination „ob“ wiederholt sich sogar dreimal. In Zeile 6 ist außerdem die Figura ho-

⁴⁹⁸ „Kleopatra“ (Kleopatra) aus dem Jahr 1828. Vgl. Puškin (1948a). Bd. 3,1, S. 130ff.

monymica „hude“/ „hodyn“ zu beachten. Zeile 9 fällt besonders auf, wegen der fünffachen Wiederholung des Vokals „y“, der zweimal mit dem Liquiden „l“ verbunden ist, sowie der Häufung des Verschlußlauts „k“. Onomatopoetisch wird so ein Schrei wiedergegeben. Auch in Zeile 11 kommen die Konsonanten „ch“ und „k“ gehäuft vor, ebenso der Vokal „e“. Die Kombination „ko“ aus Zeile 11 taucht in Zeile 12 wieder auf. In Zeile 13 wird der Lautbestand „ry“ in seiner phonematischen Variante „yr“ gespiegelt und die Anordnung „st“ wiederholt („buri prystra-sti“). Schließlich erscheinen die Lautverknüpfung „ne“ und ihre Spiegelung in den Zeilen 14 und 15 mehrfach.

In Zeile 1 des Sonetts fällt die vierfache Wiederholung des Frikativs „ch“ als bedrohlicher Unterton auf. Die Verbindungen „ro“ und „vi“ bzw. „vy“ wiederholen sich in Zeile 2. In Zeile 3 ergibt sich die Lautreihe „so“-„otoso“. Der Frikativ „ch“ verbindet sich in Zeile 4 mit dem Vokal „a“ zu einer spiegelbildlichen Anordnung in den Worten „Dychav pachoščamy“. In den Zeilen 5-7 treten parallel die Lautkombination „er“, die teilweise zu „ert“ erweitert ist, sowie die Kombination „ra“ bzw. ihre Erweiterung „rad“ massiv auf („prynis ty ščedry žertvy ne Palladi,/ A nesmertel’nij, radisnij krasi,/ Ty v peredsmertnyj čas ii ne zradyv“). In den Zeilen 6 und 8 finden sich darüber hinaus Spiegelungen der Lautanordnungen „is“ bzw. „ys“ („radisnij krasi“ - „lamalysja spysy“). Das Verb „lamalysja“ (Z. 8) birgt in sich eine weitere Lautwiederholung. Eine Epanalepse führt in Zeile 9 zur Wiederholung des Zischlauts „šč“. Die Lautverbindung „ot“ und die grammatische Endung „nyj“ verdoppeln sich in Zeile 10 („flot potroščenyj“). Das Präfix „po“ taucht in den Zeilen 10 und 11 auf. In Zeile 11 wird die Lautkombination „av“ in inhaltlich zusammenhängenden Begriffen gespiegelt („slavu“ - „carstya“). Im zweiten Terzett wiederholen sich die Lautverbindungen „ry“ bzw. „ri“ und „ym“ bzw. „im“ sowie ihre Spiegelungen („Rym“ - „triumvir“ - „myt“ - „rozkrjtych“). Zischlaute erstellen einen bedrohlichen Hintergrund, der in der unheilverkündenden Lautzusammenstellung „otrutu“ (Z. 14) seinen Abschluß findet.

Eine Ellipse findet sich im ersten Vers des Sonetts: „zlotych“ (goldene). Die Wiederholung ganzer Lexeme strukturieren die Texte auf semantischer Ebene. Im ersten Teil des Zyklus erscheint die Konjunktion „koly“ (als) in den Zeilen 4 und 9. Verschiedene Ausdrücke, die Schiffe bezeichnen, kommen vor: „korabljamy“ (mit Schiffen Z. 7)/ „korabel“ (Schiff Z. 11), „haler“ (Galeeren Z. 10). Die Tautologie „bezumstva“ und „šalenstva“ (Wahnsinn) verteilt sich auf die Zeilen 9 und 15. Die zeitlichen Bestimmungen „povik“ (ewig Z. 1) sowie „v vikach“ (jahrhundertlang Z. 16) rahmen das Gedicht ein. Im zweiten Teil des Zyklus steht diesen Zeitangaben die antithetische Bedeutung „myt“ (Augenblick Z. 13) gegenüber. Das Morphem „smert“ besitzt in den Zeilen 7 und 13 die Bedeutung von Tod, in einem anderen Kontext in Zeile 6 die Bedeutung von Unsterblichkeit, die antithetisch zum Tod steht, wobei für Gläubige auch der Tod Unsterblichkeit bedeuten kann. Semantische Äquivalente für den Ausdruck Tod kommen in beiden Gedichten vor („zahyn“/ Tod I/8, „smert“/ Tod II/13). Ebenso wird das Nomen „vyr“ (Wirbel I/6, II/10) in beiden Teilen des Zyklus verwendet.

Nomen sind die dominierende Wortart beider Gedichte. Ungewöhnlicherweise treten beinahe ebenso viele Abstrakta wie Konkreta auf. Während die bildhaften Ausdrücke im ersten Gedicht durch eine Reihe von Genitivmetaphern wiedergegeben werden, zeichnet sich das Sonett durch das völlige Fehlen solcher Metaphern aus. Dafür kommen im Sonett Vergleiche vor, die wiederum im ersten Ge-

dicht nicht verwendet wurden. Auffällig viele dieser Nomen besitzen eine Länge von drei bis vier Silben, eines sogar fünf („rokovanymy“/ prophezeit I/8). Die handelnden Personen werden mit den Pronomen „ty“ (du I/7, II/5, 7, 9) für Antonius und „ii“ (ihre I/14, II/8) für Kleopatra angesprochen. Einige Adjektive, Partizipien und Verben mildern den dadurch hervorgerufenen Nominalstil. Die meisten Partizipien bezeichnen eine Passivität, die Antonius' ausweglose Lage verdeutlicht. Zustandsverben kommen kaum vor, sondern vorwiegend Tätigkeitsverben. In Zeile 16 des ersten Gedichts fällt ein Verb auf, das die Zukunft bezeichnet. Unter den Adjektiven befinden sich ungewöhnlich viele, die Farben bezeichnen. Wenige Farben kommen implizit vor, wie es bei Burghardt sonst üblich ist. Die Farbe Schwarz (I/1, II/10) ist in beiden Fällen mit Wassermetaphorik verbunden und bezeichnet etwas Negatives, nämlich Ausweglosigkeit. In Zeile 2 des ersten Gedichts folgt das Farbadjektiv blau, das Unendlichkeit bedeutet oder auch Ungewißheit. Die weiße Farbe (Z. 5) ist das Symbol von etwas Reinem, Elementarem oder Abstraktem. Implizit finden sich die Farben Rot und Gelb in den Zeilen 15 und 16 („polum'jam“, „horityme“/ mit Flammen, wird brennen). Rot bedeutet Leben, Leidenschaft und Kampf, während Gelb Vergänglichkeit symbolisiert. Im zweiten Gedicht des Zyklus kommt explizit die Farbe Gold (Z. 1) mit einer metaphysischen Bedeutung vor, in diesem Fall eventuell auch zur Bezeichnung der Herrscherfunktion der beiden Helden, insbesondere der ägyptischen Pharaonin, die als Tochter des Sonnengotts Ra betrachtet wurde. In Zeile 2 findet sich die Farbe Rosa, die einen erotischen Subtext bedeutet. Das erste Gedicht zeichnet sich durch eine Reihe von Hypallagés aus (Z. 1, 2, 4-6). Andere Sinneseindrücke kommen im ersten Gedicht ebenso vor. Ein akustisches Signal findet sich in Zeile 9. Die Empfindung von Hitze vermitteln die Zeilen 4, 15 und 16. Im Sonett beschränken sie sich auf die Erwähnung der Düfte (Z. 4).

Jede Strophe des Zyklus ist syntaktisch in sich abgeschlossen. Innerhalb der Strophen jedoch finden sich außergewöhnlich viele Enjambements (I: 1/2, 3/4, 5/6, 9/10, 13-16; II: 3/4, 10/11,12/13). Rhetorische Fragen finden sich in den Zeilen 8 und 12 des ersten sowie 10 des zweiten Gedichts, ein Ausruf und eine Aposiopese in Zeile 11 des Sonetts. Einige Inversionen komplizieren den Satzbau und ermöglichen regelmäßige Betonungen und Reime (I: 1/2, 4, 5/6, 7, 9; II: 3, 5, 8, 12, 14). Ergänzt werden sie durch Hyperbata (I/11; II/1-2, 13). Die Verteilung von Hypotaxen (I: 5-8, 9-11; II: 1, 2, 5/6, 13) und Parataxen (I: 1-4, 13-16; II: 3/4, 7/8, 9-11, 12/13) ist jeweils symmetrisch. So entstehen Parallelismen (I: zweite mit der dritten Strophe durch die Konjunktion „koly“/ wenn und innerhalb des ersten Quartetts Z. 1/2 mit 3/4 sowie 13 mit 16 „i“/„j“/ und; II: innerhalb der Z. 3/4, 5/6, 7/8, 9 und 11, also nicht im zweiten Terzett). Die Syntax spiegelt also den dramatischen Gehalt wider und unterstützt einen emotionalen Stil.

Die innere Struktur dieses Sonetts gleicht der Struktur eines Dramas. Sie ist zunächst geprägt vom psychischen Konflikt des Helden, der zwischen zwei Lebensarten schwankt. Ein solcher Konflikt ist ein unabdingbares Element des Dramas. Ebenso entspricht das erste Quartett der Exposition eines Dramas, das zweite Quartett einer Steigerung, da es den emotionalen Widerstreit anspricht, die rhetorische Frage der Zeilen 9 und 10 entspricht einer Peripetie, die folgende Aussage ei-

ner ‚fallenden Handlung‘ und das zweite Terzett schließlich bildet die Katastrophe.⁴⁹⁹

Marcus Antonius (82-30 v. Chr.) war das Mitglied des zweiten Triumvirats (ab 43 v. Chr.), dem die Neuordnung im Osten des Römischen Reichs übertragen wurde. Er war also ein fähiger und mächtiger Feldherr. Seit 41 v. Chr. stand er unter dem Einfluß der ägyptischen Herrscherin Kleopatra. Wegen seines Verhältnisses zu ihr und der daraus folgenden nicht den römischen Traditionen entsprechenden Politik, entstanden Spannungen zwischen Antonius und dem Senat. Im Jahre 33 v. Chr. kam es jedoch zum offenen Bruch, da Antonius seine römische Ehefrau Octavia verstieß. Ein Jahr später erklärte Octavia Kleopatra und somit auch Antonius den Krieg, der nach der Niederlage von Aktium im Jahre 31 v. Chr. für Antonius verloren war. Kleopatra tötete sich durch einen Schlangenbiß und auch Antonius beging Selbstmord.⁵⁰⁰

Die wichtigsten Motive beider Gedichte sind exotische Ferne und Ewigkeit bzw. Sterblichkeit. Ewigkeit wird gleich in Zeile 1 des ersten Gedichts explizit genannt, in der Bedeutung von Sehnsucht nach ewiger Aufrechterhaltung eines angenehmen Zustands. Dieser wird charakterisiert durch die Genitivmetapher in Zeile 2. Exotische Ferne wird ausgedrückt in dem Hypallagé „pid holubym vitrylom“ (unter den blauen Segeln Z. 2), denn Segel bezeichnen die Nähe von Meeren und sind Synekdochen von Entdecker- und Abenteurertum. Die blaue Farbe bedeutet einen wolkenlosen Himmel, ist aber auch eine Farbe Ägyptens, insbesondere ägyptischer Götter. Daß die Wellen schwarz (Z. 1) sind, verursacht in diesem Bild des angenehmen Zustands einen bedrohlichen Unterton, denn schwarze Wellen weisen üblicherweise auf einen bevorstehenden Sturm hin, wie ihn Antonius im übertragenen Sinne noch erleben wird. Daher kann der Ausdruck auch als Hypallagé verstanden werden. In Zeile 3 wird in einem Parallelismus membrorum durch die Wendung „za obrijem“ (hinter dem Horizont) und die Anspielung auf ein heißes Land („harjačyj“/ heiß Z. 4) der Hinweis auf den exotischen Schauplatz wiederholt. Daß die Ereignisse nicht nur in der objektsprachlichen Ferne, sondern ebenso in einer geistigen Distanz zum alltäglichen Leben stattfinden, macht das Bild in Zeile 4 klar. Die dort genannte Ohnmacht als ein Zustand zwischen Leben und Tod, zwischen Himmel und Erde, bezieht sich auf die Liebe. Darauf weisen auch das ambivalente Adjektiv „harjačyj“ (heiß Z. 4) in seiner erotischen Bedeutung und ganz klar die Figura homonymica „za obrijem v objmach neobornych“ (hinter dem Horizont in den unbezwingbaren Umarmungen Z. 3) hin. Das Hypallagé in Zeile 4 personifiziert den „harjačyj den“ (heißer Tag). Im eigentlichen Sinne aber bezieht sich das Adjektiv auf die Liebe. Sie ist wie die Ohnmacht ein Zustand, der zwar unausweichlich ist (Ohnmacht entlastet den überanstrengten Kreislauf), der den Betroffenen andererseits einschränkt, da er dazu führen kann, daß die Verliebten nichts anderes mehr wahrnehmen als ihre Liebe. Eine solche Beschränkung ist eben der Vorwurf, der Antonius gemacht wurde: sich der römischen Politik entzogen zu haben, um nur für seine Liebe zu leben.

Dieser in sich versunkene Zustand wird in einem Parallelismus membrorum in den Genitivmetaphern der Zeilen 5 und 6 abgebildet. Das Partizip des Hypallagé in Zeile 6 („sp’janylij“/ berauscht) bezieht sich nämlich nicht auf die darauf folgende Genitivmetapher, sondern drückt ebenso wie diese einen bestimmten Zu-

⁴⁹⁹ Zur Definition des Begriffs Drama auch im weiteren vgl. Wilpert (1959), S. 118-123.

⁵⁰⁰ Vgl. Shakespeare (1995), Akt IV, 7, S. 240f. sowie Akt V, 2, S. 275-301.

stand aus. Dieser Zustand ist die Trunkenheit von Glück. Daher vergessen die Liebenden die Zeit (Z. 6) und ihre Umgebung. Das Hypallagé der Zeile 5 bezieht sich vermutlich auf die ursprüngliche Unschuld dieser Liebe. Das Bild der „korabl-jamy,/rokovanymy na zahyn“ (Schiffe,/ denen der Tod prophezeit wurde Z. 7, 8) ist konkreter. Es bezeichnet die Schiffe, die Marcus Antonius laut der Überlieferung Plutarchs und Shakespeares bei der Schlacht von Aktium im Stich ließ, als er blind Kleopatras fliehender Flotte folgte.⁵⁰¹ Die rhetorische Frage kann in diesem Kontext damit beantwortet werden, daß sich Antonius den fliehenden Schiffen anschloß, und drückt somit Hoffnungslosigkeit aus.

Das Motiv dieser Schiffe kehrt wieder in Zeile 10. In der folgenden Zeile erfahren sie eine Personifizierung. Weiterhin wird nämlich der Bewußtseinszustand Antonius' nach seiner Flucht thematisiert (Z. 9-12). Der Wahnsinn⁵⁰² (Z. 9) bezeichnet den Zustand, in dem sich Antonius durch den vorangehenden seelischen Konflikt zwischen seinem Römertum und seiner Liebe befindet nach dieser Niederlage und persönlichen Schmach. Ebenso mag er sich sowohl auf die Kopflosigkeit der verwirrten Flotte als auch auf die Erklärung der Römer für Antonius' Handeln beziehen, nämlich, daß er unter Kleopatras Einfluß wahnsinnig geworden sei. Der Wahnsinn sollte hier also auch als Etikett verstanden werden, welches andere Antonius gaben, da sein Verhalten nicht mehr den römischen Normen entsprach. Onomatopoetisch ist der Wahnsinn umgesetzt in der Genitivmetapher („bezumstva dykyj kryk“/ des Wahnsinns wilder Schrei Z. 9). Die Zeilen 11 und 12 dagegen drücken, eindeutig auf Antonius bezogen, den Zustand der Gleichgültigkeit angesichts der ausweglosen Situation aus. Expressiv unterstrichen wird diese Gefühlslage auf formaler Ebene durch die Partikel „chaj“, „de choče“ (mag, wo will Z. 11) sowie die Doppelung von Ausrufen und Fragezeichen am Ende von Vers 12.

Diese Zustandsbeschreibung wird in den Zeilen 13-15 der letzten Strophe vertieft. Eine Antiklimax ergibt sich aus den Genitivmetaphern „v buri prystrasty, žahy j odčaju“ (im Sturm der Leidenschaften, der Gier und Verzweiflung Z. 13) und dem Partizip „znemoženych“ (entkräftete Z. 14). Die Emotionen Leidenschaft und Gier, denen er nachgegeben hat, sind noch immer stark, doch die Unmöglichkeit neben diesen Gefühlen sein früheres Leben als mächtiger, stolzer Römer weiterzuführen, haben ihm Verzweiflung und Entkräftung (Z. 13/14), ja aus Sicht anderer Wahnsinn eingebracht. Explizit wird der Wahnsinn nochmals in Zeile 15 genannt und verdoppelt durch die Metapher der Flammen. Letztere Sicht der Ereignisse, geprägt durch den Vorwurf des ‚unnormalen Verhaltens‘ Antonius', soll dann auch die sein, die ihn in der Nachwelt berühmt macht (Z. 16).

Der anfängliche Wunsch nach dem ewigen Andauern des Zustands der Liebe hat sich also am Schluß des Gedichts und der tragischen Geschichte des Antonius zum tatsächlich ewigen Andauern eines anderen Zustands, nämlich dem des Wahnsinns (der leidenschaftlichen Liebe nicht unähnlich), gewandelt. Dabei ist der

⁵⁰¹ Vgl. ebd., Akt IV, 10, S. 247f.

⁵⁰² Schon die Wahl des Ausdrucks „bezumstva“ (Wahnsinn) weist auf die romantische Konzeption von nicht-pathologischem Wahnsinn hin. Die Romantik unterschied zwischen pathologischem Wahnsinn (sumasšestvie) als einer Krankheit, die Genie und Kreativität eines Künstlers vernichten kann und dem Wahnsinn (eben bezumie), der das Genie, das Schöpfertum, die Inspiration erst hervorbringt. Vgl. Zelinsky, Bodo (1975): Russische Romantik. Köln (Slavistische Forschungen 15), S. 292f.; Hansen-Löve, S. 388ff.; Šerech, Jurij (1947): Pam'jati poeta. In: Arka, Nr. 6, S. 1.

‚Wahnsinn‘, wie im Verlauf des Textes beschrieben, durch eben jene leidenschaftliche Liebe hervorgerufen worden.

Eine mögliche, aber unwahrscheinliche Interpretation besonders der letzten Strophe dieses Gedichts als Metapher für den verlorenen Freiheitskampf der Ukraine soll an dieser Stelle lediglich aus dem Grund angesprochen werden, daß Kačurovs’kyj die exotischen Gedichte des Bandes „Karavely“ (Karavellen) als heimatbezogene definiert hat.

Das sich anschließende Sonett geht weniger intensiv auf die psychologische Ebene der Ereignisse ein, sondern zieht eher die Konturen der äußeren Handlung nach. So zeichnet der Autor in den ersten beiden Versen das Bild einer plötzlich verlassenen Tafel. Die Aussage von Zeile 1 erinnert an die sprichwörtliche Wendung vom Kelch des Lebens.⁵⁰³ Der Fakt, daß dieser noch nicht ausgetrunken ist, bezeichnet einen frühzeitigen, unnatürlichen Tod und nimmt somit die Tragödie im weiteren Verlauf des Sonetts voraus. Das Symbol des Kelchs als Übermittler von lebenswichtiger Flüssigkeit ist auf ägyptischen Grabmalereien erweitert um die Möglichkeit, die Funktion der Lebenserhaltung im Sinne eines jenseitigen Lebens nach dem Tode beizubehalten. Auch Gold (Z. 1) ist, wie bereits erwähnt, gerade im Bereich des ägyptischen Sonnengottes mit der Religion verbunden. Der Wein (Z. 2), eigentlich Symbol der Lebensfreude, vertieft durch den Vergleich mit dem Tau und das Partizip „roževilo“ (schimmerte rosig), wird hier in seiner Bedeutung verkehrt. All diese positiven Bedeutungen bleiben zurück, entfernen sich also vom Helden. Daher ergeben sie in ihrer Negation ein unheilvolles Bild.

In den Zeilen 3 und 4 entwirft Burghardt ein exotisches Bild vom fernen Ägypten. Die Personifikation Ägyptens dient dazu, das unbekanntes Land lebendiger erscheinen zu lassen. Die Metapher der Lotosblume spielt dabei auf den ägyptischen Mythos der Weltentstehung durch das Hervorkommen des Sonnengottes aus eben der Lotosblume an.⁵⁰⁴ Im Kontext des vorangehenden Gedichts mit seinen Beschreibungen des traumähnlichen, abwesenden Zustands von Liebenden, liegt auch ein Bezug zur Odyssee nicht fern. In der Episode „Odysseus bei den Lotophagen“⁵⁰⁵ begegnen Odysseus und seine Männer einem Volk, das sich ausschließlich von den Früchten des Lotosbaums ernährt. Diese Früchte lassen alles vergessen und wecken den Wunsch, für immer nur diese Früchte zu essen. Aus Furcht davor, die eigene Herkunft oder das Ziel durch diese ‚Droge‘ zu vergessen, reisen sie eilig wieder ab. Im Kontext der Fabel des Sonetts wirkt diese Episode wie eine Parabel. Die Liebe entspricht darin der Frucht des Lotosbaums und Antonius’ Bemühen, sich vor der vergessenmachenden Wirkung der Liebe zu schützen, um seine anderen Aufgaben wieder klar zu sehen, gibt die Flucht des Odysseus’ wieder. Die Erwähnung von Düften (Z. 4) hinterläßt einen starken Eindruck der Fremde.

Im zweiten Quartett ist die Abwendung Antonius’ von Rom hin zu Kleopatra in Bilder bedingungsloser Treue gekleidet. In den Zeilen 5 und 6 wird seine Treue zu ihr mit der Treue Paladins verglichen.⁵⁰⁶ Dabei wird auch Kleopatra als

⁵⁰³ Vgl. Lk 22, 14-23.

⁵⁰⁴ Lotosblumen sind auch in Burghardts Epopöe ein Symbol für Ägypten. Vgl. Klen (1991), S. 320.

⁵⁰⁵ Vgl. die Lotophagen in: Voß, Johann H. (Hg.) (1881): Homers Odyssee. Stuttgart, 9. Gesang, S. 153. Außerdem ist auffällig, daß Zerov 1926 ein Sonett mit dem Titel „Lotofahy“ (Lotophagen) geschrieben hat. Vgl. Zerov (1990). Bd. 1, S. 24f.

⁵⁰⁶ Paladin war eine der 12 Heldenfiguren der mittelalterlichen Dichtung, die sich um Karl den Großen scharten. Er galt als besonders getreuer Gefolgsmann und Berater. Vgl. Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 16, S. 439.

unsterblich charakterisiert, was sie durch ihre Rolle in der römischen Politik, durch ihre Beziehungen zu Julius Cäsar und Mark Anton, historisch auch geworden ist. Der Parallelismus membrorum in den Zeilen 7 und 8 deutet an, daß Antonius trotz seiner Heirat mit Octavia im Grunde Kleopatra treu blieb bis in den Tod und er sich wegen seiner Liebe zu ihr sogar auf einen Kampf einließ.⁵⁰⁷

Im ersten Terzett wiederholen sich nun Motive des Quatrain-Gedichts: „potroščených haler“, „fl’ot potroščenj“ (zerschlagene Galeeren, zerschlagene Flotte jeweils Z. 10), die schwarze Farbe des Wassers (II/10, I/1) und des Strudels (II/10, I/6) sowie die Gleichgültigkeit Antonius’ angesichts seiner verzweifelten, ausgewogenen Situation (II/9-11, I/11-12). Eine Descriptio stellt in einer Antiklimax die Bedeutung seines größten Mißerfolgs (symbolisiert in Aktium Z. 9), des Spotts, den er dadurch auf sich lud (Z. 9) und der zerschlagenen Flotte (Z. 10) in Frage. In Zeile 11 werden Attribute des römischen Reichs aufgezählt, von dem er nicht länger Teil ist. Der große Verlust löst einen „čornyj vyr“ (schwarzer Wirbel) aus. Diese Metapher bezeichnet sowohl Antonius’ Zustand nahe der Ohnmacht als auch durch das Farbadjektiv die negative Einschätzung seiner Zukunftsaussichten. Die Ohnmacht kann hier sowohl objektsprachlich als auch metasprachlich verstanden werden. Wie in Zeile 12 des Quatrain-Gedichts wird die Dramatik in Zeile 11 des Sonetts formal durch die syntaktischen Zeichen Aposiopese und Ausruf gekennzeichnet.

Das zweite Terzett schließt die Ereignislinie mit dem Tod Antonius’. Die Periphrase der Zeile 14 umschreibt den Selbstmord, wobei das Partizip die Funktion eines schmückenden Adjektivs übernimmt. Durch Gift tötete sich allerdings Kleopatra, während Antonius sich mit dem Schwert selbst erstach. Mit Hilfe seiner Formulierung impliziert Burghardt also beide Suizide.⁵⁰⁸ Dieser Akt dient der Rehabilitation des Helden wie bei Shakespeare nur teilweise, indem er nämlich Vergessen bringt (Z. 13). Andererseits kann er seinen nationalen Stolz („hordyj Rym“/ stolzes Rom Z. 12), den er sich durch Ruhmestaten verdiente, welche er vollbrachte, bevor er Kleopatra liebte, nicht wieder herstellen, nachdem er durch Zurückweisung Octavias und durch den Kampf bei Aktium das Triumvirat gesprengt hatte.

Genauso wie „Antonij i Kleopatra“ (Antonius und Kleopatra) ist das wenig später entstandene Bisonett „Cezar i Kleopatra“ (Cäsar und Kleopatra) vom Februar 1934, auf der historischen Grundlage römischer Geschichte, aber auch literarischer Verarbeitungen dieser Geschichte angesiedelt. Historisch handelt es sich um eine Liebesgeschichte, die der zwischen Mark Antonius und Kleopatra vorausging.⁵⁰⁹

Die innere Struktur des gesamten Zyklus läßt sich mit der Struktur eines Dramas vergleichen.⁵¹⁰ Im ersten Sonett finden sich Exposition (Schauplatz und Helden in Quartett eins), Steigerung (Vorgang des Verliebens im zweiten Quartett) und Verwicklung (Andeutung des Konflikts zwischen Privatleben und Politik in den Terzetten), im zweiten Sonett Peripetie (äußere Welt holt die Verliebten ein, erstes Quartett), fallende Handlung (Machtverlust im zweiten Quartett), sogar ein retardie-

⁵⁰⁷ ‚Die Lanze brechen‘ im Sinne von streiten. Vgl. Röhrich, Lutz (1992): Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 2. Freiburg, S. 927f.

⁵⁰⁸ Vgl. Shakespeare (1995), Akt IV, 12, S. 248-252.

⁵⁰⁹ Vgl. Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 12, S. 78.

⁵¹⁰ Dramenstruktur vgl. Wilpert (1959), S. 118ff.

rendes Moment (Blüte Roms im ersten Terzett) und Katastrophe (Machtverlust im zweiten Terzett). Der Intertext ist deutlich markiert durch die Eigennamen in Titel und Text (II/9, 11) sowie im lateinischen Zitat (II/4) und ergänzt durch das exotische Dekor. In Shakespeares Römerdrama „Julius Caesar“ (Julius Cäsar), das auf den „Parallelbiographien“ Plutarchs beruht, rücken wie bei Burghardt Charakter und Motivation des römischen Herrschers ins Zentrum. Die Zeichnung des Helden fällt hier im Gegensatz zu „Antonij i Kleopatra“ (Antonius und Kleopatra) eher stolz als leidenschaftlich aus.

„Antonij“ (Antonius)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Abschließend soll die Analyse des eben besprochenen Sonetts mit dem russischen Sonett „Antonij“ (Antonius) verglichen werden. Dieses ist ebenso im fünf Fußigen Jambus verfaßt und gemäß dem französischen Sonetttyp mit der Reimordnung AbbA/AbbA/ccD/eDe ausgestattet. Im Gegensatz zum ukrainischen Pendant findet sich im russischen Sonett eine antimetrische Betonung in Zeile 7. Obwohl sich hier noch mehr originelle (Z. 4, 5, 9, 12, 13) und genauso wenig grammatische Reime (b in Z. 2 und 6, e) finden, kommen nur ein unreiner Reim (Z. 5) und zwei nahe Reime (A in Quartett 1, D) vor. In den Zeilen 4 und 8 handelt es sich um einen phonematischen Reim. Im Bereich des Vokalismus sowie des Konsonantismus sind alle Reime tonarm, was für Burghardts russische Gedichte selten zutrifft. Die Reime b und D sind reich. Grammatisch bedingt sind die Reime A (in Z. 4, 5), D und e. Die Nähe zwischen der russischen Vorlage und der ukrainischen Bearbeitung wird bereits bei der Überschneidung einiger Reimworte deutlich: „vino“ (Wein, im russischen Text Z. 3, im ukrainischen Pendant Z. 2), „Egipet“ bzw. „Egyptet“ (Ägypten, Z. 4 bzw. Z. 3), „triumvir“ (jeweils in Z. 12). Homoiotota innerhalb der Verse finden sich in den Zeilen 10 und 12.

Alliterationen tauchen in den Zeilen 1, 5, 8, 10 und 11 auf. In Zeile 4 erscheint der Nasal „m“ dreimal, womit das Lautbild und der semantische Gehalt des Schlafens miteinander korrespondieren. In den Reimwörtern der Zeilen 10 und 11 wird die Lautkombination „az“ gespiegelt. Der Nasal „n“ ist in Zeile 13, der Frikativ „s“ bzw. „z“ in Zeile 14 vervierfacht. Eine Spiegelung der Lautkombination „an“ findet sich in den Zeilen 13/14: „Antonij“ - „naslaždenija“. Das gesamte Sonett ist von der Kombination des Frikativs „s“ oder „z“ mit dem „Vokal „o“ durchzogen (Z. 2, 3, 4, 6, 8, 10, 11, 14). Ebenso wird der Vokal „o“ in den Zeilen 2, 3, 4, 8 und 11 mit dem Liquid „l“ kombiniert.

Ein Kirchenslavismus findet sich in Zeile 10: „Jeja dychan’ja“ (Ihres Atems). Zahlreiche Begriffe der ukrainischen Variante wurden bereits im russischen Sonett verwendet: „pозolotach“ (Vergoldung Z. 2) bzw. „zolotoj“ (golden Z. 8), „svoj“ (sein Z. 5, 12), „rozovoj“/ „rozovj“ (rosa Z. 3, 10), „vse“/ „vsech“ (alles Z. 6, 7, 9, 14) und die strukturierende Konjunktion „čto“ (was Z. 6, 9, 14). Auch außerhalb der Reimworte finden sich zwischen dem russischen und ukrainischen Text Analogien: „bokal stojal ešče do dna ne vypit“ (Pokal stand da, noch nicht bis zum letzten Tropfen ausgetrunken, Z. 1 des russischen Textes) und „kelechach, šče nedopitich“ (noch nicht ausgetrunkene Kelche, ebenso Z. 1 im ukrainischen Sonett). Ebensolche semantischen Entsprechungen finden sich (z.T. in anderer Reihenfolge) in fast jedem Vers des Sonetts. Es handelt sich also um eine Übersetzung.

Der Nominalstil ist im russischen Sonett ein wenig ausgeprägter als im ukrainischen. Ein entscheidender Unterschied zum ukrainischen Text ist, daß im russischen wesentlich mehr Konkreta als Abstrakta vorkommen. Antonius wird in Zeile 13 in einer Apostrophe direkt angesprochen. Im übrigen wird er wie später im ukrainischen Sonett mit dem Pronomen „ty“ (du Z. 5, 11, 13) benannt. Kleopatra verbirgt sich hinter dem Possessivpronomen „jeja“ (ihres Z. 10). Die Zahl monosyllabischer Worte ist im russischen und ukrainischen Sonett annähernd gleich. Während aber im ukrainischen Text nur etwas mehr dreisilbige als viersilbige Worte verwendet werden und fünfsilbige gar nicht vorkommen, findet sich im russischen Text eine große Anzahl dreisilbiger Worte, aber nur zwei viersilbige, und wiederum ein fünfsilbiges („naslaždenija“/ Wonne Z. 14). Hinsichtlich der Art der Verben ergibt sich kein bedeutender Unterschied. Dafür differiert die Farbsymbolik voneinander und weist bereits auf die wichtigsten inhaltlichen Abweichungen hin. Die schwarze Farbe erscheint im russischen Sonett nicht. Die Farben Gold und Rosa kommen in eben der Bedeutung vor wie im ukrainischen Gedicht, doch tauchen sie nicht nur einmal, sondern mehrmals auf (Gold in Z. 2, 8; Rosa in Z. 3, 10). Eine weitere symbolische Bedeutung könnte das Adjektiv „solnečnom“ (sonnig Z. 11) in diesem Falle transportieren, nämlich die der Farbe Gelb: die Vergänglichkeit. Ebenso die zweite Nennung der Farbe Rosa, die in Zeile 10 auch eine erotische Konnotation besitzt. Zu diesen Sinneseindrücken tritt derjenige der Wärme (Z. 11), der im ukrainischen Pendant nicht vorkommt.

Auch im russischen Text ist jede Strophe in sich abgeschlossen. Doch innerhalb der Strophen finden sich, anders als im ukrainischen Sonett, kaum Enjambelements (nur Z. 10/11). Parataxen und Hypotaxen sind symmetrisch angeordnet. Parallelismen finden sich im russischen Sonett jedoch deutlich weniger (Z. 2/3, 4, 9). Inversionen dagegen sind im russischen Text ebenso zahlreich (Z. 1, 3, 4, 5, 8, 10, 13) wie im ukrainischen. Rhetorische Fragen oder Ausrufesätze kommen in der russischen Vorlage nicht vor, obwohl Zeile 9 geradezu danach verlangt. Statt dessen bildet Zeile 5 eine Art rahmendes Element durch den Doppelpunkt.

Wie bereits anhand der semantischen Entsprechungen festgestellt wurde, handelt es sich bei dem ukrainischen Sonett um eine Übersetzung des russischen. Daß diese Übersetzung durchaus eigenständig ist, zeigt sich bei der inhaltlichen Analyse. So findet sich im jeweils ersten Quartett das gleiche Bild einer Tafel, die unerwartet verlassen werden mußte sowie die ägyptische Szenerie. Während sich nun im russischen Gedicht das erste Bild über drei Zeilen hinzieht und Ägypten nur durch die Lotosblume charakterisiert wird, ist das Quartett in der ukrainischen Übersetzung symmetrisch aufgeteilt. Dabei fassen die ersten beiden Zeilen das Bild der Tafel zusammen, die beiden letzten Verse vertiefen das Bild Ägyptens und sind gegenüber der russischen Vorlage um den nachdrücklicheren, olfaktorischen Sinneseindruck erweitert. Die Farbe Gold wird im russischen Sonett mit Hilfe einer Genitivmetapher, im ukrainischen durch ein Adjektiv ausgedrückt. Der Vergleich von Wein mit Tau und die Personifikation von Ägypten kommen in beiden Versionen vor.

Die Idee der Gleichgültigkeit, mit der Antonius in seiner verzweifelten Lage sein früheres Leben betrachtet, wird im zweiten Quartett des russischen Sonetts formuliert. Die Gegenüberstellung dieses früheren Lebens Antonius' und des neuen Lebensabschnitts, der ausgefüllt ist von Kleopatra, erfolgt im ersten Terzett der russischen Vorlage. Im ukrainischen Gedicht werden diese Motive umgekehrt. Die

Treue zu Kleopatra wird im zweiten Quartett bereits als Motiv eingeführt. Sie wird dem römischen Leben Antonius' somit nicht nur gegenübergestellt, sondern gleichgesetzt, als vollständiger Ersatz für sein früheres Leben. Die Gleichgültigkeit, die dem Antonius daraus gegenüber römischen Werten erwächst, wird im ukrainischen Sonett dann im ersten Terzett als Vertiefung von Zeile 9 dargestellt. Diese Zeile ist übrigens in beiden Sonetten gleichen Inhalts, wirkt in der russischen Version jedoch weitaus schwächer, da die Expressivität syntaktischer Mittel fehlt, welche dieselbe Aussage in der ukrainischen Variante besitzt. Anstatt also seine Gleichgültigkeit gegenüber der Politik wie im russischen Sonett als einen Zustand der selbstvergessenen Liebe darzustellen, wird durch die inhaltliche Gliederung des ukrainischen Sonetts klar, daß er sich für ein privates, nur der Liebe gewidmetes, neues Leben bewußt entschieden hat. Die Liebe wird dem alten Lebensinhalt gleichgesetzt und zieht als Konsequenz eine Gleichgültigkeit gegenüber der Politik nach sich.

Der Schlußton der beiden Sonette differiert beträchtlich voneinander. Während Antonius in der ukrainischen Bearbeitung durch seinen Suizid wenigstens selbst Vergessen erlangt, verliert er im frühen Text alles und wird nicht vom Tod erlöst (Z. 14). Noch entscheidender ist aber die Abweichung der jeweils dritten Strophe. Im russischen Sonett wird darin die Situation der Ausweglosigkeit weit schwächer dargestellt als im ukrainischen. Statt einer Vertiefung dieses dramatischen Höhepunkts stellt das russische Terzett dem Verlust Antonius' in Zeile 9 seinen ‚Besitz‘ (Z. 10/11) gegenüber. Im weiteren Sinne stehen sich hier Antonius' früheres Leben als ruhmreicher, stolzer Römer und sein neues Leben gegenüber, das der Liebe gewidmet ist. Während er diese beiden Optionen eventuell bisher noch für vereinbar gehalten hat, sieht er sich nun gezwungen, das frühere Leben ganz aufzugeben. Dennoch scheint dieser Verlust angesichts des anderen Lebens, das er nicht verloren hat, nicht so dramatisch, wie er im ukrainischen Sonett beschrieben wird. Dieser grundsätzlich verschiedene Tenor spiegelt sich auch im unterschiedlichen Gebrauch des Motivs der Ewigkeit. Im ukrainischen Text ist die Rede von der unsterblichen Kleopatra (Z. 6) sowie von Antons Tod als Augenblick (im Gegensatz zur Ewigkeit), der ihn von seiner Schande erlöst und sowohl sein positives und negatives öffentliches Leben als auch seine Liebe zu Kleopatra für immer unvergeßlich werden läßt. Im russischen Text dagegen bleibt von seinen Ruhmestaten nur ‚verstreuter Goldstaub‘ (Z. 8) und der Augenblick, der die Ewigkeit prägt, mildert in keiner Weise, sondern beläßt ihn für immer als Liebenden, dessen vorher vollbrachte Taten nicht mehr zählen (Z. 13/14).

Die innere Struktur weicht demgemäß ein wenig von der des ukrainischen Sonetts ab. Die Peripetie in Zeile 9 ist weniger deutlich. An Stelle der fallenden Handlung sind die Zeilen 10 und 11 als retardierendes Moment anzusehen.

Zwischenresümee

Als Zwischenresümee kann festgehalten werden, daß es sich bei den Sonetten dieses Kapitels gemäß Zerovs Forderung „Do džerel“ (Zu den Quellen) um Gedichte mit historisch-literarischen Themen handelt, die in ihrer Form nur wenige Abweichungen von der strengen Observanz aufweisen. Neben den intertextuellen Bezügen fällt besonders die großzügige Verwendung von Farbsymbolen auf. Daß auch innerhalb dieses gemeinsamen Stils Vielfalt herrscht, beweisen die formalen und inhaltlichen Variationen der Sonette um die römisch-ägyptische Geschichte. Es handelt sich bei den Bearbeitungen des Exotismus durchgängig um ukrainische Ge-

dichtzyklen, mit der Ausnahme eines russischen Einzelsonetts, das jedoch auch als Vorlage für einen später entstandenen Zyklus diente.

3.1.1.3 *Liebe, Hommage und Weltliteratur in Burghardts Sonetten*

*„De vona, žinka, ščo, majučy/ svit rjatuvaty,/ stala b na čati,/ sribnu lileju trymajučy“
(Wo ist sie, die Frau, die die Welt zu retten vermag, während sie auf dem Beobachtungsposten stünde, eine silberne Lilie haltend)⁵¹¹*

Einführung in die Thematik

In diesem Kapitel vermischen sich weltliterarische Topoi der Liebeslyrik mit autobiographischen Hintergründen. Die Motive, die in Burghardts Sonette Eingang fanden, sollen an dieser Stelle im voraus erläutert werden. Aufgabe von Sängern der hohen Minne und Troubadouren war das Frauenlob, das die Frau zum unerreichbaren Ideal stilisierte. Unter anderem war ein Topos dieser Literatur die Einsicht, daß die besungene Frau dem Geliebten sowohl Freude als auch Schmerz zuzufügen vermag. Dieser Kontrast ist besonders scharf in Catulls „Lesbia“. Auch in Shakespeares Sonettwerk, das einen neuen Typ begründete, tritt dieser Gegensatz stark hervor. Petrarcas „Canzoniere“ (Liederbuch) prägte den Topos der idealisierten Liebe, den vor ihm bereits Dante in seinem Gesamtwerk meisterhaft bearbeitet hatte, und verband ihn mit der strophischen Komposition zum genuinen Sonetttopos. Sowohl bei Dante als auch bei Petrarca wird die Angebetete dem Dichter durch ihren Tod entrissen. In der abstrakten Liebe, die sich der Dichter auch nach ihrem Tod in seinem Geist erhält, idealisiert er die Frau zunehmend. Verbunden ist dieser literarische Topos mit dem Übergang von einer mittelalterlichen, deterministischen Weltanschauung zur humanistischen, individuellen Weltsicht der Renaissance.⁵¹²

Schließlich spielt Burghardt auch auf die ‚Sophiologie‘ Solov’evs an, die z.B. mit dem Sonettzyklus „Stichi o Prekrasnoj Dame“ (Verse über die schöne Dame) von Blok in die Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts einging.⁵¹³ Solov’ev entwickelte aus der griechischen Allegorie der Sophia, der personifizierten Weisheit Gottes, die in einer römischen Legende als Märtyrerin und im Spätmittelalter als Marienfigur galt, seine Philosophie von Sophia der Weltseele, der Weisheit des gesamten Weltalls.⁵¹⁴ In seiner dualistischen Philosophie und seinem literarischen Werk („Belaja lilija“/ Weiße Lilie, „Opravdanie Dobra“/ Die Rechtfertigung des Guten, „La Russie et l’église“/ Rußland und die Kirche) teilte er die Welt in eine niedere (Stofflichkeit und Vergänglichkeit) und eine höhere (Geistigkeit und Ewigkeit), die zueinander in Konflikt treten.⁵¹⁵ Auch die Weltseele Sophia besitzt in seiner Philosophie eine solche dualistische Natur. Sie ist einerseits der Archetyp einer weiblichen Gottheit, andererseits verfügt sie über einen mystischen Erotizismus.

⁵¹¹ Zit. n. Klen (1991), S. 349.

⁵¹² Vgl. Erzgräber, Willi (1978): Europäische Literatur im Kontext der politischen, sozialen und religiösen Entwicklungen des Spätmittelalters. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft (1978). Bd. 8: Europäisches Spätmittelalter. Wiesbaden, S. 1ff., 14, 65ff.

⁵¹³ Vgl. Stender-Petersen (1974), S. 527ff. Das Werk Bloks vgl. Blok, Aleksandr A. (1960): Sobranie sočinenija. Bd. 1. Moskau; Leningrad, S. 74-238. Der Zyklus stammt aus den Jahren 1898-1904.

⁵¹⁴ Vgl. Cioran, Samuel D. (1977): Vladimir Solov’ev and the knighthood of the Divine Sophia. Waterloo, S. 15.

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 20ff.; Cheauré, Elisabeth (Hg.) (1997): Kultur und Krise. Rußland 1987-1997. Sonderdruck. Berlin (Osteuropaforschung 39), S. 155, 158f.

Darin liegt der Kern der Idee von Sophia als Einheit des Göttlichen und Dämonischen Prinzips, das den Frauen innewohne. Als Verkörperung der göttlichen Liebe sei sie strahlendes Ideal und verspreche spirituelle Erlösung. Als Manifestation dämonischer Liebe sei sie ein dunkler Geist, dessen Erotik selbstzerstörerisch wirke. Sie scheint durch die Suggestion von Schwarz-, Grau- und Weißtönen schwermütig, die Farben Blau und Gold sind Zeichen ihrer Gegenwart. Diese Theorie Solov'evs hat bei Blok und bei Burghardt ihre metaphysische Basis verloren und beschränkt sich auf die Polarisierung der göttlichen und dämonischen Manifestation des weiblichen Prinzips.⁵¹⁶ Die Behauptung, Liebessonette gäbe es in der Ukraine erst seit den Neoklassikern,⁵¹⁷ muß zurückgewiesen werden, denn bereits Ivan Franko hat solche verfaßt.⁵¹⁸

Bei Burghardt stellen die ukrainischen Sonettzyklen zum Thema Liebe einerseits eine Hommage an den jeweils erwähnten Dichter dar, andererseits tragen sie autobiographische Züge. All diese ukrainischen Zyklen geben in Andeutungen die Motive und Handlungsstränge des jeweiligen Prätexts wieder. Gleichzeitig stellen sie eine Variation der jeweiligen Motive dar, denn Burghardt kommentiert und ehrt das zugrundeliegende Werk. In besonderem Maße befolgt Burghardt in diesen Sonetten Zerovs Gebot „Do džerel“, indem er weltliterarische Stoffe in die ukrainische Literatur einführt. Den genuinen Topos der Sonettliteratur behandelt Burghardt im ukrainischen Bisonett „Beatriče“ (Beatrice). Der Verbindung zur Minne ist der Zyklus „Provans“ (Provence) über vier ukrainische Sonette mit drei russischen Pendants gewidmet, von denen aus Gründen des Umfangs nur eines zur Analyse herangezogen wird. Auch die Analyse des Zyklus „Lesbija“ (Lesbia), Burghardts ukrainischer Bearbeitung von Catulls Betrachtung verschiedener Stadien der Liebe („bene velle“ als geistige Liebe im Kontrast zu „amare“, dem leidenschaftlichen Gefühl),⁵¹⁹ fällt zu lang aus.

Die russischen Sonette dieses Themas sind sehr lyrische Liebesgedichte, die intimer erscheinen als die ukrainischen, da es sich nicht um vorgeformte literarische Topoi handelt. Der exemplarische Zyklus aus den Sonetten „Vljublennye“ (Verliebte) und „Ljubov (Liebe) I-III“ soll an dieser Stelle kurz umschrieben werden. Die vier Sonette handeln in der chronologischen Reihenfolge die Liebeszustände eines Menschenlebens ab. Es handelt sich um vier verschiedene Meditationen über die Liebe. Formal sind die Gedichte nicht so ausgefeilt wie die ukrainischen Sonette Burghardts. Auch inhaltlich wirken sie wie eine Übung zu seinen Sonettzyklen in ukrainischer Sprache. Die in den Quatrain-Gedichten vielfach zu beobachtende Tendenz seiner russischen Werke zur Verallgemeinerung und Abwesenheit von weltliterarischen Topoi kann an diesem Beispiel demonstriert werden.

Unter den russischen Sonetten finden sich drei, die Werke des weltliterarischen Kanons aufgreifen. Dabei erfüllt Burghardt die These Baudelaires, die

⁵¹⁶ Vgl. Cioran (1977), S. 1f., 142-154.

⁵¹⁷ Vgl. Kačurovs'kyj (1992), S. 21.

⁵¹⁸ Vgl. Franko, S. 48, 96. Diese sind kaum lyrisch und handeln nicht von idealisierter Liebe. So wäre die Behauptung, es habe in der Ukraine vor den Neoklassikern keine petrarkistischen Liebessonette gegeben, richtig.

⁵¹⁹ Vgl. Westphal, Rudolph (1867): Catulls Gedichte in ihrem geschichtlichen Zusammenhang. Breslau, S. 53, 100-117.

beste Aussage über ein Kunstwerk sei ein darüber geschaffenes Sonett oder eine Elegie.⁵²⁰ Sie hängen mit den ukrainischen Zyklen unter den Liebessonetten insofern zusammen, als sie ebenfalls eine Hommage an den jeweiligen Autor und sein Werk darstellen. Doch unterscheiden sie sich von diesen dadurch, daß sie in geringerem Ausmaß zu Topoi der Liebeslyrik wurden, denn in „Otello“ und „Tangejzer“ (Othello, Tannhäuser) geht es weniger speziell um die Liebe als um allgemeinere Konflikte (Zerstörungskraft von Eifersucht und Intrigen, Reue und Buße). Die Prätexte sind hier einzelne Werke (im Gegensatz zu „Beatriče“/ Beatrice, „Provans“/ Provence u.ä.), die außerdem nicht auf die Sonetttradition zurückgehen (wie „Beatriče“/ Beatrice). Analysiert wird aus raumtechnischen Gründen „Otello“ (Othello), nicht aber das Sonett „Tangejzer“ (Tannhäuser), das nur im Kontext des russischen Quatrain-Gedichts „Kogda Tangejzer pokidal...“ (Als Tannhäuser verlieb...) Erwähnung findet.

In allen Werken Burghardts besteht eine Fülle intertextueller Bezüge. Im Fall der meisten in diesem Kapitel angeführten Sonette bilden spezielle Stücke der Weltliteratur den Titel und stellen die Figuren. Burghardts äsopische Sprache ist durch den Kontext jener Werke leichter zu interpretieren, seine Technik der Imitation besser aufzuzeigen als in anderen Fällen. In den ukrainischen Gedichten aus Burghardts „Karavely“ (Karavellen) finden sich weitere solche Hommagen. „Skovoroda“ (Skovoroda) stellt eine solche dar, die zwar mit den in diesem Kapitel beschriebenen wesensverwandt ist, sich thematisch jedoch mehr den philosophischen Ideen Skovorodas als seiner literarischen Stellung zuwendet. Das Thema der Weltliteratur findet sich darüber hinaus in einigen Gedichten, die nicht in der Sonettform verfaßt sind.⁵²¹

„Otello“ (Othello)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Im Sonett „Otello“ (Othello), ebenfalls russisch und aus dem Jahr 1922, greift Burghardt auf den Stoff der gleichnamigen Tragödie von Shakespeare (ca. 1604)⁵²² zurück. Die Fabel der Tragödie ist folgende: ein erfolgreicher maurischer Feldherr namens Othello tötet aus unbegründeter Eifersucht seine Frau Desdemona und begeht nach Aufklärung der zugrundeliegenden Intrige Selbstmord. Burghardt vermischt dabei die zwei Schauplätze der Shakespeare-Tragödie. In Venedig beginnt das Stück des englischen Dichters. Intrige und Ermordung finden auf Zypern statt. Bei Burghardt wird der erste Schauplatz bereits im Zusammenhang mit der Mordszene benannt (Z. 5). Dabei handelt es sich jedoch lediglich um das Szenarium und soll eventuell nur einen Hinweis auf den venezianischen Hintergrund darstellen. Ein Wortspiel (Z. 13) deutet den anderen Standort an.

⁵²⁰ Zit. n. Siehs (1981), S. 197.

⁵²¹ z.B. ukrainisch: „Žanna d'Ark“ (Jeanne d'Arc), im weiteren Sinne auch „Šljachamy Odisseja“ (Auf den Wegen des Odysseus), „Frankfurt na Majni“ (Frankfurt am Main), „Tercyny“ (Terzinen); russisch: „Kogda Tangejzer pokydal...“ (Als Tannhäuser verlieb...), „Ja šel s mečtoj o Beatriče...“ (Ich ging mit einem Traum von Beatrice...); deutsch: „Jeanne d'Arc“ sowie einige Fragmente der ukrainischen Epopöe „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien).

⁵²² Vgl. Shakespeare, William (1996): Othello. Surrey. Auch der Zyklus über „Antonius und Kleopatra“ ging wie bereits besprochen auf ein Stück von Shakespeare zurück, ebenso wie die Einführung von drei Hexen im vierten Teil der Epopöe (Shakespeare, William (1967): Macbeth. London, Akt I, erste Szene).

Das Metrum von „Otello“ (Othello) ist der fünffüßige Jambus. Das Sonett entspricht seiner Reimanordnung nach dem französischen Typ. Die Zäsur nach der zweiten Hebung ist hier mehrfach durch das Aufeinandertreffen identischer Laute verdeutlicht. Ein unreiner (B) und ein ferner Reim (E) kommen vor. Homoioptota bilden hier die Reimwörter der Zeilen 1/5/8, 2/3, 9/10. Reim a und B (in Z. 6/7) sind reich. Hinsichtlich des Vokalismus ist das Reimwort aus Zeile 12, hinsichtlich des Konsonantismus die der Zeilen 2, 3, 7, 12 tonreich. Die Reimwörter der Zeilen 6/7 bilden eine *Figura etymologica*.

Alliterationen kommen in „Otello“ (Othello) lediglich in den Zeilen 6 und 14 vor. Die Häufigkeit der Lautkombination „no“ ist z.T. auf Adverbien zurückzuführen. Auch Präfixe wie „po“ (Z. 1, 2, 4) sind häufig wiederholte Verbindungen. Die Kombination des Frikativs „v“ mit dem Vokal „o“ tritt in den Zeilen 2/3 besonders häufig auf. Zeile 8 zeichnet sich durch die Kombination „na“ aus. In Zeile 13 häuft sich der Klusil „k“. Die Lautverbindung „me“ taucht in den Terzetten mehrfach auf. Ungewöhnliche Lautkombinationen sind die meisten dieser Verbindungen: „baldachinom“ (Z. 1) – „arabskich“ (Z. 3), „spit“ (Z. 1) – „i tkan“ (Z. 3), „grud“ (z. 2) – „podušek“ (Z. 4), „šelkov...dyšet“ (Z. 3) – „podušek“ (Z.4), „vo sne“ (Z. 4) – „V venecianskoe okno“ (Z. 5) – „skol'zja“ (Z. 6), „luna“ (Z. 5) – „na polu“ (Z. 7), „prozračnyj“ (Z. 6) – „uzor“ (Z. 7), „ruki“ (Z. 9) – „kisti“ (Z. 10), „černye“ (Z. 10) – „uzle“ (Z. 11) – „lučem“ (Z. 12) – „černyj“ (Z. 13) – „oserebrennyj“ (Z. 12), „klinok“ (Z. 12) – „klonit“ (Z. 13). Einzige semantische Wiederholung ist „spit“ (Z. 1)/ „spjaščej“ (schläft/ schlafend Z. 14).

Die Syntax ist aufgrund der häufigen Konjunktion „i“ polysyndetisch und außerdem parataktisch. Enjambements verbinden die syntaktische Struktur innerhalb der einzelnen Strophen enger (Z. 1/2, 5/6, 10/11, 12/13). Syntaktische Parallelismen bestehen zwischen den Zeilen 2/3 und 9/13 aufgrund von Satzteilen, die mit den gleichen Konjunktionen eingeleitet werden. Inversionen sind in „Otello“ (Othello) nicht allzu zahlreich (Z. 1, 3, 5/6, 7), doch tragen Appositionen (Z. 6, 9, 13) und Hyperbata (Z. 2, 12) zum Erreichen einer dem Thema angemessenen Komplexität bei.

Konkreta dominieren auch hier. Verben und Adjektive sind ihnen in etwa gleicher Anzahl beigeordnet. Nur ein Pronomen kommt vor. Es bezieht sich auf eine dritte Person Singular weiblich. Farben sind im- und explizit auf vielfältige Weise eingearbeitet: „belizna“ (das Weiß Z. 4), „luna“ (Mond Z. 5), „prozračnyj svet“ (durchsichtiges Licht Z. 6), „bronzovye“ (bronzene Z. 9), „černye“ (schwarze Z. 10), „oserebrennyj“ (versilbert Z. 12), „černyj“ (schwarz Z. 13), „temnuju“ (dunkel Z. 14). Ihre Entwicklung hin zu dunkleren Tönen bildet eine Parallele zur inhaltlichen Tragik. Eine akustische Litotes vermittelt Vers 11. Intertextbildend sind die Eigennamen, die als Titel („Otello“/ Othello) und als letztes Wort des Sonetts („Dezdemonoj“/ Desdemona Z. 14) wie ein Rahmen funktionieren. Die angedeuteten Orte vorderer Orient („arabskich“/ arabische Z. 3), Venedig („venecianskoe“/ venezianisch Z. 5) und Zypern („kiparis“/ Zypresse Z. 13) sowie die Bezeichnung „mavr“ (Maure Z. 13) verweisen darüber hinaus auf den erwähnten Prätext. Die innere Struktur läßt sich auch bei diesem Sonett wie die eines Dramas beschreiben: so stellt das erste Quartett die Exposition dar, das zweite Quartett verlängert die Spannung, die Ermordung Desdemonas im ersten Terzett bildet die Peripetie, Othellos Selbstmord im zweiten Terzett die Katastrophe.

Burghardts Sonett setzt im Augenblick des tragischen Höhepunkts, der Ermordung, ein. Mit exotischem Vokabular zeichnet er im ersten Quartett ein Bild der schlafenden Desdemona, deren Unschuld in den Ausdrücken „mirno“ (friedlich Z. 1), „vsvolnovannyj“ (unruhig Z. 2), „rovno dyšet“ (atmet ruhig Z. 3) sowie „belizna“ (das Weiß Z. 4) widergespiegelt wird. Das nächste Quartett bildet plastisch das Voranschreiten der Nacht nach, was für den Leser, der um Desdemonas Schicksal weiß, bereits bedrohlich wirkt. Dieses Spannung aufbauende Voranschreiten wird durch einen identischen Reim (Z. 6, 7) unterstützt. Der Begriff „otčajan’ja“ (Verzweiflung Z. 11) impliziert den tragischen Konflikt im Innern Othellos zwischen Liebe und Eifersucht bzw. ebenso im Innern der Desdemona zwischen dem Wissen um ihre Unschuld und dem Wunsch, als vermeintlich Schuldige zu sterben.

Den statischen Bildern der Quartette tritt in den Terzetten die Aktion der Ermordung gegenüber. In den Zeilen 9-11 wird verbildlicht, wie Othello Desdemona erwürgt. Der Vergleich der würgenden Hände mit Schlangen (Z. 9) macht diesen Vorgang noch plastischer. In den Zeilen 12-14 erfolgt sein Selbstmord durch Erdolchen. Doch auch in der Aktion kommt ein statisches Element vor, eingebracht im Verb „zastył“ (erstarrte Z. 12), das bereits das Erstarren des Menschen im Tod andeutet. Das Partizip „spjaščej“ (schlafend Z. 14) stellt einen Euphemismus für den Tod dar. Sowohl die Hautfarbe Othellos als auch das Verbrechen sind angesprochen durch die Farbsymbolik in „mavr“, „černyj“, „ten“, „temnuju“ (Maure, schwarz, Schatten, dunkel Z. 13/14). Ebenso ambivalente Bedeutung besitzt der Begriff „kiparis“ (Zypresse Z. 13). Er evokiert in seiner botanischen Bedeutung die Assoziation mit südlichen Ländern. Aufgrund der lautlichen Beziehung der Begriffe „Kipr“ (Zypern) und „Kiparis“ (Zypresse) bezeichnet es sogar genau den Ort des Geschehens, der bei Shakespeare die zypressenbewachsene Insel Zypern ist.

„Beatrice“ (Beatrice)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Um eine Verschmelzung von Liebesgedicht, Philosophie und Hommage handelt es sich beim Zyklus „Beatrice“ (Beatrice), der zur zweiten Schaffensperiode Burghardts zählt. Es scheint das einzige Gedicht zu sein, in dem sich Burghardt zumindest indirekt mit dem Sonett an sich befaßt, nämlich mit seiner Geschichte. Der Zyklus stellt eine Hommage an Dante Alighieri dar, der von Burghardt in seinem Gesamtwerk mehrfach erwähnt wird.⁵²³ Burghardt fühlte sich mit Dante durch sein Emigrantenschicksal verbunden.⁵²⁴

Auch die ideale Frau Beatrice, nach der sich Dante in seinem für die Sonettliteratur grundlegenden Werk „Vita Nuova“ (Neues Leben) verzehrt, taucht in Burghardts Werk mehrfach auf, als Sinnbild der spirituellen Liebe und der reinen,

⁵²³ Burghardts Hauptwerk „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) ist nach dem Vorbild von Dantes „Göttlicher Komödie“ aufgebaut, Dante kommt darin mehrfach vor, vgl. Klen (1991), S. 147, 192, 199f., 217f., 231, 236, 244. Außerdem sind z.B. die Gedichte „Ja šel s mečtoj o Beatrice...“ (Ich ging mit einem Traum von Beatrice...) und „Tercyny“ (Terzinen) direkt von Dante beeinflusst.

⁵²⁴ Dante wurde 1302 auf Grund politischer Aktivitäten aus Florenz verbannt und litt sein Leben lang darunter. In „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) vergleicht Burghardt Florenz mit der Ukraine, also Dantes Exil mit seinem eigenen: „moju Florenciju-Vkraïnu“ (meine Florenz-Ukraine); „Danta-emhranta“ (Dante, der Emigrant). Zit. n. ebd., S. 232; 206. Dante wurde auch von anderen Schriftstellern als Prototyp des Verbannten angeführt, z.B. von Brodsky oder O. Mandel’stam. Vgl. Betha (1994), S. 49f., 56.

madonnenähnlichen Frau.⁵²⁵ Doch nur in dem im folgenden analysierten Bisonett ist Beatrice auch Leitmotiv. Sie verkörpert darin sowohl das bedeutende Stück Weltliteratur, welches Dante geschaffen hat, als auch die Idee von der idealen, unerreichbaren Liebe. Der Komplex, der in jener Idee enthalten ist, soll an dieser Stelle nochmals genauer erläutert werden, da er ein wichtiges Motiv der Minne und der Troubadourlyrik ist, aber von Petrarca auch für die Sonettgeschichte fruchtbar gemacht und als petrarkistischer Topos die Sonettliteratur der folgenden Jahrhunderte beherrschte, ja bis heute verbreitet ist.⁵²⁶ Petrarca oder sein Werk werden in Burgardts Sonetten übrigens an keiner Stelle erwähnt.

Während in der Minne- und Troubadourlyrik die besungene Frau unerreichbar bleibt, weil sie bereits ein Ideal und von anderem Stand ist, wird sie den Dichtern Dante und Petrarca durch einen frühen Tod entrissen.⁵²⁷ Mit der Distanz wächst auch die Desexualisierung, die Entpersönlichung, die Spiritualisierung, Idealisierung, ja sogar Vergöttlichung der Frau.⁵²⁸ Ein weiterer Topos der gleichzeitig madonnengleichen und sündigen, sehr realen Frau stammt aus Solov'evs Sophientheorie und Bloks „Stichi o prekrasnoj dame“ (Verse über die schöne Dame).⁵²⁹

Der Zyklus „Beatriče“ (Beatrice) wurde zwischen dem 31.1.-1.2.1936 verfaßt und wurde erstmals im Gedichtband „Karavely“ (Karavellen) 1943 veröffentlicht. Zum gleichen Motiv existiert außerdem ein russisches Quatrain-Gedicht aus dem Jahr 1921, das im Anschluß an die Analyse zum Vergleich herangezogen wird.

Das Metrum beider Sonette ist der fünffüßige Jambus. Die Zäsur befindet sich meist nach dem vierten Versfuß, was eine dem Thema angemessene getragene Feierlichkeit unterstützt. Ein Pyrrhichius durchzieht den vierten Versfuß des zweiten Sonetts von Zeile 1-7 und 10-13. Die Reimanordnungen AbbA/AbbA/cDc/Dee im ersten Sonett sowie AbbA/AbbA/cDD/cEE im zweiten Sonett entsprechen keinem der kanonisierten Sonetttypen. Auffällig ist die antimetrische Betonung von „zori“ (Sterne) in Zeile 1 des ersten Sonetts. Vorwiegend genaue (außer I: Z.5, 10,12; II: 1, 4, 12,13) und auffallend viele reiche (I: Z. 1,3,4,5,7; II: 1,3,5,8) sowie tiefe (II: 2,6,7), als auch hinsichtlich des Vokalismus (I: Z. 4,10; II: 10,13) und des Konsonantismus (II: Z. 4,13,14) tonreiche Reime komponieren eine Klangfülle, die das vorliegende Gedicht auszeichnet. Originell sind die Reime in den Zeilen 1-4 und 13/14 des zweiten Sonetts. Einige dieser Reime sind Homioptota (I: Reim b in Z. 3, 6/7, c, e; II: b in Z. 2 und 6, E). Paronomasien mit sich verstärkender Bedeutung bestehen zwischen den Reimwörtern der Zeilen 5 und 6 sowie 13 und 14 des ersten und den Zeilen 1 und 4, 13 und 14 des zweiten Sonetts. Die Dominanz männlicher Versenden im ersten Sonett wird durch die Dominanz weiblicher Versenden im zweiten Sonett ausgeglichen. Innerhalb der Verse kommen Schlagreime (II/3, 9), eine Assonanz (II/7) und ein übergelagerter Reim (I/10/11,

⁵²⁵ Z.B. „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien). Vgl. ebd., S. 192 oder „Ja šel s mečtoj o Beatriče...“ (Ich ging mit einem Traum von Beatrice).

⁵²⁶ Vgl. Wilpert (1959), S. 443f.

⁵²⁷ Vgl. ebd., S. 376f.

⁵²⁸ Vgl. ebd.; Cholakian, Rouben C. (1990): The troubadour lyric: a psychocritical reading. Manchester; New York, S. 104.

⁵²⁹ Vgl. Cioran, S. 1f.

II/10/11) vor. Auch Homoioptota sind außerhalb der Reimworte vorhanden (I/2, 4, 7-10; II/3, 5, 6, 9, 10, 12, 13).

Vertieft wird die Klangfülle durch eine umfangreiche Verwendung von Alliterationen (I: Z. 1, 4, 6, 8-10, 14; II: Z. 9, 10, 12). In Zeile 1 ergibt sich folgende Lautspiegelung „spivec' pidniššy“. Vierfach wiederholen sich der Nasal „m“ und der Verschlußlaut „t“ in der zweiten Zeile. In Zeile 3 dominiert der Vokal „i“, der Zischlaut „šč“ kommt zweimal vor. Das Präfix „pro“ ist in Zeile 4 dreifach verwendet („Pronyzujut' nas promeni prozori“). Die Kombination „no“ taucht wieder auf (Z. 5). In Zeile 6 tritt der Liquid „l“ viermal auf und unterstützt lautmalerisch die semantische Bedeutung von Leichtigkeit. Der Vokal „o“ ergibt zweifach die Kombination „os“, die mit dem semantischen Rauschen von Pappeln korrespondiert (Z. 8). In Zeile 10 verdoppelt sich die Lautkombination „ra“. Eine Wiederholung der Lautverbindung „ach“ kann mit Seufzern assoziiert werden („spalachuje“ - „očach“ Z. 11). Folgende Lautreihe ergibt sich in Zeile 12 „Ne“ - „in“ - „ni na“ - „nena“. In den Zeilen 13 und 14 kommt die Lautkombination „olo“ zweifach vor, die mit der Kombination „ala“ aus Zeile 11 korrespondiert („dolon“ Z. 13 - „volossja“ Z. 14 - „spalachuje“ Z. 11). Im Abschlußvers erscheint die Kombination „ro“ in spiegelbildlicher Anordnung.

Im zweiten Sonett fallen zunächst die spiegelbildlichen Anordnungen der Lautverbindungen „vs“ („vse svitlo“ Z. 2) sowie „iv“ („svitlo“/ „spivci“ Z. 2/3) auf. In Zeile 4 werden weitere Kombinationen gespiegelt: „kolyš' nasytyjy“. Der Lautbestand der Worte „sl'ozy“ (Z.5) und „slavljat“ (Z. 7) sowie „blahoslovenne“ (Z. 8) weist Gemeinsamkeiten auf. In den Zeilen 5-7 häufen sich außerdem Liquide. Auch Vers 11 zeichnet sich durch vierfache Häufung des Liquiden „l“ aus. Weitere spiegelbildliche Anordnungen kommen im zweiten Terzett vor: „pochmurij“ (Z. 12) - „cholodni“ (Z. 13). In Zeile 14 fällt die fünffache Wiederholung des Verschlußlauts „t“ auf.

In beiden Sonetten finden sich sehr wenige Wortwiederholungen. Durch eine Figura etymologica verdoppelt sich der Begriff „rjadok“ (Verse I/7). Die hyperbolischen Begriffe „vsja“/ „vse“ (alle II/1/2) markieren den Beginn des zweiten Sonetts. Ein Ausdruck der Freude taucht in den Zeilen 10 des ersten und 5 des zweiten Sonetts auf. Der Begriff „spivec“ (Sänger I/1, II/3) soll später besprochen werden. Für das Thema zentral ist die mehrfache Bezeichnung von Gestirnen (I/1, 13; II/2). Tautologische Begriffe sind „promeni“ (Strahlen I/4) und „sajvom“ (Strahlen II/10).

Syntaktische Parallelismen (I: Z. 10 II: 2-4, 5, 10/11) und Asyndeta („ščo“/ daß, „jak“/ wie, „koly“/ wenn) unterstützen einen klaren Satzbau. Erschwert wird die Syntax hingegen durch Hyperbata (I/1, 5, 6), Inversionen (I/1,4; II/8, 14) und Hypotaxen (I/3, 6, 7, 9, 11, 12; II/2-4, 6, 7, 11, 13). Darin spiegelt sich der komplexe Aussagegehalt des Bisons. Besonderheiten im Satzbau befinden sich symmetrisch angeordnet in den beiden Sonetten: ein Chiasmus von Substantiv und Adjektiv (I/14) und ein emphatischer Ausruf (II/1).

Der sonst sehr ausgeprägte Nominalstil Burghardts wird in diesem Sonett durch eine relativ hohe Zahl an Adjektiven abgeschwächt. Hinsichtlich der Nomen dominieren Konkreta, doch kommen auch einige Abstrakta vor. Bei den Verben handelt es sich v.a. um Tätigkeitsverben. Der Farbsymbolik kommt eine zentrale Bedeutung zu. So stehen sich in beiden Sonetten Farbausdrücke von Helligkeit und

Dunkelheit gegenüber.⁵³⁰ Im ersten Sonett ist Helligkeit in „zori“ (Sterne Z. 1), „svitlom“ (mit Licht Z. 2), „prozori“ (helle Z. 4), „blysk“ (Glanz Z. 10), „spalachuje“ (aufblitzt Z. 11) und „misjac“ (Mond Z. 13) impliziert. Sie ist Attribut der reinen, heiligen, idealisierten Frau. Damit hängt auch die explizit genannte Farbe „blakytynj“ (himmelblau Z. 13) zusammen, die traditionell auf Metaphysisches bezogen ist. Die Ausdrücke „temnozora“ (Dunkeläugige Z. 5) und „volossja čorne j smahla skron“ (schwarzes Haar und gebräunte Stirn Z. 14) dagegen scheinen Bezeichnungen einer realen Frau mit Fehlern und Schwächen zu sein. Im zweiten Sonett zählen zur Lichtmetaphorik die Attribute „svitlo rankove zori“ (Licht des Morgensterns Z. 2), „dni“ (Tage Z. 9), „sajvom zajasnily“ (Strahlen schienen Z. 10), „zaslipyly“ und „bili“ (blendeten, weiße Z. 11). Elemente der Dunkelheit sind „noči“ (Nächte Z. 9), „pochmurij“ (düster Z. 12), „temnyj“ (dunkel Z. 14) und auch „seredn’ovičja“ (Mittelalter Z. 4) aufgrund seiner Konnotation eines finsternen Zeitalters. Auch im zweiten Sonett dienen diese Gegensätze zur Symbolisierung der zwei Seiten einer Frau gemäß Solov’evs Sophienfigur. Hinzu kommen akustische Eindrücke (I/6-8; II/7, 12). In Zeile 13 des zweiten Sonetts wird der Eindruck von Kälte vermittelt.

Beide Sonette sind an eine Person adressiert, die aufgrund des Titels und der Apostrophe in Zeile 1 des ersten Sonetts als Beatrice identifiziert werden kann, die aber wiederum ebenso jede andere Frau bezeichnen könnte, z.B. eine Person aus Burghardts Leben. Josefina Burghardt behauptet, daß die Liebesgedichte aus dem zweiten Teil von „Karavely“ (Karavellen) auf persönlichen Begegnungen Burghardts gründen.⁵³¹ Im übrigen wird diese Frau in der zweiten Person Singular angesprochen. Weiterhin taucht als Figur Dante auf (explizit in II/14; als „spivec“/ Sänger in I/1), über dessen Werk gesprochen wird. Einen Perspektivwechsel erfährt der Zyklus durch Auftreten eines lyrischen Ich („moich“/ meine I/7, „Ne prominjaju“/ Ich tausche nicht I/12 und als Teil von „nas“/ uns II/11). Daß es sich dabei um den Autor Burghardt selbst handelt, läßt sich nur anhand der bereits erwähnten biographischen Interpretation Josefina Burghardts vermuten. Trotz der zurückhaltenden Rolle des lyrischen Ich kann man von einem petrarkistischen Rollengedicht sprechen.

Die innere Struktur der Sonette gliedert sich wie folgt: Die These vom Ruhm Dantes und seines Werks vom ersten Quartett des ersten Sonetts erfährt eine Wendung zu Aussagen über das lyrische Ich im zweiten Quartett, in dem die Heldin des Werks Dantes das Werk Burghardts durchdringt. In den Terzetten verschmelzen die Werke und Helden der beiden Dichter miteinander. Epigrammatisch ist dort auch die Ambivalenz des Sophienthemas ausgedrückt. Es handelt sich also um ein dialektisches Sonett. Im zweiten Sonett wird die Ambivalenz dieses Topos entwickelt von der idealisierten Liebe in der Renaissance über die irdische Frau, die Freude und Leid zufügt, zur überirdischen Frau. Da keine inhaltliche Wendung stattfindet, kann

⁵³⁰ Diese Antithese ist auch zentral im Werk Petrarca und Dantes. Vgl. Schlütter, S. 25; Boyde, Patrick (1981): Dante. Philomythes and Philosopher. Man in the Cosmos. Cambridge, S. 59. Licht ist bei Dante in „Göttliche Komödie“ ein Zeichen für die Anwesenheit Gottes. Vgl. ebd., S. 208.

⁵³¹ Vgl. Burghardt, Josefina (1962), S. 31. Diese persönlichen Andeutungen widersprechen der parnassistischen Theorie, die persönliche Gefühle in der Lyrik ablehnten. Vgl. Canat, René (1904): Une forme du mal du siècle du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens. Paris, S. 185f.

dieses Sonett als eines der wenigen Sonette Burghardts zum monistischen Typ gezählt werden.

Der zentrale intertextuelle Bezug ist durch den Titel markiert, der auf die Werke von Dante Alighieri verweist, deren Heldin Beatrice ist. Im Sonettwerk „Vita nuova“ (Neues Leben, entstanden 1292/93) klagt er über die Entfernung zu seiner Geliebten Beatrice seit ihrem Tod und läßt den Rezipienten an einer Entwicklung dieser Liebe hin zur fortschreitenden Spiritualisierung der Frau teilnehmen. In der „Göttlichen Komödie“ verirrt er sich nach dem Tod Beatrices, zunächst von Vergil geführt, ins „Inferno“ (Hölle) und „Purgatorio“ (Läuterung) und gelangt schließlich ins „Paradiso“ (Paradies), wo Beatrice als Symbol von Offenbarung und Glauben die Führung übernimmt.⁵³² Homogen fügen sich die übrigen intertextuellen Markierungen dazu. Der Sänger (I/1, II/3) ist ein Begriff der griechischen Antike, da der Dichter als priesterlich-prophetischer Sänger angesehen wurde. Auch die Dichter des Mittelalters (Troubadoure und Minnesänger) wurden als Dichtersänger bezeichnet, allerdings ohne den mythischen Kontext der Antike.⁵³³ Die *Distributio* „spivci, poety j maljari/... seredn’oviččja“ (Sänger, Poeten und Maler/... des Mittelalters II/3-4) bezieht sich auf die reiche Tradition, die Petrarca und Dante begründeten. Die Blüte von Sonett und Kult der idealisierten Frau, die Dante mit auslöste, spielte eine große Rolle bei der Ablösung der deterministischen Weltanschauung des ‚finsternen‘ Mittelalters durch das individuellere, humanistische Renaissanceweltbild.⁵³⁴ Petrarca allerdings prägte die Topik und bestimmte so eine Flut von Nachahmungen, die für diesen Zyklus jedoch nicht Prätext sind.⁵³⁵ Die „tercyn“ (Terzinen II/13) beziehen sich auf die lyrische Form,⁵³⁶ in der die „Divina Commedia“ (Göttliche Komödie) verfaßt wurde. Die explizite Nennung Dantes schließlich in Zeile 14 des zweiten Sonetts bildet gleichsam das Archisem, unter dem sich alle bislang genannten intertextuellen Bezüge vereinen lassen. Als solches faßt es den Inhalt des Sonetts epigrammatisch zusammen. Interessant ist dabei, daß die Ebenen der fiktionalen Figur Beatrice, der literarhistorischen Figur Dante und des lyrischen Ich auf einer Ebene zusammenkommen. Dadurch entsteht der Eindruck, daß das lyrische Ich selbst ein Rezipient Dantes ist, der seine emotionale Bewegung durch die Lektüre Dantes und seine Bewunderung für Dantes Werk ausdrückt.

Allusionen auf philosophische Begriffe der Renaissance finden sich in beiden Sonetten. Der Ausdruck „plyvke, jak puch, letjuče lystja sliv“ (unsteter Laut der Worte, wie einen Flaum I/6) veranschaulicht die Unbeständigkeit eines Teilbereichs

⁵³² Vgl. Alighieri, Dante (1999): *Divina Commedia: Inferno, Purgatorio, Paradiso*. 2. Aufl. Colonia ai Colli, S. 169-174; ders. (1996): *Vita Nuova*. 2. Aufl. Mailand. Zur zunehmenden Spiritualisierung vgl. ebd. S. 38, 123, 157, 171.

⁵³³ Vgl. Zelinsky, S. 13ff.

⁵³⁴ Vgl. Erzgräber, S. 11ff., 14, 65ff.

⁵³⁵ Mit Ausnahme der Beatrice-Gedichte Ryl’s’kyj und des Dante-Sonetts von Zerov (vgl. Zerov (1990). Bd. 1, S. 66), die an dieser Stelle besprochen werden sollen. Bei Zerov handelt es sich ebenso wie bei Burghardt um eine Hommage an Dante und sein Werk, allerdings eher in Gestalt der „Göttlichen Komödie“, also ohne Einbeziehung des Sophienkults, den Burghardt auf Beatrice bezieht. Zu einer solchen Sophia wird Beatrice aber in den Gedichten „Ja čystyj obraz Beatrice...“ (Ich bin das reine Bild Beatrice...; von 1918) und „Ne jasnookyj obraz Beatrice...“ (Nicht das klaräugige Bild Beatrice...; von 1918). Vgl. Ryl’s’kyj (1983-1990). Bd. 1, S. 93, 129. Gumilev z.B. empfindet die „Vita nuova“ (Neues Leben) nach, indem er die Empfindungen eines Dichters, als Dantes oder seiner selbst, über Schmerz und Freude der Liebe zu Beatrice beschreibt. Vgl. Gumilev (1988), S. 110ff.

⁵³⁶ Zur Form der Terzinen vgl. Kap. 3.1.4.

des Lebens, nämlich der Kommunikation. Allusionen auf die Ewigkeit finden sich im Hypallagé „bezmertnym svitlom“ (unsterbliches Licht I/2), wobei die Unsterblichkeit eigentlich Attribut des Werks von Dante bzw. seines Ruhms ist, sowie in den Begriffen „dalečin' vikiv“ (Weite der Jahrhunderte I/3), „vsi noči j dni“ (alle Tage und Nächte II/9) und „dijamanty“ (Diamanten II/13). Vollkommenheit kommt vor in Z. 9 (indirektes Vergleichsobjekt zur Frau: Schätze), 13 (Vergleich mit Gestirnen) des ersten und 1 (Metapher des Vorfrühlings), 2 (Metapher des Morgensterns), 7 (Lob sogar von Engeln), 10/11 (Strahlen, die andere blind machen, umgeben sie) des zweiten Sonetts. Gerade die Allusionen an die Vollkommenheit gehen natürlich konform mit dem Thema des Frauenlobs, welches in der Renaissancezeit seine erste Blüte erlebte. Allerdings überschneidet sich hier die Vollkommenheit auch mit der Eigenschaft der Reinheit.⁵³⁷

Beide Eigenschaften werden durch einen hyperbolischen Stil verstärkt (I: Z. 1 „ponad zori“/ über die Sterne hinaus, 2 „bezmertnym svitlom“/ mit unsterblichem Licht, 4 „promeni prozori“/ helle Strahlen, 9 „Ščo vsi skarby“/ Was sind alle Schätze, 12 „Ne prominjaju ni na ščo...“/ tausch ich gegen nichts, II: Z. 1 „Ty vsja šče“/ Du bist noch ganz, 2 „V tobi vse svitlo“/ Du bist ganz Licht, 9 „teper tvoji vsi noči j dni“/ jetzt beginnen alle deine Nächte und Tage). Hierbei erstaunt letzteres Beispiel als Umkehrung einer Redewendung. Sie kommt einem Verfremdungseffekt gleich, der die beiläufige Wahrnehmung nicht zuläßt, sondern besondere Aufmerksamkeit auf die Absolutheit dieser Aussage richtet. Auch die zahlreichen vergleichenden Figuren dienen diesem Zweck. In einer expressiven Aussage wird Beatrice in einem indirekten Vergleich an allen Schätzen untergegangener Schiffe gemessen (I/9). Dabei werden diese materiellen Schätze indirekt zu den metasprachlich gemeinten, spirituellen Schätzen in Kontrast gesetzt, die in den folgenden beiden Zeilen in einem syntaktischen und gedanklichen Parallelismus beschrieben sind. Ihr Äußeres wird mit dem Mond verglichen, der unwirklich scheint, denn er vermischt sich mit dem Blau des Himmels (I/13-14). Hier liegt vermutlich ein Hypallagé vor, also die Verbindung des Mondes mit dem ihn umgebenden Blau des Abendhimmels. Die Verbindung dieses Mondes mit den Körpermerkmalen der Frau erfolgt im zweiten Terzett. Sowohl die Farbe Blau als auch die kosmische Erscheinung des Mondes, der im slavischen Sprachbereich und als Symbol weiblichen Charakter besitzt, verweist nochmals auf die göttliche, metaphysische Qualität der Frau. Ein konkretes Äußeres Beatrices wird durch in einem syntaktischen Chiasmus angeordnete Synekdochen evoziert (I/14).

Das zweite Sonett beginnt expressiv mit einer Interjektion, einer Apostrophe und der Formulierung als Ausruf. Die Metaphern der Zeilen 1 und 2 des zweiten Sonetts bilden einen syntaktisch parallelen Parallelismus membrorum. Die implizierten Vergleiche könnten sich auf literaturgeschichtlicher Ebene auf die Vorbereitung der italienischen Sonettblüte in der Renaissancezeit beziehen, die mit dem Topos der idealen Frau verbunden war und an deren Beginn Dante mit seinen Sonetten über Beatrice stand. Gleichzeitig entsteht der Bezug zum geistigen Übergang von Mittelalter zu Renaissance, zu dem Dante mit seinem Werk beitrug. Diese Vermutung wird gestützt durch die folgenden beiden Zeilen, die eine Blüte eben jenes Topos in allen Künsten beschreiben. Den Umbruch zu einer neuen Weltanschauung

⁵³⁷ Zu Renaissance-Begriffen vgl. Mehl, Dieter/ Weiß, Wolfgang (Hg) (1993): Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Münster; Hamburg, S. 12. Jahrhundert bedeutet bei Dante eine lange, ungenaue Zeitperiode. Vgl. Boyde, S. 165.

in der Renaissance umschreibt Burghardt mit Hilfe von weiteren Neuanfangsmetaphern („provesna“/ Vorfrühling Z. 1, „rankove zori“/ Morgenstern Z. 2) und der Formulierung „kolys’ nasytyly seredn’ovičča“ (irgendwann einmal das Mittelalter durchdrungen II/4). Daß dieser Umbruch alle Künste erfaßte, macht die Distributio der Zeile 3 klar. Der Vergleich der metaphorischen Strahlen um Beatrice und der weißen Flügel (II/11) evoziert bewußt die Vorstellung von ihr als Engel. Solche christlichen Vorstellungen von Reinheit und Vollkommenheit sind wiederum mit dem Begriff der Ewigkeit verbunden. Sie finden sich auch an anderen Stellen der beiden Sonette. Dazu gehört die gesamte Lichtmetaphorik (I/2,4; II/2,10,11), die Nennung von Gestirnen (I/1,13; II/2), die explizite Nennung von Engeln als Synekdoche für das Paradies und die damit verbundene Symbolik der Zahl Drei (II/7/8).⁵³⁸ Das gesamte erste Terzett des zweiten Sonetts mit den Metaphern für Ewigkeit (Z. 9), Göttlichkeit (Z. 10) und Engel (Z. 11) evoziert die Assoziation vom Paradies als dem Ort, an dem Beatrice weilt und an dem sie in der „Göttlichen Komödie“ tatsächlich ist.⁵³⁹ Der Zusammenhang mit der „Göttlichen Komödie“ findet sich in Zeile 13 wieder („tercyn“/ Terzinen). Diese Passagen der Vergleiche und Beschreibungen von Beatrices Äußerem und Charakter sind sehr lyrisch.

Der Topos der Zeilen 1 und 2 bzw. die Periphrase des gesamten ersten Quartetts des ersten Sonetts dienen der Verdeutlichung von Dantes Ruhm. Im Bild, das in den Zeilen 2-4 gezeichnet wird, findet sich die Vorstellung wieder, daß ein Dichter durch seine Werke unsterblich wird. Auch in den Zeilen 5-8 geht es um das Werk eines Dichters. In Zeile 5 spricht der Dichter die Heldin seines Werks in einer Apostrophe an. Daß es sich dabei um die konkrete, irdische Frau handelt (aufgrund des Attributs „temno-“/ dunkel), die mit den Versen des lyrischen Ich verbunden wird, stützt die Annahme, es gehe um eine Frau aus Burghardts persönlichem Leben. Die in Zeile 7 genannten Verse werden durch Vergleiche (Z. 6 und 8) und eine Genitivmetapher (Z. 7), die akustische Assoziationen hervorrufen, gleichsam verkörperlicht. Auch die Alliterationen in den Zeilen 6 und 8, die Onomatopoeie in Zeile 8 und die Figura etymologica in Zeile 7 tragen dazu bei. Es handelt sich dabei um eine Klimax akustischer Wirkung: Von „lystja sliv“ (Laut der Worte Z. 6) über „dzvinki došči moič rjadkiv“ (Klangreihen meiner Verse Z. 7) bis zum rauschenden „šumljat’ nemov osinni osokory“ (rauschen wie herbstliche Schwarzpappeln Z. 8). Der Zusatz des Adjektivs „plyvke“ (Flaum) könnte in diesem Kontext auf die Variationsbreite verweisen, welche der Topos im Laufe der Zeit erfuhr. Ein wichtiges Element der Minne- und Troubadourlyrik sowie der Sophientheorie ist die Antithese von dem Guten und dem Bösen, das die angebetete Frau dem Dichter anzutun vermag.⁵⁴⁰ Auf diese Elemente gründeten Dante und besonders Petrarca ihre antithetisch gebauten Sonette.⁵⁴¹ Eine solche Antithese kommt auch im zweiten Sonett vor (Z. 5). Auch das Verb „slavljat“ (rühmen II/7) kommt aus dem Bereich des Frauenlobs in Minne, Romantik und Sonetten.

⁵³⁸ Vgl. Boyde, S. 217: Die Zahl Neun symbolisiert in „Vita nuova“ (Neues Leben) Beatrice, da sie teilbar ist durch die heilige Zahl Drei, die den Vater, Sohn und Heiligen Geist symbolisiert.

⁵³⁹ Im dritten Teil der „Göttlichen Komödie“, dem „Paradiso“ (Paradies), ist Beatrice die Führerin Dantes. Erstmals taucht sie jedoch bereits am Ende des 31. Gesangs im „Purgatorio“ (Berg der Läuterung) auf. Vgl. Alighieri (1999), S. 175.

⁵⁴⁰ Z.B. in den Liedern Rudels, die Thema weiterer Sonette Burghardts sind, im zweiten und dritten Lied der „Amors de terra lonhada“ (Liebe von der Ferne). Vgl. Stimming, Albert (1873): Der Troubadour Jaufre Rudel: sein Leben und seine Werke. Kiel.

⁵⁴¹ Vgl. Boyde, S. 59; Schlütter, S. 25.

Eine scheinbare Wendung erfährt das Bisonett im letzten Terzett des zweiten Sonetts. Die Adjektive „pochmurij“ (düster II/12), „cholodni“ (kalte II/13) und „temnyj“ (dunkel II/14) stehen im krassen Gegensatz zu der bisher herrschenden Lichtmetaphorik. Auch „skel“ (Felsen II/12) und „dijamanty“ (Diamanten II/13) erwecken den Eindruck von Ödnis und Kälte. Sie sind durch den Reim mit Dante verbunden (II/14). Weitere Widersprüche ergeben sich aus den Synästhesien „pochmurij tyšyni“ (düstere Stille II/12) und „cholodni dijamanty“ (kalte Diamanten II/13) innerhalb des Terzetts. Die Diamanten symbolisieren die Eigenschaften Beständigkeit und Kostbarkeit, die hiermit auch Dantes Terzinen zugesprochen werden.

Gelöst wird dieser Widerspruch durch eine Gesamtschau der inhaltlichen Entwicklung beider Sonette. So geht es im ersten Quartett des ersten Sonetts um den Ruhm, der den Dichter unsterblich macht. Im zweiten Quartett wird das Werk des Dichters erläutert, auf das sich sein Ruhm begründet und die Heldin seines Werks als konstituierender Teil dessen benannt. Die Terzette spalten sich inhaltlich auf zwischen der Darstellung einer unwirklichen (I/13) und einer realen Frau (I/10, 11, 14) bzw. der Realität der historischen Figur Dantes sowie seines Werks und seiner Heldin (II/12-14). Es existiert also eine Ambivalenz von idealisierter und konkreter Frau.

Das zweite Sonett begibt sich ganz auf die Ebene des Topos idealisierter Liebe als literaturgeschichtlichem Element. Quartett eins beschreibt die „Vita Nuova“ (Neues Leben) Dantes als Ursprung des Topos, der zusammen mit Petrarcas Werk die Renaissance beeinflusste. In Quartett zwei ist der Topos durch seinen fulminanten Ruhm weitergeführt bis heute. Dieser Ruhm wird im ersten Terzett allegorisiert. Soweit läuft die nun beschriebene Ebene äußerer literaturgeschichtlicher Betrachtung und die vorhergehende Betrachtung auf der Ebene des Topos an sich mit der Ebene der „Göttlichen Komödie“ als konkretem Vorbild parallel. Ebenso ambivalent ist das letzte Terzett. Auf Ebene der Terzinen (explizit in II/13), also innerhalb der „Göttlichen Komödie“, kontrastiert die Begegnung des Autors mit Beatrice im Paradies mit dem vorangegangenen Besuch Dantes in den verschiedenen Kreisen der Hölle, welche dunkel und düster war. Als Metapher für den Topos und für Dantes Werk hebt der Diamant deren Eigenschaften der Unverwundlichkeit (also Dantes Ruhm) und Kostbarkeit hervor. Eine weitere Bedeutung des Edelsteins läßt sich auf die Beziehung Dantes zu Beatrice innerhalb des Werks Dantes anwenden. Den Dichtern des Mittelalters galt der Diamant als Zeichen der Treue. Auch als Symbol der Phantasie und künstlerischen Welt gilt der Edelstein.⁵⁴² Doch tritt in diesem Terzett noch die autobiographische Ebene der Realität Burghardts hinzu, die man ebenfalls in der Metapher des Diamanten sehen kann: eine idealisierte Liebe wie in den übrigen Strophen beschrieben ist hartnäckig und wertvoll wie ein Diamant. Dieser aber besitzt auch die Eigenschaft der Kälte, die einer idealisierten Liebe zugeschrieben werden könnte, da sie eine abstrakte Liebe verkörpert. Die wirkliche Liebe dagegen klingt in den lyrisch-warmen Passagen an und in der konkreten Intervention des lyrischen Ich (I/9, 12). Die Enttäuschung über die Entdeckung der kalten Natur idealisierter Liebe oder der Abweichung einer konkreten Frau vom Idealbild⁵⁴³ erklärt die Wendung im letzten Terzett. Abgeschlossen

⁵⁴² Vgl. Peters, S. 188.

⁵⁴³ Bei dem Troubadour Rudel besteht der Gegensatz beispielsweise nicht zwischen spiritueller und physischer Liebe, sondern zwischen der realen und der imaginierten Frau. Vgl. Cholakian, S. 97.

wird das Gedicht mit dem Namen Dante als Hommage an ihn als Dichter und Begründer des Topos und der Sonettform.

Hier soll der Vergleich mit einem russischen Gedicht zum Thema angeschlossen werden. Mit dem vierfüßigen Jambus und alternierendem Kreuzreim, doch ohne Titel ist die äußere Form des russischen „Ja šel s mečtoj o Beatrice...“ (Ich ging mit einem Traum von Beatrice...; vgl. *Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D*) wenig originell und keineswegs dantesk. Eine hohe Anzahl von Eigennamen als Reimwörter exponiert die intertextuelle Referenz zu Dantes Werk. Das ukrainische Bisonett kommt dagegen mit weniger deutlichen Referenzen aus und legt dafür auf subtilere Weise durch seine klassische Sonettform (fünfüßiger Jambus, kein Sonetttyp) Nachdruck auf den Prätext. Form und Stoff ergänzen sich hier organisch. Beide Werke entsprechen mit ihrem Nominalstil, komplexer Syntax, antithetischer Metaphorik (Helligkeit/Dunkelheit, destruktives/kathartisches Feuer) und den ersten beiden Personen im Singular als Akteuren dem dantesken Stil.

Der weniger deutliche Intertext im ukrainischen Bisonett ist auch durch einen unbestimmteren Prätext bedingt, welcher das gesamte Werk Dantes betrifft. So geht es um den Topos der idealisierten Liebe und dessen inhärenten Dualismus sowie um den Schöpfer des Archetyps dieses Topos, um Dante, und dessen Ruhm. Historische Wirklichkeit und Fiktion durchdringen sich wie im Augenblick zu Beginn des zweiten Teils der „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien), da sich Burghardt als lyrisches Ich und Dante als Autor- und Führerfigur begegnen und durch den Namen Beatrices vereinen.⁵⁴⁴ Die Eigennamen des russischen Gedichts dagegen beziehen sich auf eine bestimmte Situation der „Göttlichen Komödie“, da Dantes fiktiver Führer Vergil sich verabschiedet und Beatrice ihn ablöst (Z. 7-9) und auf die tragische Liebe von „Paolo s Frančeskoj“ (Paolo und Francesca Z. 19), die im zweiten Kreis des ‚Inferno‘ endet. Somit bezieht sich dieses Gedicht lediglich auf Dantes Fiktion, nicht auf seine historische Existenz oder sein literarisches Erbe. Von einer eher äußerlichen Beschreibung des Werks Dantes in der russischen Variante gelangt Burghardt also im ukrainischen Zyklus zu einer organischen Verbindung von dantesken Formen und Inhalten und deren Beziehung zur Idee vom unsterblichen Dichter Dante.

„Provans I: Bernar de Ventadur“ (Provence I: Bernard de Ventadour)

(Vgl. *Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D*)

Der Zyklus „Provans“ (Provence) aus der zweiten Schaffensperiode Burghardts ist einer der beiden Zyklen Burghardts, die aus vier Sonetten bestehen. Einen Zyklus bilden diese insofern, als sie unter dem Titel „Provans“ (Provence) zusammengefaßt sind und sich thematisch um die provenzalische Troubadourlyrik drehen. Sie bauen jedoch nicht inhaltlich aufeinander auf, sondern stehen in losem Zusammenhang zueinander. So handelt das erste Sonett dieses Zyklus, das einzige, das in vorliegender Arbeit analysiert werden wird, von einem bekannten Troubadour, der die Liebe rühmte. Das zweite Sonett ist einem anderen Troubadour gewidmet, welcher Kriegslieder sang. Die beiden übrigen Sonette kreisen um eine Legende, in die ein Troubadour verwickelt ist. Die Troubadourlyrik erlebte zwischen dem 11. und 14. Jahrhundert eine Blüte. Ebenso wie die Ritter sangen die Troubadoure ihre Lie-

⁵⁴⁴ Vgl. Klen (1991), S. 192.

der als Minne an die Frau, zum Lob Gottes, über die Ehre und gegen Ungerechtigkeit.⁵⁴⁵

Das Entstehungsdatum des Zyklus ist nicht angegeben. Darin bildet er eine Ausnahme unter den ukrainischen Sonetten, die in den 30er/40er Jahren entstanden. Da es sich jedoch um einen Zyklus handelt und da dieser in ukrainischer Sprache verfaßt wurde, ist zu vermuten, daß er ebenfalls aus diesem Zeitraum stammt. Zum ersten, dritten und vierten Sonett des Zyklus „Provans“ (Provence) existiert jeweils ein russisches Pendant⁵⁴⁶ aus dem Winter 1921. Das ukrainische Sonett „Provans I.“ (Provence I) soll mit dem korrespondierenden russischen Sonett aus Burghardts erster Schaffensperiode verglichen werden. Göbners Urteil, in den Gedichten in „Karavely“ (Karavellen) finde eine Verbindung von antikem Heros und europäischer Ritterromantik statt, charakterisiert diesen Zyklus treffend.⁵⁴⁷

Alle vier Sonette besitzen das gleiche Metrum, nämlich den fünffüßigen Jambus. Die Zäsur wird klassisch nach dem zweiten und dritten Versfuß gesetzt. Auffällig ist die antimetrische Betonung des Wortes „pisen“ (Lied) als zentralem Begriff des gesamten Zyklus, nämlich in Zeile 2 des ersten Sonetts („Bernar de Ventadour“/ Bernard de Ventadour), Zeile 5 des zweiten Sonetts („Bertran de Born“/ Bertrand de Born) und Zeile 2 des dritten Sonetts („Žoffrua Rjudel“/ Geoffroi Rudel).

Das hier zu analysierende erste Sonett handelt also von Bernard de Ventadour, in anderer Schreibweise Bernart de Ventadorn (ca. 1125-1195), der vom Vizegrafen von Ventadorn zum Troubadour erzogen worden war, dort aber in Ungnade fiel, weil er sich in dessen Gemahlin verliebt hatte. Weiterhin lebte er am Hofe Eleonores von Poitou in der Normandie und England und starb im Zisterzienserkloster Dalon. Seine Lieder an Eleonore wurden berühmt. Sein Werk wird als vergeistigt und subjektiv-intim beschrieben.⁵⁴⁸

Antimetrische Betonungen finden sich in den Zeilen 2 und 9, wobei in Zeile zwei das Wort „pisni“ (Lieder) herausgestellt wird. Seine Reimanordnung AbbA/AbbA/ccD/eDe entspricht dem französischen Sonetttyp. Der Reim in Zeile 11 besitzt ausnahmsweise einen daktylischen Versschluß. Reim c erhält eine Erweiterung durch die grammatische und lautliche Beziehung zwischen den den Reimwörtern vorangestellten Adjektiven. Das Sonett enthält auffällig viele reiche (Z. 3, 4, 5, 7) und tiefe (Z. 9, 10, 12, 14), aber nur einen unreinen Reim (D). Reim e ist originell. Die Reime b, c und e sind grammatisch bedingt. Die Reimwörter der Zeilen 12 und 14 stehen in Beziehung einer Paronomasie zueinander. Innerhalb der Verse kommen Homoioptota in den Zeilen 3, 4, 11 und 13 vor. Schlagreime finden sich in den Zeilen 2 und 12.

Klangfülle erhält das Sonett durch den konsonantisch tonreichen Reim A, durch Alliterationen („Pisni“ - „p’janjučyj“ Z. 2, „snih zlitaje“ Z. 5, „hude u hrudjach“ Z. 8, „nahorod“/ „Normandii“ Z. 10/11) und Homoioptota (Z. 4, 12).

⁵⁴⁵ Vgl. Fabre-d’Olivet, Antoine (Hg.) (1804): *Le troubadour: Poésies Occitaniques du XIII siècle*. Bd. 1. Paris, S. xvij und xvijj; Guth, Paul (1992): *Histoire de la littérature française: du Moyen Âge à la Belle Époque*. Monaco, S. 26.

⁵⁴⁶ Z.B. in: Klen (1992), S. 328f.

⁵⁴⁷ Vgl. Göbner (o. J.), S. 7f. Er hat insofern Recht, als auch in der „Göttlichen Komödie“ ein provenzalischer Barde auftritt (9. Gesang). Kovaliv vertritt die These, das Motiv der Troubadours ähnele dem in der Emigration weit verbreiteten Kosakenmotiv. Vgl. Kovaliv (1991), S. 12.

⁵⁴⁸ Vgl. Wilpert, Gero von (1988): *Lexikon der Weltliteratur*. Bd. 1. 3, neubearb. Aufl. Stuttgart, S. 154f.; Vleck, Amelia E. van (1991): *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*. Berkeley; Los Angeles; Oxford, S. 11.

Auch dieses Sonett birgt einen Reichtum an Lautwiederholungen. Die Lautkombination „ne“ kommt in Zeile 1 in spiegelbildlicher Anordnung vor. Der Vokal „i“ tritt in dieser Zeile vierfach auf. In Zeile 3 dominiert der Vokal „u“ und verbindet die Kombinationen „du“ - „dmu“. Der Liquid „r“ erscheint in den Zeilen 3 und 4 in einer Lautkette „ro“ - „ar“ - „ory“ - „uri“. Diese wird, abgesehen von Reim b, fortgesetzt in den Zeilen 7 („horyt“ - „žar“), 11 („Normandii prekrasnij hercogyni“), 12 („pokirnyj virnyj trubadur“) und 14 („Bernar de Ventadur“). Die Kombination „čast“ der Zeile 4 wiederholt sich (Z. 4, 9). Der Lautbestand der Begriffe „ukryv“ und „kvitu“ (Z. 6) weist Übereinstimmungen auf. In Zeile 7 ergibt sich die Lautreihe „na“ - „annja“. Außerdem findet sich das Morphem „hor“, das weiterhin in den Zeilen 9, 10 und in einer Teilwiederholung auch in Zeile 11 vorkommt („hercogyni“). Der Zischlaut „šč“ kommt in dieser Zeile doppelt und die Vokale „a“ und „o“ mehrfach vor. Die Begriffe „hude“ - „hrudjach“ in Zeile 8 weisen in ihrem Lautbestand Ähnlichkeiten auf, der Vokal „u“ dominiert die Zeile. In Zeile 10 ergibt sich eine Reihe von Kombinationen des Nasals „n“ mit verschiedenen Vokalen. Weiterhin kommt folgende Lautkette vor „aha“ - „ah“. In Zeile 11 wird die Verbindung „re“ gespiegelt („prekrasnij hercogyni“). Im Begriff „trubadur“, Zeile 12, ist die Lautkombination „ru“ spiegelbildlich angeordnet. In Zeile 13 tritt die Kombination „si“ bzw. „sy“ und „nim“ gehäuft auf, letztere aufgrund grammatischen Gleichlauts. Im Verb „vslavljav“ in Zeile 14 wiederholen sich mehrere Laute.

Auf semantischer Ebene wird nur das Possessivpronomen „moj“/ „moj“ (mein Z. 2/3) wiederholt. Gemäß der Vorgabe der Troubadours bemühte sich Burghardt um die Verwendung monosyllabischer Worte („došč“/ Regen Z. 1, „dar“/ Gabe Z. 2, „jak“/ wie – „snih“/ Schnee Z. 5, „step“/ Steppe – „mov“/ wie – „čar“/ Zauber Z. 6, „plašč“/ Gewand – „žar“/ Glut Z. 7 und „pid“/ unter Z. 13). Im Gegensatz dazu stehen die zahlreichen Wörter mit drei oder vier Silben. Abgesehen von den Reimwörtern des Reims e finden sich auch zu Beginn der Verse 11 und 13 interlinguale Interferenzen. In diesem Sonett ist Burghardts Nominalstil besonders ausgeprägt, denn es finden sich etwa dreimal mehr Nomen als Adjektive oder Verben. Das lyrische Ich verbirgt sich hinter dem Pronomen „meni“ (mir Z. 1). Bei den Nomen handelt es sich vorwiegend um Konkreta, bei den Verben um Vorgangsverben. Zu berücksichtigen sind besonders die Farbsymbole, die in diesem Sonett zahlreich auftreten. Antithetisch stehen sich die Farben Weiß und Rot gegenüber. Das Rot, das in der Feuermetaphorik impliziert ist (Z. 4, 7, doppelt in 8), bedeutet die Leidenschaft der Liebe. Die Farbe Weiß, die implizit in „zymy“ (Winter Z. 2), „snih“ und „pryčastja“ (Schnee, Hostie Z. 5) sowie explizit in Zeile 6 vorkommt, bezeichnet Reinheit der idealisierten Liebe. Die Farbe Gelb des Gewitters (Z. 4) steht für Vergänglichkeit. Blau und Gold („sonjašnim“/ sonnig Z. 13) entsprechen einander als Bezeichnungen von Metaphysischem. Weiterhin werden die antithetischen Sinneseindrücke von Kälte (Z. 2, 5, 6) und Wärme (Z. 4, 7, 8, 13) impliziert.

Durch den Nominalstil bedingt dominieren parataktische Parallelismen den eher schlichten syntaktischen Aufbau. Einige Inversionen (Z. 1, 7, 9-14) und das Hyperbaton (Z. 5) komplizieren die Struktur. Die Quartette und das Sextett sind in sich syntaktisch abgeschlossen, doch finden sich Enjambements zwischen den Zeilen 3/4, 11/12 (Strophenenjambement) und 12-14. Die Terzette sind also durch die Syntax eng miteinander verbunden und entfalten eine unruhigere Atmosphäre als

die Quartette. Die direkte Rede in den Quartetten und der Ausruf (Z. 7) emotionalisieren die Aussagen der Quartette in Form einer Klimax.

Während in den Quartetten ein lyrisches Ich seine Empfindungen wiedergibt, wirken die Terzette, die aus der Perspektive eines Beobachters⁵⁴⁹ geschrieben sind, eher erzählerisch. Die dualistische innere Struktur wird durch den Perspektivwechsel und den damit verbundenen Übergang von lyrischer zu kommentierender Beschreibung bestimmt. Während sich im zweiten Quartett eine Intensivierung der Darstellung des ersten Quartetts vollzieht, erfolgt nach der Wendung zwischen zweiter und dritter Strophe in den Terzetten eine epigrammatische Zusammenfassung des Themas bis hin zur Pointe der Zeile 14. In dieser wird der Held explizit genannt, ebenso die Liebe, der sein Werk gewidmet war, und im Verb seine Tätigkeit sowie der literarhistorische Kontext seiner Tätigkeit.

Ein intertextueller Bezug wird bereits durch Nennung des Helden im Titel hergestellt. Aufgrund der Anführungszeichen stellen die Quartette ein Zitat aus dem Werk dieses Helden dar.⁵⁵⁰ In dieser Hinsicht verhält sich das Sonett also auch hypertextuell zum Prätext. Die Nennung der Herzogin der Normandie stellt einen klaren Bezug zu den Liedern Ventadurs und zu dokumentarisch-biographischen Prätexten her.⁵⁵¹ Die interlingualen Interferenzen in den Zeilen 12 und 13 verweisen auf den literarhistorischen Ort des Prätexts und ermöglichen eine Annäherung an diesen. Die explizite Nennung des Helden (Z. 14) fungiert zusammen mit dem Titel als Rahmen.

In Natur- und Feuermetaphorik erschließt der Autor in diesem Sonett das Thema des Hin- und Hergerissenseins zwischen Liebe und Enttäuschung. Die widrigen Wetterzustände im ersten Quartett („došč“/ Regen - „viter“/ Wind Z. 1, „zmy“/ Winter Z. 2, „osinni vychory“/ herbstliche Stürme Z. 5, „buri“/ Stürme Z. 4) sind Metaphern für allgemeine Schwierigkeiten und insbesondere solche, auf die Liebende stoßen können. Sie stehen im Kontrast zum inneren Glück des lyrischen Ich („nesut’...šťastja“/ bringen Glück Z. 1, „p’janjučyj dar“/ berauschende Gabe Z. 2) und betonen es dadurch. Eine besonders enge Beziehung gehen die Kontrastpaare in den Genitivmetaphern der Zeilen 1 und 2 ein. Die Wetterzustände sind angeordnet in syntaktischen Parallelismen bzw. dem syntaktischen Chiasmus des Hendiadyoins in Zeile 4 und rahmen die Beschreibungen des Glücks ein. Diese Wetterzustände stehen als Metaphern für die äußerlichen negativen Ereignisse des Lebens, die das lyrische Ich wegen seines inneren Glücks, ausgedrückt in den Liedern, kaum wahrnimmt. Ja, die widrigen äußeren Bedingungen verstärken sogar noch seine Energie, motiviert durch die Liebe bzw. die Hoffnung auf Liebe, hier symbolisiert im Feuer (Z. 3). Metaphern des Rausches (Z. 2) und des Feuers (Z. 3)

⁵⁴⁹ Vgl. mit einer personalen Erzählsituation.

⁵⁵⁰ Leider konnte nicht festgestellt werden, ob es sich um ein wörtliches Zitat handelt. Einen Hinweis darauf gibt Kačurovs’kyj, der die ersten beiden Strophen als „perekazano odnu z joho poezij“ bezeichnet. Vgl. Kačurovs’kyj (1992), S. 364. In jedem Falle aber handelt es sich, wie in der weiteren Analyse gezeigt wird, um eine Annäherung an Stil und Inhalte des Werks von Ventadur. Auch Kovaliv ist der Meinung, in diesem Teil von Burghardts Werk träten romanische und gotische Motive der Troubadourlyrik auf. Vgl. Kovaliv (o. J.), S. 24.

⁵⁵¹ Z.B. P. de Alverrias Bericht über Ventadurs Leben. Vgl. Wilpert (1988). Bd. 1, S. 154f.

für den Zustand der Verliebtheit kommen auch in anderen Liebesonnetten Burghardts vor.⁵⁵²

Das zweite Quartett bildet zum ersten einen Parallelismus membrorum. So wird abermals das Geistige-Innere des Liebenden zum Äußeren in Kontrast gesetzt. Dieser wird nun verstärkt. Die erste Hälfte dieses Quartetts zeichnet im Bild des Winters die ‚Blindheit‘ des Verliebten, der an dieser Stelle wie im ersten Quartett Unannehmlichkeiten in Form von Kälte gar nicht empfindet, sondern nur Schönheit wahrnimmt. So wird der Schnee durch zwei Vergleiche hyperbolisch dargestellt (Z. 5/6). Ersterer läßt den Schnee als überirdisches Phänomen erscheinen („božyj snih“/ göttlicher Schnee). Der durch eine Genitivmetapher vertiefte, zu Zeile 5 syntaktisch parallele Vergleich in Zeile 6 („mov kvitu bilyj čar“/ wie der Blumen weißer Zauber) beschreibt in Antithese dazu irdischen Schnee. Dies könnte als Metapher auf den von Solov’ev festgeschriebenen Topos der zwei Verkörperungen einer Frau verstanden werden, der als Unterscheidung zwischen der konkreten und der idealisierten (aber nicht göttlichen) Frau bereits in der Troubadourlyrik auftaucht. Die Genitivmetapher evoziert die Assoziation von Eisblumen, denn das Hypallagé des Farbadjektivs weiß stellt eine Rückbeziehung auf den Schnee dar. Die Erwähnung der Steppe stellt einen ukrainischen Topos dar. Eventuell sollte dadurch eine Beziehung zu den ukrainischen Sängern, den Kobzaren, hergestellt werden, die häufig von Liebesklagen verlassener Mädchen sangen, welche auf die Rückkehr ihres Kosaken warten, im übrigen mit den Troubadouren aber keine Ähnlichkeit aufweisen. Dieses Bild voll Stille und Friede kontrastiert mit der in der zweiten Hälfte des Quartetts herrschenden Metaphorik des Feuers („horyt’...žar“/ brennt ...Glut Z. 7, „vatra polum’jasta“/ Feuer von Flammen Z. 8). Die Genitivmetapher der Zeile 7 ist ein Topos der Liebeslyrik. Das Feuer symbolisiert an dieser Stelle ungestüme Leidenschaft. Es schafft einen Gegensatz zu den vorangehenden Versen, denn es wird mit Hitze und Geprassel assoziiert, allerdings wieder in hyperbolischer Form. Formal unterstützt wird die Leidenschaft durch die Emphase des Ausrufs (Z. 7) und die Figura homonymica (Z. 8). Außerdem liegt in den Zeilen 7 und 8 ein syntaktischer und metaphorischer Parallelismus vor.

Diese Kontrastebenen verläßt der Autor in den Terzetten, um sich einem der Minne angenäherten Stil zuzuwenden. Der Troubadour wird in Litotes beschrieben: „ne vymahavšy tajnych nahorod“ (ohne geheime Belohnungen zu verlangen Z. 10) und „pokirnyj, virnyj“ (ergebener, treuer Z. 12). Letztere wird unterstrichen durch den Binnenreim und die Tautologie der Adjektive. Alle der solchermaßen gelobten Herzogin der Normandie (Z. 11) zugeordneten Termini jedoch sind hyperbolisch: die Metapher „kvitčastyh zahorod“ (blumengeschmückte Zäune Z. 9) oder „prekrasnij“ (wunderschön Z. 11), hier betont durch die Inversion, welche die Phonemspiegelung „re“-„er“ ermöglicht. Der Ort als Gleichsetzung mit der Geliebten war in der Troubadourlyrik üblich. Garten oder Zimmer wurden als Metonymie für die Frau verwendet. Daher entspricht die Erwähnung der Zäune (Z. 9) dem Bestreben Burghardts, sich dem Stil der Troubadoure anzunähern. Auch das Adjektiv „prekrasnij“ (wunderschön Z. 11) weist auf die Idealisierung der Frauen in der Minne und auch in der petrarkistischen Sonettliteratur hin. Die Distanz zwischen dem Troubadour und der besungenen Frau wird durch die Nennung der geographischen

⁵⁵² Z.B. in „Antonij i Kleopatra“ (Antonius und Kleopatra) I: Z. 5/6; „Provans“ (Provence) I: Z. 2-3, 7/8 und „Provans“ (Provence) IV: Z. 3; „Lesbija“ (Lesbia) III: Z. 6 und „Lesbija“ (Lesbia) IV: Z. 9.

Punkte „Normandii“ (Normandie Z. 11) als Aufenthaltsort der Frau und „v Provansi“ (in der Provence Z. 13) als Aufenthaltsort des Troubadours deutlich. Die beschreibenden Attribute dienen außer ihrer bereits erwähnten farbsymbolischen Funktionen dazu, den Gegensatz zwischen der Wärme seiner Liebe und den vorangegangenen Antithesen wieder aufzunehmen. Ebenso kann man in dieser Zeile die Polarität Erde („v Provansi“/ in der Provence) und Himmel („pid nebom synim“/ unter dem blauen Himmel) ausmachen, die durch das Adjektiv „sonjašnim“ (sonnig) in eine metasprachliche Verbindung treten. In diesem Kontext läßt sich die Provence als Metonymie der provenzalischen Literatur verstehen und die Verbindung zur Unendlichkeit des blauen Himmels als der Ruhm, den diese Literatur bis heute erntet. Das Motiv für das gesamte Sonett ist wie eine Pointe dem letzten Vers zugeordnet: „vslavljav ljubov Bernar de Ventadur“ (lobte Bernard de Ventadour die Liebe Z. 14), also die Minne, die der Troubadour einer Frau aus Liebe singt.

Folgende Mittel, die für den Stil Ventadorns als charakteristisch gelten,⁵⁵³ können auch in diesem Sonett manifestiert werden: Hyperbolik, Metaphorik, Ambivalenzen und Antithesen.

Mit diesem Sonett soll nun das gleichnamige russische Sonett (*vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D*) verglichen werden, das 1921 als Einzelsonett (wenn auch im thematischen Zusammenhang mit den beiden russischen Sonetten über Rudel) entstand. Metrum, Reimanordnung und somit Sonetttyp, Alternanz, die Klangfülle der Reime und der daktylische Reim in Zeile 11 sowie der Schlagreim in Zeile 12 des russischen Sonetts entsprechen genau der Form des ukrainischen Sonetts. Im Gegensatz zum ukrainischen Nachfolger kommen in der russischen Version jedoch keine antimetrischen Stellen vor. Sowohl unter den Reimwörtern als auch innerhalb der Verse finden sich im russischen Sonett weit mehr Homoioptota. Die ukrainische Komposition ist also origineller. Hinsichtlich der Lautinstrumentierung fallen im russischen Sonett die Kombination „ne“ und ihre Spiegelung auf (Z. 1-4, 6, 7, 9-11, doppelt je in 10 und 13) sowie die Verbindung des Liquiden „r“ mit verschiedenen Vokalen (Z. 2, 3, 5, 8 sowie in vielfacher Wiederholung in den Terzetten). Auffällig ist weiterhin die Konsonanz zwischen den Worten „horyt“ – „grud“ – „hreet“, die der Paronomasie des ukrainischen Sonetts nahekommt sowie die enge lautliche Beziehung zwischen den Begriffen „sladkoj vlast’ju“ (Z. 8). Wie sich zeigt, fällt die Lautinstrumentierung hier bei weitem nicht so differenziert und filigran aus wie im ukrainischen Sonett. Eine Synkope wie „pesn“ (Lied Z. 2) enthält das ukrainische Sonett nicht.

Hinsichtlich der semantischen Struktur gleichen sich die Sonette im Nominalstil, im Überwiegen von Konkreta sowie in der Bezeichnung der Sinneseindrücke. Die für die Annäherung an den Troubadourstil zentralen Monosyllabismen fehlen im russischen Sonett. Dafür finden sich dort mehr semantische Wiederholungen als in der ukrainischen Version. Neben dem Possessivpronomen „moja“/ „moej“ (mein Z. 2, 4) wiederholen sich die semantischen Entsprechungen „požar“ (Feuer Z. 3)/ „žar“ (Glut Z. 7) sowie der Begriff „zimy“/ „zima“ (Winter Z. 2, 5), der zusammen mit dem Adjektiv „snežnych“ (Schnee- Z. 6) der Wiederholung „solnečnyj“/ „solnečnom“ (sonnig Z. 3, 13) antithetisch gegenübersteht.

⁵⁵³ Vgl. Kay, Sarah (1990): Subjectivity in Troubadour poetry. Cambridge, S. 18, 24, 37.

Auf syntaktischer Ebene finden sich im russischen Vorläufer etwa ebenso viele Inversionen und Parallelismen, aber etwas mehr Enjambements als im ukrainischen Sonett. An Stelle des expressiven Ausrufs in Zeile 7 der ukrainischen Version wurden im russischen Sonett Aposiopesen (Z. 6, 8) verwendet. Dadurch entsteht der Eindruck von Nachdenklichkeit und Zweifeln, welcher der Semantik nicht angemessen scheint. Insgesamt entspricht das ukrainische Sonett auf Ebene der Syntax also eher einer strengen Ausführung der Sonettform als das russische. Die direkte Rede, in der die Quartette des ukrainischen Sonetts verfaßt sind und die den Zitatcharakter des Sonetts bewirkt, fehlt im russischen Pendant.

Semantische Differenzen verändern den Charakter des Gedichts, obgleich sich die grundlegenden Aussagen decken. Das russische Adjektiv „zvenjaščij“ (klirrend Z. 2) vertieft den Sinneseindruck von Kälte, der als Metapher für die Lieder unpassend scheint. Andererseits setzt es ein akustisches Signal des Klirrens, das wiederum mit den Liedern korrespondiert. Das ukrainische Adjektiv „p’janjučyj“ (berauscht Z. 2) hingegen bezeichnet den Zustand des Troubadours und setzt somit die Begriffe Rausch und Liebe in Beziehung zueinander. Gleichzeitig werden die Liebe und die Lieder von der Kälte abgehoben. Die ukrainische Variante wirkt in dieser Zeile also lyrischer und treffender. In Zeile 3 erhält der Begriff des Feuers im russischen Sonett das Attribut „solnečnyj“ (sonnig), welches die Assoziationen von Wärme, Hoffnung und Frieden birgt und eine Antithese zu „zimy“ (Winter Z. 2) bildet. Der Zusammenhang mit „šumjaščee nenast’e“ (lärmender als trübes Wetter Z. 4) wirkt daher unpassend. Emotionaler und eindrücklicher wurde dieser Ausdruck im ukrainischen Sonett gelöst, in dem das Feuer ohne Adjektiv bleibt, aber durch die Distributio in Zeile 4 die Konnotation von Leidenschaft erhält.

Der Begriff der Seele (Z. 3) im ukrainischen Text fügt sich in den Kontext der idealisierten Liebe ein, während der Begriff des Herzens (Z. 4) im russischen Gedicht eine weniger geistige Assoziation birgt. Die „cholodnoe pričast’e“ (kalte Hostie Z. 5) des russischen Sonetts verstärkt nochmals den Sinneseindruck der Kälte, wohingegen der Vergleich in eben der Zeile des ukrainischen Sonetts die Konnotation der Göttlichkeit verdoppelt, die wiederum im Motiv der idealisierten Liebe eine zentrale Rolle spielt. Während in Zeile 6 des ukrainischen Sonetts die Ukraine als Assoziation zur Steppe ins Spiel gebracht wird, fehlt diese Anspielung in der russischen Version. Die Assoziation von Eisblumen wird im ukrainischen Sonett durch die Schlichtheit des Ausdrucks „kvity bilyj čar“ (der Blumen weißer Zauber Z. 6) weit treffender evoziert als durch die Genitivmetapher (Z. 6) des russischen, obgleich diese durch das Symbol der Hyazinthe Himmelssehnsucht impliziert und so das Motiv der idealen Liebe nochmals betont.

Das russische Partizip „sozrevšij“ (gereift Z. 7) erfährt im ukrainischen Gedicht keine Entsprechung, doch scheint eine dadurch implizierte Reifung der Liebe eher in konkreten Liebesbeziehungen als in solchen der idealisierten Liebe stattzufinden. Die Wendung „greet sladkoj vlast’ju“ in Zeile 8 des russischen Textes wirkt wie ein Klischee der Liebeslyrik, das eher auf physische als auf geistige Liebe zutrifft. Der Ausdruck „vatra polum’jasta“ (Feuer von Flammen Z. 8 ukrainisches Sonett) dagegen wirkt durch die semantische Verdoppelung und durch die implizierte Farbsymbolik um ein vielfaches stärker, da es eine aufwühlende abstrakte, geistige Leidenschaft evoziert.

Die Angaben in Zeile 9 des russischen Sonetts beschreiben den Zustand des verliebten Troubadours als von der Liebe erfüllt. Die Farbe Rosa kommt wiederum

einem Klischee der Liebeslyrik gleich. Die Ortsangabe in derselben Zeile des Nachfolgedichts verweist unaufdringlicher und unkonventioneller auf den Zustand des Gefangenseins in der Liebe durch den Begriff „zahorod“ (Zaum). Außerdem wird dadurch die Gleichsetzung der besungenen Frau mit einem Ort eingeführt als ein Topos der Troubadourlyrik. Die jeweilige Zeile 10 schließlich unterscheidet sich im Adjektiv, das dem Begriff Lohn zugeordnet ist. Das Attribut „tajnych“ (geheime) geht konform mit dem Kontext des Minnesangs, in dem öffentlich von der Liebe gesungen wurde, ohne dabei eine reale Liebe anzusprechen, denn die besungenen Damen waren verheiratet. Eine echte Liebe hätte geheim bleiben müssen. Das russische Adjektiv „toržestvennych“ (feierliche) bedeutet dagegen das genaue Gegenteil. Die jeweils zweiten Terzette beider Sonette gleichen sich. Es kann also festgehalten werden, daß die Ausführung des Themas im ukrainischen Sonett sowohl in formaler als auch inhaltlicher Hinsicht treffender ausfällt, obwohl man es aufgrund der Nähe der Aussagen als Übersetzung der russischen Version bezeichnen könnte.

Zwischenresümee

Es kann also festgehalten werden, daß sich unter den Liebessonetten Burghardts sowohl klassische literarische Topoi als auch lyrische Reflexionen finden, die sich formal eher dem Thema anpassen als einer strengen Observanz zu folgen, aber dennoch an keiner Stelle allzu frei vom klassischen Sonett abweichen. Wieder spielen Farbsymbolik, Intertextualität und literarhistorischer Hintergrund eine wichtige Rolle. Bezeichnend für Burghardts künstlerische Entwicklung ist die Ausdehnung der ukrainischen Beispiele zum Thema auf mehrere Sonette, während der einzige russische Zyklus kein weltliterarisches Motiv beinhaltet.

3.1.1.4 Religion in Burghardts Sonetten

„Bo bož'a syla, syla nepoborna“
(Denn Gottes Kraft ist eine unbezwingbare Kraft)⁵⁵⁴

Einführung in die Thematik

Die christliche Religion ist ein Pfeiler des philosophischen Weltbilds Burghardts. Da der Dichter tief gläubig war⁵⁵⁵ und in einigen seiner Werke lyrische religiöse Gattungen nachempfand bzw. religiöse oder religionsphilosophische Themen aufgriff, liegt es nahe, diesem Themenkomplex ein eigenes Unterkapitel zu widmen. Außerdem ist die christliche Religion in Burghardts Werk stärker vertreten als bei jedem anderen Mitglied der Neoklassiker. Darin ist Burghardt von seiner deutschen Abstammung beeinflusst.

Der Form nach ist z.B. der letzte Teil eines seiner wichtigsten Werke „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) einem Gebet nachempfunden.⁵⁵⁶ Die Sonette, die zu diesem Themenkomplex gehören, sind entweder auf einen konkreten biblischen Prätext bezogen, wie „Lot“ (Lot), „Potop“ (Die Flut), „Golgotha“ (Golgotha) und „Christos“ (Christus), oder sie behandeln den Glauben im allgemeinen (z.B. „Kniga Bytija“/ Buch des Seins, „Bog“/ Gott, „Asket“/ Asket). Das Bisonett

⁵⁵⁴ Zit. n. Klen (1991), S. 143.

⁵⁵⁵ Vgl. Kačurovs'kyj (1992), S. 15.

⁵⁵⁶ Vgl. Klen (1992), S. 43-49.

„Lot“ (Lot) als Repräsentant der ersten Kategorie besitzt auffällige formale Besonderheiten. Von den übrigen Sonetten wurden zwei russische Beispiele zur Analyse ausgewählt. Das Sonett „Rasstrel“ (Erschießung) besitzt außergewöhnliche Motive. Es handelt sich hierbei nicht vorrangig um religiöse Aussagen. Vielmehr geht es um philosophische Reflexionen, die jedoch religiöse Auslegungen zulassen. Darüber hinaus machen ungewöhnliche Vergleiche und Metaphern dieses Sonett in besonderem Maße interessant.

„Rasstrel“ (Erschießung)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Auf originelle Weise meditiert der Autor in diesem Sonett über den Tod. Wie alle Sonette aus Burghardts erster Schaffensperiode ist auch „Rasstrel“ (Erschießung), verfaßt im Jahre 1922, in russischer Sprache geschrieben und ein einzelnes Sonett. Der fünffüßige Jambus ist ein dem Thema angemessenes Metrum. Die Reimanordnung AbbA/AbbA/cDc/Dee entspricht keinem der klassischen Sonetttypen, jedoch ist sie eine bei Burghardt häufiger vorkommende Reimanordnung, die durch das abschließende Reimpaar eine entfernte Ähnlichkeit mit dem englischen Sonetttyp aufweist. Dessen innere und äußere Gliederung wird in vorliegendem Sonett allerdings nicht nachvollzogen. Reim D ist ein unreiner Reim. Die Alternanz wird zwar eingehalten, doch überwiegen männliche Versschlüsse. In Zeile 14 ist sogar ein daktylischer Reim zu verzeichnen. Klangtiefe erreicht Burghardt durch die reichen Reime (Z. 6, 7) und den konsonantisch tonreichen Reim A. Reim A fällt auch durch die Länge der Reimwörter von 2-4 Silben auf. Ihre Länge kontrastiert mit einer monosyllabischen Reihe (Z. 7 und Reimwörter in Z. 2, 7, 9, 11, 13). Drei dieser durch ihre Stellung formal hervorgehobenen Reimwörter sind philosophische Begriffe. Außerdem repräsentieren sie eine Reihe von Homoiotota, wie auch die Reime der Zeilen 3 und 6. In Zeile 6 befindet sich eine Schlagreim.

Auch auf lautlicher Ebene findet sich eine Anzahl strukturierender Elemente. Alliterationen kommen in den Zeilen 1, 2, 8, 9, 12 und 14 vor. In Zeile 1 wiederholen sich die Lautkombinationen „st“ und „no“. Zeile 2 fällt wegen der fünffachen Häufung des Vokals „e“ auf, die z.T. mit der Spiegelung der Lautverbindung „le“ zusammenhängt. Außerdem verdoppelt sich in Zeile 2 die Anordnung „sk“. In Zeile 3 unterstützt die Verdoppelung des Vokals „u“ die Schwere der Aussage. Außerdem werden die Lautkombinationen „te“ und „el“ aus der vorangegangenen Zeile nochmals aufgenommen. In Zeile 4 finden sich aufgrund der Verwendung des Verbs „postigat“ und des Reims einige Lautanordnungen der ersten Zeile wieder. Auch über die Versgrenzen hinaus finden sich solche Figuren, wie z.B. die spiegelbildliche Anordnung der Lautverbindung „dv“ (Z. 2, 3) sowie die Wiederholung der Verknüpfung „du“ (Z. 3, 4). Gleich je zwei verdoppelte Lautkombinationen („na“ und „st“) und zwei spiegelbildliche Anordnungen („on“ und „to“) finden sich in Zeile 5. In Zeile 6 wiederholt sich die Spiegelung der Lautverbindung „le“, die außerdem in den Zeilen 2, 3, 7, 8, 11 und 12 vorkommt. In Zeile 7 wird die Verbindung „la“ gespiegelt sowie „st“ wieder aufgenommen. Der Vokal „i“ tritt vierfach auf, womit lautmalerisch die semantische Aussage der Helle unterstützt wird. Mehrfach findet sich die Lautkombination „ka“ in Zeile 8. Darüber hinaus erscheint an dieser Stelle eine Kombination des Konsonanten „s“ mit jeweils verschiedenen Konsonanten, woraus sich die Reihe „sn“ - „sv“ - „st“ ergibt. In Zeile 9 ergibt sich die Wiederholung der Lautverbindungen „da“ und „eg“. Vokal „o“, der dreimal mit dem Konso-

nanten „n“ verbunden ist, dominiert Zeile 10. Die Lautstruktur des Wortes „ynov“ entspricht dem auf semantischer Ebene ausgedrückten Kreislaufgedanken. Die mehrfache Lautkombination „eg“ aus Zeile 9 wird in Zeile 11 verdoppelt. Innerhalb des zweiten Terzetts wiederholen sich, abgesehen von den Klangstrukturen der Reimworte, die Lautkombinationen „da“, „et“ und „al“ (Z. 12, 14) sowie „nu“ (Z. 12, 13) und „če“ (Z. 13, 14). In Zeile 13 wird der Nasal „n“ im Adjektiv „nenužnyj“ dreimal mit verschiedenen Vokalen kombiniert. Aufgrund der Stellung der Worte „veter večeram“ (Z. 14) ergibt sich eine Figura homonymica. Der Hiatus ist in diesem Sonett ein häufiger angewandtes Mittel: „čas skorbel“ (Z. 6), „otchlynuv, ynov“ (Z. 10). Auch Wiederholungen ganzer Worte kommen vor. In Zeile 7 und 12 findet sich das Adjektiv „dalekim“ (weit). Im Falle der Wiederholungen von Formen des Verbs „postigat“ (begreifen Z. 1, 4), des Pronomens „on“ (er Z. 3, 5) sowie der Konjunktion „kak“ (wie Z. 1, 8) ist die Anordnung symmetrisch mit rahmender Funktion. Die Vergleichspartikel „kak“ (wie) ist in den Zeilen 8 und 11 jeweils mit dem Begriff Schnee verbunden. Ein Kirchenslavismus („dvižen’e“/ Bewegung Z. 2) und eine Synkope (Z. 9) sind Elemente eines archaisierenden Stils, der die Tradition der thematisierten philosophisch-religiösen Vorstellungen unterstreicht.

Die Aufteilung der Syntax korrespondiert mit der Reimanordnung. So sind die beiden Quartette in sich abgeschlossen. In den Terzetten bilden je zwei Zeilen eine syntaktische Einheit. Die Sätze sind vorwiegend hypotaktisch (Z. 2, 6, 8, 9/10, 13) gebaut und parallel angeordnet. Zusammen mit Inversionen und dem vorgezogenen Genitiv (Z. 3, 8, 11/12, 14) ergibt sich ein komplizierter Satzbau, der dem abstrakten, komplexen Thema angemessen ist. Die rhetorische Frage (Z. 5) ist dementsprechend inhaltlich eine existentielle Frage. Der Mangel an Enjambements sorgt für eine ruhige Basis. Eine relativ hohe Zahl von Verben und Adjektiven bzw. Partizipien sorgen dafür, daß Burghardts Nominalstil in diesem Sonett weniger ausgeprägt ist. Den Konkreta steht eine beinahe ebenso hohe Anzahl von Abstrakta gegenüber, die dem Inhalt des Sonetts angemessen ist. Neben einigen Zustandsverben (Z. 7, 11, 14), die statisch wirken, kommen auch Vorgangsverben vor, die eine äußere (9, 10) oder innere (1,4) Dynamik ausdrücken.

Die Farben, die in diesem Sonett meist implizit vorkommen, bewegen sich in Schattierungen zwischen den beiden Extremen Hell und Dunkel. Dunkel ist einzig die Gewehrmündung (Z. 3). Ebenso wie das dazugehörige Nomen bedeutet diese Helligkeitsstufe eine absolute Verneinung des Lebens. Dagegen steht eine Reihe heller Farbtöne, die größtenteils mit der Farbe Weiß gleichgesetzt werden können und die etwas Reines, Elementares, etwas Geistig-Abstraktes bedeuten. Sie finden sich in den Zeilen 7 („čist, i bel“/ sauber und weiß), 8 („snežnych“/ schneebedeckt und „mlečnost“/ Milchigkeit) und 11 („sneg“/ Schnee). Als Zwischentöne zwischen diesen beiden Polen finden sich mehrere Übergänge zwischen hell und dunkel: „zorjam“ (Sterne Z. 12), „prach“ (Asche Z. 13) und „večeram“ (Abende Z. 14). Die Farbe Grau bedeutet die Banalität des Alltäglichen. Andere Sinneseindrücke als die optischen kommen in dem Gedicht nicht vor. Ursache ist der abstrakte Inhalt. Intertextuelle Bezüge im engeren Sinne sind nicht erkennbar. Die innere Form dieses Sonetts beruht auf seiner antithetischen Struktur. Die These der Ewigkeit wird innerhalb des ersten Quartetts durch den Parallelismus membrorum vertieft. Implizit wird ihm in Zeile 3 die Idee der Vergänglichkeit gegenübergestellt. Im zweiten Quartett wird der Gedanke der Ewigkeit nochmals aufgegriffen und explizit durch die Idee der Vergänglichkeit kontrastiert. Während die Entwicklung dieser Proble-

matik im ersten Quartett noch rein philosophisch ist, erhält sie im zweiten Quartett bereits eine religiöse Dimension. In den Terzetten aber vermischen sich die beiden Sphären von Irdischem und Göttlichem, von Vergänglichkeit und Ewigkeit, von Philosophie und Religion. Es handelt sich also um ein Sonett mit der klassischen, dialektischen inneren Form.

Thema des Sonetts ist die philosophische Reflexion der Vergänglichkeit, ausgelöst durch eine potentiell tödliche Situation. Dem Thema angemessen sind die zahlreichen Vergleiche, Symbole und Metaphern, die wie die Reimwörter, Wortwiederholungen, Archaismen und Syntax auf formaler Ebene symmetrisch angeordnet sind. Die Aussagen sind von sehr allgemeiner Natur, da der Held durchgehend mit dem Pronomen „on“ (er) bezeichnet wird und sich in Situationen befindet, die auf jeden Menschen zutreffen könnten.

Das erste Quartett enthält bereits einen Vergleich, welcher die vier Zeilen in zwei Teile spaltet, nämlich in die Zeilen 1 und 2, die zur Verbildlichung den Vergleich mit einem Astronom anführen und die parallel ausgeführten Zeilen 3 und 4, die in nüchtern-realistischem Ton das Leitbild direkt ansprechen. Beide Teile des ersten Quartetts enthalten einander entsprechende Elemente. Dem Astronom (Z. 1) entspricht „on“ (er) in gleicher Satzstellung (Z. 3), dem Teleskop (Z. 2) in gleicher Satzstellung die „dulo... ruž'ja“ (Gewehrmündung Z. 3), d.h. zwei Gegenstände, die sich äußerlich und - wie wir sehen werden - in gewissem Maße auch in ihrer Funktion ähnlich sind. Die Stellung der Abstrakta „večnost“ (Ewigkeit Z. 1) und „bezkonečnost“ (Unendlichkeit Z. 4) als syntaktischer Parallelismus, nämlich als Reimwort, hebt diese Tautologie hervor, denn Ewigkeit bedeutet auch Unendlichkeit und umgekehrt. Unterstützt wird diese Parallele durch die Verwendung des gleichen Verbs („postigat“/ begreifen in Z. 1, 4). Psychologisch geschickt stellt Burghardt das Begreifen und Erkennen abstrakter Ideen dar, das durch ein tiefgreifendes Ereignis ausgelöst wurde. Für diesen Eindruck mitverantwortlich ist das Adverb „vdrug“ (plötzlich Z. 1). Auf Vergleichsebene erfährt der Astronom in einem Augenblick, in dem er die Sterne beobachtet - also ausgelöst durch konkrete Beobachtung der Unendlichkeit des Alls -, daß irdische Vergänglichkeit gegenüber der im All offenbar existierenden Ewigkeit nichtig ist. Unendlichkeit und Vergänglichkeit treten erst in den Zeilen 4 und 5 explizit auf, sind aber wie besprochen in den ersten beiden Zeilen des Sonetts bereits implizit angesprochen. Parallel dazu begreift der hier nicht konkretisierte Mensch, der seinem Tod in Form der Gewehrmündung ins Auge sieht in eben diesem Augenblick die Unvergänglichkeit der Seele. Das Epitheton ornans „temnoe“ (dunkel Z. 3) vertieft dabei den bedrohlichen Charakter des Gewehrs. Die sich eigentlich widersprechenden Abstrakta Ewigkeit bzw. Unendlichkeit und Augenblick werden in diesen Zeilen miteinander verschmolzen. Der Augenblick wird als Teil der Ewigkeit gezeigt, als Augenblick, der sich zur Ewigkeit öffnet, ja ausweitet. Konkret heißt das in den Zeilen 3 und 4, daß der bevorstehende Tod der Ewigkeit nicht widerspricht, sondern sie erst im Sinne eines religiösen Weiterlebens ermöglicht. Eine solche Vorstellung existiert in verschiedenen Weltreligionen, wie z.B. die Auferstehung, das Leben mit Gott im Paradies im christlichen und islamischen Glauben oder Seelenwanderung bzw. Kreislauf von Wiedergeburten im Buddhismus und Hinduismus. Der Parallelismus membrorum innerhalb des ersten Quartetts wird also noch um die Ambivalenz von objekt- und metasprachlicher Ebene erweitert.

Der letzte Gedanke wird im zweiten Quartett ausgeweitet. Der Topos der letzten Stunde (Z. 6) - hier mittels Personifizierung noch melancholischer -, also der Vergänglichkeit (Z. 5), aus der ersten Hälfte des Quartetts, wird durch die zweite Hälfte des Quartetts umgekehrt. Denn statt über die vermeintliche Vergänglichkeit zu trauern (in Z. 5 verdoppelt durch ein Hendiadyoin) als dem Ende von allem durch den Tod (Z. 5 und 6), weiß der ‚Verurteilte‘ um die Ewigkeit, die nach dem Tod auf ihn wartet. Die Frage in Zeile 5 wird zu einer uneigentlichen Aussage, denn der Held glaubt zu wissen, daß Vergänglichkeit und schneller Lauf nichts bedeuten angesichts dessen, was nach dem Leben kommt. Die Ewigkeit wird konkretisiert in einer weiteren Metapher der Unendlichkeit, nämlich der Metapher von weiten, hohen und einsamen Bergen (Z. 7/8). Diese Interpretation ist enthalten in den teilweise synonymen Adjektiven „dalekij“, „čist“, „bel“, „snežnych“ (fern, sauber, weiß, schneebedeckt), denn Schnee und die sauberste Luft gibt es in den menschenleeren hochgelegenen Gebirgsgegenden. Darüber hinaus evoziert der Vergleich in den Zeilen 7 und 8 Assoziationen mit dem christlichen Paradies bzw. mit dem buddhistischen Nirvana, welche sich ebenfalls durch Gebote der Reinheit oder auch Unschuld - auf Symbolebene in der synonymischen Anhäufung weißer, sauberer, glitzernder Milchigkeit - und Weite auszeichnen. Die Idee der Ewigkeit wird also in den Zeilen 1, 2, 4, 7 und 8 besprochen, die der Vergänglichkeit in den Zeilen 3, 5 und 6. So entsteht innerhalb der Quartette die Spannung eines Chiasmus.

Die beiden Vorstellungen vom Leben nach dem Tod werden in den Terzetten in neuen bildhaften Vergleichen weiterentwickelt. Die Metapher der Welle, die das Ufer trifft, zurückfließt und dabei wieder Teil des Meeres wird (Z. 9/10), läßt sich sowohl mit der christlichen Formel Asche zu Asche als auch mit der buddhistischen oder hinduistischen Vorstellung vom ewigen Kreislauf assoziieren. Der Vergleich vom Ende des irdischen Lebens mit dem „pervyj sneg“ (erster Schnee) greift auf die Metaphern der Zeilen 7/8 zurück. Der erste Schnee als etwas Leichtes, Reines und als ein freudiges Ereignis drückt also aus, daß der Tod für einen Menschen, der an das Leben nach dem Tod glaubt, leicht wird. Er bedeutet eine Reinigung, ja als Übergang in einen höheren, reineren Zustand sogar ein freudiges Ereignis.

Auch die Wendung „vzmetnul on žizn' svoju k dalekim zorjam“ (warf er sein Leben hinauf zu den fernen Sternen Z. 12) knüpft an bereits erwähnte Topoi an. Die Sterne verweisen sowohl auf die Ideen von Ewigkeit und Unendlichkeit als auch auf die Vorstellung vom Paradies, wo gemäß der Mythologie das Leben nach dem Tod stattfindet. Außerdem nehmen sie den Vergleich mit dem Astronom aus den Zeilen 1/2 wieder auf, der eine Ahnung von diesen Dimensionen erfährt. Abgeschlossen wird das Sonett mit einer sehr klaren, greifbar-nüchternen Wiederholung der Idee vom Leben nach dem Tod, das mit dem irdischen Leben kontrastiert. Die Asche ist Symbol der irdischen Vergänglichkeit. Sie wird vom Wind auf der Erde verteilt, im Jenseits ist sie aber „nenužnyj“ (unnütz Z. 13/14). Das bedeutet, Vergänglichkeit existiert dort nicht. Wenn es aber Vergänglichkeit dort nicht gibt, muß dort Ewigkeit herrschen. Die Asche, die im irdischen Leben Tod bedeutet, wird daher für gläubige Menschen zu dem, was sie zurücklassen, wenn sie ein neues, von den Sünden des irdischen Daseins gereinigtes Leben im Jenseits beginnen. Alle Beschreibungen der irdischen Existenz wirken jedoch negativ. Das Morgenrauen ist fern (Z. 12), das bedeutet, auf der Erde ist es noch dunkel. Eine identische Aussage steckt im Nomen „večeram“ (Abende Z. 14). Das Hypallagé in Zeile 14 vermittelt ebenso den Eindruck, daß das Leben auf der Erde alltäglich und banal ist.

Trotz seiner Ausrichtung als allgemeingültige Botschaft kann man annehmen, daß das Thema dieses Sonetts auch einen aktuellen Bezug verfolgte. Zu seiner Entstehungszeit waren nämlich der Bürgerkrieg und die Machtübernahme der Sowjets in der Ukraine noch nicht lange her. Als Augenzeuge von Kampfhandlungen, die sich auch gegen die Zivilbevölkerung richteten, lag Burghardt die Reflexion über den Tod angesichts einer Gewehrmündung durchaus nahe. Da Burghardt gläubiger Christ war, ist die Konnotation des Buddhismus/Hinduismus (Strophen zwei und drei) vermutlich nicht beabsichtigt. Im übrigen war die dualistische Deutungsweise des Todes als lebenszerstörend und gleichzeitig neues Leben ermöglichend auch ein zentrales Thema der französischen Parnassiens.⁵⁵⁷

„Bog“ (Gott)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Das im fünffüßigen Jambus verfaßte Sonett „Bog“ (Gott) unterscheidet sich von „Kniga bytija“ (Buch des Seins), „Christos“ (Christus), „Golgota“ (Golgotha) oder den ukrainischen Zyklen dadurch, daß es sich nicht auf konkrete Bibelstellen bezieht, sondern ein sehr persönliches Glaubensbekenntnis ist. Das Reimschema aBBa/aBBa/CdC/dCd mit zweireimigem Sextett drückt bereits eine gewisse Ruhe und Einheitlichkeit aus. Nur ein ferner (Z. 3, 6) und ein origineller Reim (Z. 4) unterbrechen die Homogenität, die durch eine Zahl grammatischer Reime (Z. 3, 5-9, 11, 13) unterstützt wird. Auch die ausgeglichene Anzahl männlicher und weiblicher Versschlüsse, die nur durch die besondere Aufteilung der Terzette möglich ist, trägt zu einer solchen Einheitlichkeit bei. Die Klangqualität der Reime zeichnen reiche Reime (a in Z. 5/8, d), hinsichtlich Vokalismus (Z. 2) oder Konsonantismus (B) tonreiche Reimwörter aus.

Die lautliche Instrumentierung ist in diesem Text im Gegensatz zu den meisten anderen Sonetten dieses Themenbereichs sehr dicht: Alliterationen (Z. 1-3, 3/4, 10-12), ein Homoiototon (Z. 13), semantische Wiederholung der Wendung „davnich dnej“, „te dni“ (lang vergangene Tage, jene Tage Z. 1, 4) und Phonemwiederholungen (z.B. „ras“ Z. 5, 12 und „raz“ Z. 6, 14, „no“ in den ersten beiden Zeilen sowie in den Terzetten, „ka“ in Zeile 2, „va“ in Zeile 3, „ro“ in den Zeilen 3, 5, 7, 10, „lo“ in den Zeilen 9/10, das Präfix „po“ in den Zeilen 10 und 13 oder „so“ bzw. „zo“ in Zeile 12). Beispiele für bloße Wiederholung sind „dyšet“ (Z. 2) – „sedych“ (Z. 3), „krovavych“ (Z. 3) – „vidal“ (Z. 4), „kakim ego“ (Z. 4) – „meče“ (Z. 5), „dni“ (Z. 4) – „zvezdnymi“ (Z. 11). Eine ganze Lautreihe entsteht z.B. „rasplavlenych“ (Z. 5) – „plamen“ (Z. 7) – „plašč“ (Z. 10) – „raspletsich“ (Z. 12). Variierte Wiederholungen sind z.B. „stranic...starych“ Z. 2, „plamen“ (Z. 7) – „drevnem“ (Z. 8), „mirovych“ (Z. 7) – „vschodil“ (Z. 8), „sobral“ (Z. 9) – „podbrosil“ (Z. 10). Die Spiegelung einer Lautkombination innerhalb eines Wortes findet sich in „tečet“ (Z. 12).

Der Satzbau zeichnet sich durch Asyndeta (Hypotaxen in Z. 2, 4, 7, 9, 10, Parataxen nur in Z. 5, 10, 11), wenige Inversionen (Z. 8, 11) und Parallelismen (Z. 3) sowie mehrere Appositionen (Z. 2, 7, 10, 12) aus. Eine Anapher trägt zur Wiederholungsstruktur bei (Z. 10/11). Zahlreiche Enjambements verstärken die Strophengliederung in zwei Quartette und ein Sextett (Z. 5/6, 7/8, 10-12, 13/14).

⁵⁵⁷ Vgl. Canat, S. 177.

Der Nominalstil ist weniger ausgeprägt, da eine Anzahl Adjektive, Partizipien und Verben vorhanden sind. In den Zeilen 1-11 wird fünfmal das Personalpronomen „on“ (er) und einmal das Pronomen „ja“ (ich) gebraucht. Im zweiten Terzett kommen keine Pronomen mehr vor. Explizite Farben sind in den Begriffen „sedych“ (graue Z. 3) und „serebrom“ (mit Silber Z. 5) enthalten. Neben optischer Wahrnehmung ist auch ein thermischer und gleichzeitig akustischer Eindruck (Z. 7) vorhanden sowie die Litotes eines akustischen Begriffs (Z. 13). Der inneren Form nach ist das Sonett monistisch als Meditation über verschiedene Aspekte einer Charakterisierung Gottes formuliert mit der Pointe eines Glaubensbekenntnisses im Abschlußvers.

Das Sonett wird in Form eines Monologs des lyrischen Ich präsentiert. Thema des Monologs ist Gott. Gott wird dabei nicht explizit genannt, sondern verbirgt sich hinter dem Pronomen „on“ (er). Titel und Kontext verweisen darauf. Im ersten Quartett wird der christliche Topos von Gottes Allgegenwart metaphorisch ausgedrückt. Die temporale Dimension des Unendlichen, die Allgegenwart, die seine Natur ist. Die zeitliche Dauer, in der Gott omnipräsent ist, findet sich in der Erwähnung von Moses (Z. 4) als eines der frühesten biblischen Ereignisse des AT, welches ganz am Anfang stand. Den zeitlichen Abstand drücken außerdem als Antiklimax die Zeitangabe „davnich dnej“ (lang vergangene Tage Z. 1), „starych“ (alte Z. 2) und schließlich das auf menschliches Alter bezogene Adjektiv „sedych“ (grau Z. 3) aus. Die Personifizierung von „košmarach“ (Alpträume Z. 3) impliziert Sündenfälle und Strafen aus dem alten Testament und in den „stranic“ (Seiten Z. 2), die vermutlich eine Anspielung auf die uralten Überlieferungen der Bibel sind. Die Wendung „krovavych zarevach“ (blutroter Schein) kann auf verschiedene Weise interpretiert werden, als Strafe durch Gott oder als göttliche Gegenwart im Feuer. In Zeile 1 wird diese Aussage zunächst persönlicher formuliert. Das lyrische Ich empfindet die Allgegenwart Gottes, die ihm in schlechten Zeiten ein Halt war. Durch diese Einleitung wird alles folgende zum persönlichen Glaubensbekenntnis.

Im zweiten Quartett wird ein allgemeines Bild vom Eingreifen Gottes ins irdische Leben dargestellt, immer da, wo Chaos und Dunkelheit, also das Böse („v...chaose nočej“/ im...Chaos der Nächte Z. 8) herrschte. Seine Anwesenheit als Richter wird durch verschiedene Symbole dargestellt. Das Schwert als Symbol des göttlichen Richtens und Trennens ist hier bereits geschmolzen zu Silber (Z. 8), welches wiederum ein Symbol der Reinheit und Läuterung ist. Sinnbild für den Prozeß einer Katharsis in einer neuen Zeit, die auf Sündenfall und Strafe folgt. Die Synästhesie in Zeile 7 unterstreicht die Bedeutung der Flamme. Diese ist das Symbol von Gottes Anwesenheit als Zerstörer von Sünde und als Beschützer von Gutem. Insgesamt ergibt sich also das Bild, daß Gott in Form von „mečej“ (Schwerter Z. 5) und „plamen“ (Flamme Z. 7) über das „drevnem chaose nočej“ (altertümliches Chaos der Nächte Z. 8) „karach“ (Strafen Z. 6) kam und dadurch Reinheit („serebrom“/ mit Silber Z. 5) und Frieden („mirovych požarach“/ Weltbrände Z. 7) brachte.

Eine Variation vom Bild der Allgegenwart findet sich im Terzett. An Stelle der zeitlichen Allgegenwart des ersten Quartetts wird hier räumliche Allgegenwart gezeichnet („vezde...kločkami“/ überall stückchenweise Z. 9). Ebenso wie das lyrische Ich Gott auf der Erde überall findet, ist Gott im Himmel (Z. 10), dem traditionellen Sitz von Göttern, entfernt vom Chaos (Z. 8) des Irdischen. Die Wahl eines kirchenslavischen Ausdrucks für den Himmel (Z. 10) verweist wiederum auf zeitliche Allgegenwart bzw. das Alter der Überlieferung. Bei Gott im Himmel herrscht

Ruhe („spokojnymi poputnymi vetrami“/ durch ruhige gleichmäßige Winde Z. 13) und Ewigkeit („zvezdnymi ruč'jami“/ Sternbäche Z. 11, „sonmy solnc“/ Versammlungen von Sonnen Z. 12). Die Nennung der Gestirne weist andererseits einmal mehr auf die Funktion der himmlischen Macht als Lenker irdischer Schicksale hin, wie sie in Burghardts Gedichten mehrfach zu finden ist. Die Charakterisierung von Haaren als „raspletšych“ (ungeflochtene Z. 12) verneinen jeglichen Zwang und tragen zum Eindruck einer fließenden Bewegung bei.

Die Pointe, die Zusammenfassung des Glaubensbekenntnisses, befindet sich in der letzten Zeile: „mne razduvaja žisni parusa“ (mir in die Segel des Lebens wehend Z. 14). Die Segel als Synekdoche eines Transportmittels markieren dabei den Fortlauf des Lebens. Dies ist eine Metapher dafür, wie Gott den Lebenslauf des lyrischen Ich bestimmt, für die Sicherheit, die das lyrische Ich in seinem Glauben an diesen Gott, der omnipräsent vom Himmel aus sein Schicksal lenkt, findet.

„Asket“ (Asket)

(Vgl. *Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D*)

Auch das Sonett „Asket“ (Asket) mit der Reimanordnung AbbA/AbbA/cDD/cEE entspricht keinem der klassischen Sonetttypen. Nahe (A) und ferne (D, E) Reime kommen vor. Reim c besteht aus monosyllabischen Reimwörtern. Die reinen Reime in b (Z. 3, 7) sind Homoioptota. Weitere Homoioptota finden sich innerhalb der Zeilen 10 und 11. Lediglich ein Reimpaar ist reich (Z. 5/8). Hinsichtlich des Vokalismus sind sämtliche Reimwörter tonarm. Hinsichtlich des Konsonantismus finden sich dagegen um so mehr tonreiche Reimwörter (Reim A und Z. 2, 10, 13). Ein Eigenname bildet ein originelles Reimwort (Z. 14). Metrum ist der fünffüßige Jambus.

Wie in den anderen Gedichten dieses Themas (außer „Bog“) besteht die lautliche Instrumentierung v.a. aus Phonemwiederholungen: „puskal“ (Z. 1) – „upornej“ (Z. 5), „medlemo...nebo/ ...metall“ (Z. 1/2), „ras“ (Z. 2, 4), „dolgimi godami“ (Z. 3), „puskal“ (Z. 1) – „raskalennom.../ ...iskat“ (Z. 4/5), „to otzvuk sobstvennych molitv zvučal“ (Z. 7), „glubine“ (Z. 6) – „trub“ (Z. 8), „molitv“ (Z. 7) – „gromy“ (Z. 8), „sfery“ (Z. 8) – „vse“ (Z. 9), „vse, čto“ (Z. 9) – „bylo čelovekom“ (Z. 10), „ustanovlennym zakonom,/ šataetsja...steny“ (Z. 13/14). Dominant sind im gesamten Sonett Verbindungen der Konsonanten „g“, „k“, „d“ und „l“ mit verschiedenen Vokalen. Die Kombination „ve“ ist im ersten Terzett besonders auffällig. Zeile 12 zeichnet sich durch eine außergewöhnlich hohe Anzahl von Nasalen aus. Alliterationen kommen in den Zeilen 2, 6, 7, 8, 11 und 12 vor.

Eine größere Anzahl Hypotaxen (Z. 4, 8, 9/10, 12), Parallelismen (Z. 9/10/12 und Vergleiche mit „kak“/ wie in Z. 4/8/14) charakterisieren den syntaktischen Bau. Im übrigen handelt es sich um eher asyndetische Strukturen. Enjambelements (Z. 2-4, 5/6, 7/8, 11/12) unterstreichen die durch das Reimschema vorgegebene Gliederung in eine Oktave und ein Sextett. Die Aposiopese (Z. 1) dient dem Ausdruck von Zweifel auf syntaktischer Ebene. Ein Doppelpunkt (Z. 9) leitet die abschließende Erkenntnis ein. Der übliche Nominalstil Burghardts ist hier ausgeprägter, denn Adjektive, Partizipien und Verben wurden kaum verwendet. Die Verben stehen im Präteritum, abgesehen von einem Infinitiv (Z. 5) und einer Präsensform (Z. 14), die eine inhaltliche Wendung beinhaltet. Gestützt wird der Nominalstil durch eine relativ große Anzahl Inversionen (Z. 1, 2/3, 5/6). Sie befinden sich ausschließlich in den Quartetten und sind durch die Nachstellung des Pronomens „on“

(er) bedingt. Wie in den meisten religiösen Sonetten Burghardts wird der Protagonist lediglich im Titel explizit benannt, im Sonett selbst aber durch Pronomen ersetzt. Die innere Struktur folgt dem klassischen Schema der These (Zweifel am Glauben Z. 1-4), Antithese (Finden des Glaubens Z. 5-8) und Synthese (Erkenntnisse aus der Suche nach dem wahren Glauben Z. 9-14).

Syntaktisch als Einleitung gekennzeichnet ist Vers eins durch die Aposiopese. In diesem Vers wird der gesamte im folgenden dargelegte Prozeß in einer Metapher zusammengefaßt. Die Wurzeln, die üblicherweise eine Verbindung mit der Erde darstellen, sind hier mit dem Himmel verbunden. Das bedeutet, daß der im Titel genannte Asket sich von der Erde löst und dem Himmel zuwendet. Daß es sich hierbei um eine Entwicklung, nicht um eine augenblickliche Veränderung handelt, wird durch das Adverb „medlenno“ (langsam) deutlich. Die Aussage „puskal on v nebo korni“ (entließ er die Wurzeln in den Himmel Z. 1) stellt also ein Paradoxon dar, welches einem surrealen Bild gleichkommt.

Das Adjektiv „gluchich“ (taube Z. 2) bezieht sich metonymisch auf Gott, bei dem der Asket seine Gebete nicht angekommen glaubt. Diesen metaphorischen Ausdruck verwendet Burghardt, um die Zweifel des Asketen an der Erreichbarkeit seines Ziels zu beschreiben. Denn Gebete sollten Zwiegespräche der Gläubigen mit Gott sein. Wenn sie jedoch taub sind, sind sie entweder vom Betenden nicht aufrichtig gemeint oder der Empfänger nimmt sie nicht wahr. Das Ziel des Asketen, zu Gott vorzudringen, ist also noch nicht erreicht. Der Vergleich der Brust als symbolischer Sitz von Herz und Seele mit einer Esse und von den tauben Gebeten mit geschmolzenem Metall (Z. 2-4) verdeutlicht das eben Gesagte nochmals. Geschmolzenes Metall beschreibt in diesem Fall Instrumente, die unbrauchbar sind, weil noch nicht fertiggestellt. Sie bilden eine Analogie zu den Gebeten des zweifelnden Asketen, die unbrauchbar sind, da seine Entwicklung noch nicht abgeschlossen ist. Herz und Geist sind noch nicht bereit. Das Herz, aus dem diese unbrauchbaren Gebete kommen, wird mit „raskalennom“ beschrieben (glühende Z. 4). Es ist also voller Eifer und Leidenschaft. Doch das Herz eines Asketen sollte ruhig, ohne Leidenschaften oder Zweifel sein. Die inhaltliche Aussage sowie die Lautwiederholungen in „dolgimi godami“ (lange Jahre Z. 3) weisen nochmals darauf hin, daß es sich bei dieser Entwicklung um einen längeren Prozeß handelt, der möglicherweise erst spät oder nie Früchte tragen wird. Die Esse dagegen (Z. 4) gilt als Symbol der Heilung, eine Funktion, die auch Jesus besaß. Damit wird dem Asketen Besserung zugesagt.

Das zweite Quartett stellt eine inhaltliche Wendung dar. Der Asket erreicht schließlich doch sein Ziel und zwar durch „iskat' upornej“ (mit Hartnäckigkeit suchen Z. 5) findet er in sich die Erkenntnis (Z. 6). Das Motiv der Spiegel (Z. 6) führt dabei zu einer Doppelung, die verschiedene inhärente Wesenszüge des Asketen hervortreten lassen. Hartnäckige Versenkung führte ihn dazu, daß er die Reflexionen („otzvuk“/ Echo Z. 7) über seine Gebete bereits als laute Antwort Gottes (Z. 8) interpretiert. Dies wird auf lautlicher Ebene unterstützt durch die Phonemspiegelung „to“ – „ot“.

Seine Einsichten, die in den beiden Terzetten dargelegt sind, werden mit einem Rahmensatz eingeleitet, der wie der Eingriff eines auktorialen Erzählers wirkt. Der Asket erkennt das Naturgesetz, daß alles Irdische nicht in der himmlischen Welt sein kann und ein „večnoju pregradoj“ (ewiges Hindernis Z. 11) sein wird. Gott hat laut der Schöpfungsgeschichte (Gen. 1, 24-28) nacheinander Tiere, Kriechtiere und schließlich den Menschen geschaffen. In Burghardts Reminiszenz

an diese Stelle ist die Reihenfolge als Antiklimax verwendet (Z. 10), erweitert um den Asketen an der Spitze (Z. 9) und das nicht Lebendige am Schluß (Z. 11). Solange er der irdischen Schöpfung also verhaftet bleibt, kann der Poet nicht in die himmlische Sphäre, nach der er strebt, eindringen. Durch diese Einsicht aber wird es ihm möglich, dieses Gesetz zu durchbrechen. Der Durchbruch wird verglichen mit dem Fall der Mauern von Jericho, die aufgrund von Lärm eingestürzt sind.⁵⁵⁸

„Lot“ (Lot)

(Vgl. *Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D*)

Zur beispielhaften Analyse des christlichen Themas soll auch das ukrainische Bisonett „Lot“ (Lot) dienen, das sich eine biblische Fabel zur Vorlage genommen hat. Es besitzt ein graphisches Element, das zwar für die avantgardistische Lyrik des beginnenden 20. Jahrhunderts typisch ist, nicht aber für Burghardt, der nur in diesem Sonett mit einem graphischen Element experimentierte. Der Zyklus aus dem Jahr 1936 gehört zur zweiten Schaffensperiode Burghardts.

Auch die beiden Sonette, die unter dem Titel „Lot“ (Lot) zusammengefaßt sind, haben den fünffüßigen Jambus zum Metrum. Eine hypermetrische Betonung in Zeile 1 des zweiten Sonetts dient zur Emphase einer Litotes. Die beiden Silben der graphischen Figur fallen aus dem metrischen Rahmen heraus.⁵⁵⁹ Die Betonungen sind so regelmäßig gesetzt, daß eine Annäherung an das tonische Verssystem besteht, eine Annäherung an das älteste Verssystem also in Kongruenz zum biblischen Thema. Die Reimanordnungen beider Sonette entsprechen keinem der klassischen Sonetttypen: I: aBBa/aBBa/Cdd/Cee, II: AbbA/CbbC/dEd/Eff, wobei C gewissermaßen eine lautliche Spiegelung von Reim A darstellt. Das Vorherrschen männlicher Reime fällt auf. Ferne oder ungenaue Reime kommen nicht vor. Viele Reime entstehen grammatisch bedingt (I: Z. 1/4/5,2/6; II: 5/8, 3/6/7, 9/11). Das Reimsystem suggeriert also Schlichtheit. Weitere Homoioptota finden sich in den Zeilen 3 und 4 des ersten sowie 10 des zweiten Sonetts, ein Schlagreim in Zeile 1 des ersten („koly tobi“/ Wenn dir) sowie in Zeile 12 des zweiten Sonetts („majbutni dni“/ künftige Tage), ein Binnenreim in Zeile 14 und eine Assonanz in der Zeile 8 („tebe...vede“/ dich...führen) des ersten Sonetts.

Die Verflechtungen auf Klangebene sind in diesem Zyklus besonders vielfältig. Alliterationen der Konsonanten „s“ bzw. „z“ kommen im ersten (Z. 5, 7, 11) sowie im zweiten Sonett (Z. 1, 1/2, 3, 6, 7, 10, 14) vor. Zusätzliche Alliterationen finden sich im zweiten Sonett (Z. 3, 10, 12, 13). Im ersten Sonett dominiert der Vokal „a“ die Zeilen 1, 5, 14. Die jeweils dreifache Wiederholung von „u“ und „r“ in Zeile 2 korrespondiert mit dem negativen Inhalt. In der darauf folgenden Zeile wird wieder der Liquid „r“ mehrfach vom Vokal „a“ begleitet. Besonders fällt eine Häufung von verschiedenen Zischlauten auf, die lautmalerisch den Rachegeanken untermalen. Unangenehm wirken auch die jeweils dreifache Wiederholung des Verschluslauts „k“ sowie des Frikativs „s“ in Zeile 5. In Zeile 8 fällt die sechsfache Wiederholung des Vokals „e“ auf, ebenso die Häufung des Frikativs „ch“. Nasale häufen sich in den Zeilen 11, 13 und 14. Symmetrische Anordnungen des Frikativs

⁵⁵⁸ Vgl. Jos 6, 20.

⁵⁵⁹ Mijakovs'kyj bezeichnet es daher als Schweifsonett, was jedoch gewagt ist, da der Schweif üblicherweise nach dem 14. Vers erfolgt. Außerdem könnte man sie als heterosyllabischen Reim betrachten. Vgl. Mijakovs'kyj, S. 422.

„z“ bzw. „s“ finden sich in den Zeilen 3 (*strašni...zori*) und 12 (*Zavysoči-ješ...zrady*).

Im zweiten Sonett bietet sich ein anderes Bild. Die Nomen „burju i vohon“ (Sturm und Feuer Z. 2) fallen durch die Fülle ihrer Vokale auf. In dieser Zeile kommt außerdem der Liquid „r“ dreimal vor. In den Zeilen 4 bis 7 dominiert der Vokal „o“, der in Zeile 5 sogar sechsfach wiederholt ist. Die Ähnlichkeit der Lautverbindungen in den Zeilen 4 bis 7 korrespondiert mit den Parallelismen *membrora*, die formal durch Wiederholung des Adverbs „znov“ bzw. „znovu“ signalisiert werden. Eine zweifache Erwähnung von Feuer führt zur Wiederholung der Partikel „po“ (Z. 9). In Zeile 11 ergibt sich die Verdoppelung der Kombination „nes“ bzw. „nez“. Der Nasal „n“ ist fünfmal wiederholt und in vier Fällen mit dem Vokal „i“ bzw. „y“ verbunden (Z. 12). Durch die Wiederholung der Richtungsangabe „kriz“ (Z. 13) ergibt sich die Dominanz des Vokals „i“ und des Liquiden „r“. Die dreifache Verwendung des Verschlußlauts „d“ kommt hinzu. Es bleibt festzustellen, daß im ersten Sonett sowie in Teilen zweiten Sonetts (Z. 1, 12-14) die Vokale „a“ und „i“ dominieren, wohingegen im restlichen zweiten Sonett der Vokal „o“ vorherrscht. An vielen Stellen besitzt diese Lautinstrumentierung onomatopoetische Funktion. Sie untermalt akustisch die Schrecken und das Feuerprasseln auf Inhaltsebene. Besonders deutlich ist die Onomatopoeie, wo sie das Zischen der metaphorischen Schlange hörbar macht (I/9/10).

Zur Strukturierung des Textes tragen auch Wortwiederholungen bei. Dazu gehört die spiegelbildliche Anordnung des Adjektivs „strašni“/ „strašnyj“ (schrecklich I/3, 7) in den Quartetten sowie die Symmetrie von „čaj“/ „nečaj“ (möge I/6, 8). Eine gereimte Ordnung entsteht im zweiten Sonett durch die Wiederholung von „kriz“ (durch Z. 2, 9), seine Verdoppelung (Z. 13) sowie von „znov“/ „znovu“ (von neuem Z. 4–7).

Besonders interessant sind die Mittel zur Wiedergabe von Sinneseindrücken. Im ersten Sonett finden sich derer nur wenige. Die Farben Rot und Gelb bzw. Gold finden sich implizit in den Zeilen 3 („zori“/ Sterne), 6 („vohnjane“/ flammend) und 13 („fakelom“/ mit einer Fackel) Dabei symbolisiert das Gold in Zeile 3 eine Verbindung zum Göttlichen, während Rot Kampf und Leidenschaft, das Leben an sich und Gelb Vergänglichkeit verbildlichen. Ein weiterer Sinneseindruck verbirgt sich in dem Adjektiv „soljanym“ (salzig I/11). Er drückt eine geschmackliche Wahrnehmung aus, die Durst auslöst. Traditionell wird dieser Durst als Neugier der Frau Lots interpretiert. Im zweiten Sonett findet sich eine größere Zahl an Farbsymbolen. Weitere Ausdrücke der Farben Rot und Gelb in denselben Bedeutungen wie im ersten Sonett kommen in den Zeilen 2 („vohon“/ Feuer), 9 („polum’janyj“/ flammend, „požež“/ Brände) und 13 („žar“/ Glut) vor. Die Lilie (Z. 4) dagegen impliziert die Farbe Weiß, welche wiederum traditionell etwas Reines bedeutet. Hoffnung auf die Ewigkeit und Beständigkeit sind die traditionellen Deutungen der Farbe Grün, welche durch die Begriffe „loza“ (Weide Z. 5), „obolon“ (Au Z. 7) sowie „zazelenije“ (grünen Z. 7) impliziert ist. Antithetisch dazu wird die Farbe Schwarz explizit genannt (Z. 8), die auf Zerstörung hinweist. Akustische Signale tauchen in Zeile 10 und in der Synästhesie der Zeile 3 auf, die darüber hinaus den Sinneseindruck der Wärme vermittelt. Die Synästhesien (II/3, 9) zusammen mit dem graphischen Element verleihen diesem Zyklus einen sehr modernen, fast avantgardistischen Stil, wie er in solchem Maße bei Burghardt sonst nicht vorzufinden ist. Das ist um so auffälliger und gab daher in der Sekundärliteratur Anlaß zu Erörterungen.

Obwohl Burghardt nur in dieses Sonett ein graphisches Element aufnahm, wurde es als herausragendes Merkmal seines Werks aufgefaßt.⁵⁶⁰

Dem biblischen Stil angepaßt ist die Häufung von Nomen und Imperativen (I/5, 9; II/1, 10), wobei die beiden Imperative des zweiten Sonetts jeweils mit dem Pronomen „ty“ (er) verbunden sind. Das verleiht den gegebenen Anweisungen eine besondere Emphase. Merkwürdig mutet dagegen der Verzicht auf Ausrufungszeichen an, um die imperativen Aussagesätze formal zu unterstützen. Unter den Nomen dominieren Konkreta, insbesondere im zweiten Sonett. Bei den Verben handelt es sich vorwiegend um Tätigkeits- und Vorgangsverben. Auch die Syntax trägt zu einem archaisierenden Stil bei durch Inversionen (I/4 - 6, 8; II/1, 5, 6, 7, 8, 12/13) und Parallelismen (I/2, 7, 12/13, 14, 4/5/9, 2/12; II/ 2, 5-8, 9/13). Die durch zahlreiche Enjambements (I/3/4, 9/10; II/1/2, 5/6, 9/10) aufgeweichte Sonettstruktur wird geordnet durch Hypotaxen (I/1 - 3, 9; II/4, 11, 12) und Parataxen (I/4, 11; II/6, 8) sowie durch den Reim und die syntaktischen Einschnitte am Ende jeder Strophe. Die vorwiegend hypotaktische Syntax entspricht der konditionalen Aussagestruktur der Anweisungen.

Die dualistische innere Struktur beider Sonette setzt sich aus Antithesen zusammen, die einer konditionalen Logik folgen. Im ersten Sonett ergibt sich daraus eine Art chronologischer Verlauf der Nacherzählung, der mit der Pointierung der potentiellen Konsequenzen des vorausgegangenen schließt. Das zweite Sonett beginnt mit einer Verneinung der Möglichkeit, die die letzte Strophe des ersten Sonetts aufzeichnet. In den beiden Quartetten wird eine alternative Möglichkeit ausgemalt. Diese wird innerhalb der Terzette nochmals mit ihrer Antithese kontrastiert.

Bereits der Titel des Bisons markiert einen intertextuellen Bezug auf den biblischen Prätext „Das Gericht über Sodom und die Rettung Lots“.⁵⁶¹ Dieser wird vertieft durch die Nacherzählung der biblischen Fabel im ersten Sonett des Zyklus und durch weitere Markierungen im äußeren Kommunikationssystem, nämlich die Nennung der Erzengel (I/3), der Städte Sodom und Gomorra⁵⁶² (I/7) sowie des allgemein bekannten Topos der Salzsäule (I/11). In diesem bekannten Bibeltext bittet Abraham Gott, die beiden der Sünde verfallenen Städte Sodom und Gomorra zu verschonen, falls er auch nur zehn Gerechte dort fände. Die beiden von Gott gesandten Erzengel, die die Städte vernichten sollen, finden jedoch nur einen Gerechten, Lot, den sie anweisen: „Auf, nimm deine Frau und deine beiden Töchter, die hier sind, damit du nicht wegen der Schuld der Stadt hinweggerafft wirst.“ Weiterhin geben sie die Anweisung: „Sieh dich nicht um, und bleib in der ganzen Gegend nicht stehen!“ Als seine Frau sich dennoch umsieht, „wurde sie zu einer Salzsäule“.⁵⁶³ Durch Zerstörung hindurch werden Lot und seine Töchter fortgeleitet.⁵⁶⁴

⁵⁶⁰ Diese formale Besonderheit, das graphische Element, wird v.a. als Blickfang gewürdigt: Mijkovs'kyj bezeichnet es als unmotivierter Künstlichkeit Burghardts, die er nur durch die Verwurzelung in der klassischen Form und durch die semantische Entsprechung verteidigen kann. Vgl. Mijkovs'kyj, S. 421f. In der unter dem Pseudonym Horotak erschienen Synopse „Archysonett Juriju Klenovi“ (Archisonett dem Jurij Klen) wurde es als charakteristisch für Burghardts Werk aufgenommen. Vgl. Klen (1992), S. 232f. Wie einige andere avantgardistische Elemente diente es Burghardt als destruktives Zeichen. Vgl. Kap. 2.2.2.

⁵⁶¹ Vgl. Gen 18 und 19.

⁵⁶² Hier die ökumenische Schreibweise.

⁵⁶³ Vgl. Gen 18 und 19.

⁵⁶⁴ Vgl. ebd.

Auch die Anweisungen, Prophezeiungen und Vergleiche des zweiten Sonetts nähern sich jenem biblischen Text an. Der Topos vom „sadka duši“ (Gärtchen der Seele Z. 1) könnte jedoch, beabsichtigt oder nicht, auch den Verweis auf einen weiteren Prätext bedeuten, nämlich auf Voltaires „Candide ou l’optimisme“ (Candide oder der Optimismus). In diesem philosophischen Roman erlangt der Held, Candide, nach vielen Abenteuern, während derer er das Gute und das Böse der Welt kennengelernt hat, die Erkenntnis, daß Arbeit eine Tugend ist, die die Seele vor Laster und Kummer bewahrt. Beispiel dieser Arbeit ist bei Voltaire die Gartenarbeit. Diese Weisheit wird zusammengefaßt in den Sätzen: „Je n’ai que vingt arpens, répondit le Turc; je les cultive avec mes enfans; le travail éloigne de nous trois grands maux, l’ennui, le vice & le besoin... Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver nôtre jardin.“ (Ich habe nur 20 Arpens, antwortete der Türke; ich kultiviere sie mit meinen Kindern; die Arbeit hält die drei großen Übel fern von uns, den Müßiggang, die Sünde und das Verlangen... Das ist gut gesprochen, antwortete Candide, aber wir müssen unseren Garten bearbeiten.)⁵⁶⁵

In beiden Sonetten wird Lot mit dem vertraulichen Pronomen „ty“ (du) angesprochen. Das läßt die gegebenen Anweisungen noch eindringlicher und dramatischer wirken. Die Perspektive ist die eines allwissenden Erzählers, der Gott sein könnte. Weiterhin spricht Gott durch die Erzengel direkt zu Lot.

Die erste Strophe des ersten Sonetts handelt von einer Prophezeiung. Die Prophezeienden sind Erzengel. Burghardt beschreibt die Engel mit dem Hypallagé „strašni“ (schreckliche Z. 3). Dieses verdeutlicht ihre streng richtende Funktion sowie die harte Strafe, die die Sünder zu erwarten haben. Eine Vertiefung dieser Assoziation ergibt sich aus folgender Verbindung: Das Adjektiv ist auch Teil des Begriffes „Strašni Sud“ (Jüngstes Gericht). Eine solche Verurteilung bedeutet auch die Vernichtung von Sodom und Gomorra. Zu dieser Assoziationsreihe gehört auch der metaphorische Ausdruck „I dolju svitu važat’ na mečach“ (und das Schicksal der Welt auf Schwertern wiegen Z. 4). Das Schwert ist ein Symbol der Scheidung, in diesem Falle der Trennung von Gut und Böse, und „ein Symbol des göttlichen Richterspruchs, der die Verdammten trifft“ am Jüngsten Tag bzw. das Schicksal der Einwohner von Sodom und Gomorra.⁵⁶⁶

Eine ähnliche Aussage beinhaltet der vorangegangene Vers. Die Sterne müssen hier im Zusammenhang mit der deterministischen „Lehre vom Parallelismus himmlischen und irdischen Geschehens“⁵⁶⁷ aufgefaßt werden, in der die Gestirne Einfluß nehmen können auf irdische Schicksale. Wenn die Erzengel also die Macht haben, die Sterne zu bewegen (Z. 3), vermögen sie auch auf irdische Schicksale Einfluß zu nehmen, hier im Sinne der Bestrafung zweier Städte (Z. 4). Um die Strafe eindringlicher darzustellen, wurde sie in Zeile 2 in einer Distributio ausgeführt, deren Archisem die Zerstörung ist.

Die Darstellung der Prophezeiung als Erscheinung in Lots Träumen (Z. 1), korrespondiert nicht mit der biblischen Erzählung, in welcher die Engel direkt mit Lot kommunizieren. Die Funktion der fiktiven Träume ist hier also eine andere,

⁵⁶⁵ Zit. n. Voltaire, François-Marie Arouet de (1913): *Candide ou l’optimisme*/ Morize, André (Bearb.). Paris, S. 221f.

⁵⁶⁶ Zit. n. Lurker (1978), S. 282f.

⁵⁶⁷ Zit. n. ebd., S. 308.

nämlich eine verkürzende, denn so kann die gesamte Passage des Prätexts bis hin zur Anweisung an Lot, zu fliehen, in wenigen Zeilen festgehalten werden. Außerdem ist die Form einer solchen Vision einer der üblichen biblischen Topoi.⁵⁶⁸ Lot wird in den Gedichten durchgehend mit dem Pronomen „ty“ (du) angesprochen. Die indirekte Form der Prophezeiung im ersten Quartett steht einem Perspektivwechsel im zweiten Quartett gegenüber. Die Engel sprechen nun in direkter Rede zu Lot. Somit bildet das erste Quartett einen einleitenden Rahmen, der ab dem zweiten Quartett einer noch dramatischeren, intimeren Darstellungsweise weicht.

Das zweite Quartett beginnt mit der direkten Folge zweier Imperative, was sowohl den Anweisungscharakter als auch die Dringlichkeit der Ausführung derselben deutlich macht. Die Vorhersagen Lot betreffend (Z. 5 und 8) rahmen dabei Vorhersagen Sodom und Gomorra betreffend (Z. 6 und 7) ein. Die den nebeneinander gesetzten Städten parallel zugeordneten Adjektive „strašnyj“ und „prokljata“ (schrecklich, verflucht Z. 7) verweisen abermals auf den Topos des himmlischen Richters sowie das Gewicht der Sünde, die die beiden Städte auf sich geladen haben. Das Flammenmeer, in dem sie zur Strafe untergehen sollen, erfüllt dabei mehrere symbolische Funktionen. Es verdeutlicht Gottes Gegenwart und Wirken, das in diesem Fall ein zerstörerisches und reinigendes Wirken zugleich ist. Lot dagegen soll sich, durch die Prophezeiung gewarnt, rechtzeitig auf den Weg in die Ferne machen, also in die Rettung (Z. 8). Dabei soll er seine Schätze (hier in materieller Bedeutung) zurücklassen, ein Ausdruck für das Gebot, keine Zeit zu verlieren.

In den Terzetten des ersten Sonetts wird Lot durch die Engel beschrieben, was ihm droht, falls er die Anweisungen, sich zu beeilen und v.a. sich nicht umzusehen, mißachten sollte. Der Bedingung (Z. 9) folgt eine ganze Reihe von parallelen Aussagen über Konsequenzen. Im ersten Terzett wird das Bild der Erstarrung in Parallelismen membrora verdoppelt. Zunächst wird die Erstarrung vom Blickpunkt Lots aus geschildert (Z. 9/10). Der Dunst, den er sieht (Z. 10), bezieht sich dabei wieder auf die brennende Stadt. Das Adjektiv „čumnyj“ (verpestet Z. 10) betont noch einmal die Sündhaftigkeit, wegen der sie zerstört wird. Auch die Metapher der „kil'cjamy hada“ (Ringe der Schlange Z. 9), wobei die Schlange das Böse, den Satan, symbolisiert, vertieft dies.

In Zeile 11 erfolgt eine Darstellung der Erstarrung von außen, nämlich in Form des Topos der Salzsäule, welche hier auch graphisch die Form einer Säule annimmt. Die tiefere Bedeutung der Salzsäule wird im zweiten Terzett in Form von weiterführenden Parallelismen membrora ausgeführt, nämlich in Genitivmetaphern als „pam'jatnykom zrady“ (Denkmal des Verrats Z. 12), „dovičnym fakelom svoij han'bi“ (ewige Fackel deiner Schande Z. 13), „na smich naščadkovi, na žach jurbi“ (zum Gelächter der Nachkommen, zum Schreck des Plebs Z. 14). Eine Strafe also, die anderen zur Warnung dienen soll. Die graphische Darstellung der Säule funktioniert als bildliche Verbindung zwischen der im ersten Terzett beschriebenen augenblicklichen Wirkung der Erstarrung als Strafe und der langfristigen Wirkung als Warnung, die im zweiten Terzett beschrieben wird. Dabei sollte nicht vergessen werden, daß es sich noch immer um Prophezeiungen und Gebote, nicht um tat-

⁵⁶⁸ Solche Motive kommen v.a. im Alten Testament vor, so z.B. die Träume des Pharaos, die von Josef gedeutet werden (Gen 41, 1-36), die Vision Josuas von Gott, der ihm befiehlt Jericho einzunehmen (Jos 6, 1-5), die Ankündigung des Jüngsten Gerichts mit Visionen eines Paradieses (Jes 24 und 66) usw.

sächliches Geschehen handelt. Der syntaktische und semantische Parallelismus der abschließenden Zeile 14 zeichnet sich durch eine Verkettung monosyllabischer Abstrakta mit mehrsilbigen Genitiven aus.

Das zweite Sonett beginnt mit der durch Hypermetrie betonten Verneinung, welche sich auf das erste Sonett bezieht. Wieder in einer konditionalen Konstruktion wird Lot durch diese Litotes der Rat gegeben, sich den himmlischen Anweisungen zu fügen. Was Lot statt dessen tun soll, nämlich sich und die Nachwelt retten, ist im übrigen Gegenstand des zweiten Sonetts. Dabei werden Bilder des Neuanfangs (Z. 1, 4, 5-8, 10, 12, 14) antithetisch neben Bilder der Zerstörung (Z. 2, 8, 9, 13) gestellt.

So kontrastieren z.B. die Synekdochen der Zerstörung „burju i vohon“ (Sturm und Feuer Z. 2) mit dem Bild der Bewahrung, symbolisiert durch die Hände (Z. 2, 3). Diese Hände bedeuten Schutz und Wärme (Z. 3) und sollen das Gute, den Glauben Lots, bewahren, metaphorisch umschrieben als „zerna iz sadka duši“ (Kerne aus dem Gärtchen der Seele Z. 1). Auch die Saat ist ein biblisches Symbol, da sie bereits den gesamten Lebensverlauf enthält. Es steht für die Zukunft, die sowohl Neubeginn als auch Weiterbestehen beinhalten kann. Der Ausdruck „sadka“ (Gärtchen) evoziert die Assoziation mit dem Garten Eden. Einem solchen soll die Erde nach Vernichtung der Sünder wieder ähneln. Ebenso zur Metaphorik des Neubeginns von Leben, welches zunächst schwach ist und daher beschützt werden muß, gehört die Pflege der Lilie (Z. 4), dem Symbol von Reinheit aber auch von Gnade und Auserwähltheit. Dadurch wird die Vorstellung vom Guten und Reinen, das gerettet werden soll, vertieft und gleichzeitig die Auserwählung Lots, dies zu vollbringen und an andere weiterzugeben, verdeutlicht.

Die Zukunft bleibt an dieser Stelle noch offen. Sie wird zwar in jedem Fall ein Neubeginn sein, doch wie lange es dauert, diesen Neubeginn zu vollenden, bleibt ungewiß. Diese Ungewißheit wird durch die Verwendung der Zeitangabe „kolys“ (einst Z. 5) ausgedrückt. Der Neubeginn ruft auch die Assoziation zu einer ähnlichen Bibelpassage hervor, in der berichtet wird, wie ebenfalls wegen Sündhaftigkeit eine Strafe Gottes die Welt zerstörte und ebenfalls ein Auserwählter gerettet wird, um ein Weiterbestehen des Guten zu sichern. Es ist die Erzählung von Noahs Arche. Die Strafe erfolgt in dieser Erzählung jedoch nicht durch Feuer, sondern durch Wasser, und gesichert wurde nicht nur das Weiterbestehen von Glaube und Gutem, sondern auch das der irdischen Natur. Eine Kontrafaktur zu diesem Prätext bildet Zeile 8, in der eine metaphorische Flut die Reste der Zerstörung beseitigt, statt wie bei der Arche Noah die Zerstörung anzurichten. Außerdem evoziert die Genitivmetapher „sadka duši“ (Gärtchen der Seele Z. 1) die Assoziation mit dem bereits erwähnten Roman Voltaires „Candide ou l'optimisme“ (Candide oder der Optimismus). Dessen Erkenntnis, daß Arbeit (hier im Garten) der Weg zum Seelenfrieden ist, entspricht dem ethischen Gebot der Christen, nicht müßig zu sein und sich nicht verführen zu lassen.

Im zweiten Quartett wird der Topos des Neubeginns als Parallelismus membrorum in einer Descriptio wiederholt, die durch die Verdoppelung des Adverbs „znov“ bzw. „znovu“ (von neuem) markiert ist. In den Zeilen 5 und 7 ist es die Metapher einer wieder erwachenden Natur, die wie in der Frühlingszeit wieder grünt. Das Bild des Frühlings wird explizit in Zeile 8 verwendet als das, was die Überreste des Zerstörten, hier in der Synekdoche des „čornyj namul“ (schwarzer Schlamm), verdrängt. Nur teilweise Naturmetapher ist die Bekränzung des Dichters

(Z. 6). In Antike und italienischem Humanismus, denen Burghardt große Aufmerksamkeit widmete, bedeutete der Kranz ein Zeichen der Huldigung und Freude, aber auch der göttlich-prophetischen Funktion des Dichter-Sängers.⁵⁶⁹ Bildhaft drückt dies also eine Rückkehr des Guten, Gottgewollten auf die Erde nach der Vernichtung des Bösen aus.

Im ersten Terzett dieses Sonetts wird wiederum die Zerstörung, symbolisiert durch die Synästhesie „polum’janyj šum“ (flammender Lärm) und die tautologische Genitivmetapher „strašnych požez“ (schreckliche Brände Z. 9), einer gerade beginnenden Zukunft entgegengestellt. Die Verheißung einer neuen, anderen Zukunft verbirgt sich im akustisch, aber noch nicht optisch wahrnehmbaren Symbol „dzvony“ (Glockengeläut), das von der Existenz anderer oder zukünftiger gläubiger Städte zeugt (Z. 10/11).

Im letzten Terzett malt der Autor bereits ein Bild dieser Zukunft nach dem Neubeginn. Dies geschieht abermals im Kontrast mit Symbolen der Zerstörung, die sich in Zeile 13 in einer Distributio mit dem Archisem Feuer finden. Doch selbst die Zerstörung wird nun aus der Zukunftsperspektive dargestellt, nämlich als vergangenes Ereignis. Die Überreste des Zerstörten werden in einer Antiklimax immer schwächer: Rauch, Dunst, Glut. Die Zukunft, die sich parallel zum Verlöschen des Feuers, d.h. zur Vollendung der Vernichtung des Bösen entwickelt, malt Burghardt in Bildern von Wohlergehen und Reichtum, wie sie die „vynohradni grona“ (Weintrauben Z. 12) symbolisieren. Vertieft wird diese Bedeutung durch das Attribut von „p’jankyj tjar“ (berauschende Fülle Z. 14), das ein Erfülltsein davon sowie die Reife bzw. den Ertrag des Neubeginns bezeichnet. Die Prophezeiung von einer Art Garten Eden auf Erden aus Zeile 1 hat sich also erfüllt.

Die innere Struktur beider Sonette nähert sich dem dualistischen Typ an, folgt seinem Schema jedoch nicht konsequent. Auch einige formale Merkmale, z.B. die Häufung von Enjambements oder das graphische Experiment, sind für das Sonett und auch sonst bei Burghardt selten. Die Funktion dieser Abweichungen von der kanonischen Sonettform ist offensichtlich eine unterstützende. Die innere und äußere Form der Sonette erhält so einen chaotischen Zug, der mit einer in der Semantik des Sonetts sowie im biblischen Prätext vorhandenen Apokalypse korrespondiert. Die These, daß Burghardt Abweichungen von klassischen Regeln ausschließlich als Mittel zur Unterstützung inhaltlicher Beschreibungen von Destruktion einsetzt, wird durch weitere Beispiele in den Analysen erhärtet werden. Diese Verwendung formaler und rhetorischer Mittel ist in der Tat eine Besonderheit des Autors Burghardt.

Zwischenresümee

Als Zwischenresümee kann festgehalten werden, daß die Sonette mit religiöser Thematik, die bereits durch ihr Thema eine Besonderheit in der ukrainischen Literatur darstellen, v.a. auch hinsichtlich der Reimanordnungen von der strengen Observanz größtenteils formal abweichen. Die Intertextualität in diesem Kapitel bezieht sich beinahe ausschließlich auf biblische Prätexte. Farbsymbole, die in den übrigen Kapiteln eine große Rolle spielen, erscheinen hier vergleichsweise unbedeutend. Viele der Sonette mit religiösen Themen verfügen über eine ausge-

⁵⁶⁹ Vgl. Zelinsky, S. 13ff.; Lurker (1978), S. 175ff.

prägt äsopische Sprache. Dabei erleichtert der biblische Kontext jeweils das Verständnis.

3.1.1.5 Sonette mit Themen der slavischen Kultur und Geschichte

*„Ta ty zhadaješ ty v novych krajach/ prožavilyj i staroosvits'kyj dach“
(Und wirst du dich in den neuen Ländern erinnern an das rostende
und altväterliche Dach)⁵⁷⁰*

Einführung in die Thematik

Die Zuordnung einiger Sonette zu einem Kapitel „Slavische Kultur und Geschichte“ bedarf wegen der Überschneidung mit anderen Themen einer Begründung. Einige Sonette anderer Themenbereiche (die Exotismus-Gedichte, „Provans“/ Provence, „Tangejzer“/ Tannhäuser u.a.) besitzen einen historischen Grundriß. Dieser tritt jedoch hinter dem exotischen Dekor oder dem literarischen Anliegen zurück. Die hier analysierten Sonette transportieren außerdem philosophische Aussagen und im Zyklus „Volodymyr“ (Volodymyr) sogar religiöse sowie aktuelle Bezüge. Die anderen Neoklassiker widmeten gemäß ihrer Zielsetzung, europäisches Kulturgut in der Ukraine anzusiedeln, nur einen kleinen Teil ihrer Dichtung der Ukraine.⁵⁷¹ Obwohl Burghardt zu diesem Themenbereich eher wenige Sonette geschrieben hat, ist die Ukraine historisch und ethnologisch ein Schwerpunkt seines Gesamtwerks. Er widmete den dritten Teil seiner Gedichtsammlung „Karavely“ (Karavellen) ukrainischen Themen. Kačurovs'kyj meint sogar jedes Gedicht der „Karavely“ (Karavellen) auf das Anliegen Ukraine zurückführen zu können: „Ale sprynjati čerez Gumil'ova j Eredija konkistadory j vikingy, usja cja poetyčna ekzotyka zi zbirky ‚Karavely‘ – use ce lyše schodynka do osnovnoï temy v Burghardtovij tvorčosti. I tema cja – Ukraïna. Podvyhy čužych i dal'nich heroïv – ce lyše dorohovkaz dlja Bat'kivščyny.“ (Aber die Konquistadoren und Wikinger, all die poetische Exotik im Band ‚Karavellen‘ empfangen durch Gumil'ev und Heredia – das alles ist nur ein Trittbrett zum grundlegenden Thema im Werk Klens. Und dieses Thema ist die Ukraine. Die Heldentaten der fremden und fernen Helden sind nur Wegweiser für das Vaterland).⁵⁷² Er sieht in vielen Gedichten dieses dritten Teils den Ausdruck dessen, daß Burghardts Herz auch in der Emigration noch in Kiev weilte.⁵⁷³

In „Karavely“ (Karavellen) findet sich nur ein Beispiel in Sonettform zu diesem spezifischen Thema, nämlich der Zyklus „Volodymyr“ (Volodymyr), der von einer bedeutenden Periode der frühen slavischen Geschichte handelt, von der aus Burghardt eine Brücke bis in seine Gegenwart schlägt. Weitere Varianten des historischen Themas stellen die russischen Sonette „Olegov ščit“ (Olegs Schild) und „Žovten'. 1917 r.“ (Oktober. Jahr 1917) dar, wobei die Analyse des ersteren aus Platzmangel nicht aufgeführt wird. Die geringere Anzahl von Sonetten zu primär historisch-politischen Themen gegenüber Gedichten anderer Dichtarten ist auf die epische Anlage des Themenkomplexes zurückzuführen, die dem stark lyrischen und

⁵⁷⁰ Zit. n. dem Abschiedssonett Zerovs an Burghardt. In: Klen (1947), S. 29.

⁵⁷¹ Z.B. über Kiev vgl. Zerov (1990). Bd. 1, S. 27-39; Fylypovyč (1989), S.83-86, 110f.; Ryl's'kyj teilweise in „Poza zbirkamy“ (1907-1929), vgl. Ryl's'kyj (1983-1990). Bd. 1, S. 310-396.

⁵⁷² Zit. n. Kačurovs'kyj (1992), S. 19f.

⁵⁷³ Vgl. ebd.

kompakten Wesen des Sonetts nicht entspricht. Zum Korpus seiner russischsprachigen Sonette gehört weiterhin der Text „Ivan Carevič“ (Der Zarensohn Ivan), in dem Burghardt folkloristische Motive aufgreift, um ein slavisches Märchen nachzuerzählen. Gemeinsam ist den Sonetten also der Themenbereich. Gleichzeitig decken sie chronologisch verschiedene Phasen von Burghardts Werk ab, was sich sowohl an der Sprache zeigt, in der das jeweilige Sonett verfaßt wurde, als auch an formalen und stilistischen Feinheiten.

„Žovten'. 1917 r.“ (Oktober. Jahr 1917)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D, S. 478)

Wie bei dem Quatrain-Gedicht „1941“ verweist im Titel dieses Sonetts eine Jahreszahl auf ein historisches Ereignis. In diesem Falle handelt es sich um die als Oktoberrevolution bekannte Machtübernahme der Bolschewiki in Rußland. Da es in ukrainischer Sprache verfaßt ist und einen Titel trägt, kann trotz fehlender Datierung vermutet werden, daß es nach Burghardts Emigration, also nach dem Jahr 1933, entstand. Dennoch ist es ungewöhnlich für ein ukrainisches Sonett Burghardts, als Einzelsonett aufzutauchen. Noch außergewöhnlicher ist die äußere Gestalt, die an Stelle von je zwei Quartetten und Terzetten aus einer einzigen Strophe besteht, deren Sonettform lediglich die Anzahl der Verse und das Reimschema bestimmen. So sind die vierzehn Verse im fünffüßigen Jambus nach dem Reimschema aBBa/aBBa/CCd/EdE, gemäß dem französischen Typ, gegliedert. Unter den Reimen findet sich lediglich ein ungenauer Reim (Z. 12/14). Einige der genauen Reime entstehen aufgrund grammatischer Übereinstimmung (Z. 1/4/5/8, 3/6, 11/13). In den Quartetten besitzen viele von ihnen als reiche Reime (Z. 1/4/5/6, 2/3/6) Klangtiefe. Auch hinsichtlich Vokalismus (Z. 3, 6, 7) oder Konsonantismus (Z. 12) tonreiche Reime kommen einige vor.

Die Alliterationen (Z. 1, 5, 6, 9, 10/11, 12) tragen zur Gliederung des Inhalts sowie zur Lautwiederholung bei. Auch im übrigen ist die lautliche Verflechtung gewohnt dicht. Besonders auffällig ist ein Schlagreim (Z. 6), der durch Wiederholung seiner eigenartigen Verbindung „ož“ und den Zusatz der dreifachen Wiederholung des Dentals „t“ den onomatopoetischen Eindruck vertieft. Die Wiederholung des Vokals „u“ in der entsprechenden Umgebung „tut...zvuk“ (Z. 6) wirkt außerdem sehr dumpf und schafft eine entsprechende Stimmung. Zahlreiche Wiederholungen von Lautkombinationen oder ihre besonders raffiniert wirkenden Spiegelungen finden sich in diesem Gedicht innerhalb von ein oder zwei Versen. So z.B. die Spiegelungen „iz...Zymovoho d^vorcja“ (Z. 1). Eine onomatopoetische Wirkung besitzt die Wiederholung „čuly...klekočut“ (Z. 2) in einer Umgebung von wiederholten „k“. Der Lautbestand der Komposition „nev's'kei chvyli“ (Z. 2) wird neu kombiniert als „vesty kincja./ ...vychor...skydav“ (Z. 4/5). Suffixe führen zu Wiederholungen wie „Zymovoho“ (Z. 1) – „peremožnoho“ (Z. 4) oder „radyls'...postanovyly“ (Z. 3). Auf engem Raum finden auch die Wiederholungen „vesty“ (z. 4) – „nebes“ (Z. 5) oder „p^ostanovyly/ Do peremožnoho“ (Z. 3/4), mit einer Erweiterung auf „soncja“ (Z. 5), statt. Eine weitere Spiegelung verbindet die Verben „radyls“ (Z. 3) und „skydav“ (Z. 5). Neben eingangs genannten Auffälligkeiten weist die Lautstruktur von Zeile 6 außerdem enge Verbindungen zu den folgenden beiden Zeilen auf: „tryvožno ... lovyly:/ Chto ... červonokrylyj,/ ...to nerivno...“ (Z. 6-8), denen auch die Assonanzen „zvuk“ (Z. 6) und „nav“ (Z. 7), die Spiegelung „skače kin' červonokrylyj“ (Z. 7) in eine ohnehin mit dem Zischlaut „č“ angereicherten Umgebung oder

die orthoepische Wiederholung „b’jutsja...sercja“ (Z. 8) angehören. Bemerkenswert sind auch die Wiederholungsreihen in den Terzetten: „vikon dyvljat’sja ... vitrylo/ ...veszít“ (Z. 9/10), „vikon dyvljat’sja“ (Z. 9) – „Ljahlo na obrij“ (Z. 10), „dyvljat’sja“ (Z. 9) – „zastupylo“ (Z. 10), „vitrylo/ Ljahlo“ (Z. 9/10), „nemov“ (Z. 9) – „červonu“ (Z. 11) – „mov“ (Z. 12), „zastupylo/ Zabravšy v bran“ (Z. 10/11) – „burja“ (Z. 12), „dalečín“ (Z. 11) – „ponad“ (Z. 12), „Roste, roste, ... stepom“ (Z. 12), „jakas’...veletens’ka .../ Nyz’koi“ (Z. 13/14), „Roste, roste“ (Z. 12) – „tin“ (Z. 13) – „postat’“ (Z. 14). Eine Doppelung schaffen auch die Epanalepsen des Verbs „Roste, roste“ (Z. 12), die jenem räumlichen und zeitlichen Vorgang durch seine Ausdehnung im Text ein Äquivalent schafft und die Fragepartikel „čy“ (ob Z. 7/8), die syntaktische Parallelen verursacht.

Wenn auch die äußere Gestalt dieses Sonetts keiner Stropheneinteilung unterliegt, so überschreiten die Enjambements (Z. 1/2, 3/4, 9/10, 13/14) doch nicht die üblichen Strophengrenzen. Hypotaktischer und asyndetischer Satzbau überwiegt, so daß zahlreiche Inversionen (Z. 1, 2, 1/2, 3/4, 6, 7, 8, 9) in den Quartetten und eingefügte Appositionen (Z. 2, 10, 12) möglich sind. Besonders zahlreich sind in diesem Gedicht die Doppelpunkte (Z. 3, 6, 9), die in regelmäßigem Abstand neue Bilder bzw. eine Frage einleiten. Diese Frage (Z. 7/8) gibt zwei potentielle Entwicklungen vor, deren Ambivalenz die Ungewißheit des Revolutionsmoments widerspiegeln. Dem Nominalstil liegen hier zahlreiche Konkreta zugrunde, denen nicht wenige verschiedene Verbformen und Adjektive beigeordnet sind. Die Farbadjektive stellen größtenteils symbolisch den Kampf und gleichzeitig Flagge und Attribute des neuen aus dieser Revolution erwachsenen Regimes dar. Die Pronomen beziehen sich auf die dritte Person Plural. Sie indizieren eine anonyme Menschenmasse, die von der Revolution getrieben bzw. eine gesichtslose, gleichgeschaltete Masse, die vom neuen Regime gefordert wurde.

Wie bereits im Titel festgehalten, geht es in diesem Sonett um den Oktober des Jahres 1917. Die Angaben „Zymovoho dvorcja“ (Winterpalast Z. 1) und „nevs’ki chvyli“ (Nevski-Wellen Z. 2) verdeutlichen den Ort, St. Petersburg, von dem die Revolution ausging und stellen gleichzeitig Metonymien geschichtlicher Ereignisse dar. Demnach geschah die eigentliche Oktoberrevolution am 7. November 1917, da nach dem Angriff auf das Winterpalais die Provisorische Regierung ab- und die ersten Sowjets eingesetzt wurden.⁵⁷⁴ Dem ging die Besetzung strategisch wichtiger Punkte, u.a. der Newa-Brücken, voraus. Das onomatopoetisch vertiefte Verb „klekočut“ (brodeln Z. 2) evoziert im Zusammenhang mit den „chvyli“ (Wellen Z. 2) außerdem Assoziationen einer Volksmasse, die sich zum Aufstand vor dem Palais versammelt. Die übrigen beiden Zeilen sprechen von einem siegreichen Ende des Krieges. Dabei kann „vijnu“ (Krieg Z. 3) einerseits auf den ersten Weltkrieg bezogen sein, dem sich die neue Sowjetregierung Rußland seit dem Waffenstillstand von Brest-Litowsk entzog, andererseits auf die Revolution selbst, die für die Bolschewisten schließlich siegreich verlief.

Die ungeheure Macht eines Volksaufstands demonstriert das metaphorische Naturphänomen „vychor“ (Wirbelwind Z. 5). Dessen Handlung „skydav z nebes soncja“ (stürzte Sonnen vom Himmel Z. 5) stellt dar, was sich in allen Revolutionen abspielt: den Umsturz des Gewohnten und die Verkehrung des bisherigen Weltbildes. Dazu eignet sich insbesondere der kosmische Vergleich, der als Bild das mani-

⁵⁷⁴ Diese und weitere historische Angaben zum vorliegenden Gedicht vgl. Kessler, S. 99ff.

festiert, was die Menschen als unverrückbar betrachten. Ebenso natürlich und gewohnt war den Menschen die vorrevolutionäre Ordnung und ebenso unerwartet trifft sie deren Änderung. Die Sonne ist dabei gleichzeitig Sinnbild des monarchischen Herrschers, in diesem Falle des Zaren. Sowohl Zar als auch Monarchie wurden durch die Vorgänge der Oktoberrevolution in Rußland endgültig abgeschafft. Die folgende Handlung der Menschen „zvuk lovyly“ (haschten sie einen Laut Z. 6) verrät gespannte Aufmerksamkeit, die die Hyperbel „kožnyj“ (jeder Z. 6) noch verstärkt. Das Adverb „tryvožno“ (aufgeregt Z. 6) verwandelt diese Aufmerksamkeit in die Erwartung einer Gefahr. Den Zustand der Spannung hält die Frage aufrecht, welche die Wahl einer möglichen Zukunft eröffnet und damit zur Stimmung der Ungewißheit beiträgt. Die im syntaktischen Parallelismus mit inhaltlich ähnlichen Verben angebotenen Zukunftsmöglichkeiten sind einerseits die Hoffnung der Revolutionäre, daß sie ihre Revolution durchsetzen können (Z. 7), andererseits der Zweifel daran (Z. 8). Die Revolution erscheint dabei in der Allegorie „kin' červonokrylyj“ (rotgeflügeltes Pferd Z. 7). Die Farbe symbolisiert gleichzeitig den Kampf und die politischen Ideen des Sozialismus. Das geflügelte Pferd als Musenross Pegasus oder als Reittier des apokalyptischen Reiters ist Zeichen des Untergangs einer Ordnung und des Aufstiegs neuer Ideen. Das Verb „skače“ (springen Z. 7) impliziert hier die potentielle Lebhaftigkeit der neuen Ordnung. Die andere Möglichkeit, nämlich das Mißlingen dieser neuen Ordnung, wird durch den Zusatz „nerivno“ (ungleichmäßig Z. 8) zum Verb „b'jut'sja“ (schlagen Z. 8) ausgedrückt.

Wie sich die mit der Farbe Rot symbolisierte Revolution entwickelt, verrät das erste Terzett. Eingeleitet wird die sichere Erkenntnis durch den Rahmensatz „Iz vikon dyvljat'sja“ (Sie schauen aus den Fenstern Z. 9) als Geste eines Menschen, der sich einen Überblick verschaffen will. Ein Vergleich mit den Hyperbeln „na obrj“ und „vsesvit“ (auf dem Horizont, Weltall Z. 10) verdeutlicht die Ausbreitung jener neuen Ordnung. Darauf verweist auch der räumliche Begriff „dalečin“ (Ferne Z. 11), dem eben jene Symbolfarbe „červonu“ (rot Z. 11) zugeordnet ist. Eine Vereinnahmung durch dieses Phänomen bietet die Wendung „Zabravšy v bran“ (in Eroberung ergreifend Z. 11) nicht nur auf semantischer Ebene, sondern gleichzeitig durch die Lautwiederholung, die eine Geschlossenheit suggeriert.

Eine räumliche und gleichzeitig temporale Fortentwicklung impliziert auch das Verb „roste“ (wächst Z. 12) auf semantischer Ebene. Diese Bedeutung wird vertieft durch die ebenfalls räumlich erweiterte Darstellung auf Textebene als Epianalepse. Schließlich verleiht der Vergleich „mov burja“ (wie ein Sturm) dem Prozeß die Aura von Unaufhaltsamkeit. Diese Fortentwicklung galt jedoch nicht direkt dem neuen Regime, sondern einer Person, die einerseits als unscheinbare Gestalt geschildert wird (Z. 14), andererseits durch die Metapher „veletens'ka tin“ (riesiger Schatten Z. 13) eine hyperbolische Machtfülle verliehen bekommt. Die Enttarnung jener Person als Schatten („tin“/ Schatten Z. 13) verdeutlicht die Situation des Jahres 1917, da sich die Zukunft nur undeutlich abzeichnete. Darüber hinaus entsteht hier eine Antithese zwischen „Nyz'koï“ (klein Z. 14) und „veletens'ka“ (riesig Z. 13), die doch der gleichen Erscheinung inhärent sein soll. Dies läßt sich erklären als Aufdeckung des Widerspruchs von Sein und Schein ein und desselben Objekts, wie z.B. einer Führungsperson selbst und des Kultes um diese Person. Das Adjektiv „čuža“ (fremd) ist wieder wenig konkret. So kann es sich allgemein auf die zukünftige Entwicklung oder die neue Ordnung in ihrer Unvorhersehbarkeit beziehen. Möglicherweise könnte sie aber auch einen Hinweis auf Stalin und dessen georgische Herkunft

bilden. Insbesondere die Situation der Ungewißheit über die Zukunft ist also in diesem Sonett über die historische Erfahrung der Revolution eingefangen.

„Volodymyr“ (Volodymyr)

(Vgl. *Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D*)

In „Volodymyr“ (Volodymyr) geht es um die historische Person Volodymyr und ihr Wirken als Begründer des Christentums in der Kiever Rus'. Der Zyklus „Volodymyr“ (Volodymyr) stammt aus dem Jahr 1938 und wurde in dem 1943 erschienen Gedichtband „Karavely“ (Karavellen) veröffentlicht. Er zählt also zur zweiten Schaffensperiode Burghardts.

Unter dem Titel „Volodymyr“ (Volodymyr) hat Burghardt einen Zyklus von drei Sonetten zusammengefaßt. Es ist sein einziger Sonettzyklus, der aus drei Gedichten besteht. Wie in den meisten seiner Sonette verwendet Burghardt auch hier den fünffüßigen Jambus als Metrum. Antimetrische Betonungen finden sich im zweiten (Z. 1 „vus“/ Schnurrbart) und dritten Sonett (Z. 2 „vin“/ er). Durch sie werden die Gegenspieler Perun und Volodymyr betont. Die Reimanordnung unterscheidet sich von Sonett zu Sonett, doch alle drei Sonette verfügen über Reimalternanz.

In Sonett I ist die Reimanordnung aBBa/aBBa/CdC/dEE. Aufgrund seiner Sextettordnung entspricht dieses Sonett keinem der klassischen Sonetttypen. Sonett II dagegen gehört zum französischen Sonetttyp nach dem Schema aBBa/aBBa/CCd/EdE. Auffallend ist, daß Reim E in Sonett I und II übereinstimmt. Sonett III ist nach folgendem Schema gereimt: aBBa/aBBa/CdC/dCd, das dem italienischen Typ entspricht. Diesen verwendet Burghardt selten. Hier korrespondiert er, wie bei der Analyse deutlich noch wird, mit dem Inhalt. Die Mehrheit der Reime ist rein, arm und hinsichtlich Vokalismus und Konsonantismus tonarm, dennoch fällt eine Anzahl ferner (I/2,11; II/6; III/2), naher (II/3) sowie akustischer (III/13) bzw. phonematischer (III/14) Reime auf. Bemerkenswert ist auch die ungleiche Verteilung von Homoioptota in den Reimwörtern: I: Z. 1, 4, 5, 8; II: Z. 1, 4, 9-14; III: Z. 1-9, 11, 12, 14. Originell sind die Reimwörter in I/3; II/10, III/3, 7 und 13. Wenige monosyllabische (I/12; II/11, 13; III/4, 10, 12, 14) und viersilbige Reimwörter (II/12 und III/7) werden von dreisilbigen Reimwörtern dominiert (I/2, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14; II/1, 3, 9 und III/3, 6, 8, 11). Diese unterstützen den erzählenden Charakter des Zyklus.

Auf lautlicher Ebene sind die Sonette in sich vielfach verwoben durch wiederholte Lautkombinationen. Besonders auffällig sind die Alliterationen (I/2, 7; II/7; III/4) und eine Anapher (III/13, 14). Im ersten Sonett kommen die Lautkombinationen „po“ (Z. 1, 6, 7, 12), „ro“ (Z. 2, 6, 9, 10, 11-14) und „pro“ (Z. 8, 10, 14) vor. Hinzu tritt mehrfach in unmittelbarer Nachbarschaft der Liquid „l“ (Z. 1, 6, 10, 12), oft als Kombination „lo“ („zločyny“ Z.7, „solone“ Z. 9, „kol'ori“ Z. 13). In Zeile 11 tritt zu der Kombination „ro“ die spiegelbildliche Anordnung der Lautverbindung „vo“ in den Worten „krovy“ – „čeryonu“. In Zeile 2 finden sich viermal die Vokale „o“ und „u“, sowie der Konsonant „r“ als bedrohliche Untermalung zum apokalyptischen Bild des Jüngsten Gerichts. Das Adjektiv „hriznyj“ wirkt lautmalerisch bedrohlich. Ebenso besitzt das Wort „kryk“ (Z. 6) onomatopoetischen Charakter. Die Häufung der Liquide „l“ (Z. 10) und „r“ (Z. 11) unterstützen lautmalerisch den semantischen Gehalt des Flüssigen. Wie im Zusammenhang aller Untersuchungen klar wird, tritt der Vokal „i“, der hier die Zeilen 13 und 14 domi-

niert, bei Burghardt häufig im semantischen Kontext der Bedeutungen Ferne oder Ewigkeit auf. In Zeile 14 fällt weiterhin die fünffache Wiederholung des Konsonanten „n“ auf, die das Wort „neznana“ besonders betont.

In der ersten Zeile des zweiten Sonetts wird die Lautkombination „olo“ verdoppelt. Vergleichbare Verbindungen tauchen nochmals in den Zeilen 2, 5, 11, 12 und 14 auf. Darüber hinaus finden sich im gesamten Sonett folgende Lautkombinationen und ihre Spiegelungen „pro“ (Z. 2, 3, 8, 14), „po“ (Z. 2, 6, 11, 12), „vo“ (Z. 2, 3, 4, 5, 11), „ko“ (Z. 4, doppelt in 6), „ro“ (Z. 3, 4, 6, 11, 12, 13), „ho“ (Z. 1, 2, in 3 doppelt) und „so“ bzw. „zo“ (Z. 1, 7, 14), wobei diese sich teilweise überschneiden. Erstere Kombinationen erinnern an das Verb „prorokuvaty“, das dem metatextuellen Gehalt des Sonetts entspricht. Pessimistische Aussagen werden onomatopoeisch unterstützt von den Konsonanten „k“ und „ch“ (Z. 2). Die Häufung des Lauts „v“ unterstützt eine ‚Raumangabe‘ (Z. 9).

Im dritten Sonett fällt zunächst die dreifache Wiederholung der Lautkombination „an“ und ihre Spiegelung auf (Z. 1). In Zeile 2 taucht die Kombination „vi“ wieder auf, die eine der Semantik entsprechende räumliche Angabe beinhaltet und die begleitet wird von der Häufung des Konsonanten „n“. In der nächsten Zeile wird dies variiert in der Verdoppelung der Kombination „ny“ bzw. „ni“. In Zeile 4 verdoppelt sich die Kombination „vi“ in räumlicher Bedeutung. Eine Häufung je zweifach vorkommender Lautkombinationen in Zeile 6 („yv“ und „ut“ bzw. „tu“ sowie „am“ bzw. „ma“), begleitet vom viermaligen Auftreten des Phonems „y“, unterstützen den Eindruck vom Vergehen der Zeit, wobei sich alles immer wiederholt. Die mehrfach in Zeile 8 vorkommenden Konsonanten „r“, „p“ und „ch“ vermitteln lautmalerisch den Eindruck des Bedrohlichen. Regelmäßig tritt die Lautverbindung „ro“ und ihre spiegelbildliche Anordnung auf in den Zeilen 2, 3, 6, 7, 8, 10 und 14. Vereinzelt finden sich andere Kombinationen, wie „ob“ (Z.1, 10, 13), „dono“ (Z. 4), „do“ (doppelt in Z. 11), „od“ (Z.5), „no“ (Z. 9, 11, 12), „os“ (Z.7), „po“ bzw. „op“ (Z. 7, in 8 doppelt) und „chom“ (Z.14).

Iterative Elemente entstehen außerdem durch die Wiederholung der Begriffe bzw. Morpheme „joho“ (sein II/2, 3, 4), „kožen“ (jeder II/5) sowie „dob“ (Zeit III/11). Die Wiederholung von Farbadjektiven soll an anderer Stelle erwähnt werden. Die Konjunktion „i“ (und) leitet viele der Verse ein (I/3, 8, 11, 13; II/6, 12, 14; III/7,11, 13, 14). Im zweiten Sonett kommt auch die Konjunktion „ščo“ (daß) zweimal in Anfangsstellung vor (II/10, 13).

In der Syntax unterscheiden sich die drei Sonette des Zyklus etwas voneinander. In den ersten beiden Sonetten ist jede Strophe syntaktisch abgeschlossen. Sonett I beinhaltet einen Ausruf (Z.5) und eine Frage (Z. 11) Die Enjambements zwischen den Zeilen 1/2, 9/10 und 13/14 verbinden die Gedanken der jeweiligen Zeilen enger miteinander und bringen zusätzliche Unruhe in den syntaktischen Bau. Sonett II wird von Aposiopesen eingerahmt (Z. 1, 14). Das Enjambement zwischen den Zeilen 5 und 6 zeigt keine besondere Wirkung. Sonett III zeichnet sich durch ein Enjambement zwischen den beiden Terzetten aus, was einem Verstoß gegen die klassischen Regeln des Sonetts gleichkommt und mit dem unorthodoxen Reimschema dieses Sonetts korrespondiert. Eine emphatische Funktion hat die Komplizierung des Satzbaus durch Inversionen (I/3-6, 10, 13/14; III/4, 5, 8, 10), vorgezogenen Genitiv (nur in I/1, 2, 11) und Hyperbata (II/12; III/2, 12). Die Dominanz von Aufzählungen (II/6, 13/14, III/13) und Parataxen (Hypotaxen nur in I/3/4, 9-11; III/1/2, 9, 11), welche Polysyndeta und Parallelismen nach sich ziehen, ergibt

sich hier aus Burghardts Nominalstil. Im zweiten Sonett dominieren Hypotaxen (II/5-8, 9-11, 12-14). Interessant ist der Fakt, daß die Anzahl der Nomen in den drei Sonetten beinahe die gleiche ist. Die Mehrheit dieser Nomen sind Konkreta. Die Dominanz von Tätigkeitsverben betont den erzählenden Charakter des Zyklus. Auffällig ist das Überwiegen von Partizipien des Präteritum Passiv in Sonett I (passiver erlebter Lauf der Geschichte) und des Partizips Präsens Aktiv in Sonett III (unruhige Zeiten, Wirksamkeit der Taten Volodymyrs).

Interessant ist die Verteilung der Farbsymbole in diesem Zyklus. Das erste Sonett beginnt mit der Erwähnung der Farbe Weiß, die der Lilie implizit ist und Reinheit symbolisiert. Sie kontrastiert mit der Farbe Schwarz, die folgt und das Böse verbildlicht (Z. 6). Die doppelte Nennung der Farbe Rot in Zeile 11, einmal explizit und einmal implizit im Begriff des Blutes, bedeutet hier den Kampf zwischen den Elementen Gut und Böse. Die Farbe Rosa (Z. 13) als Träger der Bedeutung von Hoffnung wird gesteigert durch das Verb „jasnije“ (strahlt Z. 14), das Helligkeit bzw. die moralische Qualität des Guten ausdrückt. Begleitet werden diese optischen Eindrücke durch den akustischen Eindruck des Schreis (Z. 6) und den geschmacklichen von Salz (implizit in Z. 9/10). In Sonett II steht der implizite Eindruck der Farbe Grau (Z. 2), der Alltäglichkeit und irdisches Leben bezeichnet, den symmetrisch angeordneten Farbsymbolen des Göttlichen, Ewigen (Z. 1, „u zorzach“/ in den Sternen 7, 14) gegenüber. Diese werden unterstützt durch die Farbe der Kreativität in Zeile 1 („sribna“/ silbern), der Hoffnung in Zeile 4 (Grün implizit im Begriff Gras), des Guten in Zeile 13 (Helligkeit impliziert in Licht). Ein akustischer Eindruck findet sich in Zeile 10. In Sonett III tauchen zunächst implizit die Farben Bronze (Z.2) und Grün (Z.3 im Begriff der Kastanienbäume) auf, durch die Volodymyr bzw. seiner Statue Beständigkeit zugeordnet werden. Seinem eigenen Zeitalter ordnet Burghardt die Farbe Rot zu (Z. 8 verdoppelt durch „požar“/ Brand), die traditionell Kampf und Unruhe bedeutet. Im Kontrast dazu steht das Eis, das durch seine Symbolik der Farbe Weiß den inhaltlichen Kontext des Elementaren, Naturhaften und Beständigen verkörpert.

Auch die innere Struktur der drei Sonette unterscheidet sie voneinander. Im ersten Sonett wird in der ersten Strophe eine Idee dargelegt, die in der zweiten Strophe vertieft, in der dritten Strophe unter einen verengten Blickwinkel gestellt wird und schließlich in der letzten Strophe eine Wendung erfährt. Das erste Quartett des zweiten Sonetts führt den Gedanken der ersten Strophe aus dem ersten Sonett (Bekehrung) weiter. Sein zweites Quartett stellt eine andere Idee (Determinismus) dagegen. In den Terzetten erfährt das Sonett eine Wendung. Die Anspielungen werden aufs Äußerste reduziert, es entsteht der Eindruck einer Vision. Diese beiden Sonette bilden durch ihre innere Verkettung einen Sonderfall innerhalb des dualistischen Typs. Im dritten Sonett stehen sich das statische Bild des ersten Quartetts und das dynamische des zweiten gegenüber, die in den Terzetten vereint werden zu einem Bild der Beständigkeit inmitten von Wandlungen. In diesem letzten Sonett findet sich also die klassische dialektische Sonettform von These, Antithese und Synthese.

Intertextuelle Bezüge werden zunächst durch einen Nebentext, den Titel, markiert, der die historische Figur Volodymyrs bezeichnet. Innerhalb des ersten Sonetts schaffen unmarkierte punktuelle Anspielungen auf die Bibel (I/2, 3, 5-8) und Markierungen des inneren Kommunikationssystems durch die Namen „Vyzantii“ (Byzanz I/1) und „Rohnida“ (Rohnida I/10), die auf den Prätext der Nestorchronik verweisen, eine Sinnerweiterung. Ein intertextueller Bezug zur Nestorchronik be-

steht durch das Zitat (II/1). Weiterhin kann die Andeutung der Stadt L'viv (II/10) bei Annahme eines entgrenzten Textbegriffs als solcher betrachtet werden. Das Thema des Gedichts wird bereits im Titel genannt.⁵⁷⁵ Gemeint ist Fürst Volodymyr (956-1015), dessen Regierungszeit im Jahr 980 begann und der wegen des Taufakts von 988, bei dem er seine Untertanen zur Taufe im Dnjepr zwang, als Vladimir der Heilige bekannt wurde. Mit diesem Taufakt machte er die Kiever Rus' endgültig zu einem christlichen Reich.⁵⁷⁶

Die Taten und das Wirken dieses Fürsten, wie in der Nestorchronik dargestellt, wird in Sonett I und II beschrieben. Sonett III dagegen verfolgt einen aktuelleren Ansatz. Gleich einem kulturphilosophischen Sonett führt die Betrachtung der Statue des Fürsten, die noch heute in Kiev auf einem Hügel über der rechten Seite des Dnjepr thront zu einem Vergleich seines Wirkens im 10. Jahrhundert mit dem Wirken seines Vermächtnisses in der Gegenwart des beginnenden 20. Jahrhunderts. Aus dieser Sonderstellung des dritten Sonetts begründen sich die obengenannten formalen sowie die noch aufzuzeigenden inhaltlichen Abweichungen.

Im ersten Quartett von Sonett I werden symbolisch für die Vorstellungen des Christentums das Jüngste Gericht („Sudu strašnoho“/ Jüngstes Gericht Z. 2), der Teufel, euphemistisch umschrieben als „knjaz' hejenu“ (Fürst der Hölle Z. 3), und das Paradies genannt, dessen Attribute Reinheit und Licht im Symbol der Lilie begriffen sind („rajs'ki kryny“/ paradiesische Lilien Z. 3). Der Begriff vom Jüngsten Gericht, durch seine antimetrische Betonung besonders herausgestellt, wird dabei in einer Distributio aufgelöst in die beiden Urteile, die der Richter fällen kann, nämlich Hölle oder Paradies. Daß es sich dabei um das frühe Christentum handelt, wird aus der Verwendung der Archaismen „hejenu“ und „kryny“ (Hölle, Lilien Z. 3) als auch aus der Erwähnung eines aus Byzanz abgeordneten Mönchs (Z. 1) deutlich. Letzterer Bezug betrifft vermutlich den Kyrill, der zusammen mit seinem Bruder Method die slavische Welt in zweifacher Hinsicht alphabetisierte. Im konkreten Sinne taten sie dies, indem sie das Alphabet der Glagoliza erfanden und den Slaven somit eine der Phonetik entsprechende Schriftsprache gaben. Im missionarischen Sinne brachten sie außerdem die christlich-orthodoxe Religion, die die ‚Heiden‘ zu ‚Gläubigen‘ machte.⁵⁷⁷ Die parallele syntaktische Stellung von „černec“ (Mönch Z. 1) und „mystec“ (Künstler Z. 4) und der ihnen zugeordneten, sich ebenfalls reimenden partizipialen Attribute, lassen darauf schließen, daß es sich bei beiden Bezeichnungen um ein und dieselbe Person handelt, nämlich um Kyrill. Dieser erweist sich auch als „vyhadlyvyj mystec“ (erfinderischer Künstler Z. 4), indem er ein Alphabet erfindet.

Auch im zweiten Quartett geht es um die Unterscheidung zwischen Gut und Böse durch das Jüngste Gericht. Es handelt sich also um einen Parallelismus membrorum. Während im ersten Quartett jedoch der christliche Glaube im Bild der Bestrafung bzw. Belohnung der Menschen am Jüngsten Tag dargestellt wird, welches

⁵⁷⁵ Ein ebenso betitelt Gedicht von Fylypovyč hat ansonsten keine Bezüge zu diesem Text, denn es handelt von Volodymyr Monomach. Vgl. Fylypovyč (1989), S. 83f.

⁵⁷⁶ Vgl. Pickhan, Gertrud (1993): Kiever Rus' und Galizien-Wolhynien. In: Golczewski, Frank (Hg.): Geschichte der Ukraine. Göttingen, S. 26f.

⁵⁷⁷ Diese beiden Mönche aus der Gegend von Thessaloniki wurden im Jahre 863 auf Bitte des Fürsten Rostislav vom byzantinischen Kaiser zu einer christlichen Mission ins Großmährische Reich geschickt. Vgl. Bol'saja sovetskaja ěnciklopedija (1977). 3. Aufl. Bd. 12. Moskau, S. 180.

der Mönch von seiner Religion vermittelt, wird in der zweiten Strophe bereits eine Prophezeiung formuliert. Der Imperativ „Čuvaj!“ (Höre! Z. 5) zeugt von einer emotionalen Intervention des Autors. Expressiv unterstreicht er die mit akustischen Sinneseindrücken beladene zweite Strophe („kryk surmy“/ Schrei der Fanfare Z. 6) im Gegensatz zum eher optischen ersten Quartett („kartynu“/ Bild Z. 2, „mystec“/ Künstler Z. 4). Bei „čornyj kryk“ (schwarzer Schrei Z. 6) handelt es sich um eine Synästhesie. Auch die zweite Strophe beschreibt den Jüngsten Tag in Antithesen. Wieder wird der Begriff in einer Distributio aufgelöst: „hriznyj rečeneč“ (furchtgebietende Frist Z. 5), „čornyj kryk surmy polyne“ (der schwarze Schrei der Fanfare fliegt dahin Z. 6), „Zločyny“ (Verbrechen Z. 7) als Bedrohung für Übeltäter „podvyhy“ (Heldentaten Z. 7), „I šljach u vičnist' ljaže navprostec“ (der Weg zur Ewigkeit wird geradeaus liegen Z. 8) für die, die Gutes getan haben.

Im ersten Terzett greift der Autor eine Legende aus der Nestorchronik auf, die besagt, daß Volodymyr Rohnda, die Tochter des Warägerfürsten von Polock, raubte, woraufhin sie bzw. ihre Nachkommen sich an Volodymyrs Nachkommen rächten.⁵⁷⁸ Der Gedanke des Jüngsten Gerichts als Strafe für schlechte Taten wird also auf Volodymyrs Schicksal bezogen. Das Leid Rohnidas ist folgendermaßen ausgedrückt („sliz“/ Tränen Z. 10, „ozero solone“/ Salzsee Z. 9). Der rote Fluß und das Blut, aus dem er besteht („riku červonu“/ roter Fluß, „krovy bratn'oi“/ brüderliches Blut Z. 11), symbolisieren die Kriege zwischen den Nachkommen, die besonders schrecklich sind, weil es sich um Bruderkriege handelt. Dies wird durch die antimetrische Betonung des Adjektivs „bratn'oi“ (brüderlich) herausgestellt. Die Aussage dieser Zeile wird besonders kompliziert durch das Hypallagé und die vorangestellte Genitivmetapher. Die Formulierung des Terzetts als rhetorische Frage im Kontext der Aussagen der Quartette evoziert beim Rezipienten eine Unschlüssigkeit, wie die gute Tat Volodymyrs, das Christentum gebracht zu haben, und die schlechte Tat an Rohnda, vor dem Jüngsten Gericht bewertet würden.

Diese Frage löst sich im zweiten Terzett, in welchem das Sonett eine Wendung ins Positive erfährt. Die negative Vergangenheit, verglichen mit einem Nebel (Z. 12), löst sich auf. Dies wird unterstrichen durch den Pausenreim, der das Verbum „rozvivajet'sja“ (auflösen) mit dem Substantiv „mla“ (Nebel) verbindet. Was danach kommt, ist mit positiven optischen Eindrücken beschrieben („v roževim kol'ori nadir“/ in der rosa Farbe der Hoffnung Z. 13 und „jasnije“/ strahlt Z. 14). Statt der impliziten Symbolik der Farbe Rosa expliziert der Autor diese in einer Genitivmetapher, die das Farbadjektiv beinahe zu einem Epitheton ornans abwertet. Zusammen mit dem optisch wirksamen Verb in Zeile 14 trägt dieser Topos der Zeile 13 auch zum Eindruck von Klarheit bei. Eine solch übersteigerte Klarheit ist wiederum ein Attribut des Überirdischen, Ewigen. In einer weiteren Genitivmetapher wird die Zukunft als etwas Unvorhersehbares beschrieben („neznana prostorin' vikiv“/ unbekanntes Weite der Jahrhunderte Z. 14), das aber durch den vorangegangenen Kontext positiv besetzt ist. Daher bleibt dahingestellt, ob die Jahrhunderte den Zeitraum bedeuten, in denen Volodymyr durch sein Wirken, durch seine Präsenz in Legenden bzw. als Statue den Lauf der Welt mitbestimmt oder ob die paradisiisch-positive Ewigkeit gemeint ist, die Volodymyr sich verschafft hat, indem er das Christentum einführte.

⁵⁷⁸ Aus der Nestorchronik von 980. Vgl. Stender-Petersen (1954), S. 20-23.

Auch im zweiten Sonett des Zyklus geht es um Legenden, die die Herrschaft Volodymyrs betreffen. Die Attribute, die in der ersten Zeile genannt sind, erhalten durch ihre Anordnung als Chiasmus und durch die Aposiopese einen andeutenden, geheimnisvollen Charakter. Sie stellen eine Reminiszenz an die Nestorchronik dar, in der eben diese Attribute einer hölzernen Statue des heidnischen Gottes Perun zugeordnet werden, die unter anderen Götterstatuen an Volodymyrs Hof in Kiev aufgestellt war: „i nača knežiti Volodimer” v” Kijevě jedin” i postavi kumiry na cholmu. Vně dvora teremnago Peruna drevena a glavu jeho srebrenu a us” zlat”.“ (und Volodymyr begann, in Kiev allein zu herrschen und er stellte Götzen auf dem Hügel auf. Außerhalb des Hofes der dunkle, hölzerne Perun mit silbernem Kopf und goldenem Schnurrbart).⁵⁷⁹ Diese Statuen wurden als Symbole des alten Glaubens nach Volodymyrs Hinwendung zum Christentum laut der Nestorchronik aus seinem Hof entfernt und in den Dnjepr geworfen.⁵⁸⁰ Burghardt drückt expressiv diese kulturelle Umwälzung durch die Allegorisierung der Perunstatue, die Formulierung als Ausruf und durch das Hendiadyoin „brud i poroch“ aus (Schmutz und Staub Z. 2). Der Vergleich in Zeile 4 und sein Ausdruck von Passivität, verstärkt durch das Partizip („mov skošena trava“/ wie niedergemähtes Gras) verdeutlicht abermals das Ende des alten Glaubens.

Im zweiten Quartett dieses Sonetts wird eine deterministische Vorstellung vom Schicksal gezeichnet, welches allegorisiert ist. Sie prädestiniert jeden Augenblick des menschlichen Lebens („vže inšu put’ zakresljuje u zorjach“/ schon zeichnet es einen anderen Weg in den Sternen Z. 7). Die Absolutheit dieser Aussage wird durch eine Distributio unterstrichen, die wiederum durch eine Epanalepse besonders hervorgehoben wird („kožen viddyč, kožen poruch“/ jeder Atem, jede Bewegung Z. 6). Wie die Litotes in Zeile 5 verdeutlicht, kann das Schicksal nicht beeinflusst werden („neščedra“/ nicht reich Z. 5). Die absolute Macht des Schicksals nach deterministischer Vorstellung erstreckt sich über das ganze Leben, von der Geburt, chiffriert in der Metapher des Keims, bis zum ebenso unabänderlichen Tod, der im Euphemismus der Erntezeit verbildlicht ist („Vyznačujučy prorist i žnyva“/ der Keim und Erntezeit bedeutet Z. 8).

Das erste Terzett basiert vermutlich wiederum auf historischen Dokumenten. Der Fürst (Herrschartitel in der Kiever Rus’) hat einen Traum (Z. 9). Dieser entpuppt sich weiterhin als Vision. Solche Übergangszustände ermöglichen es dem Autor, Geschehnisse darzustellen, die als reales Geschehen unlogisch und daher nicht überzeugend wären. Die Stadt, von welcher der Fürst träumt und die sich langsam ausbreitet (Z. 11), ist vermutlich Kiev. Denn mit Kiev ist nicht allein die Assoziation von der Stadt, sondern auch die Vorstellung von der Rus’ verbunden.

Sein Reich konnte Volodymyr bereits im Jahre 981 um das Gebiet zwischen Bug und San, im späteren Galizien, erweitern, um das im Laufe der Jahrhunderte immer wieder gekämpft werden sollte. So könnte die Bedeutung der Löwenschreie, die eine personifizierte Stadt aussendet (Z.10), einerseits mit der Hauptstadt des umkämpften Gebiets, L’viv, erklärt werden. Die Schreie bedeuten einerseits eine

⁵⁷⁹ Müller, Ludolf (Hg.) (1977): Handbuch zur Nestorchronik. Bd. 1: Nachdruck der zweiten Auflage des ersten Bandes der Polnoe Sobranie Russkich Letopisej. München (Forum Slavicum 48), S. 79. An dieser Stelle sei auch auf ein Sonett Buturlins hingewiesen, das den Titel „Perun“ (Perun) trägt, abgedruckt in: Russkij Sonet (1983): Sonet russkich poetov XVIII.-načalo XX. veka. Moskau, S. 188.

⁵⁸⁰ Vgl. Müller (1977). Bd. 1, S. 116f.

Geste der Macht, wie auch der Löwe als Wappentier der Stadt L'viv und später der gesamten Westukraine Macht und Tapferkeit symbolisiert sowie das Gebiet als Zentrum nationalukrainischer Bestrebungen aufgreift.⁵⁸¹ Die Schreie könnten jedoch ebenso als Zeichen von Schmerz gedeutet werden, mit denen Kriege um das Grenzland assoziiert werden können, wie z.B. die durch Erwähnung der Rohrida implizierten Fürstenfehden des 11. Jahrhunderts.⁵⁸² Es könnte sich bei der Vision also um die Vision von einer vereinigten Ukraine handeln. Andererseits könnte der Zusammenhang der Christianisierung Kievs durch Byzanz gemeint sein, dessen Oberhaupt in der Nestorchronik als „car' Kostjantin, syn Leonov“ (Zar Konstantin, Sohn Leonovs) beschrieben ist.⁵⁸³ Als nämlich Ol'ga (890-969) sich in Byzanz taufen ließ, hatte der Patriarch die Vision von ihrem Enkel Volodymyr und seinen Taten. Nach diesem Interpretationsansatz würde „misto“ (Stadt Z.10) die Stadt Byzanz und der Löwe den Kaiser Leon VI. bezeichnen. Die durch die Schreie und Erweiterung des Kreises (Z.10/11) angedeutete Machterweiterung würde die Verbreitung des Christentums bedeuten.

Im zweiten Terzett wird weiterhin die Vision beschrieben. Das passive Partizip und die semantische Bedeutung des Erschreckens lassen Volodymyr zum Spielball seiner Vision werden (Z. 12). Die *Distributio* von Bewegung und Licht („vychor svitla, j ruch“/ Wirbelwind des Lichts und der Bewegung Z. 13) könnte sich auf Sonnenreflexionen und Schatten auf dem Dnjepr beziehen. Das Gold der Kuppeln ist einerseits ein explizites Symbol für die Stadt Kiev. Diese Hommage verweist auf Burghardts Situation als Emigrant, voll Heimweh und Trauer um die Personen und die Souveränität der Ukraine, die er verloren glaubte.⁵⁸⁴ Weiterhin erweisen sich die Kuppeln aber als ambivalenter Begriff. Aufgrund der Farbe und der Funktion der Kuppeln (als Dächer von Kirchen) stehen sie für den christlichen Glauben, was wiederum auf Volodymyr verweist sowie auf Byzanz als die Stadt, die diesen Glauben vermittelte und die ebenso über zahlreiche goldene Kuppeln verfügt („I zloto ban', ščo proty soncja mrije...“/ Und das Gold der Kuppeln, das gegen die Sonne anschimmert... Z. 14). Die *Aposiopese* in Zeile 14 verdeutlicht einerseits die Unsicherheit Volodymyrs darüber, was seine Vision zu bedeuten hat. Andererseits schafft sie eine Verbindung zu Zeile 1, mit der zusammen sie einen formalen Rahmen bildet.

Daß das dritte Sonett sich von den ersten beiden unterscheidet, wurde bereits bei der Analyse der Reimanordnung festgestellt. Nun kann hinzugefügt werden, daß sich dieses Gedicht nicht wie die beiden vorausgegangenen in seinem Gehalt, sondern nur punktuell auf einen historisch-mythischen Prätext bezieht, nämlich durch die Erwähnung zweier Volksstämme (Z. 13), durch die eine Ereignisreihe aus der Nestorchronik abgerufen wird. Dafür oszilliert es zwischen Objekt- und Metaebene.

Im letzten Sonett des Zyklus begegnet Volodymyr dem Leser in der Periphrase „vidlytyj z bronzy“ (in Bronze gegossen Z. 2), wobei die *Synekdoche* (*Pars pro toto*) und die Trennung von „vin“ (er) und „vidlytyj z bronzy“ (gegossen aus

⁵⁸¹ Vgl. Pickhan, S. 16, 27.

⁵⁸² Vgl. Stender-Petersen (1954), S. 110ff.

⁵⁸³ Vgl. Müller (1977), S. 60f. Zitat aus: Trautmann, Reinhold (Hg.) (1948): Die altrussische Nestorchronik in Auswahl. Leipzig (Slawistische Studienbücherei 1), S. 28.

⁵⁸⁴ Vgl. Kovaliv (o. J.), S. 15.

Bronze) durch ein Hyperbaton bereits die Ambivalenz dieser Figur in diesem Sonett verdeutlicht. Auf objektsprachlicher Ebene handelt es sich demnach um die Bronzestatue Volodymyrs, die die historische Figur und sein Vermächtnis auf metasprachlicher Ebene symbolisiert. Diese Statue stand nicht nur, sondern steht noch, wie die Präsensform (Z. 4) verdeutlicht, auf der Höhe des rechten Ufers des Dnjepr, an einem Aussichtspunkt über das flache linke Uferland, den Fluß und den bewaldeten Hügel unter ihm („Panujučy nad obšyrom laniv“/ Über weite Fluren herrschend Z. 1, „na hori“/ auf dem Berg Z. 2, „vid Dnipra“/ vom Dnjepr Z. 4). Die Kastanien (Z. 3) werden in der Ukraine als Symbol der Stadt Kiev angesehen. Neben der konkreten landschaftlichen Beschreibung des Standorts der Statue, wird damit die symbolische Bedeutung Volodymyrs als Herrscher bezeichnet, der noch immer auf das Schicksal Kievs bzw. der Ukraine wirkt. Diese Ambivalenz spiegelt sich auch in der Gegensätzlichkeit der Reimwörter dieses Quartetts wider. So kontrastieren „laniv“ (Fluren Z. 1) mit „kaštaniv“ (Kastanien Z. 3) und das Zustandsverb „stanuv“ (stand Z. 2) mit dem Tätigkeitsverb „spiv“ (sang Z. 4).

Im zweiten Quartett schlägt der Autor eine Brücke von den Lebzeiten Volodymyrs zur Gegenwart des 20. Jahrhunderts. Der Zeitsprung wird untermalt von einer Redewendung („plyvut' roky“/ Jahre verfließen Z. 6), der Metapher „tumaniv“ (Nebel Z. 6), die Vergessen, also größeren zeitlichen Abstand symbolisiert. „V plašči“ (Im Gewand) als Metapher für den bronzenen Zustand betont, daß seine Statue, sein Ruhm als historische Person oder sein Vermächtnis zu keiner Zeit gestürzt wurden („ne odnu burju vin zustriv“/ begegnete nicht einem einzigen Sturm Z. 5). Die Litotes „ne odnu burju“ und das darin enthaltene Homoiototon übernehmen an dieser Stelle eine expressive Funktion. Das beginnende 20. Jahrhundert wird symbolisiert durch den Neologismus der Flugzeuge („šum aeropljaniv“/ Lärm der Flugzeuge Z. 7) und durch die Attribute kommunistischer Ideologie in der Genitivmetapher „Lychyj požar červonych praporiv“ (Unseliger Brand roter Fahnen Z. 8). Durch das Adjektiv „lychyj“ (unselig) erhält der Kommunismus eine negative Konnotation. Die Verknüpfung von Flugzeugen und Kommunismus hat zur Folge, daß Assoziationen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Flugzeugen verbunden waren, auf den Kommunismus bezogen werden. Dazu gehört die Gleichsetzung von Flugzeugen als modernste Technik der Zeit, mit Gefährlichkeit, aber auch mit neuen Möglichkeiten. Daß der Kommunismus bzw. auf bildlicher Ebene das Feuer noch im Lärm eines Flugzeugs spürbar ist, verdeutlicht seine Stärke (Z. 7, 8).

Die Beständigkeit der Statue sowie auf metaphorischer Ebene der Taten Volodymyrs wird im ersten Terzett noch einmal versinnbildlicht durch den Kreislauf der Jahreszeiten, den die Statue wiederholt miterlebt („Vdyvljajučys' vesnoju.../ ščoroku bačyt' knjaz': skresaje lid“/ Im Frühling...schauend,/sieht der Fürst alljährlich: Es birst das Eis. Z. 9/10). Der Vorgang des berstenden Eises (Z. 10) verhält sich tautologisch zum Begriff Frühling, der somit in dieser Strophe verdoppelt wird. Das Homoiototon in Zeile 9 betont die Weite, über die er herrscht, und bildet einen Parallelismus membrorum zur Aussage des ersten Quartetts. Die so ausgedrückte ‚immerwährende Gegenwart‘ Volodymyrs kontrastiert mit den Zeitangaben, die eine Vergänglichkeit implizieren (Z. 6, 11). Diese Vorstellung eines unendlichen Kreislaufs der Natur, unberührt von allem, was der Mensch in ihr tut, zusammen mit der Vorstellung von der Vergänglichkeit ihrer einzelnen Elemente, nimmt die Pointe des Sonetts vorweg. Sie besagt, daß alles vergeht, wohingegen das Vermächtnis-

nis Volodymyrs, das Christentum und dessen Vorstellung vom Jüngsten Gericht weiterbestehen und daher im irdischen Leben allein bedeutsam sind.

An solche vergänglichen Dinge erinnert sich die personifizierte Statue. Um die Gleichgültigkeit gegenüber lang Vergangenen stärker auszudrücken, werden besonders negative, grausame Ereignisse genannt, zunächst als Totum pro parte in der Figura homonymica „dobi nedobrij“ (schlechte Zeiten Z. 11), dann in den konkreten Beispielen der Petschenegen und Obren⁵⁸⁵ (Z. 13), welche nacheinander Kiev erobert hatten. Dazu tragen auch die ihnen beigeordneten, tautologischen Adjektive „dykyj“ und „ljuti“ (wild, grausam) bei. Diese im Sonett parallel angeordneten Völker hatten nicht nur die Stadt Kiev angegriffen, sondern auch das Christentum. Selbst diese Gefahr für die christliche Religion besitzt also im 20. Jahrhundert keine Bedeutung mehr. Auf die Aussagen des zweiten Quartetts zurückgreifend könnte die Interpretation sogar noch weiter gehen, indem in Analogie zu den Petschenegen und Obren auch der Kommunismus, der ja aus ukrainischer Sicht ebenfalls als Fremdherrschaft und als religionsfeindlich aufgefaßt werden konnte, als ein vorübergehendes Phänomen begriffen wird. Epigrammatisch wird die Pointe in der letzten Zeile zusammengefaßt: aufgrund seiner Erkenntnis von der Vergänglichkeit des Irdischen/Politischen („suvoryj vyd“/ ernster Blick Z. 14) und vom Weiterbestehen des Göttlichen/Religiösen, zu dem er selbst beigetragen hat, wird Volodymyr die Geste des Überlegenen zugestanden („hraje usmichom“/ ein Lächeln umspielt Z. 14).

Die Gestalt Volodymyrs als Statue verbindet dieses Sonett mit dem zweiten Sonett, in dem ja ebenfalls eine Statue genannt wird, nämlich die Peruns. Während Peruns Statue jedoch gestürzt und das, wofür sie stand, ersetzt wird, bleiben die Statue und somit das Vermächtnis Volodymyrs unversehrt. Weiterhin wird das Christentum als etwas Dauerhaftes dem Kommunismus gegenübergestellt, der somit in dieser Darstellung von vorübergehender Natur ist. Hier tritt Burghardts Humanismus in seinem Eintreten für christliche Werte deutlich zutage. Wie Kovaliv betonte, stehen die ukrainischen Helden im dritten Teil von Burghardts „Karavely“ (Karavellen) in scharfem Kontrast zur Gegenwart Burghardts.⁵⁸⁶ Daß diese Kontrastierung einer als glanzvoll beschriebenen ukrainischen Vergangenheit und der von Burghardt als traurig empfundenen Gegenwart der Ukraine vom Autor durchaus beabsichtigt war, wird durch die verschiedenen möglichen Lesarten dieses Sonettzyklus, insbesondere des dritten Sonetts, sichtbar.

Zwischenresümee

Die Verarbeitung eines historischen Themas unterscheidet sich in „Olegov Ščit“ (Olegs Schild) gravierend von der in „Volodymyr“ (Volodymyr). In ersterem wird aus Perspektive der Gegenwart die Erinnerung an ein historisches Ereignis der slavischen Frühzeit ausgelöst. Es bleibt bei der Nacherzählung der Legende. „Volodymyr“ (Volodymyr) unterscheidet sich davon bereits durch seine zyklische Anordnung und die Entwicklung des Themas innerhalb des Zyklus von der Legende bis zur Gegenwart. Auch die Ausarbeitung einer philosophischen Dimension des histo-

⁵⁸⁵ Überliefert in Legenden - vgl. Akademija Nauk Ukraïns'koï RSR. Instytut mystectvoznavstva, fol'kloru ta etnohrafii im. M. T. Ryl's'koho (Hg.) (1985): Lehendy ta perekazy. Kiev, S. 170 und S. 172f. Über den Überfall der Obren hat auch Zerov ein Sonett geschrieben: „Obry“ (Die Obren), vgl. Zerov (1990). Bd. 1, S. 63.

⁵⁸⁶ Vgl. Kovaliv (1991), S. 18.

rischen Themas findet nur in „Volodymyr“ (Volodymyr) statt. Das dritte Sonett historischen Inhalts, „Žovten’. 1917 r.“ (Oktober. Jahr 1917), unterscheidet sich von diesen Gedichten v.a. durch seine thematische Aktualität und die außergewöhnliche äußere Form einer einzigen Strophe.

Abgesehen von der Konstituierung eines eigenen Themenkreises ergeben sich aus der Analyse der Sonette dieses Kapitels also formale Besonderheiten und Abweichungen von der klassischen Sonettform. Die Elemente Farbsymbolik, Intertextualität und geschichtlich-literarischer Hintergrund erweisen sich auch in diesem Kapitel als zentral für den Stil Burghardts.

3.1.1.6 Sonette mit philosophischem und naturmetaphorischem Inhalt

„Z chaosu duši stvoryty svit“
(Aus dem Chaos der Seele eine Welt erschaffen)⁵⁸⁷

Einführung in die Thematik

Eine der am breitesten in sich aufgefächerte Gruppe unter Burghardts Sonetten bilden die philosophischen Gedichte. Darunter fallen philosophische Ideen wie im existentialistischen Sonett „Skovoroda“ (Skovoroda) oder im existenzphilosophischen Zyklus „Kolo žytt’ove“ (Lebenskreis), meditative Sonette („Byk pered boem“/ Der Stier vor dem Kampf, „Opachala tišini“/ Fächer der Stille oder „Kak nad tolpoj ee molitvy v chrame...“/ Wie über der Menge ihr Gebet im Tempel...) über die Vergänglichkeit, das kunstphilosophische Sonett „Poëta trup byl vozvraščen volnoj...“ (Die Leiche des Dichters wurde von der Welle zurückgespült) und naturphilosophische Sonette wie („Cvet višni“/ Kirschblüte, „Cvet jabloni“/ Apfelblüte oder „Ty vsja v snegu, aprel’skaja zemlja...“/ Du bist ganz im Schnee, Aprilerde...), in denen anhand der Naturbeobachtung über den Kreislauf des Lebens reflektiert wird, sowie Landschaftsbeschreibungen in „Egej“ (Ägäis).

Diese Einteilung ist natürlich künstlich, denn auch Burghardts Liebes-, religiöse, exotische und historische Sonette sind in gewissem Maße philosophisch. Doch ist der Gegenstand ihrer Reflexion einheitlicher und fokussierter, so daß sie als eigene Themenkreise behandelt werden konnten. Die zur genaueren Analyse ausgewählten Sonette repräsentieren zwei der oben genannten Subkategorien sowie zwei verschiedene lyrische Schaffensperioden Burghardts. „Byk pered boem“ (Der Stier vor dem Kampf) versetzt den Rezipienten in die Lage, die Welt aus Sicht eines Tieres wahrzunehmen. Das Gedicht ist in der für Burghardts frühe russische Dichtung typischen Form als Einzelsonett verfaßt und besitzt philosophische Thematik. „Skovoroda“ (Skovoroda) ist eines der ukrainischen Sonette zum Thema Existenzphilosophie, das aber aufgrund seiner Inhalte auch zu den Kategorien historisch-ukrainische Sonette (der Ukrainer Skovoroda als historische Person) und Hommage (an die Person und Philosophie Skovorodas)⁵⁸⁸ zählen könnte, doch es geht vorrangig um Skovorodas Philosophie an sich. Für die oben aufgeführten reinen Naturbetrachtungen sei auf spätere Kapitel verwiesen, denn sie sind auch für russische Ge-

⁵⁸⁷ Zit. n. Klen (1992), S. 90.

⁵⁸⁸ Vgl. auch Orest (1948b), S. 6. Vergleich von Skovorodas Ideen mit der Weltanschauung Burghardts und die Definition dieser als Idealismus, zu dem der Glauben an die Wiederauferstehung der Ukraine und den Messianismus Burghardts zählt. Dagegen steht Šerechs Einschätzung Burghardts Weltanschauung, die er in seiner Literatur ausdrücke, entspreche einem imperialistischen Romantizismus. Vgl. Šerech (1947), S. 2.

dichte anderer Dichtarten des Autors, insbesondere der Quatrains, üblich. Im Gegensatz zu den meisten Werken Burghardts enthalten sie keinerlei intertextuelle Hinweise oder Folien. Auch die Situation des Wartens im Rahmen einer Landschaftsbeschreibung kann in seiner meditativen Kraft als philosophisch bezeichnet werden.

„Byk pered boem“ (Der Stier vor dem Kampf)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Im Sonett „Byk pered boem“ (Der Stier vor dem Kampf) wird ein Stierkampf aus der ungewöhnlichen Perspektive des Stieres geschildert. Wie im Falle des Sonetts „Golgofa“ (Golgotha) und des Gedichts „Konkistatory“ (Konquistadoren) meint Oksana Asher auch hier eine Verbindung zu einem Gedicht ihres Vaters, Dray-Chmaras „Espans’ka baljada“ (Spanische Ballade), vorliegen zu sehen.⁵⁸⁹ Die Gedichte handeln zwar oberflächlich besehen beide vom Stierkampf. Während Burghardt jedoch die philosophische Einsicht einer ungewöhnlichen Perspektive gelingt, geht es Dray-Chmara um die Beschreibung der spanischen Kultur, zu deren Details er auch den Stierkampf zählt.

Auch dieses Sonett trägt kein Entstehungsdatum, doch aufgrund seiner Form als Einzelsonett und der russischen Sprache läßt sich vermuten, daß es zu den Sonetten Burghardts gehört, die zu Beginn der 20er Jahre entstanden. Sein Metrum ist der fünf Fußige Jambus. Die Reimanordnung aBBa/aBBa/CCd/dEE entspricht keinem der kanonisierten Sonetttypen. Die Paarreime im Sextett sind für Burghardt ungewöhnlich. In den Zeilen 3 und 12 verwendet der Autor das identische Reimwort. Es kommen einige grammatische Reime (a außer in Z. 8, B in Z. 2 und 6, C, d) vor. Wenige Reime besitzen Klangtiefe (reicher Reim B im ersten Quartett und vokalisches tonreicher Reim in Z. 13).

Alliterationen sind häufig (Z. 2, 4, 8, 13/14). Homoioptota kommen lediglich in den Zeilen 2 und 13 vor. Die Lautkombinationen „na“ (Z. 3, 6-8), „ro“ (Z. 4, 10, 14), „po“ (Z. 6, 7, 11, 14), „lo“ (Z. 7, 8, 14), „str“ (je erstes Wort in Z. 8 „stremitsja“ und 11 „strujas“) durchziehen das Sonett. Auffällig sind Spiegelungen solcher Kombinationen: „množestvo golov“ (Z. 1), „Uvidja“ (Z. 1) – „i v vys“ (Z. 4), „množestvo“ (Z. 1) – „nesčetnych“ (Z. 2) – „fonarjach“ (Z. 3), „goren’e“ (Z. 2) – „rogov“ (Z. 4), „bure“ (Z. 5) – „vdruk“ (Z. 9) – „strujas“ (Z. 11) – „rukach“ (Z. 14), „ulovit“ (Z. 8) – „glucho“ (Z. 10), „I vdruk...vidit“ (Z. 9), „štob obagrit“ (Z. 12), „plamenem“ (Z. 13). Einfachere Figuren sind bloße Wiederholungen wie z.B. „Uvidja“ (Z. 1) – „otdalennoj“ (Z. 5), „kruglych glaz“ (Z. 2), „fonarjach...arene“ (Z. 3), „stoit“ (Z. 3) – „stremit“ (Z. 4), „ešče“ (Z. 6) – „tščetno“ (Z. 7), „rasširjaja“ (Z. 7), „zren’ja/ stremitsja“ (Z. 7/8), „osleplennyj“ (Z. 9), „glucho brodit“ (Z. 10) – „perechodam“ (Z. 11) – „pesok aren“ (Z. 12) – „toreadora“ (Z. 14), „obagrijat’...aren“ (Z. 12) – „krasnym...draznjaščim“ (Z. 13).

Wiederholungen auf semantischer Ebene finden sich nur wenige: „Aren“/ „aren“ (Arena Z. 3/12), die Konjunktionen „kak“ (wie Z. 3, 10) und „i“ (und Z. 4, 5, 9). Der Nominalstil ist hier schwach ausgeprägt. Dafür kommen relativ viele Adjektive vor. Da die Wahrnehmungen aus Sicht des Stieres beschrieben werden, finden sich wenige Abstrakta, aber viele unmittelbare Sinneseindrücke. Relativ viele

⁵⁸⁹ Vgl. Asher, Oksana (1958): Dray-Khmaras’ poetical creativeness. Part II. In: The Ukrainian Quarterly 14, Nr. 1, S. 79; Dray-Chmara (1964), S. 115f. Sein Gedicht stammt aus dem Jahr 1934.

Partizipien und Kirchenslavismen („goren'e“/ Brennen Z. 2, „značen'e“/ Bedeutung Z. 6, „zren'ja“/ Sichtfeld Z. 7) machen einen hohen Stil aus. Auch kommen gewichtige Inversionen (erstes Quartett) und Hyperbata (zweites Quartett) vor, die jeweils das Pronomen „on“ (er) ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Dagegen finden sich jedoch wenige Enjambements (Z. 3/4). Hypotaxen überwiegen. Parallel sind alle Partizipialkonstruktionen und der symmetrisch gespiegelte Bau der einzelnen Strophen, wie bereits an der Anordnung der Konjunktionen „i“ und „kak“ (und, wie) zu erkennen ist. Syntaktische Parallelismen bilden auch die Genitivmetaphern (Z. 4/5, 11/12), die z.T. als Chiasmus angeordnet sind (Z. 1/2).

Die symbolische Bedeutung des Stiers als Träger von Lebenskraft und Übermittler des Lebenswassers, als Zeichen von Fruchtbarkeit oder Macht ist zwar implizit vorhanden, spielt jedoch keine wichtige Rolle bei Burghardts Aussage. Der Stier wird nur im Titel explizit benannt. Innerhalb des Sonetttexts verbirgt er sich hinter dem Pronomen „on“ (er Z. 3, 7, 9). Die Nennung des Toreadors am Schluß macht dies noch einmal deutlich. Dominiert wird die semantische Struktur des Sonetts von Sinneswahrnehmungen des Stiers, die einerseits optische sind (Z. 1-4, 7, 9-14), andererseits auch akustische (Z. 5, 6, 8). Diese verdeutlichen, daß der Stier nicht denkt, sondern nur wahrnimmt und empfindet. Dabei stehen sich Antithesen gegenüber: „pole zren'ja“ (Sichtfeld Z. 7)/ „zov“ (Ruf Z. 8) oder „osleplennyj“ (blind geworden Z. 9)/ „glucho“ (taub Z. 10). Zugespitzt werden diese durch die oxymorale Verbindung „vidit, osleplennyj“ (sieht, blind geworden Z. 9). Antithetisch werden in den Terzetten auch Feuchtigkeit und Trockenheit gegenübergestellt: „vlogoj“ (feucht Z. 10) und „obagrit“ (purpurrot färben Z. 12) gegen „suhoj pesok“ (trockener Sand Z. 12). Die Feuchtigkeit ist dabei auf Körpersäfte zurückzuführen, die weitere Assoziationen bergen. Schweiß verweist auf Angst und Blut auf Kampf. Die Farbe Rot, die Kampf und Leidenschaft symbolisiert, durchsetzt das gesamte Sonett. Sie ist die Farbe der Aggression, die Stiere reizt und daher bei Stierkämpfen im Mittelpunkt steht. Im Sonett kommt sie implizit in der Metaphorik von Feuer (Z. 2, 3, 13) und Blut (Z. 10-12) vor. Ebenso signalisiert die Metapher des Sturms (Z. 5) Leidenschaft und Gewalt. Gemäß seiner inneren Struktur gliedert sich das Sonett in die dramatischen Kategorien Exposition (Quartette) – Peripetie (Z. 9-12) – Katastrophe (Z. 13/14).

In der ersten Strophe wird beschrieben, wie der Stier von der Arena aus die Zuschauer wahrnimmt. Diese tauchen in der Genitivmetapher „množestvo golov“ (Vielzahl von Köpfen Z. 1) sowie im Adjektiv „nesčetnych“ (unzählig Z. 2) als Hyperbel auf und nehmen so einen für den Stier bedrohlichen oder zumindest verwirrenden Eindruck an. Es handelt sich nicht nur auf Seiten des Stiers um optische Wahrnehmung, sondern auch bei den Zuschauern. Deren Emotionen Erstaunen, Angst oder Erwartung sind durch den Ausdruck „kruglych glaz“ (runde Augen) und die Metapher des Brennens ausgedrückt (Z. 2). Die kathartische Funktion von „goren'e“ (Brennen) erlangt dabei keine Wirksamkeit. Statt dessen wird die destruktive Kraft jenes Elements angedeutet. Feuer und Destruktion können außerdem mit der Leidenschaft assoziiert werden, die in den Zuschauern schlummert und die im Vergleich „kak v fonarjach“ (wie Fönarlampen Z. 3) wie eingesperrt erscheint. So entsteht der Eindruck, die Leidenschaft, welche die Zuschauer zurückhalten, welche sich nur in ihren Blicken zeigt, könne allein von Stier und Toreador im so leidenschaftlich erwarteten Schauspiel ausgelebt werden. Der Rezipient wird durch diese Spannung gleichsam in die Erwartung eines Ereignisses einbezogen. Eine Inversion

betont das Pronomen „on“ (er), hinter dem sich der Stier verbirgt, und rückt ihn wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit (Z. 3). Mit der Umschreibung „stoit on na arene“ (steht er in der Arena Z. 3) wird er auf eine animalische Ebene des bloßen Existierens verwiesen. Dennoch wird das Tier als stolzes, kraftvolles Wesen beschrieben, dessen „upornyj rost“ (hartnäckiger Wuchs), die Richtung „v vys' stremit“ (nach oben strebt) und das apokalyptisch-destruktive Attribut „rogov“ (Hörner) ihn gefährlich erscheinen lassen (Z. 4).

Im zweiten Quartett wird eine Verwirrung des Stiers deutlich, der zwar Sinesindrücke wahrnimmt, diese aber nicht interpretieren kann. An Stelle der optischen Eindrücke des ersten Quartetts tritt zunächst - wieder in einer Genitivmetapher - eine akustische Erfahrung in den Vordergrund: „v bure golosov“ (im Sturm der Stimmen Z. 5). Die übliche Intensität der Sturmmetapher, die der hyperbolischen Anzahl von Zuschauern und deren Erwartungen angemessen wäre, wird durch die Litotes „otdalennoj“ (entfernt Z. 5) zurückgehalten. Eine weitere Litotes betrifft die Konstruktion „ponimaja...značen'e“ (Bedeutung ...verstehend Z. 6), also einen rationalen Vorgang. Die Verneinung eines logischen Verstandes des Stiers hebt dessen Reduktion auf animalische Instinkte hervor. In Zeile 7 erfolgt eine Rückkehr zur optischen Wahrnehmung mit einer weiteren Genitivmetapher „pole zren'ja“ (Sichtfeld), die gleich darauf wieder durch das akustische Nomen „zov“ (Ruf Z. 8) abgelöst ist. Das Erlangen dieser Eindrücke ist durch die Verbformen „rasširjaja“ (erweiternd Z. 7) und „stremitsja ulovit“ (strebt...aufzufangen Z. 8) als für den Stier sehr mühsam dargestellt und wird schließlich durch das Adverb „tščetno“ (vergeblich Z. 7) gänzlich verneint. Selbst die instinktive Ebene der Wahrnehmung ist dem Tier also erschwert. Den Grund dafür erhellt das Adjektiv „znakomyj“ (bekannt Z. 8), das dem akustischen Signal beigeordnet ist. Die Aussage, der Stier könne keine ihm bekannten Eindrücke empfangen, verweist darauf, wie fremd und verwirrend die Situation auf ihn wirkt.

Eine Wendung erfolgt in den Terzetten, denn da hat der Kampf bereits begonnen. Signalwort für die Veränderung ist „vdrug“ (plötzlich Z. 9). In einer Mikrobetrachtung wird die Verwundung des Stiers dargestellt (Z. 9-12). Seine Möglichkeit der optischen Wahrnehmung („on vidit“/ er sieht Z. 9) wird ihm durch eine Litotes genommen. Die Darstellung jener Litotes („osleplennyj špagoj“/ blind geworden durch den Degen Z. 9) in passiver Form, also ohne Nennung des Toreadors als Verursacher, verweist nochmals auf die irrationale Wahrnehmung des Tiers. Auch die instinktive Wahrnehmung durch die übrigen Sinnesorgane ist nun beeinträchtigt („glucho...mutnoj“/ taub...getrübt Z. 10). Der Stier spürt Feuchtigkeit, weiß aber nicht, daß es sich um sein Blut handelt (Z. 10). Wieder ist die animalische Ebene eines bloßen Existierens ohne bewußte Reflexion angesprochen. Der eine Vorgang „po temnym perechodam ven“ (entlang der dunklen Durchgänge der Venen Z. 11) spricht den bloßen Ablauf lebenswichtiger Funktionen an, die im Innern des Körpers stattfinden, ohne nach Außen sichtbar zu werden. Die Verbform „strujas“ (sich ausbreitend Z. 11) vermittelt dabei auf onomatopoetischer sowie semantischer Ebene eine gewisse Unruhe, die mit dem Gefühl von Leidenschaft oder Lebenswillen des periphrasierten Blutes assoziiert werden kann.

Auf „vlagoj“ (Feuchtigkeit Z. 10) bezieht sich die folgende Aussage zurück. So bildet der „suchoj pesok aren“ (trockener Sand der Arenen Z. 12) ebenfalls gleichzeitig auf onomatopoetischer als auch semantischer Ebene eine Antithese zur Feuchtigkeit. Das Verb „obagrit“ (purpurrot färben Z. 12) klärt durch seine Farb-

aussage endgültig, was die Periphrase der Zeile 11 bereits vermuten ließ: daß es sich bei der Feuchtigkeit um Blut handelt. Die rote Farbe symbolisiert dabei Blut und Leben ebenso wie Kampf. Sie wird wiederholt im Farbadjektiv „krasnym“ (rot Z. 13). Auch das Instrumentalattribut „plamenem“ (mit Flamme Z. 13) vertieft die Bedeutungen von Kampfbereitschaft und Lebenswillen. Die Verwundung und das Rot des Blutes reizen den Stier noch mehr. Dies verrät der Einschub „draznjaščim vzory“ (die Blicke reizend Z. 13). Auch das Verb „volnuetsja“ (rebelliert) enthält die Konnotation von Gereiztheit, aber auch von einem letzten Aufbäumen vor dem Tod. Typisch für Burghardt ist die Verwendung deiktischer Wörter im Gedicht, die lediglich in Titel und im letzten Wort konkretere Nennungen erfahren. Oft handelt es sich dabei um die Namen der Helden (z.B. „Otello“/ Othello). Hier besitzen die Akteure gemäß der Konzeption, die den Zuschauer in die Wahrnehmungswelt eines Tieres versetzt, keine Namen, sondern werden konkretisiert als „Byk“ (Stier Titel) und „toreadora“ (Torero Z. 14). Im gesamten Gedicht handelt es sich um die reaktiven Handlungen von Stier und Zuschauern. Der aktive Part des Toreadors findet in der Wendung „v rukach“ (in den Händen) seinen Ausdruck.

Im Kontext der üblichen Stierkampfliteratur⁵⁹⁰, in der es meist um den Toreador als Helden oder um die spanische Kultur des Stierkampfs geht, bildet dieses Sonett eine äußerst interessante Ausnahme. Gerade die außergewöhnliche Perspektive des Tieres weckt die Sympathie des Rezipienten und wirkt ungewöhnlich lebendig sowie originell.

„Skovoroda“ (Skovoroda)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Das Sonett „Skovoroda“ (Skovoroda) bezieht sich auf den ukrainischen Wanderphilosophen und Schriftsteller des 18. Jh. Es wird auf das Jahr 1928 datiert. Bald darauf wurde es offenbar schon von Zerov in die Anthologie „Sjajvo“ (Strahl) aufgenommen. Es wäre somit das erste in ukrainischer Sprache verfaßte und veröffentlichte Sonett Burghardts⁵⁹¹ und eines der wenigen, welches nicht Teil eines Zyklus ist. Das liegt daran, daß allein dieses ukrainische Sonett noch vor seiner Emigration entstand, das älteste Sonett, das in den Gedichtband „Karavely“ (Karavellen) aufgenommen wurde.

Das Metrum dieses Sonetts ist der fünffüßige Jambus. Die Reimanordnung gemäß dem französischen Sonetttyp lautet: aBBa/aBBa/CCd/EEd. Aufgrund der zahlreichen grammatischen Reime (Z. 1/8, 5/6, 9/10, 11/14), die naturgemäß nahe Reime sind, fehlen ferne oder unreine Reime völlig, dafür treten einige reiche Reime hervor (d und B, wobei die Reimwörter in Z. 2 und 7 in ihrem Lautbestand fast identisch sind). Auch originelle Reime, wie sie in vielen anderen Sonetten aus „Karavely“ (Karavellen) auftreten, fehlen.

Zahlreiche Alliterationen stellen Lautbezüge her (Z. 1, 2, 3, 4, 6, 7/8, 14). Hinsichtlich der Vokale dominieren Assonanzen von „i“ und „y“, mit Ausnahme der Zeilen 6, 9 und 10, in denen auch der Vokal „u“ häufig vorkommt. Aufgrund

⁵⁹⁰ Ein bekanntes Beispiel ist Ernest Hemingways „Death in the Afternoon“ (Tod am Nachmittag) von 1932, in dem er den Ehrenkodex des Stierkampfs und den Stierkämpfer als Helden in den Mittelpunkt stellt.

⁵⁹¹ Vgl. Klen (1992), S. 365; Burghardt, Josefine (1962), S. 21.

der Epanalepsen und anderer Infinitive häuft sich im ersten Quartett das Morphem „-ty“ (Z. 1, 2, 4). Damit werden Handlungen ausgedrückt, die jedoch nicht dynamisch sind, sondern in ihrer Infinitivform abstrakt bleiben. In den Zeilen 1 und 2 wird die Lautkombination „be“ wiederholt und erweitert sowie die Verbindung „bez“ gespiegelt („bez“ - „sebe“). In Zeile 2 ergibt sich außerdem die Lautreihe „vb“-„v“-„b“-„v“ und die vierfache Verwendung des Liquiden „r“. Alliterationen führen zu einer Verdoppelung des Liquiden „l“ und des Phonems „ne“ (Z. 3). In Zeile 4 wiederholt sich aufgrund der Epanalepse die Lautverknüpfung „vi“ und wird zusätzlich gespiegelt („spivat’: Cvity, Cvity!“). Diese Kombination und ihre Spiegelung kommen außerdem in den Zeilen 2 und 9 („viter“), 5 und 14 („svit“), 7 („tychi vody“), 10 („vynom“), 11 („vičnyj zapovit“) und 12 („mandrivky“) vor. Auch die Lautanordnung „ti“ bzw. „ty“ und ihre Spiegelung hängt z.T. mit dieser Kette zusammen. Abgesehen von den bereits genannten Infinitivwendungen des ersten Quartetts finden sie sich in folgenden Zeilen: 1 („mety“), 2 („viter“), 5 („svit“ - „rosty“), 7 („tychi“ - „čysti“), 8 („samoty“), 9 („Ity“ - „viter“), 10 („mudrosty“ - „rozvesty“), 11 („zapovit“) sowie 14 („stvoryty svit“). Im zweiten Quartett häufen sich außerdem die Kombination „ro“ und ihre spiegelbildliche Anordnung (Z. 5 „rosty“, 6 „zori“, 7 „prozori“). In Zeile 8 kommt die Lautverbindung „as“ in spiegelbildlicher Anordnung noch einmal vor („jasnoī samoty“). In Zeile 10 wiederholt sich die phonematische Kombination „ros“ und die Lautverbindung „ty“ wird erweitert zu „sty“ („mudrošty“ - „rozvešty“). Auffällig ist auch die Wiederaufnahme der Lautanordnungen „pr“ (Z. 7, 8), „dr“ (Z. 10, 12) und die Häufung von Zischlauten (Z. 13, 14).

Auch auf semantischer Ebene sorgen Wiederholungen für eine Strukturierung. In den Zeilen 2 und 9 wird als Merkmal der äußeren Welt „viter“ genannt. Zentral sind die philosophischen Begriffe „duši“ (Seele Z. 4, 14), „svit“ (Welt Z. 5, 14), „šljach“/ „šljachu“ (Weg Z. 8, 13) sowie „može“ (vielleicht Z. 11, 13). In den Versen 1 und 4 finden sich Epanalepsen. Diese Häufigkeit semantischer Wiederholungen korrespondiert mit der an vielen Stellen parallelen Anordnung von Abstrakta bzw. Konkreta, die jeweils durch die Konjunktion „i“ (und Z. 1-3, 6/7, 9, 12) verbunden sind. Getrennt werden die Strophen durch syntaktische Einschnitte. Somit wird auf semantischer und syntaktischer Ebene die Verdoppelung der Bedeutung auf der Inhaltsebene vorbereitet. Weitere syntaktische Parallelismen finden sich in den Zeilen 1/9, 3, 9, 11/13. Syntaktisch ergibt sich aus dieser Reihung von Nomen ein eher parataktischer und polysyndetischer Bau mit wenigen Inversionen. Nur ein Enjambement (Z. 9/10), eine Inversion (Z. 12) und Hyperbata (Z. 11, 13) kommen vor. Die Syntax evoziert also Schlichtheit wie sie Skovorodas Philosophie entspricht. Ziellosigkeit wird nicht nur auf semantischer, sondern auch auf syntaktischer Ebene durch eine Aposiopese deutlich gemacht (Z. 1).

Um die Bedeutung des Tuns in der Philosophie Skovorodas zu betonen, befinden sich die Verben an exponierten Stellen, wie z.B. am Versbeginn (Z. 1, 2, 9) oder gegen Ende (Z. 4, 5, 13, 14). Es handelt sich meist um Vorgangsverben, was für die thematisierte Philosophie bezeichnend ist. Partizipien kommen nicht vor. Die meisten Verben sind Infinitive. Dadurch wird eine Vermeidung von Personenbezeichnungen ermöglicht (außer in Zeile 11), was dem Text eine allgemeinere Gültigkeit verleiht. Das macht bereits deutlich, daß es in diesem Text weniger um Skovoroda als historische Person geht, sondern vielmehr um seine Philosophie. In vergleichbaren Sonetten Burghardts bezieht er sich im Gedichttext mit Hilfe von Per-

sonalpronomen auf die Person oder den Gegenstand, der im Titel explizit genannt wurde. Dadurch macht er deutlich, daß es im gesamten Text um die betreffende Person bzw. Gegenstand geht. Auch das Fehlen solcher Pronomen trägt in „Skovoroda“ (Skovoroda) somit zur Möglichkeit der Verallgemeinerung bei.

Die Nomen bezeichnen entweder psychologische Abstrakta, die hier verhältnismäßig häufig sind, oder Konkreta aus dem Bereich der Natur. Sie dominieren unter den Wortarten. Nur einige Adjektive, meist in der Bedeutung Klarheit oder Endlosigkeit, sind ihnen beigegeben. Die Naturmetaphorik bedient sich einer klaren, gegenständlichen Semantik, die auf den ersten Blick wie einfache, eindeutige Sprache wirkt. Doch schon die Farbsymbole verweisen auf weitere Sinnebenen. So steht das Grün von „lis i lan“ (Wald und Feld Z. 3), das Vergänglichkeit und gleichzeitig die Hoffnung auf Ewigkeit bedeutet, dem Blau des Himmels (Z. 3) sowie dem Gold der Gestirne (Z. 6) gegenüber, die auf Unendlichkeit und Göttliches verweisen. Mit letzterem korrespondieren die Adjektive „neozore“ (grenzenlos Z. 3) und „dal’ni i bezkraï“ (weit und grenzenlos Z. 12). Sowohl das irdische Leben als auch ein mögliches Leben nach diesem werden so miteinbezogen. Einen weiteren Sinneseindruck vermittelt das Adjektiv „tychi“ (stille Z. 7). Die Adjektive „čysti i prozori“ (rein und durchsichtig Z. 7) sowie „jasnoi“ (klare Z. 8) und das in „snih“ (Schnee Z. 9) implizierte Weiß vermitteln klare Erkenntnis, die das Ziel der Lehre Skovorodas ist. Der symbolische Gehalt der objektsprachlichen, scheinbar eindeutigen Nomen und die Nennung von Abstrakta eröffnen eine Tiefenebene, die eine psychologische Lesart des Sonetts erfordert. Es handelt sich bei den Nomen gleichzeitig immer um die Natur der Umwelt, in der sowohl Skovoroda als auch Burghardt sich auf ihren Wanderungen befanden, und um die Natur des Menschen, die im Sinne von Seelenwanderung auch durchwandert werden kann.

Die innere Struktur dieses Sonetts ist die klassische, dialektische. Die These des ersten Quartetts besteht in der Beschreibung einer äußeren Welt. Die innere Welt, die im zweiten Quartett zur Sprache kommt, bildet dazu die Antithese. Diese wird um die Zeilen 9 und 10 verlängert. Die Zeile 11 leitet eine Wendung ein, die mit einer Synthese in der Pointe (Z. 13-14) schließt. Diese Synthese besagt, daß die innere, seelische Welt zunächst geordnet werden muß, um dann auch mit der äußeren Welt in Einklang zu sein.

Typisch für Burghardt ist die Nennung des Helden im Titel als intertextueller Bezug, im Kontext dessen das darauf folgende Sonett zu sehen ist. Hryhorij Skovoroda (1722-1794) war ein wandernder Philosoph und Schriftsteller, der die aufklärerische Lehre verbreitete, Glück und Zufriedenheit fände man nur durch Führung eines Lebens gemäß der Natur, in dem materielle Werte keine Rolle spielen. Eine zentrale Stellung besitzt in seiner Philosophie der Mensch und dessen Freiheit. Darin entspricht er dem humanistischen Ansatz Burghardts. Seine ethischen Werte sind rechtschaffene Arbeit und moralische Selbsterkenntnis, also eine asketische Lebensführung. Diese Erkenntnis beim Individuum ist gemäß dem Philosophen die Voraussetzung für Veränderungen in der Gesellschaft (z.B. Abschaffung der Leibeigenschaft).⁵⁹²

Das Motiv des Wanderns bzw. Gehens ist ein zentrales Motiv dieses Sonetts. Es kommt in den Zeilen 1, 9 und 12 explizit vor. Die Beschreibungen von Landschaft (Z. 2, 3, 6, 7) oder von Wetter (Z. 9), durch die der Philosoph geht, dienen

⁵⁹² Vgl. Efremov, S. 215ff., 98f.

der Verdeutlichung des Gehens und seiner Konsequenz. Denn diese natürliche Umgebung, in der er sein will, stellt eine Metapher der Natur des Menschen dar, zu der zurückzukehren seine Philosophie aufruft. Die vielen syntaktischen und semantischen Parallelismen, die jeweils durch die Konjunktion „i“ (und Z. 1-3, 6, 7, 9, 10, 11) verbunden sind, entsprechen einer Figur des Barock, in der ein Begriff durch viele Worte in Aufzählung beschrieben wird. Somit greift Burghardt auf den Stil Skovorodas und seiner Zeit zurück (Distributio, Descriptio).

Im ersten Quartett wird das z.B. im ziellosen Gehen (Z. 1) deutlich, welches Skovorodas Philosophie entsprechend ein Wandern ohne äußeren Zweck ist, bei dem der Weg zum Ziel wird. Die Ziellosigkeit wird dabei durch die Aposiopese besonders betont. Der Weg oder das Wandern an sich dagegen hat einen Zweck, nämlich den, die Weite der Natur in sich aufzunehmen (Z. 2/3), die auch Freiheit und Einsamkeit bedeuten kann, die wiederum unabdingbare Voraussetzungen für das Hervortreten der Seele (Z. 4) darstellen. Die Betonung des Seelischen gegenüber dem Materiellen wird expressiv gestaltet durch die direkte Rede und den Ausruf in Zeile 4. Der Aufforderung „cvity“ (Blühe Z. 4) folgt der Prozeß „rosty“ (reifen Z. 5). Dadurch wird der Topos vom Kreislauf der Jahreszeiten angesprochen, der Blühen, Wachsen und Reifen versinnbildlicht.

Im zweiten Quartett wird zunächst eine Synekdoche „svit“ (Welt Z. 5; Totum pro parte) genannt, die im folgenden in ihre Elemente aufgelöst wird (Z. 6/7; Pars pro toto). Im Gegensatz zur äußeren Welt, die im ersten Quartett beschrieben wird, handelt es sich im zweiten Quartett um eine innere Welt. Die in den akustischen Bildern personifizierte Seele reflektiert die Außenwelt in die Innenwelt oder umgekehrt (Z. 4-7). Während der Wanderer von außen betrachtet geht und dabei die Natur ansieht, geschieht etwas in seinem Inneren. Er löst sich von den anderen Menschen, von deren materieller Umgebung. Die Entwicklung des Geisteslebens bis hin zur Reduktion auf sich selbst wird auf diese Weise beschrieben, also das Ziel der philosophischen Lehre Skovorodas. Den Vorgang bezeichnet das Verb „rosty“ (reifen Z. 5). Die Seele wird als innere Welt, als „vlasnyj svit“ (eigene Welt Z. 5) erkannt, welche die äußere Welt und deren Weite (Z. 6) reflektiert. Dabei sind die lebenspendenden Elemente Sonne und Wasser genannt (Z. 6/7). Außer seiner Funktion als Quell des Lebens gilt Wasser auch als Symbol von Unbewußtem und Weisheit, also von Weg und Ziel in Skovorodas Philosophie. Dieser Bedeutung steht die Sonne als Träger göttlicher Weisheit gegenüber. Weiterhin verweist Wasser im Sinne der Urmaterie auf die Bedeutung des Chaos, wie es in Zeile 14 wieder auftaucht. Antithetisch zu diesem Chaos steht die göttliche Ordnung, die die Sonne symbolisiert. Stille (Z. 7) und Einsamkeit (Z. 8) des äußeren und inneren Wanderns führen zu Klarheit, Weisheit und Erkenntnis der inneren Welt. So weit (Z. 6), still (Z. 7) und klar (Z. 7/8) wie die Natur muß auch die Seele sein, um zur Selbsterkenntnis und somit zur Zufriedenheit zu führen. Die Klarheit wird dabei durch die Synonyme „čysti i prozori“ (rein und durchsichtig Z. 7), „jasnoi“ (klar Z. 8) besonders hervorgehoben. In der Genitivmetapher „šljach jasnoï samoty“ (Weg der klaren Einsamkeit Z. 8) wird die ambivalente Aussage zusammengefaßt. Sie bezeichnet sowohl den Wanderweg in der Natur als auch den Weg, den die Seele geht, um zur Erkenntnis zu gelangen.

Auch Zeile 9 beschreibt ein physisches Wandern durch die Widrigkeiten der Natur und meint gleichzeitig die Entwicklung der Seele, die auf Schwierigkeiten stößt, durch diese zu Erkenntnis gelangt und mit Hilfe der Erkenntnis wiederum die

Hindernisse zu überwinden vermag (Z. 10). Damit stellt sie einen Parallelismus membrorum zu den Zeilen 2 und 3 dar, eine weitere Variation des Gehens. Der Wein der Weisheit ist ein Topos, der den Alkoholrausch als Mittel versteht, sich von der hiesigen Welt zu lösen und, wenn auch nicht göttliche Weisheit zu finden, so doch sich auf das Geistige zu konzentrieren.

Die Bezeichnung dieser Erkenntnis als „nam vičnyj zapovit“ (für uns das ewige Vermächtnis Z. 11) ist ein sehr allgemeiner und daher vieldeutiger Ausdruck. So kann mit dem Vermächtnis die Philosophie Skovorodas gemeint sein in ihrer zeitlichen und räumlichen Unbegrenztheit mit Bedeutung für die gesamte Menschheit. Die Verwendung des Wortes „zapovit“ (Vermächtnis) verweist aber auch auf eine national-ukrainische Bedeutungsebene, denn „Zapovit“ (Vermächtnis) ist der Titel unter dem das berühmte Gedicht des ukrainischen Nationaldichters Ševčenko bekannt wurde, in welchem er die Freiheit seiner Nation und aller Unterdrückten beschwört.⁵⁹³ Parallel dazu zielt auch Skovorodas Philosophie auf eine Befreiung der Menschen von Zwängen, die sie sich selbst oder die ihnen von der Gesellschaft auferlegt wurden. Die Lehren Skovorodas und Ševčenkos können also zweierlei bedeuten: eine Lehre zur Befreiung des Menschen im allgemeinen oder, mit dem gesellschaftlichen Hintergrund einer nationalen Bedeutung, als Befreiung von ukrainischer Kultur und Nation. In diese schriftstellerisch-politische ukrainische Traditionslinie stellt sich mit diesem Sonett auch Burghardt. Da er angeblich von der Wiedergeburt der Ukraine nach der Oktoberrevolution tief bewegt war,⁵⁹⁴ ist eine solche Lesart durchaus zulässig. Das Adjektiv „vičnyj“ (ewig Z. 11) weist darüber hinaus auf eine weitere, auf eine religiöse Ebene. Als ewiges Vermächtnis der Menschheit könnte die Erbsünde betrachtet werden, die die Menschen immer wieder dazu anspornt, ein irdisches Paradies zu suchen.⁵⁹⁵ Skovoroda lehrt, daß sie dieses nicht an einem anderen Ort finden können, sondern nur in sich selbst, durch Seelenfrieden und Erkenntnis. Das Vermächtnis, das Skovoroda durch sein Werk hinterließ, ist seine persönliche Einsicht, daß er nur als Wanderer im Sinne auch von Seelenwanderung glücklich war. Diese Erkenntnis, die er allen Menschen empfiehlt, wird in Zeile 12 wiedergegeben und stellt einen Parallelismus membrorum zu den Zeilen 1 und 3 dar. Dem Wandern als Suche nach verschiedenen Möglichkeiten, sein Seelenheil zu finden (Z. 12), steht in Zeile 13 das Ausschließen anderer Alternativen als der Selbsterkenntnis durch Wandern gegenüber. Es findet also eine thematische Verengung statt.

Auf diesen verschiedenen Ebenen bewegt sich nun auch die Pointe des Sonetts (Z. 13/14). Das Chaos bezeichnet nicht nur die Unübersichtlichkeit des menschlichen Lebens allgemein, des Chaos des äußeren Lebens mit Wirkung auf das Seelenleben, sondern auch das Chaos der politischen Verhältnisse in der Ukraine zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Antithetisch zum Chaos steht in Zeile 14 die Welt, die Ordnung und Zivilisation bedeutet. Die Lösung dieses Chaos besteht nach Skovoroda in einer solchen Ordnung und Zivilisierung (im Sinne von Sko-

⁵⁹³ Vgl. Ševčenko, Taras H. (1970): *Tvory u p'jaty tomach*. Bd. 1: *Poetyčni tvory 1837-1847*. Kiev, S. 350: „Jak umru, to pochovajte...“ (Zapovit)/ (Wenn ich sterbe, dann begrabt mich... Vermächtnis). Auf dieses Gedicht nimmt Burghardt übrigens auch in seiner Epopöe Bezug. Ein Kobzar (Titel von Ševčenkos berühmtestem Gedichtband) wird dort auch erwähnt. Vgl. Klen (1991), S. 160 und 167.

⁵⁹⁴ Vgl. Klen (1947), S. 11f.; Burghardt, Josefine (1962), S. 14, 19; Šerech (1947), S. 1.

⁵⁹⁵ Z.B. das Land in dem Milch und Honig fließen in: Ex 3, 8.

voroda Askese) der seelischen Welt, in der Zufriedenheit eines immateriellen, spirituellen, also quasireligiösen Bewußtseins, das erreicht wird durch physisches sowie geistiges Wandern in Absonderung von anderen Menschen (also in Einsamkeit). Übertragen auf die nationale Dimension könnte die Erkenntnis der Ukrainer gemeint sein, daß sie eine eigenständige Nation und Kultur sind.

Ein interessanter Aspekt ist auch die Betrachtung der Sonettform als Opposition zum Chaos. Ihre Regelhaftigkeit und Strenge entsprechen einem hohen Grad an Ordnung in der Lyrik, die anderen Formen, z.B. dem freien Vers, diametral entgegensteht. Auch Burghardt könnte das Sonett auf diese Weise empfunden haben, als absoluten ästhetischen Wert, der zu den von ihm verachteten, zeitgenössischen sozialistischen Autoren im krassen Gegensatz stand.⁵⁹⁶ Dies käme einer literaturtheoretischen Aussage gleich. Diese Breite an Bedeutungen wird unterstützt durch den doppelten Gebrauch des Einschubs „može“ (vielleicht Z. 11/13), der nicht dogmatisch die Lehre aufdrängt, sondern sie als Möglichkeit anbieten will, ebenso wie Skovoroda durch das Vorleben seiner Philosophie lehrte statt durch Überzeugungseifer. Die Einfachheit seiner Lehre wird unterstrichen durch wiederholte Nennung ihrer konstituierenden Elemente: „duši“ (Seele Z. 4/14), „svit“ (Welt Z. 5/14), „pity“ (gehen Z. 1)/ „ity“ (gehen Z. 9), „šljach“ (Weg Z. 8)/ „šljachu“ (Weg Z. 13). Diese Begriffe sind in der abschließenden Sentenz als Chiasmus angeordnet:

„šljachu“ (Weg Z. 13) ----- „duši“ (Seele Z. 14)
 „chaosu“ (Chaos Z. 14) ----- „svit“ (Welt Z. 14)

Zwischenresümee

Es handelt sich bei den Sonetten dieses Kapitels um sowohl dem thematischen Schwerpunkt als auch der Form nach differierende Gedichte. Während die meditativen und naturphilosophischen Sonette die Tendenz aufweisen, von der strengen klassischen Form abzuweichen, tendieren die übrigen Sonette zur Befolgung der strengen Observanz. In den meisten dieser Sonette wurden Farbsymbole sparsam verwendet, dennoch sind sie in ihrer übertragenen Bedeutung meist kon-

⁵⁹⁶ In Analogie zu Zeile 14 des Sonetts „Skovoroda“ (Skovoroda) könnte man die philosophische Seele mit der Kunst verbinden, woraus sich einige intertextuelle und aktuelle Bezüge ergäben. So findet sich z.B. in Brjusovs Kunstauffassung der Begriff vom Chaos, der dem ordnenden Begriff der Wissenschaft gegenübersteht, vgl. Brjusov (1969), S. 27-30. Innerhalb der Kunst empfindet Becher die strenge Form des Sonetts „Als Rettung vor dem Chaos“. Vgl. „Das Sonett“ in: Becher, Johannes R. (1956): Sonett-Werk 1914-1954. Düsseldorf, S. 13. Dieses ist ohne Datum. Da aber alle Sonette zwischen 1914-1954 entstanden sind, könnte Burghardt es gekannt haben. Göbner bezeichnet die Wirkungszeit der Neoklassiker als „Zeit des gesellschaftlichen Chaos“, in der das „Anknüpfen an humanistische Ideale der Klassik ein äußerst bedeutsames Thema...darstellt“. Zit. n. Göbner (o. J.), S. 6. Burghardt selbst bezeichnet später den sozialistischen Realismus als Chaos. Vgl. Klen (1947), S. 14. So könnte also auch Burghardt in „Skovoroda“ (Skovoroda) indirekt das Sonett wegen seiner strengen Form und wegen seiner ideellen Verknüpfung mit der humanistischen italienischen Kultur als Gegenpol zum ihn umgebenden und sicherlich auch seelisch wirkenden Chaos empfunden haben. Die Frage seiner Zeitgenossen, wozu in einer solchen Umbruchszeit Sonette geschrieben würden, müßte also mit der ordnenden Kraft dieser beantwortet werden. Weitere Hinweise dazu gibt Burghardt selbst in seiner Epopöe: Vgl. Klen (1991), S. 190.

stituierend für die semantisch-sinnhafte Struktur. Intertextuelle Bezüge spielen nur teilweise eine Rolle.

3.1.1.7 Sonettinen

Ähnlich den Sonettoiden Zerovs, erlaubt sich auch Burghardt eine starke Abweichung von der traditionellen Sonettform, die jedoch durchaus im Kanon enthalten ist: die Form der Sonettine. Diese werden bei Kačurovs'kyj „Polovynyj sonet“ (halbierte Sonette)⁵⁹⁷, an anderer Stelle „Napivsonety“ (Halbsonette)⁵⁹⁸ genannt. Der Unterschied zum Sonettus simplex besteht in der halbierten Zeilenzahl, die ein eigenes Reimschema und eine besondere innere Form zur Folge hat. Es handelt sich um sieben Verse, die in ein Quartett und ein Terzett aufgeteilt sind, wobei einer der Terzett-Reime einen Quartett-Reim nochmals aufgreift.

Im Falle der russischen Sonettinen von „Pod nebo aloe vzmyvaja...“ (Unter dem purpurroten Himmel aufsteigend...) handelt es sich um ein Werk aus Burghardts erster Schaffensphase, das starke intertextuelle Bezüge zu Blok aufweist wie übrigens einige der im Jahr 1921 entstandenen Gedichte. Diese Bezüge äußern sich nicht nur in äußerer Markierung, sondern auch in einer Entsprechung im symbolistischen Wesen des Texts.

„Pod nebo aloe vzmyvaja...“ (Unter dem purpurroten Himmel aufsteigend...)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Dieses titellose Gedicht stammt aus dem Jahr 1921. Es entstand also etwa zur gleichen Zeit wie Burghardts russische Sonette. Ihm ist ein Epigraph vorangestellt, bei dem es sich um ein Zitat von Blok handelt. Daher ist der intertextuelle Bezug zu Bloks Gedicht „Dym ot kostra strueju syzoj...“ (Graublauen Rauch eines Lagerfeuers verbreite ich...) aus dem Jahre 1909 deutlich.⁵⁹⁹ Die äußere Form von fünf Quatrains im Kreuzreim unterscheidet sich von Burghardts Konzeption. Das Metrum jedoch übernimmt Burghardt von Blok. Auch Blok greift in seinem Gedicht mittels Epigraph und Motivübernahme auf andere Gedichttexte zurück. Auffällige und häufige Epanalepsen oder Polyptota sind in Bloks Gedicht dominante Stilmittel, die Burghardt nur bedingt anwendet. Während die Litotes von Z. 3-4 eher einen direkten Tribut an Bloks „Stichi o Prekrasnoj Dame“ (Verse über die schöne Dame) darstellt, übernimmt Burghardt aus dem Prätext zahlreiche Motive wie Rauch und Nebel, Feuer, Dunkelheit und Morgenrot bzw. Nacht und Tag, Purpur, Kreisform, Traurigkeit und Trug. Diese Motive gehören zur typisch Blokschen symbolistischen Ausstattung seiner Topoi der „Strašnyj mir“ (Schreckliche Welt) und „Stichi o Prekrasnoj Dame“ (Verse über die schöne Dame).

Bei Burghardt handelt es sich um ein Gedicht, das durch das Reimschema AbbAcAc in vier Strophen gegliedert wird, zu denen je ein Quartett und ein Terzett gehören. Diese Anzahl von Strophen erinnert an die späteren ukrainischen Sonettzyklen Burghardts, die sich jedoch dahingehend von den Sonettinen unterscheiden, daß die einzelnen Sonette numeriert sind, um die zyklische Struktur festzulegen.

⁵⁹⁷ Vgl. Kačurovs'kyj (1967), S. 175.

⁵⁹⁸ Vgl. Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 649.

⁵⁹⁹ Vgl. Blok (1960). Bd. 3, S. 253.

Metrum ist der Jambus in unterschiedlicher Silbenzahl. Die jeweils erste und dritte Zeile der Quartette besitzt neun Silben, die jeweils zweite Zeile zehn Silben, die jeweils vierte Zeile drei Silben. Die Silbenzahl der ersten und dritten Zeile der Terzette beträgt jeweils vier Silben. Einzige Ausnahme ist Reim C in Z. 12 mit seiner weiblichen Endung und somit einer Länge von fünf Silben. Die jeweils mittlere Zeile der Terzette zählt sieben Silben. Diese Konstruktionselemente beinhalten zwar eine gewisse Unruhe, die jedoch einer Regelmäßigkeit unterliegt. Neben der Verwendung von Sonettinen trägt auch die starke Variabilität der Silbenzahl bei zur modernen Erscheinung dieses Gedichts, die sich auf die traditionelle Sonettform destruktiv auswirkt. Darin stellt das vorliegende Gedicht im Werk Burghardts eine Ausnahmeerscheinung dar, die jedoch relativiert werden kann durch den Hinweis auf den wenig ausgeprägten eigenen Stil des Frühwerks, in dem ein Taster in verschiedene Richtungen (z.B. die Übersetzung der „Eisernen Sonette“) erkennbar ist.

Ungewöhnlich ist der Spaltreim A in der zweiten Sonettine. Reim b aus der ersten Sonettine reimt sich mit Reim b aus der dritten. Das Reimwort der jeweils zweiten Zeile ist sogar identisch. Paronomasie besteht zwischen den Reimworten der Reime c in der zweiten und dritten Sonettine. Alle Reime sind genau, außer den jeweiligen Reimen A. In der ersten Sonettine handelt es sich um einen fernen, in den übrigen um nahe Reime. Reiche Reime finden sich in den Zeilen 15 und 18 und in Reim b der vierten Sonettine. Die Reime b der ersten und dritten Sonettine dagegen sind sogar tiefe Reime. Hinsichtlich des Vokalismus sind alle Reime tonarm, außer in den Zeilen 4, 6 und 11. Hinsichtlich des Konsonantismus sind alle Reime tonarm. Grammatisch bedingt sind die Reime der Zeilen 4, 6, 18, 20 sowie jeweils Reim c in der ersten und vierten Sonettine ebenso wie Reim b der vierten Sonettine. Binnenreime bestehen in den Zeilen 3, 23 und 24.

Alliterationen kommen in der ersten (Z. 2/3), v.a. aber in der vierten Sonettine (Z. 23, 24, 25, 27) vor. Elisionen finden sich in Z. 15-16 („il“) und 22 („vse-l“). Eine Häufung des Liquiden „r“ in den Zeilen 20 und 21 wirkt onomatopoetisch. Neben dem dominanten Vokal „a“ sind im Quartett von Sonettine III auch „i“ und „o“, in den Terzetten der Sonettinen I und III „u“ auffällig häufig. Folgende Lautspiegelungen finden sich in der ersten Sonettine: „aloe“ (Z. 1) - „plamja“ (Z. 2), „klubitsja“ (Z. 2) - „ty“ (Z. 3), „jarkoje kostra“ (Z. 2) - „sestra“ (Z. 3), „Zena“ (Z. 3) - „znaju“ (Z. 4) - „na“ (Z. 6), „sestra“ (Z. 3) - „čest“ (Z. 5), „no v ... tvoju“ (Z. 5), „sžigaju“ (Z. 6) - „žisn“ (Z. 7). Auch über die Strophengrenze hinaus kann man Lautverbindungen feststellen, wie z.B. „sžigaju“ (Z. 6) - „krugami“ (Z. 8) oder „uraganom“ (Z. 20) - „ravno...krugami“ (Z. 22). Innerhalb der zweiten Sonettine kommen andere Kombinationen vor: „i v vys“ (Z. 8), „zolutymi“ (Z. 8) - „i siritsja“ (Z. 9) - „kolyšet“ (Z. 10) - „my“ (Z. 11) - „klubitsja“ (Z. 14), „vzoidja“ (Z. 9) - „v zvone“ (Z. 12), „rastet...siritsja“ (Z. 9) - „zarevom“ (Z. 10), „kolyšet“ (Z. 10) - „neopalimoj“ (Z. 13). In der folgenden Sonettine ist das Lautgeflecht intensiver: „plod“ (Z. 15) - „plamja“ (Z. 16) „čto“ (Z. 15) - „čto...ot“ (Z. 17), „jarkoe kostra“ (Z. 16), „progorit“ (Z. 17), „progorit“ (Z. 17) - „promčitsja“ (Z. 20), „noči...utra/ tumanom“ (Z. 17/18), „noči“ (Z. 17) - „promčitsja“ (Z. 20), „lazur“ (Z. 19) - „bur“ (Z. 21) - „uraganom...promčitsja“ (Z. 20). In der letzten Sonettine kommen einige dieser Lautstrukturen nochmals vor: Alliteration in Zeile 23 („nad nami alymi“), „jarkim...zari darit“ (Z. 24) - „vrag“ (Z. 26), „gorit“ (Z. 23) - „groznyj“ (Z. 26), „kak“ (Z. 26) - „puskaj“ (Z. 27), „podymet“ (Z. 27) - „dymnyj“ (Z. 28).

Konkreta dominieren das semantische Feld. Dazu kommen ausnehmend zahlreiche Farbadjektive (purpurrot: „aloe“ Z. 1; „alymi“ Z. 23; hell: „jarkij“ Z. 2, 16, 24; golden: „zolotymi“ Z. 8; „zolotom“ Z. 24; azurblau: „lazar“ Z. 19). Nur drei Personalpronomina werden eingesetzt, doch diese sind typisch für ein Liebesgedicht (einmal „ja“/ ich, zweimal „ty“/ du). Wiederholungen auf dieser Ebene setzen inhaltliche Schwerpunkte: „plamja“ bzw. „plamen“ (Flamme Z. 2, 16, 27), „žizn“ (Leben Z. 7, 14, 15), „klubitsja“ (ballt sich Z. 2, 14), „kostra“ bzw. „kostre“ (Lagerfeuer Z. 2, 6, 16), „krugami“ (Kreise Z. 8, 22), „puskaj“ (Laß Z. 22, 27). Einige Ausdrücke („lazar“/ azurblau Z. 19, „aloe“/ purpurrot Z. 1, 23, „trizn“/ Totenfeiern Z. 12, „kostra“/ „kostre“/ Lagerfeuer Z. 2, 6, 16) entsprechen einem hohen Stil. Eine Epanalepse (Z. 14-15) und ein Polyptoton (Z. 27-28) verleihen Bloks Vorbild folgend bestimmten Begriffen mehr Nachdruck.

Eine Anapher in Zeile 1 und 3 der dritten Sonettine unterstreicht hier den Fragecharakter. Eine weitere betont die betroffenen Personen (Z. 23, 25). Viele Enjambements innerhalb der einzelnen Sonettinen binden diese zu engeren Einheiten, wobei es in der dritten zu einem Enjambement zwischen Quartett und Terzett kommt (Z. 5-7, 13/14, 18/19 und 20/21, 22-25, 27/28). Rhetorische Fragen sind das einzige syntaktische Mittel, das in diesem Fall zur Emphase eingesetzt wird, nämlich in Z. 3, 15, 21. Mit Ausnahme des ersten Quartetts ist der Satzbau eher hypotaktisch. Polysyndeta und syntaktische Parallelismen sind eine typische Folge. Inversionen kommen hier meist durch nachgestellte Adjektive oder Pronomen zustande (Z. 1, 2, 5, 6/7, 8/9, 10, 12-14, 20/21, 23, 24, 27/28).

Auch bei Burghardt wirkt die von Blok vorgegebene Szenerie nächtlicher Lagerfeuer kombiniert mit den Emotionen der Hingabe (Z. 5-7) und der Trauer (Z. 9) wie der Rahmen für eine Zigeunerromanze. Dem Symbolismus entspricht die Auffassung der Nacht als kreativ-visionäre Zeit und gleichzeitig - als Parallele zum Urchaos - als destruktive Zeit. Sie ist die Zeit, in der die Sinneswahrnehmungen trügen können und der Mensch dem Kosmos begegnet. Die Feuermetaphern (Z. 2, 6, 13, 16, 23, 27-28) bergen ebenfalls die Ambivalenz von schöpferischer und zerstörerischer Kraft. Destruktiv wirkt Feuer in seiner Funktion als apokalyptisches Zeichen, das in diesem Gedicht lediglich in einem Vergleich der letzten Sonettine (Z. 26-28) vorkommt. Schöpferische Kraft besitzt das Feuer als kosmogonische Energie der geistigen Inspiration, die gleichzeitig Selbstaflösung und Katharsis beinhaltet. Als Element, das alle anderen Elemente zu einem Ur-Ganzen zu vereinigen vermag, besitzt das Feuer im Symbolismus auch eine triebhafte Komponente, die wiederum zur Nacht als mystisch-erotischem Zustand paßt. Das Feuer, durch den Zusatz des in Inversion beigeestellten Adjektivs „jarkoe“ (hell Z. 2, 16) vertieft, erhellt zwar die Nacht, doch trägt es mit seinem Flackern gleichzeitig zur trügerischen Wahrnehmung bei. Tod (Z. 6-7, 12), Traum (Z. 15) und Morgenröte (Z. 10, 24) sind Übergangsphänomene zwischen der irdischen, alltäglichen Welt und anderen Sphären, deren Enthüllung von den Symbolisten angestrebt wurde. Der Tod ist bei den Symbolisten mit weißem Licht bzw. Feuer, mit Nacht (Abwesenheit der Sonne), also anderen Motiven dieses Gedichts verbunden. Er gilt den Symbolisten als Befreiung aus der irdischen Welt, die sie als nicht wirklich ansehen. Der Traum entspricht der symbolistischen Vorstellung von der Welt als Projektion, also als Scheinwelt. Der Begriff „zarja“ (Schein) ist wie „mečta“ (Traum) ein visionärer Grenzzustand mit prophetisch-apokalyptischer Komponente, eine Wandlungsphase zwischen Nacht und Tag und zwischen Silber und Gold bzw. Lila und Rot, symbolisiert durch die

Mischfarbe Rosa. Auch der Kontrast zwischen „trizn“ (Totenfeiern Z. 12) und „žizn“ (Leben Z. 14) ist hier nur ein scheinbarer, da letzterer Begriff mit „toskoj“ verbunden den symbolistischen Topos der Todessehnsucht (Tod als Befreiung aus dem „Weltgefängnis“) ergibt. Das Thema von Schein und Sein taucht konkret im Begriff „obmana“ (Täuschung Z. 15) auf, den auch Blok bereits in sein Gedicht einfügte. Auch die rhetorischen Fragen (Z. 3, 15, 16-21) verweisen auf die Unzuverlässigkeit menschlicher Sinnesorgane. Diese Antithese ist außerdem ein grundlegendes Prinzip der „Stichi o Prekrasnoj Dame“ (Verse über die schöne Dame). Deren aufgrund ihrer Unbekanntheit ambivalentes Erscheinen als Hure und Heilige gemäß Solov'evs Topos erscheint bei Burghardt abgemildert in der rhetorischen Frage und der Litotes „Kto ty? Žena ili sestra,/ ne znaju.“ (Wer bist du? Ehefrau oder Schwester,/ ich weiß es nicht. Z. 3/4).

Typisch symbolistisch ist darüber hinaus die starke Nuancierung von Farben wie Purpur (Z. 1, 23) und Azurblau (Z. 19), welche die Szenerie bestimmen. Purpur wurde als Farbe des Christumantels byzantinischen Kaisern zugeordnet und als solares Symbol gewertet. Als Zwischenfarbe zwischen Lila und Rosa verweist es zurück auf den Grenzzustand der Morgenröte. Das Azur verweist wie die obengenannten Grenzzustände weg von den irdischen Phänomenen, hin auf eine metaphysische Sphäre der Vision oder des Jenseitigen. Dazu trägt die Verwendung des Verbs „ujdet“ (vergeht Z. 19) bei, das ebenfalls einen Übergang bezeichnet, der die Seele betrifft. Die beiden Farben sind durch das Bild des purpurnen Beherrschers vom Himmel und des ihm umgebenden Azur verbunden. Ein weiteres Farbsymbol, Gold (Z. 8, 24), entspricht in seiner solaren und christlichen Bedeutung dem Purpur und dem Azur als Anima-Projektion. Im Zusammenhang mit Kreissymbolen kommen die Farben Gold („v vys' krugami zolotymi“/ mit goldenen Kreisen in der Höhe Z. 8) und Purpur („krugami/ nad nami alymi gorit“/ mit purpurroten Kreisen/ über uns brennen Z. 22/23) je einmal vor. Die Kreise sind dabei im symbolistischen Sinne Zeichen des „Weltgefängnisses“ und Vereinigung der Paradoxa von Anfang und Ende bzw. von Zeit und Ewigkeit. Im Zusammenhang mit den beiden solaren Farbsymbolen bezeichnen sie kosmische Kreisläufe bzw. die Form der Sonne. Im Kontext der anderen Werke Burghardts muß anlässlich des Kreissymbols außerdem auf die Darstellung in Dantes „Göttlicher Komödie“ hingewiesen werden, wo die Kreise auch Ewigkeit bzw. Ewige Wiederkehr verkörpern.

Zentral für die Veranschaulichung der symbolistischen Ideenwelt ist die dritte Sonettine. Die existentielle Frage nach dem Leben (Z. 15) wird auf symbolistische Weise beantwortet. Die Begriffe „mečta il' plod obmana“ (Traum oder Frucht einer Täuschung Z. 15) kennzeichnen es als das irdische Leben, das die Symbolisten nicht als das wahre Leben anerkennen. Die andere mögliche Antwort beschreibt das Leben als ein Warten auf den Tod, wie es die vielbeschworene symbolistische Todessehnsucht vorsah. Die Metapher vom Leben als „plamja“ (Flamme Z. 16) ist ideal gewählt, um einerseits den Übergang in eine andere Welt durch die Assoziation von in den Himmel reichenden Rauch und andererseits die Fragilität des Lebens, das metaphorisch durch „uraganom“ (Orkan Z. 20) und „vychrem bur“ (Wirbelwind Z. 21) gefährdet ist, darzustellen. Typisch symbolistisch ist die folgende Verkehrung der traditionellen Weltansicht. Symbolisieren Sonnenuntergang und Nacht traditionell den Tod und der Sonnenaufgang eine Wiederauferstehung, so erscheint hier das Leben als ‚tote‘ Zeit, verbracht in der Nacht, und der Morgen als Tod (Z. 16-17). Dieser scheinbare Widerspruch kann aufgelöst werden mit dem Hinweis auf

die Vorstellung der Symbolisten vom Leben als Schein und vom wahren Sein in einer anderen Dimension z.B. nach dem Tod.

Burghardt arbeitet in diesem Gedicht also mit den grundlegenden Antithesen Leben – Tod bzw. irdisches Dasein – wahres Leben, Helligkeit – Dunkelheit. Dabei gelingt es ihm, die symbolistische Vorstellungswelt⁶⁰⁰ in zahlreichen ihrer Details zu illustrieren und in vielen ihrer Verfahren nachzuahmen. Das Gedicht stellt eine Huldigung an Blok dar, wie auch hinter der Aussage „No v čest' tvoju“ (Doch zu deiner Ehre Z. 5) im außertextlichen Zusammenhang vermutet werden kann.

3.1.1.8 Resümee

Die Sonette Burghardts entstanden also über den gesamten Zeitraum seines Schaffens hinweg von den frühen 20er bis in die 40er Jahre. Darin entsprechen sie der ebenfalls großen Anzahl von Quatrains und Gedichten unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe, die mit dem Unterschied eines früheren Beginns (schon ab 1913), ebenfalls mehrere Schaffensphasen Burghardts umfassen, während andere strophische Kompositionen in der frühen, russischsprachigen Phase Burghardts kaum zum Tragen kamen. Allerdings ergibt sich innerhalb der Gruppe der Sonette von der Entstehung der russischen zu den ukrainischen Sonetten eine Entwicklung, wie sie insbesondere im Vergleich von Versionen des gleichen Stoffes in verschiedenen Sprachen sichtbar wird.

Im Bezug auf Inhalt und rhetorische Mittel bestehen folgende Spezifika: Der Held wird meist nur im Titel explizit benannt, innerhalb der Sonette wird der Eigenname durch Personalpronomen ersetzt (z.B. „Kortes“/ Cortés, „Tangejzer“/ Tannhäuser, „Golgofa“/ Golgotha, „Volodymyr“/ Volodymyr, „Lesbia“/ Lesbia usw.). Die Titel, v.a. der ukrainischen Sonette, sind meist leitmotivisch. In den russischen Sonetten sind Titel und Inhalt oft eher allgemein gehalten. Das hängt auch damit zusammen, daß v.a. die ukrainischen Sonette reich sind an Reminiszenzen, welche intertextuelle Bezüge herstellen. Diese sind fast immer sowohl im Nebentext (in Burghardts Fall die Titel) als auch im äußeren Kommunikationssystem markiert und können z.T. als metatextuelle Bezugnahmen verstanden werden. Es handelt sich also um durchweg explizite intertextuelle Bezüge, die dennoch von den Rezipienten hohes kulturologisches Wissen verlangen. Die Helden in Burghardts Sonetten sind starke Charaktere.

Alle von Burghardt verwendeten rhetorischen Figuren besitzen sinnbildende Funktion. Zahlreiche Symbole, insbesondere Farbsymbole, konstituieren weitere Sinnebenen. Sie verleihen auch Substantiven adjektivische Funktion. So wird innerhalb des Nominalstils der Mangel an Adjektiven ausgeglichen. Trotz des gnomischen Ausdrucks, der aufgrund der ausgeprägten äsopischen Sprache Burghardts entsteht, wirken seine Sonette dynamisch. Das liegt an den zahlreichen Antithesen und an den meist aktiven Handlungen. So findet also auch der durch die Nominalisierung bedingte Mangel an Verben einen Ausgleich. Der Nominalstil ist außerdem verantwortlich für eine komplizierte Syntax mit vielen Polysyndeta (meist durch die Konjunktion „i“/ und), Parallelismen und Inversionen.

⁶⁰⁰ Symbolistische Deutungen vgl. Hansen-Löven, S. 31-40, 78-88, 114, 118, 129, 186-188, 217-227, 242-249, 259, 279, 373, 425, 662.

Hinsichtlich der formalen Ausprägung der Sonette bei Burghardt läßt sich folgendes feststellen: Die Reime sind, v.a. in den ukrainischen Sonetten, häufig unrein oder fern. Das liegt an Burghardts Streben nach originellen, möglichst nicht grammatisch bedingten Reimen. Die lautlich-musikalische Instrumentierung durch Lautwiederholungen findet breite Verwendung. Sie gibt Burghardts Sonetten Klangtiefe und unterstützt teilweise die Aussagen auf semantischer Ebene.

Die Prüfung der Observanz der Sonettpoetik ergibt folgendes Bild. Eine durchgängige Gliederung der Sonette in zwei Quartette und zwei Terzette besteht nicht nur visuell, sondern auch inhaltlich. Von der inneren Struktur her bilden die Terzette aber oft ein Sextett.⁶⁰¹ Das spiegelt sich auch in der Beobachtung, daß Strophenenjambements in Burghardts Sonetten ausschließlich zwischen den Terzetten vorkommen können. Das Metrum ist gemäß dem Kanon meist der fünf-füßige Jambus. Einzige Ausnahme ist der sechsfüßige Jambus in „Ivan Carevič“ (Der Zarensohn Ivan), durch den eine gewisse Feierlichkeit entsteht, die jedoch auch zu anderen Sonetten Burghardts passen würde. Die Reimanordnung entspricht häufig dem französischen Typ. Das bedeutet, daß sich in den Quartetten meist umarmende Reime finden. Damit widerspricht Burghardt dem für das ukrainische Sonett als typisch festgestellten Sonetttyp mit alternierendem Reim in den Quartetten.⁶⁰² Teilweise weicht Burghardt aber auch von den kanonischen Reimanordnungen ab (vgl. Anhang E). Die Reimalternanz hält er durchgehend ein. Hinsichtlich der Themen fällt auf, daß außer wiederholten versteckten Hinweisen auf das tragische Schicksal der ukrainischen Eigenständigkeit im Gegensatz zu den epischeren Formen seiner Oktaven und der Epopöe weder zeitgeschichtlich-aktuelle Fragen angesprochen werden (mit einer Ausnahme: „Žovten'. 1917 r.“/ Oktober. Jahr 1917) noch ein Sonett über das Sonett von Burghardt verfaßt wurde.⁶⁰³ Insgesamt erweist sich also eine strenge, traditionelle Form als die vorherrschende im Sonettwerk Burghardts. Von dieser finden sich lediglich einzelne Abweichungen (z.B. das graphische Experiment in „Lot“/ Lot) und wenige Aufweichungen. Dazu gehören vorkommende Enjambements (insbesondere die Strophenenjambements), Paarreime und Abweichungen in der inneren Struktur. Die innere Struktur ist den Vorgaben Schlüters häufig nur schwer zuzuordnen. Monistische Sonette kommen kaum vor, auch eine rein dialektische Form findet sich eher selten. Dafür besitzen zahlreiche Sonette eine dualistische Struktur, die aber nicht einheitlich ist. Auffällig sind auch die häufiger vorkommende Organisation der inneren Struktur als dramatischer Aufbau, der einer Forderung Schlegels entspricht.⁶⁰⁴ Diese Aufweichungen der kanonischen Sonettform erscheinen v.a. in den russischen Sonetten im Frühwerk Burghardts. Eine Abweichung ist in gewissem Sinne auch die zyklische Form,

⁶⁰¹ So in den Sonetten: „Olegov ščit“, „Provans I, III, IV“, „Vljublennye“, „Lot I, II“, „Potop I“, „Bog“, „Cvet Jabloni“, „Kolo žytt'ove III, V, VI, VII“, „Tangejzer“, „Opachala tišiny“, „Poëta trup byl vozvraščěn volnoj...“, „Ėgej“, „Ty vsja v snegu aprel'skaja zemlja...“ (Olegs Schild, Provence I, III, IV, Verliebte, Lot I, II, Flut I, Gott, Apfelblüte, Lebenskreis III, V, VI, VII, Tannhäuser, Fächer der Stille, Des Dichters Leiche wurde von den Wellen zurückgebracht..., Ägäis, Du bist ganz im Schnee Aprilerde...).

⁶⁰² Vgl. Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 648ff und die Einleitung zu diesem Sonettkapitel.

⁶⁰³ Das Sonett über das Sonett ist ein „für die Sonettdichtung von jeher charakteristisches und produktives Thema.“ Lauer (1988), S. 332.

⁶⁰⁴ Vgl. Fechner, S. 352. Gemeint sind die Sonette „Antonij i Kleopatra II“, „Antonij“, der Zyklus „Cezar i Kleopatra“, „Byk pered boem“, „Otello“ und „Ivan Carevič“ (Antonius und Kleopatra II, Antonius, Zäsar und Kleopatra, Der Stier vor dem Kampf, Othello, Zarensohn Ivan).

die Burghardt seinen in der Emigration entstandenen Sonetten gab. Sie dient teilweise zur variierenden Ausgestaltung der Themen oder zur Entwicklung eines anderen Gedanken zum gleichen Thema, was einer dualistischen inneren Struktur gleichkommt, meist erfolgt aber eher die lineare bzw. chronologische Weiterentwicklung desselben.⁶⁰⁵

Die Antwort auf die Frage, was die Sonettform für Burghardt bedeutet, liegt eventuell in Zeile 14 des Sonetts „Skovoroda“ (Skovoroda). Wie bereits ausgeführt (vgl. Fußnote 596), könnte aufgrund der Verbindung, die Brjusov, Becher und sogar Burghardt selbst zwischen Kunst, Gesellschaft und Chaos sehen, auch Burghardt indirekt das Sonett wegen seiner strengen Form und wegen seiner ideellen Verknüpfung mit der humanistischen italienischen Kultur als Gegenpol zum ihn umgebenden und sicherlich auch seelisch wirkenden Chaos empfunden haben.⁶⁰⁶ Die Frage seiner Zeitgenossen, wozu in einer solchen Umbruchszeit Sonette geschrieben würden, hat Burghardt in „Popil imperij“ selbst formuliert: „Ta vže ja čuju inši holosy:/ ,Dlja nas ce hirše vid rycyny,/ to ž mertvi formy mertvoï krasy./ Sonet, oktavy i tercyny-/ starym panam spivaj v nych pro vesnu./ Viddaj ti virši do archivu!/ ... Daj nam poemu dlja ,šyrokych mas‘,/ jaka vantaž lehen’kyj maje“ (Und schon höre ich andere Stimmen:/ ‚Für uns ist das schlimmer als Rizinus,‘/ es sind tote Formen von toter Schönheit./ Sonett, Oktave und Terzinen-/ singe in ihnen mit einem alten Herrn über den Frühling./ Gib diese Verse ins Archiv!/ ... Gib uns ein Poem für die ‚breiten Massen‘,/ das eine leichte Fracht hat).⁶⁰⁷

Burghardts Antwort darauf wären also die ordnende Kraft und das ästhetische Vergnügen, welche die Sonettform verkörpern, als eben der Alltagsrealität diametral entgegengesetzte Pole. Eine solche eher apolitische, rein ästhetische Auffassung entspräche den Vorstellungen der „Kiever Neoklassiker“. Darüber hinaus verwendet Burghardt die Sonettform, die sich dazu anbietet, als Sinngedicht, in dem komplexe Sachverhalte in komprimierter Form dargestellt werden können.

In den kurzen Zusammenfassungen der Ergebnisse aus den Vergleichen zwischen den russischen Sonetten und ukrainischen Sonettzyklen in den Kapiteln über Exotismus („Antonij“/ Antonius verglichen mit „Antonij j Kleopatra“/ Antonius und Kleopatra) und Liebe (russisches Sonett verglichen mit seiner ukrainischen Entsprechung im Zyklus „Provans“/ Provence) wurde bereits eine Weiterentwicklung des Autors Burghardt zwischen den beiden Phasen seines Sonettwerks festgestellt. Demnach fällt auf den ersten Blick die Form der russischen Sonette als einzelne Sonette und die der ukrainischen als in Zyklen eingebundene auf. Abgesehen von einer einzigen Ausnahme („Antonij j Kleopatra“/ Antonius und Kleopatra) handelt es sich bei den Zyklen wie bei Burghardts Terzinen, Sestinen, Oktaven und Quatrains um monostrophische Werke. Außerdem manifestiert sich in den später entstandenen ukrainischen Sonetten eine strengere Observanz der Sonettpoetik, eine elaboriertere Lautstruktur und eine inhaltlich treffendere Formulierung.

⁶⁰⁵ Eine übergreifend dualistische Struktur besitzen die Sonettzyklen „Kortes“ und „Lot“ (Cortés, Lot). Eine lineare oder chronologische Struktur kann man den Zyklen „Antonij i Kleopatra“, „Volodymyr“, „Lesbija“, „Kolo žytt’ove“ und den Sonetten „Vljublennye“ sowie „Ljubov’ I-III“ (Antonius und Kleopatra, Volodymyr, Lesbia, Lebenskreis, Verliebte und Liebe I-III), die als Zyklus betrachtet werden können, zusprechen.

⁶⁰⁶ Vgl. die Interpretation des Gedichts „Skovoroda“ (Skovoroda) im Unterkapitel 3.1.1.6.

⁶⁰⁷ Vgl. Burghardt (1991), S. 190f.

In großem Maße bleibt Burghardt den neoklassischen Gattungsprinzipien und Themen treu. Burghardt befolgt (v.a. in den Kapiteln über Exotismus, Liebe, Religion und Weltliteratur) Zerovs Postulat „Do džerel“ (Zu den Quellen). Seine Sonettform gleicht, wie oben ausgeführt, abgesehen von der zyklischen Form, der der anderen Neoklassiker. Ebenso zählen die lautlich elaborierte Ausführung und der hohe Stil zu den neoklassischen Charakteristika. Mit Ausnahme der christlichen Religion entsprechen alle Themen Burghardts denen der übrigen Neoklassiker (vgl. auch die intertextuellen Hinweise). Daran wird sichtbar, wie sich Burghardt außer seiner übersetzerischen und verlegerischen Arbeit sowie den expliziten Erwähnungen der Neoklassiker in „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) und „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) bemüht, auch innerhalb seiner Sonette deren Andenken gerecht zu werden. Burghardts Sonette können also durchaus als eigenständige Fortsetzung des neoklassischen Werks betrachtet werden, zumal auch die Neoklassiker nicht als homogene Gruppe angesehen werden können (vgl. Kap. 2.2.3.1). Doch auch symbolistische und akmeistische Anklänge wurden hier festgestellt in häufigen Synästhesien, Ambivalenzen, spezifischen Motiven und intensivem Gebrauch von Farbsymbolen bzw. im Stoff des Exotismus, oder klarer Bilder.

In dieser Vereinigung klassischer Werte und moderner Tendenzen gleicht Burghardts Sonettwerk seinen Quatrains, den Gedichten unterschiedlicher Strophenlänge oder der Epopöe. Die an dieser Stelle festgestellten Charakteristika seiner Sonette treffen im allgemeinen auch auf die Gedichte zu, die Burghardt in anderen Dichtarten abfaßte. In seinen Sonetten spiegeln sich verschiedene kulturelle und zeitgeschichtliche Erfahrungen wider. Dabei sind die Themen weniger aktuell als in Gedichten anderer Dichtarten. Ein satirisch-ironischer Zug wie er z.B. in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) stark auftritt, kommt in Burghardts Sonetten an keiner Stelle zum Ausdruck. Formal sind die Sonette filigran und gleichzeitig ausdruckskräftig. Ihr klassischer Charakter wird durch die strengen Formvorgaben hervorgehoben, deren Erfüllung Burghardts künstlerische Leistung in besonderem Maße bestätigt.

3.1.2 Oktaven

3.1.2.1 Zur Poetik der Oktave: Kanon und Geschichte der Dichtart unter Berücksichtigung der ukrainischen Literatur

Die Oktave gehört wie Sonett oder Terzine zu den Formen, die im romanischen Bereich ihre Ausprägung zur kanonisierten Form erhielten. Die ursprüngliche Form, die sogenannte *Ottava Rima*, bestand demnach aus acht jambischen Elfsilbern mit weiblichen Versschlüssen (*Endecasyllabo*) und dem Reimschema ABA-BABCC. Ein Einschnitt besteht dabei nach dem sechsten Vers. Er ermöglicht ähnlich der Sonettform eine Verwendung der beiden abschließenden Zeilen als Pointe oder Zusammenfassung der Aussage. Solchermaßen wird auch eine bestimmte innere Form der Oktave vorgegeben. Diese Ausprägung der Oktave kann auch als Stanze bezeichnet werden, nicht jedoch andere Varianten der Strophe. Wie Dante und Petrarca Metonymien für die ursprünglichen Formen von Terzinen und Sonetten darstellen, ist mit den Oktaven der Name Boccaccio verbunden. Kačurovs'kyj bezeichnet diese drei Dichter als „tr'och peljustkiv fl'orentijs'koï lili“ (drei Blütenblätter der florentinischen Lilie).⁶⁰⁸ Giovanni Boccaccio (1313-1375) prägte die vorher in religiöser und volkstümlicher Dichtung vorkommende Gattung in seinen Werken „Teseide“, „Filostrato“, „Ninfale Fiesolano“.

Der Charakter dieser Strophe ist episch (Heldengedicht) oder lyrisch (Pro- oder Epilog). Bei Wilpert wird die Meinung vertreten, die Form käme „nur bei subjektiver, ironisch-lyrischer Distanz gegenüber den Stoffen voll zur Geltung“, da „sie als Strophe zu isolierter Schilderung verleitet“ und „ihre lyrisch-romantische Form für gegenständlich-objektive epische Themen (...) weniger geeignet scheint.“⁶⁰⁹ Das getragene Metrum bewirkt eine strenge Formerfüllung, die Einhaltung von Betonungen, metrischem Rhythmus, einheitlichem Stil, die Vermeidung von Enjambements.

Außerhalb der romanischen Sprachen wurde der fünffüßige Jambus mit alternierenden Versschlüssen zum Äquivalent des *Endecasyllabo*. Das Reimschema aabcbdd oder die Varianten einer doppelten Quatrain ababcdcd, abbacddc, ababccdd traten hinzu. Letztere Ausformung beinhaltet die Schwierigkeit für den Künstler, die Strophe als Einheit zu vermitteln. Eine weitere Unterart der Oktaven, die Siziliane, besitzt nur zwei Reime und folgt dem Schema abababab. Auch die um eine Zeile erweiterte Nonarime, deren neunte Zeile sich auf die zweite Zeile reimt, und die Spenser-Stanze mit dem Reimschema ababbcbcc, wobei die letzte Zeile einen Versfuß mehr zählt als die übrigen, werden zu den Oktaven gezählt.

Boccaccios Vorbild folgten zunächst Ariost und Tasso. Eine Flut italienischer Oktaven mit burleskem Charakter wurde ausgelöst. Nach Spanien führte J. Boscán die Oktave im 16. Jh. ein, wo sie im Werk von Alonso de Ercilla y Zúñiga und Lope de Vega ihren Höhepunkt erfuhr und bis Ende des 19. Jh. produktiv blieb. Camões' „Luisiaden“ vertraten die Oktave in der portugiesischen Literatur. In England wurde die Oktave zur Spenser-Stanze abgewandelt und außerdem von Byron verwendet. Schiller und Goethe erklärten sie zur „Königin der Strophen“, ein Titel, der üblicherweise dem Sonett zugesprochen wird.⁶¹⁰ In Rußland griff zunächst

⁶⁰⁸ Vgl. Kačurovs'kyj (1967), S. 186.

⁶⁰⁹ Vgl. Wilpert (1959), S. 592.

⁶¹⁰ Vgl. Häublein, Ernst (1978): *The Stanza*. London, S. 29-34; Wilpert (1959), S. 592; Kačurovs'kyj (1967), S. 184ff. Frank, Horst J. (1993): *Handbuch der deutschen Strophenformen*, 2. durchges.

V. Žukovskij die Oktave auf. Die italienisch-burleske Ausprägung der Dichtart führten Puškin („Domik v Kolomne“/ Häuschen in Kolomna) und A. K. Tolstoj („Son Popova“/ Der Traum des Priesters) fort.

Laut D. Čyžev's'kyj wurde Tasso bereits im Barock ins Ukrainische übersetzt. Eigenständige ukrainische Oktaven verfaßte zunächst P. Kuliš. Einen ersten Höhepunkt erlebt die Dichtart in der ukrainischen Literatur im Werk von I. Franko („Lisova idylja“/ Waldidylle, „Choč ty ne budeš cvitkoju cvisty“/Mögest du nicht als Blume blühen, „Vona umerla“/ Sie ist gestorben). Auch S. Hordyn's'kyj und M. Ryl's'kyj („Čumaky“/ Fuhrmänner) verfaßten Oktaven. Kačurov's'kyj bezeichnet schließlich das in diesem Kapitel zu untersuchende Poem „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) von Oswald Burghardt als gewichtigstes ukrainisches Werk in Oktaven: „Najvyznačnišyj v našij poezii tvir v oktavach ce, bezumovno, „Prokljati roky“ Jurija Klena“ (Das bedeutendste poetische Werk in Oktaven in unserer Poesie ist zweifellos ‚Die verfluchten Jahre‘ von Jurij Klen).⁶¹¹ Als ukrainische Ausprägung der Oktave schließt er die Variante aus zwei Quatrains oder andere extreme Abwandlungen aus. Die Kürzung des Versmaßes vom Elfsilber auf acht oder weniger Silben ist eine Form, die er als „Oktavil'ja“ bezeichnet.⁶¹²

3.1.2.2 „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre)

(Vgl. Klen (1991), S. 107-129)

Burghardts Wahl der epischen Form der Oktave ist für das umfangreiche Poem trefflich, da die Oktave mehr Raum zur Entfaltung bietet als die kurze Strophe einer Terzine und die mehr Freiheiten zuläßt als ein streng umrissener Sonettenkranz oder -zyklus. Der epische Charakter ist dem ernstesten politisch-historischen Stoff und seiner teilweise satirisch-ironischen Ausführung angemessen.

„Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) erschien im Jahr 1937 im Verlag des „Vistnyk“ (Bote) in L'viv.⁶¹³ Es ist offenbar das einzige Poem, das Burghardt ausschließlich in Oktaven verfaßt hat. Die Form einer achtzeiligen Strophe taucht bei Burghardt im übrigen nur vereinzelt in der Epopöe „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien S. 290, 296, 306) und in Gedichten mit Strophen verschiedener Länge („Wahnsinn“, „Herbstwende“, „Devuški“/Mädchen) auf. Laut Josefine Burghardt entstand dieses Poem gleichzeitig mit zahlreichen Gedichten des Bandes „Karavely“ (Karavellen) in den ersten Jahren der Emigration in Münster.⁶¹⁴ Inhalt und Ton von „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) sind von einer Schärfe und politischen Brisanz, die zu jener Zeit in der Ukraine nicht zugelassen worden wären. Sie entsprechen nicht der neoklassischen Tradition der Vermeidung politischer Aktualität, sondern drücken die Ohnmacht des Autors im Exil aus bzw. eine Art Verarbeitung seiner Erfahrungen mit dem Sowjetregime. Die übrigen „Kiever Neoklassiker“ brachten politische Anliegen und satirische Töne lediglich innerhalb der Literaturdiskussion, nicht aber in ihrem eigentlichen künstlerischen Werk vor.

Aufl. Tübingen; Basel, S. 663, 666f., 671ff., 676ff; Bünte, Gerhard (1928): Zur Verskunst der deutschen Stanze. Halle, S. 2-5, 171-177.

⁶¹¹ Vgl. Kačurov's'kyj (1967), S. 188.

⁶¹² Vgl. ders., S. 184-189.

⁶¹³ Vgl. Burghardt, Josefine (1962), S. 19; Simonek, S. 21.

⁶¹⁴ Vgl. Burghardt, Josefine (1962), S. 21.

Den Charakter des Poems beurteilt Kovaliv folgendermaßen „...poemu v oktavach ‚Prokljati roky‘, v jakij zobražalysja žachlyvi reali?...Jurij Klen – poet, pered jakym postupajtsja Jurij Klen – istoryk“ (...das Poem in Oktaven ‚Die verfluchten Jahre‘, in dem die entsetzlichen Fakten dargestellt sind?... Jurij Klen, der Dichter, vor dem Jurij Klen, der Historiker, auftritt).⁶¹⁵ Stoff des Poems sind also Burghardts autobiographische Erfahrungen aus den Jahren vor seiner Emigration im nachrevolutionären, russifizierten Kiev. Dazu gehört die Repression bestimmter Gruppen, die sich in der Ukraine, wie im Poem erläutert, v.a. gegen die Kulaken und Intellektuellen richtete. Die Aktionen betrafen dabei jedoch nicht nur diese ideologisch Verfemten, sondern weitaus breitere Volksschichten. Die Willkür erfaßte nämlich auch Personen, die jenen Gruppen nicht angehörten, wie z.B. weniger wohlhabende Bauern. Die ukrainische Intelligenz wurde pauschal als „nationalistisch“ verurteilt.⁶¹⁶ In dem Jahr, in dem „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) erschien, starb der Neoklassiker Fylypovyč im Lager Solovka, Zerov und Draj-Chmara folgten bald darauf.⁶¹⁷

Auch die Schwester des Autors, Josefina Burghardt, beschreibt den Gehalt dieses Poems als autobiographisch: „...süße und schmerzliche Erinnerungen...bald grausige, bald komische Szenen, gleichsam Lebensausschnitte... Mit Schmerz gedenkt der Dichter seiner Freunde, der lebenden wie der entschwundenen...“.⁶¹⁸ Sie verweist außerdem über das Poem hinaus mit folgender Aussage über den Bruder: „Spätere Erfahrungen werden manches an seiner Gesamtansicht korrigieren, aber nur an der Gesamtansicht. Er wird dann sehen, daß sich auch in anderen Ländern Kulturlosigkeit und Grausamkeit ausbreiten.“⁶¹⁹ Mit dieser Erweiterung bezieht sie sich auf die Epopöe „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien), an der Burghardt seit 1942 arbeitete und in welcher er neben der Totalität und Ideologie der Sowjetunion, Fanatismus und Menschenverachtung im allgemeinen anklagt. Teil I jener Epopöe wiederholt die Vorwürfe aus „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre), die sich speziell gegen die Russifizierung, Kollektivierung, Hungersnot oder den stalinistischen Terror in der Ukraine richteten. Zahlreiche Motive aus „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre), wie das der Verwandlung von Menschen zu Maschinen (S. 181) oder die ČK-Verhaftungspraxis (S. 195) finden sich hier wieder (II/3, III13, 23, 24, 26 bzw. II/13).

Ein Zitat ist dem Poem als Epigraph vorangestellt. Als deutlich markierter intertextueller Verweis stellt er den Bezug zu einem Text Puškins dar, der dem Poem als Folie dient. Prätext ist demnach das 1831 erschienene Drama „Boris Godunov“⁶²⁰. Darin schildert der russische Autor die historisch reale Figur des Usurpators, der wahrscheinlich den rechtmäßigen Thronfolger umbringen ließ. Der

⁶¹⁵ Vgl. Kovaliv (o. J.), S. 26.

⁶¹⁶ Vgl. ders., S. 26f.

⁶¹⁷ Vgl. ders., S. 12. Burghardt wußte davon durch Gerüchte, wie er in seinen „Spohady“ (Erinnerungen) schreibt. Demnach seien Zerov und Fylypovyč bereits 1934 oder früher im Lager an Typhus gestorben. Vgl. Burghardt (1947), S. 32ff. Konkretere Angaben gibt Luckyj. Laut ihm wurde Fylypovyč 1937, Zerov 1941 in Solovka erschossen und Draj-Chmara sei 1939 in Kolyma gestorben. Vgl. Luckyj (1992), S. 31f.

⁶¹⁸ Vgl. Burghardt, Josefina (1962), S. 19.

⁶¹⁹ Vgl. ebd.

⁶²⁰ Boris Godunov vgl. Puškin, Aleksandr S. (1948b): Polnoe Sobranie Sočinenij. Ausg. Akademija Nauk SSSR. Bd 7: Dramatičeskie proizvedenija. Moskau; Leningrad. Das von Burghardt als Epigraph verwendete Zitat vgl. ebd., Szene V, S. 17.

Despot Godunov wird von einem angeblich legitimen Nachfolger bedroht, dem das Volk zujubelt. Die Aufgabe, die sich Puškin in diesem Drama stellte, war das Schicksal eines ganzen Volkes und gleichzeitig einzelne Charaktere zu entwickeln. Die Neuerung Puškins bestand also in der Einführung des Volks als dramatischer Akteur. Dieses entwickelt sich von einer kopflosen Masse zu einer Gruppe, welche ihr Schicksal in die eigene Hand nimmt, indem sie den Gegenspieler des Zaren unterstützt. Das von Burghardt ausgewählte Zitat legte Puškin Pimen, seinem fiktionalen Chronisten, in den Mund. Er betrachtet sich als von Gott eingesetzter Zeuge des Geschehens, dessen Handeln eine Konsequenz besitzt. Pimen spricht diese Reflexion seiner Aufgabe in dem Augenblick aus (Szene V), bevor sich Grigorij überlegt, den rechtmäßigen Nachfolger zu spielen. Dieser Augenblick ist wichtig, da er schließlich zu Unruhen und zum Sturz des Tyrannen führt. Die Perspektive eines Chronisten, der seine eigenen Beobachtungen und Erfahrungen mit einer Diktatur darlegen will und darauf hofft, daß das Volk seine Geschicke selbst bestimmt, übernimmt Burghardt also. Sein Zeugnis soll den Rezipienten eine Lehre mitgeben. Mit der Folie „Boris Godunov“ stimmt die Grundsituation eines diktatorischen Systems mit Herrschern, die morden, um an der Macht zu bleiben oder zu kommen, überein. Beide Werke beziehen sich auf historische Fakten. Die Wandlung des Volks zum aktiven Part durch das Auftauchen einer Integrationsfigur bleibt bei Burghardt aus, doch indirekt drückt das Poem seine Hoffnung darauf aus.⁶²¹

3.1.2.2.1 *Formelemente*

„Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) ist in vier nummerierte Teile aufgeteilt, die eine jeweils unterschiedliche Anzahl von Oktaven umfassen, nämlich 20 Oktaven in Teil I, 26 in Teil II, 29 in Teil III und 25 in Teil IV. Insgesamt ergeben sie genau einhundert Oktaven.⁶²² Die vier großen Abschnitte des Poems verfolgen nicht konsekutiv eine Handlung, sondern bilden eine thematische Einheit um Repression und Terror in der nachrevolutionären Ukraine, wobei in den verschiedenen Teilen unterschiedliche Aspekte betont werden. Grob läßt sich der Inhalt der einzelnen Teile folgendermaßen umschreiben: In Teil I ist der Themenkomplex Revolution und Terror versehen mit autobiographischen Erfahrungen des Autors (z.B. Burghardts Gefangenschaft ab I/9 vgl. „Spohady pro neokljasykiv“/Erinnerungen an die Neoklassiker, S. 12). Teil II handelt von den Schrecken des Bürgerkriegs und des stalinistischen Regimes ab 1921 in eher historisch-chronologischer als in autobiographischer Färbung. Der Schwerpunkt von Teil III liegt auf der Manipulation und Ideologisierung der Massen sowie auf der Kritik Burghardts am Sozialistischen Realismus und seinen „Dichtern“. Teil IV schließlich handelt von der Unterdrückung eines souveränen ukrainischen Staates. Er endet in einem intim wirkenden Gebet, das die Funktion einer Katharsis besitzt.

Durchgehendes Reimschema ist die abwechselnde Wiederholung der Reime a und b in den jeweils ersten sechs Versen und ein abschließender Paarreim, der sich von den Reimen a und b unterscheidet. Einzige Ausnahme ist die dreizehnte Oktave

⁶²¹ Vgl. Jens. Bd. 13, S. 734.

⁶²² In der nun folgenden Analyse sind die Teile in römischen Zahlen, Strophen und Zeilen nacheinander mit arabischen Zahlen gekennzeichnet. I/7/3 wäre also die dritte Zeile der siebten Oktave des dritten Teils.

des letzten Teils (IV/13), in welcher Reim a nicht nur einen Teil des Kreuzreims, sondern auch den Paarreim bildet. Die Alternanz erscheint in zwei komplementären Varianten. So folgt der Reim in den ungeraden Oktaven der ersten drei Teile und in den geraden Oktaven des letzten Teils dem Schema AbAbAbCC, während die Variante der übrigen Strophen deren Negativabbildung ist: aBaBaBcc. Daß sich gerade der letzte Teil von den ersten drei absetzt, kann mit der inhaltlichen Absetzung gegen die anderen Teile erklärt werden, der Fokussierung auf die ukrainische Geschichte und die formale Gestaltung als Gebet.

Neben dem Reimschema entspricht auch das Metrum der kanonisierten Form der Oktave außerhalb des romanischen Sprachbereichs. Der fünfhebige Jambus unterliegt keinerlei Abweichung, die meisten Betonungsstellen sind realisiert. In Fällen, da eine Abweichung dem Wortakzent nach möglich wäre, wurden gesonderte Betonungszeichen gesetzt (I/2/5, II/11/4, 12/6, 14/2, III/7/7, 18/1, 25/1, 25/7, 29/8, IV/3/3, 6/7, 16/7).⁶²³ Nach dem jeweils zweiten oder dritten Versfuß besteht eine Zäsur. Auffällig sind identische Reimwörter in den Zeilen I/6/1 und 5 („dni“/Tage), I/8/1 und 3 („kraj“/Land), II/1/1 und 3 („kytajci“/Seidenzeug), III/20/2 und 22/2 („Istrati“/Istrat) sowie in den ohnehin identischen Schlußzeilen IV/20/7 - 8 und IV/22/7 - 8. Sehr nahe ist sich im Lautbestand das Metagramm „jeparchij“ – „jerarchij“ (II/2/4 und 6). Eine Umkehrung der Reimlaute erscheint in II/18, wobei es sich einerseits um die Endung des Genitivs im Plural weiblich, andererseits um die Endung des Präteritums Plural handelt: „syl“ – „pochovaly“ – „mohyl“ – „zdyraly“ – „baryl“. Die Reimwörter aus II/25/2 und 26/3 evozieren Assoziationen zu Ševčenkos „Zapovit“ (Vermächtnis). Als Autoreferenz nennt sich der Autor im Reim IV/9/8 selbst: „Jurij Klen“. Paronomasie besteht zwischen den Reimwörtern in I/19/2 und 4, II/16/1 und 3 und 5 sowie IV/11/2 und 6, wobei auch zahlreiche andere Beispiele als solche gedeutet werden könnten.⁶²⁴ Noch häufiger finden sich synonyme oder sich ergänzende (komplementäre oder konsekutive) Reimwörter.⁶²⁵ Binnenreime heben bestimmte Inhalte hervor, die im Zuge der Inhaltsanalyse untersucht werden (I/6/1, 7/8, II/7/6, 22/1-2 und 3-4, III/18/1, 20/2, IV/13/4, 15/3, 15/8, 23/3). Zur Qualität der Reimwörter läßt sich manifestieren, daß mehr als zwei Drittel aller Reimwörter genau sind und nur etwa ein Fünftel ungenau. Ein weiteres Fünftel sind nahe, nur knapp ein Sechstel ferne Reime. Außerdem handelt es sich bei einem Drittel der Verse um reiche, bei einem weiteren Dreißigstel sogar um tiefe Reime. Von den 800 Reimwörtern ist ca. ein Fünftel hinsichtlich des Vokalismus und wenig mehr hinsichtlich des Konsonantismus tonreich. Ca. ein Drittel aller Reime bilden Homoioptota. Es handelt sich also bei den Reimen trotz ihrer Regelmäßigkeit um klangvolle und originelle Strukturen.

⁶²³ Daß die Betonungszeichen von Burghardt selbst gesetzt wurden, lassen handschriftliche Betonungszeichen auf manchen der maschinengeschriebenen Manuskripte (z.B. Synovi oder Sofija) aus Fond Nr. 18 der ukrainischen Freien Akademie in New York vermuten.

⁶²⁴ I/5/2 und 6, II/2/1 und 3, II/ 2 und 4 und 6, II/5/ 2 und 4, II/9/ 2 und 6 bzw. 7 und 8, II/12/2 und 4, II/23/1 und 4, III/25, 7 und 8, IV/17/7 und 8, IV/20/7 und 8 bzw. IV/22/7 und 8.

⁶²⁵ z.B. in I/2/7 und 8 bzw. III/20/7 und 8, I/4/4 und 6, I/6/2 und 6, I/8/7 und 8, I/16/1 und 5, II/1/ 7 und 8, II/5/7 und 8, II/7/7 und 8, II/8/1 und 5, II/12/3 und 5, II/12/7 und 8, III/1/1 und 3 und 5, III/6/2 und 4, III/10/2 und 4 und 6, III/16/1 und 3, IV/3/2 und 4 und 6, IV/5/7 und 8, IV/13/2 und 4, IV/19/7 und 8 bzw. IV/3/3 und 5.

Elisionen haben meist die Funktion der Einhaltung des Metrums, teilweise auch der Archaisierung des Textes durch kirchenslavische Varianten. In „Prokljati roky“ finden sich nur wenige Elisionen (I/4/2, I/5/1, I/17/8, II/6/6). Alliterationen dagegen kommen in fast jeder Oktave des Poems mehrfach vor. Oft dienen sie zur Hervorhebung eines Begriffes oder zur Verbindung zweier Wörter miteinander. Besonders auffällig sind in diesem Poem Alliterationen auf das Substantiv „kvit“ (Blume I/17/4, II/14/2). Die Alliterationen werden bei der Inhaltsanalyse berücksichtigt und in ihrer Funktion erklärt. Beispiele für Onomatopoeie finden sich ebenfalls einige (z.B. I/12/3 und 4, II/3, II/10/6, II/24/4, III/21, III/24 und 25, III/1/2, III/6/8, IV/1/8, IV/3/8, IV/9/3, IV/15/3). Auch diese sind Gegenstand der Inhaltsanalysen. Der gezielte Einsatz von Vokalen soll am Beispiel der Strophe II/7 demonstriert werden, wo auf phonetischer Ebene mit einem Wechsel von dunklem „o“ zu hohem „i“ die emotionale, inhaltliche Entwicklung von Pessimismus zu Optimismus unterstützt wird. Aufgrund des Textumfangs sollen auch die Lautstrukturen innerhalb der Inhaltsanalyse behandelt werden. Es kann jedoch bereits, auch anhand der oben aufgeführten Lautfiguren, vorweggenommen werden, daß eine ausgewählte Lautstruktur als Unterstützung der Aussage eingesetzt wird.

Keine der Oktaven ist durch Strophenenjambement mit einer anderen Oktave verbunden. Innerhalb der Strophen jedoch können Enjambements bis zu fünf Mal vorkommen (viele Enjambements in I/1-12, II/14-25, III/4-24, IV/2 und 3 und 16, gar keine Enjambements in I/10, 16, 19, 20, II/3, 5, 9, 11, 16, III/3, 17, 25, IV/7, 15, 25). Besonders selten kommen Enjambements in den Passagen vor, die parataktische Syntax oder direkte Rede aufweisen und epischen Charakter besitzen. Die Wirkung vieler Enjambements besteht in einer erhöhten Dynamik und daher vergrößerten Spannung. Die syntaktische Grundstruktur ist durch Hypotaxen und Asyndeta gekennzeichnet. Dies entspricht dem epischen Stil. In parataktischen Passagen sind oft Fragen oder Ausrufe, Verneinungen oder direkte Rede formuliert. Sie stehen also meist im Zusammenhang mit emphatischen Ausdrücken. An wenigen Stellen dienen parataktische Abschnitte jedoch auch dazu, besonders bestürzende Aussagen nüchterner zu fassen (z.B. II/17, 19, III/5, 27, 28). Auch manche Rahmensätze, die einen auktorialen Hintergrund besitzen, sind parataktisch verfaßt (z.B. III/1/1-2, 2/1-2). Polysyndeta entstehen in diesem Poem vor allem durch Konjunktionen wie „jak“, „mov“, „de“, „i“ (wie, wie, wo, und z.B. I/3, II/25 oder III/6). Asyndetische Reihungen mit besonders intensiver Dynamik finden sich relativ häufig (I/17/3, II/10/8, III/22/4 und 8, IV/10/3). Auch weitere syntaktische Parallelismen kommen recht zahlreich vor.⁶²⁶ Die Häufigkeit des Interrogativpronomens „chto“ (wer) bzw. seiner Deklinationen vermitteln einen Eindruck des Verlusts von Individualität, des Allgemeincharakters (am auffälligsten in II/12/1, III/20/7, IV/1/5-6, 16/1, 23/5, 25/1-3 und 5).

Im Gebrauch von syntaktischen Strukturen, die den Gedankenfluß durch ihre Komplexität bremsen, ging der Autor im Fall dieses Poems nicht ökonomisch vor. So sind z.B. Inversionen sehr zahlreich. Zum großen Teil handelt es sich dabei

⁶²⁶ z.B. I: 3/7 und 8, 5/1 und 3, 6/2 bzw. 1-3 und 4, 7/1 und 2, 13/2 und 3, 14/1 und 2; II: 1/2, 4/1 und 2, 5/1-3, 11/7 und 8, 12/1, 13/7 und 8, 14/4, 16/7 und 8, 21/8, 22/1 und 2 mit 3 und 4, 24/2 mit 25/3 mit 26/4; III: 2/5 und 6, 5/3 und 4, 7/6 und 7, 9/7 und 10/1 und 3, 12/1 und 13/1, 28/3 und 4 und 6; IV: 7/6, 13/1 und 2, 20.

um nachgestellte Genitive, Adjektive, Pronomen o.ä.⁶²⁷ Auch Hyperbata sind relativ zahlreich.⁶²⁸ Der Chiasmus dagegen kommt seltener vor, doch auch dafür finden sich Beispiele (I/7/7 und 8, II/23/5, III/17/1, IV/1/8). Daneben tragen Parenthesen und Appositionen zur Komplexität der Syntax bei. Häufig sind darin Apostrophen, Vergleiche, auktoriale Kommentare oder die Partikel „može“ (vielleicht) eingefügt.⁶²⁹ Auch Beispiele für Zeugmata finden sich im Poem. Dieses Stilmittel verschafft einer Aktivität erhöhten Nachdruck und besitzt gnomische Wirkung. Oft äußert es sich in Form eines Hendiadyoin. Die Beispiele werden in der Inhaltsanalyse mit behandelt. Lediglich die besonders auffällige Syllepse (II/21/5-6) soll an dieser Stelle genannt sein. All diese syntaktischen Verkomplizierungen dienen der Emphase bzw. der Hervorhebung einer Aussage oder einer rhetorischen Figur wie *Figura etymologica*, Antithese, Parallelismus. Weitere Funktionen sind die Poetisierung des Textes oder die Ermöglichung eines bestimmten Reims.

Während Konjunktionen wie „i“, „ale“, „koly“, „ščob“ (und, aber, wenn, damit) naturgemäß oft am Zeilenbeginn erscheinen und daher nicht ausführlich besprochen werden, sind die Wiederholung des Verbs „pomolymos“ (Beten wir) zu Beginn der Oktaven IV/20-23 und 25 sowie deklinierte Formen des Interrogativpronomens „chto“ (wer) an den Verseingängen von IV/25 auffällige Besonderheiten. Sie unterstützen den iterativen Charakter der Gebetform, mit der Teil IV schließt. Personalpronomen als Anaphern (z.B. „vin“/er in II: 4/1-2, 5/1-3) betonen die im Poem nachgezeichnete Spaltung der Gesellschaft in Gruppen, die auf die Repressionen verschieden reagieren. Die häufige Anapher „chaj“/ „nechaj“ (möge) ebenso wie die Anapher von „čy“ (ob III: 28/3-4, 6) leiten Gedanken von der Suche nach Alternativen, von Wünschen und von Unsicherheit ein. Auch die Anapher der Ortsangabe „tam“ (dort II: 24/1, 4-6) erfüllt eine spezielle Aufgabe: sie hebt die Kritik an dem hier und jetzt des lyrischen Geschehens hervor. Besonders häufig sind Anaphern in den Teilen II und IV.⁶³⁰

Satzzeichen, wie Frage- und Ausrufezeichen besitzen emphatische Wirkung.⁶³¹ Aposiopesen unterstützen oft den inhaltlichen Eindruck von Orientierungslosigkeit oder Unsicherheit. Doppelpunkte dagegen dienen ebenso wie Klammern zur Strukturierung des Stoffs. In Klammern finden sich auktoriale Kommentare, die wertend, um Hintergrundinformationen ergänzend oder gnomisch funktionieren. Direkte Rede schließlich löst beim Rezipienten persönlichere Betroffenheit aus, wirkt lebendiger und ergreifender (I/10/1-8, 15/3, 5-6, 16/3, II/9/3-5, 14/4-6,

⁶²⁷ Wegen der großen Anzahl mancher Stilmittel sollen sie anstelle einer genauen Aufzählung gegebenenfalls in der Inhaltsanalyse erwähnt werden.

⁶²⁸ I: 1/1-3, 7/5, 9/4 und 8, 14/3, 17/7 und 8; II: 11/6, 18/4 und 8, 23/2; III: 7/1, 12/5; IV: 4/4, 6/4-6 und 7, 12/4, 13/8, 23/3 und 4, 25/6.

⁶²⁹ Apostrophierungen (I: 14/6, 15/5, II: 18/4 und 8, III: 1/8, IV: 12/4, 20/7, 21/8, 22/7, 25/7), Vergleiche (I: 1/2, 12/3, und 7, 13/6 und 7, 16/6, 17/4 und 6, 18/8, 19/1, II: 1/5, 2/5, 5/4, 6/6, 7/5, 19/8, III: 19/4 und 5, IV: 1/3, 4/2, 18/2, 23/3), auktoriale Kommentare (I: 1/7 und 8, 3/3, 15/8, III: 2/3, 14/7, 17/2, 20/6), die Partikel „može“ (vielleicht III: 2/6, 9/3, 13/7, IV: 24/1) u.ä. (I: 6/7, 8/7 und 8, 18/5 und 7, 20/3; II: 3/5, 5/3, 6/7, 7/1 und 7, 11/2, 13/5, 16/4, 17/7, III: 7/3 und 4 und 6, 9/4 und 5, 12/6 und 7, 14/4, 20/4, 23/5, 25/4, 17/7, 29/7 und 8, IV: 4/4, 15/7, 23/5).

⁶³⁰ Siehe Gesamtanalyse.

⁶³¹ Fragen: I: 5/8, 13/3, 14/2 und 3 und 8, 20/8; II: 9/4 und 5, 12/1 und 3 und 6 und 8, 18/6, 20/2 und 3 und 8; III: 2/5 und 8, 3/8, 12/8, 14/8, 15/6, 16/5, 17/8, 18/1, 22/3, IV: 10/7 und 8, 11/4 und 8, 12/6 und 8, 13/1-3, 18/5 und 6, 19/2. Ausrufe: I: 1/7-8, 2/2-3, 5/1, 7/6, 15/3 und 6, 16/3, 19/6.

III/13/5-6, 15/6, 17/7-8, IV/6/2-6). Mit Anführungszeichen gekennzeichnet sind aber auch Zitate, die einen intertextuellen Bezug implizieren können oder ironische Kommentare kennzeichnen (I/7/1, 12/3, 8, 16/4-5, II/6/6, 13/1, III/1/8, 2/3, 5, 1377, 15/4, 8, 18/2, 19/3, 23/6, 24/7, IV/17/4-5, 18/8). Die konkrete Funktion all dieser syntaktischen Mittel wird im Verlauf der Inhaltsanalyse geklärt.

Während die Anzahl an Abstrakta und Konkreta in Teil II und IV in einem ungefähren Gleichgewicht steht, überwiegen die Konkreta in den beiden übrigen Teilen. Das mag daran liegen, daß die Teile I und III eher autobiographischer Natur und emotionaler gefärbt sind, während der II. Teil eher abstrakt-politischen, der IV. Teil philosophischeren Inhalt besitzen und letzterer als Gebet formelhafter ist. Der für Burghardt typische Nominalstil liegt vor. Die Anzahl der Verben liegt zwar stets unter jener der Substantive, doch kommen Verben häufiger vor als Adjektive. In Teil I handelt es sich überwiegend um Formen des Präteritums. In Teil II kommen Formen von Präteritum und Präsens in etwa gleicher Anzahl vor. In den beiden übrigen Teilen dominiert das Präsens. Das Präteritum wird also zur Beschreibung vergangener Ereignisse eingesetzt. Seine Wirkung ist episch und distanziert. Das Präsens dagegen vermittelt die Gegenwart des lyrischen Geschehens, nämlich die Zeit nach der Oktoberrevolution in der Ukraine. Imperative finden sich in jedem der vier Teile. Gehäuft treten sie jedoch nur im umfangreichsten Teil III auf. Formen des Futur sind selten. Sie beschränken sich auf den dritten und vierten Teil (III: 4/8, 5/7, 13/5, IV: 20/1, 21/1, 22/1 und 3, 23/1, 25/1) und dienen meist zum Ausdruck von Hoffnungen. Konjunktivformen kommen etwas häufiger vor, jedoch nur im zweiten bis vierten Teil (II: 20/8, 21/2-3, 26/7, III: 18/2, IV: 8/7, 17/4-5 und 7-8). Sie funktionieren in diesem Poem als Vorstellung von Alternativen. Obgleich Teil III die größte Anzahl von Oktaven besitzt, kommen die meisten Partizipien in Teil II vor, was auf syntaktischer Ebene den Inhalt der Passivität von der Repression und Terror ausgelieferten Menschen reflektiert.

Die gleiche Verteilung wie bei den Partizipien findet sich bei den Adjektiven. Daraus läßt sich ersehen, daß die in Teil II beschriebenen Vorgänge besonders gut illustriert sind. Unter den Adjektiven finden sich einige Komparative sowie Superlative, die v.a. am Ende von Teil III konzentriert auftreten, wo Hyperbeln Ironie gegen Anmaßungen der sowjetischen Ideologie erzeugen. Die Anzahl der Personal- und Possessivpronomen reicht an die der Adjektive beinahe heran. In allen vier Teilen kommt besonders häufig das Personalpronomen der ersten Person Plural, „my“ (wir), vor. Damit macht sich das lyrische Ich zum Sprecher der Gruppe der Verbannten und Verfolgten, die der Autor beschreibt. In Teil II steht diesem Kollektiv eine große Anzahl von Pronomen gegenüber, die die dritte Person Singular bezeichnen. Dieser „vin“ (er) ist ein allmächtiges Gegenüber, das sowohl eine einzelne Person als auch einen Staat (siehe z.B. II/5/1-3) repräsentieren kann. Im folgenden Teil sind neben dem Pronomen für das lyrische Ich auch Pronomen für die zweite Person Plural besonders häufig. Sie betreffen eine Personengruppe, die von der Gruppe des „my“ abgesetzt ist. Pronomen der zweiten Person Singular kommen in Teil I, besonders aber in Teil IV oft vor. Der „my“(wir)-Gruppe steht im vierten Teil außerdem eine hohe Anzahl Pronomen gegenüber, die die dritte Person Plural bezeichnen. Diese Personen wurden vom „my“ (wir) getrennt. Sie befinden sich noch immer in einem Zustand des Leidens (z.B. IV/24/2 und 5).

Epanalepsen dienen zur Sinnführung und werden innerhalb der inhaltlichen Interpretation berücksichtigt, ebenso wie die vereinzelt Verdoppelungen in

II/3/1 und 2. Zu beachten sind die Zitate in lateinischer (I/2/3, III/2/3 und 5) und französischer (I/6/8, IV/5/8) Sprache. Makkaronische Dichtung diente im Mittelalter zur Offenbarung der Gelehrtheit des Autors. Erst später wurde sie zum satirisch-parodistischen Element. Burghardt dienen die Zitate zum intertextuellen Verweis (z.B. auf die makkaronische Tradition der Äneis). Latein als alte Akademikersprache hebt besondere Titel hervor und in Französisch, der ehemaligen Adels- und Verkehrssprache, werden feststehende Ausdrücke wiedergegeben. Latein war wie Burghardt selbst erklärt „nepotribnyj proletarijatovi“ (für die Proletarier unnützlich) und der Unterricht von Latein, wie ihn z.B. Zerov ausübte, wurde in der Sowjetunion zum „kontrevoljucijnyj aktom“ (konterrevolutionärer Akt).⁶³² Ähnliches galt vermutlich für die französische Sprache. Der Bezug auf diese Situation ist sicher der zentrale Grund für die Verwendung dieser fremdsprachlichen Zitate.

Wichtige Symbolfunktion besitzen die Farbmotivmetaphern. Unter den Adjektiven finden sich insbesondere im ersten Teil zahlreiche Bezeichnungen der Farbe Gold, dem Symbol von Unvergänglichkeit und gleichzeitig von irdischer Vergänglichkeit oder irdischen Begierden. In zwei Schattierungen („blakytnyj“/azurblau, „synyj“/dunkelblau) tritt Blau als Indiz von Unendlichkeit, Beständigkeit und der göttlich-metaphysischen Sphäre auf. Silber und Weiß, die Symbole von Reinheit und Unschuld, kommen kaum vor, da sie dem Thema von Zerstörung und Leid nicht entsprechen. In allen Teilen findet sich die Farbe Schwarz gleichmäßig als Metonymie des Bösen. Damit ist die zentrale Grundlinie der Stimmung im Poem geschaffen. Die am intensivsten vertretenen Farben sind verschiedene Rottöne, wie „bahranij“ (purpurrot), „purpur“ (purpurn), „červonyj“ (rot), „roževyj“ (rosa) und das ungewöhnliche „kryvavyj“ (blutig). Die übertragenen Bedeutungen von Leben, Liebe, Leidenschaft oder Sünde spielen hier eine untergeordnete Rolle. In diesem Poem symbolisiert Rot eher Zerstörung, Kampf und Revolution im allgemeinen sowie den Kommunismus im speziellen. Letzteres gilt v.a. für die Nuance „červonyj“ (rot). Purpur ist dagegen solares Signal und Farbe der Herrscher. Die Schattierung „kryvavyj“ (blutig) stellt wiederum einen direkten Bezug zum Kampf her. Weitere Adjektive bezeichnen verschiedene Töne von Helligkeit oder Dunkelheit. Die Farben Gelb oder Grün kommen nur implizit vor. Die Inhaltsanalyse schließt eine konkretere Klärung der jeweiligen Symbolbedeutung mit ein.

Eine auffällige Besonderheit ist die ungewöhnliche Zusammenstellung des positiven Symbols „kvit“ (Blume) mit den negativ besetzten Adjektiven oder Genitivattributen. Die Adjektive und Genitive funktionieren als Verfremdung der Blumen zur Metapher: „čornyj kvit“ (schwarze Blume I/12/7), „kryvavyj kvit“ (blutige Blume I/17/4), „kvit filosofemy“ (Philosophem-Blume III/1/5), „harjači kvity“ (heiße Blumen III/3/1), „hordyj kvit“ (stolze Blume III/8/7), „u barvach muky kvitne“ (blüht in den Farben der Qual IV/19/6). Letztere Kombination evoziert Assoziationen mit der Legende der heiligen Katharina, deren Qualen auf ihrem Körper in sechs Farben sichtbar werden, welche wiederum liebesymbolisch gedeutet wurden.⁶³³ Die übrigen Verfremdungen können als Abwandlung der romantischen Metapher einer „blauen Blume“ gelten. Die Variante der „schwarzen Blume“ entstand in der Kunst des Fin-de-Siècle. Insbesondere Stefan George, mit dessen Werk sich Burghardt nachweislich beschäftigt hatte, verwendete Metaphern symbolisch verfremdeter Pflanzen, um eine Endzeitstimmung zu schaffen (vgl. auch

⁶³² Zit. n. Burghardt (1947), S. 10f.

⁶³³ Vgl. Jens. Bd. 19, S. 20f.

„Slova i kvity“/ Worte und Blumen in Kap. 3.2.3.4). Die derart verfremdeten Pflanzen strahlen nämlich eine unnatürliche Künstlichkeit aus, die einem progressorientierten Weltbild - wie dem der sowjetischen Ideologie - entspricht und bedrohliche Wirkung entfaltet.

Zu den zentralen Wortfeldern gehören außerdem die oft metonymisch gebrauchte Geographie im allgemeinen (z.B. III/10/8, 18/7, 20/2, IV/1/7-8, 5/3-5, 6/1, 15/4) und Hinweise auf die Stadt Kiev oder die Ukraine im besonderen (z.B. I/1/3, 2/2-3, 9/1, II/4/2, 15/3, III/14/8, 15/4-5, 20/1, 27/5, IV/11/3, 5). Literaturkritische bzw. literaturtheoretische Ausführungen dominieren andere Passagen (I/2/7-8, 6/8, 20/8, II/7/7, 8/1, 9/8, 10/1, 7, 12/4, 14/3, 21/1-2, III/1/1, 2/2-3 und 8, 3/5 und 7, 11-14, 20/6-8 IV/9/1-8, 10/8, 18/3, 19/1 und 3 und 7-8, 23/7-8, 24/7). Historische, politische und autobiographische Bezüge auf die Oktoberrevolution, Bürgerkrieg und Aufbau des Sozialismus in der Ukraine oder auch die Weltliteratur werden durch zahlreiche Nennungen von Personen zum deutlich markierten Intertext des Poems (z.B. Epigraph, I/3/3, 5/2 und 7, 7/7-8, 12/8, 18/6, II/1/2, 2/5, 7/8, 12, 17/1, 21/6, 25/8, 26/7, III/2/4, 8/2, 9/8, 17/1, 18/3, 19/3 und 5, 21/2, IV/3/6, 5/8, 8/8, 9/8, 10/6, 13/7, 18/8).

Die innere Form entspricht meist der vom Kanon vorgegebenen Einteilung in sechs Zeilen, die von zwei Versen mit einer Pointe, Zusammenfassung o.ä. abgeschlossen werden. Einige dieser Abschlußzeilen sind auch äußerlich auffällig, da sie durch einen Doppelpunkt eingeleitet sind oder sich durch eine Häufung stilistischer Mittel abheben.

3.1.2.2.2 Gesamtanalyse

Aufgrund des Umfangs von „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) soll der Inhalt wie bei „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) nicht in jeder Einzelheit beleuchtet werden, sondern es sollen v.a. die rhetorischen Mittel aufgezeigt und in ihrer Funktion hinsichtlich des Inhalts untersucht werden. Auch die innere Form der Oktaven sollen dabei eine Rolle spielen.

Teil I

Die erste Oktave eröffnet das Poem mit dem friedlichen Bild eines Herbsttages in Kiev. Eine positive Stimmung entsteht aufgrund eines Vergleichs, der herbstliche Wärme und Farbe vermittelt (1/2). Auch die onomatopoetische, durch Alliteration hervorgehobene Verbindung „olyv'jani osy“ (bleierne Wespen 1/3) und das harmonisch-akustische Hendiadyoin (1/4) passen zur Herbststimmung. Die Personifizierung des für das Steppenland Ukraine bezeichnenden Windes (1/5 und 6) illustriert den in 1/3 explizit benannten Ort, nämlich Kiev. Die Vorwegnahme des weniger positiven Kernthemas des Poems klingt an im Hendiadyoin trauriger Emotionen (1/1) und einem in Klammern gefaßten Autorenkommentar, der mit der klagenden Interjektion „O“ (Oh) eingeleitet ist (1/7-8). Die Abgrenzung der beiden letzten Verse von den übrigen durch Parenthese und einen Stimmungswechsel stellt eine inhaltliche Parallele zum Reimschema dar und folgt der Vorgabe einer inneren Form der kanonisierten Oktave. Daß es sich bei den „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) aus dem Titel um die 20er Jahre, die Jahre nach der Oktoberrevolution, des Bürgerkrieges, des Programms vom Aufbau des Sozialismus in der Ukraine

handelt, deutet sich bereits an durch den benannten Ort und das Signal „spohady“ (Erinnerungen 1/7-8), das autobiographische Einflüsse wahrscheinlich macht. Auch innerhalb des vom Text durch Klammern abgegrenzten Kommentars vermittelt ein Zeugma in jedem der beiden Verse die beabsichtigt bedrückende Atmosphäre, die versucht, dem historischen Geschehen des stalinistischen Terrors gerecht zu werden. Kunstvoll unterstützen die Alliterationen scharf klingender Zischlaute „s“ bzw. „z“ (1/2, 1/4, 2/5, 2/7) die Stimmung. Ebenso wirkt die bedrohliche Lautwiederholung „Pro ti roky žorsto~~ki~~ i bezchl~~bn~~“, deren Umgebung ebenfalls Zischlaute ausmachen.

Negativ stimmt weiterhin die Verfremdung durch die Verbindung der Farbe Schwarz, die Tod und Böses symbolisiert, mit dem Symbol von Leben und Fruchtbarkeit, „čorni hrona“ (schwarze Traube 2/1). In solcher Unnatürlichkeit wird die Frucht als Schmuck bezeichnet. Dieser Schmuck nun wird bezogen auf die Kiever Universität. Der besondere Farbanstrich in der Metonymie „červonu kolonadu“ (rote Säule 2/2) sowie die lateinische Bezeichnung als Hinweis auf die Sprache klassischer Bildung (2/3) machen klar, daß es sich um die Kiever Ševčenko Universität handelt. Die beiden Farben symbolisieren jedoch auch Tod und Kampf. Der nächste Ort, „Mykolaivs’koho sadu“ (Nikolausgarten 2/4), der Park vor der Universität,⁶³⁴ wirkt negativ aufgrund der Genitivmetapher „pustku“ (Wüste 2/4) sowie einer hyperbolischen Anhäufung von Begriffen, die im- oder explizit die Farbe Grau ausdrückt, welche an Alltag oder Industrieausstoß erinnert (2/6). In der Benennung dieses Platzes versteckt sich der Hinweis auf den Zaren Nikolaus I., dessen Name ebenfalls mit einem Aufstand verbunden ist. Dem Dekabristenaufstand von 1825 nämlich, den er niederschlug und zum Anlaß nahm ein innerstaatliches Polizeiregime aufzubauen. Er war außerdem einer der Vorkämpfer gegen alle nationalen Freiheitsbewegungen. Daher stellt seine Politik durchaus eine Parallele dar zu den Ereignissen nach 1917. Gleichzeitig gelingt auf der phonetischen Ebene ein bedrohliches Fauchen durch Anhäufung des Frikativs „ch“ und eine Lautwiederholung im Zentrum der Zeile 2/6: „chmar machoročnoho“. Trotz der eben geschilderten Unwirtlichkeit geschieht an diesem Ort etwas Außerordentliches: die Genitivmetapher „muzyku zir“ (Musik der Sterne 2/5) stellt eine Assoziation zur Vorstellung von Sphärenmusik dar, die den Makrokosmos des Alls mit dem irdischen Phänomen der Musik verbindet. Auch in den abschließenden Zeilen Oktave vermischen sich Positives und Negatives. So werden zwei Bezeichnungen für Verbrecher mit ebenfalls zwei Begriffen für Künstler vermischt „ubyvcja, zlodij ta estet/ ...poet“ (Mörder, Übeltäter und Ästhet/ ...Poet 2/7-8). In dieser Mischung von Zuhörern der dargebotenen Musik und Poesie werden die ‚Verbrecher‘ relativiert zu durchschnittlichen Menschen. Gemäß einer Vorgabe der inneren Form stellen auch in dieser Oktave die beiden abschließenden Verse eine gnomische Zusammenfassung der zentralen Antithese dar.

Die dritte Strophe dreht sich um den Zaren. Dieser wird zunächst als „vysokyj“ (hoch) bezeichnet (3/1), wodurch der nachfolgende Fall tiefer erscheint. Dieser Mechanismus ist aus griechischen Götter- und mittelalterlichen ‚de casibus‘-Tragödien bekannt.⁶³⁵ Er hebt sich außerdem hervor durch die Attribute der Uniform

⁶³⁴ Heute heißt der Park Ševčenko-Park, vgl. Hamm, Michael F. (1993): Kiev: a portrait, 1800-1917. Princeton, S. 69.

⁶³⁵ Vgl. Seeber, Hans Ulrich (1999): Englische Literaturgeschichte. 3., erw. Aufl. Stuttgart; Weimar, S. 134.

(3/1) und den Hinweis auf eine nach ihm benannte Straße (3/2). In der dritten Zeile erfolgt wiederum ein Autorenkommentar in Parenthese. Der Autor weist hier auf ein historisches Ereignis hin, das mit Zar und Zarentum in Rußland verbunden ist: der Dekabristenaufstand von 1825. Daß dies in Form eines destruktiven Ereignisses als Parallele für die Erfahrung der zeitgenössischen Revolution fungiert, wird deutlich durch das Adjektiv „hriznyj“ (drohend) sowie durch die Wiederholung der verneinenden Präposition „vy“ bzw. weitere Lautwiederholungen „dekabrystam vyni^s hriznyj vyrik“ (3/3). Die übrigen Zeilen erzählen in schlichter Weise von der Gefangennahme und Enthauptung des Zaren. Da letzterer gemäß den historischen Fakten jedoch erschossen wurde, ist hier wohl eher im übertragenen Sinne die Enthauptung Rußlands durch die Oktoberrevolution gemeint. Eine fiktive Szene mit Kindern, welche gleichzeitig Unschuld und Grausamkeit verkörpern, demonstriert die Erniedrigung und Machtlosigkeit des letzten Zaren, Nikolaus II. (3/7 und 8), unterstützt auf phonetischer Ebene durch Wiederholungen „Vidbytu...kotyly dity“ (Abhalten...wälzten sich Kinder 3/7). Diese Klimax von Machtverlust des Zaren findet seinen Höhepunkt in den beiden abschließenden Zeilen und erfüllt so die Anforderungen der inneren Form der Oktave.

Die folgende Oktave beschreibt Unruhe und Gewalt in einer temporalen Antithese („nočamy...dniv“/nachts...der Tage 4/1). Viele akustische Signale ergänzen das Bild von Gewalt (4/3-5). Die Personifizierung „tryvožnych dniv“ (angstvolle Tage 4/1) verbildlicht die Unruhe und verweist auf einen Kriegszustand. Eine Klimax der Gewalt entwickelt sich vom friedlichen Symbol der Unvergänglichkeit bzw. direkter Assoziation zu Kievs Kirchendächern („zlotym“/goldne 4/2), das sich jedoch als Spiegelungsfläche jener Unruhe der ersten Zeile herausstellt („vidblyskom“/Abglanz 4/2), über die Symbolfarbe des Kampfes („bah^rjani“/purpurrote 4/4, implizit wiederholt in „herani“/Geranien 4/6), hin zu „vohⁿnennyč žal“ (feurige Spitzen 4/8), dem destruktivsten Bild in dieser Reihe. Die anagrammatische Lautwiederholung „reviv/ Irvav povit^rja“ (brüllte/ und zerriß der Wind 4/3-4) sowie Kombination aus den Konsonanten „ch“ und „v“ (4/8) sorgen wieder für einen bedrohlichen Unterton. Die Farbnuance „bah^rjani“ (purpurrot) kann darüber hinaus als Herrschaftssymbol dem Zaren zugeordnet werden, dessen Positionsverlust im Kontext „rvav povit^rja na šmatky“ (zerriß der Wind in Stücke 4/4) dargestellt ist. Eindrücklich ist das Bild „šalenyj veleten“ (Rasender Riese 4/3), da sie in besonderen Maße Wildheit und Gewalt evozieren. Einen Gegensatz zu diesen Eindrücken von Gewalt bildet die abschließende Aussage (4/7-8), die ein Bild von Schutz und Behütetsein vor den Gewalttaten zeichnet. Damit erfüllt auch diese Oktave die innere Form, die sich in sechs plus zwei Verse teilt.

Eine Interjektion leitet mit der Apostrophe „O zlatohlavjy mij!“ (Oh mein goldköpfiger! 5/1) die fünfte Oktave ein. Sie verrät eine emotionale Bindung des lyrischen Ich an den hinter der Metapher verborgenen Ort. Aufgrund der Reminiscenzen an die Geschichte des Kiever Reichs, läßt sich vermuten, daß darunter nun die Stadt Kiev zu verstehen ist. Diesen historischen Hinweis nämlich liefert einerseits die Elision in „zlatohlavjy“ (goldköpfig), die an die kirchenslavische Tradition erinnert. Andererseits stützt die Nennung und Alliteration eines Volkes im Adjektiv „Tatars’ka“ (tatarisch 5/2) diese These. Denn dieses bezeichnet die ‚Goldenen Horden‘ der Mongolen, die zu Beginn des 13. Jh. die Kiever Rus’ endgültig vernichte-

ten.⁶³⁶ Sie sind hier als „varvar“ (Barbar 5/4) dargestellt, dessen unzivilisiertes Gebaren (5/4) und Heidentum mit „čystu krov“ (reines Blut 5/2) kontrastiert. Letztere Metapher charakterisiert das Kiever Reich in Opposition zu den Tataren als christianisiert und zivilisiert. Außerdem apostrophiert und personifiziert der Autor darin abermals die Stadt. Eine Alliteration von „v“ (5/7-8) lenkt die Aufmerksamkeit auf den anderen zentralen Begriff dieser Oktave: „varjaha“ (Waräger 5/7). Jenes Volk verkörpert die Wurzeln der Kiever Rus'. Ihr Verdienst um die Grundlegung eines blühenden Kiever Reichs wird durch die Zuweisung „mudristju“ (Weisheit 5/7) gewürdigt. Die eingangs angedeuteten Kirchen werden nun explizit benannt, wieder in Verbindung mit der Farbe Gold (5/5-6). Das Gold kennzeichnet Kiev als ewige Stadt, als Stadt, die ihren Ruhm durch eine jener Kirchen (Pečers'ka Lavra) sowie die mit den Kirchen verbundene Christianisierung und Bildung erlangte. Das Signalwort „Teper“ (Jetzt 5/6) und die Angabe „navik zčornila pozolota“ (für immer wurde die Vergoldung schwarz 5/5) relativieren diese Blütezeit jedoch und führen zurück zur Gegenwart der ukrainischen Unterdrückung. Diese ist außerdem bildlich dargestellt in der Wendung „vysušyla horlo vovča spraha“ (der Wolfsdurst trocknete den Hals aus 5/8). Die Antithese zwischen der Wurzel der Kiever Rus' als unabhängiges Reich auf ukrainischem Territorium und der Unterdrückung dieses Gebiets durch andere Herrscher ist in den letzten beiden Versen gemäß dem Kanon der inneren Form verdichtet.

Die sechste Strophe postuliert einen Gegensatz zwischen den eben eingeführten Zeitebenen Vergangenheit („ti dni“/ jene Tage 6/1) und Gegenwart („teper“/ jetzt 6/4). Dabei fällt das Bild der Vergangenheit, trotz der in syntaktischen Parallelen aufgezählten Mängel des technischen Rückstands (6/2), positiv aus. Das verdeutlichen auch der Komparativ („kraščymy“/ schöner 6/1) und die positiv besetzte Helligkeitsstufe „jasni“ (helle 6/3). Negativ besetzt dagegen sind die Bilder der Jetztzeit. Besonders das Motiv „bezvodnim“ (wasserlos 6/5) wirkt bedrückend. Mit einem mittelalterlichen Motiv des nahenden Todes - als Topos in französischer Sprache gehalten - fällt die abschließende Szene deutlich negativ aus (6/6-8). Der inneren Form nach gliedert sich diese Oktave also eher in eine Schilderung über sieben Verse, die von der Pointe eines einzelnen Verses abgeschlossen ist.

Das Signalwort „Todi“ (Damals 7/1 und 7) leitet wieder zurück zur Vergangenheit. Dabei wird Vergangenheit erneut als positives Gegenbild zur Gegenwart entworfen (7/5). Die Poeten dieser Vergangenheit sind als unbestechlich (7/2) und ebenso positiv wie ihre Zeit gezeichnet. Der „ametyst“ (Amethyst 7/6), mit dem die Vergangenheit verglichen wird, symbolisiert Demut. Diese Deutung verrät Burghardts an anderer Stelle deutlich geäußertes Urteil über die Anmaßung der Vertreter der neuen Zeit. Daß sich die Vergangenheit mit den moralischen Poeten („my“/ wir) auf die ukrainische Avantgarde der 20er Jahre bezieht, die der emigrierte Autor der 30er Jahre rückblickend betrachtet, machen eine programmatische Aussage (7/5) sowie die explizite Nennung der Dichter Pavlo Tyčyna und Maksym Ryl's'kyj bzw. die Periphrase ihrer herausragenden Gedichtsammlungen „Sonjačni klarnety“ (Sonnenklarinetten) und „Synja dalečin“ (Die blaue Ferne) deutlich.⁶³⁷ In der Nen-

⁶³⁶ 1241 war das Staatsgebilde der Kiever Rus' zerstört und erlebte keinen Wiederaufbau. Vgl. Kessler, S. 10.

⁶³⁷ „Sonjačni klarnety“ (Sonnenklarinetten) war Tyčynas erster Gedichtband aus dem Jahr 1918. „Synja dalečin“ (Die blaue Ferne), erschienen 1922 als dritter Band von Ryl's'kyj, ist ein von Burghardt geschätzter Sonettenzyklus.

nung expliziter Beispiele setzen sich hier wieder die siebte und achte Zeile epigrammatisch von den übrigen ab.

Oktave acht kehrt zurück in die Gegenwart der Sowjetukraine, in der für Schriftsteller zwei Möglichkeiten aufgezeigt werden, der Anpassung zu entgehen („hordo“/ stolz 8/1). Eine Möglichkeit, die jedoch nicht allen offenstand, ist die Emigration. Sie wird in Periphrasen umschrieben (8/1-4). Dabei verdeutlicht die Wiederholung des Reimworts „kraj“ (Land) mit unterschiedlichen Attributen „ridnyj“ (heimatlich) und „neznanij dal’nij“ (unbekannt weit 8/1 und 3) den emotionalen Vorgang einer Emigration vom Vertrauten ins Unbekannte. Der Frühling mit dem Attribut „krylata“ (geflügelt) könnte auf das besondere Phänomen der Blüte ukrainischer Kultur der 20er Jahre gemünzt sein. Er ist personifiziert und führt den Schriftsteller in jene unbekannt Bereiche, die neben dem Exil auch die neuen Möglichkeiten der Kunst in jener Zeit meinen könnten (8/3-4). Alliterationen der Konsonanten „k“ und „v“ sorgen in den Zeilen 8/3 und 4 für den Eindruck einer Retardierung, eines Zögerns. Die zweite Möglichkeit besteht darin, sich trotz äußeren Drucks treu zu bleiben: „za čaj/ i chlib tež ne schotiv sebe prodaty“ (für Tee/ und Brot wollte er sich nicht verkaufen 8/5-6). Diese Möglichkeit beinhaltet die Bereitschaft, Verfolgung und Gefangenschaft (8/7-8) auf sich zu nehmen. Die darin enthaltene Andeutung von Jesus durch „chresnych muk“ (Kreuzwegsqualen) verweist auf das Urteil des Autors, daß in der Ukraine die Gerechten litten, daß die Verfolgten Märtyrer seien. Der autobiographische Bezug liegt auf der Hand: während Burghardt emigrierte, wurden Zerov, Fylypovyč und Draj-Chmara in Lager gebracht. Die Gefahr der zweiten Möglichkeit für Psyche und Physis wird betont durch die Aposiopese und die symbolische, in der dreifachen Alliteration reflektierten Zahlenangabe „tryčī“ (dreimal 8/5), mit der diese Schriftsteller von Burghardt gesegnet werden. Die Zahl Drei symbolisiert als Überwindung von Entzweiung Vollkommenheit und soll Burghardts Segen größere Wirksamkeit verleihen. Die innere Form teilt diese Oktave eher in zwei Quatrains auf, von der der erste die Emigration, der zweite das standhafte Verbleiben in der Heimat beinhaltet.

Autobiographisch ist auch die Schilderung von Repression in Oktave neun. Burghardt selbst wurde nämlich im Zuge der Verhaftung der ukrainischen Intelligenz im Jahr 1921 einen Monat in Haft gehalten.⁶³⁸ Hier vermittelt er dem Leser die Bedrückung eines solchen Gefangenen. Die massive Alliteration des Klusils „p“ (9/1) evoziert den Eindruck des Stotterns, welches wiederum auf Angst schließen läßt. Wieder ist das magische Zahlensymbol Drei hervorgehoben, diesmal durch Inversion (9/2). Die angegebene Zeit „hodyny try“ (drei Stunden 9/2) läßt der Autor durch folgende Stilmittel gedehnt erscheinen: die Farbgebung „svitlo zolotave“ (hell vergoldet 9/3) suggeriert Unvergänglichkeit, die darin enthaltene Alliteration vermittelt eine unangenehme Stimmung, der Zeitvertreib des genauen Lesens (9/4) verweist auf unruhige Gespanntheit. Indem er Inschriften im Gefängnis aufzählt, regt der Autor die Phantasie und das Mitgefühl der Rezipienten an. Sie stellen Botschaften anderer Gefangener dar, von deren weiterem Schicksal weder der Rezipient noch der Autor erfahren (9/5-8). Diese Ungewißheit spiegelt nicht nur die Situation der Betroffenen wider, sondern versetzt den Rezipienten annäherungsweise in die Lage, die Gefangenschaft nachzuempfinden. Die kanongemäße innere Einteilung in

⁶³⁸ Vgl. Kap. 2.1.1.

sechs plus zwei Strophen fehlt hier. Vielmehr stellen die Zeilen 5-8 eine Einleitung zur nächsten Oktave dar.

Besagte Inschriften gibt das lyrische Ich in Strophe 10 wieder. Als Zitate gekennzeichnet, mit Namen der Schreibenden und der Adressaten versehen, entfalten sie eine noch persönlichere und daher tragischere Wirkung auf den Leser. Den Ernst der Lage unterstreichen der Telegrammstil, der drängende Zeit evoziert, sowie die mehrfache Erwähnung von Henker und Tod. Nationalismus wird als Verurteilungsgrund angedeutet. Das entspricht faktischen Verurteilungen ukrainischer Intellektueller (10/2). Der durch Alliteration hervorgehobene Name „Petro Palij“ (Peter Brandstifter 10/1) impliziert als sprechender Name einen Vorwurf, der häufig gegen Verurteilte der frühen Sowjetzeit vorgebracht wurde, nämlich den Vorwurf der Konterrevolution. Die alliterierende Formulierung „Nema nadij“ (Es gibt keine Hoffnung 10/3) evoziert gerade aufgrund ihrer Knappheit äußerste Hoffnungslosigkeit und Resignation. Eine seltsam paradoxe Wirkung erzielt die Alliteration in 10/6, da sie das positive Stereotyp „svityt' sonce“ (es scheint die Sonne) hervorhebt, welches doch gleichzeitig verneint wird. Auch die Nichtbeachtung der Einteilung der inneren Form stellt eine Anpassung an das Stakkato angsterfüllter Botschaften dar.

Der elften Oktave ist eine Antithese zwischen physischer Gefangenschaft (11/1) und geistiger Freiheit (11/3-8) inhärent. So liegt ein Dualismus von Körper und Seele vor bzw. die Umkehrung der platonischen Idee vom Körper als Gefängnis der Seele zur Vorstellung einer Seele, die trotz ihrer Gefangenschaft im Körper frei sein kann. Ein Vergleich mit dem Freiheitssymbol in der Tierwelt „jak ptyci“ (wie die Vögel 11/3) und das Farbsymbol von Unbegrenztheit „blakytynu“ (Azurblau 11/6), beides auch Verweise auf einen Weg zu Gott, schaffen Distanz zur Gegenwart der Gefangenschaft. Dabei kann es sich nur um die innere Freiheit handeln. An diese kann physische Gefahr, wie sie mit dem drastischen Attribut „smertnyj“ (tödlich 11/5) beschrieben ist, nicht rühren. Die ČK wird als ausführendes Organ des Terrors benannt: „čekists'koï v'jaznyci“ (Tschekistenkerker 11/1). Die Bezeichnung der inneren Freiheit als „raiv“ (Paradiese 11/4) suggeriert, daß die äußerliche Gegenwart eine Hölle sei. Ein weiterer Vergleich bringt neben den Intellektuellen eine andere von den Sowjets verfolgte Gruppe ein, nämlich die Kulaken. Einen Ausblick bzw. eine Erweiterung erfährt der Inhalt dieser Oktave in den beiden abschließenden Versen.

Eine Steigerung erfahren Angst und Schutzlosigkeit im Bild „spadala z duš kora“ (fiel von der Seele die Rinde ab 12/1). Innere Freiheit bedeutet, daß ein äußerer Feind nicht das Innerste des Anderen, die Seele, antasten kann. Hier jedoch wird selbst der Seele jeder Schutz genommen und so ein Bild äußerster Verletzlichkeit gezeichnet. Alliterationen auf „s“ bzw. „z“ vermitteln unterschwellig Beklemmung und Gefahr (12/1, 4). Der Autor spricht den Gefangenen mit der doppelten Farbsymbolik „sriblylasja bila“ (silberte weiß 12/2) Unschuld zu. Die Bedrohung durch eine Verurteilung wird auf phonetischer Ebene begleitet von einer Häufung des dunklen Vokals „o“ und dem onomatopoetisch verstärkten Vergleich „mov hrim“ (wie Donner 12/3) und „mov čornyj kvit“ (wie eine schwarze Blume 12/7). Letzteres Motiv einer durch unnatürliche Farbgebung verfremdeten Pflanze kommt in „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) auffällig häufig vor. In diesem Fall bilden die Farbe Schwarz als Zeichen von Tod und Bösem und „kvit“ (Blume) als Metonymie blühenden Lebens ein Oxymoron, bei dem der Tod dominiert. Die eben be-

schriebene Stimmung dient als Vorbereitung auf den Vorgang der Verurteilung (12/3) und die Andeutung von drohendem Tod (12/8). Die Atmosphäre wird in ihrer Tragik noch durch das Erscheinen des harmlos-unschuldigen Kinderspielzeug „Veselyj bog...z vidra“ (Fröhlicher Gott...aus der Kiste 12/5) gesteigert. Dazu paßt die mehrfache Alliteration in dieser Zeile, die mit Kinderreimen assoziiert werden kann. Dennoch trägt der ‚Spielzeug-Gott‘ Attribute eines Gottes „zlotavyj... čystišyj“ (golden...reiner 12/6). So intendiert der Autor vermutlich gleichzeitig den Gott zu implizieren, zu dem gemäß christlichem Glauben die Gerechten nach ihrem Tod gelangen. Aufgrund seines Zitatcharakters verweist der Begriff „Zapovit“ (Vermächtis 12/8) auf das berühmte Gedicht Ševčenkos, in welchem dieser das ukrainische Volk auffordert, sich selbst zu befreien und dessen Unterdrücker anprangert. Diese Kontexterweiterung bezieht sich hier auf die zahlreichen Gefangenen und Verurteilten, die für die ukrainische Unabhängigkeit eingetreten waren oder zumindest aufgrund dieses Vorwurfs verhaftet wurden. Kakophonie trägt zur pessimistischen Stimmung der Oktave bei: „Zdavalos’...spadala“ (12/1), „zavždy vpravy...kvit/ ...vinčav...Zapovit“ (12/7-8), „čornyj.../ Uročysto“ (12/7-8). Die innere Form entspricht in ihrer Aufteilung dem Kanon.

Die folgende Strophe kommt wieder zurück zum Thema der inneren Freiheit. Ein Superlativ ist in eine Verfremdung eingebunden „najliryčnišyj tuman“ (der lyrischste Nebel 13/2), die in mehrfacher Hinsicht symbolistisch wirkt. Zunächst evoziert der Nebel einen der Grenzzustände z.B. Rausch, die den symbolistischen Dichter näher an die ‚wahre Welt‘ bringen. Darüber hinaus deutet die verfremdende Wirkung der seltsamen Wortkomposition vom Diesseits weg. Ebenfalls befremdend ist auch das Servieren von „volovi oči“ (Rinderaugen/Feldastern/Zaunkönige⁶³⁹ 13/5) zum Essen. Alle objektsprachlichen Bedeutungen können Augen repräsentieren, die traditionell als Fenster zur Seele betrachtet, sich hier durch einen Vergleich („jak ekran“/ wie ein Bildschirm 13/6) als Spiegel erweisen, in dem die Wirklichkeit des Gefängnisses jedoch verzerrt wirkt. Das letzte Bild setzt sich gemäß der kanonisierten inneren Form der Oktave vom restlichen Inhalt ab.

Persönlicher und autobiographischer fällt die weitere Beschreibung aus. Die Ungewißheit in der Zeit des Terrors über das Schicksal von Freunden oder Verwandten im Gefängnis verbirgt sich im Fragewort „de“, das als Epanalepse eindringlich wirkt (14/1, 2, 8). Namen („Venhereš“ 14/1, „Ivan Feščenko“ 14/2, „Hryc’ko Kul’ženko“ 14/6) verorten das Geschehen in Burghardts Autobiographie. Besonders emotional wirkt die an sie gerichtete Apostrophe („O pryjatelju mij“/ Oh mein Freund 14/6), die durch Interjektion und das Possessivpronomen Emphase erhält. Die verschiedenen Schicksale sind in Partizipien ausgedrückt, womit auch eine gewisse Passivität, eine Ohnmacht der Opfer, zum Tragen kommt („zavzjatyj“/ erbittert 14/1, „rozstriljanyj“/ erschossen 14/2). Der folgende Begriff ist durch eine Lautwiederholung besonders hervorgehoben: „zachvati...vahonu“ (Entzücken...Waggon 14/7). Er verweist in diesem Kontext auf die Banalität der dramatischen Deportationen bzw. des GULAG und läßt im phonetischen Subsystem wieder „s“ bzw. „z“- Alliterationen (14/3, 7) schneidend-bedrohlich wirken. Zum Abschluß schwenkt die Perspektive zu dem, was außerhalb des Zugwaggons liegt mit dem Bild „pach lypnevij med“ (Geruch von Lindenhonig 14/8). Dieses beinhaltet gleich zwei positive Symbole. Während Honig den Kontext von heilsam und som-

⁶³⁹ Vgl. Akademija Nauk Ukraïns’koï RSR. Instytut movoznavstva im. O. O. Potebni (Hg.) (1970): Slovník Ukraïns’koï movy. Kiev. Bd. 1, S. 727.

merlich einbringt, ist die Linde Zeichen von Schutz und Baum der Liebenden. Der inneren Form nach gliedert sich dieser Abschnitt also in eine Passage über sieben Zeilen mit Perspektivwechsel im achten Vers.

Die eher meditativ-erinnernde Atmosphäre wird jäh unterbrochen durch die Darstellung vom Ende der Zugfahrt, die gleichbedeutend ist mit der Ankunft im Lager (15/1-2). Die „k“- Alliterationen (15/1) gleichen einem erschrockenen Stottern. Wie scharfe Befehle klingen die kurzen Anweisungen in direkter Rede (15/3 und 15/5-6), die z.T. durch Alliterationen und Lautwiederholungen („prokljatyj kat...potjahnuv“ 15/6) nachdrücklicher wirken. Spekulationen über Henker deuten das Wissen der Gefangenen von der Möglichkeit des nahen Todes an (15/5-8). Auch hier entspricht die innere Form nicht dem Kanon.

Der Tod als etwas Einmaliges, Endgültiges und im Falle des gewaltsamen Todes Schreckliches wird relativiert in der alliterierenden Verbindung „smertnyc’kyj zvyčaj“ (die Gewohnheit der Sterblichen 16/1). Durch sie wird der Tod zu einem alltäglichen Vorgang und vermittelt somit ein eindrückliches Bild des Revolutionsalltags. Dies wird fortgesetzt im Vorgang einer Massenermordung, die durch den nüchternen Ton und das alltägliche Vokabular um so mehr erschreckt. Die Aufforderung „Vychod’ i vse skydaj!“ (Geh weg und laß alles zurück! 16/3) wirkt durch Kürze, direkte Rede und Ausrufcharakter schneidend. Die Alliteration verleiht ihr zusätzliche Schärfe. Diese Charakterisierung entspricht der Ankündigung von Individualitätsverlust, die die Aufforderung darstellt. Die übrigen in Anführungszeichen gesetzten Ausdrücke (16/4 und 5) ironisieren alltägliche Begriffe und verweisen dabei auf einen keineswegs alltäglichen oder harmlosen Hintergrund. Symbolhafte Dunkelheit („mrjačnomu“/ dunkel 16/2) und ein Vergleich („mov hrim“/ wie Donner 16/6) evozieren eine bedrohliche Stimmung. Letzterer Vergleich kam bereits in 12/3 vor. Er wurde in eine besonders auffällige Lautverbindung „potylycju...hrim..potim“ eingeschlossen. Die abschließende Epanalepse von „trup“ (Leiche) betont die nüchtern-grausame Wahrheit des Todes. Eine innere Form der kanonischen Einteilung ist hier nicht erkennbar.

Auch die andere Seite des Terrors, die Betroffenheit nicht nur der unmittelbar Verfolgten, sondern auch indirekt der Angehörigen, berücksichtigt Burghardt in seinem Poem.⁶⁴⁰ Eine Alliteration als phonetische Entsprechung einer hohen Anzahl hebt die große Menge der betroffenen Personengruppen hervor („natovp navizenyj“/ besessene Menge 17/1), die weiterhin in einer Distributio asyndetisch im einzelnen aufgeführt sind (17/3). Aposiopesen (17/2 und 3) unterstreichen die Ungewißheit, in der sich Gefangene und Angehörige befinden. Der Mensch wird als subjektives, emotionales Wesen also mit einer objektiven, emotionslosen Natur kontrastiert. Einen Eindruck von Emotionslosigkeit vermittelt z.B. die ambivalente Darstellung der Sonne. Je nach Standpunkt des Betroffenen ist sie ein lebenspendendes (17/7-8) oder erbarmungsloses Phänomen (17/4-5). Sie ist Vergleichsobjekt einer weiteren mittels symbolischer Farbgebung verfremdeten und durch Alliteration und Kakophonie auffällig gemachten Pflanze („kryvavyj kvit“/ blutige Blume 17/4). Das negative Gefühl „rozpaču“ (Verzweiflung 17/4) personifiziert die Pflanze. Der eigentliche Lebensspender der Pflanze („sonce“/ Sonne 17/5) wird mit Gewalt („kryvavyj“/ blutig 17/4) in Verbindung gebracht zum apokalyptischen

⁶⁴⁰ Diese Ungewißheit der Angehörigen wurde insbesondere Anna Achmatova in ihrem berühmten „Requiem“ (Requiem) beeindruckend dargestellt. Ihr Gedicht entstand zwar etwa gleichzeitig mit Burghardts (1935-40), doch erschien es erst lange nach Burghardts Tod.

Zeichen einer blutigen Sonne. Eine gewagte, aber erwähnenswerte Interpretation bezieht sich auf den Irrglauben vieler Gefangener, die Stalin vergleichbar einer Sonne als Zentrum ihres Universums und zwar im übertragenen Sinne als lebenspendende Sonne betrachteten, die von der ihnen widerfahrenen Ungerechtigkeit gar nichts wisse, obwohl in Wirklichkeit gerade von dieser Sonne destruktive Kraft ausging.⁶⁴¹ Eine andere Gruppe von Leuten, die Emigranten, bezeichnet als „ščaslyvcjam“ (Glückliche 17/6) sind dem vorher beschriebenen Unglück diametral entgegengesetzt. In Antithese zum Begriff des Gefängnisses werden diesen Glücklichen folgende Attribute zugeordnet: „u šyrokij svit“ (in der weiten Welt 17/6) und „pul’sujučy žyttjam“ (von Leben pulsierend 17/7), also Periphrasen von Freiheit und Leben, wie sie in der Sowjetunion nicht mehr möglich waren. Weitere Symbole des durch Alliteration eines Zischlauts hervorragenden Begriffs Leben (17/7) ist die Farbe Gold (17/8). Leben und Gold sind „vono“ (ihr) zugeordnet, also der Sonne (17/7-8). Eine goldene Sonne symbolisiert hier Glück und bildet das positive Gegenstück zur apokalyptisch gefärbten Sonne aus 17/4-5. Hinzu tritt das zum Feuer der Sonne antithetische und wieder gleichzeitig lebenspendende und -zerstörende Element „vodoju“ (durch Wasser 17/8). Die Alliterationen sind in dieser Oktave nicht nur besonders zahlreich, sondern auch in ihrer betonenden Funktion herausragend und in ihrer Originalität seltener Zischlaute symbolistisch (17/1, 4-8). Die innere Form entspricht hier nicht den kanonischen Regeln, sondern teilt sich gemäß der antonymen Darstellung der Sonne in fünf plus drei Verse.

Etwas Zauberhaftes hat die Beschreibung von der Emigration an sich. Vielleicht kann das Gefühl der Emigranten, wie durch ein Wunder dem Terror entkommen zu sein, so besser wiedergegeben werden. Der „šljach“ (Weg) verweist auf eine Wanderschaft. In einem Zeugma wird die Führung über diesen Weg erläutert. Bildhaft wird der Vorgang durch die von Lumpen umwickelten Füßen (18/4) und die als Familienvater beschriebenen Person, die vorangeht (18/6). „Subotin“ ist der Name eines Poltaver Geistlichen, der emigrierte⁶⁴² und daher Vorbildfunktion erfüllen kann. Ein Vergleich beschließt die Oktave mit der Atmosphäre von Trost und Hilfe (18/8). Die innere Form bleibt durch den abschließenden Vergleich über zwei Verse gewahrt.

Daß der Mensch nach einer Erfahrung der Gefangenschaft zu einer anderen Wahrnehmung gelangt, verraten die Partikel „znovu“ (von neuem) und der Vergleich mit dem Kind (19/1). In einem Vergleich legt das lyrische Ich seine Erkenntnis aus der Gefangenschaft dar, daß die grundlegendsten Dinge zu schätzen sind, nämlich „sonce i žyttja“ (Sonne und Leben 19/2). Nochmals findet sich also der Kontrast von Gefangenschaft und Freiheit auf engstem dichterischem Raum. Das Metagramm „voli,/ koly“ (Freiheit/ wenn 19/3-4) wirkt als Verzögerung. Der Vergleich „Mov...vorottja“ (wie ein Tor 19/6) führt anschließend in die Freiheit (19/5-6). Die Überschwenglichkeit über die wiedergewonnene Freiheit drückt sich im emphatischen Ausruf (19/3-6) aus sowie auf phonetischer Ebene in einer Reihe von Lautwiederholungen („Mov...tvoje...vorottja“ 19/6) ebenso wie in den Hyperbeln „čudovyj“ (bezaubernd 19/3) oder „p’jankiše pachnut’ kvity“ (die Blumen riechen berauscher 19/7). Die neue Wahrnehmung von irdischer Schönheit ist umfas-

⁶⁴¹ Vgl. Thurston, Robert W. (1996): *Life and Terror in Stalin’s Russia 1934-1941*. New Haven; London, S. 151f.

⁶⁴² Vgl. Anmerkungen in: Klen (1991), S. 449.

send: akustisch (19/5), olfaktorisch und optisch (19/7). Die Einteilung der inneren Form greift hier nicht im klassischen Sinne.

Mit diesen neuen Wahrnehmungen des befreiten lyrischen Ich schließt der erste Teil des Poems. Die Empfindung von Neuem nach der Entlassung aus dem Gefängnis gleicht einer Wiedergeburt. Sie zeigt sich in der Partikel „po-novomu“ (von neuem 20/2). Überschwengliche Emotionalität ist auch hier deutlich mit der etwas hyperbolischen Verwendung des Verbs „svitjat’sja“ (scheint 20/2)⁶⁴³ sowie dem alliterierenden Komparativ „Strunkiši“ (schlanker), der einen Vergleich mit einem früheren Eindruck evoziert, der weniger emotional war. Dem semantischen Eindruck der Veränderung steht der phonetische der Statik gegenüber, der sich in Lautwiederholungen ausdrückt: „staly postati divčat“ (20/1). Ein Gegensatz entsteht so zwischen der subjektiv veränderten Sicht des Befreiten und der objektiv unveränderten Welt. Das Abstraktum „v nebesach“ (in den Himmeln 20/3) bestimmt ein religiös gefärbtes Bild der Befreiung als Rettung. Der Himmel wird dabei als Sitz Gottes charakterisiert durch die Attribute „prozorosti uročij“ (feierliche Durchsichtigkeit 20/4), „vičnyj“ (ewig 20/3) sowie die Andeutung der Gegenwart Gottes (20/5). Ein Lob gilt dem freien Willen (20/6). Um so willkürlicher wirkt die Situation der Verurteilung in der Genitivmetapher „vid katovoï vti ruky“ (von der Hand des Henkers floß 20/7). Eine weitere Genitivmetapher (20/8) vermischt Freiheitsideale („romantyku“/ Romantik) mit blutiger Realität („kryvavoï čeky“/ blutige Wache). Die Häufung des Klusils „k“ in diesen beiden abschließenden Zeilen evoziert die Assoziationen von Zögern, Stottern, Ängsten. Die letzten drei Verse funktionieren hier als Zusammenfassung: Eine Frage (20/6-8) beschließt den ersten Teil des Poems nach 20 Oktaven. Sie zwingt den Rezipienten, sich selbst in der Situation von Gefangenschaft und Freiheit vorzustellen.

Der Inhalt des ersten Teils führt von Parallelen aus der Vergangenheit zur Oktoberrevolution und dem darauf folgenden repressiven System zu einzelnen Aspekten dieser Repression. Dazu gehören die Verfolgung von Intelligenz und Kulaken, Deportationen, Freiheitsberaubung, Ungewißheit der Angehörigen. Die Unterdrückung ist dabei auf die Ukraine bezogen. Auch Burghardts eigene Gefangenschaft und Rückkehr in die Freiheit spielen eine Rolle. Das ebenfalls autobiographische Motiv der Emigration ist positiv dargestellt. Auffällig ist ein Fehlen von *Figurae homonymicae*, *Figurae etymologicae* oder *Polyptota* im ersten Teil. Eine Besonderheit dieses Teils ist auch, daß die sonst deutlich überwiegende Fassung der inneren Form nach Kanonvorgaben hier einer etwa ebenso hohen Anzahl von Oktaven mit anderer innerer Form gegenübersteht.

Teil II

Eine Anapher eröffnet den zweiten Teil („Teper“/ Jetzt 1/1 und 4). Diese syntaktische Parallele bedeutet die temporale Verortung des Geschehens in der Gegenwart. Die mehrfache Verneinung (1/2) betrifft die Personen Lacis und Peters, die - wie Burghardt selbst anmerkt - Gründungsmitglieder der ČK waren und deren Grausamkeit repräsentieren (1/2). Eine Litotes erklärt diese Litauer ebenso wie ein Henkersgewand für unmodern (1/3). Die Litotes der ersten drei Zeilen betont um

⁶⁴³ Diesen Abschnitt über die Befreiung (19/3-20/2) zitiert Burghardt in seinen Aufzeichnungen über die Neoklassiker zur Illustration der damaligen Stimmung. Vgl. Burghardt (1947), S. 12f. So wird der autobiographische Bezug noch deutlicher.

so mehr das, was ab 1/4 für aktuell erklärt wird, nämlich „Nas vynyščyt“ (vernichten uns), also eine modernere, effektivere Art des Terrors. Der Vergleich „bilohusych zajciv“ (weißschwänzige Hasen 1/5) verweist mit seiner Farbsymbolik auf Unschuld und mit dem Tiersymbol auf verfolgte Seelen oder Furchtsamkeit. So werden die Opfer dargestellt. Dazu paßt ein weiteres Tiersymbol, „pes“ (Hund 1/6), das als Jagdtier bzw. Verfolger auftritt. Ihm wird indirekt ein Farbsymbol zugeordnet. Die durch Alliteration hervorgehobene Dunkelheit umgibt ihn nämlich mit einer Atmosphäre des Bösen. Als Pointe gemäß der kanonischen inneren Form sind in einer Distributio Krankheitsüberträger aufgezählt (1/7), die in einer Genitivmetapher zudem als solche „nosii vsiljakoï chvoroby“ (Träger verschiedener Krankheiten 1/8) zusammengefaßt werden. Im übertragenen Sinne werden unliebsame Gruppen einer Gesellschaft als solche bezeichnet.

Die Schlagwörter aus 2/1 erinnern an sozialistische Parolen vom Fortschritt, dem alles unterzuordnen ist. Ein wenig widerstrebt diesem Fortschritt auf lautlicher Ebene die Alliteration, die eher einen Stillstand suggeriert. Als politisches Beispiel für einen solchen Fortschritt wird in einer Litotes die Abschaffung der Monarchie angeführt (2/2). Lautwiederholungen betonen einzelne Personen „popiv pozbavleno...“ (den Priestern enteignete... 2/4), „zveliv Zeves“ (führte Zeus 2/5). Religiöser Fortschritt erfolgt in Form der Ersetzung christlich-orthodoxer Strukturen, benannt in 2/4, durch Messen, deren Farbsymbolik und Zusatz „žerci“ (Opferpriester 2/3) auf satanische Rituale schließen läßt, wie man sie auch auf stalinistischen Personenkult und Hierarchie übertragen könnte. Diese stecken nämlich hinter den „novych jerarchij“ (neue Hierarchien) und „narkomatach“ (Volkskommissariate 2/5-6). Ihr Aufgabengebiet ist in einer Metapher mit plakativ-sozialistischem Vokabular benannt: „Proletar’jat majbutnich pokolin“ (das Proletariat der künftigen Generationen 2/8). Die Alliteration rückt dabei den zentralen Begriff der Zukunft in den Mittelpunkt. Die innere Form entspricht nicht dem Kanon.

Die zeitlich („davnich-daven“/ lange, lange Zeit 3/1) und räumlich („dymom-popelom“/ durch Rauch und Asche 3/2) verdoppelte Trennung schafft Distanz zur Gegenwart. Neben der inhaltlichen Herauslösung dieser Oktave aus dem Oktavenfluß markiert auch die Einrahmung durch eine Anapher (3/1 und 8) ihre separate Stellung. Als legendenhafte Prophezeiung der Vergangenheit präsentiert der Autor dem Rezipienten nun seine eigene Gegenwart. Sie nimmt dabei apokalyptische und sagenhafte Züge an. Dazu zählen zunächst die in einem Zeugma verdoppelte Kennzeichnung als „lehend i slavy“ (Legenden und Ruhm 3/3), die hyperbolische Metapher einer sagenhaften Anzahl (3/6) und die Einführung eines Fabeltiers in der Genitivmetapher „kublo drakona“ (Drachennest 3/7). Dieser Drache als Symbol von Chaos, Finsternis und Bösem findet sich in Burghardts Werk mehrfach.⁶⁴⁴ Hier ist der Kontext der Stalinismus, der die Menschen zu mechanischen Geräten, „hramofony“ (Grammophone 3/8) macht. Dieses Motiv, das Automatisierung und Persönlichkeitsverlust der Menschen in der angestrebten „Kollektivgesellschaft“ der Sowjetunion ausdrückt, findet sich in Burghardts späterem Werk „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien; Klen (1991), S. 181). Die am Ende der Oktave wiederholten Lautkombinationen unterstützen den bedrohlichen Tenor: „Tysjačobromym vyborom... /...porožneči .../ ...hramofony“ (3/6-8). Eine weitere Lautwie-

⁶⁴⁴ Meist im Zusammenhang mit dem Sieger, dem Heiligen Georg (dessen Name Jurij sich Burghardt als Pseudonym gab). Z.B. in „Terciny“ (Terzinen), „Sankt Georg“ oder „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) in: Klen (1991), S. 233f.

derholung verbindet die abschließende Zeile mit jener der vorangehenden Strophe: „majbutnich“ (2/8) - „majstrue hramofony“ (3/8). Mit diesen Bildern des absolut Bösen setzen sich die beiden abschließenden Zeilen von den vorangehenden als Pointe ab.

Als Anapher wird das Pronomen „vin“ (er 4/1, 2) ins Zentrum gerückt. Es könnte sich auf den Drachen beziehen, ist aber bewußt nicht konkret gehalten, um die Bedrohlichkeit, die von einem unbekanntem Gegner ausgeht, einzubringen. Der stalinistische Terror mit Überwachung und Bepitzelung ist konkreter Hintergrund dieser Stimmung. Das Bild vom überwachenden Auge erhält seine bedrohliche Wirkung durch Spiegelung einer Lautkombination und den hyperbolischen Charakter des Bildes „kožnyj krok“ (jeder Schritt 4/1). Die Angaben „za Lysoju Horoju“ (jenseits des Waldberges 4/2) und „sormic’kyj“ (sarmatisch 4/3) funktionieren als geographische Verortung in der Ukraine. Die Betitelung „heroja“ (Held) und das Herrschaftssymbol „purpurom“ (mit Purpur) scheinen für den „kata“ (Henker) unpassend (4/4). Daher wirkt die Schilderung wie eine Parodie des bekannten Motivs vom Wolf im Schafspelz. Der Widerspruch löst sich auf bei Übertragung der Metaphern auf den Tyrannen Stalin als Herrscher und Henker. Daß es sich bei der äußeren Erscheinung des Henkers um eine ‚Verkleidung‘ handelt, legt außerdem die Periphrase „jaki ne je standartnoho pokroju“ (ist nicht die übliche Bedeckung 4/6) nahe. Daß es die Aufgabe dieser ‚Maskerade‘ ist, die Menschen in die Irre zu führen, wird vom Autor deutlich gemacht (4/5). Auch die gespiegelte Lautwiederholung „Zveliv vin“ unterstützt den Gedanken der Orientierungsnot. Er erklärt, warum Stalin trotz seiner Grausamkeit vom Volk mit Personenkult geehrt wurde. Die Idee, die den Menschen suggeriert werden soll, ist die des „kolektiv“ (Kollektiv 4/7), ein weiteres plakatives Schlagwort des Sozialismus. „Vin“ (er) und „my“ (wir) funktionieren in der gesamten Strophe als Polaritäten. Die Entmündigung des Volkes bestimmt als Pointe eine Aufteilung der inneren Form.

Massiv tritt das Pronomen „vin“ (er) als Anapher auch in der folgenden Oktave auf. In der ersten Zeile wird seine zentrale Bedeutung durch Lautwiederholungen verstärkt („Vin – stoholovyj zvir, ni v...vynnyj“). Dabei ist auch die Singularform nicht eigentlich Zeichen von einer einzelnen, unauffälligen Person. Sie ist als Anapher (5/1-3) vervielfacht. In Analogie zu dem Drachen spricht der Autor hier von einer hyperbolischen „stoholovyj zvir“ (hundertköpfige Bestie 5/1), einem fiktiven Tier, einem Ungeheuer als Metapher des Überwachungsapparats.⁶⁴⁵ Mit seinen vielen Köpfen, sprich vielen Funktionären oder Opportunisten, und folglich vielen Augen und Mündern ist es in der Lage alles zu beobachten und zu fressen. Der Zusatz „ni v čim ne vynnyj“ (keiner Sache schuldig 5/1) ist in diesem Zusammenhang ironisch gemeint. Er gibt die Rechtfertigung wieder, bloßer Befehlsempfänger zu sein, die viele der Mitläufer des Systems von ihren Skrupeln entband. Die Konsonanten „v“ und „s“ bzw. „z“ in Kombination mit den Vokalen „o“ und „i“ bzw. „y“ beherrschen die ersten drei Zeilen mit düsterer Stimmung. Eine Illustration des stalinschen Personenkults stellt die religiöse Erhöhung des „vin“ (er) durch den Zusatz „svoič ikon“ (seiner Ikonen 5/2) dar. Der ihm ebenfalls zugeschriebene Besitz der alleinigen Wahrheit verleiht ihm göttliche Züge. Dadurch zeichnet der Autor Stalins Anspruch auf beinahe göttliche Vollmachten, wie z.B. die Verurteilung zum

⁶⁴⁵ Die totale Überwachung und Kollektivierung weckt die Assoziation mit Je. Zamjatsins Anti-Utopie „My“ (Wir) von 1920/21, die Burghardt gekannt haben könnte bzw. zu George Orwells „1984“, das Burghardt nicht kennen konnte.

Tode, als unglaubwürdig. Gesteigert wird dieser ironische gottgleiche Status noch mit den Hyperbeln in Hendiadyoin und Vergleich von 5/4, sich selbst für unfehlbar zu erklären. Der Vergleich „jak zakon“ (wie ein Gesetz) impliziert außerdem die diktatorische Anmaßung, sich selbst zum Gesetz zu erklären und damit jede objektive Gerechtigkeit zu verletzen. Kontrastiv zu diesem einen, einzigen „vin“ (er) führt Burghardt nun das kollektive „my“ (wir) wieder ein. Dieses Kollektiv wird in einer ebenfalls hyperbolischen Wendung ironisch dargestellt, als gedanken- und willenlose Herde (5/5). Die Metapher „červonyj son“ (roter Traum 5/6) ist aufgrund der Farbsymbolik eine deutliche Anspielung auf die Zukunftsentwürfe des Kommunismus. In Burghardts Darstellung machen die Ziele dieser Ideologie blind für alles andere (5/6), machen das Kollektiv schwindelig (5/7). Das Karussell ist außerdem Metapher für die chaotische, stürmische Revolutionszeit. Die Orientierungslosigkeit des Einzelnen vermitteln auch die Frage „De my“ (wo sind wir) und eine Apoptose (5/8). Der abschließende Chiasmus aus Antonymen verdeutlicht die Ambivalenz des sowjetischen Alltags, der Doppelmoral von nach außen getragener ideologischer Begeisterung („hri veselij“/ fröhliches Spiel) und verborgenem Leid („strašni fihury“/ schreckliche Figuren 5/8). In fast jeder Zeile dieser Oktave findet sich eine Alliteration. Diese kann etwas Zentrales hervorheben (5/1), eine rhetorische Figur nachdrücklicher gestalten (5/4) oder Zeilen einrahmen und die Aussagen somit voneinander absetzen (5/6 und 7). Das Bild der letzten beiden oder auch der letzten drei Zeilen setzt sich als Pointe ab.

Die Anapher der beiden vorangegangenen Oktaven wiederholt sich in der folgenden Strophe meist im Dativ statt im Nominativ (6/1, 3, 4, 8). Der Dativ zusammen mit den zahlreichen Verneinungen (6/2-3) vermittelt eine gewisse Passivität. Das paßt zu den Geboten der Unfreiheit auf semantischer Ebene. Passivität und Unfreiheit betrifft das Kollektiv („našych“/ unsere 6/3, „nam“/ uns 6/7). In einer Genitivmetapher wird noch einmal ein Symbol der Freiheit verneint („kryl“/ Flügel 6/5). Verneint wird, daß die bloße Unfreiheit der Physis, welche durch Lautwiederholung hervorgehoben ist („utlych til“/ schwache Körper 6/3), dem „vin“ (er), der Sowjetmacht, ausreichte. Der Umkehrschluß dieser Aussage ist, daß das, was über das Physische hinausgeht ebenfalls von ihr beansprucht wurde. Dazu gehören die Seele (6/4) und die metaphorische, im Vergleich veranschaulichte und in einem unerhörten Vorgang beschriebene Ratio (6/6-8). Das führt zu einem absoluten Anspruch, einem Anspruch des „vin“ (er) auf jeden Aspekt des Menschen, in einer allumfassenden Totalität. Betont wird die Totalität mittels einer Alliteration (6/4). Eine weitere Anapher („ščob“/ damit 6/5 und 7), die immer mit „vin“ (er) verbunden ist, rückt dessen Ziele ins Zentrum. Die Schilderung von akribischem naturwissenschaftlichem Vorgehen, das metaphorisch den Eingriff bis in die Gedankenwelt des Einzelnen aufzeigen soll, wirkt angesichts seiner Unmöglichkeit in der medizinischen Praxis lächerlich und ironisiert gleichzeitig die sowjetische Ideologie im allgemeinen. Die Assoziation einer Gehirnwäsche wird evoziert. Der Spruch „Die Gedanken sind frei“ besitzt angesichts dieses Regimes keine Gültigkeit mehr. Die innere Form teilt daher eher der Übergang zum Bild der Ratio (ab 6/6).

Das Motiv der siebten Oktave ist religiös. Eingeleitet wird es mit einer Genitivmetapher, in welcher das biblische Thema des Judas-Verrats angedeutet ist (7/1). Die Übertragung dieses Verrats auf die Situation innerhalb einer Familie verleiht ihr zusätzliche Dramatik (7/2). Der Autor deutet ideologische Fronten an, die sich in der Sowjetunion selbst innerhalb von Familien auftraten. Mit Naturmetaphern, die

jeweils die Phänomene Helligkeit oder Dunkelheit bergen, umschreibt der Autor die ideologischen Gegensätze. So ist der Bezug zum Inhalt der vorangehenden Strophe gegeben. Das folgende Zeilenpaar nutzt akustische Signale für eine Klimax: Beginnend mit Stummheit, die verneint wird, über harmonische Laute in Imperativ und Vergleich hin zu lauten, musikalischen Aussagen (7/5-6). Unterstützend begleitet wird die Klimax auf lautlicher Ebene von einer Wiederholung, die eher einem Flüstern entspricht („*movčaty ty...ptyci*“ 7/5) über kraftvollere Kombinationen „...*smij: spivaj...*“ (7/5) bis zur Wiederholung des stimmhaften Klusils „b“ und dem vollen Vokal „u“ (7/6). Auf zwei Ebenen wird somit ausgesagt, daß der passive Widerstand des Schweigens auffiel, weil aktive Teilnahme am sozialistischen Aufbau verlangt war, wozu auch das Wiederholen sozialistischer Parolen gehörte. Parallel dazu besteht in der Klimax eine Antithese zwischen natürlichen akustischen Lauten (7/5) zu künstlich erzeugten Lauten (7/6). Daß letztere gerade aus besonders lauten Instrumenten kommen wirkt hyperbolisch. Der Eindruck von ideologischer Verblendung und hohlen Parolen gipfelt in den abschließenden beiden Zeilen, in denen der Sowjetmacht folgende Anmaßungen zugeschrieben werden: „*bljuznirs’ku*“ (gotteslästerlich), was dem ideologiegemäßen Atheismus entspricht, und Shakespeare zu zerstören, der als Metonymie für „wahre“ klassische Literatur, für Weltliteratur eine Antithese zum sozialistischen Realismus bildet. Den destruktiven Aspekt reflektiert die grollende Lautwiederholung: „*rozdere...rot*“ (7/8). Die innere Form entspricht damit dem Kanon.⁶⁴⁶

In der achten Oktave wird die Wirklichkeit mit einem Märchen verglichen. Dabei wird die Metapher von etwas märchenhaft Gutem⁶⁴⁷ in etwas ebenso unvorstellbar Böses verkehrt. Die Bedrohung kann anhand dieses Märchenvergleichs nach Art einer Fabel ausgemalt werden, wie es der Autor mit dem Tiersymbol („*had*“/Schlange 8/1) und einem hyperbolischen Hendiadyoin („*stolykyj i storukyj*“/hundertgesichtig und hundertarmig 8/2) tut. Die Schlange als Erscheinungsform Satans symbolisiert das Böse an sich. Auch der Drache aus der dritten Oktave wird als Schlange bezeichnet. Unheimlich, unnatürlich und bedrohlich erscheinen die aufgezählten Eigenschaften des Tieres (8/2-4). Auch onomatopoetisch wird die Schlange in diesen ersten drei Zeilen durch Alliterationen der Zischlaute „s“ bzw. „z“ suggeriert, die durch eine Lautwiederholung erweitert ist („*sam...mav...smradnyj čad*“ 8/3). Da es im zweiten Satz durch das Pronomen „*vin*“ (er) bezeichnet ist, liegt die Gleichsetzung des hier personifizierten Bösen mit dem gesichtslosen Bösen „*vin*“ (er) aus den vorangehenden Strophen nahe. Dort waren die Sowjetmacht bzw. Stalin persönlich gemeint. Das Gift der Fabelschlange bezeichnet also die Sowjetideologie, die in einer Distributio (8/5) wiederum ihren Anspruch auf die Menschen in ihrer umfassenden Totalität erhebt. Eine Aposiopese (8/5) drückt die Ungewißheit darüber aus, wie sich das Gift auswirkt, ob die Ideologie beim einzelnen Menschen wahrhaftig angenommen wird oder nur im System der Doppelmoral zum Schein getragen wird. Typisch für ein Märchen ist der im folgenden beschriebene glückliche

⁶⁴⁶ Einige Zeilen aus den Oktaven 6 und 7 führt Burghardt zur Illustration der Repressionen gegen Schriftsteller in der Sowjetunion in seinen „*Spohady pro neokljasykiv*“ (Erinnerungen an die Neoklassiker) an Vgl. Burghardt (1947), S. 25. Dabei spricht er insbesondere auch Ryl’s’kyj an, der sich dem Regime anpaßte. Vgl. ebd., S. 30.

⁶⁴⁷ Ein Märchen besitzt phantastisch-wunderbare Elemente, die in den Alltag eingreifen und endet mit Belohnung des Guten und Bestrafung des Bösen. Dieses gute Ende moralischer Gerechtigkeit ist hier in sein Gegenteil verkehrt.

Ausgang, in dem das Böse besiegt wird von einem möglichst strahlenden Helden (8/6). Die Tötungshandlung erscheint aufgrund des Signalworts „vraz“ (plötzlich) und dem Bindestrich sehr abrupt, aber auch mühelos, denn Widerstand des Bösen oder ein Kampf zwischen Held und Schlange kommen nicht vor (8/7-8). Die Einteilung der Oktave in Vorbereitung (7/1-6) und Höhepunkt (7/7-8) entspricht der inneren Form des Kanons.

Ein Vergleich mit Kindern, die durch Alliteration in den Mittelpunkt gerückt sind (9/1), betont die Naivität und Gutgläubigkeit, die in der Hoffnung auf einen solchen märchenhaften Retter liegt. Die Formulierung dieser Hoffnungen als Fragen naiver Kinder läßt die Unwahrscheinlichkeit einer solchen Rettung deutlich zutage treten. Wie das Böse wird auch der Retter als „vin“ (er) bezeichnet (9/3 und 5). Doch machen die ihm zugeordneten Attribute klar, daß es sich um ein anderes oder zumindest vom Betrachter anders beurteiltes „vin“ (er) handelt. Das Adjektiv „jasnyj“ (hell 9/3) verweist wieder auf das Strahlende, Gute des Märchenhelden. Das andere Attribut „bohorivnyj“ (gottgleich 9/3) zeigt die Macht des Bösen auf, das es zu besiegen gilt. Da dies offenbar nur ein ‚Gottgleicher‘ besiegen kann, liegt der Umkehrschluß nahe, daß es sich bei dem Bösen um einen ‚Satangleichen‘ handeln muß. Auch die Eigenschaft der Furchtlosigkeit (9/4) wirkt kaum menschlich. Weiterhin wird der Held als Befreier umschrieben, wobei die Alliteration zwischen Pronomen und dem Verb „vyzvolyt“ (befreit 9/5) verstärkend wirkt. Die Ambivalenz von Märchen und Wirklichkeit wird fortgeführt. Der Märchenerzähler erscheint als allmächtiger Gott, der über das in einer Distributio aufgefächerte Schicksal seiner Märchenfiguren entscheiden kann (9/6). Das offene Urteil, die Ungewißheit des Ausgangs spiegelt sich in der Aposiopese. Durch die Ambivalenz wird im übertragenen Sinne auch Stalin zu einem Märchenerzähler, der sein Volk in der Hand hat, und seine Ideologie bzw. sein offizielles Handeln zu einem Märchen qualifiziert. Als Ausdruck des Bedauerns erscheint die Interjektion, mit welcher der Autor sich in einer Apostrophe an jene ‚Kinder‘, das naive Volk, wendet. In einer mit einem Poliptoton verbundenen Figura etymologica warnt er davor, Traum, Märchen und Wirklichkeit zu verwechseln. Durch eben dieses Stilmittel der Wiederholung und Verschachtelung von Verben und Nomen gleicher semantischer Bedeutung erfährt auch der Rezipient eine Verwirrung zwischen realem Schlaf und Traumwelt, wie das naive Volk zwischen ideologischem ‚Märchen‘ und Realität. Die Orientierungslosigkeit ist wiederum in einer Aposiopese reflektiert (9/6 und 8). Die Apostrophe bildet eine Pointe der Oktave in den letzten beiden Versen.

Überraschend tritt in der zehnten Oktave das lyrische Ich auf (10/1 und in einer Lautwiederholung hervorgehoben: „du ma ja vlučat“ 10/3) und enthüllt sich als der Autor selbst, der seine Absichten darlegt. Diese formuliert er zunächst als Litotes. Verneint wird, daß er mit dem Beispiel vom Märchen bloße Unterhaltung, bloße Ablenkung bieten wollte. Das Poliptoton „vtišat’/ ...tišymosja“ (trösten,/...unterhalten uns 10/1-2) legt Nachdruck auf diese Beruhigung der Zuhörer, das gleichzeitig verneint ist (10/1 und 2). Ein solches Märchen ist eben keine rein fiktive, völlig von der Realität abgehobene Erzählung, sondern enthält eine Wahrheit bzw. kann zur Wahrheit werden (10/7). Dies beinhaltet die Verwirrung zwischen Wirklichkeit und Ideologie in der Doppelmoral des sowjetischen Alltags. Die Umsetzung des Unmöglichen in die Realität zeigt sich in einer Kette oder eher Welle von Verben „bulo, isnuje,...je“ (war, existierte,...ist), von denen die umrahmenden das bloße Existieren bezeichnen und das mittlere, „kvitne“ (blüht), ein spe-

zifisches, besonders intensives Stadium des Existierens vertritt (10/8). Die inhaltliche Verdichtung in den letzten beiden Versen wirkt als Pointe wiederum konstituierend für die innere Form. Positiv formuliert ist die Intention des Autors dementsprechend das Gegenteil von einlullendem Vergnügen, nämlich zu warnen und aufzuschrecken. Akustische Signale ergeben eine entsprechende Klimax: von einer Verneinung von Stille (10/1, 2, 5) zu Lärmsignalen (10/6). Als weiteres Warnsignal kann „ohnem“ (mit Feuer 10/4) gelten. Die Laute von Feuer und Feuerwerk sind onomatopoetisch in der Lautstruktur festgeschrieben: „*fejervek*om“ (10/6) – „*Skaženym*“ – „*kazka*“ (10/6-7), während „s“-Alliterationen (10/3, 5) als bedrohlicher Subtext funktionieren.

Die Anapher „Nechaj“ (Möge 11/1, 7, 8) umrahmt diese Strophe und charakterisiert den Inhalt als Wunsch. Der erste Wunsch ist die Erhaltung einer Flamme (11/1-2). Diese Flamme, auf das lyrische Ich bezogen und vervielfacht in einem Polyptoton („*zhorjajučy, horju*“/ verbrennend, brenne ich 11/2), symbolisiert Lebenswillen bzw. Kampfgeist. Daß die Flamme als „drevne“ (sehr alt) gekennzeichnet ist, läßt im Kontext der ukrainischen Geschichte vermuten, daß es sich um den jahrhundertealten Kampfgeist der Ukrainer handelt, mit dem Ziel der Bildung eines souveränen ukrainischen Nationalstaats. Auch die Umschreibung „son prekrasnyj“ (schöner Traum 11/3) entspricht diesem Komplex. In Form einer Figura etymologica (11/3-4) verdoppelt, ist der Traumcharakter betont. Dies bedeutet, daß es sich bei der ukrainischen Freiheit um Wunsch, nicht Wirklichkeit handelt. Eine weitere Figura homonymica „*zorju./...zorum*“ (Blick/...mit Blick) impliziert daneben eine Schicksalhaftigkeit, die das ukrainische Volk betrifft (11/4-5). Seine Zukunft versucht das lyrische Ich mit dem prophezeienden „*ladan*“ (Weilrauch 11/6) zu ergründen. Dabei stößt es auf das Adjektiv „*Suvorym*“ (Ernst), das sich eigentlich auf „*zorum*“ (mit Blick) bezieht, wegen seiner Alliterationsverbindung zum Abstraktum „*Sučasne*“ (Gegenwart) aber auch die Gegenwart der Erzählung als besorgniserregend charakterisiert. Die weiteren Wünsche des lyrischen Ich beziehen sich auf die personifizierte Gegenwart. Diese soll zu einem früheren Zustand zurückkehren, wie die Partikel „*znov*“ (von neuem) signalisiert, der durch Lautspiegelung besonders hervorragt („*znov vono*“). Jener frühere Zustand wird als „*prava*“ (richtig), also als der rechtmäßige bezeichnet. Im Umkehrschluß ergibt sich daraus, daß der augenblickliche Zustand ein ungerechter ist (11/7). Der dritte Wunsch läßt in einem Zeugma die personifizierte Gegenwart das Herz als den Sitz von Emotion und Wahrheit im Menschen zerstören und vereinnahmen. Die bisherigen Schilderungen dieser Oktave zielen darauf ab, das zeitgenössische Sowjetregime in seiner negativen Auswirkung auf die Menschen zu zeichnen. Sehr bildlich veranschaulicht der Autor die Warnung, daß zu einem unbestimmten zukünftigen Zeitpunkt das gegenwärtige Regime bzw. seine Mitläufer von einem Anderen, einem Gerechten bzw. von Gott zur Verantwortung gezogen werden (11/8). Allein durch die Anapher wird die Einteilung der inneren Form gemäß dem Kanon sichtbar.

Fragen beherrschen die folgende Oktave. Es handelt sich um rhetorische Fragen, die Mißstände beim Namen nennen und aufgrund ihrer Frageform den Rezipienten zum Nachdenken auffordern. Aufgezählt werden historische Tatsachen des Hungers und der Kälte, des Todes und des Blutvergießens während dem stalinistischen Terror (12/1, 2, 4). Dieser Zeitpunkt ist bestimmt durch Nennung der Jahreszahl „33-j rik“ (das Jahr 33) und vom Autor als „*prokljatyj*“ (verflucht) bezeichnet (12/3). Durch diese Übereinstimmung der Begriffe mit dem Titel des gesamten

Poems wird erstmals eindeutig, daß alle vorangegangenen und folgenden Andeutungen sich auf den stalinistischen Terror beziehen. Gefragt wird nach der fehlenden Dokumentation dieser historischen Vorgänge in den Medien Film (12/2) und Literatur (12/4). Eine Epanalepse (12/1) betont das allgemeine Fragewort „*čto*“ (wer), das offenläßt, wer Täter und wer Opfer war. Eine Lautwiederholung unterstreicht onomatopoetisch eine Stumpfheit, die auch auf semantischer Ebene von einem Hendiadyoin der Gewalt ausgeht („*smertjam i stratam*“/ mit Tod und Verlust 12/1). Die Frage nach den Tätern wird gegen Ende der Strophe gestellt. Verantwortlich sind demnach „*molot*“ (Hammer 12/6) und „*serp*“ (Sichel 12/8), synekdochische Symbole des von den Sowjets errichteten Arbeiter- und Bauernstaates. Die Ausrottung einer ganzen Generation umschreibt die detailreich ausgeführte Metapher einer menschlichen Ernte. Das abschließende Verspaar kann hier als Pointe gelten und eine Aufteilung der inneren Form begründen. Die Anhäufung des Konsonanten „*k*“ „*krovjach kupajučy*“ (in Blut badend 12/7) hebt den blutigen und auch onomatopoetisch gewalttätig wirkenden Aspekt hervor. Die letzte Zeile ist ebenfalls durch Lautwiederholungen bereichert: „*Žnyva spravljav...nyvi*“ (12/8), wobei die Kakophonie der Kombination von „*v*“ mit „*i*“ bzw. „*y*“ über die gesamte Strophe verteilt vorkommt.

Einen Einzelaspekt des Terrors greift sich die – eventuell bewußt als Unglückszahl gewählte – dreizehnte Oktave heraus. Es handelt sich um die nächtlichen Verhaftungen und massenhaften Verurteilungen und Deportationen, die Burghardt auch in seinen „*Spohady pro neokljasykiv*“ (Erinnerungen an die Neoklassiker) beschreibt.⁶⁴⁸ Die Autos, mit denen die Geheimpolizei diese Unglücklichen nachweislich abholte, wurden im Volksmund ‚schwarze Raben‘ genannt (13/1).⁶⁴⁹ Eine Metapher, die in Symbolik und Vokalstruktur eindrücklich dunkel gefärbt ist: „*čornyj voron*“ (schwarzer Rabe 13/1, 14/6). Der Rabe symbolisiert Tod, Teufel oder den sündhaften Menschen. Die Farbe impliziert sowohl das Böse als auch die übliche Tageszeit jener Abholungen, die Nacht. Letztere wird in den folgenden Zeilen vertieft durch eine Darstellung der üblichen Tätigkeit des Menschen zu dieser Zeit „*chapajučy*“ (schnarchend 13/2). Gleichzeitig betont die doppelt implizierte Farbsymbolik (13/3) die Nachtzeit. Willkür wird spürbar anhand der antonymen Beschreibung ein- und derselben Zeitspanne (13/5): Der Prozeß der Urteilsbildung kann objektiv betrachtet lange oder kurz dauern. Die Zeitspanne bezieht sich ausserdem auf die Wahrnehmung des Verhafteten, dem der Prozeß gleichzeitig zu schnell oder zu langsam erscheinen kann. Die Alliteration mit dem bilabialen Klusil „*p*“ setzt den Vorgang einer Urteilsverkündung onomatopoetisch um. Der Verhaftungsgrund, der im historischen Rückblick erwiesenermaßen häufig Unschuldige traf, wird vom Autor als Litotes dargestellt („*ne zdijsnenych idej*“/ nicht umgesetzte Ideen) und wird als Lob („*Vo slavu*“/ Zur Ehre) ironisch gegen die nun unseriös wirkenden Richter verwandt (13/6). Beweggründe für die ungerechte Verurteilung sind in von einem mit Anapher eingeleiteten, syntaktischen Parallelismus geschildert (13/7-8). Sie bilden einen eigenen Abschnitt der inneren und äußeren Form. Die

⁶⁴⁸ Vgl. Klen (1947), S. 12.

⁶⁴⁹ Achmatova nennt diese Autos „*černych Marus*“ (Achmatova: „*Rekviem*“ von 1935-1940, im zweiten Teil des Prologs). Vgl. z.B. Achmatova, Anna (1991): „*V to vrmeja ja gostila na zemle*.“ Moskau, S. 115-123. Auch Josefina Burghardt liefert eine Erklärung: „Es ist das schwarze Auto des NKWD, das sich seine Opfer immer bei Nacht holt und vor dem sich kein Bürger sicher fühlt.“ Zit. n. Burghardt, Josefina (1962), S. 76.

Motive der Richter werden dabei so hyperbolisch formuliert, daß sie lächerlich wirken. So scheint die Genitivmetapher, die eine Gottesstätte impliziert, dem Thema ebensowenig angemessen, wie die Metapher „namul“ (Schlamm 13/8) für die hypothetisch angenommenen, zukünftigen Schandtaten der Verurteilten gegen die Ehre des neuen Regimes.

Es folgt die metaphorisch überhöhte Interpretation des Autors zu einem weiteren, einem speziell ukrainischen Aspekt des Terrors. Die Personifizierung mit dem Adjektiv „neradisnij“ (unfroh 14/1) charakterisiert die Zeit als unglücklich. Zwei Phänomene werden genannt, die sich von dieser Zeit abheben. Das ist einerseits „davnij spomyn“ (vergangene Erinnerung), die Erinnerung und gleichzeitig Vergangenheit. Sie ist mit einer weiteren Metapher der unnatürlich-verfremdeten Blume in Verbindung gebracht („Vohnjanym kvitom“/ mit einer Feuerblume 14/2). Die Verfremdung besteht diesmal im Feuer, im Symbol des Willens zur ukrainischen Unabhängigkeit aus II/11. Das als *Figura etymologica* betonte Blüten läßt sich auf die Blüte ukrainischer Kultur und Literatur der 1920er Jahre zurückführen, insbesondere im Kontext der folgenden Zeile.⁶⁵⁰ Das zweite Phänomen ist die Literatur (14/3). Wie in der romantischen Vorstellung vom Dichter, erfüllt dieser auch hier die Funktionen des griechisch-antiken Sängers und Propheten.⁶⁵¹ Das Medium des Dichters, „Slova“ (Wort), ist durch Alliteration eng mit „spivcem“ (Sänger 14/3) verbunden. Seine Prophezeiung ist in direkter Rede verfaßt, so daß sie unmittelbarer und dringlicher erscheint. Die Weissagung betrifft eine Opferdarbringung (14/5). Die Synästhesie „V bahrjanim hromi“ (Im purpurnen Donner 14/6) und Oxymoron „nebesna tverd“ (himmlische Schwere)⁶⁵² (14/7) enthalten die darauf folgende Reaktion des Himmels. Sie ergibt einen Eindruck überirdischer Göttlichkeit, die Hoffnung auf eine göttliche Gerechtigkeit impliziert (14/6-7). Außerdem ergeben Assonanzen und eine Lautwiederholung („Revla...tverd“ 14/7) einen onomatopoeischen Eindruck. Neben dem Herrschaftssymbol „bahrjanim“ (purpurrot 14/6) kommen in dieser Oktave zwei weitere Nuancen der Farbe Rot vor, die jedoch das Gegenteil von strahlend und herrschaftlich ausdrücken: „rżavi i rudi“ (rostig und rothaarig 14/8). Dem Kontext von roter Farbe, Donner und Himmel nach könnte es sich um eine Andeutung des apokalyptischen Reiters handeln, ein biblisches Motiv, das dem Jüngsten Gericht vorausgeht. Insgesamt geht es in dieser Oktave also um das Vertrauen auf eine göttliche Gerechtigkeit, die ein Dichter-Prophet ausspricht, der die kulturelle Blüte der Ukraine miterlebt hat. Diese Beschreibung trifft auf den biographischen Burghardt zu. Eine Zäsur der inneren Form könnte in der Mitte von 14/6 angesetzt werden.

⁶⁵⁰ Zur Blüte der ukrainischen Kultur vgl. Serczyk, S. 209; Popovyč, Myroslav (1999): *Narys istorii kul'tury Ukraïny*. Kiev, S. 572-586.

⁶⁵¹ Für die Romantiker galten Traum und Vision als tiefere Quelle von Wahrheit, im Symbolismus als Verbindung zwischen diesseitiger und jenseitiger Welt. Vgl. Zelinsky (1975), S. 79; Hansen-Löve, S. 273. Das Bild vom romantischen Dichtersänger geht auf die Bezeichnung von priesterlich-prophetische Sängern in der griechischen Antike und von mittelalterlichen Troubadouren bzw. Minnesängern als solche Dichtersänger zurück. Der mythische Kontext der Antike allerdings fehlt, so daß die Gabe der Dichter nun visionär anmutet. Der Dichter verkörpert im Sinne der romantischen Idee Prophet und Gott, weil ihn sein unsterblicher Ruhm von den übrigen Menschen abhebt. Vgl. Zelinsky, S. 13ff., 40.

⁶⁵² Das Oxymoron findet sich nochmals in der letzten Oktave des vierten Teils, also in der Abschlußstrophe des Poems.

Letzteren Eindruck bestätigt die nächste Strophe. Gott wird als Handelnder dargestellt (15/3). Die Ukraine ist als „neščasnij“ (unglücklich) personifiziert. Sie stellt sich als dem negativen Einfluß des Schicksals ausgeliefert dar (15/3). Die Genitivmetapher „ti roky velykoï ruiny“ (jene Jahre des großen Ruins 15/1) bezeichnet die beschriebene historische Periode wiederum als destruktiv. Die Häufung des Liquiden „r“ und des Klusils „k“ besitzen die onomatopoetische Wirkung eines Eindrucks von Zerstörtwerden. In Antithese zum erwähnten Unglück wendet Gottes Einfluß („Poslav Hospod“/ Sandte der Herr) das Schicksal der Ukraine mit „vrožaj“ (gute Ernte) zum Besseren (15/2). Dies steigert sich durch die zugeordneten Adjektive „rjasnyj, nečuvanyj“ (reichliche, unerhörte 15/2) noch zur Hyperbel „Jakoho doty šče ne bačyv“ (wie bis dahin nie gesehen 15/4). Eine gute Ernte kann im Bezug auf die Ukraine die Ergebnisse der kulturellen Blüte der 20er Jahre meinen. Gemäß dem Gesetz vom Rad des Schicksals, das in einer Figura etymologica „hri minlyvo-zminnij“ (wechselndes-sich veränderndes Spiel 15/5) als solches beschrieben ist, wendet sich jedoch auch das Gute wieder zum Schlechten in Form einer in Synonymen veranschaulichten Menge von Zerstörern und ebenfalls in Synonymen die Zerstörung jener guten Ernte (15/6-7). Beide Synonympaare sind durch Lautwiederholungen verkettet („Nenatli...nenažerovi“, „požru...potalu“). Die abschließende Figura etymologica „rehotom...rehotala“ (lachte mit Gelächter 15/8) legt Nachdruck auf die Verhöhnung. Insgesamt läßt sich dieser zweimalige Wandel mit der Herrschaft verschiedener Staaten über Teile der Ukraine vor der Oktoberrevolution und nach 1921 in Verbindung bringen.⁶⁵³ In den Jahren dazwischen erlebte die Nation eine kurze Zeit der Unabhängigkeit, da die ukrainische Kultur blühte, eine „rjasnyj, nečuvanyj vrožaj“ (reichliche, unerhört gute Ernte 15/2), bevor das Sowjetregime diese „znovu“ (von neuem 15/5) unterdrückte.⁶⁵⁴ Die innere Form entspricht hier eher der Einteilung in zwei Quatrains, von denen eine den früheren und die andere den gegenwärtigen Zeitpunkt schildern.

Der Begriff „zerno“ (Keim 16/1) als Bild vom Ausgangspunkt des Lebenskreislaufs, als Synekdoche all dessen, was sich in Zukunft entwickelt, ist ein positives Symbol. Um so tragischer wirkt es in einem Kontext, da es zerstört wird (16/1). Diese Hoffnungslosigkeit einer geraubten Zukunft spiegelt sich auch in den Bildern der Weite, des Verlorenenseins, des Vergessens in einer Aufzählung (16/2-3). Insbesondere „bezvist“ (Verschollenheit 16/2) und „edem“ (Eden 16/3) verweisen auf andere Reiche im Sinne des Symbolismus oder der Bibel, auf die Hoffnung und Zukunft in dieser Situation verlagert werden. Eden ist überdies auch auf die gute Ernte der vorangegangenen Strophe bezogen und evoziert in diesem Sinne die Unabhängigkeit der Ukraine. Die erste Hälfte dieser Oktave ist beherrscht vom Element des Wassers, das implizit in den Begriffen „doščem“ (mit Regen 16/1), „more“ (Meer 16/2), „krynyci“ (Brunnen 16/4) vorkommt. Dieses Element trifft auf sein Antonym „vohnem“ (mit Feuer 16/5), das Eigenschaften des Wassers annimmt („Teklo strumkamy“/ Floß in Strömen 16/6) und sich dann als Frucht eines weiteren Elements, der Erde, herausstellt („zoloto pšenyci“/ Gold des Weizens 16/6). Das Fließen ist onomatopoetisch durch eine Alliteration auf „s“-„z“,

⁶⁵³ Bis 1918 war die Ukraine noch v.a. unter dem russischen Zarenreich (80%) und dem Habsburger Reich (20%) aufgeteilt. Vgl. Bihl, Wolfdieter (1993): Aufgegangen in Großreichen: Die Ukraine als österreichische und russische Provinz. In: Golczewski, Frank (Hg.): Geschichte der Ukraine. Göttingen, S. 126-157.

⁶⁵⁴ Vgl. Serczyk, S. 202-223; Popovyč, S. 572-586.

insbesondere durch die Lautwiederholung „vytriskujučy iz“ (16/4), verstärkt. Die Farbe Gold kann sich gleichzeitig auf die Elemente Feuer, Erde und aufgrund der Fließqualität des Feuers auch auf Wasser sowie auf die Sonne bezogen werden. Diese Elemente sind für das Wachstum eines Keims Voraussetzung. Die Genitivmetapher „zoloto pšenyci“ (Gold des Weizens 16/6) stellt außerdem die Verbindung zur guten Ernte und zu Eden wieder her. Diese Symbole des Lebens werden jedoch sofort wieder eingeschränkt: „My til’ky bačyly...“ (Wir sahen nur... 16/7). All dies dient der Beschreibung dessen, was mit dem Keim zusammen verloren ging, was die Ukrainer zwar sehen, aber nicht besitzen. In den letzten beiden Zeilen beschreibt der Autor das, was ohne den Keim bleibt: „t’mjanyj blysk“ (dunkler Glanz 16/7) ist nur ein schwaches Abbild der Wirklichkeit, etwas, das jeglichen Glanz verloren hat. An Stelle der ukrainischen Blüte in der Metapher einer Ernte, bleibt die sowjetukrainische Kultur als schwacher Abklatsch jener Blüte. Eine Reihe von Lautkombinationen mit „i“/ „y“: „til’ky bačyly...blysk...horli...vidčuly pal’civ“ (16/7-8) verstärkt die inhaltliche Trennung innerhalb des zusammenfassenden Bildes der letzten beiden Verse.

Eine Anapher begünstigt die Aufzählung verschiedener Ereignisse, die die Abwesenheit der „guten Ernte“, also der geistigen Elite, begleiteten. Die Redewendung „Vmyraly, jak u zlyvu komari“ (Sie starben wie im Abfluß die Mücken 17/2) verweist auf die Massenhaftigkeit des Todes durch Hunger und Erschießungen. Das Material, aus dem sie ihr Brot machen („z roztertoï kory“/ aus zerriebener Rinde 17/4), verweist bereits auf große Not. Die nüchtern formulierte Periphrase in der vorangehenden Zeile verrät nur durch das Adjektiv „ljuds’ke“ (menschlich) die ungeheuren Entbehrungen, die sich dahinter verbergen. Es ist eine Periphrase des Kannibalismus⁶⁵⁵, der aus größter Not geboren eine Überlebensnotwendigkeit wurde und eben deshalb – als Teil der Gewalt des Terroralltags – von Burghardt derart nüchtern präsentiert wird. Buchstäblich kann der Kannibalismus auch auf die Kultur bezogen werden: die Sowjetukraine läßt die ukrainische Intelligenz verhungern. Die Paraphrasierung des Kannibalismus wird fortgeführt und noch verschärft (17/5-6). Diese Steigerung erfolgt durch die Einführung von hungernden Kindern⁶⁵⁶ (17/5) und Kannibalismus an der eigenen Familie, wie er sich in einer Genitivmetapher verbirgt (17/6). Verstärkt wird das durch eine weitere bedrohlich wirkende „s“-Alliteration. Abschließend kommentiert der Autor den Kannibalismus in einer konzessiven Formulierung mit der holperig wirkenden „p“-Alliteration „pokynuly pečery“ (verließen die Höhlen 17/7) als steinzeitgemäß, was dem „dvadcatim vici“ (zwanzigsten Jahrhundert 17/8) eigentlich diametral entgegengesetzt ist. Das erzeugt bitteren Zynismus gegen die Fortschrittsparolen der Sowjets (z.B. aus II/2 und 4).⁶⁵⁷ Außerdem funktionieren die beiden Abschlußzeilen als Zusammenfassung und bilden so den Schwerpunkt einer inneren Form.

Nach dem trotz oder gerade wegen seiner nüchternen Schilderung bereits grausam wirkenden Kannibalismus, findet Burghardt noch eine Steigerung an ethi-

⁶⁵⁵ Als historischer Fakt bestätigt bei Serczyk, S. 211.

⁶⁵⁶ Im Zusammenhang mit den Kindern findet sich übrigens eine Lautwiederholung „Dyvylysja dity“, die bereits in 9/1 vorkam.

⁶⁵⁷ Ziel der Sowjetregierung waren besonders die technische und rüstungsmäßige Überlegenheit. Daher wurde auf Kosten der Grundversorgung v.a. die Stahlindustrie forciert. Humanitäre Aspekte, wie sie sich gerade der Kommunismus auf die Fahne schrieb, blieben dabei auf der Strecke. Vgl. Kessler, S. 111.

schen Verstößen durch das terrorisierte Volk. Er umschreibt mit vielen aktiven, aber anonymen Verbformen die Ausgrabung und Plünderung von Toten (18/1-4). Nur die Formulierung als Frage sowie die Metapher des „padlo“ (Aas 18/5) machen den Gedanken des Kannibalismus gegen diese Toten (18/6) erträglicher. So makaber diese Darstellungen auch sind, werden sie doch als Verzweiflungstaten erklärt. Den Eindruck von größter Not und von Mißwirtschaft des Plansystems vermittelt die Landflucht, die paradoxerweise die Bauern wegen fehlender Grundnahrungsmittel in die Städte trieb. Doch auch die verzweifelte Aktion der Landflucht endet hoffnungslos mit dem Tod (18/8). Die letzten beiden Zeilen setzen sich in der inneren Form ab.

Die Formulierung „V toj rik“ (In jenem Jahr 19/1) knüpft eine Rückverbindung zum Hungerjahr 1933 (aus 12/3).⁶⁵⁸ Passive, durch das gleiche Präfix verbundene Verbformen vermitteln das Gefühl des Ausgeliefertseins. Selbst Haustiere, die sich in einer Distributio finden, werden angegriffen (19/1-2). Sie sind außerdem symbolische Ankündiger von Tod oder Unheil und warnende Instanzen übernatürlicher Eingebung. Statt einem Anknüpfen an die vorangegangenen Schilderungen von Not und Terror wendet sich der Autor ausdrücklich anderen Gedanken zu. Die bisherigen Schilderungen erklärt er zu „na poverchni schvyl’ovanych“ (auf der bewegten Oberfläche 19/4), relativiert mit den Ausdrücken „ce puste“, „til’ky“ (das ist vergeblich, nur 19/3). In einem syntaktischen Parallelismus definiert er, was unter der Oberfläche an tieferem Sinn zu erwarten sei, nämlich apokalyptische Zeichen (19/5-6). Mit synonymen Adjektiven der Stille („mertvij tyši letarhičnyj“/ lethargische Totenstille 19/7) und einem Vergleich der Harmonie („jak sny mahični“/ wie magische Träume 19/8) entsteht ein Antonym zur Charakterisierung der erzählten Gegenwart als chaotische, laute Zeit (19/3). Dies betont nochmals den Gegensatz zwischen Oberfläche und der tieferen Einsicht. Eingeleitet von einer Epanalepse der Negation „Ni, ni“ (Nicht, nicht 19/7) folgt nicht die Apokalypse, sondern eine tödliche Ruhe und Harmonie in Form der erzwungenen Doppelmoral des Sowjetsystems. Resignativ ist die Folgerung, daß zwar die Herrscher wechseln (Oberfläche), das Schicksal des Volks sich jedoch nicht ändert (Tiefe). Damit ist auch eine kanonische Einteilung der inneren Form zu begründen.

Die Erzählung setzt Unruhe und Schmerz im Inneren der Menschen, in den Seelen, fort (20/1-3). Eine Figura homonymica verbindet die Begriffe Seele und Regen zu einer Metapher für Traurigkeit (20/3). Die anaphorisch-parallelen Fragen sind auf eine Erleichterung dieser Situation gerichtet. Die letzte Frage, die sich über die zweite Hälfte der Oktave hinzieht (20/4-8), entwirft ein apokalyptisches Szenarium. Selbst die Erzengel, charakterisiert als „vynozoryj“ (scharfsichtig 20/4), kön-

⁶⁵⁸ Für die Jahre 1929-32 war im ersten Fünfjahrplan vorgesehen, die Schwerindustrie auszubauen und die Landwirtschaft zu technisieren. Dazu wurden Zwangskolchosen gebildet und Stoßarbeiterbrigaden eingesetzt. Die Kollektivierung wurde brutal durchgeführt. Konsequenz war die Übererfüllung der Planzahlen in Schwer- und Grundstoffindustrie, keine Planerfüllung dagegen in der Konsumgüterindustrie, v.a. im Agrarbereich. Seit Ende 1929 erfolgte die Enteignung und Massendeportation von Kulaken. 1931 wurden die Pflichtabgabebesätze für ukrainische Bauern radikal erhöht. Das sind Ursachen der Hungersnot von 1932/33 mit ca. 3-5 Mio. Hungertoten. Aus dieser Zeit stammen die Berichte über Fälle von Kannibalismus. Umstritten ist die Bewertung der Hungersnot als eine künstlich erzeugte, die ebenso wie gleichzeitige Terrorkampagnen zur Disziplinierung der Bevölkerung dienten. 1929-30 wurde außerdem die Liquidierung der ukrainischen und weißrussischen Intelligenz der „nationalen Abweichung“ vorangetrieben, darunter ein angeblicher „Bund zur Befreiung der Ukraine“. Vgl. Kessler, S. 111f; Serczyk, S. 211.

nen zur Warnung wenig beisteuern. Die implizierten Farben wirken sehr stark: die Synekdochen von Engelsflügel und –feder in Weiß (20/5), die Periphrase des Himmels („blakytym tli“/ blauer Körper 20/7) und die rote oder gelbe Farbe einer Flammenschrift aus „literi horily“ (Buchstaben brannten 20/8). Das alles zielt auf den optischen Eindruck einer apokalyptischen Flammenschrift, die im Himmel nicht zu übersehen ist. Das eindruckliche Bild begründet trotz seines Zusammenhangs mit vorangehenden Aussagen eine Aufteilung der inneren Form nach dem Kanon. Der Inhalt dieser für alle sichtbaren Botschaft ist mit einer Genitivmetapher ausgedrückt „hru fantasmahorij“ (Spiel der Phantasmagorie 20/6). Das apokalyptische Zeichen stellt also eine Warnung dar vor dem Wahn und Trug, den nach diesem Urteil das Sowjetregime verbreitet. Der Konditional drückt jedoch aus, daß die Warnung ungehört und das Terrorregime intakt bleibt. Diese Oktave macht deutlich, wie Burghardt das Sowjetsystem beurteilt und daß dieses Poem selbst einen Versuch der Warnung darstellt.

Mit konditionalen Formulierungen geht es weiter. Der im konkreten Sinn etwas drastische Vorschlag erscheint im übertragenen Sinne genau das zu sein, was Burghardt selbst mit dem Poem zu tun beabsichtigte bzw. mit seiner später entstandenen Epopöe „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) vollbrachte. Nämlich eine Epopöe zu schreiben, die, wie in den Adjektiven deutlich wird, der Realität in Ernst und Grausamkeit nicht nachsteht, da aus den eigenen Schmerzen und Erfahrungen heraus geschrieben wurde, um die Rezipienten authentisch nachempfinden zu lassen oder ein Denkmal zu setzen (21/1-4). Der Unterschied zur vorliegenden Fiktion liegt nur darin, daß es sich um Burghardts eigene Erlebnisse handelt und er nicht als „naščadkam“ (Nachkomme) davon erzählt (21/2). Auffällige Lautfiguren begleiten die Zeichen der Katastrophe: „vin kroviju“ und „tu kalamut“ (21/3-4). Mit biblischen Motiven schildert Burghardt in einer Syllepse die Sowjetmacht als Heuchler („novoho faryseja“/ neue Pharisäer 21/5) und die märtyrerhaften Leiden des Volkes („do Holhoty stradnyc’koï put“/ nach Golgotha quälender Weg 21/6).⁶⁵⁹ Eine Distributio zählt die Ursachen des Leids auf (21/7) und ein syntaktisch paralleles Hendiadyoin betont die Unmöglichkeit dieses Leid quantitativ bzw. objektiv zu erfassen (21/8). Als übergreifende Aussage, die durch syntaktische und rhetorische Figuren auffällig wird, spalten sich die beiden letzten Zeilen in der inneren Form von den vorangehenden ab.

In Oktave 22 greift der Autor in den Erzählfluß ein. Er unterstellt, dem Leser viel zugemutet zu haben und ihm eine Ruhepause von all dem beschriebenen Leid gönnen zu müssen (22/1-2). Als Funktion dieser Wende im Geschehen nennt er „medu“ (Honig 22/4). Die Metonymie bezeichnet das Heilende, Süße, Tröstliche, das er dem Rezipienten nun gönnen möchte. Das Attribut „ridnoho“ (heimatlich 22/4) weist außerdem auf die vertraute Heimat, die Ukraine, hin.⁶⁶⁰ Diese wird zunächst als „raj“ (Paradies 22/5) überhöht, eine Hyperbel, die auf starke Sehnsucht seitens des Autors schließen läßt. Die Idylle macht sich fest an einer personifizierten, typisch bäuerlichen Blume, „vološky“ (Kornblumen) und der zur Pflanze gewordenen Sonne, deren Farbsymbolik „zolote“ (golden) Unvergänglichkeit und deren Attribute „zavždy staroju barvoju“ (immer alte Farbe) Kontinuität und Ver-

⁶⁵⁹ Zu den Pharisäern vgl. Mt 23, 5-16; zu Golgotha vgl. Mt 27, 33.

⁶⁶⁰ Wie in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) funktioniert auch hier schon eine idyllische Beschreibung der Ukraine und der Kindheit Burghardts als Pause für Autor und Rezipienten von der unerträglichen Dramatik des sonstigen Geschehens.

lässigkeit verheißen (22/7-8). Ihre Position „ponad stepom“ (entlang der Steppe 22/8) lokalisiert diese Eigenschaften in der Ukraine. Dieser Natur-Idylle sind menschliches Leid und Politik fremd. Auch die Harmonie der inneren Form ist durch die Zusammenfassung der Idee der Idylle in den Abschlußzeilen gewahrt.

Die Beschreibung von Naturschönheiten setzt sich fort. Daß es sich dabei um die Ukraine handelt, macht z.B. die in einer Genitivmetapher erwähnte und durch Alliteration hervorgehobene „kalyny“ (Schneeballstrauch 23/1) als eines der wichtigsten Motive ukrainischer Folklore deutlich. Als nationales Symbol tauchen sie auf in Volkslegenden über Kosakenbräute, deren Liebster im Krieg ist. So implizieren sie Heimat, Erinnerung, Krieg, Tod. Diese Bedeutungen wiederholen sich in der roten Farbe, die sowohl in einem Adjektiv (23/1) als auch in einer Metapher „koraljamy“ (mit Korallen 23/2) vervielfacht ist. Die Farbe steht dabei für Liebe, Leben, Kampf. Einen Hinweis auf die Volkskunst bildet außerdem der Binnenreim (23/2). Berge und Wälder werden durch die Genitiv- und Instrumentalkonstruktion (23/3-4) angedeutet. In der Stellung eines Chiasmus schildern Metonymien den magischen Zeitpunkt des Übergangs von Nacht zu Tag (23/5). Dabei wiederholt sich der Lautbestand vom Substantiv im Farbadjektiv „svitanky syni“. Dieses Schauspiel vermittelt wie das andere benannte Gestirn, die Sonne, Beständigkeit durch den Zusatz „ščoranku“ (allmorgendlich 23/6). Auch solche Wiederholungen sind Merkmale der Idylle. Der naturhafte „dzerkali“ (Spiegel 23/7) evoziert das Bild einer ruhigen Wasseroberfläche, die wiederum den Frieden einer Idylle veranschaulicht. Eine Interpretation, die sich verstärkt durch den Genitiv „nimoï tyši“ (stumme Stille 23/7). Eine gewisse Spiegelung findet sich außerdem im Lautbestand „des'...dzerkali“ (23/7). Auch die Aktion, die „Dzvinke veslo“ (Klingendes Ruder 23/8) andeutet, trägt zur Harmonie bei. Als Personifizierung zum Maler verdoppelt sie sogar die Idylle als „svoï uzory“ (sein Ebenbild 23/8). Die Art einer Descriptio, die eine Szene nach der anderen, ein Bild nach dem anderen vorstellt, führt in dieser Oktave zu ausgeprägt parataktischem Bau. Als Höhepunkt können die letzten beiden Verse gelten.

Auch die folgenden beiden Strophen handeln ausschließlich von den Schönheiten und idyllischen Qualitäten der Ukraine. Strukturiert werden die einzelnen Bilder durch Anaphern der Ortsangabe „tam“ (dort) und Parataxen. Eine ungewöhnliche Wortverbindung überrascht und evoziert die Assoziation von Sehnsucht („harjačych snach“/ heiße Träume 24/1). Frieden, Weite und Freiheit vermittelt ein Hendiadyoin („vod bezmovnych i šyrokych“/ sprachlose und weite Wasser 24/2). Eine einheimische Pflanze „Tatars'ke zillja“ (Tatarenkraut) wird um den olfaktorischen Eindruck ergänzt (24/3). Das onomatopoetische und akustische Hendiadyoin „šumljat' i pleščut“ (lärmen und plätschern) personifiziert „dni“ (Tage) zu einem Bild idyllischen Müßiggangs (24/4). Hinter der Instrumentalkonstruktion mit dem Farbsymbol des Unvergänglichen, „zolotom“ (mit Gold), verbirgt sich die Deskription eines typisch ukrainischen Bauernhauses, dessen Strohdach kurzzeitig als kostbares Gold wie ein Kirchendach wirkt (24/5). Auf phonetischer Ebene findet sich die Verflechtung „lotokach/ ...zolutom solomy“ (24/4-5). Ein natürliches, einer Sumpflandschaft entsprechendes Geräusch mit der Wirkung „myrno“ (friedlich) beschreibt friedliches ukrainisches Landleben (24/6). Die Urheber dieses Geräuschs, „žaby“ (Frösche), symbolisieren Erdverbundenheit und arme Seelen, also Symbole, die dem ukrainischen Volk zugeordnet werden können. Mit einer leisen Andeutung schleicht sich das gegenwärtige Unglück dieses Volkes wieder in die Be-

trachtung ein. Sie setzt die beiden Abschlußverse vom Rest der Oktave ab. Im Bild der Tiere findet sich Freiheit, insbesondere Freiheit vom „ničnyj dekret“ (nächtlichen Dekret), die im Umkehrschluß für jemand anderen, z.B. die Menschen nicht gilt (24/7-8). Unterdrückung reflektiert auch das wiederholte Präfix „pid“ (unter 24/7). Die vielen Lautsignale sind in den ersten sechs Zeilen durch eine Häufung des Frikativs „ch“, einem onomatopoetischen Fauchen, bereichert. Auch das Rascheln des Schilfs ist onomatopoetisch dargestellt („roste...očeret“/ wächst...das Schilf 24/8).

Als Bild der Freiheit und ungehinderten Bewegung kann auch der Wind gelten, insbesondere bei der von Burghardt gewählten Lokalisierung in der ukrainischen Steppe. Die Bewegung liegt onomatopoetisch in einer Lautwiederholung verborgen „vije viter“ (weht der Wind 25/1). Ein typisch ukrainisches Naturmotiv sind auch die „kruč“ (Steilufer 25/2) und „rivnynach“ (Ebenen 25/3), die ebenfalls mit Attributen der Weite und Freiheit versehen sind. Die Ortsangabe „livoruč“ (linkerhand) bezieht sich in der Ukraine auf die Orientierung am Fluß Dnipro, zu dessen einer Seite sich die bereits benannten Ebenen (25/3) erstrecken, wohingegen sich auf der anderen Seite die in 25/2 erwähnten Hügel befinden. Schließlich ist der Fluß Dnipro selbst beschrieben als etwas Reines. Das drückt sich im Polyptoton und in der Farbsymbolik von „sriblo“ (Silber 25/5) aus. Ziehende Kraniche, Symbole von Frühling und Lebensfreude, werden der Luft zugeordnet, dem Element, das dem bisher beschriebenen Wasser und Land gegenübersteht (25/6). Die Nennung von zwei berühmten, russisch schreibenden Autoren führt aus der Natur wieder zurück in die menschliche Gesellschaft (25/7-8). Gerade die explizite Nennung der Sprache, „po-rosijs’ky“ (russisch 25/7), in der sie ihre Werke verfaßten, der Sprache der ukrainischen Unterdrücker, impliziert eine politische Botschaft. Der Schwerpunkt dieser Aussage begründet die kanongemäße Aufteilung der inneren Form.

Wieder verketteten Anaphern in Genitivmetaphern landschaftliche Naturphänomene (26/1-3). Diese Kette endet jedoch überraschend mit einer Rückkehr zum Thema der menschlichen Gesellschaft, zu den „vyhnancja“ (Vertriebene 26/4), denen eben diese Landschaftsbilder nur noch Erinnerung sein können (26/5). Damit kehrt der Autor endgültig von der Idylle zurück zur zentralen Aussage seines Poems, dem Bericht über Mißstände in der Sowjetukraine. Typisch für Burghardt ist die Darstellung der Verbannung als Schicksal, welches in einem Hendiadyoin als negative Macht charakterisiert ist (26/4). Der historische Begriff des „polovec’kyj chan“ (Khan der Polowzer 26/7) funktioniert hier als Metapher für das Oberhaupt eines Stammes, der die Ukraine überrollt und zerstört hat. Das Beispiel dient als Pendant zum zeitgenössischen ‚Sowjetstamm‘ und seinem Oberhaupt Stalin. Der abschließende Begriff „jevšan“ (26/8) ist auf die Person Mykola Jevšan (Fedjuška) zurückzuführen, einen zeitgenössischen Literaturkritiker, der versuchte ästhetische Prinzipien auf ukrainisch-nationaler Basis durchzusetzen.⁶⁶¹ Daher verwundert es nicht, daß sein Name hier in exponierter Stellung als Instanz ästhetischer Urteile angeführt ist. Die innere Form entspricht nicht dem Kanon.

Im zweiten Teil geht es also um die schwierige Unterscheidung zwischen dem, was im Sowjetsystem gesagt wurde, was gemeint war und was getan wurde. Es geht um Doppelmoral, Ideologie, Verblendung und Fanatismus, um ein totalitäres

⁶⁶¹ Vgl. Ob’jednannja Ukraïnciv u Pol’sči (Hg.) (1999): Ukraïns’kyj al’manach. Warschau, S. 314f. Jevšan arbeitete u.a. beim L’viver „Vistnyk“ und war Burghardt demnach bekannt.

System und den Raub von Freiheit und Individualität. Historische Fakten werden angeführt: Hunger und Entkulakisierung der frühen 30er, nächtliche Verhaftungen und Deportationen, Willkür und Ungerechtigkeit werden angeprangert z.T. mit dem Mittel der Ironie. Die Geschichte der Ukraine unter verschiedenen Herrschern und in der kurzen Blüte ihres unabhängigen Staates ist dargestellt. Die Rolle der Sowjetunion als neuer Unterdrücker erfolgt nur in Andeutungen. Eventuell ist diese Formulierung eine Anspielung darauf, daß viele Sachverhalte in der Sowjetunion nur veröffentlicht werden konnten, wenn sie in Andeutungen geschrieben bzw. im Samizdat herausgegeben wurden. Den apokalyptischen Bildern der traumatischen historischen Erfahrungen folgt eine idyllische Verklärung der Ukraine. Diese dient nicht nur der Erleichterung des Lesers, sondern verdeutlicht auch den Kontrast zwischen der souveränen und der unterdrückten Ukraine bzw. zeigt auf, aus welchen Erinnerungen die Unterdrückten Kraft und Patriotismus schöpften.

Teil III

Zu Beginn dieses dritten Teils ist das Poem selbst Thema. Autoreflexiv fordert der Autor dazu auf „Počatku vy ne ždit' u cij poemi./ Ce til'ky vstup...“ (Erwartet keinen Anfang von diesem Poem/ Es ist nur die Einleitung... 1/1-2). Diese Ankündigung überrascht insbesondere, da sie sich nicht zu Beginn von Teil I befindet. Bald jedoch wird klar, daß sie die Überleitung bildet zu einem speziellen Aspekt des ukrainischen Lebens in den Jahren nach der Oktoberrevolution, nämlich dem Literaturbetrieb. Die Rede ist zunächst von einzelnen Elementen der Poesie. Eine Lautwiederholung setzt eines dieser poetischen Mittel gleichzeitig um („Počatku... poemi“). Gleichzeitig onomatopoetische Funktion und poetische Aussage besitzt der Vers „Za zvukom llet'sja zvuk“ (Ein Laut folgt dem anderen Laut 1/2). Die Zusammensetzung eines Gedichts aus phonetischen Einheiten wird hier gleichzeitig praktisch demonstriert, indem ein Polyptoton, dessen Alliteration noch um die Präposition erweitert ist, und ein onomatopoetisches Verb den Eindruck einer fließenden Lautstruktur vermitteln. Der literarische Begriff „temy“ (Themen 1/3) wird mit Attributen des Lichts bedacht. Der Vergleich „mov rybky zoloti“ (wie goldene Fische 1/3) sorgt für rhetorische Vervielfachung dieses Glanzes. Das Farbsymbol spricht den Themen dabei Unvergänglichkeit zu. Weitergeführt wird diese Metapher durch die Erwähnung von Wellen bezogen auf Themen, die das lyrische Ich, das hier einem Autor gleichgesetzt werden kann, gleichsam zu durchströmen scheinen (1/4). Eine Litotes dagegen verneint zwei weitere Elemente für die Poesie des lyrischen Ich, nämlich die in einer Genitivmetapher aufgeführten „filosofemy“ (Philosopheme 1/5) und die metaphorische Andeutung von poetischer Musikalität (1/6). Das abschließende Zitat „Cumakiv i Sino“ (Fuhrmänner und Heu 1/8) klärt schließlich den Bezug der genannten poetischen Mittel auf. Es handelt sich um zwei Werke des „Kiever Neoklassikers“ Ryl's'kyj, die in Oktaven verfaßt wurden.⁶⁶² Eine Apostrophe wendet sich an die Rezipienten als „druzi“ (Freunde 1/8), um ihnen die Lektüre dieser Oktaven zu empfehlen. Eine Alliteration verbindet dabei den Imperativ und eines jener Werke. Auch die Situation, in der diese Lektüre erfolgen soll, ist vorgegeben, nämlich ein Sommertag, der durch Wärme und Blütenduft gekenn-

⁶⁶² Beide Gedichte stammen aus dem Jahr 1925. Vgl. Ryl's'kyj (1983-1990). Bd. 1, Kiev, S. 195-206, 237-246.

zeichnet ist (1/7). Das Symbol „jasmyny“ (Jasmin 1/7) bezeichnet die Lektüre dabei als verheißungsvoll oder schön und impliziert mit den Aussagen von Freundschaft und Zerbrechlichkeit biographische Aspekte der Beziehung zwischen Burghardt und Ryl's'kyj. Die innere Form teilt sich in sechs Verse über poetische Stilmittel und zwei Abschlußverse als Aufforderung an den Leser.

Die folgende Strophe erinnert an Ryl's'kyj als Freund und Kollegen Burghardts in der Gruppe der Neoklassiker. Die folgenden Aussagen sind also sowohl autobiographisch als auch poetologisch motiviert. Zunächst umschreibt Burghardt diese als „mij dalekyj pobratym“ (meine fernen Brüder 2/1). Das Adjektiv und die Aposiopese verweisen dabei auf die räumliche und politische Distanz zwischen dem emigrierten Burghardt und Ryl's'kyj, der in Kiev blieb und sich als Poet des sozialistischen Realismus vor Repressionen schützte. Die Einleitungen der ersten beiden Verse, „Ne ja“ (Nicht ich 2/1)/ „Ce vin“ (Es ist er 2/2) und „Ne ja, a myj...pobratym“ (Nicht ich, sondern meine...Brüder 2/1), ergänzen sich zu einem Vergleich zwischen den vorliegenden Oktaven der „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) und den Oktavwerken Ryl's'kyjs („oktavamy spivaty“/ in Oktaven singen 2/2), wobei Burghardt jene neidlos anerkennt. Verräterisch ist jedoch das Urteil „horazd“ (bedeutend 2/2), das als russischer Begriff zwar auch die künstlerische Qualität jener Werke lobt, doch gleichzeitig Ryl's'kyjs opportunistische Wandlung zu den Diensten der russischen ‚Unterdrücker‘ andeutet. Die Klimax des Lobes gipfelt darin, Ryl's'kyjs Oktaven in einem superlativen Polypoton als vorbildlich, als „najprykmetnišu z usich prykmet“ (am vorbildlichsten von allen Vorbildern 2/7) zu bezeichnen. Das also, was der Rezipient gerade liest, Burghardts Oktaven, werden denen Ryl's'kyjs als unterlegen bzw. als ihnen nacheifernd bezeichnet. Ein lateinisches Zitat belegt Ryl's'kyj mit einem ersten Superlativ (2/3), mit dem ihn nach Angabe des Texts (2/4) ein weiterer Neoklassiker, Zerov, einst lobte. Das lyrische Ich kommentiert dies in einer Parenthese als angemessene Bezeichnung für Ryl's'kyj (2/3). Die Figura homonymica „napysav ...prysvjati“ (schrieb...Widmungen 2/4) bildet dabei einen Hinweis auf die Praxis des „gutenberžyty“ (gutenbergisieren) innerhalb der Gruppe der Neoklassiker.⁶⁶³ In syntaktisch parallelen Fragen, die von einer Anapher eingeleitet sind, wird über die Bedeutung dieses Zitats nachgedacht. Der Bezug zwischen dem lateinischen Superlativ und Ryl's'kyjs Vornamen Maksym wird hergestellt (2/5). Die innere Form ist hier eher in fünf und drei Verse aufgeteilt, wenn man die letzte Frage als Einheit betrachtet.

Eine weitere Variante einer verfremdeten Blume taucht auf („harjači kvity“/ heiße Blumen 3/1). Diesmal sind die Blüten weder durch Farbe noch durch Material, sondern durch hohe Temperatur gekennzeichnet. Sie ist in Feuermetaphorik gebettet, welche ebenso wie die Erwähnung von „krovu“ (Blut) Lebenskraft und sprühende Kreativität symbolisiert (3/1-2). Das Knistern des Feuers ist auch onomatopoetisch dargestellt „kresaly iskry...krov“ (3/2). Hinter den Pronomen der dritten Person Singular maskulin (3/1, 3, 8) verbirgt sich dem Kontext zufolge noch immer Ryl's'kyj, hinter „našu“ (unser 3/2) dagegen die Gruppe der „Kiever Neoklassiker“. So ergibt sich das Bild von Ryl's'kyj als kreativstem Kopf der Gruppe, der die anderen Mitglieder befruchtet. Ergebnis ist z.B. das neoklassische Werk, das sich hinter folgender Metonymie verbirgt: „lebedja“ (Schwan 3/4) bezieht sich auf Draj-Chmaras Sonett „Lebedi“ (Die Schwäne) und bezeichnet darin die neoklassi-

⁶⁶³ Unter „gutenberžyty“ versteht Burghardt das kommunikative gegenseitige Widmen von Gedichten innerhalb der Gruppe der „Kiever Neoklassiker“. Vgl. Klen (1947), S. 4 und Kap. 2.2.3.1.

schen Dichter, die zum Festhalten an der reinen Lyrik aufgerufen werden.⁶⁶⁴ Diese Art der neoklassischen Dichtung wird in wörtlicher Rede mit der Metapher „sokolov“ (Falke 3/6) als kampfbereit gekennzeichnet. Einen Rückgriff auf diesen Kontext eines Raubvogels bildet mit „i let, i klekit orlij“ (sowohl Flug als auch Geklapper des Adlers 3/8) außerdem die Assoziation von Freiheit. Die Litotes „vin zabuv“ (er vergaß 3/8) jedoch deutet an, daß diese Freiheit und Kampfbereitschaft für Ryl's'kyj nicht mehr gilt. Deutlicher noch ist das Bild aus 3/7, da eine nicht spezifizierte Person („Čyja“/ Wessen) seine Dichtung sowie sein Leben kontrolliert („ruka zdušyla spiv u horli“/ eine Hand drückt den Gesang im Hals zusammen). In dieser Oktave wird also zunächst Ryl's'kyjs künstlerischer Verdienst anerkannt und gemäß der kanonischen inneren Form in einer Wendung der abschließenden beiden Verse seine erzwungene Wandlung zum ästhetisch von Burghardt nicht anerkannten Regimepoeten beschrieben.

Die angedeutete Situation Ryl's'kyjs wird nun erweitert zum „dolja vsich“ (Schicksal aller 4/1). Konkret spricht die Periphrase von einer „božyj dar“ (göttliche Gabe 4/1), einem Dichter-Genie im Sinne der Romantik. Auch „rankamy kropyly čysti rosy“ (morgens besprengten frische Tautropfen 4/2) und „sribnyj čar“ (silberner Zauber 4/4) sprechen von einer Reinheit und Aufbruchstimmung der Kreativität zur Zeit der ukrainischen Unabhängigkeit. Daß diese Zeit vorüber ist, macht die Verneinung sämtlicher genannter Eigenschaften deutlich: „viddaty“ (weggeben 4/1), „na potalu“ (zum Opfer geben 4/3), „Rozvijaty“ (Auseinanderwehen 4/4). Dies alles geschieht damit etwas Neues entstehen kann. In diesem Fall geht es um die nicht konformen Künstler und die Intelligenz, die sich der propagandistischen Gleichschaltung beugen mußten. Der Begriff „janičar“ (Janitscharen 4/5), vertieft durch die Lautwiederholung in „čas“ (Zeit 4/6), einer Gruppe christlicher Gefangener, die von den Osmanen zu islamischen Soldaten erzogen wurden, läßt sich hervorragend übertragen auf Ukrainer, die sich von ihrer Nationalität abkehrten und zum ‚Sowjetmenschen bekehren‘ ließen. Solche ‚Opportunisten‘ bezeichnet Burghardt als „horbonosi“ (Krummnäsige 4/4). Standhafte Ukrainer wie die übrigen drei Neoklassiker dagegen nennt er „virni malorosy“ (treue Kleinrussen 4/6). Dieser Begriff der ‚Kleinrussen‘ diskriminiert die Ukrainer, da er aus der imperialistischen Perspektive Rußlands geprägt wurde. Ein düsteres Bild zeichnet der Autor in der Zukunftsform („čas pryjde“/ die Zeit, die kommt 4/6/ „stynatymut“/ werden abhacken 4/8), da er glaubt, diese ‚Opportunisten‘ Verrat bzw. Brudermord begehen zu sehen, wie die drastische Periphrase in 4/8 nahelegt. Gesteigert wird die Dramatik durch die Einfachheit des Auslösers vom Brudermord, Grundnahrungsmittel nämlich, die in einer Distributio aufgezählt sind („chlib i cukor, žyr i drijbnyj kram“/ Brot und Zucker, Fett und Kleinkram 4/7) aufgezählt sind. Den Charakter einer Warnung besitzt diese Zukunftsvision aufgrund der Anapher „šče“ (noch 4/5, 8), die auf den Leser eindringt, sich der möglichen Folgen bewußt zu sein. Der inneren Form nach setzen sich die beiden letzten Zeilen durch ihre besondere Dramatik ab.⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ Vgl. Draj-Chmara, S. 25. „Lebedi“ (Die Schwäne) wurde im Jahr 1928 verfaßt.

⁶⁶⁵ Die Verse 3/7-4/4 zitiert Burghardt in seinen „Spohady pro neokljasykiv“ (Erinnerungen an die Neoklassiker) als Beurteilung des Wandels seines ehemaligen Kollegen Ryl's'kyj zu einem Sowjetdichter. Vgl. Klen (1947), S. 30. Josefine Burghardt nennt das, was mit Ryl's'kyj geschah „geistige Vergewaltigung“, „Ryl's'kyj konnte sich nur dadurch retten, daß er Loblieder zu dichten begann, in denen er den Diktator...verherrlichte.“ Zit. n. Burghardt, Josefine (1962), S. 41.

Antithetisch stehen sich die beiden Elemente „vohnem“ (mit Feuer 5/1) und „vodoju“ (mit Wasser 5/2) gegenüber. Mehrfach treten dabei onomatopoetische Alliterationen mit „v“ auf (5/1). Das Feuer ist metaphorisch im Herzen angesiedelt, bedeutet also Leidenschaft bzw. Kampfeswillen. Das Wasser dagegen wird mit „krov“ (Blut 5/2) gleichgesetzt und symbolisiert daher ebenfalls Leben. Dieses Leben wird vernichtet („vypik“/ ausgebrannt 5/1). Lebensfeindlich wirkt auch der Kontext zahlreicher Verneinungen in der gesamten Oktave. Eine Antithese besteht auch zwischen den Attributen der Täter „ljuti“ (grausame 5/1), „ubyvc“ (Mörder 5/2) und der Charakterisierung eines der Opfer als „nevynnoho“ (unschuldig 5/3). Zwei namentlich genannte Opfer, „Kosynky“ (Kosynka 5/3) und „Vlyz’ka“ (Vlyzko 5/4), sind mit Anaphern in syntaktischen Parallelismen aufgeführt. Es handelt sich dabei um Zeitgenossen Burghardts, deren früher Tod eine Ermordung im stalinistischen Terrorsystem nahelegt.⁶⁶⁶ Die dunkle Lautwiederholung „ložem...koljuča,/koly“ (5/7-8) beschließt mit diesem düsteren Wunsch die Oktave gemäß der formalen, inneren Aufteilung in zwei Versen.

Eine Epanalepse „de že, de že“ (wo denn, wo denn), deren Lautbestand sich z.T. im Nomen „dižky“ (Faß) wiederholt, betont die Ungewißheit des Fragenden (6/1). Das Empfinden der „roky v nevoli“ (Jahre in der Unfreiheit 6/2) ist gut umschrieben durch die Bewegung, die ein Zeugma wiedergibt und der gleichzeitigen metaphorischen Leere des großen Gefäßes, wobei die Leere durch den ausgedrückten Mangel an einer kleineren Zeiteinheit auch auf die genannten Jahre übertragen ist (6/1-2). Die dumpfen Töne des leeren Gefäßes drücken sich onomatopoetisch auch in der Lautspiegelung „kotjat’sja roky“ (6/2) aus. Die Aussage der folgenden beiden Zeilen gibt den historischen Sachverhalt der ‚Sippenhaft‘ wieder. Demnach können selbst Äußerungen des lyrischen Ich, des Autors von „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre), des emigrierten Burghardt, auf das ohnehin „strašnoi doli“ (schreckliches Schicksal) gefährliche Auswirkungen haben („zhiršyty“/ verschlimmern 6/4). Die Vernichtung unliebsamer Einwohner in jenen „roky v nevoli“ (Jahre in der Unfreiheit) wird mehrfach erwähnt. Deutlich ist diese Aussage in der Wendung „znykly...hen-hen“ (verschwanden...dort hinweg 6/5). Die Distributio von Landschaften (6/7) deutet vermutlich Standorte von Lagern oder Verbannungsorten an. Im Zusammenhang mit „boževil’nim“ (wahnsinnig 6/6) findet sich diese Landschaft jedoch auch in der ukrainischen Literatur als Topos des vom Kosaken verlassenen oder von Russen vergewaltigten ukrainischen Mädchens, das aus Verzweiflung dem Wahnsinn verfällt und in eben diesen Landschaften umherirrt (z.B. Ševčenkos „Pryčynna“/ Behexte). Die mehrfache Alliteration in der abschließenden Zeile besitzt onomatopoetische Wirkung eines Wehens, das durch die verfremdet charakterisierte Emotion „žach“ (Angst) kalt und bedrohlich scheint. Eine kanon-gemäße Aufteilung der inneren Form findet sich nicht.

Naturmetaphern und Onomatopoeie („kosti/ ...osykovym cipkom/ ...pozvyčat’ kostur“ 7/1-3) schildern Repressionen. Das „mori burjanim“ (stürmisches Meer) ist demnach mit der Gesellschaft gleichzusetzen, in welcher der Terror herrscht und „dykyj ostriv“ (wilde Insel) mit einem Ort, der sich von dieser Gesellschaft absetzt, aber doch nicht der übliche Ort ist, an dem Menschen siedeln (7/5).

⁶⁶⁶ Beide werden von Burghardt selbst als bedeutende Autoren erwähnt. Vgl. Burghardt (1939a), S. 457. Kosynka: 1899-1934, Schriftst. u.a. bei „Lanka“ u. „Hrono“, moderne ukr. Prosa, von Impressionismus zu sozial-psycholog. Oleksa Fedorovytsch Vlyz’ko: 1908-34, erstes Buch 1927. Vgl. Instytut literatury. Bd. 3, S. 12 und Bd. 1, S. 339.

Unklare Ortsangaben reflektieren auch die Anaphern („Des“/ irgendwo, „De“/ wo 7/4, 6, 7). Die Menschen, die sich dorthin gerettet haben, sind nun einerseits als solche beschrieben, die bußfertig ihre Seele retten wollen (7/7) mit religiösen und militärischen Mitteln (7/8). Eine Parallele schafft die noch religiöser erscheinende Periphrase „svjati, spasavšys“ (heilig, rettend 7/6) als Anspielung auf die Zaporoger Kosaken, die sich wie z.B. auch die Altgläubigen in unwirtliche Gebiete („dykyj ostriv“/ wilde Insel 7/5 im Falle der Kosaken als Dnipro-Insel) vor Verfolgung zurückzogen. Die innere Form teilt sich in eine Ortsbeschreibung über sechs Verse und die Übertragung auf „my“ in den Zeilen 7/8.

Eine Metonymie für den letzten Zaren bildet der Vorname „Mykolaja“ (Nikolaus 8/2). Sie führt zurück in die Zeit, da Sibirien noch nicht erforscht war (8/3). Die temporale Verbindung untermauert eine Lautstruktur: „kolys’...Mykolaja“ (als einst... Nikolaus 8/2). Sibirien verbirgt sich außerdem im räumlichen Sinne hinter der Landschaftsmetonymie „tajhoju“ (Taiga), die durch eine onomatopoetische Epanalepse veranschaulicht wird (8/1). Im folgenden zeitlichen Gegensatz zur Zarenzeit, in der Gegenwart, wird Sibirien zum Ort der Deportierten und Gefangenenlager. Unter den Deportierten befinden sich auch Befürworter der ukrainischen Souveränität, die Burghardt metaphorisch und mit einer Alliteration umschreibt als „nacii krasa i hordyj kvit“ (der Nation Schönheit und stolze Blüte 8/7). Die Hyperbel bezieht sich auf sein Urteil, daß das größte Potential der Ukraine deportiert wurde. Die Verfolgung von national gesinnter Intelligenz wurde mit der sozialistischen Gleichheitsdoktrin und dem Vorwurf der Konterrevolution gerechtfertigt.⁶⁶⁷ Das Schiff als Metapher einer Gesellschaft, die im Falle der Ukraine entzweit war („ulamkiv korabel’nych“/ Schiffsbruchteile 8/8), wird in Burghardts Bild von den gefangenen Intellektuellen zum Hoffnungsträger umfunktioniert („ulamkiv korabel’nych tvoryt’ mit“/ aus den Schiffsbruchteilen einen Mythos schaffen 8/8). Bereits die Absetzung durch einen Doppelpunkt kennzeichnet die Aufteilung der inneren Form. Die Deportation wird vom Autor nicht gemäß der offiziellen Verlautbarungen als Schicksal von Kriminellen gewertet, sondern im Gegenteil als Auszeichnung für Aufrichtigkeit (8/4-6).

An diese Deportierten wendet sich Burghardt als „Braty moi“ (meine Brüder 9/1). Ihre Verbannung ist umschrieben „v dalekomu vyhnannju“ (in der fernen Verbannung 9/1). Als Ziel der Deportationen für die Sowjetmacht nennt Burghardt, die ukrainische Intelligenz zu isolieren und so zum Schweigen zu bringen (9/2). Der aufgestaute Zorn der Betroffenen ist in einem Vergleich bildhaft wiedergegeben („jak rtut“/ wie Quecksilber 9/4). Anstatt jedoch mit diesem Zorn in der Seele auf den Tod zu warten (9/3), fordert Burghardt seine Verbündeten auf zu fliehen („za hrannju“/ hinter die Grenze 9/5-6). Zur Schwierigkeit eines solchen Vorhabens paßt die Lautwiederholung „važkyj“ – „Mužajtesja“ (9/4-5). Die Wege zu dieser Entscheidung spielen eine zentrale Rolle und finden sich daher in zwei Varianten: „put“ (Weg 9/6) und „šljach“ (Weg 9/8). Der erste Weg stellt einen realen Weg dar, wie er etwa auf einer Karte verzeichnet ist, während der zweite ein ideeller Weg ist (9/7-8). Die Erwähnung von „Ihor“ (Igor 9/8) soll vermutlich als Warnung an die Uneinigkeit der Kiever Rus’ erinnern, die zu deren Niederlage führte.⁶⁶⁸ Daß es

⁶⁶⁷ Vgl. Kovaliv (o. J.), S. 26.

⁶⁶⁸ Historischer Verlauf: Teilfürst Igor als Sohn von Svjatoslav und Enkel Olgas, unterlag im seinem Feldzug von 1151-1202 den Kumanen, die seit 1185 in den südrussischen Steppen nomadisierten, da der Feldzug nicht mit dem Kiever Großfürst Svjatoslav koordiniert war. Igors Heer wurde ver-

sich bei diesen Wegen um potentielle, nicht bereits betretene handelt, verdeutlicht die Anapher von Konjunktiven (9/6, 7), die sich in Oktave 10 fortsetzt. Die innere Form folgt nicht dem Kanon.

In der zehnten Oktave drückt der Konjunktiv Burghardts literarischen und tatsächlichen Wunsch aus, seinen ehemaligen Freunden oder überhaupt den Deportierten zu helfen.⁶⁶⁹ Dieser nicht realisierbare Wunsch erhält in einer syntaktisch parallelen Anapher und Ausrufen emphatischen Nachdruck (10/1, 3). In syntaktischen Parallelismen malt der Autor Bilder einer Beihilfe zum Ausbruch – durch Bereitstellung eines Pferdes (10/2) oder durch akustisches Signalisieren der richtigen Richtung (10/3), während er, der Helfer, immer in sicherer Entfernung hinter natürlichen ‚Hindernissen‘ (10/2, 4) versteckt ist. Das mag ein Hinweis sein auf sein Verständnis des vorliegenden Werks als Aufruf und Hilfsmittel für die Deportierten, sich physisch oder psychisch dem System zu entziehen. Als positiv personifizierter Traum ist eine *Distributio* von Kriegsgeräten gekennzeichnet, die durch den gesamten Kontext, insbesondere aber durch die Verbindung mit eindeutig ukrainischen Landschaftsbildern (10/6-8) zur Metonymie eines nationalen Befreiungskampfes werden. Die mit der Kosakentradition verbundenen Landschaftsmerkmale „Step“ (Steppe 10/6) und „Din“ (Don 10/8) sind dabei personifiziert und mit akustischen Attributen versehen, die der personifizierten Landschaft selbst die Möglichkeit verleihen, aufzubegehren. Der persönlichen Einstellung des Autors zur Ukraine gemäß, ist diese in Synonymen auch als „radisnyj“ (froh 10/7) und „veselym“ (fröhlich 10/8) gekennzeichnet. Das jahreszeitliche Adjektiv „vesinnij“ (frühlingshaft 10/7) dagegen, in lautlicher Beziehung einer *Figura homonymica* zu „veselym“ (fröhlich 10/8), symbolisiert einen Neubeginn, wie ihn Burghardt in den frühen 20er Jahren miterlebte und dessen Wiederholung er sich für die Ukraine wünschte. Die akustische Aussage von 10/7 reflektiert auch die Lautstruktur: „pid radisnyj vesinnij dzvin“. Die Beendigung dieser Oktave mit einer Aposiopese läßt Raum für die Imagination des Rezipienten.⁶⁷⁰ Die innere Form entspricht in ihrer Aufteilung zwei Quatrains.

Eine metaphorische Handlung des lyrischen Ich, „syplju perly“ (streue Perlen), verdoppelt durch einen Vergleich und gespiegelt anhand von Lautwiederholungen („rjasnoho rohu.../...jahody...hron“ 11/1-2), wirkt in der Zeit, von der die Rede ist, nicht nur als poetische (11/3, 5), sondern auch als politische Tat (11/4, 6). In der apokalyptischen Szenerie, die wieder den stalinistischen Terror bezeichnet,

nichtet, er und sein Sohn gefangen genommen. Igor floh 1186. Literarisch ist ein unheilverkündender Traum des Kiever Großfürsten Schlüsselmotiv, in dem die Teilfürsten wegen eigenmächtigen Vorgehens getadelt und zur Einheit aufgerufen werden („goldenes Wort“). Ähnlich ist die Beschreibung von Nordwestrußland im vierten Teil, wo innere Fehden und Zersplitterung der Kräfte das Reich schwächen. Die Doktrin des Igorlieds lautet demnach, daß Rußland nur dann vom äußeren Feind besiegt werden kann, wenn die Fürsten sich gegenseitig befehlen, statt gemeinsam zu kämpfen. Vgl. Jens. Bd. 19, S. 542.

⁶⁶⁹ „Mit tiefem Mitleid hat Burghardt in seinem Poem ‚Die Jahre des Fluches‘ an das Los seiner Freunde, der ukrainischen Dichter, gedacht...“ Zit. n. Burghardt, Josefine (1962), S. 43, „Mit Schmerz gedenkt der Dichter seiner Freunde, der lebenden wie der entschwundenen...“ Zit. n. ebd., S. 19. Sein Festhalten an ukrainischer Sprache und Themen sowie die Tatsache, daß der umfangreichere und wichtigste Teil seines Schaffens im Exil entstand, zeigt, daß sein Wirken motiviert war von der Erinnerung an seine in der Ukraine verbliebenen Kollegen und Freunde. Vgl. Kovaliv (o. J.), S. 15; Kačurovs’kyj (1992), S. 14.

⁶⁷⁰ Zeilen aus III/7, 8, 9 und 10 sind zitiert als Beschreibung des weiteren Schicksals von Zerov, Fylypovyč und Draij-Chmara. Vgl. Klen (1947), S. 30.

wird die Art der Hoffnungsvermittlung vom lyrischen Ich mit den Symbolen von Himmelreich („perly“/ Perlen 11/1) und Jenseits („hron“/ Trauben 11/2), nämlich als unangemessen empfunden. Eine romantische Vorstellung vom Dichter als Prophet,⁶⁷¹ aber auch eine politische Führungsposition transportieren die Metonymien „korony, berla“ (Kronen, Zepter 11/3). Sie versetzen den Dichter in eine Lage ‚Gesetze‘ zu bestimmen (11/4). Diese Position eines Dichters bezeichnet Burghardt als „stara romantyka“ (alte Romantik 11/5). Durch Litotes (11/5) und Fragewort „Chiba“ (Etwa 11/4) sind die Vorstellungen dieser literarischen Epoche abgesetzt von den darauf folgenden Merkmalen der neuen Epoche, des sozialistischen Realismus. Dazu gehört der obligatorische „heroičnyj ton“ (heroischer Ton 11/6) oder der Modernismus „aerostata“ (Luftschiff 11/7). Ein Umkehrschluß legt nahe, daß in der neuen Epoche wohl Gesetze für Dichter gelten (11/4). Eine Alliteration verbindet die poetologischen Begriffe (11/4). Die abschließenden beiden Verse fassen zusammen: das lyrische Ich kommt ohne sowjetische Propaganda in Form des Modernismus aus und ist gezwungen trotz seiner Jenseitshoffnungen die irdische Apokalypse mit zu erleben („iz chmar na zemlju mušu povertaty“/ aus den Wolken muß ich auf die Erde zurückkehren 11/7-8). Die räumliche Antithese innerhalb der abschließenden Zeile mit Bewegung von oben nach unten wird durch die Stellung einer Inversion sowie die vorangehende Epanalepse (11/7) syntaktisch unterstützt. Diese Aussage beinhaltet auch, daß Poesie oder Glaube im stalinistischen Terror keinen unmittelbaren Ausweg aus dem aktuellen Geschehen waren, da es nur die Wahl zwischen aktiver Mitarbeit oder Verfolgung gab.

Die Motive der zwölften Strophe sind Elend (12/2), Kälte (12/4), Odachlosigkeit (12/5), Kleiderlosigkeit (12/6). Kinder („chlopciv“/ Jungs 12/2, „armii ditej“/ Kinderarmee 12/7), werden damit als Landstreicher umschrieben und evozieren in besonderem Ausmaß Mitgefühl beim Leser. Das Elend dieser Bilder wird verschärft durch die Einleitung „Chaj vslavlju“ (Möge ich loben 12/1). Damit spielt der Topos „mandrivnyj šljach“ (Wanderweg 12/1) auf seine traditionelle Assoziation mit Skovorodas Idee des Wanderns zur Selbsterkenntnis an. Hier sind Eckpunkte der Wanderung geographische Angaben, die wichtige südliche und nördliche Punkte des russischen Reichs anführen („do Krymu/ Z Moskvu“/ bis zur Krim/ von Moskau 12/2-3). Die Fortbewegungsart („kotjat“/ rollen) und das Transportmittel („poždach“/ Züge) sowie das Symbol des Verfolgten („zajcjamy“/ mit Hasen) verweisen auf das Thema der Deportationen zurück (12/3). Der Topos des Umherirrens („odissej“/ Odyssee 12/8) spätestens verdeutlicht, daß das Wandern hier nicht aus philosophisch-heilenden Gründen erfolgt, sondern ein erzwungen-unfreiwilliges ist ähnlich der Deportation. Die abschließende Frage funktioniert dabei als Synopse und bestätigt eine kanongemäße Aufteilung der inneren Form.

Als Anapher und syntaktische Parallele zu 12/1 wird auch 13/1 mit dem durch den weiteren Inhalt ironisierten Verb „uslavlju“ (lobe ich) eröffnet. Diese Oktave behandelt die in der Sowjetunion alltägliche Mangelwirtschaft. Der Autor beginnt die Ausführung mit dem gnomischen Bild der „chlibni čerhy“ (Brotsschlange

⁶⁷¹ Kronen eher als Dornen- oder Lorbeerkranz, der den Dichter einerseits hervorhebt, andererseits Leid bedeutet, denn das romantische Künstlersein ist ja eine Außenseiterstellung, die des Propheten und Begabten mit göttlicher Inspiration, der sich von der Gesellschaft abhebt, der das Unbewußte entdeckt und dafür aber auch einsam ist und Grenzsituationen wie z.B. Wahnsinn erfährt. Und Lorbeer und Dornen bedeuten beide nicht Kreativität, sondern Unfruchtbarkeit. Vgl. Zelinsky, S. 2, 102.

13/1), also dem Anstehen nach einem Grundnahrungsmittel.⁶⁷² Die Alltäglichkeit dieses Vorgangs drückt sich im Adverb „ščodnja“ (täglich 13/2) aus und in einer Lautreihe, die eine Stagnation phonetisch umsetzt: „vključav...avtomat/ ...vykačuvav stavky“ (13/2-3). Der Autor stellt als Begleiterscheinung dieses alltäglichen ‚Kampfes‘ eine Degradierung der Menschen zum „avtomat“ (Automat 13/2) fest. Gesteigert ist die Dramatik durch die Enttäuschung, nach der genannten Anstrengung nur ein mangelhaftes, in diesem Fall verdorbenes Produkt zu erhalten („nevypečenij šmat“/ nicht durchgebackenes Stück 13/4) und doch nichts Besseres erwarten zu können. Eine Distributio reiht notwendige Produkte auf, welche die Staatswirtschaft nicht liefert (13/5), wohingegen Luxusartikel vorhanden sind (13/6). Alliterationen betonen dabei die Verneinungen (13/4, 5). Dieses Mißverhältnis verdeutlicht nicht nur eine fehlgeplante Wirtschaft, sondern auch den menschenverachtenden Charakter des Regimes. Ironisch wirkt daher auch der Vorschlag des Kaufs eines fiktiven äußerlich auftragbaren Heilmittels zur Behandlung von in Anführungszeichen gesetzten „ran duševnych“ (seelischen Wunden 13/7). Die Verletzungen verweisen außerdem nochmals auf die psychologische Wirkung des sowjetischen Alltags, z.B. das Gefühl der Ohnmacht beim Einkauf. „Jevbazi“ (13/8), die Abkürzung des damals in Kiev existierenden „jevrejs’kyj bazar“ (jüdischer Bazar), ist einer der sehr speziellen Ausdrücke, die an Burghardts Autobiographie gebunden sind und sein Werk für nachfolgende Generationen kryptisch erscheinen läßt. Die Metaphorik der letzten beiden Zeilen faßt die These der Oktave zusammen und folgt damit dem Kanon der inneren Form.

Eher satirisch als ironisch ist das wieder mit dem Verb „uslavyty“ (loben) begonnene Loblied auf „kaloši“ (Galoschen 14/2). Dieser Gegenstand erscheint als Ausdruck niedrigen Stils eines Loblieds nicht würdig. Doch der Autor betont den Vulgarismus noch als solchen mit dem Komparativ „šče nižčyj ton“ (noch niedrigerer Ton 14/1). Als Kontrast wird ein weitaus würdigerer, wertvollerer, aber auch nutzloserer Gegenstand, „koron“ (Krone 14/3), angeführt. Die Beispiele werden im folgenden für Situationen angewendet, in denen entgegen dieser traditionellen Wertschätzung der Nutzen von Galoschen den Wert der Krone überwiegt (14/5-8). Die Lehre daraus bezeichnet die Periphrase „rič choroša“ (gute Sache 14/4), die den Galoschen zwar weiterhin eine herausragende Bedeutung abspricht, aber die Notwendigkeit eines so einfachen Gebrauchsgegenstands darstellt. Auch eine Lautwiederholung als phonetisches Symbol der Statik betont diese Alltäglichkeit: „zvyčajno, rič“ (gewöhnliche, Sache 14/4). Im Rückgriff auf die dreizehnte Oktave, illustriert dieses Beispiel nochmals die Mißwirtschaft. Die innere Form entspricht nicht dem Kanon.

Ein weiteres Kapitel der Russifizierung der Ukraine zu Sowjetzeiten wird ausgeführt, als hätte die Nennung der zentralen Straße der ukrainischen Hauptstadt in 14/8 den Anstoß dazu geliefert. Formulierung und Aposiopese (15/1) stellen eine Dubitatio dar. Die weitere Formulierung kommt einem Monolog des lyrischen Ich gleich. Der semantische Zusammenhang des zentralen Motivs wird von einem Hyperbaton auseinander gerissen, aber durch Alliteration wieder verklammert: „novi... nazvi“ (neue...Namen 15/1). Das antithetische Adjektiv „stari“ (alte 15/3) wirkt mit dem religiösen Vergleich „mov jazvy“ (wie Plagen 15/3) zu einem banal scheinenden Vergehen zusammen, nämlich Straßennamen der Zarenzeit weiter zu verwen-

⁶⁷² Die Mangelwirtschaft im Bild der Warteschlange thematisierte viel später Vladimir Sorokin in seinem Stück „Očered“ (Die Schlange).

den. Die Banalität des Vorgangs wird durch Gleichsetzung mit einer heidnischen Tat gegen das Christentum zu einem konterrevolutionären Akt gegen das Regime erhoben (15/3). Was Burghardt als Hyperbel in seiner Banalität darstellt, wurde in der Sowjetunion tatsächlich als Sabotageakt geahndet. Weiterhin hyperbolisch und dadurch ironisch wirkt die Erklärung eines bloßen Namens zur „sabotaž“ (Sabotage 15/4). Der „Nakaz“ (Befehl 15/5), der sich anmaßt Gewohnheiten und Traditionen in kürzester Zeit zu verändern, versinnbildlicht den sozialistischen Anspruch auf eine umfassende Neuordnung der Gesellschaft und verweist als Hyperbel gleichzeitig satirisch auf die darin enthaltene Anmaßung, sich als Schöpfer zu betrachten. Eine Steigerung erfährt die Satire durch die bukolische Darstellung eines Bauern als Verkörperung von Beständigkeit und Tradition, der diesen Neuerungen nicht folgen kann (15/7-8). Selbst auf syntaktischer Ebene erzeugt ein Parallelismus (15/7-8) die Assoziation von Naivität und Einfalt dieses Bauern, der durch seine Natur indirekt und ohne sich dessen bewußt zu sein, zum Verbrecher wird. Burghardt bringt mit diesen Mitteln sowohl die Unschuld der angeblichen ‚Saboteure‘ zum Ausdruck als auch die Lächerlichkeit der ideologisch motivierten Bestrebungen einer umfassenden, sowjetischen Neuordnung, die nicht wurzeln konnte, da sie aufgezwungen statt freiwillig entstanden war. Einige Beispiele von Kakophonie geben die Bedrohung durch solchen Fanatismus wieder: „Chreščatyk‘...kažit’...sabotaž“ (15/4), „Čy...čytaly“ (15/6). Die syntaktische Form sowie das inhaltliche Bild heben die beiden letzten Zeilen für die kanongemäße innere Form ab.

Eine Alliteration verbindet das letzte Wort von Oktave 15 mit dem ersten Wort von Oktave 16. In 16/1 faßt der Autor nochmals das mittlerweile ideologisch besetzte Motiv „nazvy“ (Namen) aus der vorangegangenen Strophe auf. Eine Lautwiederholung wirkt so holperig, wie die Zusammenstellung unterschiedlicher Produkte in der inhaltlichen Aufzählung („my...mylo“ 16/1). In dieser Distributio vermischt er die „nazvy“ (Namen) mit einer Reihe von Produkten (16/1-2), von denen „parfumamy“ (mit Parfüms) als Metonymie eines ausgesprochenen Luxusartikels zu einem weiteren Beispiel für Mißwirtschaft herangezogen wird (16/2-7). Der Luxusartikel wird durch ein Polypoton (16/2, 3) zum zentralen Begriff. Eine Synästhesie verbindet seine olfaktorischen Eigenschaften mit einem Verb („trjachtjat“/ rauschen 16/2), das sowohl akustische als auch optische Qualität beinhalten kann. Die onomatopoetische Lautstruktur des Fließens („v vannu nalyvaj“/ in die Wanne gießen 16/3) paßt nicht nur zur Aufforderung, sondern wirkt außerdem einlullend, wie die Ideologie. Die Rohstoffe, aus denen der Duft gewonnen wird, sind eher optisch dargestellt (16/4).⁶⁷³ Der Exotismus „jasmyny“ (Jasmin) symbolisiert an dieser Stelle Wahnsinn. Zusammengefaßt werden die Symbole zu einem Begriff des Exotismus: „tropičnyj raj“ (tropisches Paradies 16/5). Exotismus meint in diesem Fall Eskapismus, also die Suche nach einem Ausweg aus der eigenen Realität in eine heile Welt (16/5). Daß dieser Exotismus jedoch nur eine Scheinwelt ist, die die Mängel des Sowjetsystems überspielen soll, macht der Autor mit der Enthüllung der hyperbolischen „pachoščach bezsmertnych“ (unsterbliche Düfte 16/6) als potentiell todbringenden „tyfozna voš“ (Typhuslaus) klar. Danach wird eine Rückkehr zur Parabel der „kaloš“ (Galoschen 16/8) angekündigt. Hier wird die vom Kanon geforderte innere Form von sechs plus zwei Versen nicht eingehalten.

⁶⁷³ Der Begriff „heliotropy“ (Heliotrope) könnte dabei einen intertextuellen Verweis auf das berühmteste Werk eines der wichtigsten Vorbildautoren für die „Kiever Neoklassiker“, Heredia, bilden.

Die Parabel der Galoschen wird in der folgenden Oktave auf bukolische Weise fortgeführt. Der Größenwahn, der sich in der sowjetischen Anmaßung von der Weltrevolution offenbart, spiegelt sich in der Zuordnung des Polypotons „Sovjets'kyj...sovjets'kych“ (Sowjetisch...sowjetische 17/1) zu Naturphänomenen, deren Beeinflussung durch menschliche Ideologien mehr als zweifelhaft und lächerlich erscheinen muß. Die syntaktische Stellung eines Chiasmus, bei dem das nationalbezogene Adjektiv als Rahmen die Naturerscheinungen umklammert, betont diese Anmaßung noch weiter (17/1). Wieder in einem Monolog des lyrischen Ich demonstriert das Beispiel der Galoschen die Mängel der Planwirtschaft und die Verblendung der Menschen. Die Abkürzung „sorabkop“ (Verbund der Arbeiterkooperativen 17/2) bezeichnet den Ort des Geschehens als Teil der Planwirtschaft bzw. des Sowjetsystems (17/2). Die Satire besteht im Kontrast vom Mangel an rechten Schuhen und einem hyperbolischen Überfluß linker Schuhe, der im Zorn der Verkäuferinnen gegen das unschuldige lyrische Ich und einem emotional vorgetragenen, absurden Vorschlag gipfelt (17/4-8). Die Dominanz linker Schuhe stellt eine bewußte Anspielung auf die politische Färbung der Bolschewisten dar. Der in Führungszeichen gefaßte, emotionale Ausbruch begründet die kanonische Einteilung der inneren Form.

Ein wertender Kommentar des Autors folgt auf dem Fuß: „Durni žinky!“ (Dumme Frauen!). Diese Wertung wurde übrigens durch die oben demonstrierte Absurdität auch beim Rezipienten vorbereitet. So enthält das Urteil auch durch die Formulierung als Ausruf viel Emphase. Gefühl und Verstand stellt er in einer Frage einander gegenüber (18/1). Eine Konjunktivkonstruktion erzählt von einem Märchen, für das Andersen (18/3) als Metonymie steht, und in dem es ebenfalls um Schuhe geht. Es handelt sich um Zauberschuhe, wie die Periphrase „het letyš“ (fliegst von hier weg 18/6) verdeutlicht. Pars pro toto zählt der Autor nachtaktive, als feige geltende Aasfresser auf (18/5), die im übertragenen Sinne diejenigen bezeichnen, vor denen der Autor mit den Zauberschuhen fliehen will: die kleingeistigen, opportunistischen, feigen Mitläufer. Ziel ist dabei, die Heimat (18/8), zu verlassen. Auch dies dient im Umkehrschluß der Feststellung, daß die Umstände in der Heimat unhaltbar sind. So beurteilte Burghardt auch tatsächlich die Umstände in der nachrevolutionären Ukraine, die er als seine Heimat betrachtete, und emigrierte in der Konsequenz. Diese, seine historische reale Flucht war räumlich. Die Flucht, die er im zitierten Kunstmärchen „Die Glücksgaloschen“ vorschlägt, ist eine temporale, denn die geographischen Bezeichnungen sind Metonymien historischer Epochen. Bei „Hreciju čy Rym“ (Griechenland oder Rom 18/7) handelt es sich um vorbildhafte Modelle antiker Staaten. Eventuell funktionieren diese auch als Metonymie der jeweiligen Blütezeiten jener Staaten und das Mittelalter (18/7) soll in Analogie auf die Blütezeit der Kiever Rus' verweisen, womit der Zeiten- an Stelle des Ortswechsels noch deutlicher wird. Die Absetzung durch einen Doppelpunkt und die inhaltliche Zusammenfassung machen die beiden abschließenden Zeilen zu einer Sentenz.

Die erste Zeile der folgenden Strophe nimmt Begriffe aus 18/8 wieder auf und verkehrt dabei deren Sinn. Das Beispiel Bernard Shaw (19/3) spricht von Ausländern, die sich für sozialistische Ideen engagierten und der Sowjetunion zustrebten, statt ihr den Rücken zu kehren.⁶⁷⁴ Daß dem Autor diese „pobratymy“ (Brüder

⁶⁷⁴ Bernard Shaw (1856-1950) war ein irischer Schriftsteller, u.a. Redner der Fabian-Society, der sich für sozialistische Anliegen engagierte. Vgl. Habicht, W./ Lange, W.-D./ Brockhaus-Redaktion (Hg.)

19/3) suspekt sind, markieren Anführungszeichen. Der Vergleich mit der Reise Katharinas der Großen durch ihre neu eroberten, südlichen Gebiete, wurde berühmt durch die Potemkinschen Dörfer⁶⁷⁵ (19/5), die fortan zum sprichwörtlichen Beispiel wurden für einen Schein, der nicht dem Sein entspricht. Ein weiteres Beispiel der Vorspiegelung falscher Tatsachen ist „Po kylymach, pokladynych na tvan“ (Entlang der Teppiche, die auf den Sumpf gelegt wurden 19/6). Häufungen der Lautkombination „na“ und „po“ in den Präpositionen vertiefen durch ihre semantische Aussage den Unterschied zwischen dem Schein der Oberfläche und dem Sein (19/4-6). Der Glaube an diesen Schein in der Art einer ideologischen Verblendung durch die Sowjetunion wird auch den ausländischen Besuchern vorgeworfen. Die beiden abschließenden Zeilen führen zu einer Lehre aus dieser Anekdote, nämlich, daß nur Wachsamkeit und Neugier zum wahren Kern der Dinge - hier in räumlicher Metapher mit Epitheton ornans „dno hlyboke“ (tiefer Grund) - führen (19/7-8).

Ein weiterer intertextueller Bezug erfolgt durch den Namen „Panajt Istrati“ (Panait Istrati 20/2), ein rumänischer Schriftsteller, der ebenfalls die Sowjetunion besuchte. Bukolisch wirkt die hier enthüllte Bemühung seiner Gastgeber um Wahrung des schönen Scheins (20/3-5). Dabei ist gerade durch die vorangegangenen Schilderungen der Mangelwirtschaft die Aussage „vsju produkciju kupiv“ (er kaufte alle Produkte 20/5) eine deutliche Verzerrung des sowjetischen Alltags. Eine Litotes drückt in zwei Zeugmata die übliche Anerkennung solcher Künstler für die Sowjetunion aus (20/6-8). Es handelt sich dabei um die typische Emblematisierung der sozialistischen Diktatur, die die Menschen durch einen Kult der Bilder propagandistisch manipuliert und die als Sinnspruch die Abtrennung der Abschlußzeilen gemäß der inneren Form begründet. Den Hintergrund dieser Aussagen jedoch bildet die Ausnahmestellung Istratis, der nach seinem Besuch die wahren Zustände der Sowjetunion enthüllte.⁶⁷⁶

Dieser Vorgang wird in Oktave 21 erläutert und macht Istrati zum „Pravdyvyj hrek“ (Wahrhafter Grieche 21/2). Das nationale Attribut ist wie bereits bei der geographischen Metonymie in 18/7 ein Symbol der antiken Demokratie. Seine demokratischen Ideen verbreitet er in diesem Fall auf mystische Weise, ähnlich einer animistischen Vorstellung von Gott im ukrainischen Heidentum, mit Hilfe von Donner („perunnyj hrim“/ Peruns Donner 21/2). Es handelt sich also um eine akustische Botschaft („potužnym dzvonom/ mit mächtigem Klang 21/3). Gemeint sind Istratis Enthüllungen der Wahrheit, die viele Menschen wie ein Donner rührte und ihnen die Augen öffnete. Seine Botschaft wurde daraufhin umgehend verboten (21/5). Die diktatorische Praxis des Verschweigens oppositioneller Meinungen und der Geschichtsklitterung wird im folgenden Vorgang deutlich: Diejenigen, denen Istrati bei seinem Besuch Porträts geschenkt hatte (20/8), beeilen sich ihr „portret darovanyj“ (geschenktes Porträt 21/7) abzuhängen und in die Schublade zu befördern (21/8). Ein scharfer phonetischer Subtext („...z strachom tī...z nalyjsja iz nym,/ Zi stin...zdijmaly“ 21/6-7) verstärkt den Eindruck von Panik, der durch das hyperbolische „na same dno šuchljad“ (auf den tiefsten Grund der Schubladen 21/8) lachhaft wird. Das Porträt erinnert außerdem an die flächendeckende Versorgung

(1995): Der Literatur-Brockhaus. Grundlegend überarb. und erweiter. Bd. 7. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, S. 263f.

⁶⁷⁵ Der Günstling Potemkin ließ damals Fassaden erbauen, die der Kaiserin vorspiegeln sollten, ihre neuen Besitzungen seien reich.

⁶⁷⁶ Vgl. Anmerkungen in: Klen (1991), S. 449.

öffentlicher Stellen mit Bildern der Diktatoren, wie z.B. der sowjetischen Generalsekretäre. Der Prozeß des Bilder Auf- und Abhängens wirkt im übrigen absurd, da er nur eine äußerliche Anpassung darstellt, nicht einen wahren Gesinnungswandel. Die innere Form entspricht hier der Aufteilung von fünf und drei Zeilen.

In einer Apostrophe wendet sich der Autor wieder an die westlichen Sozialisten aus Oktave 19. Satzzeichen des Affekts, eine Interjektion und die Einleitungen „Nechaj“/ „Nevže“ (Möge/ Ob doch nicht 22/1-3) verleihen der Aufforderung an diese Ausländer, sich Istrati nicht zum Vorbild zu nehmen, pathetischen Charakter. Ein hyperbolischer Imperativ („Notujte vse“/ Notieren Sie alles 22/4) und der Ausdruck eines Wunschs mit den Partikeln „Nechaj“/ „Chaj“ (Möge 22/2, 7) warnt sie davor, sich blenden zu lassen vom Schein, den das Sowjetregime ihnen präsentiert: „blysk/ Samoreklamy, vyhoda i zysk“ (Glanz/ von Eigenreklame, Gefälligkeit und Gewinn 22/7-8) und fordert sie auf, die Wahrheit dahinter nicht zu ignorieren. Die Distributio dieser Wahrheit („znuščannja, kryky, straty“/ Tyrannisierung, Schreie, Hinrichtungen 22/4) beschreibt Leid und die wirklichen Mechanismen hinter der Fassade (22/4-6). Zischlaute und sich abwechselnde Alliterationen (22/5) vermitteln einen bedrohlichen Unterton. Die Lautwiederholungen „napasnyka skaraty“ – „zas/ipljat' vas zuchva/hj“ (22/6-7) veranschaulichen dagegen eher die glatte Oberfläche des Scheins. Die letzten beiden Zeilen bilden eine Pointe.

Das Vorgehen der Diktatur wird an der Metapher einer Lehre nachgezeichnet, bei der der Meister die Menschen in bestimmte Arbeitsgebiete einweist (23/1, 3-4). Die Suggestion der Hyperbel „tysjači pryvab“ (tausende Verlockungen 23/4) veranschaulicht Manipulation und ideologische Verblendung. Diejenigen, die sich blenden lassen, beurteilt der Autor abwertend in einem Vergleich als „seljans'kych bab“ (Dorfweiber 23/2) oder als „z rozumom dytyny“ (mit dem Verstand eines Kindes 23/5). Er hält ihnen ihre naive Leichtgläubigkeit vor und enthüllt die Vorgänge als Verblendung: „vsich obdurjat“ (halten alle zum Narren 23/2). Aus einer Lautkombination ergibt sich eine ähnliche Aussage: „pryvab./ ...vas, cikavych“ (Verlockungen/ ... für euch interessant 23/4-5). Was sie in ihrer Naivität nicht durchschauen, meint der Autor ihnen vorhalten zu müssen. Seine Beurteilung der Situation geben die durch Anführungszeichen hervorgehobene Hyperbel „stolitnij rab“ (Sklave für hundert Jahre 23/6) und die emphatische Erkenntnis „Sami mašynamy davno my staly!“ (Wir sind selbst längst Maschinen geworden! 23/8) wieder. Das Bild der reibungslos angepaßten Maschine wird perfektioniert durch eine lautliche Verschlingung der zentralen Begriffe: „mašynamy...my“ (23/8). Die Bilder von Sklaven und ins System eingefügte Maschinen sollen die teilweise unbewußte Unterordnung unter das Regime, die mangelnde Selbsterkenntnis, die den Terror mit ermöglichte, verdeutlichen. Ein Ausruf (23/7-8) bildet eine Zusammenfassung der Idee und ist nach der inneren Form abgetrennt von den übrigen Versen.

Die angestrebte und äußerlich aufrecht erhaltene Gleichförmigkeit der Sowjetgesellschaft findet sich im alliterierenden, einleitenden Bild „Kolesa krutjat'sja“ (das Rad dreht sich 24/1). In der Folgezeile durch auffällige Lautspiegelung („Jakych nichto“) hervorgehoben ist der Umkehrschluß, daß sich niemand aus dieser uniformen Menge heraushebt. Unaufhaltsames Verfließen der Zeit als Kontrast zur stagnierenden Gesellschaftsentwicklung drücken eine temporale Genitivmetapher und deren angehängter Relativsatz aus (24/1-2). Im Widerspruch zu dieser Angepaßtheit steht außerdem die syntaktische Struktur dieser Oktave, die viele syntaktische Pausen verursacht, statt diese mit dem Zeilenende zusammenfallen zu lassen. Die aku-

stischen Begriffe innerhalb einer Genitivmetapher „kryk i spiv/ Syren“ (Schrei und Gesang/ der Sirenen 24/3-4) sind in ihrer ästhetischen Qualität antithetisch. Auch dieses akustische Signal wird wieder wie selbstverständlich anhand einer onomatopoeischen Lautspiegelung wirksam, die sich über noch weitere Zeilen erstreckt („kryk“ – „Syren“ – „labirynti“ – „nezryma“ 24/3-6). Die Sirenen als Topos der Verführung und Unterwerfung ihrer Opfer stellen einen intertextuellen Bezug zur Odyssee dar. Auf dieser Folie wird die Orientierungslosigkeit der manipulierten Sowjetbürger deutlich. Genitivmetaphern stellen auf semantischer Ebene Unübersichtlichkeit und Unsicherheit im neuen System dar, die auf syntaktischer Ebene die unübersichtliche Anordnung als Zeugma reflektiert (24/5). Das metaphorische Sterben im Bild der Abwesenheit von Sonne erhält eine besonders bedrohliche Wirkung durch einen unbekanntem Akteur, der die Sonne verschwinden lassen kann (24/6). Orientierungslosigkeit und Unsicherheit spiegeln sich auch in der Aposiopese. Die Metapher des Menschen als Maschine (23/7-8) wiederholt sich mit dem Bild einer Maschine an Stelle des menschlichen Herzens (24/7). Deren gleichförmiges Funktionieren demonstriert die onomatopoeische Epanalepse „Dzin’-dzin’!“ (Kling-kling 24/7), obwohl schon das Bild an sich lautmalerisch wirkt: „pro-pelerom“ (mit einem Propeller 24/7). Wieder umfassen die beiden letzten Zeilen ein synthetisches Bild, das die kanongemäße Einteilung der inneren Form zuläßt.

Emotionslosigkeit ist weiterhin das Thema (25/1-8). So geht die Umwandlung der Menschen zum Sowjetbürger bzw. zur ‚Maschine‘ einher mit einem Verlust von Träumen (25/2), dem Genuß von Musik (25/4), von Farbenpracht (25/7) oder von Leidenschaft („vohon“/ Feuer 25/6). Diesen Verlusten ist jeweils als Antithese ein Ersatz gegenübergestellt. So funktionieren als Antithesen „mrij...duch“ (Traum...Geist 25/2) und „statystični fakty“ (statistische Fakten 25/3), „Symfoniju...čaruje sluch“ (Symphonie...das Gehör bezaubert 25/4) und „najkraščyj traktor“ (der schönste Traktor 25/5), „vohon’.../ ...barvamy palaje“ (Feuer.../ ...brennt mit Farben 25/6-7) und die Antiklimax „ževrije j na myt’ lyš pryhasaje“ (glüht und verlöscht in nur einem Augenblick 25/8). Die Formulierung ist die einer Warnung. Der Autor schildert die potentiellen Folgen, daß nämlich mit dem Feuer das eigentliche Leben verlöschen wird. Die Vergänglichkeit aus der Antiklimax ist verstärkt durch die minimale Zeitangabe „na myt’“ (in einem Augenblick 25/8). Phantasie, Zauber, Kunst, echte Leidenschaft weichen also einer nüchternen Welt voller Zahlen, superlativem technischen Fortschritt und Emotionslosigkeit. Der Traktor (25/5) spielte übrigens in der Sowjetpropaganda zur forcierten Industrialisierung eine zentrale Rolle. Die Kunst wird außerdem durch Euphonie in der phonetischen Substruktur mit viel „m“ („možut’ mrij, ščo ich plekaje duch“ 25/2, „Symfoniju jaka čaruje sluch“ 25/4, „nam barvamy“ 25/7) gestärkt, das Motiv Fortschritt durch Kakophonie von „v“ und „z“/„s“ geschwächt („Nam zamynty statystični fakty“ 25/3, „zastupyt i najkraščyj traktor“ 25/5, „ževrije...myt’ lyš“). Dem Kanon folgt die innere Form hier nicht.

Auch die folgende Oktave ist durch die Antithesen von Kreativität/Freiheit/Individualität und Mechanik/Hörigkeit/Uniformität strukturiert. Gefangennahme (26/1) und Gleichschaltung (26/2) sind hier Metaphern, die die Gedanken betreffen. Eine solche Gedankenmanipulation ist einerseits der ideologischen Propaganda und Strafandrohung, andererseits aber dem mangelnden Geist der Menschen, ihrer naiven oder opportunistischen freiwilligen Unterordnung unter die in einer Genitivmetapher (26/3) formulierten Regeln der modernen Ordnung

zugeschrieben. Die Anhäufung von Zischlauten (26/3) schafft einen bedrohlichen Unterton. Die Maschinen erscheinen als personifizierte Wesen, die das Leben der Menschen bestimmen (26/3-4). Dabei wird der geistige und emotionale Bereich völlig ausgeschlossen. Wenn dann auch noch der Superlativ „v zachvati najvyščim“ (in höchster Begeisterung 26/4) durch diesen Topos der „Mechanizacii strašnyj zakon“ (der Mechanisierung schreckliches Gesetz 26/3) limitiert und die Muse paradoxerweise ihrer elementaren Voraussetzung, der freien Entfaltung, beraubt ist (26/5), fällt jegliche Kreativität, jeglicher freie Geist der maschinellen Gleichförmigkeit zum Opfer. Dieser Gedanke wiederholt sich in einem erweiterten Bild (26/6-8). Die grundlegende Antithese taucht in der gesamten Oktave auf und ermöglicht keine kanongemäße Aufteilung der inneren Form.

Die Verwandlung zum Sowjetmenschen tritt nun ganz deutlich hervor. Eine Genitivkonstruktion knüpft an die Metaphorik des seelenlosen, gleichförmigen Lebens in diesem System an (27/2). Unterstützt wird der Eindruck der Gleichförmigkeit durch die Figura homonymica der zentralen Metaphern „maršiv i mašin“ (Märsche und Maschinen 27/2). Dem entsprechend wirkt das gewählte Verb für den Zustand dieses neuen Staates, „kvitne“ (blüht 27/1), ironisch bzw. der Zielsetzung des Regimes entsprechend. Die folgende Genitivmetapher birgt nicht nur Assoziationen zu Rassentheorien jener Jahre, die sich über Blutsbande definierte, sondern wirkt auch als bitterer Zynismus auf der Folie von Ševčenkos berühmtem Gedicht „Zapovit“ (Das Vermächtnis). Seine Vorstellung einer unabhängigen Ukraine ist begleitet von der mehrfachen Erwähnung vom Blut des Feindes, das entfernt werden muß und von „sim'ï...novij“ (neue Familie).⁶⁷⁷ Dieser Kontext wird jedoch in 27/3 in sein Gegenteil verkehrt, da der Aufbau einer neuen sowjetischen Nation das Ziel einer unabhängigen Ukraine behindert. Eine Alliteration rückt den Topos zusammen zu „naciju novoï“ (Nation neu). Dieser Topos bildet eine Zusammenfassung all der vorher beschriebenen Ziele und Neuordnungen der Bolschewisten. Der Begriff des Kollektivs tritt hier anhand der Anapher „My“ (Wir 27/3, 7) hervor. Die Kernaussage „My tvorym naciju novoï krovi“ (Wir erbauen eine Nation von neuem Blut 27/3) entspricht den sowjetischen Propagandaslogans vom sozialistischen Aufbau. Da zahlreiche dieser Slogans in vorangehenden Oktaven als Lügen entlarvt wurden, erscheint nun auch dieses Vorhaben unglaubwürdig. Die Symbolfarbe der Sowjetunion („červonyj“/ rot 27/4) wird in einer Form präsentiert („lak“/ Lack 27/4), da sie bis ins Innerste, bis in die Seele des Menschen eindringen und sie versiegeln kann. Die Seele – bezogen auf ein Individuum oder auf die Nation - hat keine Ausdrucksmöglichkeit mehr. Der Sowjetisierung entgegengesetzt wirkt der ambivalente Begriff der „Vkraïnizovano“ (Ukrainisiert 27/5). Als Veranschaulichung dient ein Beispiel von Umbenennung einer Sache, die zu einer tatsächlichen Änderung dieser Sache führt. In einem Wortspiel wirkt das komisch, stellt aber gleichzeitig die Verwirrung der Menschen bzw. die Absurdität des sowjetischen Vorgehens dar (27/6-8). Die Pointe entspricht einer kanonischen inneren Form.

Das einleitende Mythologem der 28. Oktave, „Bis“ (Teufel), als Spitze der Hierarchie des Bösen, ist hier der zentrale Begriff. Der Autor zeigt, wie das Böse in der Sowjetdiktatur einzuschätzen ist. Es übertrifft nämlich das übliche Böse mit dem Superlativ „najnebezpečnišij“ (am gefährlichsten 28/1), weil es nicht in Gestalt des Bösen auftritt, sondern äußerlich nicht als solches erkennbar ist. Seine philoso-

⁶⁷⁷ Zit. n. Ševčenko, S. 350.

phische Antithese, das Gute, findet sich im Symbol „janhola“ (Engel) und der Synekdoche „kryl'my“ (mit Flügeln 28/4), den göttlichen Attributen „svjatoblyvu“ (heilig 28/2) und „svjatosti“ (Heiligkeit 28/6) sowie dem Farbsymbol Weiß (28/5-6), das moralische Reinheit impliziert. Die Beispiele werden in syntaktischen Parallelismen mit Anaphern aufgezählt. Vertrauen drückt das Bild der „družnoju rukoju“ (Freundeshand 28/7) aus. Eine Figura etymologica (28/7) läßt jedoch die Bedeutung des Wortes Freund verschwimmen und verleiht ihm so die Wirkung eines Wolfs im Schafspelz bzw. konkreter eines Feindes, der sich als Freund ausgibt. Freund und Engel erweisen sich als äußerlicher Schein, hinter dem sich „lukavstvo“ (Arglist 28/5) bzw. „chyžyj druh“ (räuberischer Freund 28/7) verbergen. Die aus dieser Ambivalenz resultierende Verunsicherung und Orientierungslosigkeit der Menschen mündet in einem Verlust der Freiheit, wie der Autor abschließend feststellt (28/8). Das Bild aus 28/7-8 faßt das Motiv der Oktave zusammen.

Dieser Aspekt des Terrors wird auch in der letzten Oktave von Teil III fortgeführt. Nochmals wird die Ursache von Verunsicherung und daraus erfolgreichem Freiheitsverlust dargestellt. Eine Litotes verneint abermals, daß es sich dabei um erkennbare Feinde („vorohy odverti“/ offene Feinde 29/1) handelt. Das führt wiederum dazu, daß der Feind als Freund auftreten kann (wie in 28/7) und unerkannt bleibt, bis er ins Herz vorgedrungen ist (29/2-4). Ein solchermaßen Vertrauter kann naturgemäß besonders großen Schaden anrichten. Der Komparativ „dolja hirša šče vid smerti“ (ein Schicksal schlimmer noch als der Tod 29/5) warnt davor, sich durch diese unübersichtliche Lage, die sich außerdem in der Aposiopese manifestiert, verunsichern zu lassen. Als Betroffene sind jedoch nur diejenigen dargestellt, die sich von ihren Überzeugungen abbringen lassen („jaki zhubly šljach“/ die den Weg verloren 29/6). Abschließend spricht das lyrische Ich ein Lob aus für den erkennbaren Feind, dessen Offenheit sich in einem Polyptoton (29/8) zeigt. Dieses Paradox eines Lobes für einen im üblichen Sinne negativen Sachverhalt, die Feindschaft, offenbart den extremen Grad von Schizophrenie, Heuchelei und mangelnder Moral, die dem sowjetischen System zugeschrieben wird. Mit dem Lob setzen sich die beiden Abschlußzeilen vom Rest der Oktave ab.

Die angesprochenen Schlagworte dieses umfangreichsten Teils von „Prokljati roky“ sind Opportunismus bzw. Standhaftigkeit, die ukrainische Intelligenz zwischen nationalem Befreiungskampf und Verfolgung, Orientierungslosigkeit in einem System allgegenwärtiger Bespitzelung bzw. manipulierter Wahrnehmungen und eine daraus resultierende Verunsicherung, Mängel der Planwirtschaft und Willkür am Beispiel der Schuh-Parabel. Anhand dieser Themen werden Antithesen aufgestellt zwischen Freiheit und Diktatur, Individualität/Vielfalt bzw. Kreativität und Kollektivierung/Gleichschaltung, zwischen Verstand und Gefühl oder Maschine und Sklave. All diese Details dienen der Beschreibung vom Aufbau der n e u e n, der sowjetischen Ordnung, die alle Bereiche umfaßt: Politik, Ökonomie, Gesellschaft, Kultur, Individuum.⁶⁷⁸

⁶⁷⁸ Eine ähnliche Beurteilung findet sich später in Albaz' Versuch, den Zusammenbruch der Sowjetunion zu erklären: „Die kommunistische Theorie mit ihren Prinzipien der abstrakten Gleichheit und Gerechtigkeit hatte die Menschen vergessen lassen, welchen Platz sie in der Gesellschaft einzunehmen haben, daß eine Köchin nicht den Staat regieren kann, sondern an den Herd gehört.“ Zit. n. Albaz, Jewgenija (1992): *Geheimimperium KGB. Totengräber der Sowjetunion*. München, S. 82.

Teil IV

Interjektion und Apostrophe ermöglichen einen emphatischen Einstieg in Teil IV. Sie gehören zu einem Loblied, das nicht wie in Teil III (III/12/1, 13/1, 14/2) ironisch gemeint ist. Im Gegenteil werden am durch Alliteration betonten Beispiel Hannibal (1/3) Unbestechlichkeit (1/2-6), Mut (1/4) und Ehre (1/5) gelobt. Diese Eigenschaften sind es, die in den Schilderungen obiger Oktaven im Falle der Sowjetunion vermißt wurden. Ein onomatopoetisches Bild („Pšenyčnyj...šelesty“/ Weizenflüstern 1/8) überträgt das Lob dieser Eigenschaften anschließend auf solche Ukrainer, die trotz ihrer Begegnung mit dem imperialistischen Rußland, hier in einer durch Alliteration einheitlich wirkenden *Descriptio* (1/7), ihren nationalen Charakter behielten, der sich ebenfalls in Landschaftsformen ausdrückt. Die Parallele vom Imperialisten Rom zu Rußland bzw. vom jeweiligen Opfer Kathargo/Ukraine wird hergestellt. Außerdem entsteht eine Beziehung zwischen dem Thema von III/28-29 und Hannibal, dessen Feinde sich ebenfalls nicht offen zu erkennen gaben. Das Thema der Umgestaltung zum Sowjetmenschen aus Teil III, wird hier verkehrt zum Motiv derer, die der Manipulation und Strafandrohung widerstanden. Einen bedrohlichen Unterton und teilweise onomatopoetische Wirkung erzielt die Häufung von Zischlauten (1/2, 4, 8). Die *Descriptio* von Landschaften (1/7-8) wirkt inhaltsverdichtend, so daß eine Aufteilung der inneren Form gemäß dem Kanon gerechtfertigt werden kann.

Die zweite Strophe spricht in einem Zeugma (2/2) von Gefangenschaft, Lager, Kälte. Angedeutet wird so das sowjetische Lagersystem. Ein Teil der Lagerverwaltung, „Usevlonu“, ist explizit genannt (2/7).⁶⁷⁹ Auch der GULAG ist mit der Ukraine verbunden in Form einer Rückbesinnung auf die ukrainische Heimat (2/3, 5, 8), die den Gefangenen dort Kraft geben soll als Komparativ (2/8), der es ihnen erträglicher macht. Diesen Charakter eines Wunsches des Autors für die Gefangenen bekräftigt die Anapher „Nechaj“ (Möge 2/1, 5). Auch hier begründet die intensivierende Antithese der beiden Schlußzeilen eine kanongemäße Einteilung der inneren Form.

So bleibt diesen Gefangenen der Traum von einer unabhängigen Ukraine, der hier als „son pradavnij“ (uralter Traum 3/2), also als ein sehr altes und wichtiges Anliegen bezeichnet wird. Es handelt sich um ein Wunschziel, das über Jahrhunderte verfolgt, aber nicht umgesetzt wurde („kolysaly mrijlyvo viky“/ wiegen schläfrig die Jahrhunderte 3/3), der Wunsch nach einer souveränen Nation, wie die Metapher „spovyvaly u bahrec' deržavnyj“ (einwickelten ins staatliche Purpurrot 3/4) insbesondere mit dem herrschaftlichen Farbsymbol verdeutlicht. Ganz explizit werden diese Anspielungen als Wunsch nach einem ukrainischen Staat durch Nennung des Namens „Jaroslavny“ (Jaroslavs 3/6) und der Merkmale ukrainischer Landschaften (3/5-8). Der intertextuelle Bezug zu Jaroslav dem Weisen⁶⁸⁰, der der Kiever Rus' Einheit und eine Blütezeit bescherte, funktioniert als Verbindung zur historischen Parallele eines solchen Wunsches, der von den Ukrainern als ukrainisch betrachteten Staatlichkeit der Kiever Rus'. Eine verneinte Zukunftsform betont, daß

⁶⁷⁹ Vgl. Anmerkungen in: Klen (1991), S. 450.

⁶⁸⁰ Er herrschte 1019-54 in Kiev, bevor die Einheit des Reichs nach seinem Tod wegen Kämpfen zwischen den Teilfürstentümern geschwächt war und den Polowzern (Überfälle seit 1061) Angriffsfläche bot. Vgl. Kessler, S. 26ff.

dieser Wunsch derzeit nicht erfüllt werden kann (3/6). Die Vorgaben der inneren Form werden hier nicht eingehalten.

Ein Beispiel aus der Architektur führt eine fernere Zukunft als Aberwitz sowjetischer Ideologie und Fortschrittsglaubens vor. Begriffe wie „kilok“ (Holznagel 4/2), „cementom“ (mit Zement 4/4), „dobudovujut“ (zu Ende bauen 4/5), „Zmurovujut“ (aufmauern 4/8) begründen das semantische Feld der Bautechnik. Der Autor legt dabei jedoch die Betonung nicht auf die Errungenschaften, sondern auf die Opfer, die ein Vorhaben zum „hahants’ku vežu“ (gigantischer Turm 4/5) fordert: „Z ljuds’kych...kistok“ (Aus menschlichen...Knochen 4/4). Besonders der ambivalente Gebrauch der Bautätigkeit „Kopyčacy“ (Häufen 4/7) im Zusammenhang mit menschlichen Körperteilen führt dieses Motiv weiter. Eine Alliteration erweitert den Eindruck einer großen Zahl von Opfern (4/7). In Rußland gibt es historische Beispiele wie den Bau von St. Petersburg oder der Transsibirischen Eisenbahn, die ein solches Mammutprojekt mit zahlreichen Opfern vorgeben. Hier ist jedoch eher im übertragenen Sinne der Aufbau der sowjetischen Gesellschaft gemeint, der unter den nicht konformen Einwohnern zahllose Opfer forderte. Das Adjektiv gigantisch (4/5) deutet jedoch auch den Aberwitz der forcierten Modernisierung an. Ein temporales Polyptoton (4/2) erzeugt den Eindruck eines allmählichen und alltäglichen Prozesses. Der Begriff „hahants’ku vežu“ (gigantischer Turm 4/5) evoziert außerdem die Assoziation mit dem babylonischen Turm, der Hochmut und Anmaßung verkörperte. Das Ergebnis dieser riesigen Anstrengungen und Opfer bildet der „palac dlja ščastja ljudu“ (Palast für das Glück der Menschen 4/8). Darin enthüllt Burghardt das grundlegende Paradox der sowjetischen Doppelmoral vom gleichzeitigen Anspruch, den Kommunismus als humanstes System zu etablieren sowie vom aufgezwungenen Optimismus und der katastrophalen Wirklichkeit von Mißwirtschaft und Unterdrückung. In dieser Oktave bildet die Metapher der letzten Zeile die Pointe.

Ausgehend vom Abschluß der fünften Oktave mit der Nennung der Personen „Marks i Stalin“ (Marx und Stalin 5/8), die für die kommunistische Theorie und den Versuch ihrer praktischen Umsetzung prägend waren, läßt sich die Aufzählung verschiedener Nationalitäten (5/3-5 und französisches Zitat 5/8) bzw. „us’oho svitu“ (ganze Welt 5/2) unter dem zusammenfassenden Motiv des „braters’kim tanci“ (brüderlicher Tanz 5/6) mit dem Begriff der sozialistischen Bruderstaaten als Leitmotiv der Oktave rückschließen. Wieder findet sich hier das Motiv des „portret“ (Porträt 5/7), eine Requisite der propagandistischen Manipulation und Doppelmoral (aus III/20/8 und 21/7). Zahlreiche wertende Begriffe („nabryd“/ ekelig werden 5/1, „Cvil’ nečysti...vyryhnuv“/ Unsauberer Schimmel...erbrach 5/3) verdeutlichen eine Verurteilung von diesen Ideen durch den Autor. Eine Anapher (5/5, 7) begründet den Wunsch des Autors nach einer durchaus engen Verbindung von Stalin und Marx, nicht jedoch von jenen Bruderstaaten. Ein zusammenfassendes Bild ergeben die beiden Schlußverse.

Lösung versprechen eine personifizierte Waffe (6/4), das Vorbild des periphrasierten Alexander des Großen (356-323 v. Chr.), der aus Makedonien stammte (6/5) und Kleinasien eroberte (6/1) und die Mythologeme von Damoklesschwert und gordischem Knoten, die gnomisch zu einem „damoklyns’kyj vuzol“ (Damoklesknoten) zusammengefaßt wurden (6/6). Statt den Knoten wie im Mythos zu lösen, wird er zerhackt, darüber hinaus von Alexander dem Großen, der in der Mythologie um das Damoklesschwert nicht vorkommt. Er löste vielmehr den gordi-

schen Knoten. Die Bezeichnung dieses „dylemy“ (Dilemma 6/7) bezieht sich weniger auf eine antike Situation als, wie Burghardt in seinen Anmerkungen aufklärt, auf einen Vortragenden, dem anhand der obengenannten Verwechslungen beispielhaft für die sowjetische Bildungslosigkeit der propagierten Arbeiter- und Bauernschichten Bildungsmangel vorgeworfen wird. Die Sowjets zerhacken laut Burghardt den Knoten statt ihn zu lösen, das Problem bleibt also und ist nicht wirklich gelöst, das Dilemma schwebt noch über ihnen wie die stete Bedrohung eines Damoklesschwerts. Die ungebildete Orientierungslosigkeit drückt sich weiterhin in einem Partizip und einer Epanalepse (6/8) aus. Als Zusammenfassung funktionieren die Metaphern der letzten beiden Verse.

Das Adjektiv „prokljatym“ (verflucht 7/1) aus dem Titel des Poems und seine Bedeutung vom unglücklichen Schicksal bezieht sich hier auf die abwertende Bezeichnung „kurkuljam“ (Kulaken) aus der sowjetischen Kulakenverfolgung. Der bildhafte Ausdruck „šach i mat“ (Schach und matt 7/1) veranschaulicht die sogenannte ‚Entkulakisierung‘, bei der die als ‚Kulaken‘ verfolgten Bauern als sprichwörtliches Bauernopfer der Enteignung und Deportation gemäß der kommunistischen Idee einer ‚gleichmäßigen Güterverteilung‘ zum Opfer fielen. Zum Komplex dieses historischen Vorgangs gehört auch der personifizierte und mit Alliteration betonte Hunger (7/2). Er wirkt insbesondere tragisch, da Kinder als Betroffene angeführt sind und „sopilku“ (Hirtenflöte) als Symbol literarischer Idyllen einen Kontrast schafft (7/2). Der letzte Hinweis spielt auf die sowjetische Propaganda an, die den Sowjetbürgern die gerechte Welt einer Idylle in Art eines Schlaraffenlandes versprochen, welche hier ironisch enthüllt wird als zynische Lüge über eine katastrophale Realität. Das Auseinanderklaffen von offiziell angestrebten Zielen und Wirklichkeit beschreibt der Begriff „šarad“ (Scharade 7/3). Die Metapher „začaklovanoho kola“ (verhexter Kreis 7/4) ist allgemeingültig für scheinbar ausweglose Situationen oder Nationen, im speziellen betrifft sie an dieser Stelle den eben beschriebenen schizophrenen Charakter des sowjetischen Alltags. Auch die Suche nach Auswegen ist angesprochen (7/4, 5). Parallel angeordnet und durch ihre Attribute in Bewegung versetzt, erscheinen die beiden Symbole der sowjetischen Flagge „Ta dzen’knuv serp i zamachnuvsja molot“ (Und klang die Sichel und holte aus der Hammer 7/6). Sie leiten eine synoptische Darstellung über den Umgang der Sowjetunion mit Problemen ein, die sich gemäß dem Kanon der inneren Form in den beiden abschließenden Zeilen findet. Der traditionelle Widerspruch antithetischer Mengenangaben wird aufgehoben, indem sich die Vielfalt („vsi“/ alle) mittels diktatorischer Gleichschaltung zu einer offiziellen Stimme („edynj“/ einziger) verengt (7/7). Der Ausweg, den die Diktatur in der Differenz zwischen Propaganda und Realität findet, besteht darin, einen Sündenbock zu finden, der nicht konkret sein muß und hier mit einem Euphemismus belegt ist: „škidnyk“ (Schädling 7/8). Epigrammatisch ist in diesen beiden letzten Zeilen das Thema auf den Punkt gebracht.

Explizit ist der Spalt zwischen Realität und offizieller Losung als „rozpad“ (Spaltung) benannt, dessen Verdeckung ähnlich den vorher genannten Potemkinschen Dörfern (III/19) hier durch die Metaphern aus dem Bereich des Theaters, „laštunkamy maskujem“ (wir maskieren mit Theaterkulissen 8/1), umschrieben ist. Das Motiv Theater impliziert eine Ablenkung des Volks vom Alltag, das Vorgaukeln einer anderen Realität, wie sie z.B. die ehrgeizigen sozialistischen Industrialisierungsvorhaben darstellten. All dies wird vom Kollektiv vollbracht, dem Volk, das als „My“ (Wir 8/1, 5) durch Anapher herausgehoben ist. Doch die Zusätze „na

pospich“ (mit Erfolg 8/3) und „ščaslyvyj hoj“ (glücklicher Überfluß 8/6) klingen nach den vorangegangenen Enthüllungen nicht glaubwürdig, sondern entsprechen sowjetischen Parolen vom sozialistischen Aufbau, den laut Propaganda jeder Einzelne mit Vergnügen unterstützte. Eine Figura homonymica verbindet den Begriff Feind und eine bereits bekannte Tiermetapher für die Geheimpolizei phonetisch in einer Konjunktivkonstruktion („voroh voronom“/ Feind mit dem Raben 8/7). Der Name „Pot’omkin“ (Potemkin) kann aufgrund des Adjektivs „vyhadlyvyj“ (erfindetisch) als Metonymie der von ihm aufgestellten Fassaden gelten,⁶⁸¹ die die gleiche Wirkung besitzen, wie das eingangs benannte Theater: die Realität für die Augen Unwissender zu verändern (8/8). Die Einteilung der inneren Form entspricht dem Kanon.

Auf den äußerlichen Eindruck reibungsloser Abläufe verweisen ein onomatopoetisch gestützter Parallelismus von Fortbewegungsmitteln (9/1) und die ebenfalls onomatopoetisch veranschaulichte Metapher „Voda promov im lke svij strum na myn“ (9/3). Dadurch soll das Bild eines funktionierenden, gezielt gesteuerten Systems entworfen werden. Die Hyperbel „voždi planety“ (Führer des Planeten 9/2) ironisiert den sozialistischen Anspruch auf eine Weltrevolution.⁶⁸² Sie macht die Anmaßung sowjetischer Führer offensichtlich. Ein anderes Motiv leitet der Vergleich von sozialistischen Poeten mit Pilzen (9/4) ein. Als Dichter des sozialistischen Realismus werden sie erkennbar durch das ihnen vorgeschriebene Thema der progressiven sowjetischen Errungenschaften (9/5). Die Quantität spricht dabei gegen deren ästhetische Qualität. Auch ihre ‚Werke‘, die ja nach den Vorgaben des sozialistischen Realismus u.a. realitätsnah sein sollen, sind hier als nicht kreative, sondern mechanische Arbeit charakterisiert im Hendiadyoin „žyttepysy j ankety“ (Biographien und Formulare 9/6). Ironisch wirkt daher die Betitelung jener ‚Poeten‘ als „uslavlennyh imen“ (gerühmte Namen 9/7). In der sozialistischen Praxis konnten tatsächlich nur solche Autoren publizieren, die sich an die Vorgaben bestimmter Inhalte hielten. Kreativität oder Formbewußtsein waren dabei nicht gefragt, sondern Verständlichkeit und ein Beitrag zur sowjetischen Propaganda. Ein Polypoton verklammert die ironisierten Dichter mit der expliziten Autoreferenz „Jurij Klen“ (9/8), nur um sich gleich darauf durch eine Verneinung deutlich von ihnen zu distanzieren. Diese Aussage enthüllt deutlich Burghardts Urteil über linientreue sowjetische Autoren und die Einschätzung über seinen eigenen Standpunkt. Die Eigenschaften, die er jenen Autoren abspricht, nämlich Originalität, Kreativität, Individualität, Freiheit von politischen Vorgaben, Treue zu sich selbst, gelten demnach für seine eigenes Werk. Da sich Burghardt in der Literaturdiskussion im Gegensatz zu seinen Kollegen nicht zu seiner Stellung im sozialistischen Literaturbetrieb geäußert hat, stellt dies eine wichtige programmatische Aussage Burghardts dar. Auch in dieser Oktave bildet eine kontextgebundene Antithese der beiden Abschlußzeilen die Grundlage einer Aufteilung der inneren Form.

Einen temporalen Prozeß vermittelt ein als Chiasmus angeordnetes Polypoton (10/2). Die temporale Klimax endet im Begriff „dekad“ (Dekaden 10/2), wel-

⁶⁸¹ Der Name bezieht sich auf den Günstling Katharinas der Großen, der die neugewonnen südrussischen Gebiete erschloß und kolonisierte oder auf den Panzerkreuzer, dessen Mannschaft 1905 gemeutert hatte und unter roter Flagge in den Hafen des streikenden Odessa einlief. Vgl. Kessler, S. 67.

⁶⁸² Weltrevolution war eher eine Idee der Trotzisten. Stalin forcierte den Sozialismus in einem Lande.

cher einen schwachen Hinweis auf das Motiv vom Fünfjahrplan vorwegnimmt (10/2). Als nächstes wird die Mangelwirtschaft angeprangert mit der dreifachen Litotes „bez“ (ohne 10/3), der alltägliche Gegenstände asyndetisch aufreißt. Ebenso wie die Fortbewegung auf Pferden (10/4) widerspricht der Mangel jener Alltagsgegenstände einer tatsächlichen Umsetzung des vielbeschworenen sowjetischen Progresses. Geradezu grotesk wirkt der Widerspruch zwischen altertümlicher Fortbewegung des Kollektivs „My skačemo“ (Wir reiten 10/5) und dem Wahrzeichen sowjetischer Progressivität „p’jatylitky“ (Fünfjahresplan 10/5). In der Komik dieser Situation verbirgt sich das abwertende Urteil des Autors zur neuen Wirtschaftsform. Ironie liegt auch in der unnatürlichen Bewegung des Pferdes („ne zbočujut’ nazad“/ nicht zurückirren 10/4), die einen übertragenen Vorwurf gegen die bürokratische Engstirnigkeit und mangelnde Flexibilität sowjetischer Wirtschaft erhebt. Die vom Autor als rücksichtslos empfundene Durchführung einer Planwirtschaft, die ja tatsächlich in Mangelwirtschaft und Fehlplanungen mündete, zeigt sich im Attribut „skaženi“ (besessen 10/5). Die Wiederholung der Lautkombination „ka“ (10/5) besitzt die Wirkung eines höhnischen Lachens. Der intertextuelle Bezug, den die Nennung des französischen Schriftstellers Marquis de Sade (10/6) herstellt, soll den sadistischen Zug des Sowjetsystems erhellen.⁶⁸³ Eine Genitivmetapher beschreibt dieses System wieder als Ort der Orientierungslosigkeit („labiryntach“/ Labyrinth 10/7) und des Bösen („čornych...sadu“/ schwarze...Garten 10/7). Die Orientierungslosigkeit ist noch verstärkt durch die Formulierung als Frage („kudy“/ wohin 10/7) und verdoppelt somit den Sinngehalt aus 10/1. Auf den Sadismus bezieht sich auch das Oxymoron „strašni rozrady“ (schrecklicher Trost), bei dem das Adjektiv die Bedeutung des Substantivs entkräftet und das Gefühl der Unsicherheit verstärkt. Die innere Form teilt sich dabei in fünf und drei Verse auf.

Wie in einer Ballade wirkt das Zusammenspiel von Natur und Dramatik in der elften Oktave. Dabei werden auch geographische Anhaltspunkte für Kiev genannt: „Askol’dova hora“ (Askoldhügel 11/5). Das Böse, hier in Gestalt der Metapher „zla mara“ (böses Trugbild) und der scharfen Assonanzen „raz zdajet’sja nam,...zla mara“ (11/2), ist wiederum nicht faßbar, da der Ursprung unbekannt bleibt. Hyperbolisch verneint eine Litotes die Vorstellung, daß dieses Böse die Ukraine erfaßt haben könnte. Die Ukraine ist dabei anhand von Naturmetaphern dargestellt („Po lisi“/ Entlang der Wälder 11/2, „Dnipro“/ Dnipro 11/3), die durch die Ausdrücke „blyskom myrnym“ (mit friedlichem Glanz 11/2) und „Pljuskoče tycho“ (plätschert leise 11/4) als friedlich charakterisiert sind. Sowohl die Erwähnung des Askold-Grabes (11/5) als auch das Adjektiv „davnje“ (vergangen 11/7) verweisen als Anfänge der Kiever Rus’ auf eine temporale Dimension der Ukraine. Der inneren Form nach entspricht die Oktave zwei Quatrains.

Die Ortsangaben in der folgenden Strophe beziehen sich ebenso auf die Stadt Kiev. Explizit wird dies in der Benennung des Höhlenklosters „Lavra“ (12/1) und in der Apostrophe „Kyjeve“ (Kiev 12/4). Das Höhlenkloster ist personifiziert. Die Umschreibung seiner Ikonen verweist auf das ehrwürdige Alter des Klosters: „potemnilym“ (dunkel geworden 12/2). Dieser dunkle Ton entspricht dem implizierten Schwarz aus der Genitivverbindung „v odjazi vdovyci“ (im Witwengewand 12/1). In diesem Fall symbolisiert die Farbe entsprechend dem Verb „sknije“ (vor Gram schwinden 12/1) Trauer. Der Grund für diese wird nicht bestimmt, doch

⁶⁸³ De Sade (1740-1814) gilt als Schriftsteller der Obszönität und des Amoralismus. Er beschrieb die moralische Korruption Europas. Vgl. Jens. Bd. 14, S. 570ff.

kann vermutet werden, daß der aktuelle Zustand eines nicht mehr friedlichen, eigenen Staats auf ukrainischem Territorium oder der von den Bolschewisten eingeführte Atheismus Ursache sind. Gleichzeitig erscheint die angesprochene Stadt Kiev jedoch in gegensätzlichen Farben, hell und strahlend (12/3-4). Ein Vergleich (12/4) verweist auf die Unverwüstlichkeit der Stadt Kiev bzw. die Unvergänglichkeit ihres ideellen Wertes, der allen äußerlichen Einflüssen trotzt. Daß diese Unverwüstlichkeit im andauernden Streben nach eigener Staatlichkeit zu diesem Zeitpunkt noch nicht umgesetzt werden kann, verrät die Einschränkung in 12/5. Das Fehlen von Herrschaftssymbolen der Stadt Kiev ist mit einer Frage in den Blickpunkt gerückt (12/6). Das bedeutet einerseits, daß die Stadt einmal Herrschaftssitz war, z. Zt. der Kiever Rus' nämlich, andererseits, daß sie gegenwärtig einem anderen Herrscher, Rußland, unterworfen ist. Mehr Adelsattribute, hier durch Lautwiederholungen verbunden, die der Stadt gegenwärtig mangeln, sind in einer parallelen Frage mit einer Anapher formuliert (12/8). Derjenige, der ihr die Herrschaft nahm, ist mit der Metapher „čarodijevi lychomu“ (Verzauberer der Unglücklichen 12/7) umschrieben. Der Zauber geht dabei von Ideologie und Propaganda aus. Die Lautstruktur dieser Oktave ist besonders massiv: „*Lavra v odjazi vdovyci/...okladom*“ (12/1-2), „*križ vlyskavyci*“ (12/3), „*Ty...cvíteš...vičnyj*“ (12/4), „*tvij.i vison*“ (12/6). Eine Zäsur der inneren Form ist nach dem fünften Vers anzusetzen.

Die Anaphern und Fragen aus Oktave 12 werden in 13 fortgesetzt. In den syntaktischen Parallelismen wird der Aggressor metaphorisch benannt. Die Stadt Kiev wird mit dem Pronomen „ty“ angesprochen und der Verlust ihrer Macht in Metaphern ausgedrückt (13/1-2). Eine Anhäufung von *Figurae etymologicae*, *Polyptota* sowie *Figurae homonymicae* (13/2-6) beschränken sich nicht auf die einzelnen Zeilen, sondern erstrecken sich z. T. über mehrere Zeilen hinweg und erzielen beim Rezipienten Verwirrung: „*zviru...zviryv/ ...bez brani...bran...zabrav?/ Bezškiryj zvir...škiryv,/ ...krasu ukrav,/ ... vyriem....vyri*“ (Bestie...erprobt/ ...ohne Gefangene... in Gefangenschaft...genommen?/ Bestie ohne Fell...fletschte/ ...stahl Schönheit,/ ...südländisch...Strudel). Sie verknüpfen den jahrhundertelangen Unterdrückungszustand der Ukraine (13/5) mit dem neuen Unterdrücker. Die Metapher „*zvir*“ (Bestie 13/4) nimmt die Bezeichnung für den Aggressor aus 13/2 wieder auf. Das Attribut „*Bezškiryj*“ (ohne Fell 13/4) läßt die Bestie einerseits noch furchterregender erscheinen, da es für ein Tier ungewöhnlich ist und ihm den offen feindlichen Charakter eines ‚Wolfs ohne Schafspelz‘ gibt. Außerdem verleiht es ihm damit die menschlichen Züge der realen Aggressoren. Die Handlung des Tieres ist eindeutig aggressiv und macht die Stadt Kiev zur Beute. Die zerstörte Schönheit, zumal in Verbindung mit einer langen Zeitspanne (13/5), mag nicht nur im übertragenen Sinne gemeint sein, sondern sich auch konkret auf die Zerstörung der Stätten jenes Glaubens beziehen, auf Kiever Kirchen, die von verschiedenen Eroberern, auch von den atheistischen Sowjets zerstört oder zumindest umfunktioniert wurden. Der intertextuelle Bezug, hergestellt durch Nennung des „*Svjatoslav*“ (Svjatoslav 13/7),⁶⁸⁴ verweist in diesem Kontext auf den Richtungswechsel, den der kriegerische Herrscher im Gegensatz zu seiner getauften Mutter Olga und seinem Sohn, dem heiligen Volodymyr, darstellt. Kiev gibt zum Zeichen dieser Barbarei Wein als Symbol von Leben und Verkörperung von Jesu Blut in einem „*čerep zščerblenyj*“

⁶⁸⁴ Svjatoslav II war einer der fünf Söhne von Jaroslav dem Weisen. Als Fürst von Kiev regierte er in den Jahren 945-972, zog gegen die Bulgaren und setzte sich in deren Gebiet fest. Vgl. Kessler, S. 25f.

(schartiger Schädel 13/7). In der inneren Form ergibt sich die traditionelle Zäsur nach der sechsten Zeile.

Der Vergleich, der noch immer apostrophierten Stadt Kiev mit einem Ball, der in einem weiteren Polyptoton von einem zum anderen weitergereicht wird (14/2), ist eine treffende Metapher für die Situation der Ukraine, welche Kiev als Metonymie vertritt. Nach verschiedensten Eroberern war die Ukraine zu Beginn des 20. Jh. im wesentlichen zwischen dem Habsburger Reich und Rußland aufgeteilt, bis es 1917-21 als Ukrainische VR selbständig war und anschließend von der Sowjetunion vereinnahmt wurde.⁶⁸⁵ Daher bezieht sich die durch Helligkeit und Plötzlichkeit gekennzeichnete Unterbrechung der „ahonij“ (Agonie 14/1) vermutlich auf die Kriegshandlungen des frühen 20. Jh. und auf das Erwachen einer ukrainischen Nationalbewegung, welche in jener Zeit die Agonie des Unterdrückungszustands überwand. Doch statt der Unabhängigkeit erfolgen zunächst verschiedene Eroberungen durch verschiedene andere Nationen, wie die passive Rolle des „ty“ (du) und die aktive Rolle des „nechytryj hrač“ (unlistiger Spieler 14/3-4) verdeutlichen, die übrigens mit einer Lautverbindung erweitert ist („chyžo ... nechytryj“ 14/4). Dann erfolgt die Übernahme durch die Sowjetunion, die durch deren Symbolfarbe „červonij“ (rot 14/5) gekennzeichnet ist. Der Vergleich mit einem der Symbole des Arbeiter- und Bauernstaates („Nemov serpom“/ Wie mit einer Sichel 14/7), macht dieses Regime zu einer absoluten Macht, die einerseits als schicksalhaft (14/7), andererseits mit einer Hyperbel als radikal (14/8) charakterisiert ist. Die innere Form teilt die Oktave in zwei Quatrains.

Ein hyperbolischer Verweis auf längst vergangene Zeiten (15/1) und die Erwähnung der symbolischen Tiere „lebediv“ (Schwäne 15/3) verweisen auf den Mythos von der Gründung Kievs durch drei Brüder und deren Schwester „lebid“ (Schwan).⁶⁸⁶ Außerdem könnten die Tiere als Andeutung der von Burghardt in früheren Gedichten erwähnten Legende intendiert worden sein, nach der Rom von Gänsen gerettet wurde. Im Kontext der vorangegangenen Oktaven entsteht mit diesen Assoziationen die Hoffnung auf eine Rettung bzw. Eigenständigkeit der Ukraine. Die massive Wiederholung des Adverbs „znov“ bzw. „znovu“ (von neuem 15/1, 3, 4, 5) stellt ambivalent den Bezug zwischen alter und neuer Gewalt gegen die Ukraine her. Als Illustration des einst existierenden Staates auf ukrainischem Boden dient der intertextuelle Bezug zu „T'mutorokani“, einer ehemaligen Hafenstadt des Kiever Reichs (15/4). Eine Bedrohung durch Gewalt entsteht bereits mit der Metapher „Šalenym vychorom“ (rasender Wirbelwind 15/2). Eine unheimliche Kraft von Naturgewalten beschreiben die Elemente Feuer und Wasser, deren antithetische Bedeutung sich auch in der syntaktischen Stellung ausdrückt und deren Zusammenspiel ein apokalyptisches Szenarium schafft (15/6). Ähnliche Gewalt veranschaulicht das Bild des verletzten Raubtiers „Tygryceju“ (Tigerin), dessen Aggressivität aufgrund seiner Verletzung eine Steigerung erfährt (15/7). Das mit Alliteration und Binnenreim hervorgehobene Glückssymbol „kins'kym kopytom“ (mit einem Pferdehuf 15/8), als Metonymie eines zahmen Tiers, bildet ein Antonym zum Raubtier und kann durch jenes gefährdet werden. Als abschließende These setzen sich die beiden letzten Verse von den übrigen inhaltlich ab. Die Gewalt deutet auf Kämpfe, die sich als eine lange Reihe von Wiederholungen darstellen.

⁶⁸⁵ Ende des 18. Jh. bis 1918 war die Ukraine v.a. unter Rußland und dem Habsburger Reich aufgeteilt, 1917-21 war die Ukraine selbständig. Vgl. Bihl, S. 126.

⁶⁸⁶ Vgl. Popovyč, S. 39; Kubijovych/ Struk. Bd. 2: G-K, S. 730.

Die folgende Strophe zeigt Kriegsszenen mit den Waffen „Šrapnellju“ (Schrapnell 16/3) und „bahnetiv“ (Bajonette 16/7). Unheimlich scheint die Erzeugung eines lauten Geräuschs, weil sein Verursacher nicht erkennbar ist („Chtos“/ Jemandes 16/1). Beängstigend erscheint auch das Bild vom Körper ohne Seele, das eine Lautwiederholung des richtungsweisenden Morphems betont („vijučy vid“ 16/2). Es könnte den Körper des besetzten ukrainischen Territoriums meinen, dessen nationale Seele unter der Besetzung verschwindet. Symbole, die mit einem Jenseits oder einem Gott zusammenhängen wie „kins’kych“ (Pferd- 16/5) oder „blakytnych“ (azurblau 16/6) werden in einen Kontext gestellt, der ihre Symbolbedeutung unwirksam macht. Tod und Verfall findet sich auch im Bild vom Aas (16/5) und dem entsprechenden Tiersymbol des Todesboten „kruky“ (Krähe), der dem Anlaß ganz unangemessen in einer Enallage als „veselych“ (fröhliche) beschrieben ist (16/4). Ebenso unangemessen, befremdlich und daher mit tragischer Wirkung ist das Verb „tancjuvala“ (tanzte 16/7) im Kontext von Kampf und Tod. Dieser Tanz des personifizierten Todes, der dem mittelalterlichen Topos des „Danse macabre“ entspricht, erfährt durch den Vergleichsbezug „mov Karmen“ (wie Carmen 16/8) eine Anpassung an die Moderne.⁶⁸⁷ In seiner Einheit begründet das Bild der beiden Abschluszeilen die Einteilung der inneren Form.

In der nächsten Oktave symbolisiert die Farbe Rot („bahrijnych“/ purpurrot 17/1, „kryvavych“/ blutig 17/2) wieder Macht und Kampf. Mit jeweils der Angabe einer Zeiteinheit bilden sie die Metapher für eine Kriegszeit. Der Vergleich „mov pyšni hrona“ (wie üppige Trauben 17/2) läßt an einen Überfluß von Blut denken. Zusammen mit den Begriffen „čad“ (Dunst 17/1) und „hranat“ (Granaten 17/3) entsteht eine Kriegsszenerie. Die Konjunktivkonstruktionen, die von der Lautwiederholung „by...byst“ (17/5) hervorgehoben werden, spekulieren über die Teilnahme am Krieg und alternative Möglichkeiten. Gewaltige Naturphänomene („mor i hlad“/ Meer und Glätte 17/5, „čavunnyj hrim“/ gußeiserner Donner 17/7, „ro-kotom gluchym“/ taubes Getöse 17/8) sowie die Verbindung des temporalen Zeichens mit einer Litotes („rik..nezrymoho“/ unsichtbares Jahr 17/6) werden verfremdet und dadurch größtenteils in ihrer traditionellen Bedeutung aufgehoben. Die Wirkung dieser Verfremdungen ist ein ungewöhnliches Bild vom Krieg, das ihn seiner Realität beraubt, als fände er in der Imagination eines Menschen statt. Eine Zäsur der inneren Form findet nach der fünften Zeile statt.

Eine Interjektion leitet den emphatischen Ausruf ein, der eine Apostrophe an das Kollektiv „my“ (wir 18/1) beinhaltet. Ein Vergleich, „jak lis“ (wie ein Wald 18/1), veranschaulicht den Reichtum an Erfahrungen und Erinnerungen von diesem Kollektiv. Ein weiterer Vergleich, „Jak diamantamy“ (Wie mit Diamanten 18/2), bezieht sich auf den Wert und die Unvergänglichkeit dieser Erinnerungen. Sie werden im folgenden als das gedeutet, was das vorliegende Poem beinhaltet, dessen Ende der Autor in einem Erzählereingriff ankündigt, hier, sieben Oktaven vor dem tatsächlichen Ende (18/3). An sich selbst richtet er die rhetorische Frage, wem er die traditionelle Ehrung („za zvyčajem starynym“/ nach alten Bräuchen) zum Schluß widmen soll (18/4-5). Die Epanalepse (18/4) und die Vertiefung durch einen ebenfalls als Frage formulierten Parallelismus membrorum (18/6) drücken seine Ratlosigkeit über diese Frage aus. Anschließend fordert er das Kollektiv auf,

⁶⁸⁷ „Karmen“ als eine Figur aus der Oper von Bizet wurde von ihrem ehemaligen Geliebten aus Eifersucht bei einem Stierkampf getötet. Vgl. Opernführer (1998): Die Welt des Singtheaters. Genf, S. 15f.

ebenfalls innezuhalten, um sich an etwas zu erinnern (18/7), das er in direkter Rede mit einem intertextuellen Bezug einführt (18/8). Demnach galt die traditionelle Ehrung den Herrschern, wie z.B. „Vsevolodu“ (Vsevolod).⁶⁸⁸ Die letzten beiden Verse können als Pointe gelten.

Zur Ausführung dieser Ehrung erklärt der Autor in einer weiteren rhetorischen Frage zunächst den klassischen Standpunkt, daß bei einem hohen Stil (19/1) nur gewichtige Themen Gegenstand sein sollten. Letzteres drückt er in einem Hendiadyoin als Litotes aus (19/2). Die Lautstruktur „koly dila mali“ behindert den Lesefluß und lenkt so die Aufmerksamkeit auf diese der Tradition entfremdete Aussage. Ungewöhnlich erscheint die Charakterisierung von Gott durch menschliche Tätigkeiten (19/3-4). Den ersten mehrerer syntaktisch paralleler, mit Anaphern eingeleiteter Wünsche äußert der Autor nämlich gegenüber Gott, dem er die Lektüre des vorliegenden Poems empfiehlt. Dabei wird nochmals deutlich, wie der Autor sein eigenes Werk betrachtet: als Dokumentation seiner eigenen Erlebnisse in Form einer Erzählung (19/3) und als warnende Erinnerung für die Rezipienten (19/4). Schließlich führt der Autor auch aus, wozu er Gott diese Lektüre empfiehlt, nämlich damit er in der hyperbolisch angesetzten Zahl von Leidtragenden (19/5) Heilige und Märtyrer bemerkt. Die Anspielung auf Märtyrer verbirgt sich in einer Genitivmetapher, die das Leiden der Heiligen poetisch, fast als Freude schildert (19/6). Diese Formulierung entspricht den Formeln der Legende von der heiligen Katharina.⁶⁸⁹ Der Autor drückt seine Absicht aus, die in der vorangegangenen Strophe angekündigte Ehrung durch ein Gebet darzubringen (19/8), an Stelle einer lyrischen Ehrung, die er in einer parallelen Verdoppelung ausschließt (19/7), obwohl das Gebet durch das Verb „vinčae“ (bekränzt) wiederum mit der romantischen Dichtertradition verbunden ist. So gilt ihm einerseits sein Poem oder die Lyrik allgemein als dem Leid nicht angemessen, andererseits ist es ihm als Dichter doch die genuine Ausdrucksform. Laut Josefine Burghardt drückt dieses Gebet die Bedürfnisse der Betroffenen so passend aus, „daß in Kanada, wo Hunderttausende von Ukrainern eine zweite Heimat gefunden haben, das Gebet aus den ‚Jahren des Fluches‘ in den ukrainischen Kirchen gebetet wurde...“.⁶⁹⁰ Kovaliv spricht diesem finalen Gebet kathartische Funktion zu.⁶⁹¹ Alle Oktaven ab dieser Strophe schließen mit der zusammenfassenden Wiederholung einer Bitte an Gott in den jeweiligen beiden Abschlußzeilen und entsprechen daher in ihrer inneren Form dem Kanon.

Mit dem formelhaften Charakter einer Fürbitte wird zunächst aufgezählt, wem das Gebet gilt. In etwa jeder zweiten Zeile dieser Oktaven werden die unter dem stalinistischen Terror Leidenden bei ihrem Leid genannt (20/1, 3, 5; 21/1-2, 4-5), in den übrigen Versen wird der Grund für ihr Leid durch Beispiele von Naturgewalt umschrieben (20/2, 4, 6; 21/3, 6). Schließlich beendet eine Formel die Stro-

⁶⁸⁸ Vsevolod war der Bruder von Svjatoslav II, Sohn von Jaroslav dem Weisen und Vater von Vladimir Monomach. Vgl. Kessler, S. 30. Hier könnte jedoch auch die wortwörtliche Übersetzung des Namens gemeint sein, die sowohl einen absolutistischen Zaren als auch einen Diktator impliziert.

⁶⁸⁹ Auf deren mißhandeltem Körper erschienen sechs Farben, die liebesymbolisch gedeutet werden. Z.B. die alttschechische „Legenda o svaté Kateřinje“ (Legende von der heiligen Katherina), vgl. Jens. Bd. 19, S. 20f.

⁶⁹⁰ Zit. n. Burghardt, Josefine (1962), S. 19f. Von Jurij Terapiano existiert ein wesentlich kürzeres Gedicht, ebenfalls in vier Teilen, das ähnliche Gebetsstrukturen zur Beschwörung traumatisierender Zustände und das Motiv des Heiligen Georgs als Retter besitzt: „V“ den’ Pokrova“. Vgl. Terapiano, Jurij (1938): Na větru. 3. Aufl. Paris (Serija russkie poëty).

⁶⁹¹ Vgl. Kovaliv (o. J.), S. 27.

phe. Dieser Formel, die sich übrigens in 22/7-8 wörtlich wiederholt, ist eine Apostrophe an Gott inhärent und die Bitte um Gnade. Die göttliche Gnade verbirgt sich hinter den symbolisch ausgebreiteten Handflächen und dem ihnen zugeordnete Adjektiv der Mildtätigkeit (20/8). Eine Verkehrung der üblichen Konnotation von Schwere mit der irdischen und Leichtigkeit mit der jenseitigen Sphäre verstärkt den Einbezug Gottes in das irdische Leid (20/7). Ein Beispiel für euphonische Lautstruktur ist „*pomolimo, ja za polonnych*“ (20/1).

In Oktave 22 wird das Beten als Imperativ zur Aufforderung. Ebenfalls in formelhaften Anaphern und Wendungen sind die Gefangenen als Betroffene benannt. Ein Gefängnis ist angedeutet durch die Synekdoche der Eisenstäbe (22/4). Das Leiden rührt von der in Ortsangaben gekleideten (22/1-3) und mittels Wiederholung der Präposition „*vid*“ (von) verstärkten Trennung von den Lieben und von der Unsicherheit über das eigene Schicksal her. Eine Drohung schlägt sich in Form des „*kat*“ (Henker 22/6) nieder, der anhand einer Lautwiederholung ins Auge fällt „*stratu kat*“. Wie bereits erwähnt schließt diese Strophe mit der selben Formel wie Oktave 20.

Im folgenden werden diejenigen gelobt, die dieses „*nedolja*“ (Unglück 23/4) ertragen. Ihnen schreibt der Autor im Hendiadyoin die Merkmale „*snahy i syly*“ (Kraft und Stärke 23/2) zu. Die Wortwahl ist durchgehend scharf, wie z.B. das Adjektiv „*hirka*“ (scharf 23/3), der Vergleich „*jak smert*“ (wie der Tod 23/3), die Genitivmetapher „*čašu horja*“ (Kelch des Schmerzes 23/5). Zum Abschluß der Oktave werden auch jene einbezogen, die sich gezwungen sahen, sich passiv zum Sowjetsystem zu bekennen (23/7-8). Die Doppelmoral, mit der gerade jene Gruppe leben mußte, schildert der Autor durch die Antonyme „*peklo...raj*“ (Hölle...Paradies 23/8). Darin wird die reale Hölle von solchermaßen ‚opportunistischen‘ Dichtern („*spivciv.../ Vyspivujut*“/ Sänger.../ aussingen 23/7-8) zu einem Paradies erklärt und die Menschen erliegen diesem Paradox oder tun so als glaubten sie der Propaganda. Sie opferten die Moral, um ihr Leben zu retten. Auch Burghardts neoklassischer Kollege Ryl's'kyj war ein solcher Poet.⁶⁹² Dieses Schicksal der ‚Opportunisten‘ bezeichnet Burghardt als das „*može...z usich najhiršyj*“ (vielleicht...von allen schlimmste 24/1). Burghardt verurteilt diese Menschen also nicht, sondern bringt ihnen eher Mitleid entgegen. Zur Erklärung der Doppelmoral weist Burghardt auf eine Trennung zwischen ihrer äußeren (24/2, 5) und inneren (24/3, 6, 8) Einstellung hin, wobei die nach außen immer fröhlich und optimistisch ist, während die innere mit Kälte und Einsamkeit (24/3 im Komparativ und mit Lautwiederholungen: „*hruďy dŷut' šŷrše*“) umschrieben wird. Besonders plastisch macht diese Situation das Bild vom Übergang der lebenspendenden Sonne zum lebensbedrohlichen Feuer (23/6) und vom personifizierten lebenssprühenden Symbol „*vesna*“ (Frühling 24/7) zu herbsterlicher Kälte und Trauer (24/8). Es tauchen auch literarische Begriffe auf. Der allgemeingültige Begriff „*virš*“ (Vers 24/5) wirkt, in einen Kontext der Inflation gestellt, als ästhetisch minderwertiges Produkt. Der Terminus „*kancony*“ (Kanzonen 24/7) dagegen mit seiner Verbindung zum Komplex klassischer Liebespoesie impliziert bereits aufgrund seiner Spezifität eine höhere Ästhetik und dient der Vertiefung des Frühlingssymbols.

Düster wirkt die letzte Strophe des Gebets und eindringlicher. Das personifizierte Schicksal scheint bedrohlich (25/2). Die Geste der Bedrohung „*čavljat*“

⁶⁹² Vgl. Luckyj (1992), S. 31.

žorna“ (Handmühle pressen) ist ergänzt durch das Adverb „neščadno“ (rücksichtslos) und erstreckt sich auf die Hyperbel „vsich“ (alle 25/4). Eine dreifache Litotes negiert für die gerade erwähnten Personen jegliche positiven Emotionen („radosti“/Freude 25/3). Der optimistische Begriff „smich“ (Lachen) wird durch Begriffe der Angst und des Todes nicht nur entkräftet, sondern auch tragisch (25/5). Ein Vergleich und mehrere Farbattribute symbolisieren Dunkelheit, im übertragenen Sinne also das Böse (25/6). Dunkelheit (25/7) und die Wüste (25/8) als lebensfeindlicher Raum tauchen außerdem als Metapher für die Situation der Opfer auf (25/7). Abschließend erfolgt die Bitte an Gott, die Menschen von diesen Leiden zu erlösen. In diesem Zusammenhang kann die Assoziation zur göttlichen Leitung von Moses und dem Volk Israel durch die Wüste gezogen werden.⁶⁹³ Die Apostrophe wirkt in diesem Fall besonders persönlich und daher auch eindringlicher, da Gott nicht mit dem würdigen „Hospody“ (Herr) wie in einigen vorangehenden Strophen, sondern mit dem intimen Pronomen „ty“ (du) und dem umgangssprachlichen, flehentlichen „Bože“ (Gott 25/7) apostrophiert ist.

Dieser letzte Teil des Poems ist besonders pessimistisch gestimmt und besitzt einen flehentlichen Schluß. Es geht um GULAG, den Kommunismus in anderen Ländern, um Kollektivierung und Entkulakisierung, um die Russifizierung der Ukraine und schließt mit dem Bittgebet für alle Opfer dieser Vorgänge.

3.1.2.3 Resümee

Insgesamt stellt das Poem die verschiedensten Aspekte der sowjetischen Diktatur dar. Die Schwerpunkte wechseln von Teil zu Teil, von der Vorgeschichte und dem Revolutionsalltag (Teil I), einer äußerlichen Beschreibung des Terrors und seiner Opfer (Teil II) über den Umbau der Gesellschaft und des Menschen zum Sowjetmenschen, also einer eher psychologischen Annäherung an die neue Ordnung (Teil III) führt das Poem zu den Betroffenen (Teil IV). Die Schilderung des diktatorischen Systems dient dabei eher einer abschreckenden Veranschaulichung vom Leid der Opfer und der Manipulation der Bevölkerung statt der Hervorbringung von anklagenden Vorwürfen.

Der Autor arbeitet v.a. mit Vergleichen, Metaphern und Onomatopoeien. Düstere Atmosphäre schafft er hier vorzugsweise durch Kakophonien der Konsonanten „v“, „s“, „z“ in Verbindung mit den Phonemen „i“, „y“ oder „o“. Die zahlreichen Andeutungen und Details führen jedoch dazu, daß der Stoff zwar insgesamt homogen, aber innerhalb der einzelnen Teile nicht stringent wirkt. Sowohl dieser Ansatz zur Heterogenität als auch der thematische Schwerpunkt und der teilweise satirisch-ironische Ton bieten Vorlagen zur später entstandenen Epopöe „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien). Wie in dieser Epopöe ist neben den politisch-aktuellen Schilderungen auch der religiöse Aspekt ein besonderer, der Burghardt von seinen neoklassischen Kollegen unterscheidet und der insbesondere im Gebet des letzten Teils von „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) hervortritt. Durch den großen Wiederhall der Epopöe in ukrainischen Emigrantenkreisen, fand das Gebet sogar eine praktische Anwendung als spezielles Gebet und Trost. Auch die besondere Art der Verfremdung einer unnatürlich konnotierten Pflanze zur Erzeugung

⁶⁹³ Vgl. Ex 15,22-17, 2.

einer destruktiv-apokalyptischen Atmosphäre zeichnen die Oktaven wie die Epopöe aus.

In „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien S. 290, 296, 306) ebenso wie in einigen Gedichten verschiedener Strophenlänge („Herbstwende“, „Wahnsinn“, „Devuški“/ Mädchen) kommen achtzeilige Strophen vor. Während deren Metrum noch an eine Oktave erinnern könnte, ist doch das Reimschema meist eher einer Einteilung in Zwei- oder Vierzeiler zuzuordnen und auch eine innere Spannung entsteht nicht. Demnach handelt es sich bei „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) um Burghardts einziges Poem in Oktaven. In Nominalstil, Farbtintensität und intertextueller Dichte gleicht es den Gedichten der „Karavely“ (Karavellen).

Bei der Oktave handelt es sich, wie eingangs bereits erwähnt, um eine der romanischen Dichtarten aus dem italienischen Humanismus, deren kanonisierte Form zahlreiche Vorgaben enthält. An diese hält sich Burghardt hinsichtlich Metrum (sogar in der Erfüllung der meisten Betonungsstellen), Reimschema, innerer Form, epischem Ton. Die epische Anlage äußert sich in der Themenwahl und im Zusammenhang meist mehrerer Oktaven zu Szenen und Teilen statt der Schilderung isolierter Bilder in einzelnen Oktaven. Die komplementäre Reimalternanz zeugt von künstlerischer Qualität, da sie eine erhöhte Abwechslung und Spannung ermöglicht. Einheitlicher Stil und strenge Formerfüllung ergeben den getragenen Ton und die epische Breite, die wiederum der zweifachen Funktion als Bericht eines Chronisten, zu dem sich das Gedicht durch den intertextuellen Verweis auf Puškin wandelt, und als Gebet gerecht wird. Damit beweist Burghardt abermals sein Gespür für das Erzielen einer größtmöglichen Wirkung durch eine organische Verbindung von Form, rhetorischen Mitteln und Inhalt.

3.1.3 Sestinen

3.1.3.1 Zur Dichtart der Sestine

Die Sestine als kanonische Dichtart im Umfang von sechs Sechszeilern und einem Abschluß von drei Zeilen mit dem Metrum des jambischen 10- oder 11-Silbers, die an Stelle eines Reims ein festgefügtes Schema der Wiederholung von Versen besitzt,⁶⁹⁴ kommt bei Burghardt nicht vor. Im Sinne einer allgemeinen Strophe aus sechs Zeilen jedoch finden sich folgende zwei Sestinen-Gedichte in seinem Frühwerk.

3.1.3.2 „V bokal vody vlivaju šumnoe vino,...“ (In den Wasserkelch gieße ich lärmenden Wein...)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Dieses titellose Gedicht aus dem Jahr 1921 besteht aus 12 Zeilen, die in zwei sechszeilige Strophen aufgeteilt sind. Metrum ist der sechsfüßige Jambus, mit Ausnahme eines siebenfüßigen Verses (Z. 7). Reimschema ist der alternierende Paarreim: aaBBccDDeeFF. Je ein ferner (Z. 7/8) und ein ungenauer Reim (Z. 11/12) weichen von den genauen Reimen ab. Grammatisch bedingte (Z. 5/6, 9/10) und reiche Reime (Z. 9/10) überschneiden sich. Dem Konsonantismus nach sind alle Reime tonarm, dem Vokalismus nach ist lediglich das Reimwort in Zeile 7 tonreich. Der Schlagreim ist grammatisch bedingt und betont noch das Oxymoron (Z. 7). Ein origineller Reim (Z. 11/12) beinhaltet einen Pflanzennamen.

Onomatopoetische Funktion haben die Begriffe „šumnoe“ (lärmend Z. 1), „ticho“ (leise Z. 7) sowie eine Alliteration, die ein Fließgeräusch suggeriert (Z. 1). Die übrigen Alliterationen betonen Schlüsselbegriffe bzw. ein Polyptoton (Z. 1, 2, 8, 10). Eine Elision kommt in Zeile 12 vor („sred“). Das Lautgeflecht gestaltet sich in diesem Gedicht etwas weniger engmaschig als für Burghardt üblich. Häufiger kommt die Kakophonie mit dem Konsonanten „v“ vor: „vody vlivaju...vino“ (Z. 1), „zarevom“ (Z. 2), „vycvetšej...duševnoj“ (Z.3), „vospominanij“ (Z. 4), „trevožu“ (Z. 6), „ostrova“ (Z. 7), „plyvut obryvki...sveta“ (Z. 8), „vystupaes’...otčetlivej“ (Z. 9), „vysi“ (Z. 11), „cerkov’...kiparisov“ (Z.12). Sehr häufig sind auch die Verbindungen „sa“ bzw. „za“ oder „re“ (Z. 2-7, 9, 11, 12). Eine Erweiterung der letzteren findet sich im Fall „černi“ (Z. 3) - „vstreč“ (Z. 5). Die Lautkombination „no“ findet sich in den Begriffen „vino“ (Z. 1), „ozareno“ (Z. 2), „duševnoj“ (Z. 3), „mnogo...mnogo“ (Z. 5), „jasnoj“ (Z.8), „oslepitel’nogo“ (Z. 9), „no“ (Z. 9), „fone“ (Z. 10), „lazurnoj“ (Z. 11). In enger Wortstellung finden sich auch die Verbindung „om“ in den Zeilen 4/5 „serebrom vospominanij“/ „prošlom“ oder „em“ in den Zeilen 10/11 „temnych“/ „stremlenii“. Recht zahlreich sind wiederum die Kombinationen „ka“: „bokal“ (Z. 1), „tkani“ (Z. 3), „vspyškami mrak...“ (Z. 6), „kak“ (Z. 7), „kak“ (Z. 12). Vorwiegend in der zweiten Strophe finden sich die Verbindungen der Vokale „o“ oder „e“ mit dem Dental „t“. Die Verknüpfungen „os“ und „ko“ wiederholen sich in kurzem Abstand: „ostrova“ (Z. 7), „oslepitel’nogo“ (Z. 8) und „gotičeskom“ (Z. 11), „cerkov’“ (Z. 12).

Wie meist in Burghardts Werk überwiegen auch hier die Konkreta unter den Wortarten. Sehr wenige Verben und eine relativ hohe Zahl an Adjektiven (v.a.

⁶⁹⁴ Vgl. Wilpert (1959), S. 565.

Farbadjektive) unterstützen den eher beschreibenden, passiven Charakter. Optische Wahrnehmungen herrschen vor. Außer einer Benennung des lyrischen Ich (Z. 4, 6) wird auch noch ein „ty“ (du Z. 9) benannt. Eine Epanalepse führt zur Wiederholung der Mengenangabe „mnogo“ (viel) und zu einem syntaktischen Parallelismus (Z. 5). Doppelt finden sich auch Formen des Adjektivs „prošlyj“ (vergangen Z. 5, 10). Besonders auffällig, da besonders zahlreich, sind hier die Farbsymbole, die durch Farbadjektive oder implizit in Nomen auftreten und insbesondere die unterste und oberste Helligkeitsstufe markieren: „zarevom“ (mit rotem Schein Z. 2), „černi“/ „černych“ (schwarz Z. 3/12), „belym“/ „belaja“ (weiß Z. 3/12), „srebro“ (Silber Z. 4), „mrak“ (Dunkelheit Z. 6), „jasnoj“/ „jasnej“ (hell Z. 7/9), „sveta“ (Licht Z. 7), „tuskloj“ (trüb Z. 10), „temnych“ (dunkel Z. 10), „lazurnoj“ (azurblau Z. 11). Ein Chiasmus sorgt für die direkte Opposition der antithetischen Farben Weiß und Schwarz: „cerkov' belaja sred' černych kyparisov“ (eine weiße Kirche zwischen schwarzen Zypressen Z. 12). Einige der Adjektive funktionieren als Epitheta ornantia zur Bildung von Pleonasmen: „belym srebrom“ (mit weißem Silber Z. 4), „černych kyparisov“ (schwarze Zypressen Z. 12).

Enjambements bestehen zwischen den Zeilen 2/3 und 9 - 12. In den ersten neun Versen bilden je zwei Zeilen einen Satz. Die Abwesenheit von Satzzeichen des Affekts trägt zur abgeklärten, ruhigen Stimmung des Gedichts bei. Während der Satzbau der ersten Strophe eher parataktisch und mit einer Häufung der Konjunktion „i“ (und) eher polysyndetisch ist, handelt es sich in der zweiten Strophe um hypotaktische, asyndetische Konstruktionen. Appositionen bestehen in den Zeilen 7, 9 und 10. Die Inversionen (Z. 4, 6, 9) werden verursacht durch nachgestellte Pronomen. Ein Hyperbaton kompliziert die Satzstruktur und lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die einzelnen Begriffe dieses Verses (Z. 2). Parallelismen entstehen in den Zeilen 7 und 12 durch die Konjunktion „kak“ (wie).

Ein seelisches Erlebnis wird geschildert. Eine Erinnerung wirkt wie ein moralischer und emotionaler Katalysator der Gegenwart. Neben den direkten Vergleichen (Z. 7, 12) finden sich Metaphern (Z. 2, 4, 6, 7) sowie Genitivmetaphern (Z. 3, 8, 10). Das Gedicht erhält somit insgesamt einen bildsprachlichen Charakter. Die Symbole „bokal vody...vino“ (Wasserkelch...Wein Z. 1) und „cerkov'...kyparisov“ (Kirche...Zypressen Z. 12) fungieren als Rahmen. Die beiden Getränke aus Zeile 1 bilden eine Antithese hinsichtlich der Assoziation zum Wunder der Hochzeit von Kana, als Jesus Wasser in Wein verwandelte. Die Verbindung mit dem Kelch legt außerdem den intertextuellen Bezug zur biblischen Beschreibung des Abendmahls nahe. Neben dieser religiösen Komponente, die Jesus als Gottes Sohn offenbart, symbolisiert Wein im gegebenen Zusammenhang auch Lebensfreude. Auch die Kirche (Z. 12) als Manifestation christlichen Glaubens entspricht diesem Kontext. Die Zypresse (Z. 12) gilt als heilig. Sie ist Zeichen der Unsterblichkeit. Ihre Anordnung um die Kirche herum kann mit dem Garten Eden assoziiert werden.

Der Begriff „serdce“ (Herz Z. 2) als traditioneller Sitz von Glauben oder Liebe ist hier farbsymbolisch als Ort guter Moral gezeichnet. Weitere religiöse Anklänge finden sich in Vers 11. Die Beschreibung „v stremlení gotičeskom k lazurnoj vysi“ (ins gotische Streben zur azurblauen Höhe Z. 11) stellt eine Klimax dar. Vom menschengemachten Baustil, der in die Höhe zu Gott strebt, steigert sich die Nähe zu Gott im entsprechenden Farbsymbol. Die Nuance „lazurnoj“ (azurblau) verweist im Gegensatz zu anderen Blautönen weniger auf irdische

Phänomene, sondern auf das Geistige, Göttliche. Mit „k...vysi“ (zur Höhe) schließlich ist die Höhe des Himmels erreicht. Das Religiöse ist jedoch nur ein Element des Seelenlebens. Alle Komponenten sind durch Farbsymbole bezeichnet, die das Gedicht insgesamt strukturieren und die einzelnen Komponenten bewerten.

Die Spannung zwischen den Bezeichnungen für Helligkeit und Dunkelheit verleiht dem Gedicht seine Dynamik und erweitert die religiöse Komponente zu einem allgemein seelischen Dualismus. Diese Anhäufung führt zu Pleonasmen (Z. 2, 4, 10), Hyperbolik (Z. 8) und einem Hendiadyoin (Z. 9). Sie beschreiben verschiedene der Seele inhärente Antithesen. Die von Helligkeit sowie Erinnerungen an die Kindheit gekennzeichnete Unschuld und das von mit Dunkelheit dargestellte Böse stellen als Symbole von Gut und Böse, v.a. in der Abschlußzeile, einen moralischen Dualismus dar.

Dabei treten gleichzeitig verschiedene Zeitebenen auf: Vergangenheit im Zusammenhang mit Helligkeit (Z. 4, 7/8) und Zukunft im Zusammenhang mit Dunkelheit (Z. 5, 10). In den angesprochenen Zeitebenen von Vergangenheit und Zukunft wirkt die Erinnerung durch entsprechende Farbsymbolik wie ein Lichtblick. Die Erinnerung wird hyperbolisch als „belym serebrom“ (mit weißem Silber Z. 4), als Bereich der Reinheit oder Unschuld, markiert. Diese steht im direkten Kontrast zur Charakterisierung der in einer ungewöhnlichen Periphrase umschriebenen Seele: „moej duševnoj tkani“ (meines Seelengewebes Z. 3). Die Begriffe „černi“ (Schwärze) und „vycvetšej“ (aufblühend) bedeuten nicht absolute Dunkelheit, sondern die Reinheit von Silber, auf dem eine Schicht von Dunkelheit sich abgelagert hat (Z. 3). Die reine Kinderseele hat also in einem temporalen Prozeß ihre Reinheit und Unschuld nicht völlig bewahren können, doch scheint sie untergründig noch vorhanden. Dieser direkte Kontrast von Dunkelheit und Helligkeit wiederholt sich in „mrak...vspyškami zarnic“ (Dunkelheit...mit Aufblitzen von Wetterleuchten Z. 6). Als Bruchteil der Dunkelheit wird die Helligkeit hyperbolisch (Z. 7/8) geschildert. Als Parallele dient die Erinnerung als Bruchteil der gedankenübergreifenden Gegenwart bzw. Zukunft. Dieser Zukunft und ihrer Dunkelheit (Z. 9) steht außerdem eine positiv gezeichnete als „ty“ (du Z. 9) bezeichnete Person gegenüber, die gleichwohl Liebe oder Glaube verkörpern könnte und dabei in jedem Falle kathartische Funktion erfüllt.

Die Aussage des Gedichts ist sehr allgemein gehalten und wird dadurch kryptisch.

3.1.3.3 „Mnogo let ego iskala...“ (Viele Jahre suchte ich ihn...)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Wie das andere Sestinen-Gedicht „V bokal vody vlivaju šumnoe vino...“ (In den Wasserkelch gieße ich lärmenden Wein...) entstand auch dieses Gedicht im Jahr 1921 und besitzt keinen Titel. Statt nur zwei umfaßt es jedoch fünf Sestinen. Sestinen sind diese wieder nur im Sinne sechszeiliger Strophen. Metrum ist der vierfüßige Trochäus, der in Strophe IV regelmäßig in der ersten Hebung einem Pyrrhichius weicht. Die Zeilen 1-4 jeder Strophe besitzen weibliche, die Zeilen 5

und 6 männliche Endungen. Reimschema ist dementsprechend ABABcc. Die meisten Reime sind genau. Ein ungenauer Reim findet sich lediglich in der dritten Strophe (III/5/6). Reiche Reime (I/2/4, II/1/3, III/5/6, IV/1/3 und 5/6) und tiefe Reime (I/5/6) sind dagegen häufiger. Hinsichtlich des Vokalismus sind lediglich die Reimwörter in III/2/4 und IV/1/3 tonreich. Hinsichtlich des Konsonantismus entstehen mehr tonreiche Reime (I/2/4, III/1/3, III/2/4, III/5, V/1/3). Homoiopota bilden nur wenige Reimpartner (I/1/3, II/1/3, III/2/4). Bei Reim B der ersten Strophe handelt es sich um einen zusammengesetzten Reim. Eine synonymische Beziehung besteht zwischen einem Reimpaar (I/5/6). Reim c in den Strophen IV und V ist identisch. Der Binnenreim (II/4) ist auf grammatische Kongruenz zurückzuführen.

Elisionen finden sich in II/4 sowie III/1 und 3. Sie ermöglichen die Einhaltung des Metrums. Die vorhandenen Alliterationen (II/5, III/1 und 4, IV/4) dienen zur Betonung bestimmter Begriffe. Folgende Lautkombinationen fallen in der ersten Strophe auf: „Mnogo..ego“ (I/1), „iskala/ ...glaza.../ ...stučala.../ ...pečal'nyj“ (I/1-4), „oslepili“ (I/2) - „pečal'nyj“ (I/4), „granit/ ...prach..chranit“ (I/5,6). Letztere besitzt außerdem onomatopoetische Bedeutung. In der zweiten Strophe treten die Lautwiederholungen eher in direkter Folge auf: „pyl'nye“ (II/2) - „molitvy...kadila“ (II/3), „dym kadila“ (II/3), „pred...trevože“ (II/4), „skoro...skroet“ (II/5), „peleloju nežnoj sneg“ (II/6). Die dritte Strophe weist durchgehend die Verbindungen „re“ (III/1-4), „le“ (III/1-3), „es“ (III/1-4) auf. In Strophe IV fallen mehr Verbindungen mit dem Vokal „o“ auf: „podošli..odnoj“ (IV/1) - „dorogoj“ (IV/6), „odnoj.../ ...noči/ no..no.../ no...“ (IV/1-4), die Aufnahme des Pronomens „my“ (IV/1, 3) und „nemy/ ...ne.../ osleplennye“ (IV/3-5). In der letzten Strophe wiederholen sich einige der bereits genannten Kombinationen.

Konkreta dominieren das Gedicht. Einige Adjektive illustrieren das Geschehen. Farbadjektive finden sich darunter nur wenige. Die Verteilung der Personalpronomen ist gleichmäßig. Ausgehend von Äußerungen über das lyrische Ich erweitert sich die Aussage durch den Gebrauch der anderen Pronomina. Gleichzeitig wird die inhaltlich beschriebene Suche von einer allgemeinen Suche des lyrischen Ich spezieller, nämlich fixiert auf die anderen Personen. Das lyrische Ich beherrscht in Verbformen und Pronomen (I/3, III/4) die ersten Strophen. Es handelt sich dabei um eine weibliche Person. Die Pronomen „ty“ (du IV/6, V/6) und „my“ (wir IV/ 1 - 3, V/6) folgen. Die Verteilung von Possessivpronomen korrespondiert damit. Die Epanalepsen (IV/3, V/6) betreffen ebenfalls Pronomina. Diese werden durch das rhetorische Mittel hervorgehoben. Im ersten Fall führen sie zu einem Chiasmus innerhalb eines syntaktischen Parallelismus. Auch im zweiten Fall entsteht ein syntaktischer Parallelismus, der gleichzeitig einen Parallelismus membrorum darstellt. Andere identische Wiederholungen oder Parallelismen membrora sind häufig mit menschlicher Wahrnehmung verbunden. Akustische Eindrücke vermitteln folgende Vokabeln „stučala“ (klopfte I/3), „gluchoj“ (taub III/4), „veter pereletnyj/ ševelil verboju žestkoj“ (der hinüberfliegende Wind/ mit der struppigen Weide flüsterte III 2/3), „gluchi...nemy“ (taube...stumme IV/3). Optische Eindrücke evoziert ein anderes semantisches Feld: „glaza oslepli“ (die Augen erblindeten I/2), „černyj, bleščuščej“ (schwarze, glänzende I/5), „snežno-pyl'nyj“ (schnee-staubig II/2), „dym“ (Rauch II/3), „sneg“ (Schnee II/6), „perekrestke“ (Kreuzung III/1), „noč“ (Nacht IV/2), „oči“ (Augen IV/4), „osleplennye“ (erblindete IV/5), „glaz nezrjačich“ (Augen, die nicht sehen V/2), „sinej mgloj“ (blauer Dunst V/5). Das gesamte

Gedicht ist durchzogen von Litotes der Sinneswahrnehmungen (I/2, II/4, IV/2-5, V/2-3). Zusammengefaßt und gleichzeitig negiert sind diese im Adjektiv „bezumnj“ (wahnsinniger V/3). Reine Epitheta ornantia finden sich lediglich in der ersten Strophe (Z. 4, 5), weil dort eine hyperbolische Häufung von Adjektiven zu einer inhaltlich besonders massiven Aussage beitragen.

Eine Anapher ist mit einer der Epanalepsen verbunden und fügt mit dieser parallele Aussagen zusammen, die sich als Distributio herausstellen (IV/3,4). Die Strophen I, III und V bilden je einen Satz. Strophe II enthält zwei Sätze ebenso wie Strophe IV. In Strophe IV enden diese beiden Sätze mit Aposiopesen, um eine Atmosphäre der Ungewißheit zu schaffen (Z. 5 und 6). Außerdem enden die Strophen I, II und IV mit einer rhetorischen Frage. Außer Strophe II handelt es sich um einen vorwiegend parataktischen Satzbau, der polysyndetisch durch die Konjunktionen „no“, „i“ oder „a“ verbunden ist. Enjambements bestehen zwischen I/5/6, II/1-4 und 5/6, III/2/3 und 4/5 sowie V/1/2 und 5/6. Lediglich Strophe IV weist keine Enjambement auf. Das erklärt sich durch die darin enthaltene Distributio mit mehreren kurzen, parallelen Aussagen. Inversionen entstehen meist durch nachgestellte Adjektive oder Pronomen (I/1, 2, II/1, 3, 5/6, III/2, 3, 4, IV/ 1, 3, 4, V/2, 4) und geben dem Satzbau poetischen Charakter. Das Hyperbaton ermöglicht die Betonung der Hyperbel „každuju“ (jeder I/3). Syntaktische Parallelismen finden sich trotz des parataktisch-polysyndetischen Baus und der vielen Inversionen lediglich in I/4,5, IV/3,4, V/6.

Im Verlauf der Strophen findet eine Entwicklung statt, die von der Aktion des Suchens zum Ergebnis des Findens führt. Diesem Vorgang entspricht der biblische Satz „wer sucht, der findet“.⁶⁹⁵ Parallel zu diesem Prozeß verläuft die oben beschriebene Verwendung von Pronomen.

Bereits die erste Zeile benennt direkt das Thema des Suchens. Ein weibliches lyrisches Ich berichtet von einer zeitlich ausgedehnten Suche. Die Suche erscheint lang durch eine Reihe Hyperbeln („mnogo let“/ viele Jahre I/1, „každuju“/ jeder I/3), die Begriffe der Vergänglichkeit („sklep“/ Gruft I/4, „prach ego“/ seine Asche I/6) im Kontrast zur Ewigkeit („granit“/ Ewigkeit I/5) und die Descriptio verschiedener Wegstationen in den folgenden Strophen. Die Aussage der zweiten Zeile ist mehrdeutig. Einerseits handelt es sich um eine Periphrase für den Prozeß des Alterns, während dem die Sehkraft nachläßt, und verstärkt so wechselseitig die Anfangsworte „mnogo let“ (viele Jahre). Andererseits können die Augen auch von Tränen oder Müdigkeit des langen Suchens erblinden. Eine räumliche Dimension der zeitlichen Dauer drückt sich in Zeile 3 aus, wobei die Hyperbel „každuju“ (jeder) ihr einen ähnlichen Umfang verleiht wie „granit“ (Granit Z. 5) der zeitlichen Dimension. Das Zweifeln und die Ungewißheit einer langen erfolglosen Suche werden in den Zeilen 4 - 6 dargestellt mit einer Antithese zwischen Vergänglichkeit und Ewigkeit. Mit je einem Hendiadyoin in Zeile 4 und 5 werden negative Emotionen durch einen Pleonasmus mit dunklen Farben („pečal'nyj, chmuryj.../ černyj, bleščuščij...“/ traurige, düstere.../ schwarze, glänzende...) und den Symbolen des Endgültigen und gleichzeitig des Ewigen „sklep“ (Gruft Z 4) und „granit“ (Granit Z. 5) unterstützt. Auch die Synekdoche „prach“ (Asche) ist ein Symbol des Endgültigen. In Zeile 6 wird diesem Symbol in einem Hypallagé das Gesuchte, nämlich ein

⁶⁹⁵ Zit. n. Lk 11, 10.

geliebter Mensch „milyj“ (liebe Z. 6) zugeordnet. Zweifel drücken insbesondere die Fragepartikel „li“ (ob Z. 4) in exponierter Endstellung sowie das Fragezeichen (Z. 6) aus.

Die ersten beiden Zeilen der zweiten Strophe verweisen nochmals auf die räumliche und zeitliche Ausdehnung der Suche. Insbesondere im Oxymoron „snežno-pyl'nye“ (schnee-staubig II/2) zeigt sich die räumliche Weite. Symbolisiert der Schnee doch hochgelegene Gebiete wie Gebirge, während Staub eher auf Ebenen wie Wüsten verweist. Gleichzeitig sind die Jahreszeiten Winter wie Sommer als zeitliche Angabe impliziert. Ungewißheit drückt im Kontext der folgenden Verse weniger Zweifel, als vielmehr Hoffnung aus. Hoffnung, aber auch Unsicherheit und Suche nach Trost symbolisiert der Begriff „molitvy“ (Gebete II/3). Zur religiösen Sphäre gehören außerdem die Begriffe „dym kadila“ (Rauch beweihräucherte II/3), die das Bild eines von Weihrauch erfüllten Raums evozieren. Gleichzeitig ist diese Assoziation ein Hinweis auf den ungewissen Prozeß des Suchens, wenn das Ziel nicht sichtbar ist. Diese Ungewißheit wird direkt benannt durch „trevoqe“ (Unruhe II/4). Das Adjektiv „gluchoj“ (taub II/4) kann auf einer direkten Ebene auf den „mečtoj“ (Traum Z.4) bezogen werden, denn der Träumende ist für die reale Außenwelt während seines Traums nicht zugänglich. Auf metaphorischer Ebene bezieht sich „gluchoj“ (taub) wiederum auf die Ungewißheit als der fehlenden Antwort auf das Suchen. Die pessimistische Frage der Zeilen 5 und 6 der zweiten Strophe eröffnet die Möglichkeit, daß das Suchen nie zum Finden führen könnte. Wie „gluchoj“ (taub) entfernt auch die „pelenoju nežnoj sneg“ (Decke zärtlichen Schnees II/6) den Suchenden vom Rest der Welt, isoliert ihn. Das Adjektiv „nežnoj“ (zärtlich) ist hier vielleicht auch ein Euphemismus für etwas, das trennt oder gar tötet. Der Tod selbst kann ebenfalls Trennung bedeuten. Die Konnotation von Endgültigkeit und Absolutheit ist durch die hyperbolischen Ausdrücke „vse“ (alle; räumlich II/5) und „na vek“ (für immer; zeitlich II/5) wieder aufgenommen.

Die Einsamkeit und ängstliche Ungewißheit der Suche kommt besonders in der dritten Strophe zur Geltung. Die Situation „Sred' polej.../ gde liš' veter pereletnyj“ (Zwischen den Feldern.../ wo nur der hinüberfliegende Wind Z. 1/2) läßt den Suchenden verloren wirken. Eine Veranschaulichung der Ungewißheit ist „perekrestke“ (Kreuzung III/1) als Metapher für den Zwang, eine Entscheidung treffen zu müssen, ohne die Gewißheit, welcher Weg der richtige ist, wenngleich „verboju žestkoj“ (struppige Weide Z. 3) ein Zeichen zu sein scheint. Als Symbol des Todes und des Lebens sowie als Nistbaum des Phönix besitzt auch dieses Zeichen ambivalente Bedeutung und vertieft daher die Ungewißheit. Ebenso bringen Emotionen die Ungewißheit zum Ausdruck, indem sie von „strach...bezotčetnyj“ (instinktive Angst Z. 4) zu „vostorg“ (Begeisterung Z. 6) wechseln, also von einem Extrem zum anderen. Diese Wendung wird unterstützt durch das Verb („smenil“/ änderte Z. 6). Stereotyp wird die Angst in „serdce“ (Herz III/4) und „grudi“ (Brust III/5) angesiedelt, wo sie besonders beklemmend wirkt.

Daß die Suche nicht konkret als räumlicher Vorgang gemeint ist, wird in der nächsten, der vierten Strophe deutlich. Das Finden kann nicht nur durch räumliche Umstände verhindert werden, sondern ebenso durch das Gefangensein in sich selbst, durch unzureichende Sinneswahrnehmung. Dargestellt wird das von Burghardt in einer Distributio aus syntaktischen Parallelismen, die die einzelnen Sinne verneint (IV/3,4). Zusammengefaßt wird das Bild in einer Genitivmetapher „carstvo noči“ (Reich der Nacht IV/2). Alle Litotes zusammen bilden einen Pleonasmus

mangelnder Wahrnehmungsfähigkeit. Die gleiche behindernde Wirkung auf die Sinne wie die Nacht hat „purgoj“ (Schneesturm IV/5). Die Orientierungslosigkeit, die auf syntaktischer Ebene durch die Aposiopese unterstrichen wird, beginnt an einem bestimmten Punkt (IV/1) und endet mit der Hoffnung auf die Möglichkeit des Findens, die die rhetorische Frage nach dem „ty“ (du) ausdrückt. Dabei verweist die Apostrophe „dorogoj“ (Teurer Z. 6) zurück auf die Bezeichnung „milyj“ (liebe I/6). Diese Konnotation der Vergänglichkeit steigert wiederum die Ungewißheit. Darauf ob das „ty“ (du) tatsächlich auftaucht oder nur eine Täuschung der Sinne ist, gibt das Gedicht keinen konkreten Hinweis. Die Formulierung als Frage betont diese neue Ungewißheit. Doch auch der Wunsch nach einem Erfolg der Suche steckt in dieser Frage, die offenläßt, ob das lyrische Ich tatsächlich etwas gesehen hat oder nur etwas sehen *wollte*.

Ob nun Täuschung oder nicht, die Vereinigung, das Finden, wird in der letzten Strophe dargestellt. Das Zusammensein wird plastisch durch die Wendung „vzjalis' za ruki“ (nahm an der Hand V/1), das Partizip „opletaja“ (verflochten werden V/5) und die Kombination von Epanalepse und Parallelismus membrorum zur Tautologie „nas oboich, nas s toboj“ (wir beide, ich mit dir V/6). Die Umgebungsschilderung (Z. 3-4) verweist zurück auf III/1-2, auf die Ungewißheit. Die Genitivmetapher „jablokami glaz nezrjačich“ (durch die Äpfel der nicht sehenden Augen V/2) verspricht mit dem Symbol des Apfels eine Erkenntnis, die jedoch ambivalent bleibt. Sie könnte entweder lauten, daß man keine Sinnesorgane braucht, um zu Finden, sondern daß man Erkenntnisse in sich selbst findet. Diese Erkenntnis kommt dem Kredo eines Skovoroda gleich und bestätigt außerdem den biblischen Ausspruch „wer sucht, der findet“. Gleichzeitig aber verrät die Kombination „smotrim/ ...glaz nezrjačich“ (sehen/...Augen, die nicht sehen V/1/2), daß das Finden doch eine Täuschung ist, wie auch der symbolistische Ausdruck „bezumni“ (wahnsinnig V/3) nahelegt. Das Adjektiv „bezumni“ (wahnsinnig) faßt auch den Verlust aller Sinneswahrnehmungen nochmals zusammen. Es wird also unterschieden zwischen einem gegenständlichen Suchen und Finden und einer inneren Suche und Erkenntnis.

Letztendlich führt der Autor mit dieser philosophisch-religiösen Schilderung des Suchens und Findens seinem Leser am eigenen Beispiel, während der Lektüre des Gedichts, diese innere Ungewißheit und Erkenntnis vor. Denn der Rezipient bleibt bis zuletzt darüber im unklaren, wonach gesucht wird und ob die Suche tatsächlich erfolgreich sein wird. Schließlich kommt der Rezipient selbst zu der Erkenntnis, daß die Quintessenz des Gedichts die Ambivalenz zwischen Sein und Schein ist.

3.1.3.4 Resümee

Burghardt experimentierte im Jahr 1921 offensichtlich mit einer neuen Dichtart und schuf zwei Exempel von Sestinen im Sinne von Strophen, die sechs Zeilen umfassen. Außer dieser Mindestvorgabe besitzen beide Gedichte Grundcharakteristika von Burghardts Stil wie z.B. Nominalstil und ausgefeilte Lautverflechtungen. Auch der allgemeine, religiös- oder moral-philosophische Inhalt stellt eine Gemeinsamkeit dar.

Doch bestehen zwischen den beiden Gedichten auch gravierende Unterschiede. Während „Mnogo let ego iskala...“ (Viele Jahre suchte ich ihn...) fünf Sesti-

nen umfaßt, besitzt „V bokal vody vlivaju šumnoe vino,...“ (In den Wasserkelch gieße ich lärmenden Wein...) lediglich zwei Strophen. Der sechsfüßige Jambus mit alternierendem Paarreim in letzterem erzeugt eine wesentlich getragenerere Atmosphäre, ein feierlicheres Pathos als der vierfüßige Trochäus des anderen Gedichts. Das Reimschema von „Mnogo let ego iskala...“ (Viele Jahre suchte ich ihn...) ermöglicht dafür eine raffiniertere innere Form der Sestinen, ähnlich der Spannung in der Dichtart des Sonetts oder der Oktave. Während der Dualismus von Gut und Böse in „V bokal vody vlivaju šumnoe vino,...“ (In den Wasserkelch gieße ich lärmenden Wein...) mit Farbsymbolen, zahlreichen Metaphern und Antithesen gezeichnet wird, fehlen im anderen Sestinen-Gedicht eben jene Stilmittel weitgehend. Die Besonderheit des letzteren Gedichts liegt dagegen in einer Häufung von Litotes der Sinneswahrnehmung.

Die beiden Beispiele von Sestinen besitzen also trotz gleichzeitiger Entstehung eine je besondere Ausprägung, von denen zwar keine dem Kanon der raffinierten Sestinen-Form folgt, doch beide Ansätze zu einer eigenen Vorbildfunktion aufweisen. An der freien Handhabung dieser strophischen Komposition wird ein Wesenszug des Frühwerks Burghardts deutlich: eine gewisse Beliebigkeit und Experimentierfreude. Dies steht in Opposition zu den in seinem Spätwerk beliebten und streng nach dem Kanon ausgeführten romanischen Formen. Dennoch wird auch die Tendenz zu jenem Spätwerk bereits in den vorliegenden Sestinen klar, denn obwohl für Metrum, Reimschema oder Topoi in der von Burghardt gewählten Dichtart keinerlei Vorgaben bestehen, gestaltete er sie mit klassischen Ansätzen aus. Die künstlerische Entwicklung des Dichters Burghardt wird an dieser Stelle sehr deutlich nachvollziehbar.

3.1.4 Terzinen

3.1.4.1 Zur Poetik der Terzine: Formmerkmale und Tradition der Dichtart einschließlich der ukrainischen Literatur

Die spezifische Dichtart der Terzine verwendet Burghardt lediglich zweifach. Um die spezielle Ausprägung seiner Terzinen besser beurteilen zu können, sollen die beiden Werke mit dem Kanon jener Dichtart verglichen, Charakteristika und historische Entwicklung der Terzine beleuchtet werden.

Bei Terzinen handelt es sich um Strophen von je drei Zeilen, die durch Reimverkettung ineinander verschlungen sind. Dabei reimt sich die jeweils zweite Zeile einer Strophe auf die erste und die dritte Zeile der folgenden Strophe (aba bcb cdc...). Abgeschlossen wird mit einer einzelnen Zeile, die sich auf die zweite Zeile der vorangegangenen Strophe reimt. Dieses Reimsystem sowie die daraus entstehende Spannung und Fortläufigkeit unterscheidet die Terzine von anderen dreizeiligen Gedichtformen. Folgende Abweichungen sind in der Literatur zu finden (AA-AbBBBc...; ABA CBC...; aba bab aba...).

Im Original handelte es sich dabei um einen italienischen Elfsilber mit ausschließlich weiblichen Endungen, der sich in den meisten anderen Nationalliteraturen in einen fünffüßigen Jambus wandelte. Wie der Quatrain kann die Terzine nicht nur aus einer Strophe bestehen. Die Minimalform, welche auch „tercyna-kolibri“ (Kolibri-Terzine) genannt wird, besteht aus sieben Versen. Die reimtechnische Verzahnung läßt eine innere Geschlossenheit der Einzelstrophen nicht zu, denn die zweite Zeile verbindet und trennt zugleich. Diese Form einer Verdoppelung und gleichzeitigen Entzweiung der Einheit und die Erzeugung eines vermittelnden Dritten aus sich selbst ergibt eine Kreisform bzw. Dreieck, das die innere Form beeinflusst. Es entsteht das Schema von These-Antithese-Synthese, wobei die Synthese gleichzeitig wieder Ausgangspunkt einer Wiederholung dieses Schemas ist.

Die raffinierte strophische Komposition stammt wie das Sonett, die Oktave, die Ballade oder die Kanzone aus dem romanischen Kulturbereich. Als Erfinder der Terzine gilt Brunetto Latini (ca. 1220-1294), ein Italiener, der französischsprachige Werke schuf. Ihre Vollendung fand diese Form in der „Göttliche Komödie“ von Dante Alighieri (1265-1321). Die der Terzine immanente Zahl Drei spielt in diesem Werk eine große Rolle. Abgesehen von der mit der Zahl Drei verquickten Terzinenform beherrscht die Zahl den Bericht Dantes von drei Jenseitsreichen, die in je dreimal drei Kreise aufgeteilt sind, die wiederum in je 33 (einmal auch 34) Canti besungen wurden. In Italien war die Terzine demnach sehr verbreitet (Ariosto, Alfieri, Carducci, Pascoli, D'Annunzio). Die bedeutendsten Dichter verschiedener Nationen, insbesondere in der Romantik, dichteten in Terzinen (Boskan, Chamisso, Heredia, von Hofmannsthal, Mickiewicz und Puškin). Auch Goethes Faust hält einen Monolog in Terzinen als Einleitung des zweiten Teils, in dem die gesamte Tragödie symbolisch zusammengefaßt wird.⁶⁹⁶

Die Geschichte der Terzine in der ukrainischen Literatur ist wenig umfangreich: In die ukrainische Literatur zogen Terzinen zunächst durch Übersetzungen der „Božestvenna Komediya“ von Samijlenko und Draj-Chmara ein. Eine erste vollständige Übertragung erschien 1956 in einer von Karmans'kyj übersetzten und von

⁶⁹⁶ Vgl. Kačurovs'kyj (1967), S. 142-147; Bernheim, Roger (1954): Die Terzine in der deutschen Dichtung von Goethe bis Hofmannsthal. Düsseldorf, S. 16-28, 60f.

Ryl's'kyj bearbeiteten Fassung. Der erste Autor, der eigene ukrainische Terzinen schuf war Pantelejmon Kuliš (1819-97). Charakteristisch für seine Terzinen ist die syllabische Versifikation. Beliebt war die kanonische Terzinenform bei Ivan Franko (Prolog zu „Mojsěj“/ Moses, „Prytča pro pist“/ Gleichnis vom Fasten, einzelne Gedichte aus „Spomyny“/ Erinnerungen u.a.). Außerdem verfaßte B. Lepkyj das Terzinengedicht „Tercyna“. Diese kurze Reihe beschließt schon Oswald Burghardt mit seinen „Tercyny“ (Terzinen) und dem II. Teil von „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien).

3.1.4.2 „Tercyny“ (Terzinen)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Der Titel dieses auf das Jahr 1935 datierten Werks nimmt bereits vorweg, um welche Dichtart es sich handelt, nämlich um die Terzine. Im Fall von „Tercyny“ (Terzinen) wurden die 58 Zeilen in 19 Dreizeiler unterteilt, deren Abschluß eine einzelne Zeile bildet. Dem Kanon entspricht außerdem das Metrum des fünffüßigen Jambus mit alternierenden Endungen. Ebenso folgt das Reimschema dem Kanon: AbA bCb CdC dEd...StS t. Eine Besonderheit besteht in der Einpassung eines Dante-Zitats, das auf syllabischer Grundlage beruht (Z. 5), in den syllabotonischen Text Burghardts.

Viele der Reime sind Homoiotota (Z. 14/18, 20/22/24, 28/30, 29/31/33, 34/36, 35/37, 38/40, 44/48, 50/52, 56/58). Neben den reinen Endungen kommen jedoch auch einige nahe (23/25/27, 38/40/42) und ferne Reime (1/3, 5/7/9, 17/19/21, 35/37/39, 41/43/45, 47/49/51, 53/55/57) vor. Klang verleihen v.a. die reichen Reime (Z. 11/13/15, 20/22, 35/39, 49/51, 50/52/54, 53/55/57). Hinsichtlich des Konsonantismus (Z. 5/7/9, 17/19/21, 29/31/33, 49/51) und des Vokalismus (Z. 1, 7/9, 15, 29/31/33, 45, 47, 53) sind einige Reimwörter tonreich. Besonders auffällig gekennzeichnet ist Reim C (Z. 5/7/9), der makkaronisch und zudem gespalten ist. Ein weiterer Spaltreim findet sich innerhalb des Reims p (Z. 46). Originelle Reimwörter entstehen durch Eigennamen (Z. 11, 17, 29). Ein Schlagreim (Z. 30) hebt zwei der drei philosophischen Metonymien des Gedichts hervor, die ohnehin an exponierter Stelle durch Anführungszeichen gekennzeichnet sind. Ein Enjambement bindet diese an ihr philosophisches Antonym.

Die bei Burghardt meist ausgefeilte Lautstruktur zeigt sich auch hier in vielfältiger Weise, z.B. in den Alliterationen (Z. 1, 10, 21, 28, 31, 38, 39, 47, 48, 56, 42). Onomatopoetische Wirkung besitzt das Verhältnis von Lautstruktur zur Inhaltsebene in den Zeilen 1 (Trompetenklänge in der Alliteration), 21 („k“-Alliteration verbildlicht Knacken), 38 („r“ und „v“ unterstützen lautmalerisch inhaltliches Gebrüll) und 40 („pašč...bašt“ wirken durch die Zischlaute bedrohlich und durch die Assonanz wie eine große Öffnung). Der Vokal „i“ dominiert. Das dichte Lautgeflecht soll am Beispiel von Wiederholungen und deren Umkehrungen der ersten drei Strophen demonstriert werden: „koly“ (Z. 1) - „poklyče“ (Z. 2), „tvoei“ (Z. 1), „znoy“ (Z. 2) „surma“ (Z. 1) - „u ridnyj“ (Z. 2) - naruha“ (Z. 3) - „slova...Dantovym“ (Z. 4) - „dal'nij“ (Z. 2) - „naruha“ (Z. 3) - „nad...Dantovym zhadaj“ (Z. 4) - „nadii“ (Z. 7), „bezčestja“ (Z.3), „kraj“ (Z.2) - „naruha“ (Z. 3), „musyš znyščyty“ (Z. 7) - „duši pohasyš“ (Z. 9), „naruha“ (Z. 3) - „zhadaj“ (Z. 4) - „Hamuj“ (Z. 8), „pohasyš“ (Z. 9), „sjudy jdučy...vidaj,/ nadii“ (Z. 6/7) - „vidčaj“ (Z. 6) - „mandriynyku“ (Z. 8).

Zur semantischen Wiederholung und zur emphatischen Betonung führen die Epanalepsen in den Zeilen 20, 34, 44. Im ersten Fall geht die Figur mit einem syntaktischen Parallelismus einher. *Figurae etymologicae* bestehen zwischen den Zeilen 4/17/20/37 („peklom“–„peklo“–„pekli“–„pekla“/ Hölle), 40/42 („bašt“–„bašty“/ Turm), 20/37 (doppelt „kruh“ – „kruzi“/ Kreis). Die so geschaffene Vervielfachung jener Begriffe schafft eine bildliche Spiegelung, eine Ausdehnung von Hölle, Kreisen und Türmen von allen Seiten auf die Wahrnehmung des Lesers. Ungewöhnlich, dem philosophisch-pathetischen Thema aber durchaus angemessen, ist die Dominanz von Abstrakta über Konkreta. Auch kommen einige Namen vor, die intertextuelle Verbindungen herstellen, welche im inhaltsbezogenen Absatz genauer erläutert werden. Viele Adjektive und Verben verleihen dem Gedicht deskriptiven Charakter und Dynamik. Besonders die zahlreichen Imperative (Z. 4, 44, 46, 47, 48, 50, 52) und das dominante Personalpronomen „ty“ (du Z. 9, 34) verweisen auf den warnenden und appellierenden Charakter sowohl dieses Gedichts als auch der Terzinen Dantes. Sie unterstützen die Apostrophen in den Zeilen 1, 8, 12 und 43. Rein schmückende Funktion übernehmen die für Burghardt eher ungewöhnlich zahlreichen Epitheta ornantia in den Zeilen 18 („zelenych“/ grüne), 22 („lahidnyj“/ sanft), 46 („neznanu“/ unbekannt) und 56 („strašnu“/ schrecklich).

Auffallend wirkt trotz einer ohnehin lautmalerischen und alliterierenden Umgebung die *Figura homonymica* „reve“ (brüllt Z.38) – „rve“ (zerreißt Z. 39). Zum spezifisch mit den von Dante geprägten Terzinen assoziierten semantischen Feld gehören folgende Begriffe: „peklom“/ „peklo“/ „pekli“/ „pekla“ (Hölle Z. 4/17/20/37), „kruh“/ „kruzi“ (Kreis doppelt in 20, 37), „Dantovym“ (Dantes Z. 4), „Vergilij“ (Vergil Z. 11), „mahiju“ (Magie Z. 16), „dijavola“ (Teufel Z. 33), „pašč“ (Rachen Z. 38, 40), „hordyj fl’orentiec’, u vyhnanni“ (stolzer Florentiner in der Verbannung Z. 51) sowie die Zahlen Sechs und Neun (Z. 17, 20, 37), wobei erstere mit der Erde, letztere mit Hölle und Paradies verbunden ist. Weitere Zahlen „sto tysjač“ (hunderttausend Z. 38) und „sotni“ (hunderte Z. 40) besitzen hyperbolische Funktion. Ein weiteres semantisches Feld bezieht sich auf die Ukraine. Dazu zählen folgende Begriffe: „Ševčenkovyč“ (Ševčenkos Z. 13), „kraj“ (Land Z. 2, 13, 18), „stepach“ (Steppen Z. 12), speziell auf die Hungersnot der Jahre 1932/33 bezogen auch „žerut’...holodu“ (sie fressen...Hunger Z. 27). Wichtig für die Philosophiebildung dieses Gedichts ist das metaphysische Vokabular: „smertel’nyj“ (tödlich Z. 8), „mertvyč“ (sterblich Z. 29), „vmry“ (ich sterbe Z. 50) und deren Antonym „bezsmertnyj“ (unsterblich Z. 24). Die Farbpalette dieser Terzinen erstreckt sich von düsteren Tönen „siryj“ (grau Z. 9) und „čornych/ čornomu/ čorna“ (schwarz Z. 10, 23, 37) über hoffnungsvolle Symboladjektive wie „synij“ (blau Z. 13), „zelenych“ (grüne Z. 18) oder „jasnomu“ (hell Z. 57) bis zum ambivalenten „bahrijani“ (purpurrot Z. 29).

Die Einfügung von wörtlicher Rede in den Zeilen 6/7 entfaltet eine emphatische Wirkung. Ebenfalls eine solche Wirkung besitzen die Aposiopesen (Z. 43, 57) und Ausrufesätze (Z. 5, 21, 27-29) sowie insbesondere die Interjektion „o“, die dreifach kurz nacheinander geschaltet wurde (Z. 21, 27, 29). Strukturiert wird der Inhalt durch Doppelpunkt (Z. 4, 16) und Bindestrich (Z. 19, 22, 31, 34). Abgesehen von wenigen Passagen (Z. 30-35, 39-49) dominiert der asyndetische und hypotaktische Satzbau. Asyndetische Reihungen von Verben dienen zur maximalen Dynamisierung des Geschehens (Z. 39 und 44). Die Strophengrenzen bilden in den meisten Fällen gleichzeitig syntaktische Abschlüsse (Z. 15, 21, 24, 33, 36, 39, 48, 51) mit

Ausnahme der Strophenenjambements (Z. 9/10, 12/13, 42/43). Innerhalb der Strophen finden sich Enjambements häufiger (Z. 1/2, 11/12, 13/14, 23/24, 25-27, 31/32, 37/38, 40/41, 46/47, 52-54, 55-57). Sie drücken auf syntaktischer Ebene inhaltliche Dynamik aus. Die Inversionen treten konzentriert auf (Z. 1/2, 4, 7, 9, 15, 16, 17, 32, 40/41, 42, 47, 48, 58) und lassen Satzbau sowie Inhalt entsprechend der Philosophie in einem komplexen Licht erscheinen. Auch Appositionen stellen ein solches komplexes Verfahren dar (Z. 8, 46, 51, 53/54, 55). Ein Hyperbaton (Z. 20) lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf ein Motiv des Infernos von Dante, nämlich den neunten Kreis der Hölle.

Im hier zu behandelnden Gedicht „Tercyny“ (Terzinen) zeichnet der Autor ein besonders negatives, hoffnungsloses Bild einer Nation, die sich durch eines der oben genannten semantischen Felder als die Ukraine entpuppt. Die Datierung des Gedichts auf den 27.3.1935 läßt vermuten, daß Burghardt aus der Situation der gefestigten Emigration heraus die Erfahrung von Oktoberrevolution und Bürgerkrieg sowie das Heimweh der Emigration verarbeitet. Josefina Burghardt ist der Meinung, in diesem Gedicht die Einflüsse sowohl Dantes als auch des stalinistischen Terrors zu finden.⁶⁹⁷ Burghardt selbst beschreibt den Zusammenhang mit Dante folgendermaßen: „V cij poezii vžyto strofu, ščo neju pysav Dante svoju ‚Divina Commedia‘, ščob pidkreslyty paralelizm: Dantove peklo – stalinizovana Ukraïna.“ (In jener Poesie wird eine Strophe gebraucht, die Dante in seiner ‚Göttlichen Komödie‘ schrieb, um den Parallelismus zu unterstreichen: Dantes Hölle – die stalinisierte Ukraine).⁶⁹⁸

Diese Emigrationssituation wird in der Genitivmetapher „surma tvoeï tuhy“ (die Fanfare deiner Sehnsucht Z. 1) und im kontrastiven Pleonasmus „ridnyj dal’nyj“ (heimatlich fern Z. 2) ausgedrückt. Soweit geht es noch um ein positives Heimweh, eine Nostalgie, die üblicherweise verklärend wirkt und in der Motivik der Emigrationsliteratur dominiert. Nach diesen Versen schafft der Autor jedoch eine negative Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit. Die abstrakten Termini „bezčestja i naruha“ (Unehre und Schimpf Z. 3) könnten sich direkt auf die Gruppe der Neoklassiker bzw. auf die gesamte ukrainische Intelligenz beziehen, die durch die Sowjets verfolgt wurde und nicht die ihnen nach Meinung des Autors gebührende Anerkennung fanden. Als Kontrast zur auf diese Weise evozierten Kulturlosigkeit in der Ukraine steht in Zeile 4 der durch den Namen und den in der „Göttlichen Komödie“ zentralen Begriff „peklo“ (Hölle) deutlich markierte intertextuelle Verweis auf den Humanisten Dante. Auch das folgende Zitat stammt aus dessen „Göttlicher Komödie“ (Z. 5). Bemerkenswert ist dabei, daß sich das Zitat trotz seiner syllabischen Verstechnik organisch in Burghardts syllabotonischen Text einfügt. Das Zitat stellt eine Prophezeiung dar, die nichts Gutes verheißt, also auf den restlichen Gedichttext verweist. Der Intertext ermöglicht es Burghardt, die Parallele zwischen Dantes Hölle und der Ukraine zu ziehen und beide gleich zu setzen. Die entsprechende Atmosphäre wird durch das Hendiadyoin „i skorbotu i vidčaj“ (in Kummer und Verzweiflung Z. 6) hergestellt, deren Antithese „nadiï“ (Hoffnung Z. 7) zur Bekräftigung verneint ist. Die Apostrophe „mandrivnyku“ (Wanderer Z. 8) bezieht sich auf die Dichterfigur aus Dantes „Göttlicher Komödie“, sein Alter ego, das die verschiedenen Höllen- und Himmelskreise aus der mittelalterlichen Vorstellung von Metaphysik begeht. Burghardts Wanderer, vermutlich auch als Alter ego des Autors

⁶⁹⁷ Vgl. Burghardt, Josefina (1962), S. 25.

⁶⁹⁸ Zit. n. Klen (1991), S. 448.

gedacht, durchwandert dagegen die irdische Hölle der Ukraine. Dieses Motiv wurde später in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) erweitert zu einer ganzen Epopöe. Die Adjektive „smertel’nyj“ (tödlich Z. 8), „siryj“ (grau Z. 9), „čornych“ (schwarz Z. 10), „movčaznyj i sumnyj“ (schweigsam und traurig Z. 11) schaffen eine beklemmende Atmosphäre. Diese Beklemmung wird insbesondere spürbar in Verbindung mit der Seele, die in grauen Tagen, einer Metapher für die Routine des Alltags, versinkt (Z. 9) oder mit dem Oxymoron, das dem Symbol vom Lebensspender Sonne mit kraftvollem Schein das Verb „zmerchne“ (erlöscht) zuschreibt (Z. 10). Auch der Himmel enthält nicht das strahlende Blau, welches das zukünftige Paradies symbolisiert, sondern droht mit der Farbe des Todes und des Bösen (Z. 10).

Der römische Dichter Vergil wurde zunächst von Dante als eine Figur eingeführt (Z. 11), die das Alter ego des Autors durch die verschiedenen Kreise von Inferno und Purgatorio führt. Im gegebenen Kontext der markanten geographischen Bezeichnung „stepach“ (Steppen Z.12) und der Genitivmetapher „synij kraj Ševčenkovyh idylj“ (blaues Land von Ševčenkos Idyllen Z. 13) muß jedoch auch das in der ukrainischen Literatur bedeutsame Werk „Eneida“ (Äneis) von Kotljarevs’kyj genannt werden, der Vergils Werk zur Travestie umgestaltete. Auch Kotljarevs’kyj übernahm das Motiv der Wanderung durch die Hölle. Sein Inferno jedoch ist burlesk ausgestaltet, um ihm gegen die zeitgenössische Feudalherrschaft indirekte politische Aussagen zu ermöglichen.⁶⁹⁹ Wie dieser indirekte intertextuelle Bezug verweist auch die Nennung Ševčenkos auf die Vergangenheit der ukrainischen Literatur, die in einem Pleonasmus aus Helligkeit und Reinheit (Z. 15) positiviert wird. Die intertextuelle Erwähnung Ševčenkos zielt jedoch nicht auf Gemeinsamkeiten seines Werks mit Burghardt, da solche in Form oder Motiven nicht bestehen. Vielmehr geht es wohl um die politischen Ideen des Nationaldichters. Ševčenko kämpfte in Werk und Person für eine Unabhängigkeit und Einheit der Ukraine zu einer Zeit, da diese noch in die dem Habsburger Reich zugehörige West- und dem russischen Zarenreich untergegliederte Ostukraine zerfiel. Seine Zielvorstellung wird in einer Genitivmetapher (Z. 13) mit dem Ausdruck „idylj“ (Idyllen) als Ort der Harmonie und Nichtveränderung gekennzeichnet und durch das Farbsymbol „synij“ (blau) als Hoffnungsträger beschrieben, denn er gab dem ukrainischen Freiheitsstreben Nahrung bis in Burghardts Tage. Die Weite der Ukraine und die Verbreitung von Ševčenkos Idealen finden durch eine Distributio (Z. 14) Ausdruck. Diese Ideale stehen im krassen Kontrast zur anschließenden Beschreibung der ukrainischen Gegenwart mit Tod, Elend und Chaos.

In den Versen 16-20 findet eine Überleitung von der positiv und lebensvoll beschriebenen Erde mit dem Farbsymbol „zelenych“ (grüne) Pflanzen in einer Genitivmetapher und dem Pleonasmus (Z. 18) zur Hölle mit Hilfe dantesker Zahlensymbolik statt. Die Zahl Drei spielt in Dantes „Göttlicher Komödie“ eine Hauptrolle (s.o.). Die drei Jenseitsreiche sind in je neun Kreise eingeteilt. Die Zahl Neun wie auch die geometrische Figur des Kreises symbolisieren dabei Vollkommenheit. Auch die bei Burghardt genannten Zahlen sind durch drei teilbar. Die Zahlen Sechs (Z.17) und Neun (Z. 20) sind der Erde bzw. Diesseits und dem Jenseits zugeordnet (s.o.).

⁶⁹⁹ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 304-307. Kotljarevs’kyjs Werk als Burleske bezeichnet in IUL. Bd. 1, S. 71; Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 100f. Burleske erscheint auch angebrachter als Travestie, da es sich bei der „Eneida“ (Äneis) nicht um die Verspottung der ernsthaften Vorlage handelt, sondern eher um eine liebevolle Humorisierung. Vgl. Wilpert (1959), S. 78, 653.

Nun folgen Szenen, die an extreme Grausamkeiten des Krieges erinnern, die also die reale Revolution und den Bürgerkrieg betreffen, nicht eine phantastische Hölle. Besonders kraß sind die Ausdrücke und Bilder in den Zeilen 21, 26/27 und 29. Die darin enthaltene Steigerung der Eindrücke ins Negative wirken der Statik des Gedichts entgegen. Ungewöhnlich ist die Darstellung solcher Inhalte in Versform. Die Distributio „fabryky j kremli“ (Fabriken und Kreml Z. 21) symbolisiert zwei zentrale Institutionen des Sowjetstaats. Die Distributio ist als Genitivmetapher mit einer Metonymie für die Opfer des Sowjetstaats verbunden, wobei „z ljud'koï kosty“ (aus menschlichen Knochen Z. 21) bereits ein brutales Bild darstellen. Dieses Bild wiederholt sich in Zeile 29 „mertvyč til“ (tote Körper). Ein Chiasmus (Z. 22) verdeutlicht die Abwesenheit von Ruhe ebenso wie der personifizierte Begriff „chaos“ (Chaos). Farbliche und akustische Symbole in der Genitivmetapher von Zeile 23 setzen diesen Eindruck von andauernder Unruhe nach der Revolution fort. Die Andeutung von Wahnsinn im Bild der Zeile 25 oder die direkte Beschreibung von Kannibalismus⁷⁰⁰ (Z. 26/27) sind Versuche des Autors, der grausamen Revolutions- und Kriegswirklichkeit gerecht zu werden, insbesondere im Bezug auf Hungerjahre von 1932/33. Noch zynischer wirkt letzterer Umstand, der in der Genitivmetapher „benket noči“ (Bankett der Nacht Z. 27) ironisiert wird.

Hinzu kommt die Verbindung mit der Teufelssphäre durch die dem Satan zuzurechnenden Begriffe „noči“ (Nacht Z. 27), „čumnyj čad“ (Pestdunst Z. 28) und „bahrijani“ (purpurrot Z. 29). Diese Begriffe evozieren gleichzeitig die Assoziation von Blut und Kampf. Hekatomben⁷⁰¹ (Z. 27) stellt einen Begriff dar, der als Archaismus einen Verweis zurück zu Vergils Zeit bildet, aber gleichzeitig auf metasprachlicher Ebene den Tenor des Gedichts mit Opfern aller Revolutionen oder Kriege einbringt. Interjektionen (Z. 27, 29) und Ausrufe (Z. 27, 28, 29) erzeugen zusätzlich Emphase. Positive Begriffe als Metonymie für die Seele werden durch eine Distributio strenger Formen⁷⁰² („trykutnyky i romby“/ Dreiecke und Romben Z. 31) und die direkte Nennung vom Teufel und schwerem Gewicht („pl'omby“/ Plomben Z. 33) ins Negative verkehrt. Dabei symbolisiert die Begriffskette „Duša‘, ,zorja‘ i ,sad“ (Seele‘, ,Stern‘ und ,Garten‘ Z. 30) das Geistesleben und die menschliche Kultur als das, was Gott oder Teufel zufallen kann. Die Seele symbolisiert Sensibilität, die Sterne menschliche Träume und Sehnsüchte, der Garten irdische Hoffnung und Glaube bzw. paradiesische Vorstellungen, die intertextuelle bezogen werden könnten auf Voltaires *Candide* oder auch Skovorodas „Sad božestvennych pisen“ (Garten göttlicher Lieder). Metonymisch findet sich dieser Humanismus darüber hinaus in den Begriffen „pisni“ und „dumok“ (Lieder, Gedanken Z. 32), die in einem syntaktischen Chiasmus Geistiges und Schöpferisches zusammenfassen.

Die bislang in direkter, realistischer Weise geschilderten Schrecken finden im folgenden eine mehr metaphorische Fortsetzung. Die Zeilen 34-36 stellen einen Menschen dar, der mittels Epanalepse direkt als Einzelner angesprochen wird. Dieser Einzelne nun wird durch die Metapher vom „vidirvanyj lystok“ (abgerissenes Blatt Z. 34) als Ohnmächtiger dargestellt. Dessen Situation erscheint insbesondere bedrohlich, weil er einer „nevidoma vlada“ (unbekannte Macht Z. 35) ausgeliefert

⁷⁰⁰ Kannibalismus ist außerdem ein Motiv in „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre II/17/1-19/8) oder „Mandrivka do soncja“ (Wanderung zur Sonne).

⁷⁰¹ Ursprünglich Opfer von 100 Tieren, später große Opfer verschiedenster Art.

⁷⁰² Bei Siehs (1952). Bd. 2, S. 308 beziehen sich die geometrischen Formen Burghardts auf urbane Verherrlichungen von Sosjura; hier jedoch sind Normen und Unfreiheit gemeint.

ist. An die wilden Tiere aus Dantes Inferno erinnern die wiederholten „pašč“ (Rachen Z. 38, 40), verstärkt durch die Verben in Zeile 39, die hier statt Tieren der unbekanntes Gefahr zugeschrieben werden und den apokalyptischen Begriff „rohamy“ (Hörner Z. 40), der sich jedoch auch auf Teufelsgestalten im allgemeinen beziehen kann. Angsteinflößend wirken die Zahlen und Farben. Die Zahl Neun (Z. 20, 38, 40) nämlich markiert den jeweils letzten Kreis des jeweiligen Jenseitsreichs der „Göttlichen Komödie“. Dantes neunter Kreis im Inferno ist der Bestrafung von Verrat gewidmet. Verrat stellt nicht nur in der Bibel (z.B. Judas-Verrat) eine der schlimmsten Sünden dar, sondern wurde auch im Zusammenhang mit der ukrainischen Geschichte sowohl Russen als auch ukrainischen Landsleuten vorgeworfen. Die Personifizierung von „zrada“ (Verrat Z. 37-39) verweist auf den Terror der ČK in der sowjetische Realität und das allgemeine politische und gesellschaftliche Klima jener Zeit. Die Begriffe „bašt/i“ (Turm/ Türme Z. 40/42) mit der Konnotation von Gefängnis, „plašč“ (Rachen Z. 42) als Metonymie für ČK-Männer und „nevsypušče oko“ (rastloses Auge Z. 43) als Metapher der Überwachung geben weitere Details der damaligen Situation. Die meist implizit eingebrachte Farbe Schwarz („čorna“/ schwarz Z. 37, „morok“/ Verfinsterung Z. 41, „pit'my“/ Dunkelheit Z. 42) symbolisiert das Böse, den Tod oder das Teuflische. Eine Aposiopese (Z. 43) deutet Resignation über die Situation an.

Ab Zeile 44 beginnt ein inhaltlich und strukturell neuer Abschnitt. Die Einleitung erfolgt durch eine Epanalepse. Eine Reihe von Imperativen, die syntaktische Parallelismen nach sich ziehen, taucht in diesem Abschnitt auf. Zahlreiche direkte Vergleiche treten neben die Metaphern. Inhaltlich geht es um einen Appell an Stelle der üblichen Deskription: die Seele, das Geistig-Kulturelle soll die Menschen im Inferno bewahren, nicht das Körperliche, das der Seele gemäß dem christlichen Ansatz antithetisch gegenübersteht. Erfahrung soll tradiert werden (Z. 52, 53). Auch der Weg dahin wird deutlich, indem Unabhängigkeit und Freiheit gelebt werden. Die letzteren abstrakten Begriffe finden sich in Metaphern der Weite und Ferne: „prostir šyrokyj“ (weiter Raum Z. 45), in der Genitivmetapher und ihrer Erweiterung in der Distributio „voli vychor p'janyj,/ čuži kušči i kameni ciluj“ (berauschter Sturm des Willens,/ küsse fremde Büsche und Steine Z. 47/48), „bezprytul'nym“ (obdachlos Z. 49) mit der Konnotation einer Wanderung, die Genitivmetapher „nedoli chlib“ (Brot des Unglücks Z. 50) mit der gleichen Konnotation. Die Personifizierung von „neznanu dolju“ (unbekanntes Schicksal Z. 46) durch seine Gleichsetzung mit „sestru“ (Schwester) sind typisch für Burghardts Darstellungen des Schicksals als unberechenbarer, mächtiger, lenkender Kraft. Ein Vergleich setzt das Schicksal Dantes, welches durch Periphrase beschrieben ist, dem Burghardts gleich („jak hordyj fl'orentijec', u vyhnanni“/ wie der stolze Florentiner in der Verbannung Z. 51).

Als Metapher für diese Erfahrung des Kampfes der ukrainischen Seele um Unabhängigkeit dient in der letzten Strophe der in Namensnennung und Handlung deutlich markierte intertextuelle Bezug auf die Legende vom Heiligen Georg. In dieser Legende, die übrigens auch Thema eines deutschen Gedichts Burghardts aus dem Jahr 1936 ist und außerdem in „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) und dem ersten Teil der „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) vorkommt, bekämpft der als Ritter dargestellte Georg einen Drachen, welcher das Böse symbolisiert und tötet ihn. Hyperbolisch wird die Legende und ihr kämpferischer Inhalt als „pra-

davn'oi" (uralt Z. 54) bezeichnet und mit Märchen und Erinnerungen (Z. 53) verglichen. So wird „zabutoi“ (vergessen) zu einem Ereignis verkehrt, das in der Volkstradition über lange Zeiträume nicht in Vergessenheit geriet und nun wieder aktuell ist: der Kampf gegen das Böse nämlich. Als Chiasmus stehen sich die Zeilen 55/56 und 57/58 gegenüber. Der erste Teil dieses Chiasmus beschreibt das Bedrohliche im Vergleich der Naturgewalten (Z. 55) mit der durch ein Epitheton ornans erweiterten Metapher „počvaru“ (Ungeheuer Z. 56). Der zweite Teil stellt dem Bedrohlichen das Strahlend-Heldenhafte in den Adjektiven „svjatyj“ und „jasnomu“ (heilig, hell Z. 57) und den Erfolg des Ritters gegenüber. Der Sieg über das Symbol des Bösen, den Drachen nämlich, ist an exponierter Stelle in der letzten, einzelnen Zeile markiert. Noch deutlicher erscheint der Sieg durch einen verbalen Parallelismus membrorum (Z. 56, 58). Der Griff zur christlichen Mythologie als eine Art Moral des künstlerischen Werks (Z. 44, 52) ist typisch für des religiösen Burghardt. Der Drache verkörpert in der frühmittelalterlichen christlichen Mythologie wie die Schlange das Böse oder den Teufel schlechthin. Er kommt in der Apokalypse als menschenfressendes Ungeheuer vor. Daher bedeutet der Sieg über einen Drachen die Überwindung von Chaos und Bösem. Siehs betrachtet diesen Sieg von Gutem über Böses als die Essenz der Philosophie Burghardts.⁷⁰³ Auch im Jugendstil findet sich das Motiv des Heiligen Georg auf der Suche nach dem Gral und sein Kampf gegen das Böse.⁷⁰⁴ Bezeichnend ist hier jedoch, daß Burghardt aus dem Spektrum von Retterfiguren⁷⁰⁵ den Heiligen Georg, also die religiös-christliche Variante gewählt hat.

Insgesamt hinterläßt „Tercyny“ (Terzinen) einen dramatischen Eindruck beim Leser. Das liegt an der Dynamik, die die Antithese zwischen Idealvorstellung und extrem geschilderter Realität hervorruft sowie am Konzept von Deskription (Z. 1-43), Wende (Z. 44-55) und philosophisch-moralischer Quintessenz (Z. 56-58).

3.1.4.3 Resümee

In strophischer Komposition, Metrum, Reimschema und Alternanz gleichen die Terzinen aus „Tercyny“ (Terzinen) denen aus dem zweiten Teil von „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien). Beide Gedichte folgen in diesen konstituierenden Elementen genau dem Kanon. In der Epopöe handelt es sich sogar um quasi zwei Terzinengedichte, da die dreizeilige Strophenform an zwei Stellen von einem einzigen Vers abgeschlossen werden. Auch die Tendenz zu genauen Reimen aus abstrakt-philosophischen Begriffen haben sie gemeinsam. Die den romanischen Dichtarten meist inhärente innere Spannung, die im Fall der Terzine idealerweise als These, Antithese und Synthese auftritt, ist in Burghardts Terzinen ebenfalls vorhanden. Der inneren Form nach entspricht kaum einer der Dreizeiler allein einem inhaltlichen Bild, so daß die einzelnen Strophen sowohl inhaltlich als auch formal und insbesondere auch syntaktisch miteinander verwoben sind. So verbindet in „Tercyny“ z.B. ein Zitat (Z. 6-7) oder die apokalyptische Klimax (Z. 8-10) je zwei Strophen. Die Abwechslung positiver und negativer Eindrücke erzeugt Spannung

⁷⁰³ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 459-461.

⁷⁰⁴ Vgl. Hermand, S. 156.

⁷⁰⁵ Andere wären z.B. Siegfried aus der Nibelungensage oder Beowulf aus der gleichnamigen englischen Nationaldichtung. Angaben aus Lurker (1991), S. 149.

(z.B. zwischen Z. 1-3 oder Z. 16-21). Lediglich die letzten drei Strophen von „Tercyny“ könnten als Schilderung einzelner Szenen betrachtet werden.

Der Inhalt der Terzinen in der Epopöenform ist Dantes Höllenkonzept nachempfunden mit apokalyptischen Bildern des sowjetischen Terrors und seiner Verselbständigung, das abschließt mit der Szene des Kreml als Sitz des Satan persönlich. Der Inhalt von „Tercyny“ (Terzinen) ist ebenfalls mit dem Terzinendichter Dante verbunden. Neben seiner strophischen Komposition verwendet Burghardt auch hier das Kreiskonzept des Inferno oder Figuren der „Göttlichen Komödie“. Diese sind wie im Terzinen-Abschnitt der Epopöe Ausdruck der realen ‚Hölle der besetzten Ukraine‘. In „Tercyny“ (Terzinen) kommt auch der heilige Georg als Retter und Inbegriff des Kämpfers für das Gute vor, der in der Epopöe zwar nicht in den Terzinen, aber doch später aufgegriffen ist. In dieser Hinsicht kann „Tercyny“ (Terzinen) also als grober Entwurf der späteren Epopöe gelten. Das zeitgeschichtliche Thema und ein scharfer Ton aus „Tercyny“ (Terzinen) finden sich auch in Burghardts Quatrains und Gedichten ohne fixierte strophische Komposition als Ansatz, der später in der Epopöe zentral wird. Für jene Gedichte Burghardts, deren Dichtart aus dem romanischen Kulturbereich stammt, ist dies also eine Besonderheit.

Für Burghardts Gesamtwerk charakteristisch sind die raffinierte Lautstruktur, der Nominalstil und zahlreiche iterative Strukturen in „Tercyny“ (Terzinen). Typisch ist auch seine Bevorzugung romanischer Formen wie Terzine, Sonett, Sestine, Oktave und Ballade, die im italienischen Humanismus geprägt wurden und deren kanonisierte Regeln er streng befolgt, während er außerdem den traditionellen Inhalt jener Formen aufnimmt und als intertextuelle Bezüge organisch einbringt. Ungewöhnlicher für Burghardts Stil sind dagegen zahlreiche Imperative, die einen appellierenden Charakter erzeugen und die Dominanz von Abstrakta. Auch die Einarbeitung eines syllabischen Zitats stellt eine Besonderheit dieses Werks dar. Doch zeigen diese Abweichungen vom üblichen Stil Burghardts lediglich ein weiteres Merkmal des Dichters auf, nämlich, daß er die Wahl der Stilmittel dem zu bearbeitenden Thema anpaßt.

3.1.5 Ballade

3.1.5.1 Konventionen der Balladenform und ihre historische Entwicklung unter besonderer Berücksichtigung der ukrainischen Literatur

Um Unschärfen zu vermeiden, sollen vor der Analyse der einzigen Ballade Burghardts verschiedene Definitionen aufgeführt werden, die sich unter dem Begriff der Ballade subsumieren lassen.

Das von Goethe als „Urei“ aller drei Grundarten der Literatur bezeichnete Genre kann unterschiedlichste Stoffe, Themen, strukturelle oder stilistische Merkmale beinhalten.⁷⁰⁶ Kačurovs'kyj führt als Unterscheidungsmerkmal den historischen Zeitpunkt an, nach dem er drei Balladentypen differenziert, die auch Wilpert ähnlich beschreibt. Zuerst entstand demnach die provenzalische Ballade. Dabei handelt es sich um eine Gattung der Troubadourlyrik aus dem 12. Jh., um ein strophisches Tanzlied mit Refrain. Nach dem geographischen Ort seines Auftauchens wurde ein weiterer Typ von Kačurovs'kyj französische Ballade genannt. Diese lyrische Poesie besteht als Monostrophe mit durchgehendem Reim aus drei Couplets und einem Halbcouplet. Pro Couplet besitzt sie acht bis zwölf Verse und teilt sich in zwei Hälften, die mit drei oder vier Reimen verbunden sind, nämlich ababbcbc und ababbccdc. Alle Couplets enden mit dem gleichen Refrain. Den letzten Typ sieht Kačurovs'kyj durch die literarische Epoche charakterisiert, in welcher er geprägt wurde. Er bezeichnet ihn daher als romantische Ballade. Dieser lyrisch-epischen Poesie schreibt der Autor phantastische oder heroische Inhalte zu. Er nennt die Beispiele der englischen Volksballade sowie die Schriftsteller Scott, Goethe, Uhland, Schiller, Puškin, Mickiewicz oder Ševčenko.

Wilpert dagegen postuliert eine englische Variante mit einem auffallenden Ereignis und einer Mischung des lyrischen, epischen und dramatischen Elements. Er nennt außerdem die deutsche Ballade als Variation, die sich lediglich durch eine Tendenz zu Stoffen aus Geschichte, Sagen oder Mythen von der englischen unterscheidet.⁷⁰⁷ Burghardts „Baljada pro pomstu“ (Ballade über die Rache) entspricht diesem letzten Typ.

Andere Autoren unterscheiden dagegen nach Inhalt und Stil zwischen einer lyrischen Volksballade, einer romanzenhaften Kunstballade und Ideenballaden. Von formalen Normen ist dabei keine Rede.⁷⁰⁸ Des weiteren ergeben sich Balladentypen durch eine Differenzierung nach strukturellen Merkmalen (dialogische oder versifizierte Ballade), nach Stoffen (historische, soziale, usw. Ballade) oder nach dem Stil (romanische bzw. legendenhafte Ballade mit christlich-humanistischem Inhalt und die nordische Ballade mit rauher, düsterer Grundstimmung).⁷⁰⁹ Von den drei Grundarten der Literatur besitzt die Ballade sowohl den epischen Stoff, den lyri-

⁷⁰⁶ Vgl. Goethe, Johann W. (1998): Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 21: Ästhetische Schriften 1821-1824: Über Kunst und Altertum III-IV. Frankfurt a. M., S. 39.

⁷⁰⁷ Vgl. Kačurovs'kyj (1967), S. 208-213; Wilpert (1959), S. 43.

⁷⁰⁸ Außer vielleicht, daß die Volksballade meist mündlich vorgetragen ist. Vgl. Hassenstein, Friedrich (1986): Die deutsche Ballade. Grundlagen und Beispiele (Sekundarstufe I). Hannover (Deutschunterricht konkret), S. 25-37; Prang, Helmut (1968): Formgeschichte der Dichtkunst. Stuttgart, S. 171-175; Wilpert (1959), S. 44.

⁷⁰⁹ Vgl. Wilpert (1959), S. 44.

schen Ton sowie den dramatischen Dialog.⁷¹⁰ Die Gattung Ballade wird also durch eine Mischung formaler und inhaltlicher Merkmale konstituiert.

Nud'ha bietet folgende Synopse der literaturgeschichtlichen Verbreitung der Ballade. Dem provenzalischen Tanzlied sei in Italien (13/14. Jh.) ein Refrain hinzugefügt und es sei dort in ein literarisches Genre verwandelt worden. Die Kanonisierung der Ballade sei in der höfischen Lyrik im Frankreich des 14./15. Jh. nach oben beschriebenen Regeln erfolgt. Eine gesonderte Entwicklung gesteht auch dieser Text der englischen Ballade zu mit tragischen Inhalten, phantastischer Atmosphäre, dramatischem Vortrag und melancholischem Grundton. Was bei Kačurovs'kyj als romantische Ballade bezeichnet wird, ist hier die Kunstballade, die Nud'ha erst im Sentimentalismus für interessant befindet. Nud'ha bescheinigt der Ballade das beliebteste Genre in der englischen und deutschen Romantik gewesen zu sein.⁷¹¹

Wilpert geht von einer relativen Freiheit von Metrum, strophischer Komposition und Rhythmen im Kanon der Ballade aus. Besondere Tendenzen haben sich im Laufe der Literaturgeschichte dennoch herausgebildet. Die kanonische Balladenstrophe ist heterometrisch mit dem Metrum des drei- bis vierfüßigen Anapäst, bei der englischen Volksballade mit einem vierhebigen Vers in den ungeraden und einem dreihebigen in den geraden Zeilen mit männlichem Kreuzreim. In der russischen Ballade des 19. Jh. werden Amphibrachys mit rein männlichen Reimen und Wechsel von drei Versfüßen in den ungeraden zu vier Füßen in den geraden Zeilen häufiger. Dabei bewirkt das Metrum Monotonie und Künstlichkeit, also einen epische Tendenz. Die rein männlichen Versenden erzeugen einen herben, rauhen Ton und der Paarreim eine Binarität, die als einfachste Kompositionsform doch die Dynamik von Auf- und Abgesang in sich birgt.⁷¹² Die Einführung der Ballade in die russische Literatur ist v.a. V. A. Žukovskij und A. K. Tolstoj zu verdanken. Die drei literarischen Grundarten haben sich in der russischen Ballade wenig vermischt. Insbesondere wurde der dramatische Aspekt vernachlässigt. Bei Neoromantikern und Symbolisten handelte es sich um rein lyrische Balladen. Eine Blütezeit erlebte die Ballade in Rußland in den Jahren 1830-40, aufgrund der damaligen romantischen Grundhaltung und Weltanschauung, die dem Genre entsprach. Die russische Volksballade wurde von den meisten Dichtern wenig beachtet.⁷¹³

Ukrainische Ballade

Die Volksballade war bei den Slaven im 13.-14. Jh. aufgekommen und als kanonisierte Form im 17.-18. Jh. angenommen worden. Wichtigstes Motiv der ukrainischen Volksballade sind Kosaken mit tragisch-dramatischem Schicksal. Das Leben einfacher Leute statt großer Helden und ihrer ungewöhnlichen, aber immer realitätsverbundenen statt phantastischen Erlebnisse bildete den Mittelpunkt, auch wenn zur Weltanschauung des Volkes übernatürliche Kräfte oder Animismus gehörten. Diese Balladen besaßen die didaktisch-moralische Funktion, Sitten, Traditionen und

⁷¹⁰ Vgl. Goethe (1998), S. 39; Prang, S. 170; Wilpert (1959), S. 43.

⁷¹¹ Vgl. Nud'ha, Hryhorij A. (1970): *Ukrains'ka Baljada*. Kiev, S. 5-53, 102.

⁷¹² Vgl. Seemann, Klaus-Dieter (1986): Studien zum russischen Balladenvers I. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 46, S. 318-335; Wilpert (1959), S. 44.

⁷¹³ Vgl. Neumann, Friedrich W. (1937): *Geschichte der russischen Ballade*. Königsberg; Berlin, S. 6, 283-287, 291; Seemann, S. 318-335.

Geschichte zu vermitteln.⁷¹⁴ Eine andere Charakterisierung erfährt die ukrainische Volksballade bei Petrov. Da gibt es neben den aufgrund realer, außergewöhnlicher Ereignisse hervorragenden Balladen auch die aus rituellen Liedern entstandenen Phantasieballaden mit dem Motiv der Transformation einer Person aufgrund des Wirkens böser Mächte oder von Flüchen wie z.B. die Verwandlung von einem Mädchen in eine Pappel. Außer den eigenen wurden Folkloremotive anderer Nationen in ukrainischen Balladen bearbeitet. Hier wird eine moralisch-ethische Funktion angegeben. Der Ukraine wird die Aufgabe eines Mittlers der literarischen Form zwischen Ost- und Westeuropa zugeschrieben, was nicht unwahrscheinlich ist, da sie diese Rolle bezüglich verschiedenster kultureller Neuerungen innehatte.⁷¹⁵

Die Kunstballade dagegen nahm offensichtlich einen anderen Weg. Sie kam zu Beginn des 19. Jh. über Polen und Rußland in die Ukraine, wo sie zunächst P. Bilec'kyj-Nosenko, P. Hulak-Artemovs'kyj, L. Borovykovs'kyj und I. Sreznjevs'kyj pflegten. Diese neue Form der Ballade war von der Romantik geprägt, also ein Lied oder Gedicht mit Fabel, dramatisch gespanntem Sujet und ungewöhnlicher oder tragischer Handlung. Eine Besonderheit der ukrainischen Ballade war offensichtlich eine stärkere lyrische Tendenz, als sie Balladen anderer Nationalliteraturen aufweisen. Bis ins 20. Jh. besaß sie keine kanonische Form. Charakteristisch sind jedoch folgende Kennzeichen: eine reine, klar umrissene Fabel, eine strichhafte Peripetie, ein plötzliches Abfallen nach der Kulmination. Die Stimmung prägen Phantastik und Melancholie. Metaphern, Hyperbolik und eine düstere Naturdarstellung als Parallele zur Handlung stellen typische Elemente jener Ballade dar. Schauerballaden tauchten in der ukrainischen Literatur im späten 18. Jh. auf.

Ukrainische Balladendichter des 19. und 20. Jh. sind T. Ševčenko, Ju. Fed'kovyč, I. Franko, L. Ukraïnka, M. Černjavs'kyj, O. Oles', M. Voronyj, V. Sosjura, L. Pervomajs'kyj, A. Malyško, I. Drač usw. Franko vermittelte übrigens außerdem als Übersetzer von Balladen Stoffe und Strukturen der Balladen anderer Nationen. Die Balladen des ukrainischen Nationaldichters Ševčenko, wie z.B. „Pryčynna“ (Die Behexte), „Rusalka“ (Die Wassernymphe), „Topolja“ (Die Pappel) oder „Utoplana“ (Die Ertrunkene) entstanden meist in den 1830/40er Jahren, besitzen einen ausgeprägt phantastischen Charakter und sind weniger düster als z.B. deutsche Balladen. Nach L. Pervomajs'kyj sagen Balladen viel über den Nationalcharakter eines Volkes aus.⁷¹⁶

Im klassisch-strengen Stil des Großteils von Burghardts Schaffen fällt die Ballade als volkstümliche Gattung auf.

⁷¹⁴ Vgl. Dej, Oleksij I. (1986): *Ukrains'ka narodna Baljada*. Kiev, S. 12-36.

⁷¹⁵ Vgl. Petrov, V. (1963): *Lyric and Epic Poetry*. In: Kubijovych, Volodymyr (Hg.): *Ukraine. A concise encyclopedia*. Bd. 1. Toronto, S. 366ff.

⁷¹⁶ Vgl. Nud'ha, S. 5-33, 102; *Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk*, S. 77.

3.1.5.2 „Baljada pro pomstu“ (Ballade über die Rache)⁷¹⁷

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Offensichtlich gibt es nur eine Ballade von Burghardt. Sie trägt kein Entstehungsdatum. „Baljada pro pomstu“ gliedert sich in drei Teile, die jeweils wiederum unterteilt sind.⁷¹⁸ Jeder zweite Abschnitt des ersten Teils besteht aus einem Kehrreim. Dieser taucht zum ersten Mal vollständig nach einer sechszeiligen Einleitung im Paarreim (AAbbCC, 4hebiger Anapäst) zunächst im zweiten Abschnitt des ersten Teils (ab Zeile 7) auf, der 32 Zeilen zählt. Metrum des Refrains ist der zweihebige Daktylus, so daß er sich von den übrigen Abschnitten bereits durch seine kurzen Verlängen abhebt. Neben dem Paar- (Z. 7-14, 24/25) und Kreuzreim (Z. 15-18, 26-29) sowie einem umarmenden Reim (Z. 20-24) tauchen im Refrain auch dreifache Reimschemata auf. Weibliche Endungen finden sich eher wenige (Z. 11, 12, 19, 20, 23, 26, 28, 30, 34, 35, 37, 39). Dieser Refrain taucht in seiner ganzen Länge nicht mehr auf, doch Teile aus ihm werden laufend wiederholt. Eine solche stückweise Wiederholung des Refrains mit der Funktion eines Parallelismus membrorum ist typisch für das Genre der Ballade. Auch innerhalb des Refrains kommen Wiederholungen vor, z.B. der Name Gede Michel' (Z. 19, 23, 34) oder die variierte Aufforderung (Z. 9, 28).

Nach zwei weiteren sechszeiligen Abschnitten im Paarreim (AAbbCC ddEEff) mit dem taktmäßigen Metrum des vierhebigen Anapäst kehren die Zeilen 7-14 wieder. Es folgt ein Abschnitt von acht Zeilen im Paarreim (AAbbCCdd) und Anapäst. Daraufhin wiederholen sich die Zeilen 15-18 des Refrains. Vier Zeilen im Anapäst und Paarreim folgen (AAbb) wieder abgelöst durch eine Wiederholung aus dem Kehrreim (Z. 20-27). Die letzte Zeile dieses Kehrreims reimt sich mit der ersten Zeile des folgenden siebenzeiligen Abschnitts, der im übrigen wieder aus Paar-

⁷¹⁷ Unter den Dokumenten der Ukrainischen Freien Akademie in New York finden sich unter der Nummer 15 zwei maschinengeschriebene und handschriftlich verbesserte Varianten der „Baljada pro pomstu“. Abgesehen von geringeren Abweichungen in der Orthographie finden sich folgende Varianten auf lexikalischer Ebene: I/Z. 5 „I skypaje, šumujučy, povin’“ im Manuskript und „i skypaje, šumujučy pinoju, povin’“; I/ Z. 45 „I lysnily rozpatrani ryby.“ im Manuskript und „i lysnily luskoyu rozpatrani ryby.“ in Tvory; II/Z. 53 „Kylymamy j šovkamy vsteljaje vin pil,“ im Manuskript und „Kylymamy j šovkamy vkryvaje vin pil,“ in Tvory; III/63 „...svij čar?“ im Manuskript und „...tvij čar?“ in Tvory; und folgende auf syntaktischer Ebene: II/39-41 „...na siryj, nohoju,/ Nače z doleju stala vona do dvoboju./ Ponad polumja ruku...“ im Manuskript und „...na siryj nohoju,/ nače z doleju stala vona do dvoboju,/ ponad polum’ja ruku...“ in Tvory; II/57 „Vin jak branku mene...“ im Manuskript und „Vin, jak branku, mene...“ in Tvory; III/2 „Poperedu ostriv, i nič i čahar.“ Im Manuskript und „Poperedu ostriv, i nič, i čahar.“ in Tvory; III/9 „Ej, ščo tam! hukaje vesela bratva:/...“ im Manuskript und „Ej, ščo tam, - hukaje vesela bratva. -/...“ in Tvory; III/20 „...vyna, bočky i znadvoru“ im Manuskript und „...vyna, bočky, i znadvoru“ in Tvory; III/67 „O, družu, soratnyky...“ im Manuskript und „O, družu-soratnyky...“ in Tvory; III/72 „Do mene vsi hordi,...“ im Manuskript und „Do mene, vsi hordi,...“ in Tvory. Die Manuskripte unterscheiden sich durch wenige unterschiedliche handschriftliche Verbesserungen und durch das Fehlen der Verse III/ 55-69 in einem der Manuskripte.

Bei den Neuerungen wurde in keinem Falle die Manuskriptvariante gekürzt. Die lexikalischen Änderungen enthalten also sinnvolle Ausschmückungen und lautlich raffiniertere Varianten, während die syntaktischen Varianten in Tvory zur besseren Strukturierung des Inhalts führen und im Falle III/67 zur Erlangung eines emotionaleren Tons dienen. Wer die Veränderungen in Tvory eingeführt hat, ob es Burghardt selbst war oder einer der Herausgeber, bleibt dahingestellt. An dem Sammelband Tvory wäre ohnehin ein mangelnder kritischer Apparat zu kritisieren.

⁷¹⁸ Trotz der Angabe der jeweiligen Strophe in römischen Zahlen werden die Zeilen aller drei Strophen als eine Einheit durchgezählt.

reimen (aaBBCC) und Anapäst besteht. Schließlich folgt die Wiederholung der Zeilen 33-39 und ein abschließender vierzeiliger Abschnitt mit Paarreim (AAbb) im Anapäst.

Der zweite Teil der Ballade besteht aus einem Abschnitt von 12 und einem von 10 Zeilen Länge im alternierenden Paarreim und vierhebigen Anapäst. Abermals folgt eine Wiederholung aus dem Kehrreim der ersten Strophe, nämlich der Zeilen 7-14, die nun also zum zweiten Mal wiederholt werden, da sie bereits innerhalb des ersten Teils mehrfach vorkamen. Abschließend findet sich ein langer Abschnitt von 42 Zeilen wiederum im alternierenden Paarreim und vierhebigen Anapäst.

Der dritte Teil gliedert sich ebenfalls in vier Abschnitte, von denen der erste aus 13 Zeilen besteht, deren 12 Zeilen im alternierenden Paarreim und vierhebigen Amphibrachys verfaßt sind, wobei die dreizehnte Zeile sich auf die sechste Zeile reimt. Der nächste Abschnitt wiederholt die Zeilen 15-19 aus dem Kehrreim des ersten Teils. Diese Wiederholung erfolgt jedoch nicht wörtlich wie die anderen, sondern als Variation. Damit wird ein dramatischer Fortschritt, eine dynamische Entwicklung deutlich. Es folgen zwei Abschnitte von 40 und 16 Zeilen im alternierenden Kreuzreim (aBaB) und vierfüßigen Amphibrachys. Es handelt sich somit um eine heterometrische Ballade, deren unterschiedliche Anzahl von Versfüßen dazu dient, den Refrain vom Rest abzuheben.

Wenige Reime sind ungenau (I/89/90, II/71/72, III/11/12, 32/34, 40/42). Viele der Reime sind grammatisch bedingt.⁷¹⁹ Häufige reiche Reime entsprechen Burghardts Vorliebe für Klangfülle, wenige sind sogar tief (I15/17, 26/28, 46/47, 68/70, II/45/46, III/47/49). Hinsichtlich des Konsonantismus sind eher wenige Reime tonreich. Mehr tonreiche Reimwörter finden sich hinsichtlich des Vokalismus. Die Reimwörter „rik“ (Jahr) und „kamin“ (Stein) kommen relativ häufig vor, ohne zum Refrain zu gehören (I/60 und 61, II/1-3, 49 und 61, III/51). Gespaltene Reime (Z. I/7/8, 52/53, 77/78, II/23/24, 69/70, III/35/37, 48/50) und die Bildung einer Figura homonymica aus Reimwörtern (I/46/47) bremsen den Fluß gerade der kurzen Verse. Ein Schlagreim (II/71) betont die gnomische Zusammenfassung der Ereignisse. Originelle Reime (Z. I/15/17, 19/23/34, 41, 68/70, 79, 92, II/47, III/36) entstehen meist durch Eigennamen.

Auch auf Ebene des Lautgeflechts setzt Burghardt besondere Mittel ein, um bestimmte Wirkungen zu erzielen, wie hier am Beispiel des Refrains gezeigt werden soll. Den Beginn des Refrains beherrscht die Kombination „ma“ („Mae tumanom/ ... mara nam“ Z. 7/8), erweitert um die Assonanz von „mori mara“ (Z. 8). Spiegelungen von Lautverbindungen finden sich außerhalb der Reime trotz kurzer Verslängen: „hen.../ ...plyne“ (Z. 12/13), „brygantyna“ (Z. 14), „vitryla/ ...ti kryla“ (Z. 21/22), „Myrnyj.../ zryne“ (Z. 29/30) oder die besondere Wiederholung „pryskom/ bryzne“ (Z. 35/36). Eine Häufung der Nähe des Vokals „i“ bzw. „y“ zu „s“, „z“ oder „p“, „n“ findet sich zwischen den Zeilen 9-14. Die Kombination „ny“ oder die Variante „ni“ sowie der Frikativ „h“ treten im folgenden Abschnitt vermehrt auf (Z. 15-18). In den Versen 24-30 fallen Verbindungen der Konsonanten „b“, „r“, „s“, „z“ mit den Vokalen „o“, „a“ und „i“ bzw. „y“ auf: „čornyj/ prapor...horne:/ sribla skarby,/ zbroju i branok./ ...bez žurby!/ Myrnyj.../ zryne tobi“. Ebenfalls ab Zeile 26 beginnt ein Abschnitt mit einer Häufung der Konsonanten „k“ und „s“

⁷¹⁹ Da grammatisch bedingte, reiche, hinsichtlich Konsonantismus und Vokalismus tonreiche Reime hier sehr häufig sind, werden sie nicht im Einzelnen aufgelistet, sondern nur falls sie von besonderem Interesse sind, innerhalb der Inhaltsanalyse erwähnt.

bzw. „z“ sowie der direkten Kombination beider: „skarby“ (Z. 26), „blysku“ (Z. 33), „pryskom“ (Z. 35), „skel“ (Z. 36), „kolysky“ (Z. 38). Diese Lautkombinationen wirken größtenteils onomatopoetisch als lautliche Darstellungen von Meeresrauschen oder Wind. Alliterationen und Assonanzen sind zu zahlreich für eine Auflistung.

Polyptota (Z. I/46, 60, II/12, 31, 37, 40/41, III/1, 3, 28, 31, 57/58) drücken mehrheitlich zeitliche oder räumliche Prozesse aus. Die Antithese von Leben und Tod wird durch eine semantische Verdoppelung („jednala“/ „pojednaje“/ vereinigte/ vereinigt III/57/58) überwunden. An einer anderen Stelle verleiht eine solche Verdoppelung dem Feind eine noch bedrohlichere Atmosphäre (III/28). Am interessantesten jedoch ist das Polyptoton („neridnym ij ridnyj buv“/ das Fremde schien ihr heimatlich II/37), das gleichzeitig eine Bejahung und eine Verneinung der selben Beziehung ausdrückt und somit den Eindruck der Orientierungslosigkeit verdeutlicht. Insgesamt überwiegen im ersten und dritten Teil die Konkreta bei weitem über die Abstrakta, im zweiten Teil ist diese Dominanz weniger deutlich. Damit hängt zusammen, daß im zweiten Teil Deskription vorherrscht, während in den beiden anderen Teilen viele Konkreta und Verben eine belebte Handlung nachvollziehen und Dynamik erzeugen. Ein weiterer Unterschied liegt in der Struktur der Verben, welche die Handlung im ersten und dritten Teil sowohl Präsens als auch Präteritum versetzen, während das Geschehen im zweiten Teil v.a. im Präsens dargestellt und mit zahlreichen Imperativen versehen ist. Die vielen Verben und Adjektive schmücken die Handlung aus und schaffen eine meist düstere, balladeske Atmosphäre. Die Personalpronomen (v.a. die Singularpersonen und „my“/ wir) sind durch zahlreiche Namensnennungen v.a. im ersten und letzten Teil substituiert. Üblicherweise verwendet Burghardt wenige Eigennamen und mehr Pronomen, um einen rätselhafteren, weniger konkreten Eindruck zu erlangen. In diesem Detail tritt jedoch ein anderes Merkmal der Lyrik Burghardts hervor, nämlich sich dem jeweiligen Genre oder literarischen Vorbild anzupassen. Adjektive kommen in allen Strophen gleichmäßig vor, mit der Ausnahme von wesentlich weniger Farbadjektiven sowie Epitheta ornantia im zweiten und dritten Teil (I/16, 18, 51, 66, 69, 71, 88, 98, II/47, 66, 44; III/1, 15, 17, 20). Außergewöhnlich hoch ist im dritten Teil der Anteil von Adverbien, die man bei Burghardt sonst meist vernachlässigen kann. Der Diminutiv (Z. III/1) ist ein typisch folkloristisches Element, das emotionale Anteilnahme des Sprechers anzeigt.

Die Farb- bzw. Lichtpalette beschränkt sich auf sehr helle und dunkle Töne, die den für Balladen üblichen Symbolgehalt von Gut und Böse beinhalten. Dabei ist besonders die Charakterisierung von Erk Mannis durch Veränderung der Farbgebung ihrer Augen von Unschuld (I/48, II/19, III/30) zu Wahnsinn (II/38 „mertvych očach“/ tote Augen und III/40 „oči...strašni i velyky“/ Augen...schrecklich und groß) zu beachten. Viele Wortfelder aus „Baljada pro pomstu“ (Ballade über die Rache) Vokabeln sind in Burghardts Gesamtwerk üblich. Hier paßt das Vokabular düsterer Natur als Parallele zur Handlung zum Balladengenre. Neben der Naturbeschreibung sind für Burghardts Lyrik typische Bereiche Heimat/Fremde, Meer/Schiffe, Körperteile, Zeitbegriffe, Irren bzw. Wandern, metaphysisch-philosophische Termini und Kampfvokabular, hier insbesondere bezogen auf Rache. Besonders interessant ist die Weise, in der der Autor die Verwirrung von Erk Mannis darstellt durch die Antonyme „neridnym“/ „ridnyj“ (fremd/ heimatlich II/37 doppelt, 67) oder die Unterscheidung zwischen „bat'ko“ (Papa III/35) und „otcja“

(Vater III/44) im dritten Teil. Bei der Schilderung überwiegt die direkte Ebene die metaphorische. Genitivmetaphern kommen nur in den Strophen I und III vor.

Während im Kehrreim und im zweiten Teil parataktischer Satzbau vorherrscht, finden sich in den übrigen Passagen des ersten und dritten Teils eher Hypotaxen. Generell ist die Syntax vorwiegend asyndetisch, im dritten Teil eher polysyndetisch, wobei die Konjunktionen „a“ und „i“ häufig Ursache sind. Asyndetische Verbreihen (Z. I/2-4, II/7, 11, 17, 19, 20, 31, 71, III/ 21) markieren besonders dynamische Handlungsstränge. Enjambements finden sich v.a. innerhalb des Refrains.⁷²⁰ Während in den ersten beiden Teilen einige Inversionen vorkommen, vermisst man diese im dritten Teil eher. Das hängt mit der dramatischen Kumulation von Handlung und Dynamik im letzten Teil zusammen, der von komplexen Strukturen gebremst würde. Appositionen sind ebenfalls relativ häufig (I/5, 40, 44, 50, 65, 89, 98, II/4, 13, 34, 44, 57, III/3, 23, 34, 43, 54). Sie beinhalten meist Vergleiche, aber auch kurze Kommentare, Anreden oder Ausschmückungen. Sogar Hyperbata kommen mehrfach vor (I/4, 5, 62, 63, II/3, 37, 62). Sie lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Inhalte. Zur Emphase dienen wenige Aposiopesen, Fragen, zahlreiche Ausrufe sowie das dramatische Element der wörtlichen Rede. Ihre Häufigkeit im dritten Teil geht einher mit einer Reihe von weiteren Mitteln zur erhöhten Dramatik. Doppelpunkte und Bindestriche dienen der Strukturierung des Erzählflusses. Anaphern (I/2-4, 73/74, II/51/52/54, 64/66, III/24/25, 64/65) sind hier durch Konjunktionen begründet und ziehen Parallelismen nach sich. Sie wirken wie Aufzählungen.

Prätext des balladesken Geschehens ist einerseits die Geschichte, im engeren Sinne andererseits ein bestimmter Bereich der Legendenbildung. Der Name „Gede Michel“ gibt den intertextuellen Hinweis auf den historisch dokumentierten Hauptmann der Vitalienbrüder, Gödeke Michels, der in den Dokumenten der 1390er Jahren als von Holland unterstützter Angreifer hanseatischer Städte und Englandfahrer erscheint und 1401 in Hamburg hingerichtet wurde. Zu den Leuten Michels gehörte auch Klaus Störtebeker, um den sich besonders viele Sagen bildeten. Beiden Seeräubern wurde der Raub von Gütern und Frauen ebenso nachgesagt wie Gerechtigkeitsinn und Mildtätigkeit. Eine Variation der Störtebeker-Sage erzählt von Gödeke Michels, der ein Mädchen raubte. „Nachdem man sie lange vergeblich gesucht hatte (...) erscheint sie wieder, darf aber nicht sagen, wo sie gewesen ist. Sie soll dem großen Stein neben ihrer Haustür ihre Not klagen.“ Sie erzählt wo sie die letzten sieben Jahre verbracht hat, nämlich bei dem Räuber, dem sie sieben Kinder gebar. Ein Besuch bei den Eltern wurde ihr nur mit dem Versprechen ihrer Rückkehr und ihres Schweigens über das Räuberversteck erlaubt. „Andernfalls wolle er ihre sieben Kinder töten (...). Würde sie ihn verraten, so würde er auch sie töten. Die Mutter hört alles mit an und gibt ihr einen Beutel voll Erbsen mit, von denen sie eine nach der anderen fallen lassen soll. Ihr seltsames Wesen fällt dem Räuber auf (...) und merkt an ihren Tränen, daß sie ihn verraten hat. Er tötet zuerst die Kinder, die Frau wird (...) gerettet.“⁷²¹ Ausgehend von den Grundkonstruktionen und

⁷²⁰ Wie bei den Reimen sind Enjambements, Inversionen und Satzzeichen zu häufig, um sie im Einzelnen aufzulisten. Daher werden sie in der Inhaltsanalyse erwähnt, falls sie von besonderem Interesse sind.

⁷²¹ Zit. n. Blasel, Annelise (1933): Klaus Störtebecker und Gödeke Michael in der deutschen Volks-sage. Greifswald, S. 29. Verschiedene Schreibweisen existieren sowohl hinsichtlich des Vor- (Gö-

Figuren dieses Stoffs hat Burghardt seine eigene Variation geschaffen. Dies ist übrigens nicht das einzige Beispiel für eine Beschäftigung des Dichters mit deutschen Stoffen in seinen russischen und ukrainischen Werken.⁷²²

Im ersten Abschnitt der ersten Strophe wird in von der Konjunktion „de“ (wo) eingeleiteten Parallelismen als *Descriptio* eine Sturmlandschaft beschrieben. Dabei wird deutlich, daß es sich um eine Küstenlandschaft handelt (Z. 1, 4, 5). Eine solche einleitende Naturbeschreibung ist typisch für die Gattung der Ballade. Sie schafft eine düstere Atmosphäre als Analogie zur seelischen Verfassung der Protagonisten und deren vorausgedeutete Bedrohung. Die Unzugänglichkeit der beschriebenen Landschaft bildet im gegebenen Kontext außerdem eine Periphrase von Seeräuberverstecken. Vers 6 leitet den Kehrreim ein, der als lokaltypisches Wiegenlied („kolyskovu“) bezeichnet wird und somit die Bedeutung einer tradierten Legende oder Sage erhält. Als Wiegenlied scheint der Inhalt recht grausam, daher entfaltet es wie ein Märchen den Charakter einer Warnung an die Kinder, die sie zum Gehorsam anhalten soll. Eine Eigenschaft von Sage oder Märchen ist aber auch das Phantastische. Daher verwundert das spätere Auftauchen des Helden aus dem Wiegenlied um so mehr.

Das Wiegenlied beginnt mit einer Darstellung der stürmischen Gefährlichkeit und Weite des Meeres. Die beruhigend gemeinte Aufforderung „Spy, o dytyno!“ (Schlafe, oh Kind! Z. 9, wiederholt in I/28, 54) wirkt vor dem bedrohlichen Hintergrund jedoch um so beunruhigender. In den Zeilen 15-19 wird die Gefahr erstmals benannt. In Genitivmetaphern und Pleonasmen aus bedrohlich klingenden Titeln wird ein Pirat beschrieben (Z. 15-18), der in Zeile 19 und 23 schließlich explizit benannt ist: „Gede Michel“ (Gödeke Michels). Der historische Hintergrund der Unterstützung durch Holland und der Angriffe auf Deutsche und Dänen findet ihren Ausdruck in Eigennamen (Z.15-19). Seine Art der Fortbewegung, nämlich auf einem Schiff, erhält durch den speziellen Ausdruck „brygantyna“ (Brigantine Z. 14), den Vergleich (Z. 22) bzw. das Verb (Z. 20) bedrohlichen Charakter, da er Schnelligkeit und Unberechenbarkeit der Gefahr assoziiert. Alle mit Gede verbundenen Farbsymbole sind dunkel und vermitteln daher ebenfalls die Bedrohung, wie z.B. Periphrasen der schwarzen Piratenflagge (Z. 21, 24). Weiterhin wird Michel' mit Personalpronomen in der zweiten Person Singular direkt angesprochen. Seine Handlungen des Stehlens und Vernichtens in Metonymien (Z. 26/27) stellen ihn als Räuber und Zerstörer dar.

Eine weitere Farbmethapher „čornyj/ prapor“ (schwarze Flagge Z. 24/25) verheißt das Unheil, das Gedes Schiff mit sich bringt. In einer *Distributio* wird die Beute aufgezählt: „sribla skarby,/ zbroju i branok“ (Silberschätze,/ Waffen und Gefangene Z. 26/27) Der Einschub „Spy bez žurby!“ (Schlafe ohne Sorge! Z. 28), der eine Variation zu Zeile 9 darstellt und durch Einrückung und Ausrufezeichen als

deke, Gedeke) als auch des Nachnamens (Michel, Michels, Michael, usw.) des Helden. Andere Sagen vom Mädchenraub finden sich z.B. in Born, George F. (1892/93): *Der Seeräuber. Admiral und König des Meeres Claus Störtenbeker und seine Abenteuer als kühnster Seeräuber der Nord- und Ostsee oder Die Tochter des Senators. Historischer Volksroman.* Neuweißensee, S. 1-45 sowie Bents, Harm (1990): *Störtebeker. Dichtung und Wahrheit.* Norden, S. 82f. Zum historischen Hintergrund vgl. Puhle, Matthias (1994): *Die Vitalienbrüder. Klaus Störtebeker und die Seeräuber der Hansezeit.* 2., durchges. Auflage. Frankfurt a. Main; New York, S. 10, 71ff., 129.

⁷²² In die Epopöe, die Sonette, Quatrains und Gedichten ohne fixierte Form fanden Sujets von Goethe, die Tannhäuser-Sage oder die Nibelungen Eingang. Zu ersteren vgl. die Gedichtanalysen, letztere z.B. in „Brungil'din utes“ (Brunhilds Klippe) in: Klen (1992), S. 297.

solcher gekennzeichnet ist, kontrastiert an dieser Stelle noch deutlicher mit der nun offensichtlichen Bedrohung. Die Bedrohung auch für das Kind verdeutlicht die Enttäuschung der vom positiven Satzbeginn geweckten Erwartung (Z. 29) in Zeile 30, wo Friede verneint und Ohnmacht gegen das Schicksal evoziert ist. Ab Zeile 31 wird der Säugling zum Protagonisten. Einschlafen kann er nicht, was angesichts des bedrohlichen Gesangs nicht weiter verwundert (Z. 32) und in seiner Vorstellung erscheint ihm Michel' (Z. 33), dessen Name (wiederholt in Z. 34) nun bereits mit Schrecken verbunden ist. Die Phantasie des Kindes (Z. 36-38) und eines der Elemente des realen Michel', nämlich „v dymi“ (im Dunst Z. 37), mischt sich hier mit den Befürchtungen aus dem Wiegenlied, die später im Gedicht als Realität auftreten (Z. 39), zu einer weiteren Bedrohung, das Kind zu vernichten.

Der folgende Abschnitt zeichnet das Bild der konkreten Situation, in der das Wiegenlied gesungen wird, nämlich in einer stürmischen Nacht, im vom Sturm geschützten, aber bedrohten Elternhaus der Erk Mannis. Der Sturm ist verbunden mit dem Balladengenre und innerhalb dieser Ballade mit der Person des Gede Michel'. Das Lied wird dabei mit lauten Geräuschen in Verbindung gebracht (Vergleich und Personifizierung in Z. 40), obwohl es laut semantischer Aussage leise gesungen wird (Z. 41), was wiederum den Lärm des Sturms und die vom Liedinhalt suggerierte Bedrohlichkeit stärker zur Geltung kommen läßt. Wärme und Farbsymbolik des Hauses (Z. 42) kontrastieren mit der umgebenden Natur, doch auch innerhalb dieses Schutzes besteht die Bedrohung (Z. 43), die sich im Lied manifestiert. Der Vergleich des personifizierten Regens mit Perlen (Z. 44) und die Verbindung mit Fischschuppen von der gleichen Farbe (Z. 45) verleihen der wilden Naturgewalt Schönheit. Dieser Vergleich der Perlen beinhaltet deren traditionelle Darstellung als Ergebnis „der Vereinigung von himmlischem Licht und irdischem Wasser“.⁷²³ Auch als erlösungsbedürftige, lichtsuchende Seele bezogen auf Erk Mannis kann die Perle in diesem Vergleich gesehen werden. Dieser Abschnitt unterscheidet zwischen einem positiven, wenn auch bedrohten Innen (Hausinneres) und einem negativen Außen (Naturgewalt und Pirat außerhalb des Hauses).

Der nächste Abschnitt rafft den zeitlichen Ablauf einer Biographie. Erk Mannis wächst vom Säugling zum Kind heran (Z. 48). Ein Polyptoton verdeutlicht den zeitlichen Fortschritt und wird mittels *Figura homonymica* noch verdoppelt (Z. 46/47). Die Diminutive (Z. 48, 49), die Farbsymbolik (Z. 48) und das Unwissen über alles, was im oder hinter dem Meer liegt (Z. 47), charakterisieren das Kind als unschuldig. Die Zeilen 50/51 leiten die erste Wiederholung von Versen des Kehrreims ein. Diesmal singt nicht die Allgemeinheit oder die Mutter das Wiegenlied, sondern das Kind selbst. So wirkt das Lied wie eine Selbstbeschwörung. Dazu sind die ersten Zeilen des wiederholten Refrains, die Deskription eines weiten, aber gefährlichen Raums analog. Im aktuellen Kontext drückt sich so eine Ungewißheit des Schicksals aus.

Wieder verdeutlichen ein Polyptoton und eine *Figura homonymica* (Z. 60) das Vergehen von Zeit. Ergänzend fungieren die Zahlenangabe und das Verb „mynulo“ (verging Z. 62). Die Erzählzeit wird somit abermals gerafft. Erk Mannis ist nun eine junge Frau. Begleitet werden die Vorgänge wieder von stürmischer Natur (Z. 61). Doch die Unbekümmertheit des Kindes ist einer Neugier auf das Unbekannte gewichen (Z. 63, 87). Die Erwähnung „rozčisovala hrebincem svoi kosy“

⁷²³ Zit. n. Lurker (1991), S. 561.

(mit einem Kamm ihre Zöpfe kämmt Z. 64) schreibt ihr erotische Attribute zu. Der Pleonasmus von Farben kennzeichnet sie als kostbar und als moralischen Menschen (Z. 65). Der Chiasmus „solonoho vitru moriv volohki“ (feucht vom salzigen Wind der Meere Z. 66) läßt ihre Umgebung nicht nur durch die inhaltliche Aussage feindselig erscheinen, sondern auch durch den syntaktisch hervorgerufenen Eindruck des Eingeschlossenwerdens zwischen diesen Phänomenen. Die Überleitung zum Wiegenlied (Z. 67) erfolgt mit einer Litotes.

Das gewählte Fragment des Wiegenlieds zeigt hier an, daß sich Erk an die Bedrohung, an den Piraten Michel' erinnert (Z. 68-71). Gleich darauf geht die Beschreibung der jungen Frau Erk weiter: ein Zeugma (Z. 72) gibt Eindrücke eines attraktiven Aussehens wieder. Ihre Tätigkeit (Z. 73, 74) weist sie als Bauerntochter aus, was jedoch kaum zu ihrem Äußeren paßt. So liegt die Vermutung bereits nahe, daß sie zu dieser Umgebung nicht paßt und weggehen wird. In ihrer Kommunikation mit dem Wind wirkt sie einsam. Es entsteht der Eindruck als sehne sie sich danach, so frei wie der Wind zu sein (Z. 75). Es folgt der Teil des Wiegenlieds, der Michel' als Seeräuber enthüllt. Wie bereits in Zeile 75 erscheint Erk Mannis als Wahnsinnige (Z. 85), Verwirrte (Z. 84), Naiv-Sehnsüchtige (Vergleich Z. 86/87). Die Gestalt eines verwirrten bis wahnsinnigen Mädchens als ein ukrainisches Folkloremotiv, das sich als Modeerscheinung in verschiedenen europäischen Literaturen der Romantik einbürgerte, gibt das Stereotyp einer liebeskranken Frau vor. Das Meer dient dabei zur Widerspiegelung ihrer Seelenzustände („Sive“/ grau Z. 84, „Zaspokojene“/ beruhigt Z. 86, „zamerežane...u bilim snihu“/ bestickt...im weißen Schnee Z. 88). Mit ihrem fortgesetzten Gesang fordert sie das Schicksal heraus, erwartet die Bedrohung, die sie als solche offenbar nicht wahrnimmt, sondern naiv romantisiert. Der Vergleich „nače vyklyk“ (wie einen Appell Z. 90) macht ihren Gesang zu einer Beschwörung. Sie singt die Variation einiger Schlußzeilen des Wiegenlieds, in der Michel' persönlich erscheint, wobei nicht eindeutig ist, ob es sich nun bereits um den realen Michel' oder um eine Erscheinung in der Phantasie des Mädchens handelt.

Der letzte Abschnitt beschreibt wie Mannis' Gesänge erhört wurden, daß es sich um den realen Michel' oder zumindest um einen Seeräuber (schwarze Fregatte „čornyj fregat“ Z. 100) handelt, der in Erks Wirklichkeit in der tristen Küstenlandschaft auftaucht. Bedrohlich wirkt diese v.a. durch den balladentypischen Nebel, der eine Parallele zur seelischen Stimmung erzeugt. Die Adjektive (Z. 98-100) und die Beweglichkeit aus dem Vergleich (Z. 98) tragen ebenfalls zum Gefahrempfinden bei. Knapp und nüchtern schließt der Teil mit der Feststellung, daß Erk nicht mehr nach Hause kam (Z. 101). Damit ist indirekt ausgesagt, daß sie mit dem Seeräuber verschwand.

Der zweite Teil beginnt mit erneuter Zeitraffung durch das Polyptoton (Z. 1 und 3). Die exakte Zeitangabe ist gemäß der Sage die symbolische Zahl Sieben (Z. 3). Als superlative und totale Zahl gilt die Sieben in einigen Weltreligionen als Zahl der Vollkommenheit und gleichzeitig als Zahl von Inferno, Sünde und Apokalypse. Letztere Bedeutung kommt für den Bezug auf die Ballade zum Tragen. Schauplatz ist weiterhin die stürmische Küstenlandschaft. Deren Deskription in Zeile 2 stellt eine Variation von I/61 dar und macht so die Identität der Szenerie aus Teil I mit Teil II deutlich. Sichtbar wird die vergangene Zeit und das in dieser Zeit erlebte Unglück im Bild des abgemagerten Vaters (Z. 4) und der Farbe seiner Haare. Ein Chiasmus verdeutlicht die Veränderung von ursprünglicher zu grauer Haarfarbe (Z. 5).

Das Unglück manifestiert sich außerdem in der explizit doppelten Negation von Wohlergehen (Z. 6/7). Als Verantwortlicher für das Unglück wird Gede Michel' (Z. 9) benannt, der hier einem Sturm gleichgesetzt ist. Wie die Naturgewalt wirkt auch er zerstörerisch. Aufgezählt werden seine Schandtaten: im Einzelnen nahm er den Besitz (Z. 7/8, 11), zerstörte den Seelenfrieden sowohl der Eltern als auch den von Erk (Z. 10) und schließlich - besonders deutlich gemacht durch die Verdoppelung eines Polyptotons - vernichtete er den Rest (Z. 12). Unausgesprochen bleibt das Verschwinden der Tochter.

Ein aktuelles, nicht der Vergangenheit entnommenes Bild entsteht im folgenden Abschnitt: die Begegnung des alten Mannis mit einer nicht konkretisierten Frau, die er zunächst gastfreundlich aufnimmt (Z. 13-19). Die Vermutung des Rezipienten, es könne sich um die verlorene Tochter handeln, wird entkräftet durch mehrmalige Betonung ihrer Anonymität (Z. 15, 17). Auch ihrerseits erfolgt kein Zeichen des Wiedererkennens. Doch das Farbsymbol „jasnooka“ (Helläugige Z. 19) verrät im Rückgriff auf die Beschreibung von Erk als Kind (I/48) dem aufmerksamen Leser bereits, um wen es sich handelt. Als sie schließlich das Wiegenlied singt, erhärtet sich diese Annahme. Sie wiederholt das Fragment des Refrainbeginns, das u.a. die Apostrophierung an das Kind enthält, das sie einmal war (II/25). Im Kontext ihres Erwachsenseins wirkt das hier unpassend, gleichsam eine Selbstberuhigung oder als Wunsch wieder Kind zu sein oder Dinge rückgängig machen zu können.

Im folgenden langen Abschnitt wird zunächst geschildert, wie die Mutter ihre Tochter erkennt (Z. 31-34). Wörtliche Rede und Ausrufe gestalten diesen Vorgang besonders emotional. Doch die Tochter reagiert nicht. Sowohl akustische als auch optische Signale scheinen ihr nicht zugänglich, wie eine Litotes (Z. 35) verdeutlicht. Sie erkennt niemanden und wendet sich zum Feuer (Z. 36). Ihre Verwirrung ist nachvollziehbar anhand des Polyptotons, das gleichzeitig ihr Wissen um ihre Heimat und ihr Fremdsein nach der langen Zeit ausdrückt. In ihrer beinahe autistischen, traumatisierten Haltung verharret sie in Gedanken und scheint nicht fähig, die Außenwelt wahrzunehmen. Wie bei der „Pryčynna“ (Die Behexte) der ukrainischen Folklore muß hinter diesem „Wahnsinn“ ein schmerzhaftes Ereignis liegen. Ihr Zustand wird sehr deutlich in der Metapher „mertvyč očach“ (tote Augen Z. 38). Die Augen als traditionelle Fenster zur Seele zeigen kein eigenes Leben, sondern reflektieren nur das Kaminfeuer außerhalb des Körpers. Solche Gesten der Entfremdung suggerieren, daß Erk Mannis die Lebenskraft geraubt wurde, daß sie ihre Seele verloren („dušu propašču“/ verlorene Seele Z. 56), daß sie viel durchgemacht hat. Nach eigener Aussage hat sie sich mit „demonam zla“ eingelassen (Dämon des Bösen Z. 42). Sie wirkt fremdbeherrscht, der eigene Wille scheint gebrochen.

Dann erzählt Erk von ihrem Leben, seit sie die Eltern verlassen hat. Sie wendet sich jedoch nicht direkt an die Eltern, sondern dem Feuer (Z. 42- 68) zu, welches personifiziert ist (Z. 44/45, 67). Ihre Erzählung erfolgt in direkter Rede. In hyperbolischen Bildern aus der christlichen Mythologie zeichnet sie das Unrecht, das Gede Michel' bewirkte (Z. 46-48). Die bereits zu Beginn von Teil II erwähnte Zahl Sieben bezieht sie auf Jahre und Söhne (Z. 46, 49, 61/61). Die Augen der Söhne kontrastieren mit Erks hellen Augen (Z. 50). Das Feuer zu dem sie spricht bildet in seiner destruktiven und kathartischen Funktion eine Parallele zu Erks Erfahrungen und Vorhaben. Es fügt sich daher besser ins Geschehen als der Stein aus der Störtebekersage, der lediglich ausdrückt, daß Erk keine Antworten erwartet. Im

Prätext verhält sie sich so, weil Michel' ihr nur gegen das Versprechen, keinem von seinem Versteck zu erzählen, erlaubte, zu den Eltern zurückzukehren. Burghardt erklärt an dieser Stelle nicht, weshalb oder wie Erk die Rückkehr gelang und vermag so das spannende Element des Wahnsinns einzubringen bzw. Erks Leid eindrücklicher darzustellen.

In Hyperbeln wird ihr Leben mit Gede als Luxus geschildert (Z. 53/54). Doch auch seine Vergehen werden dargestellt, da er Besitz und Personen mit Gewalt an sich bringt (Z. 51/52), wie sie auch. Ihr widerfahren durch ihn Versklavung (Z. 57) und Entehrung (Z. 58), ein insgesamt verhaßtes Leben (Z. 61). Die Klage über ihr Schicksal („skarhy strašnoi!“/ schreckliche Klagen Z. 67) wird emotionalisiert durch die Interjektion „oj“ (oh Z. 59). Ab Zeile 63 spricht sie von personifizierter Rache (Z. 64), von der Gede noch nichts ahne (Z. 63/64). Zunächst entkommt sie (Z. 65) nach Hause, auch wenn ihr das offensichtlich nicht bewußt ist. Sie scheint es eher intuitiv zu erkennen, denn sie umschreibt die Heimat (Z. 65/67). Ihre Heimkehr soll als Herausforderung für ihn zum „ostann'omu boi“ (letzter Kampf Z. 68) dienen. Dieser Ausdruck kündigt die Tragödie an, mit der eine Ballade traditionell endet. Der Monolog, der im Haus spielte, wird beendet und die Perspektive des Lesers nach Außen gelenkt, in die Nacht, die durch einen Pleonasmus als umfassend charakterisiert ist (Z. 70). Wie im ersten Teil wird also zwischen Innen und Außen unterschieden mit der Konnotation von Sicherheit/Schutz bzw. Gefahr.

Erk Mannis verläßt das Haus, wieder ohne die Eltern zu beachten. Ein Polypoton (Z. 71) faßt ihren Besuch gnomisch zusammen. Dieser monologische Auftritt ohne Einbeziehung der Anwesenden, ohne echte Kommunikation, zusammen mit diesem Gnom erweckt den Eindruck eines Trugbilds, einer Geistererscheinung, die als Teil einer anderen Sagenvariation existiert (s.u.). Dazu paßt, daß der personifizierte Wind die Tür hinter Erk schließt. Der zweite Teil ist der legendären Fabel sehr viel näher als die Beschreibungen aus dem ersten Teil.

Die Erzählung im dritten Teil beginnt mit dem Bild von Schiffen, die sich einer Insel nähern (Z. 1-4). Daß es sich dabei um Erks Kommen handelt, wird deutlich durch die farbsymbolische Unschuld und einen Rückgriff auf die Zeilen 65/66 des zweiten Teils. Die Beschreibung der Insel (Z. 2) deutet ihren Charakter als Seeräuber versteck an. Die Zahl der Schiffe, zwölf, beinhaltet symbolisch die Grundlage zodiakaler Ordnungen, hier vermutlich im Sinne einer kosmischen bzw. metaphysischen Ordnung der Rache als Schicksal. Es folgt eine Beschreibung aus der Perspektive Michels. Die Anwesenheit eines möglichen Feindes errät er aufgrund von aufgeschreckten Möwen (Z. 6-8). Seine Überlegungen sind in wörtlicher Rede wiedergegeben (Z. 6-8). Seine Mannschaft gibt sich gerade einem Zechgelage hin (Z. 9, 11). Dabei scheint sie sich unverletzbar zu fühlen, wie die in direkter Rede wiedergegebenen Rufe der Furchtlosigkeit oder Arroganz zeigen (Z. 9-18). Sie vertrauen auf Gede, den sie feiern. Die hierarchische Struktur der Mannschaft zeigt sich in der dreifachen Betitelung ihres Führers als „otaman,/ potužnyj volodar, korol' otych skel!“ (Hetman,/ mächtiger Herrscher, König dieser Felsen! Z. 12/13). Außerdem variiert die Mannschaft den Abschnitt des Refrains, der Gede Michel' als Räuber beschreibt zu einem Lob: „Vivat“ (Er lebe hoch Z. 14). Besonders interessant ist die Bezeichnung „otaman“ (Hetman Z. 12), die mehrfach wiederholt ist (Z. 24, 59) und als einziger deutlicher Hinweis auf einen ukrainischen Kontext dieser Ballade fungiert. Gleichzeitig taucht in diesem Teil der Ballade ein deutlicher Hinweis auf eine

geographische Lokalisierung im nordeuropäischen Bereich auf: „ryfiv i šcher“ (Riffe und Schären Z. 71).

Mit dem Begriff „Vraz“ (Plötzlich Z. 19) ändert sich die Situation des selbstsicheren Gelages. Das offensichtlich unerwartete Öffnen der Tür durch eine unbekannte Person (Z. 19) löst ein Durcheinander aus (Z. 19/20, 23). Der Refrain - direkt als „pryspiv...refren“ (Kehrrim...Refrain Z. 21) benannt – erklingt plötzlich auch von anderer Stelle, nämlich „znadvoru“ (von draußen Z. 20). In einem syntaktischen Parallelismus ambivalent als „veselyj...dykyj“ beschrieben (fröhlich...wild Z. 21), beinhaltet der Kehrrim als Enallage plötzlich die Perspektive der eben noch selbstsicher zechenden Mannschaft ebenso wie die der plötzlich unsicher gewordenen Seeräuber, die eine unerwartete Bedrohung erkennen. Der Gesang ist nämlich zu einem „rozljučenym chorom“ (aufgebrachter Chor Z. 20) angeschwollen. Bedrohlich wirkt dabei auch die unbekannte Zahl der unerwarteten Feinde: „jurba“ (Menge Z. 20). Ein Mitglied der Mannschaft wird sich bewußt, was vorgeht und ruft „zrada“ (Verrat Z. 24) aus.⁷²⁴ Ein Handgemenge beginnt (Z. 25-28). Eine Lautwiederholung (von „ti“ Z. 25) transferiert das dichte Gedränge auf die Textebene. Zischlaute verbildlichen die Schärfe der benutzten Waffen und die Zerstörung von Gegenständen im Kampfgetümmel (Z. 26/27). Ein Polypoton verdeutlicht das Durcheinander des Gemenges, in dem beide Parteien sich gegenseitig als Feind betrachten (Z. 28).

Das Auftauchen von Erk Mannis unterbricht die Beschreibung der Kampfszene (Z. 29). Der Autor hält inne und betrachtet sie, die ihrerseits den Kampf beobachtet, um schließlich Gede Michel' ausfindig zu machen, der sich mitten im Kampfgetümmel befindet (Z. 30-34). Die Charakterisierung ihrer Augen, „a oči ij svitjat'sja jasno j suvoro“ (doch ihre Augen schimmerten hell und ernst Z. 30), verrät Entschlossenheit sowie bewußtes Handeln und greift zurück auf die Beschreibung der Erk als Kind bzw. junge Frau im ersten Teil der Ballade. Dieses Bild steht im krassen Gegensatz zu der gebrochenen, in sich selbst gefangenen Frau mit dem Merkmal der „mertvyh očach“ (tote Augen II/38). Rache ist das Motiv, das ihre abermalige Wandlung erklärt. Die Abrechnung folgt. Mit Unterstützung ihres Vaters greift Erk Gede Michel' an (Z. 35), wobei sie ihn zur Reue aufruft, obgleich sie seiner Seele in einer Litotes prophezeit, statt dem Paradies Höllenqualen vor sich zu haben (Z. 36-38). Daraus spricht ein unermessliches Leid, das von Michel' verursacht worden war.

Eine weitere Wendung, wieder eingeleitet durch die Partikel „Uraz“ (Plötzlich Z. 39) und motiviert vom in einem Vergleich beschriebenen Durchbrechen eines Banns (Z. 41/42), verwandelt Erk in eine Rasende (Z. 39/40, 43-46). Sie erklärt dem Vater ihren Sinneswandel. Sie wolle die Vereinigung mit Gede im Leben auch im Tod fortsetzen (Z. 57/58). Zusammengefaßt ist die Vereinigung im Bild „spil'nym strumkom poteče naša krov“ (als gemeinsamer Strom fließt unser Blut Z. 55) als sei der Tod eine Befreiung. Dies begründet sie in der wörtlichen Rede, in der

⁷²⁴ Gerade im Zusammenhang mit dem Titel „otamane“ (Hetman) aus dem dritten Teil ergibt sich mit „zrada“ (Verrat) ein intertextueller Hinweis auf die ukrainische Geschichte, in der Verrat wie auch in der Bibel eine der Hauptsünden darstellt. Motiv ist dabei v.a. die Periode nach Chmel'nyč'kyj, da der Kosakenstaat unter polnischen und russischen Einfluß geriet, oder die Episode Mazepa-Skoropads'kyj im Nordischen Krieg, also v.a. 17./18. Jh., aber auch der ersten Weltkrieg. Vgl. Subtelny, Orest (1993): Die Zeit der Het'mane (17.-18. Jahrhundert). In: Golczewski, Frank (Hg.): Geschichte der Ukraine. Göttingen, S. 92-125; Mark, S. 172-201.

sie ihren Bericht über das Zusammenleben mit Michel' aus dem zweiten Teil variiert (Z. 47-58). In dieser Variation stellt sie sich als treue Ehefrau dar. Eine Ehe, die sie mit positiveren Metaphern beschreibt als zuvor und mit Liebe (Z. 56). So nennt sie ihre Kinder z.B. „prystrasty kvity“ (Blumen der Leidenschaft Z. 54). Die Wendung zur Rache liegt wohl begründet in der Dimension der Vereinnahmung Erks durch Gede (Z. 48). Ihre Aufopferung für ihn war demnach total: „Jomu viddala ja i dušu, i tilo“ (Ihm gab ich Seele und Körper hin Z. 50) und hatte die toten Augen als Ausdruck ihrer Geistesabwesenheit zur Folge. Liebe und Qual lagen in dieser Ehe also offensichtlich dicht beieinander und führten zum vorübergehenden Wahnsinn Erks und zu ihrem Verrat an Gede.

Weder der Vater („suproty Mannisa stala tyhrycja“/ Mannis gegenüber wurde sie zur Tigerin Z. 46) noch Gede Michel' (Z. 60) erkennen die rasende Erk wieder. Dabei ist Gede wohl bewußt, daß sie ihn verraten hat (Z. 65). Doch diese Veränderung zur Rächerin läßt sie ihm als Trugbild bzw. als Wind erscheinen (Z. 61/62), wie sie bereits in der Szene im Haus ihrer Eltern erschien. Darin taucht das Motiv anderer Sagenvariationen auf, von der Frau, der von den Seeräubern Unrecht getan wurde und die daher nach ihrem Ableben als Geist erscheint.⁷²⁵ Dieses Fragment bekräftigt das phantastische Element der Ballade. Die Motive Verrat und Tod (Z. 73/74) erhöhen die Spannung, da sie unterschiedliche Perspektiven beinhalten, die dem Rezipienten die Unterscheidung zwischen Sein und Schein erschweren. Gede hält eine Abschlußrede für seine Mannschaft, in der er sie dazu auffordert, mit ihm im Kampf zu sterben (Z. 67-69) und an ihre Räuberehre appelliert (Z. 72). Emotionalisiert wird diese Rede durch eine Interjektion und die vertrauliche Apostrophe „druzi-soratnyky“ (Freunde-Mitkämpfer Z. 67). Schließlich drückt Michel' aus, daß er Erk schlicht nicht mehr kennen *will* (Z. 70). Da sie ihn verraten hat, möchte er ihr nicht den gemeinsamen Tod, den er als Heldentod bezeichnet, ermöglichen, sondern verweigert ihr diesen Wunsch, indem er sie entkommen läßt (Z. 71, 73/74). Die Verwicklung und das Ende verweisen auf den tragischen Grundzug des Balladengenres.

Die dramatische Struktur dieser Ballade besteht in einer Einleitung (Teil I), die Szene und Personen einführt sowie die tragische Entwicklung andeutet, weiteren Geschehnissen in der raffenden Erzählung von Teil II sowie in Peripetie und Katastrophe in einer zeitgleichen Erzählung (Teil III). Dynamisiert wird der Erzählfortgang durch sich steigernde, zyklische Wiederholungen und den bereits erwähnten Wechsel von Perspektiven (I auktorial, II personal, III personal/dialogisch) und Zeitdarstellungen (I - II gerafft, III zeitgleich).

Mag es sich auch um das einzige Exempel einer Ballade von Burghardt handeln, so weist dieses Stück doch zahlreiche Wesensmerkmale des Gesamtwerks des Autors auf. Insbesondere beweist er einmal mehr die Gabe, kanonische Anforderungen zu erfüllen und gleichzeitig interessante Inhalte und effektive formale Mittel gelungen zu verbinden.

3.1.5.3 Resümee

Lyrische Form, dramatischer Stoff und epischer Ton sind in Burghardts Ballade zu einer Synthese vereinigt. Entgegen der modernen Tendenz, den dramati-

⁷²⁵ Vgl. Bents, S. 82f.; Blasel, S. 32.

schen Aspekt zu übergehen, beharrt Burghardt auf dieser Tradition. An Stelle der von Burghardt üblicherweise bevorzugten strengen, hoch ästhetisierten, romanischen Formen zeugen heterometrische und reimtechnische Freiheiten sowie der Refrain von folkloristischen Tendenzen. Demnach ist das Vorbild eher eine lyrische Volksballade. Auch die Kriterien der ukrainischen Volksballade mit dem Sujet des tragischen Schicksals einfacher Leute, dessen Wesen realitätsverbunden statt phantastisch ist und das mit einer didaktisch-moralischen Funktion ausgestattet ist, treffen auf „Baljada pro pomstu“ (Ballade über die Rache) eher zu als die der Kunstballade.

Den formalen Tendenzen, die Wilpert für die Ballade zeichnet, kommt Burghardt in Metrum und Versschlüssen entgegen. Auch die innere Form mit Höhepunkt und rasantem Gefälle stimmt überein. Das zentrale Motiv der Rache als traditionelles Element von Dramen und Balladen mit dem Hintergrund einer düsteren Natur spricht für die Einordnung von „Baljada pro pomstu“ unter die Balladen nordischen Stils und den romantischen deutschen Balladen mit sagenhaft-mythischen Stoffen. Aufgrund der historischen Person Gödeke Michels kann Burghardts Werk trotz der Fiktionalität der legendären Episode aus den Störtebeker-Sagen zu den historischen Balladen gerechnet werden.

Besondere Charakteristika der Ballade Burghardts sind die melancholisch-düstere Stimmung, die volkstümliche Fassung als Lied, die teilweise syntaktisch ausgedrückte Emotionalität, der organische Einbau von Dialogfragmenten und die bewußte Steuerung der zeitlichen Darstellung von geraffter Synopse und Detailaufnahme. Dabei weist seine Ballade in ihren grundlegenden Stilmitteln weitgehende Übereinstimmung auf mit Burghardts Gedichten anderer Dichtarten, wie z.B. die phonetische Struktur, die sinnbildende Funktion von Metrum und Reim in Verhältnis zum Inhalt, der Nominalstil, die intensiven Farbbezeichnungen, zahlreiche iterative Strukturen, nicht jedoch hinsichtlich der Antithesen oder des Intertexts. Bei letzteren handelt es sich um Elemente, die besonders in der Tradition romanischer Dichtarten eng mit der äußeren Form verbunden sind und daher von Burghardt zu einem abgerundeten Ganzen in jener Tradition mit aufgenommen ist. Zum volkstümlichen Stil der Ballade jedoch passen solche Elemente nicht. Burghardt konnte gerade an diesem Beispiel zeigen, wie trefflich er seine Kunst verschiedenen Traditionen und Stil Tendenzen anzupassen vermag.

3.2 Dichtarten antiker und anderer Herkunft

3.2.1 Epopöe

3.2.1.1 Zur besonderen Ausprägung der Gattung Epopöe unter Berücksichtigung der ukrainischen Literatur

Die Definition der literarischen Form Epopöe soll mit den folgenden gattungskonstituierenden Elementen beginnen: a) Grundlegend ist für die Epopöe demnach, daß sie eine Episode aus der Geschichte eines oder mehrerer Völker umfassend nachzeichnet. Die Handlung erlangt daher automatisch eine wichtige historische Bedeutung (z.B. der nationale Freiheitskampf in der Romantik oder soziale Probleme im Realismus). Die Handlung schließt außerdem die aktive Teilnahme der Massen ein. Belinskij definiert die Handlung und das Abenteuer als dominierende Aspekte der Epopöe. b) Der Held soll in dieser historischen Handlung verwurzelt sein und das Allgemeine im Besonderen exemplarisch erleben. c) Ein epischer Zug der Epopöe ist die Autonomie der einzelnen Teile oder Szenen und deren Verbindung durch eine allgemeine Idee und das zentrale Pathos. d) Außer epischen Charakteristika (siehe a und c) besitzt die moderne Epopöe als synthetisches Genre auch lyrische und dramatische Elemente, wie z.B. die Anrufung der Musen.⁷²⁶ Es handelt sich bei der Epopöe also wie bei der Ballade um ein Genre, das kaum über formale Vorgaben definiert wird, sondern eher über Konzeption und Inhalte: „Allegorie, Ballade, Kantate, Drama, Elegie, Epigramm, Epistel, Epopöe (...). Betrachtet man obige Rubriken genauer, so findet man, daß sie bald nach äußeren Kennzeichen, bald nach dem Inhalt, wenige aber einer wesentlichen Form nach benannt sind.“⁷²⁷ Die Grenzen werden dadurch unscharf.

Wie fließend die Grenzen sind, zeigen Beispiele für Epopöen der Weltliteratur, die in der Sekundärliteratur angeführt werden, wie z.B. Machabcharata, Odyssee oder Ilias. Der ‚Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk‘ führt unter dem Stichwort Epopöe sämtliche Heldenlieder verschiedener Nationen auf, die Wilpert Volksepen nennt.⁷²⁸ In Rußland und der Ukraine erlebte die Epopöe eine Blütezeit im 19. Jh. Damals entstanden Puškins Werke ‚Boris Godunov‘, ‚Die Geschichte Pugačevs‘ u.a., Gogols ‚Taras Bul'ba‘, ‚Tote Seelen‘ oder L. Tolstojs ‚Krieg und Frieden‘. Als Beispiele ukrainischsprachiger Epopöen zählt Čaplja Kotljarevs'kyjs ‚Äneis‘, Ševčenkos ‚Hajdamaken‘, Myrnyjs ‚Brüllen denn die Ochsen, wenn der Trog voll ist?‘ (Chiba revut' voly, jak jasla povni?) und Frankos ‚Boryslav‘ auf,⁷²⁹ die zumeist in der realistischen Phase des 19. Jh. entstanden waren. Bezeichnend ist, daß die 1980 in der Ukraine herausgegebene Gattungsuntersuchung von Čaplja Burghardts Epopöe nicht zur Kenntnis nimmt, obwohl diese in Exilkreisen längst zu Burghardts Hauptwerk und einem der wichtigsten Werke der ukrainischen Emigration

⁷²⁶ Vgl. und zit. n. Čaplja, D.V. (1980): Epopeja v rosijs'kij ta ukraïns'kij literaturach XIX st. Kiev, S. 6-11, 51, 216 –221; Siehs (1952). Bd. 2, S. 364; Sobolenko, V. (1986): Žanr romana-ëpopei. Moskau, S. 6; Akademija Nauk Ukraïns'koï RSR (1959-1968). Bd. 4. Kiev, S. 513; Bol'saja sovetskaja ënciklopedija. Bd. 30. Moskau, S. 224.

⁷²⁷ Zit. n. Goethe (1994), S. 206.

⁷²⁸ Vgl. Čaplja, D. V., S. 6; Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 247; Wilpert (1959), S. 153ff.

⁷²⁹ Vgl. Čaplja, D. V., S. 11, 15f, 34, 37, 63, 143, 175; Sobolenko, S. 7; Čičerin, A. V. (1975): Voznikovenie romana-ëpopei. 2. Aufl. Moskau, S. 66, 144.

gekürt worden war.⁷³⁰ „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) verfügt über zahlreiche der eingangs genannten Merkmale. Burghardt selbst bezeichnete sein Hauptwerk jedoch auch als Nationalepos.⁷³¹

Es ist also erkennbar, daß als Beispiele einer Epopöe Werke angeführt werden, die an anderer Stelle als Epen, Heldenlieder oder Romane bezeichnet werden. Wie kommt es zu dieser Begriffsverwirrung? Hilfreich ist die Unterscheidung zwischen Romanepopöen (z.B. von M. Stel'mach und U. Samčuk) und Poem-Epopöen (z.B. „Ukraina“/ Ukraine von P. Kuliš oder Burghardts „Popil imperij“/ Die Asche der Imperien). In der slavischen Literaturtheorie wird Epos oft mit Epik gleichgesetzt, zu deren Untergattungen die Romanepopöe als umfangreichere und das Poem als kürzere Variante gehören. Der Begriff Romanepopöe ist aufgrund seiner sozialistischen Prägung vorsichtig zu verwenden. Wilpert dagegen definiert sowohl Poem als auch Roman oder Epos als eigenständige Untergattungen der Epik.⁷³² Aufgrund des aus dieser Begriffsunklarheit resultierenden, fließenden Übergangs zwischen der Epopöe und anderen Genres, sollen im folgenden Grenzbereiche sowie verwandte literarische Formen erörtert werden.

Besonders undeutlich ist oft die Beschreibung des Poems. Dabei ist nicht die unspezifische Bezeichnung eines längeren, meist ausgeprägt epischen Gedichts gemeint, sondern die spezielle Form des „Poëma“, der russischen oder ukrainischen Großform der Versdichtung, die als Synthese lyrischer, dramatischer und epischer Züge meist in gereimter Form präsentiert wird, eine Handlung oder Charaktere heroischer Prägung besitzt und sich mit historischen oder mythologischen Sujets befaßt. Von der Zusammenstellung früher Poeme aus verschiedenen Sagen, Märchen und historischen Stoffe habe sich die Form zum genuinen Werk eines Autors gewandelt. Dem werden gleichsam die antiken Werke Homers wie der speziell lyrisch-pathetisch geprägte Roman zugeordnet.⁷³³ Obgleich das Genre mehrfach der Epopöe gleichgesetzt wird und sich die genannten Merkmale in Burghardts Werk wiederfinden, fehlt hier doch die an anderer Stelle für die Epopöe als konstituierend postulierte und in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) zentrale Verbindung des Helden mit und der aktiven Teilnahme der Masse an einem für ein ganzes Volk bedeutsamen, historischen Ereignis.⁷³⁴

Eine ähnliche Überschneidung von Charakteristika liegt im Vergleich der Epopöe mit dem Epos vor. Da die Epopöe laut dem ‚Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk‘ ein episches Genre bzw. auch bei Wilpert einfach ein enger gefaßtes Epos ist, soll der Charakter des Epos dargestellt werden. Wie im Epos wird in der Epopöe die Welt als Totalität entworfen und der Held erfährt diese handelnd statt sie zu problematisieren. Hintergrund ist eine besondere Unternehmung, z.B. eine Schlacht oder eine Reise. Als weitere konstituierende Merkmale des Epos zählt Max Objektivität durch das Präteritum, einen rhapsodisch hohen, erhabenen Ton,

⁷³⁰ Z.B. von Kovaliv (1991), S. 19; Siehs (1952). Bd. 2, S. 361; Deržavyn (1948b), S. 48.

⁷³¹ Vgl. Klen (1957), S. 331.

⁷³² Vgl. Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 247f., Bol'shaja sovetskaja ènciklopedija. Bd. 30, S. 225, Akademija Nauk Ukraïns'koï RSR (Hg.) (1959-1968). Bd. 4, S. 513, Wilpert (1959), S. 152ff, Čičerin, S. 27-31, 360.

⁷³³ Vgl. Pereverzin, V. M. (1981): Žanr romana-èpopei. Posobie po speckursu. Jakutsk, S. 30.

⁷³⁴ Vgl. Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 556f., Brockhaus Enzyklopädie Bd. 17, S. 258, Bol'shaja sovetskaja ènciklopedija. Bd. 20, S. 464, Bd. 30, S. 224, Akademija Nauk Ukraïns'koï RSR (Hg.) (1959-1968). Bd. 11, S. 298f., Bd. 4, S. 513.

großen Umfang gleichförmig konstruierter Verse oder Strophen, die Gliederung in mehrere Gesänge, strophische oder monostichische Gebundenheit (im Versepos traditionell Hexameter), Formeln, Stereotypen, Iterate, monotone Gelassenheit, Eigenständigkeit der Teile statt Kausalität auf und schließt einen dramatischen Aufbau und einen Endzweck, auf den alles hin ausgerichtet ist, aus.⁷³⁵ Der Unterschied zur Epopöe besteht also insbesondere im Ausschluß des dramatischen Moments (z.B. Exposition, Spannung, Dialoge in „Popil imperij“/ Die Asche der Imperien) und Fehlen der für die Epopöe typischen Anrufung der Musen. Burghardt hält weder den erhabenen Ton noch die Gleichförmigkeit der Verse oder Strophen durch, sondern paßt diese jeweils an den Inhalt an, wobei die Form von Quatrains und Zehnzeilern mit den Traditionen sicherlich noch eher übereinstimmen als die ebenfalls verwendeten Terzinen. Auch die Monotonie wird an entsprechenden thematischen Passagen durch Emotionalität unterbrochen. Die Handlung ist bei Burghardt nicht Kompositionsprinzip, sondern Dante folgend der Raum und die Chronologie geschichtlicher Ereignisse. Dabei sind die einzelnen Teile nicht funktional auf einen Endzweck konzentriert, sondern von episodischen Abschweifungen bestimmt. Im übrigen treffen die aufgeführten Merkmale weitgehend auf die vorliegende Epopöe zu.

Aus Heldendichtung und Heldenlied hat „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) nicht viele Charakteristika übernommen: wenige phantastische Elemente, die zentralere Stellung der geschichtlichen Ereignisse gegenüber dem Helden, die Andeutung höfischer Erzählnormen durch die Figur des Gralsritters oder durch die rhetorischen Mittel von Formeln und Iteraten sind festzuhalten. Ein grundlegender Unterschied zwischen diesen Gattungen und Burghardts Epopöe besteht darin, daß es Burghardt darauf ankommt, die historischen Ereignisse genau darzustellen, ohne jede Tendenz zur Vereinfachung und gleichzeitig ohne Vernachlässigung der ästhetischen Seite und darauf, daß sein Held keine überragenden Fähigkeiten besitzt bzw. ohnehin eher die Rolle eines Chronisten einnimmt.⁷³⁶

Schließlich sollen potentielle Gemeinsamkeiten mit dem Genre des Romans insbesondere des historischen Romans diskutiert werden. Die Situation des auktorialen Erzählers entspricht durchaus „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien), nicht jedoch die grundlegenden Motive des Romans vom Spannungsfeld zwischen Gesellschaft und Held oder von der Konzentration auf die Psyche des Helden und deren Entwicklung. Die Epopöe legt mehr Gewicht auf die Handlung als auf die Zeichnung eines individuellen Charakters. „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) ist darüber hinaus kein historischer Roman, da weder die künstlerische Gestaltung unter einer allzu getreuen Darstellung leidet, noch eine fiktive Fabel die Geschichte zum Hintergrund nimmt. Historische Ereignisse stehen bei Burghardt stets im Vordergrund und beeinträchtigen dennoch nicht die ästhetische Qualität. Auch die dem historischen Roman zugrundeliegende Philosophie Hegels über die Motivation der Geschichte durch innere Kräfte und den Mensch als Produkt seiner historischen

⁷³⁵ Vgl. Max, Frank Rainer (1981): Das Epos. In: Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart, S. 75-85; Wilpert (1959), S. 152; Literaturoznávčyj slovník-dovidnyk, S. 246f., Wehe, Walter (1969): Das moderne Versepos (1941/42). In: Schröder, Walter Johannes (Hg.): Das deutsche Versepos. Darmstadt, S. 430, Busch, Ernst (1969): Das Verhältnis der deutschen Klassik zum Epos (1941). In: Ebd., S. 402-409.

⁷³⁶ Vgl. Bowra, Cecil M. (1964): Heldendichtung. Stuttgart, S. 31, 98, 143, 195, 562-578; Sowinski, Bernhard (1981): Das Heldenlied. In: Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart, S. 154.

Tätigkeit verkehrt sich durch Burghardts Idee vom Menschen selbst als geschichtsverändernde Kraft. Eine wesentliche Gemeinsamkeit von „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) mit historischen Romanen besteht dagegen in der Bevorzugung von umwälzenden Geschichtsperioden.⁷³⁷

3.2.1.2 Burghardts Epopöe „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien)

(Vgl. Klen (1991), S. 132 – 359)

Das im folgenden zu behandelnde Werk ist nicht nur Burghardts umfangreichstes, sondern auch das künstlerisch ausgereifteste und das bei Kritikern und Lesern am meisten beachtete, wie folgendes Zitat verdeutlicht: „Joho perekladni poezii buly – školoju, joho liryka bula – škicamy ... do velykoho polotna. I ‚Popil imperij‘ lohično stavsja tym velykym polotnom, tym central'nym tvorom ciloho žyttja.“ (Seine Übersetzungsdichtung war eine Schule, seine Lyrik waren Skizzen ... zum großen Gewebe. Und ‚Die Asche der Imperien‘ wurde logischerweise zu jenem großen Gewebe, jenem Zentralwerk seines Lebens).⁷³⁸

Es handelt sich dabei um eine Epopöe, die lyrische und epische Elemente verbindet. Wie sich in der genaueren Analyse zeigen wird, weist das Werk außerdem dramatische, satirische, ironische und historisch-kritische Passagen auf. Ein weiteres Element dieser speziellen Epopöe ist in einer Rezension aufgezählt: „...my mohly b skazaty, ščo Klenove peklo kudy *trabičnise* za Dantove,...V svoi suti Klenova poema-epos je tvorom *publicystyčnym*, ne zvazajučy na okremi *liryčni* miscja.“ (...wir könnten sagen, daß Klens Hölle soviel tragischer ist als Dantes,...Im Kern ist Klens episches Poem ein *publizistisches* Werk, ohne besondere *lyrische* Stellen zu berühren).⁷³⁹ Als einzigem Mitglied der „Kiever Neoklassiker“ war es Burghardt aufgrund seiner Emigration möglich ohne Einschränkung über die Vorgänge in der Sowjetunion zu schreiben. In diesem Kontext ist die Entstehung eines historiographischen Werks zu verorten. Diese Art von aktuellem politisch-zeitgeschichtlichem Stoff, von Stalinterror bzw. Oktoberrevolution und Bürgerkrieg war bereits im Poem „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) und weiteren Gedichten Burghardts („Ukraïna“/ Ukraine, „Mandrivka do soncja“/ Wanderung zur Sonne, „Rokovanist“/ Verdammung, „Symvol“/ Symbol usw.) Thema. Nach Dantes Vorgaben von zwei Dichtern als Führer und Geführtem legte auch Semenکو sein futuristisches Quatrain-Gedicht „Nimeččyna“ (Deutschland, Charkiv 1933-1936) an. In Dialogform erfährt der Autor dabei von Heine den Zustand des faschistischen Deutschland. Eine burlesk-satirische Behandlung des Stalinismus in einem dantesken Rahmen (bzw. eher in Kotljarevs'kyjs Abwandlung der „Göttlichen Komödie“) bietet auch V. Onufrienkos Poem „Stalin u pekli“ (Stalin in der Hölle) auf, das erst 1956 in der australischen Emigration erschien und Burghardt daher nicht bekannt gewesen sein kann. Ebenso dantesk, aber ohne Satire gibt ebenfalls nach Burghardts Tod Aleksandr Solženicyn seinen Erfahrungsbericht „V krugę pervom“ (Im ersten Kreis) über den Stalinterror. In die historisch-chronologische Beobachtung fließen auch

⁷³⁷ Vgl. Literaturnoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 247; Neuhauser, Thomas (1981): Der Roman. In Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart, S. 299-302; Gallmeister, Petra (1981): Der historische Roman. In: ebd., S. 160-169, Pereverzin, S. 25.

⁷³⁸ Zit. n. Malanjuk (1957), S. 10.

⁷³⁹ Zit. n. H., S. (1957): Jurij Klen: Tvory. Bd. II. Popil imperij. In: Kyïv 5, S. 218.

politische, soziale und psychologische Elemente ein.⁷⁴⁰ Besonders diese Epopöe (v.a. S. 151) macht auch Burghardts Weltsicht deutlich. Seine Auffassung von Geschichte nähert sich der Kataklysmtheorie an, nach der Organismen, in Burghardts Fall Imperien, periodisch durch universale Katastrophen vernichtet werden und durch Neuschöpfung wiedererstehen.

Der Autor selbst begriff die Epopöe als Darstellung vom „žyttja ciloï jakoïš' doby čy narodu z usima joho vlastyvostjamy“ (Leben einer bestimmten Zeit oder eines gesamten Volks mit allen seinen Eigenheiten). Verglichen wird es vom Autor selbst mit Nationalepen anderer Literaturen wie die griechische Ilias und Odyssee, die deutschen Nibelungen, die finnische Kalevala, das französische Rolandlied usw. Als gelungenste Epopöe führt Burghardt Dantes „Göttliche Komödie“ als Spiegelung der mittelalterlichen Weltanschauung und Politik an. Diese Nationalepen stammen aus der Antike oder dem Mittelalter. Doch stellt Burghardt fest: „Ne kožnomu narodovi dano maty svoju epepeju“ (Nicht jedem Volk ist es gegeben, seine Epopöe zu haben). Dieser Mangel, den er auch bei der ukrainischen Literatur sieht, bildet die Motivation für den Dichter, eine ukrainische Nationalepopöe zu schaffen, auch wenn er seine Rolle bescheiden darstellt: „Dumka daty ukrains'kij literaturi epepeju, jakoï ij brakuje, nadto, može, smilyva j zuchvala“ (Der Gedanke der ukrainischen Literatur die Epopöe zu geben, die ihr fehlt, ist vielleicht zu kühn und vermessen).⁷⁴¹ Diese Argumentation ist Ausdruck für die ablehnende Haltung der Neoklassiker gegen die Provinzialität der ukrainischen Literatur.⁷⁴² Burghardt selbst wird von Siehs folgendermaßen zitiert: „Daß ein Teil Ehrgeiz bei der Entstehung der ‚Asche vom Weltenbrand‘ mitgespielt hat, geht allein schon daraus hervor, daß der Dichter einmal sagte, er könnte eigentlich auch deutsch schreiben. Aber die Deutschen hätten ohnehin schon genug ausgezeichnete Dichter, daß er dort gar nicht beachtet würde. Hingegen wäre die ukrainische Literatur noch so arm, daß es hier leichter sei sich durchzusetzen und sich einen Namen zu machen.“⁷⁴³ Von den Kritikern wurde „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) einhellig zum zentralen Werk Burghardts erklärt und ebenfalls mit der „Göttliche Komödie“ von Dante oder der „Odyssee“ von Homer verglichen.⁷⁴⁴ Obwohl Burghardt in der Emigrantenszene als Autor d e s ukrainischen Nationalepos betrachtet wurde, konnte es zu dieser Zeit wegen seines antisowjetischen, nationalukrainischen Tenors nicht in der Ukraine bekannt oder gedruckt werden und daher nicht in den ukrainischen Literaturkanon gelangen.

Laut eigener Angaben entstand die Idee zu dieser Epopöe 1942 bei einer Lesung im privaten Kreis, da der Dichter aufgefordert wurde, sich an ein umfangreicheres Werk zu wagen. Erste Ansätze, die später in den vierten Teil integriert wurde, entstanden demnach 1943 im tschechischen Reichenau. Andere Teile wurden in Prag und Tirol verfaßt. Schließlich nahm das geplante Poem einen immer größeren Umfang an: „Ja napočatku stavyv sobi skromne zavdannja – daty poemu na kil'ka sot rjadkiv, ale vona, mymo mojej voli, rosła, zachopljujučy vse šyrši obrii ...“ (Zunächst stellte ich mir die bescheidene Aufgabe, ein Poem von einigen hundert Zei-

⁷⁴⁰ Vgl. Kovaliv (1991), S. 19.

⁷⁴¹ Gesamter Abschnitt und alle Zitate aus Klen (1957), S. 331.

⁷⁴² Vgl. Zerov (1943), S. 262, 265; Klen (1947), S. 23.

⁷⁴³ Zit n. Siehs (1952). Bd. 2, S. 370.

⁷⁴⁴ Vgl. Kovaliv (1991), S. 19.

len zu schreiben, doch es wuchs, ohne meine Absicht, zu einem immer größeren Umfang...⁷⁴⁵

Bei der Beschreibung des Inhalts dieser Epopöe wurde meist auf den Vergleich mit Dantes „Divina Commedia“ (Göttliche Komödie) zurückgegriffen: „...pekla naskriz’ real’noho, žyvoho...dantivs’ke, peklo...bulo peklom u sferi mistyčno-relihijnij, sprobou seredn’ovičn’oho myslennja zobrazyty i vytolkuvaty misce dovičnoj pokary, v protystavlenni do ščastja blažennoho raju. Klenove peklo ne je peklom hrišnykiv, u n’omu karajet’sja vse najkrašče i najšljachetniše...“ (...eine durch und durch reale, lebendige Hölle ... die danteske Hölle war eine Hölle in der mystisch-religiösen Sphäre, ein Versuch das mittelalterliche Denken darzustellen und den Ort ewiger Strafe zu erklären, im Gegensatz zum Glück des gesegneten Paradieses. Klens Hölle ist keine Hölle der Sünder, bei ihm werden die Besten und Edelsten bestraft...⁷⁴⁶ Dabei sollte jedoch erwähnt werden, daß Dante trotz der mystisch-phantastischen Szenerie durchaus auch über reale Personen und zeitgenössische politische Querelen schrieb. Gerade die Parallele zu einer phantastischen Hölle verweist aber auch darauf, wie absurd und unwahrscheinlich die Realität ist, die er und Burghardt darstellen, nämlich die Realität von Streit, Krieg und Totalitarismus. Simonek ist der Meinung, daß Burghardt ebenso wie der von ihm untersuchte Osip Mandelštam literarische Traditionen dynamisiert hat, indem z.B. die Vorlage der dantesken Hölle in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) modernisiert wurde.⁷⁴⁷

Das Werk enthält eine Fülle von intertextuellen Bezügen zu historischen, künstlerischen, religiösen, mythischen oder politischen Figuren und Ereignissen, die jedoch meist nicht direkt benannt sind, sondern nur angedeutet werden, so daß beim Rezipienten ein hohes Maß an Allgemein- und Spezialwissen vorausgesetzt wird. Vor allem die Andeutungen von autobiographischen und zeitgenössischen Ereignissen sind z.T. schwer nachvollziehbar.⁷⁴⁸ Interessant sind auch die Autoreferenzen. Einige Gedanken, Metaphern oder Reimwörter erinnern an früher entstandene Werke Burghardts. Dabei wird oft betont, daß der Autor in seinen früheren Werken dem sowjetischen Terrorsystem, insbesondere Stalin, einen Vorwurf machte, in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) jedoch die Einsicht zeigt, daß es menschenverachtende Diktaturen nicht nur in Rußland gibt und dadurch einen umfassenden Humanismus und Idealismus entwickelt hat.⁷⁴⁹ Die Wahl der Beispiele von Stalins Sowjetunion und Hitlers Deutschland war nicht als Vergleich der beiden Regime gedacht, sondern entstand dadurch, daß Burghardt diese beiden Gesellschaftssysteme selbst erlebte und als inhuman verurteilte. Insbesondere zu „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) bestehen zahlreiche Reminiszenzen.⁷⁵⁰ Ein Vergleich mit „brontozavr“ (Brontosaurus S. 204) kam bereits im Poem „Mandrivka do son-

⁷⁴⁵ Zit. n. Klen (1957), S. 333. Vgl. auch Kovaliv (1991), S. 19.

⁷⁴⁶ Zit. n. H., S. (1957), S. 218. Vgl. auch die Bezeichnung als „originelle Parallele zur Göttlichen Komödie“ bei Deržavyn (1948a), S. 10.

⁷⁴⁷ Vgl. Simonek, S. 147.

⁷⁴⁸ Vgl. Kovaliv (1991), S. 22.

⁷⁴⁹ Vgl. ders., S. 13.

⁷⁵⁰ Nämlich die Vorstellung einer Degradierung der Menschen zu Maschinen oder Automaten (Angaben nach Klen (1991): S. 153, 175ff., 179, 181, 183, 290, 306, 338, 349.), das ebenfalls freiheitsberaubende Leben nach Normen (S. 181 bzw. in „Prokljati roky“/ Die verfluchten Jahre II/3/8, III/13/2, III/23-26), das schwarze Auto im Zusammenhang mit dem Verb Schnarchen als Umschreibung der ČK-Verhaftungspraxis (S. 195 bzw. II/13/2), die Person de Sade (S. 258 bzw. IV/10/6), die Aufgabe des Autors als Chronist (S. 300 bzw. im Epigraph).

cja“ (Wanderung zur Sonne Z. 113/115) vor und ein ähnlicher Reim wie „havr“ - „ichtiozavr“ (Le Havre, Ichthyosaurus S. 279) im Sonettenzyklus „Kolo žytt'ove“ (Lebenskreis II/11/13). Aus „Sofija“ (Sophia Z. 14/15) ist die *Distributio* von Baustoffen entlehnt (S. 291). In „Zimovi Dni“ (Wintertage Z. 9/11) sprach der Autor bereits von Dante im Zusammenhang mit Fresken (S. 262). In diesen Autoreferenzen zeigt sich, daß die Epopöe nicht nur ein künstlerischer Höhepunkt in Burghardts Schaffen ist, sondern vielleicht auch eine Zusammenfassung seines Gesamtwerks in gereifter Form, wie Mijakovs'kyj und Čyževs'kyj meinen.⁷⁵¹

Dabei ist es aber auch sehr heterogen, sowohl in Metren, Reimschemata, strophischen Kompositionen, Intertextualität als auch Inhalten. Dieser heterogene Eindruck verstärkt das Fragmentarische, Mosaikhafte der Epopöe. Die vom Autor bestätigte grobe Einteilung in fünf Teile wurde im Rahmen des zweiten Bandes der gesammelten Werke um eine feinere Einteilung ergänzt.⁷⁵² Grundlage der vorliegenden Analyse ist jedoch der Text aus dem Auswahlband, der lediglich in die vom Autor autorisierten fünf Teile untergliedert ist. Der vierte Teil des Werks blieb durch den plötzlichen Tod des Autors unvollendet. Noch zu Lebzeiten jedoch kündigte er die Absicht an, diesen vierten Teil zu einer philosophischen Suche nach „šljachiv vychodu z sučasnoho chaosu“ (Wegen der Flucht aus dem gegenwärtigen Chaos) zu gestalten.⁷⁵³ Der Fragmentcharakter zeigt sich auch in der Betitelung einzelner Abschnitte innerhalb der Teile, insbesondere des vierten Teils. Neben den kürzeren Poemen „Lebid' Suomi“ (Die Schwäne Finnlands) und „Sonjašnyk“ (Die Sonnenblume) finden sich hier das siebenenteilige Klagelied „Plač Jeremii“ (Jeremias Klagen) sowie die Dialoge „Druha rozmova z dušeju“ (Zweites Gespräch mit der Seele) und der faustische Dialog „Valpurhieva nič“ (Walpurgisnacht). Auch der erste Teil der Epopöe variiert in Reimschema und Strophenlänge. Gesondert überschrieben sind der Dialog „Perša rozmova z dušeju“ (Erstes Gespräch mit der Seele) und der Monolog „Rozmova z čytačem“ (Gespräch mit dem Leser). Dagegen weisen der kurze fünfte Teil, der durchgehend in Dialogform unter dem Titel „Dialoh ljudy ny z zemljeju“ (Dialog des Menschen mit der Erde) erscheint, und der vorwiegend in Kotljarevs'kyjs Stil abgefaßte dritte Teil ohne jeglichen Untertitel eine relative Homogenität auf. Lediglich der zweite Teil ist einheitlich, mit seiner gesondert überschriebenen Einleitung „Ad Astra“ (Zu den Sternen) und den anschließenden Terzinen, dantesken Motiven und linear-chronologischen Beschreibung der Situation in der Sowjetunion.

Da eine genaue Analyse dieses umfangreichen Werks eine eigene Dissertation darstellen würde, werden hier Phonetik, Semantik, Syntax und Inhalt nur in groben Zügen dargestellt. Lediglich strophische Kompositionen inkl. Reim und Metrum sowie weitere klassische Strukturen sollen genauer diskutiert werden, insbesondere sofern sie andere Gedichte Burghardts erhellen. In besonderem Maße gilt für dieses Kapitel der Dissertation also, daß kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird.

⁷⁵¹ Vgl. Mijakovs'kyj, S. 422; Deržavyn (1950a), S. 1f. Letzterer geht dabei eher von der antisowjetischen, ukrainisch-nationalen Einstellung von Werken wie „Prokljati roky“, „Sofija“, „My“, „Ukraïna“ oder „Dyabolični paraboly“ aus (Die verfluchten Jahre, Sophia, Wir, Ukraine, Diabolische Parabeln).

⁷⁵² Burghardt spricht nur von fünf Teilen z.B. in: Klen (1957), S. 333. Die weitere Aufteilung siehe Inhaltsverzeichnis in: Klen (1957), S. 347-349.

⁷⁵³ Zit. n. ebd., S. 333.

3.2.1.2.1 Beschreibung in groben Zügen

Eine übergreifende Beschreibung der Reime dieser Epopöe kann generalisierend feststellen, daß der Autor versucht, grammatische Reime zu vermeiden, wodurch eher Reime entstehen, die nicht genau sind. Selbst reine Konsonanz oder Assonanz kommt vor (z.B. „raï“ - „bramu“ S. 315, S. 335), was bei Burghardt sonst sehr ungewöhnlich ist. Inhaltlich handelt es sich tendenziell eher um gegenständliche als um abstrakte Begriffe. Zum großen Teil abstrakt sind die Reimwörter z.B. auf den Seiten 150f. oder 178f. Eine Übereinstimmung in der Linkserstreckung des Reimworts ist relativ häufig, so daß viele reiche Reime entstehen. Die meisten Reimwörter der gesamten Epopöe zählen zwei bis drei Silben. Aufgrund der Verwendung der Namen von Personen, Organisationen (ČK, SSSR) oder geographischen Bezeichnungen (besonders häufig auf S. 252) als Reimwörter finden sich zahlreiche originelle Reime. Zusammengesetzte oder Spaltreime kommen relativ häufig und auffallend oft im Zusammenhang mit dem Namen Dantes vor.⁷⁵⁴ Vielfach gleicht sich die Lautstruktur verschiedener beieinander gelegener Reime orthographisch, doch besteht gleichzeitig ein Unterschied in der Betonung (z.B. „horbiw“ - „kul'baby“ - „cviv“ - „vabyv“ S. 133, „hazovni“ - „satan“ - „nazovni“ - „čepurn“ S. 270, „barokkov“ - „dohoriv“ - „kol'orov“ - „večoriv“ S. 311, „kvitka“ - „sadka“ - „marharytka“ - „strunka“ S. 320) bzw. der orthographische Lautbestand wird verkehrt (z.B. „navat“ - „Slava“ S. 158, „trubi“ - „buri“ S. 167, „Bohomatir“ - „teatir“ S. 179, „zapat“ - „lapy“ S. 204, „bur“ - „hir“ - „moritur“ - „prostir“ S. 244, „skarby“ - „raby“ S. 300).

Identische Reimwörter, die z.T. Refrains bilden, finden sich nicht wenige (S. 146 wiederholt auf den S. 152, 153; S. 304 darunter „mist“/ Städte - wiederholt auf S. 313; S. 326 wiederholt auf S. 328; Wiederholung auf einer Seite: S. 162f, 178f, 199f, 228f, 236, 241). Einige der Reimwörter bilden außerdem Paronomasien (z.B. „čornoti“/ Schwärze - „zoloti“/ Gold S. 139, „fašyst“/ Faschist - „enkavedyst“/ NKWD-Angehöriger S. 213 oder „nebuttja“/ Nichtsein - „žyttja“/ Leben S. 291), Synonyme bzw. Kontiguitäten (z.B. „kazkar“/ Märchenerzähler - „čar“/ Zauber S. 135, „buttja“/ Sein - „žyttja“/ Leben S. 232) oder Figura homonymica bzw. Polyp-tota (z.B. „rozkrjav“/ zerschnitt - „karaje“/ bestraft S. 134, „sorom“/ Schande - „zorom“/ mit Blick S. 206 als orthoepisch identischer Reim, „prostir“/ Raum - „prostyj“/ einfach S. 231, „z haslom“/ mit dem Signal - „ne hasla“/ verlöschte nicht S. 281 usw.).

Einige Reimfolgen entsprechen nicht der Alternanz der Silbenzahl. Dazu gehören Reime, die je drei identische und eine abweichende Versendung besitzen, wie z.B. der Kreuzreim AbAb begriffen als Quatrain, dessen erste Zeile je vier, die übrigen Zeilen je fünf Versfüße zählt (S. 180) oder genau umgekehrt die erste Zeile

⁷⁵⁴ Z.B. „bezvist“ - „i ščez vin“ (Verschollenheit – und er verschwand) S. 132, „žar-ptycju“ - „cardivyčju“ (Phönix – Zarenbraut) S. 137, „strof my“ - „Hofman“ (Strophen wir – Hoffmann) S. 139, „pan do“ - „Ferdinanda“ (Herr bis – Ferdinand) S. 154, „rytmy“ - „kvit my“ (Rhythmen – Blume wir) S. 190, „Dante“ - „tuman tam“ - „franta“ (Dante – Nebel dort – Geck) S. 192, „pan toj“ - „Dante“ - „emihranta“ (jener Herr – Dante – Emigrant) S. 207, „tuman toj“ - „Dante“ (jener Nebel – Dante) S. 236, S. 203, 206, 210, 216, 218, 225, 227, 237, 245, 257, 263, 266, „jak klasu“ - „jak rasu“ (als Klasse – als Rasse) S. 269, „kankan toj“ - „ce Dante“ (jener Cancan – das ist Dante) S. 277, S. 278, S. 290, „svitlymy“ - „kvit my“ (mit hellen – Blume wir) S. 301, „buv ty“ - „čuv ty“ (warst du – hörtest du) S. 330 usw.

je fünf und die übrigen je vier Versfüße (S. 244). Der umarmende Reim aBBa auf den Seiten 292-294 ist auf fünf Versfüße in den ersten drei und vier Versfüßen in der jeweils letzten Zeile verteilt. Ähnlich ist das Verhältnis von fünf Versfüßen in den jeweils ersten drei Zeilen und vier (S. 321-354) bzw. drei (S. 251) Versfüßen in der jeweils letzten Zeile, bezogen auf den gleichen Kreuzreim. Eine größere Abweichung bedeutet der gleiche Kreuzreim, der aus Seite 237 einer Alternanz folgt, die eigentlich einem umarmenden Reim entspricht, mit je vier Versfüßen in den äußeren und drei in den inneren Zeilen. Im zweiten und fünften Teil der Epopöe erscheint dieses Phänomen also nicht.

Iterative Elemente manifestieren sich im gesamten Text in Anaphern, Epianalepsen, Reimen oder Alliterationen. Beispielhaft für die auch von Mijakovs'kyj hervorgehobene Lautinstrumentierung, die für Burghardts Gesamtwerk gilt und auch in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) zur Hervorhebung einzelner Begriffe, Stimmungserzeugung oder Onomatopoeie dienen kann, sollen folgende Lautfiguren angeführt werden.⁷⁵⁵ Nachstehend einige Beispiele für Alliterationen: „...u monastyr's'kyj myrnyj haj,/ de mrijno maryt' sad mytropolyc'ij...“ (S. 143), „...lovlyly lovko...“ (S. 204), „točyvs' tajemnyj, tychyj torh.“ (S. 261), „...dobudusja do Donu“ (S. 283), „...kresly...kredo.“ (S. 356). Onomatopoeie kommt besonders oft im Zusammenhang mit Wind und Wasser vor: „U vičnosti, de svitla strum teče/ ...krutjat'sja kola...“ (S. 132), „...metelyky, lehki,“ (S. 142), „Vije viter-zavirjucha“ (S. 153), „Lunaje hučno poklyk ‚Slava!‘.“ (S. 168), „čornomu čortiv“ und „povoli...boževoliv“ (S. 201), „...naspivuje pid lirnyj bren'kit...“ (S. 261), „dzvonyk prodzvenyt'...“ (S. 281). Eine Geräuschimitation besteht in den Ausdrücken „bach!“ (S. 269) oder „tuk-tuk, tuk-tuk...“ (S. 308). Der Dialog der Hexen in Teil IV ist mit zahlreichen Zischlauten (s, ch) und Klusilen (p) instrumentiert, was eine bedrohliche Stimmung erzeugt (S. 350-352). Auf S. 353 setzt sich diese Instrumentierung weniger auffällig mit den Labialen p, b, v und dem Liquid r fort. Figuræ homonymicæ finden sich z.B. folgende: „paru parubkiv“ (ein Paar Burschen S. 204), „Sidlajut', sidajut'...“ (Satteln sie, sitzen sie... S. 250), „...hordi.../ ...hostri...“ (...stolze.../ ...scharfe S. 291), „kerujem i kermujem“ (wir führen und wir lenken S. 353). Ähnliche wirken Figuræ etymologicæ wie z.B. „važuje vahu“ (das Gewicht wiegt S. 132), „ruhom - ruku“ (Bewegung – Hand S. 243) und Lautwiederholungen wie „...žapašnyj strašni...“ (S. 227), „...stričav ja vič-na-vič“ (S. 147). Binnenreime schließlich implizieren ebenso Wiederholungen: „kravec' i švec“ (Schneider und Schuster S. 172), „dana...neznana“ (gegeben...unbekannt S. 299), „holota ta bosota“ (Pöbel und Lumpenproletariat S. 308f), „žaketi...vid tety“ (Jackets...vom Kopf S. 316), „prosto z mostu“ (einfach von der Brücke S. 343), „pekeln'nych, skeln'nych“ (höllenhaft, felsig S. 352).

Die wenigen Elisionen dieser Epopöe betreffen meist das Farbadjektiv „zolytyj“ (golden S. 159, 162, 184, 214, 221, 241 doppelt, 243, 268, 281, 300, 304, 309), aber auch „hlavkovercha“ (vom obersten Gipfel S. 148). Als Kirchenslavismen ermöglichen sie die Einhaltung des Metrums oder Reims und wirken gleichzeitig archaisierend.

Die Syntax läßt sich generell als hypotaktisch und asyndetisch charakterisieren. Parataxen beherrschen oft emotionalere Passagen. Stellenweise kommen auch Polysyndeta vor, häufig gekoppelt an Anaphern. Anaphern erscheinen also häufig in

⁷⁵⁵ Vgl. Mijakovs'kyj, S. 423.

Form von Konjunktionen (z.B. „ščo“/ daß S. 227, „ščob“/ damit S. 287 und 344, „nevže“/ ob nicht S. 295, „de“/ wo S. 312/313, „u“/ bei S. 316). Es bestehen aber auch personenbezogene Anaphern (z.B. „komu“/ wem S. 300, „ja“/ ich und „A ja“/ Aber ich S. 328) oder solche, die zur Hervorhebung eines bestimmten Motivs dienen (z.B. „moï ruky“/ meine Hände S. 303, „Finlandija“/ Finnland S. 307, Refrain des fünften Teils S. 355f). Die Anaphern und Polysyndeta sind meist begleitet von syntaktischen Parallelismen. Das Hilfsverb „Chaj“ (Möge) leitet den Ausdruck eines Wunsches ein, oft in Parallelismen, und ist immer mit Emphase verbunden. Im übrigen kommen eher wenige syntaktische Parallelismen vor.

Kompliziert wird die Syntax v.a. mittels Inversionen, die häufig durch nachgestellte Adjektive oder vorgezogene Verben entstehen. Zweck ist es, einen Reim oder ein rhetorisches Stilmittel (z.B. Hendiadyoin) zu ermöglichen, etwas besonders zu betonen oder durch Verschachtelung einen poetischen Ausdruck fern der Prosa zu etablieren. Diese Funktionen erfüllt auch das Hyperbaton, das hier eher selten auftritt (z.B. S. 200, 226, 264). Rar sind auch Zeugmata (z.B. „vin cvit vyšen' i krov morozyt“/ er läßt die Kirschblüte und das Blut erstarren S. 185). Der Chiasmus dagegen fällt besonders auf und kommt als paradoxes Element in der Epopöe relativ häufig vor, manchmal kombiniert mit einem Parallelismus.⁷⁵⁶ Ebenfalls als hemmend im Erzählfluß wirken die - für Burghardt typisch - zahlreichen Parenthesen oder Appositionen, die Vergleiche beinhalten oder auktoriale Zusatzinformationen geben können, die oft wertend oder kommentierend sind (besonders häufig in den Abschnitten der Seiten 136-142, 178-203, 223-248, 261-261, 314-320, 332-338). Im Abschnitt „Valpurhieva nič“ (Walpurgisnacht) dienen solche Parenthesen zur dramaturgischen Anweisung (S. 321-354). Im fünften Teil der Epopöe kommen sie nicht vor.

Die wenigen Enjambements, die vorkommen, sind meist schwach und haben wenig Wirkung. Ausnahmen sind Strophenenjambements (z.B. S. 322, 336, 353) oder Anhäufungen von Enjambements bei kurzem Versmaß (z.B. S. 150f, 160f, 301f). Sie wirken als Verstärkung von inhaltlichen Kontinuitäten oder zur Verbindung langer, verschachtelter Sätze (z.B. S. 215). Syntaktische Pausen kommen selten vor, da das Satzende meist mit dem Zeilenende zusammenfällt. Eine Häufung syntaktischer Pausen findet sich in Teil II und im Abschnitt „Valpurhieva nič“ (Walpurgisnacht S. 321-354) also im Zusammenhang mit wörtlicher Rede. Diese wirkt dadurch lebendiger, deshalb kommen bei Burghardt keine leblosen Eindrücke auf. Wörtliche Rede trägt ebenfalls zur Erweckung von Emotionalität und zur Illusion

⁷⁵⁶ Z.B. „bo boža syla, syla nepoborna“ (denn Gottes Kraft ist eine unbezwingbare Kraft) S. 143, „u svit staryj novi dekrety“ (neue Dekrete in der alten Welt) S. 151, „Bjelhradovi na žach, na zachyst Lincu“ (Belgrad zum Schrecken, zur Verteidigung von Linz) S. 154, „Ta ž ja duša, tvoja duša ja“ (Denn ich bin die Seele, deine Seele bin ich) S. 187, „na skrypku hravšy, dmuchnuv u trubu“ (auf der Geige spielend, blies ich die Trompete) S. 190, „Vraz kryk roztjavš', i des' upav stilec“ (Plötzlich breitete sich ein Schrei aus und irgendwo fiel ein Stühlchen um) und „dva dni i noči try“ (zwei Tage und der Nächte drei) S. 205, „Jaki porjadky tam, jaki tam zvyčky?“ (Welche Regeln gibt es dort, welches sind dort die Sitten?) S. 210, „jak nebo, hordyj, syl'nyj, jak zemlja“ (wie der Himmel stolz, stark wie die Erde) S. 221, „i čysel mahiju, i čary cyfer“ (und der Zahlen Magie und der Zauber der Ziffern) S. 248, „Hotyčni sny i kvity barokkovi!“ (Gotische Träume und Blume des Barock) S. 311, „Jak smilo kodlo *demoniv* zahyble,/ jake pirnaje v temrjavu bolot,/ vdjahty sebe v jasne nebesne sriblo,/ ščo lyčyt' *janbolam* vysot?“ (Wie das dreiste Gezücht der Dämonen verloren,/ das in der Dunkelheit der Sümpfe versinkt,/ kleiden sich in klares, himmlisches Silber,/ wie es sich für die Engel der Höhe ziemt.) S. 329.

von Authentizität und Unmittelbarkeit bei. Sie findet sich häufig in Teil II, wo innerhalb der Interaktion von Führer und Geführtem die umgebende Situation dargestellt wird, in den Zehnzeilern und zwischengeschalteten Quatrains auf den S. 257-290 sowie im dramatischen mit „Valpurhieva nič“ (Walpurgisnacht) betitelten Dialog (S. 321-354). Emphatische syntaktische Elemente wie Ausrufe, Fragen oder Aposiopesen werden insgesamt eher sparsam eingesetzt (besonders wenig in Teil II, im Abschnitt „Plač Jeremii“/ Jeremias Klagen S. 301-305). An manchen Stellen jedoch treten sie gehäuft auf (z.B. „Perša rozmova z dušeju“/ Erstes Gespräch mit der Seele S. 186-188 und Ende von Teil I S. 165-171, viele Aposiopesen S. 253, S. 315/316, „Chor ditej“/ Chor der Kinder und „Chor materiv“/ Chor der Mütter S. 334, der jeweils zweite Quatrain in der Antwort der „Zemlja“/ Erde S. 355 und 356).

Auf semantischer Ebene bleibt Burghardt seinem Nominalstil treu. Die Verben beziehen sich im allgemeinen eher auf die Vergangenheit. Präsensformen finden sich am ehesten in der direkten Rede. Die Pronomen bezeichnen v.a. das lyrische Ich und eine zweite Person im Singular („ty“/ du) sowie im Plural („my“/ wir). Negationen sind häufig durch Verdoppelung verdeutlicht (z.B. „nide nič“/ nirgends nichts S. 133, „v nesamovytyj, u neljuds'kij tuzi...“/ in der unheimlichen, unmenschlichen Sehnsucht S. 223). Kirchenslavismen finden sich nur sehr wenige, wie z.B. „Ščo ty jesy“ (Was bist du S. 132 und 180), „na tli nebes“ (auf dem Himmelskörper S. 291). Ebenso umgangssprachliche Einschübe „Mij kraj? Moje im'ja? Ehe, tak, tak.“ (Mein Land? Mein Name? Aha, ja, ja. S. 212). Häufig kreist das Vokabular um Zerstörung („...vid pečenihiv buv pljundrovanyj/ i buv vid polovciv mordovanyj;/ krov, i ruinu, i požar...“/ ...vom Petschenegen geplündert/ und vom Polowzer ermordet;/ Blut Ruin, Brand... S. 184). Kriegsvokabular und sogar Schlagwörter der Oktoberrevolution sowie des Faschismus inklusive. Ein besonderes Wortfeld von technischen Neuerungen und Urbanismen beschreibt das moderne Zeitalter (S. 310f, 179f, 239f, 290f, 299, in Teil IV v.a. die Opposition von romantischem 19. Jh. und modernem, technisiertem 20. Jh.). „Mrija“ ist eher eine Ideologie, ein Tagtraum, etwas, das man sich wünscht und ausmalt, (aber daher auch eine Parallelwelt). „Son“ verkörpert dagegen einerseits die ambivalente Durchdringung von Realität und Nicht-Realität (also auch andere Realität möglich), manchmal mit einer metaphysischen Bedeutung der anderen Welt, einem Jenseits nahe Himmel oder Hölle, andererseits eine andere zeitliche oder räumliche Ebene.⁷⁵⁷ Beide Varianten sind also

⁷⁵⁷ Z.B. eskapistisch, oft zur Bezeichnung einer vorindustrialisierten Zeit oder Wunschzuständen „prozoryj son“ (durchsichtiger Traum S. 138), „nevže vin snyvsja nam u sni?“ (träumte er nicht im Traum? S. 140); „elektryčnyj son“ (elektrischer Traum S. 141); „Dereva bačyly tam sny.“ (Sie sahen Bäume im Traum. S. 147); „zatjahšy dušu v inši sny“ (die Seele in einen anderen Traum ziehen S. 162); Nachtszene S. 168; „hlybokyj son“ (tiefer Traum S. 195f.); „Toj step drimav hlybokym skyts'kym snom.“ (Jene Steppe träumte einen tiefen skythischen Traum. S. 208); S. 218; „nereal'nyj son“ (irrealer Traum S. 219); „mov u davnich snach“ (wie in uralten Träumen S. 220); „Mynula molodist', nemov u sni“ (Die Jugend verging wie im Traum S. 227); „mynule svityt' im, jak son prekrasnyj“ (die Vergangenheit scheint ihnen wie ein herrlicher Traum S. 231); „čy ne vvi sni?“ (ist das nicht im Traum? S. 233); „maryty i snyt'...koly navkolo synyj son Ljucerna“ (träumen und träumen...wenn ringsum der blaue Traum von Luzern ist S. 236); „u temnomu sni“ (im dunklen Traum S. 251); „ne je ce son/ i plid fantazii tvojei.“ (das ist kein Traum/ und Frucht deiner Phantasie S. 276); „Nevže tvojoj duši ne snajt'sja...“ (Deine Seele wird doch nicht träumen... S. 295); Urbanismus als Traum eher positiv und Traum von positiver Vergangenheit S. 310f.; „blakytynyj son.../ I sotni raz toj son vže rozlitavsja“ (blauer Traum.../ Und hundert Mal zerfiel dieser Traum schon S. 330f.);

verwandt mit den symbolistischen Grenzzuständen als Befreiung aus dem „Weltgefängnis“. Das Leiden am Diesseits besteht hier jedoch weniger im subjektiven Welt-schmerz des Fin-de-siècle als in inhumanen Kriegs- und Diktaturzuständen, in keinem Fall kommt aber die dämonisierte, urbane Nacht vor, denn alles ist immer mit der konkreten Terrorlage rückverbunden. Das Traummotiv und destruktive Inhalte sind weniger philosophisch-metaphysisch, sondern vielmehr symbolistisch geprägt.

Leitmotivisch ist auch der Begriff aus dem Titel dieses Werks „popil“ (Asche S. 151, 155, 189, 236, 268, 271, 280, 303, 311). Häufiger jedoch ist das Synonym „poroch“ (Asche z.B. S. 153, 155, 162, 188, 269, 308, 322, 343, 354). Manchmal kommt auch das Äquivalent „prach“ (Asche S. 252, 311) vor. Weitere zentrale Motive, die die gesamte Epopöe durchziehen sind europäische Imperien (S. 311), „ruin“ (Ruin) als Zeichen der Zerstörung (meist in Periphrasen, als Gottesstrafe, Kataklysmentheorie) und „prokljatyj“ (verflucht) als Verfluchung. Als Verfremdung wirken viele Eigennamen im vierten Teil z.B. die landessprachliche Benennung von Nationen, die nicht der ukrainischen Bezeichnung entspricht („Suomi“, „Nippon“) oder die Bezeichnung „Trydent“ statt der üblichen Form „tryzub“ (Dreizack) zur Bezeichnung des ukrainischen Wappens⁷⁵⁸ sowie die Form „zipresa“ statt „cyprys (-a)“ oder „kyparys“ (Zypresse). Auch geometrische Symbole fallen auf. Am häufigsten tritt der Kreis auf (z.B. S. 200f.), aber auch Kreuz und Quadrat (S. 164, 222, 239, 292), Romben und Dreiecke kommen vor (z.B. S. 196). Als Jugendstilmotiv gelten Edelsteine, die hier jedoch eher eine symbolische als ornamentale Bedeutung erhalten. Es handelt sich meist um Diamanten (S. 178, 299, 336, 344 Reinheit, Unwandelbarkeit), aber auch Saphir (S. 154, himmlische Hoffnung, Juni), Topas (S. 231 glühendes Gebet der Prediger, Januar), Amethyst (S. 324, April, Demut, antikes Mittel gegen Trunkenheit, Gift und Hagel) oder der Schmuck Koralle (S. 148, 331 jeweils als Vergleichsobjekt) kommen vor.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß die Figuren der Bezeichnung zur Metapher tendieren. Tiefendimension gewinnen die Aussagen durch zahlreiche Symbole, Personifizierungen, Periphrasen und einige wenige Vergleiche. Häufige Antithesen, Antonyme und komplementäre Ergänzungen (z.B. „ščodnja j ščonoč“/ jeden Tag und jede Nacht S. 196, „žytjam i smertju“/ Leben und Tod S. 197 und 268, „pravdy i brechni“/ Wahrheit und Lüge S. 197, „zvira i roslyn“/ Tiere und Pflanzen S. 223, „u sumi j radosti“/ in Trauer und Freude S. 228, „den' i nič“/ Tag und Nacht S. 302, „dal'nje i blyz'ke“/ fern und nah S. 319, „De tut kosmetyka, a de natura?“/ Wo ist hier Kosmetik und wo Natur? S. 348) wirken strukturierend. Zur Sinnvertiefung durch Verdoppelung tragen v.a. Epanalepsen, *Figurae etymologicae*, einige Polypota, Hendiadyoin, Synonyme, Pleonasmen und *Distributio bei*. Hyperbeln und ironische Passagen prägen die Atmosphäre. Die Hyperbeln sind in dieser Epopöe besonders oft an das Zahlwort „sto“ (hundert) gekoppelt (vgl. Anhang B).

Traum als Schwärmerei S. 349; „carstvo mrij“ (Reich der Träume S. 235); Traum über eigene Zukunft S. 241f.; „Mov holuba zakam'janila mrija“ (Wie der Taube versteinertes Traum S. 312); „son“ und „mrija“ (Traum S. 219). Dagegen auch Beispiele, die als Vision fungieren: „Vin snyt' potužnyj son imperij“ (Er träumt den mächtigen Traum der Imperien S. 144); „i son i“ (und ihr Traum S. 245); Cadyk-Flüche eher wie biblische Träume S. 285f.; faschistischer Traum von Arierrasse S. 309; oder Euphemismen für eine grausame Realität „jak u pekel'nim sni“ (wie im Höllentraum S. 196); Traum von Nazivergangenheit von Blut und Kampf S. 297ff.; „čornyj son“ (schwarzer Traum S. 344); vereinzelt auch „košmar“ (Alptraum S. 146, 310).

⁷⁵⁸ „Tryzub“ kommt allerdings auch vor auf S. 341.

Verfremdungen sind sparsam eingesetzt, fallen aber besonders auf. Zu ihnen zählen z.B. Verbindungen von Lebendigem mit Abstraktem oder Künstlichem („kvity zla“/ Blumen des Bösen S. 144 ein Zitat der ‚Fleurs du mal‘ Baudelaires, „čorni kvity“/ schwarze Blumen S. 147, „kerens’komu kvitky“/ Kerenskij-Blume S. 148, „pekel’nym kvitom“/ mit einer Höllenblume S. 305). Diese Blumenmetaphern erfolgen analog zum früheren Poem „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre). Andere Beispiele von Verfremdungen ähneln surrealen Bildern: „čornu krov“ (schwarzes Blut S. 301, S. 310), „fosfor kvitne“ und „štučnj viter“ (Phosphor blüht, künstlicher Wind S. 291), „Tancjujte poemu,/ ščo pomaranča spivaje j rjasnyj vynohrad“ (Tanzt das Poem,/ daß die Orange singt und die reife Rebe S. 355). Eine besondere Gruppe metaphorisiert den Vorgang von Bombardierungen, so daß sie einen apokalyptischen Anstrich bekommen: „pid doščem metalevym“ (unter Metallregen S. 164), „sribnyj došč“ (silberner Regen S. 292), „došči ... metalu“ (Regen aus ... Metall S. 294), „došč zaliznyj“ (Eisenregen S. 310), „v fosforyčnomu vohni“ (im Phosphorfeuer S. 245), „doščamy fosforu“ (mit Phosphorregen S. 311). Neologismen wirken ebenso wie die Verfremdungen signalhaft und regen den Rezipienten zur Reflexion an (z.B. „kilometryt“/ kilometert S. 148, „jasmynnist“/ Jasminhaftigkeit S. 189, „po-nesvits’ky“/ auf ungewöhnliche Art S. 263, „šovkoperi“/ Seidenfedern S. 295, „novotvir“/ Neuschöpfung S. 327, „Skovorodujmo“/ Machen wir es wie Skovoroda S. 345). Diese Gruppe betrifft auch die meisten im Anhang dargestellten Komposita. Letztere Gruppe von Stilmitteln beschränkt sich nicht auf die naturgetreue Wiedergabe der Realität, sondern wirkt v.a. suggestiv. Das entspricht avantgardistischen Ideen. Die sinnlichen Eindrücke sind vorwiegend optisch (v.a. Farbsymbole) und onomatopoetisch-akustisch. Aber auch Temperaturen, Geruch und sogar Geschmack werden angesprochen. Häufig werden Litotes und Bejahung verbunden zu einem Widerspruch, um dem letztendlichen mehr Nachdruck zu verleihen (z.B. „ne ljud, a zvir“/ nicht Mensch, sondern Tier S. 142, „ne viter-urahan“/ nicht Wind-Orkan S. 228, „Ta ne daleko vže, a blyz’ko“/ Und nicht mehr fern, sondern nah S. 238, „ne drova to, a trupy“/ nicht Holz, sondern Leichen S. 261, „ne vodu, haz puskaje kran“/ nicht Wasser, Gas entläßt der Hahn S. 268, „Ce ž ne Berlin, a Zaksenhauzen“/ Das ist nicht Berlin, sondern Sachsenhausen S. 280, „ne komisary, a majory“/ nicht Kommissare, sondern Majore S. 312). Die Erwartungen der Leser werden auf diese Weise enttäuscht, so entsteht Überraschung.

Die Naturbeschreibung, meist metonymisch in Form der vier Elemente oder Jahreszeiten, dient häufig als Parallele zur emotionalen Situation (z.B. S. 144, 147f., 152f., 156, 167f., 172, 203, 217f., 246, 250; insbesondere als Nachahmung von Sibelius S. 307; Granit als Metapher für Härte S. 144, 181, 222, 239, 247, 292, 307, 310, 314, 331; oder edler Marmor S. 144, 153, 156, 239, 307, 310f.). Andere Metaphern verkörpern Pflanzen, Tiere, die vier Elemente, Gestirne, also die Natur. Als Parallelen zur Vertiefung der geschichtlichen Ereignisse dienen häufige Referenzen auf Bibel oder Weltliteratur („kara“/ Strafe, „pekel’nyj kruh“/ Höllenkreis). Farbsymbolik besteht v.a. im Kontrast hell/dunkel bzw. weiß/schwarz als Antithese. Weitere Symbolfarben sind Rot, Blau, Gold und Silber, seltener Grün oder Gelb (kombiniert S. 228).⁷⁵⁹ Blau und Rot kommen in den vielfältigsten Schattierungen vor. Mit ihren unterschiedlichen natürlichen oder symbolischen Kontexten erscheinen die Blautöne „holubyj“, „blakytnyj“, „synyj“ oder seltener „lazurnyj“ (himmelblau, azurblau,

⁷⁵⁹ Zerov ist bekannt für Schwarz-Weiß-Kontraste. Vgl. Mijakovs’kyj, S. 423. Burghardts Farbpalette ist vielfältiger.

dunkelblau, azurblau). Dabei besitzt Azurblau im russischen Symbolismus metaphysische Qualität gegenüber dem irdischen Dunkelblau.⁷⁶⁰ Burghardt folgt dieser Verwendung (S. 236). Die Rottöne umfassen „bahrjani“ und „červonyj“ (purpurrot, rot) als Symbole für Revolution, Kampf und Kommunismus. Der Vergleich mit Korallen, die als „červonyj“ gekennzeichnet sind, kommt nur einmal vor (S. 148). Seltener und daher kostbarer empfunden sind die Schattierungen „purpunyj“ (purpurn z.B. S. 248, 270), „kryvavyj“ (blutig z.B. S. 153, 155, 264), „rudyj“ (rostrot S. 167) sowie nur einmal „malynovyj“ (himbeerrot S. 308). Diese Rottöne verkörpern Leben, Kampf und Herrschaft. Farben werden symbolisch geographischen Bezeichnungen zugeordnet (S. 154). Häufig werden solche symbolträchtigen Farbadjektive den Abstrakta zugeordnet oder als Epitheton ornans einem Nomen beigelegt, um ihm metaphorische Tiefe zu verleihen.⁷⁶¹ Oft verfremdet das Farbsymbol das Substantiv, dem es zugeordnet ist (z.B. „trahičnu barvu“/ tragische Farbe S. 161).

Ein weiterer besonderer Metaphernkomplex dieser Epopöe kreist um das Vergehen von Zeit. Zeit wird häufig im Zusammenhang mit Wasser genannt. Oft ist die Zeit dabei personifiziert (siehe Liste in Anhang B). Diese Erscheinung bemerkt auch Simonek, der sie als zyklisches Modell begreift, als Kreisförmigkeit des Seins.⁷⁶² Während sich das politisch-kulturelle Umfeld wandelt in der realen Geschichte und im fiktiven Werk Burghardts, bleibt doch die Identität des Künstlers (z.B. Dante) in dieser Veränderung gleich, meint Simonek. In „Popil imperij“ findet sich ein Zitat zur Bestätigung dieser Annahme: „Ja ne zminyvs'; minjavsjja til'ky čas“ (Ich habe mich nicht verändert; nur die Zeit hat sich geändert S. 193). Im russischen Symbolismus existiert das Bild von der Zeit als Fluß. Dort symbolisierte sie die Ewigkeit. Genauer gesagt mündete nach symbolistischer Vorstellung der Fluß der Zeit auf mythischer Ebene in die Ewigkeit und verband so das irdische Existieren (byt') und absolute Sein (bytie'). Dabei war die Ewigkeit als weiblich konnotiert und so mit dem ewig Weiblichen, dem Überirdischen in Zusammenhang gebracht, während eine andere Konnotation der Ewigkeit, die Zeitlosigkeit nämlich, dem Tod, dem mythischen Fluß des Vergessens, Lethe, dem Unterirdischen zugeordnet ist.⁷⁶³ Letztere Konnotation von Wasser und Zeitlosigkeit trifft auf Burghardt eher nicht

⁷⁶⁰ Vgl. Hansen-Löve, 420ff.

⁷⁶¹ z.B. „Sunut' bili, snižni chmary./ Zametillju snihovycja...“ (Es ziehen weiße Schneewolken./ Schneegestöber-Verwehungen S. 146), „...bahrjanyci/ biloborodij djad'ko Čornomor“ (...purpurgekleideter/ weißbärtiger Onkel Schwarzmeer S. 156f.), „blakytynij kraj“ (blaues Land S. 159), „Prostorom snižnoï rivnyny/ povze kolony čornij zmij“ (Raum schneebedeckter Ebenen/ vorbei an der schwarzen Schlange Säule S. 167), „zemlja-planeta dyskom zolotym,/ ščob ti snihy, taki samotn'o-syni“ (Erdplanet mit goldener Scheibe,/ um jenen Schnee so einsam-blau S. 223), „nad synim ozerom marin“ und „moločno-biloju rikoju“ (über dem blauen See der Träume, milchig-weißer Fluß S. 237), „sira samota“ (graue Einsamkeit S. 286).

⁷⁶² Vgl. Simonek, S. 73. Das Motiv findet sich auch z.B. in „Volodymyr“ (Volodymyr S. 130ff.), „Kolo žytt'ove“ (Lebenskreis S. 78-81), „Konkistadory“ (Konquistadoren S. 56ff.), „Beatriče“ (Beatrice S. 107f.), „Žanna d'Ark“ (Jeanne d'Arc S. 71-77), „Ne znaju, ne znaju, ne znaju...“ (Ich weiß nicht, ich weiß nicht, ich weiß nicht... S. 138), „Symvol“ (Symbol S. 151ff.), „Tajnaža Volja“ (Geheimer Wille S. 309f.), „Ja šel s mečtoj o Beatriče...“ (Ich ging mit einem Traum von Beatrice S. 314). Der Autor verwendet zur Darstellung des zeitlichen Prozesses oft Bilder von Jahreszeiten („Vesna“/ Frühling S. 104, „Zolotylyas' zakatnaja osen'...“/ Es vergoldete der Untergangsherbst S. 274f., „Vospominan'e“/ Erinnerung S. 318) oder von Eroberungen und Befreiungen („Sofija“/ Sophia S. 119f., „Mandrivka do Soncja“/ Wanderung zur Sonne S. 122ff., „Majže Elehija“/ Fast eine Elegie S. 134f., „Na perelomi“/ Um die Wende S. 157). Ein eher lineares Schicksal findet sich in „Sudyla dolja neizbežnaja...“/ Das unausweichliche Schicksal entschied... (S. 312).

⁷⁶³ Vgl. Hansen-Löve, S. 77f.

zu, da seine Darstellung von Tod keine Metaphysik impliziert. Auch die Kreisform wurde von den russischen Symbolisten ähnlich Burghardts Auffassung als schicksalhaftes Rad der Weltgeschichte, als Wirbelwind (historisch konkretisiert als Revolutionssymbolik) oder unentrinnbarer magischer Ring mit dem zyklischen Konzept von Entstehung und Zerstörung, von Existenz und Nichtexistenz besetzt.

Unter den Genitivmetaphern finden sich häufig biblische Motive (z.B. S. 155 „janhol kary“/ strafender Engel) oder solche, die aus dem Begriff „carstvo“ (Reich) und einem Genitiv zusammengesetzt sind (z.B. „carstvo dovhoi, sumnoi noči,/ v cej nehostynnyj i neljuds'kyj kraj...“/ das Reich der langen, traurigen Nacht,/ in jenem ungastlichen und unmenschlichen Land S. 216, „carstvo vičnoho movčannja“/ Reich des ewigen Schweigens S. 217, „carstvo mrij“/ Reich der Träume S. 235, „Carstvo Duchu“/ Reich des Geistes S. 247, „iz carstva t'my“/ aus dem Reich der Dunkelheit S. 272). Auffällig ist auch der Zusammenhang von Raum oder Distanz mit dem Begriff „kylym“ (Teppich S. 132, 184, 228, 294, 313, 188). In *Distributio* oder *Descriptio* ist die Landschaft Osteuropas dargestellt (z.B. S. 140-145).

Hinsichtlich des vorliegenden Werks spricht Kačurovs'kyj vom „ästhetischen Eklektizismus“ Burghardts. Nach seiner Meinung ist die Funktion dieses Eklektizismus für Burghardt „der Wunsch, all das zu sammeln und zu bewahren, was es in der Kultur der Welt an Wertvollem gegeben hat.“ Daher wende er bewußt „die formalen und anschaulichen Mittel seiner Vorgänger an.“⁷⁶⁴ Intertextuelle Wirkung besitzen zunächst die Epigraphen von denen in dieser Epopöe drei vorkommen. Zwei Epigraphen umfassen jeweils einen Quatrain der ukrainischen Dichterin Lesja Ukraïnka. Sie entstammen beide dem Gedicht „Fiat Nox“ (Es werde Nacht).⁷⁶⁵ Das dritte Epigraph besteht aus einem Zitat von Karl Marx (S. 312), auf dessen ökonomische Philosophie sich die Bolschewiki beriefen, deren Umsetzung jener Philosophie wiederum Burghardt in seiner Epopöe kritisiert. Burghardt macht dabei nicht nur auf inhaltlicher Ebene eine Aussage, sondern legt auch folgenden Mechanismus offen: der Kontext dieser Epopöe verändert die Worte Marx' im gleichen Sinne gegen den Sozialismus, wie die Sowjets Marx für ihre Zwecke manipuliert hatten. Die beiden Epigraphen, die sich also in Teil IV finden, tragen weiter zu dessen Mosaikcharakter bei. (Intertextbildende) Zitate tauchen außer in Ukrainisch auch in lateinischer, polnischer, tschechischer, jiddischer, deutscher, ungarischer und rumänischer, französischer und italienischer Sprache auf. Inhaltlich beschäftigen sie sich mit den verschiedensten Bereichen wie Politik, Geschichte, Religion usw.

Die intertextuellen Bezüge außerhalb dieser Epigraphen und Zitate lassen sich grob folgendermaßen charakterisieren: Im ersten Teil handelt es sich vorwiegend um Bezüge zu historischen oder zeitgenössisch-politischen Personen und Ereignissen. Im kurzen fünften Teil funktionieren ausschließlich die Namen historischer Personen als intertextuelle Signale. In den Teilen II und IV überwiegen intertextuelle Verweise auf literarische und mythologische Motive, wogegen im mittleren Teil III sowohl weltliterarische als auch historische Bezüge vorkommen und außerdem besonders viele Verweise auf religiöse Themen erfolgen. Durch das Stilmittel des Cento werden originale Verse z.B. in Teil III von Zerovs „Pro domo“ (Für das Haus), Draj-Chmaras „Lebedi“ (Die Schwäne) oder in Teil IV Ol'žyčs „Buv že vik

⁷⁶⁴ Zit. n. Kačurovs'kyj (1981), S. 205.

⁷⁶⁵ „Fiat Nox“ stammt aus dem Zyklus „Nevil'nychi pisni“ (Unfreie Lieder) z.B. in: Ukraïnka (1975), S. 141f. Bei Burghardt finden sie sich in: Klen (1991), S. 285 bzw. S. 321.

zolytyj...“ (Es war das goldene Zeitalter...) oder Olena Teliha eingefügt. Die Variationsbreite der Intertextualität von „Popil imperij“ erstreckt sich bis hin zu autoreferentiellen Bezügen.

Am auffälligsten unter diesen intertextuellen Vertiefungen sind die Figuren, die sich Burghardt als fiktionale Führer gewählt hat, nämlich Dante (in den Teilen I-III S. 147, 190, 192, 199, 200, 202, 206, 207, 217, 218, 225, 231, 232, 236, 255, 261f, 277) und Eneï (Äneas in Teil III-IV S. 259-261, 263, 265-267, 269f, 273-280, 283f, 316, 318). Dabei fungieren Figuren, die eine historisch reale Folie besitzen, nämlich als reale Autoren ähnlicher Werke, in denen sie sich selbst wiederum als geführte Personen eines literarischen Führers darstellten, hier als ebensolch ein Führer. Der Autor Vergil taucht als fiktiver Führer in den Werken Dantes oder Kotljarevs'kyjs auf, die Autoren Dante und Kotljarevs'kyj wiederum stellen die fiktiven Führer in Burghardts Werk dar. So ergibt sich eine Verkettung von realen und fiktiven Figuren. Dieser intertextuelle Bezug durch die Führerfigur impliziert jeweils eine Wanderung durch die Hölle sowie eine metaphysische und eine nationale Dimension. Ebenso herausragend sind die auf der Folie von Goethes Faust variierten Dramatis personae im dramatischen Fragment „Valpurhjeva nič“ (Walpurgisnacht S. 321-354), nämlich: „Magister Favst“ bzw. „Favst“ (Magister Faust bzw. Faust ab S. 322), „Mefistofel“ (Mephistopheles ab S. 322), „Ljucyfer“ (Luzifer ab S. 325), „Hospod“ (Gott ab S. 329), „Vid'ma“ (Hexen ab S. 332), „Kvazi-Mefistofel“ (Quasi-Mephistopheles ab S. 344), „Vel'zevul“ (Beelzebub ab S. 326), „Satanail“ (Satanael ab S. 325), „Velijar“ (Belial ab S. 326) und „Befarot“ (Bepharot ab S. 326) sowie drei Hexen, die an die Einführung zu Shakespeares „Macbeth“ erinnern (S. 350-352). Mit diesen jeweiligen literarhistorischen Figuren verbundene Termini finden sich in deren Umfeld.⁷⁶⁶ Besonders interessant sind dabei die Stellen, an denen sich die Faust-Figur selbst als fiktive Figur beschreibt (S. 192, 322, 344).

Viele autobiographische Andeutungen finden sich in der Epopöe. Sie sind häufig für den Leser schwer zu erkennen, weil zu persönlich und speziell aus dem Kiev jener Zeit. Weithin bekannt sind jedoch z.B. die Freunde Burghardts, die Neoklassiker, die namentlich genannt werden, durch die Metonymie ihrer Werke oder Aktivitäten⁷⁶⁷ und Burghardt selbst (in einer autobiographischen Passage S. 137,⁷⁶⁸

⁷⁶⁶ Tl. II: der der Einleitung der Göttlichen Komödie nachempfundene Einstieg in die Hölle S. 191f., Beatrice S. 192 und 232 aber auch in Tl. IV Beatrice S. 344, 349, Charon S. 210, Mel'pomene S. 210, Styx S. 211, Circe S. 217, Vergil S. 220 und 229 sowie S. 174 und zahlreiche Verweise auf Hölle und Kreise und Zahlen, Tl. III: Kotljarevs'kyj als Autor der ukrainischen Äneis (S. 255, 257f., 283), Vergil als Autor der lateinischen Aeneis (S.255), eine Variation (fast wörtlich) einer der Anfangsverse der ukrainischen Eneïda „Vin že parubok motornyj/ i chlopčyna choč kudy kozak.“ (Er ist ein rüstiger Bursche/ und der Junge wie sich's gehört ein Kosak. S. 255), Styx (S. 259), die Nennung der Gattung der ukrainischen ‚Eneïda‘ als tragische Burleske (S. 262), die makkaronische Dichtung: lat. (S. 258, 283f., 291), tschechisch S. 262, Tl. IV: der Titel „Valpurhjeva nič“ (Walpurgisnacht S. 321) und deren Lokalisierung Harz/ Tirol (S. 322), eine Andeutung dessen bereits als „v val'purhijevim tumanı“ (im Walpurgisnebel S. 144), Goethe (S. 322), verwandte Werke von Gogol (S. 176, 349) und Majrink (S. 284, 288, 349), Pan Tvardovskij als polnische Variante (S. 250f.).

⁷⁶⁷ Namen der Neoklassiker, der Werke oder Zitate aus den Werken, persönliche Erlebnisse angedeutet, mit Jahr und Ort benannt: Kiev 1920 als positiv gegen Krieg und Emigration als „ščaslyvoi Lukrozy“ und „ščaslyvyj kraj“ (glückliches Lukroza, glückliches Land S. 173f.), Neoklassiker und Chvyľ'ovyj (S. 199), Schwan und sozialistische Poeten als Anspielung auf die Neoklassiker, insbesondere auf das Sonett „Lebedi“ (Schwäne) von Draj-Chmara, in dem er seiner Gruppe den Titel „...grono p'jatrıne nezdolanych spivciv“ (...Fünfertraube unbesiegbarer Sänger) verleiht, die sich durch ihre Lyrik von der negativ gezeichneten Welt lösen können (S. 227f.) (Vgl. Draj-Chmara, S.

Anspielung auf eigenes Poem S. 174, lyrisches Ich nennt sich Klen S. 322, sein Pseudonym Horotak S. 333, Klen S. 344). Vorbilder der Neoklassiker sind aufgeführt z.B. die Symbolisten Blok, Bal'mont, Hofman (S. 139), Mallarmé, Moréas (S. 221) oder deren Vorläufer Fet, Baudelaire, Ukraïnka (S. 141), der Verfasser von Renaissance-Sonetten, Petrarca, ein Vertreter der griechischen Antike und Verfasser der Odyssee, Homer (S. 221), die griechische Antike insgesamt („Jellady davnij son“/ Hellas' ferner Traum S. 220), die Parnassiens Leconte de Lisle und Heredia, das Zitat „Parnas'kych zir...“ (Sterne des Parnaß). Besonderen Einfluß auf Burghardts Epopöe hat in einer ihrer Grundzüge, nämlich der Kataklysmtheorie, Spengler (S. 322), der die Idee prägte, daß Kulturen einen Kreislauf von Blüte, Reife und Verfall durchlaufen und dieser nach seiner fatalistischen Vorstellung dem Schicksal unterliege, also eine historische Gesetzmäßigkeit sei.⁷⁶⁹

Die hiermit aufgezeigte Fülle an Intertextualitätsvarianten bewirkt eine Erweiterung der Epopöe von der Ebene der „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) auf andere Ebenen, wie andere künstlerische Werke, der Geschichte, der Religion oder sogar der gesamten Kultur. Ähnlich wie das rhetorische Mittel der Metapher, die ebenfalls eine weitere Ebene, nämlich die metaphorische Ebene eines Werks, bilden kann, funktionieren auch die intertextuellen Bezüge als Gnom. In knappster Form kann durch sie eine Fülle von Zusatzinformationen, Stimmungen, Motiven vermittelt werden. Gerade die weltliterarischen Werke, die in solch synoptischer Form angesprochen werden, bilden nicht nur die Folie für die Nachahmung oder originelle Variation bestimmter Ideen oder Formen, sondern sind oft auch gleichzeitig eine Würdigung. Der breite Bezug auf die europäische Geschichte in dieser Epopöe entspricht der Absicht, die Literatur als Chronik einzusetzen. Gleichzeitig erfolgt eine Wertung. Auf der Folie von Dantes und Goethes Werken der religiös-philosophischen, metaphysischen und moralischen Erziehung bzw. Kotljarevs'kyjs nationaler Identitätsstiftung, bringt Burghardt seine Kritik an menschenverachtender Diktatur an. Als moralische Instanz soll die Epopöe Bewußtsein dafür schaffen und ein humanistisches Manifest bilden. Eine Auffassung von der Geschichte als Verkörperung von Ideen oder psychologischen Momenten, wie sie Čyževs'kyj Burghardt zuschreibt, würde außerdem den extensiven Gebrauch von Intertextualität zur Einführung solcher Ideen erklären.⁷⁷⁰

Diese generalisierenden Aussagen decken sich mit den Erkenntnissen, die bei den Analysen der anderen Werke Burghardts gewonnen wurden hinsichtlich Inhalten, Strukturen und dem Einsatz ästhetischer und rhetorischer Mittel.

3.2.1.2.2 Detaillierte Analyse

Teil I (S. 132-191)

Dieser erste Teil ist besonders heterogen. Die langen epischen Abschnitte ohne besondere Strophenkomposition sind nach Inhalt gegliedert. Dominantes Metrum ist der Jambus, meist vier- oder fünffüßig oder im Wechsel dieser Silben-

25), Anspielungen auf die Literaturdiskussion inkl. Chvyl'ovyj: „naš aziat'skyj renesans!“ (unsere asiatische Renaissance S. 343). Vgl. Luckyj (1990), S. 93; Chvyl'ovyj. Bd. 2, S. 415-421.

⁷⁶⁸ Auch bei Burghardt, Josefina (1962), S. 8, wird eine solche Passage beschrieben.

⁷⁶⁹ Weitere Intertextbezüge und andere häufige Stilmittel vgl. Anhang B.

⁷⁷⁰ Vgl. Deržavyn (1951c), S. 5.

zahlen (S. 132-150). Der Reim folgt meist dem Schema des Kreuz- oder des umarmenden Reims, wobei die Alternanz mit ihrer Spiegelung abwechselt.

Es kommen jedoch auch Passagen mit rein weiblichen Reimen vor (S. 149) oder Paarreime bzw. unregelmäßige Schemata (S. 146-147, 150, 152, 156-159, 161, 163, 175, 177, 184). Eine solche Ausnahme ist z.B. der unregelmäßige Wechsel vom ein- bis fünffüßigen Jambus mit unregelmäßigem Reimschema (S. 150), der den inhaltlichen Wechsel des 19. Jahrhunderts zur modernen Zeit durch avantgardistische Stilsfreiheit begleitet. Der sechsfüßige Jambus dagegen wirkt klassisch-getragen (inhaltlich: Wandel zum Sozialismus, Beginn des Geheimdienstes, alles mit rot bedeckt) Vereinzelt sind Verse mit nur zwei oder drei Hebungen eingestreut (S. 152, 153). Regelmäßig kommt der dreifüßige Jambus auf den Seiten 146 und 148 bzw. als Abschluß eines Paarreims vor, der im übrigen aus fünffüßigen Jamben besteht (AAbb, S. 156-159). Ein Wechsel zwischen zwei und vier Versfüßen (S. 176f.) bzw. drei und fünf Füßen (S. 177f.) bis hin zu zwei bis fünf Füßen (S. 178f.) findet sich auf engem Raum.

Besonders ragen aus diesen Jamben der zwei bis dreifüßige Anapäst in einer unregelmäßigen Reimfolge, die mit dem Schema AAAbCCCb beginnt (S. 163f. über Kriegsgefangene) oder der fünffüßige Trochäus im Kreuzreim (S. 164f. über sibirische Verbannung) hervor. Eine Verteilung des Kreuzreims auf zwei verschiedene Strophen findet sich auf Seite 167 („holubi“/ blau - „trubi“/ Trompete). Im Abschnitt der Seiten 176f. kommen besonders viele grammatische Reime vor. Das „Perša rozmova z dušju“ (Erstes Gespräch mit der Seele S. 186-188) zeichnet sich durch viele genaue Reime aus. In jenem gesondert überschriebenen Abschnitt wechseln sich Quatrains im fünffüßigen Jambus und alternierendem Paarreim, die dem lyrischen Ich zugeschrieben sind, mit unterschiedlich langen Repliken der allegorisierten „Seele“ im vierfüßigen Jambus in eben diesem Paarreim ab. Der ebenfalls gesondert betitelt Monolog „Rozmova z čytačom“ (Gespräch mit dem Leser S. 189-191) unterliegt einem dem alternierenden Kreuzreim entsprechenden Wechsel von fünf- und vierhebigen Jambus.

Die Form verhält sich also analog zum Inhalt. Formale Unregelmäßigkeiten betonen inhaltliche Unruhephasen. Jede Formänderung entspricht einem neuen inhaltlichen Abschnitt. Kovaliv erscheint dieser Teil am mosaikhaftesten mit seinem satirisch-publizistischen Inhalt, neoklassischer Formvollendung und dem Kiever Kolorit aus „Karavely“ (Karavellen).⁷⁷¹

Dieser erste Teil stellt den Autor als Chronisten dar (S. 132f.) wie bereits in „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre, s. Epigraph). Der Chronist reflektiert seine Aufgabe, deren Gegenstand die Zeit ist. Neben Wassermetaphern über das Verfließen der Zeit stellt er das Verhältnis zur Zeit dar, das insofern schwierig ist, als die eigene Gegenwart sowie Zukunft kaum zu überblicken sind und erst als Vergangenheit „sichtbar“ werden, also als historische Ereignisreihe in ihrem ganzen Umfang begriffen werden: „Ta lyš u cilomu zbaheš ty zmist“ (Und nur im Ganzen siehst du den Inhalt S. 132). Der Chronist muß diese philosophische Aufgabe übernehmen, da der Zeitgenosse das unmittelbare Geschehen noch nicht einordnen kann: „ne v stani zbahnuty sensu toho strašneho lycholittja, jake perežyvajemo“ (nicht im Zustand die Bedeutung jenes schrecklichen Unglücks zu sehen, das wir durchleben).⁷⁷²

⁷⁷¹ Vgl. Kovaliv (1991), S. 20.

⁷⁷² Zit. n. Klen (1957), S. 333.

Dann können sie vom Chronisten aufgenommen und in eine andere Zeitebene, nämlich in Ewigkeit verwandelt werden. Damit verbunden sind die Begriffe der Existenz („nebuttja, žyttja, nezrymyj, lycholittja“/ Nichtsein, Leben, unsichtbar, Unglück S. 132). Sehen wird dabei mit Sein gleichgesetzt. So ist das „Nichtsein“ gleichzeitig eine „Unsichtbarkeit“ von bestimmten Dingen z.B. eine vergessene, nicht aufgezeichnete Vergangenheit. Kontraste von Helligkeit und Dunkelheit verwendet der Autor, um das Heraustreten der Opfer, der in der dokumentierten Geschichte Verschwiegenen, zu verdeutlichen: „Nas temrjava obsotuje i bore,/ lyše časamy blyskavka na myt’/ iz pit’my vychopyt’ šmatok uzoru,/ i my, prokynuvšys’ iz nebuttja“ (Dunkelheit umgibt und überwältigt uns,/ nur ein Blitz für einen Augenblick durch die Zeit/ reißt aus der Finsternis ein Stück ein Bildnis/ und wir tauchen aus dem Nichtsein auf). Dieser Abschnitt endet mit der Aussage „čyjes’ pero zapysuje u zorzach“ (jemandes Feder schreibt sich in die Sterne ein). Burghardts Idee, daß alles, was die Menschen bewegt und was geschieht, festgehalten wird - vielleicht nicht auf der Erde, aber in Ewigkeit - ist zusammengefaßt im Bild „Vse viddzerkalyt’ vičnosti ekran.“ (Alles spiegelt der Ewigkeit Bildschirm wider S. 132f.).

Es folgt der autobiographische Rückblick des Autors auf seine Kindheit, begleitet von Naturmetaphern und Metonymien geographischer Bezeichnungen (S. 133f.), dargestellt als Idylle. Er betrachtet sein Leben als zweigeteilt durch unsichtbare Macht, nämlich in die positive Zeit der Kindheit (S. 133f.) und in die negative Erfahrung von Krieg und Emigration. Die gegensätzlichen zwei Teile sind enthalten im Begriff „nadvoje“ (entzwei) und verdoppelt durch die Metapher von Schwert und Wurm, dessen beide Hälften in verschiedene Richtungen kriechen (S. 134). Eingeflochten in diese autobiographische Erinnerung sind außerdem die Märchen-erzählungen vom „žar-ptycja“ (Phönix S. 135-137) sowie von der Ente, die nicht in ihre Entenfamilie paßt und sich als Schwan erkennt (S. 137-138). Beide Märchen handeln also von der Metamorphose eines armen, bemitleidenswerten Wesens in ein glückliches, reiches Wesen. So umgibt der Autor die Kindheit mit warnenden Kindermärchengeschichten, erzählt vom autobiographischen „švec’-kazkar“ (Schuster-Märchenerzähler S. 135).⁷⁷³ Diese Märchen bilden nicht nur einen Kontrast zur Wirklichkeit, sondern vertiefen diese auch metaphorisch. Der Phönix aus der Asche entspricht dem Grundkonzept der Kataklysmentheorie bzw. Metamorphose aber auch wie die goldene Farbe seiner Federn die Unvergänglichkeit eines Imperiums und zielt auf ein geistig-seelisches Wiedererstehen der Ukraine. Das zweite Tier, die Ente, versinkt in Pleonasmen der silbern-weißen Farbmeteraphorik und wird in der abschließenden Apostrophe ebenso wie der Phönix als Ukraine identifiziert (S. 138). Die Symbolbedeutungen von Reinheit und Unschuld des Schwans erstrecken sich also gleichzeitig auf die Ukraine. Die Ukraine nämlich, die dem russischen Reich bzw. der Sowjetunion abtrünnig wird als sie sich selbst erkennt und die viel edler ist als jene „Enten-Familie“ (S. 141). Eventuell ist das Schwanenmotiv zusätzlich ein Hinweis auf das verhängnisvolle Gedicht *Draj-Chmaras*.⁷⁷⁴

Viele Pflanzen- und Farbsymbole begleiten die Gegenüberstellung von Romantik und Moderne (S. 138-42). Der Jahrhundertwechsel bedeutete gleichzeitig einen politischen Wechsel, der hier farbsymbolisch dargestellt ist (S. 139f.). Begleitet

⁷⁷³ Laut Josefina Burghardt gab es übrigens in der Schulzeit Burghardts tatsächlich einen Schuster, der dem Kind ukrainische Volkssagen und Märchen nahebrachte. Vgl. Burghardt, Josefina (1962), S. 8.

⁷⁷⁴ „Lebedi“ (Die Schwäne). Vgl. Kap. 2.2.3.1.

werden diese Umwälzungen von Erscheinungen der Elemente Feuer und Wind. Besonders deutlich wird diese Gegenüberstellung an den Beispielen von der traditionellen Art des ukrainischen Fuhrwesens in „Čumak“ (Fuhrmann) mit seinem Pferd und dem modernen, wenn auch als „drakon“ (Drache) mystifizierten und negativ konnotierten „poïzd“ (Zug). Parallele Beispiele dazu bilden die Beleuchtung durch Kerzen, Walzer, Eisenbahn, Blumen für die Romantik des 19. Jh. und der Elektrizität, „elektryčny son“ (elektrischer Traum S. 141) und ähnlichen Zeichen des technischen Fortschritts (S. 140f.). Es folgt die Charakterisierung dieses neuen, technischen Zeitalters als kriegerisch, als Übergangszustand einer Verwandlung der Erde in eine Hölle (S. 141f.). Als Kontrast dazu ist wiederum ein friedlich-paradiesisches Bild gezeichnet, allerdings mit irdischem Inventar (S. 141-144). Die Pflanzenmetaphern im Abschnitt über Romantik und Symbolismus (S. 138f.) sind oft von Farbadjektiven begleitet „cvit rjasnyj červonych makiv“ (Blüte reifen roten Mohns, typisch für die Ukraine), „blakytynu kvitku“ (blaue Blume), „čornota/ vid tych topol“ (Schwärze/ von jener Pappel, mythisch: verwandeltes Mädchen), „sonce teplom zapašnym/ ves' den' nasyčuje jasmyny“ (die Sonne mit warmen Düften/ sättigt der Jasmin den ganzen Tag), „jasmyn, i roži“ (Jasmin und Rosen). Später tauchen verschiedene Blautöne auf, die einerseits die irdische und rationale Sphäre bezeichnen („synju...holubyj“/ dunkelblau...himmelblau), andererseits auch eine jenseitige Dimension der Seele, Vision oder Metaphysik mit einbeziehen („blakyt“/ Azurblau). Märchenhaft wirkt wiederum der Drache, den ein Reiter bekämpft (S. 139f.). Dabei handelt es sich um ein Motiv, das bei Burghardt mehrfach vorkommt (z.B. auch „Tercyny“/ Terzinen) und von Siehs zur Essenz seiner Philosophie erklärt wird. Der Drache stellt demnach das Böse im allgemeinen sowie die Diktaturen im speziellen dar. Der Reiter als Heiliger Georg oder als Gralsritter kann dieses Böse besiegen. Burghardt glaubt also an den Sieg des Guten.⁷⁷⁵ Schließlich führt die Vermischung von dem mythologischen Symbol des Bösen mit einer der modernsten Technikerrungenschaften „drakony-litaky“ (Drachen-Flugzeuge) zu dem Ergebnis, das 20. Jh. sei das „Vik, ščo neščadnyj do žyttja,/ vik, ščo viščuje smert' imperij/ i ščo Jevropi v nebuttja/ rozkryv šyroko nastiž dveri!“ (Jahrhundert, das zum Leben schonungslos ist,/ das Jahrhundert, das den Tod der Imperien verkündet/ und das Europa ins Nichtsein/ die Türen sperrangelweit öffnete) wegen seiner Kriege, Revolutionen und Ideologien. Der Absatz schließt mit den bedrohlichen Bildern einer hyperbolischen Eichel, der personifizierter Nacht, dem Hendiadyoin „neljudy j zviry“ (Unmenschen und Raubtiere) und von „i stalo peklom kožne misto“ (und jeder Ort wurde zur Hölle S. 140).

Negativ wertend, mit Ironie, verfolgt der Chronist die letzten Jahrzehnte der Zarenzeit über die Rasputin-Episode und den Terrorismus der Narodnyky (S. 144-146). Ein Beispiel für die Einschätzung Rasputins ist die Bezeichnung „cej seljuk“ (dieser Bauer). Die Narodnyky sind nach dieser Darstellung ideologisch Verblendete. Sie halten Marx' Kapital „u lapkach“ (in den Pfoten), werden also Tieren gleichgestellt (S. 145). Das Signalwort „vraz“ (plötzlich) zusammen mit einer Epanalepse und einer Aposiopese (S. 146) ergeben den Eindruck eines Bruchs, die die Revolution in vielen Biographien auslöste. Im folgenden Abschnitt vermitteln Inhalt, Zeilenlängen, asyndetische Reihen und viele Zischlaute Unruhe. Verknüpfungen von Epanalepsen mit syntaktischen Parallelismen wirken wie Stottern. Das alles

⁷⁷⁵ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 459-467.

markiert den Wechsel („začynaje/ nova, nevydana doba...čorni kvity“/ beginnt/ eine neue, noch nicht dagewesene Zeit...der schwarzen Blumen S. 146f.). Ein kurzer Absatz, beherrscht vom Farbsymbol Weiß und inhaltlich der Ruhe von Friedenszeiten (S. 146), verändert sich sogleich wieder zur Beschreibung von Krieg und Kampf. Dieser Inhalt wird unterstützt durch eine Vielzahl von Epanalepsen und syntaktischen Parallelismen, was eine unruhige und aufgeregte Stimmung erzeugt (S. 146f.). Farbsymbolik vertieft die Idee vom Wechsel der Zeiten in der Metapher des Jahreszeitenlaufs (S. 147f.). So ist der Frühling mit viel weißer Farbe und Blütenduft versehen. Es folgt der Jahreszeitenwechsel durch einen Vergleich und die Farbe Korallenrot. Der Winter folgt mit viel Weiß. Eine weitere Epanalepse und die Beschreibung über viele Zeilen hinweg vermitteln die Dauer des Winters. Der Jahreszeitenkreis ist nun geschlossen (S. 147f.). Als Kontrast zu diesem gleichbleibenden Jahreszeitenzyklus wirkt die folgende Beschreibung vom Aufkommen des unruhigen Zeitalters. Dazu dienen intertextuelle Bezüge, nämlich die Erwähnung historischer Personen und Ereignisse und das Symbol der neuen Zeit und des Kampfes: die Farbe Rot („červonyj“, „bahrijanyj“, „krov“, „menstruaciju“/ rot, purpurrot, Blut, Menstruation).

Ein Refrain unterbricht diese Darstellung mit den kontrastierenden Eigenschaften Weiß, Kalt, Tot (S. 152f.). Unausweichliches Schicksal verbildlicht die Wendung „Bis kružljaje...vodyt' nas u kljatim koli“ (Der Teufel kreist...führt uns in den verfluchten Kreis). Eine solche Unausweichlichkeit (S. 152) prägt den Refrain mit dem Oxymoron einer Schneewüste. Im Kontrast zum beherrschenden Attribut dieses Refrains, Weiß, steht eine ebenso zahlreiche Ansammlung roter Farbsymbolik zwischen den Refrainteilen. Sie besitzt ambivalente Bedeutung von Sowjetunion und Blutvergießen („krov-vyno“/ Blutwein, „republika v krovi vse topyt'sja j ne tone“/ die Republik ertrinkt völlig im Blut und geht nicht zugrunde, „bahrijanyj došč“/ purpurroter Regen, „menstruaciju červonych praporiv“/ Menstruation roter Fahnen S. 152). Es erfolgen Beschreibungen von Charakteristika des neuen Regimes. Das Wortspiel „Zmist lohosa vtračaje slovo“ (Das Wort verliert den Inhalt des Logos) begreift das Logos als Wort mit darüber hinausgehender religiöser Bedeutung, welche im neuen Zeitalter, nämlich der Sowjetunion, verlorengegangen ist (S. 148). Antonyme Reimwörter „mnohoholova“ - „bez holovy“ (vielköpfig – kopflos) und der Vers „Nad krańnoju pan/ mnoholykyj Nichto bez oblyččja“ (Über dem Land der vielgesichtige Herrscher/ Niemand ohne Gesicht) sind Periphrasen für gleichgeschaltete, kontrollierte Massen (S. 150). Die Verknüpfung von faustischem Teufelspaktmotiv und sowjetischer Mangelwirtschaft (S. 149) macht die Sowjetunion zum Satan. Die Demontage von Symbolen z.B. dem Kreuz als Symbol des Christentums oder der Trikolore als Symbol der Demokratie zeigt einige Charakteristika des neuen Systems auf: „Vid trykol'oriv-praporiv/ bilo-syni šmatky vidryvajut',/ lyš červone lyšajut“ (Von den Trikoloren-Fahnen/ reißen sie weiß-blaue Fetzen,/ nur rot bleibt übrig S. 150) oder „Z mašyny rotacijnoï letjat' / u svit staryj novi dekrety“ (Aus den Rotationsmaschinen fliegen/ in die alte Welt neue Dekrete). In diesem Chiasmus von Antonymen erscheint die neue Welt als eine, die die alte Welt nur an der Oberfläche verändern kann. Der Erhalt der alten Welt enthält ein Versprechen von besseren Zeiten („torujete svobodi“/ bahnt die Freiheit an S. 151).

Eine erste beispielhafte Demonstration der Kataklysmentheorie führt vom Entstehen des Römischen Reichs bis zum historischen Einschnitt Versailles, einer Metonymie, die für das Deutsche Reich erst Triumph, später Niederlagen bedeutete.

In dieser chronikartigen Passage kommt der Begriff „imperija“ mehrfach an exponierten Stellen vor (S. 153ff., u.a. als Anapher). Auch eine religiöse Implikation findet sich hinsichtlich der Zerstörung mit der Erwähnung vom Jüngsten Gericht (S. 153f.). Zeitvorstellungen manifestieren sich in einem Prozeß von bewegter Gegenwart zur Erstarrung der Gegenwart als dokumentierter Vergangenheit. Dies stellt einen Parallelismus membrorum dar zum Gedanken des Chronisten (S. 156)

Ein anderes Beispiel für Burghardts Geschichtsvorstellung von historischen Wechseln ist die Ukraine („Svjata Sofija zemli vže zbyraje/ i Ukraïny dvi v odnu jednaje“/ Die heilige Sophia sammelt schon Erde/ und vereinigt beide Teile der Ukraine zu einer S. 156). Der erste Vers benennt dabei ein zentrales Gebäude Kievs, das von Jaroslav dem Weisen erbaut wurde und eine Blütezeit der Kiever Rus' symbolisiert. Neben der kulturellen Blüte, welche das Bauwerk verkörpert, ist mit einer Allusion an den russischen Expansionismus („russische Erde sammeln“) eventuell auch die territorial weite Ausdehnung der Ukraine bzw. Kiever Rus' angesprochen. Der zweite Vers stellt die lange Teilung der Ukraine einer Vereinigung gegenüber, die Wunschziel nationaler Bestrebungen blieb. Dabei ist eine Vereinigung zu einem selbständigen ukrainischen Staat gemeint, nicht die Vereinigung, die der Sowjetunion gelang. Antonyme Wahrnehmungen des Geschmacks kennzeichnen die Vergangenheit der Kiever Rus' als positiv und die Gegenwart negativ („davnyny med/ sučasnyj vinehret“/ der Vergangenheit Honig/ gegenwärtiger Essig S. 156). Die Gegenwart, hier die Sowjetukraine, findet sich wieder in der Synekdoche von Stadtteilen Kievs im Kontext von Krieg (S. 157f.). Die Verfremdung „berezneve sonce“ (Birken-sonne) wirkt surreal als Verpflanzlichung der Sonne (S. 159). Die Birke gehört zum stereotypen Rußlandbild. Rußland wird daher in dieser Metapher zu einem mächtigen Herrscher, der auch über die Ukraine regiert. Zahlreiche Imperative, z.T. als Epanalepsen, beschließen die Passage (S. 157-159) mit der Aufforderung zur Annahme der als „červoni“ (rot) gekennzeichneten Zukunft. Anfang und Ende dieses Absatzes ist ein Refrain (S. 159/161) über den wechselvollen Verlauf von Geschichte „Istorija vidminy ljubyt“ (Die Geschichte liebt Veränderungen). Diese ist personifiziert.

Der gesamte nächste Absatz ist wieder geprägt vom Bild einer angsteinflößenden, autobiographisch geprägten Sowjetunion. Eine Bezeichnung für die Neoklassiker, „suzir'jam p'jatirnym“ (Fünfgestirn S. 162), evoziert den Eindruck von kurzem Aufblitzen einer Erscheinung in Kiev und seinem schnellen Vergehen, wie der nicht schriftlich niedergelegte Gedanke eines Poeten. Vokabular aus der Literaturdiskussion und die Periphrase über Notwendigkeit der Emigration „čužynu starajsja poljubyt!“ (ich bemühe mich, die Fremde zu lieben S. 162) führen die Illustration der 20er Jahre in der Ukraine weiter. Ein weiterer Refrain fungiert als Warnung für einen aufständischen Otaman (Petljura könnte gemeint sein), daß er des Phönix nicht habhaft werden wird. Der Vogel bzw. Rußland können ihm Wünsche erfüllen. Dieser Wunsch könnte das Wiederauferstehen der Ukraine meinen, denn der Phönix ist Symbol der Unvergänglichkeit eines Kaiserreiches. Apokalyptische Vorstellungen, wieder zur Illustration eines Krieges (1. Weltkrieg, Bürgerkrieg), finden sich im Oxymoron „vohnennyj došč“ (Feuerregen S. 164). Die Geschichte ist wieder personifiziert „Znovu honh istorii vas klyče/ pid prapory znyščenych polkiv.“ (Von neuem ruft uns der Gong der Geschichte/ unter die Fahnen vernichteter Regimenter S. 164).

Neben den groben Zügen der Geschichte wirken Detailaufnahmen als Zeitlupe und erzielen große emotionale Wirkung „vže svoi rušnyci skeruvaly,/ ale zbroja valyt'sja z ruky,/ bo spokijno vin cyharku kuryt',/ dymom viter pidvivaje skron'./ Dokuryv i brovy vraz nachmuryv,/ korotko skomanduvav: ‚Vohon!‘“ (schon lenkten sie ihre Gewehre,/ aber die Waffe stürzte aus der Hand,/ weil er ruhig eine Zigarre rauchte,/ der Wind mit Rauch von unten an die Schläfen wehte./ Fertig geraucht und die Brauen plötzlich zusammengezogen,/ kommandierte er kurz: ‚Feuer!‘ S. 165). Typisch für Burghardt ist aufgrund seiner biographischen Erfahrungen das Fazit: „O, krašče v ridnim kraï vmerty,/ niž u čužomu žyt', jak pan!“ (Oh, besser in der Heimat sterben,/ als in der Fremde wie ein Herr leben! S. 166). Die Aussage entspricht übrigens dem Zitat Jesenins (S. 314), der ähnliche biographische Erfahrungen machte. Das häufige Adjektiv „ridnyj“ (heimatlich) und Epanalepsen betonen die Sehnsucht des Emigranten nach der Heimat (S. 166). Eine Apostrophe an Gott (S. 169) erhellt das für Notlagen im allgemeinen und für die Emigranten besonders typische Verhalten - der Mensch beginnt zu zweifeln am Schicksal bzw. an der göttlichen Ordnung. Das Volksmotiv des Kosaken bildet eine Parallele zu Emigranten als Kämpfern, die einsam in der Fremde sterben (S. 169f.). Kain als Archetyp des Brudermörders bildet eine Analogie zu anderen Kosaken, die ihr Vaterland verrieten (S. 170). Dynamik entsteht durch eine asyndetische Verbreihe, die an eine Reihe von Metaphern über Zeit („Časiv mynulych...“/ vergangene Zeiten, „časam pryjdešnim...“/ kommende Zeiten, „Epocha“/ Epoche, „roky“/ Jahr, „viki“/ Jahrhundert) gebunden ist (S. 171). Die Wiederholung einer Parole aus der französischen Revolution zuerst in einer russischen „Mir chižinam, vojna dvorcami!“ (Friede den Hütten, Krieg den Palästen), dann in umgekehrter Reihenfolge die ukrainische Variante „Vijna palacami, myr chatami!“ (Krieg den Palästen, Friede den Hütten) bilden einen Chiasmus und verbildlichen die Verbreitung der darin ausgedrückten Ideen von Weltrevolution und Kommunismus. Ironisch und hyperbolisch formuliert der Autor seine Darstellung der Inflation „Bahati vsi na paperovi hroši“ (Alle sind reich an Papiergeld). Anhäufungen von Superlativen (S. 175f.) und von Hyperbolik (S. 176-183) erzeugen Ironie. Eine bedrohliche Stimmung schaffen der Superlativ und die Personifizierung von Typhus (S. 172). Fazit dieses Abschnitts ist ein Urteil über das neue Regime: „carja, ščo skasuvav kripac'ke pravo./ Natomist' Lenin nakazav/ soldata ... postavyt'“ (der Zar, der das Leibeigenengesetz aufhob./ Statt dessen befahl Lenin/ ... Soldaten aufzustellen). Dies bedeutet einen historischen Rückschritt (S. 172).

Wieder ist das Thema der wechselhaften Geschichte an einer neuen Regierung festgemacht, dem Terrorstaat Sowjetunion. Die Verkehrung der Ordnung ist in einer Inversion festgehalten: „Stajut' herojamy denuncianty“ (Denunzianten werden zu Helden S. 175) beinhaltet unterschiedliche ideologische Sichtweisen einer Person, z.B. als Held oder Denunziant. Es folgen Charakteristika einer Diktatur, hier der Sowjetunion. Eine Verdeutlichung der Vorgänge in jener Diktatur liefern die Periphrase für Entmündigung „Jak vil'no j lehko žyty bez dumok,/ koly nam vyznačeno kožnyj krok“ (Wie frei und leicht ist es ohne Gedanken zu leben,/ wenn uns jeder Schritt bekannt ist) Gleichschaltung und bedingungsloser Gehorsam in folgender Parole: „Toj, čto ne z namy, toj je proty nas“ (Derjenige, der nicht für uns ist, ist gegen uns). Ein Schlagwort, das die Hierarchie der Diktatur erklärt, ist „vožd' je naš nechybnyj kamerton“ (der Führer ist unser unfehlbarer Kammerton). Fortschritts-optimismus z.B. als Sowjetmerkmal manifestiert sich in forcierter Schwerindustrie,

wie z.B. die Distributio „Vsljavljaty musyt'sja lyše sučasne:/ elektryka, i nafta, i beton“ (Man darf nur die Gegenwart loben:/ Elektrik und Erdöl und Beton). Die Darstellung des Himmels als rein natürliches, mit Flugzeugen erreichbares Terrain ohne jede Andeutung einer metaphysischen Dimension entspricht dem in der Sowjetunion geforderten Atheismus (S. 177).

Die Quintessenz all dieser Strukturen ist, daß eigenes Denken unerwünscht ist: „dobu, ščo likviduje intelekt“ (Zeit, die den Intellekt liquidiert S. 175f.). Auf dem Hintergrund des Vorangegangenen ist das Folgende nicht mehr glaubwürdig und kann seine ironische Wirkung entfalten: „Ščaslyvyj kraj,/ de sonce Marksa i Lasalja“ (Glückliches Land,/ wo Marx und Lasalle die Sonne sind; als Refrain auf S. 176f.). Einerseits war solch hyperbolisches Vokabular in Sowjet-Propaganda tatsächlich in Gebrauch, andererseits enttarnt Burghardt es mit seiner Ironie als Doppelmoral. Ebenfalls ironisch in seiner Hyperbel ist die Aussage „Novyj dekret/ ščodnja novyj nese dobrobut,/ i napered/ bez mež ščaslyvymy nas robyt“ (Das neue Dekret/ bringt täglich neues Wohlergehen/ und künftig/ wird es uns maßlos glücklich machen). Die Propaganda war gleichgültig gegenüber der Schizophrenie zwischen Ideologie und Realität (S. 177). Auch der Atheismus erfährt eine ironische Wiederaufnahme in der Profanisierung der Wendung „Deržava je bezdušnyj aparat,...I ne Hospod', a mudryj Edison/ počvaru zmajstruvav sučasnu...“ (Der Staat ist ein seelenloser Apparat,... Und nicht Gott, sondern der weise Edison/ meisterte die gegenwärtige Larve...). Die Ersetzung des Wappentiers Adler durch einen Papagei markiert Burghardts Urteil über die Situation, denn er spricht dem bezeichneten Staat Stolz und Würde ab und wirft ihm Phrasendrescherei vor (S. 179). Diese Metapher kennzeichnet die sowjetischen Bürger als Menschen, die nicht mehr eigenständig denken, sondern nur offizielle Parolen nachsprechen.

Der nächste Abschnitt wird mit vielen Distributio eingeleitet, welche die wirtschaftliche Notsituation der frühen Sowjetunion betreffen. Dabei scheut Burghardt nicht schonungslos-makaberes Vokabular, um die grausame Wirklichkeit darzustellen („svičok natopyt' iz ljuda'koho sala“/ Kerzen ziehen aus Menschenfett S. 181). Zur Ironie kehrt dagegen der Abschnitt über sozialistische Künstler zurück, die der Autor demontiert, indem er ihnen jegliches Genie und Kreativität abspricht, da er sie ihre Gedichte wie nach Rezept schreiben läßt (S. 181). Schlüsselwörter für den folgenden inhaltlichen Abschnitt sind das vierfache „Chvala tobi“ (Lob Dir) und das dreifache „raj“ (Paradies S. 182f.). Sein Lob dieser in Hyperbolik als genial bezeichneten Neuerungen folgt der sowjetischen Propaganda, wirkt jedoch verbittert durch Hinzufügen ihrer in der Propaganda nicht vorgesehenen Realität: Verzweiflung. Dieses Lob gilt den Strafmaßnahmen gegen ‚Staatsfeinde‘. Die Titulierung „premdri“ (weiseste) bedeutet eine sarkastische Übertreibung. Auch das Vorhaben, die Erde zum Paradies machen zu wollen, ist durch Anführungszeichen und Hyperbeln als Ironie gekennzeichnet zum ideologischen Ziel, was nicht realisierbar ist. Weitere Ausführungen verneinen eine Umsetzung der ideologischen Ziele, indem sie das Paradies als Konsumwelt des Luxus (Parfum) ohne Grundlagenbasis (kein Trinkwasser) enttarnen (S. 182). Das bedeutet, daß es zwar Luxusartikel gibt, die einen paradiesischen Zustand vorspiegeln können, doch gleichzeitig an lebensnotwendigen Dingen Mangel herrscht, was den paradiesischen Eindruck auf reinen Schein reduziert. Die Litotes „i ne z'javljaet'sja nam Jurij/ zi sribnym spysom na koni“ (und uns erscheint nicht Georg/ mit silberner Lanze auf dem Pferd S. 186) hat im Kontext der oben genannten symbolischen Bedeutung des Retters eine besonders resi-

gnative Wirkung. Er bedeutet, daß es keinen Retter gibt, daß das Böse nicht bekämpft und nicht besiegt wird, daß die Welt dem Bösen überlassen bleibt. Die Welt verwandelt sich zurück ins Neolithikum (S. 186). Dies impliziert wieder Burghardts Einschätzung des Sowjetsystems als einer Gesellschaft, die entgegen ihrer Fortschrittsparolen im Rückschritt begriffen ist. Die Steinzeit repräsentiert hier wohl eine darwinistische Gesellschaft ohne Humanismus oder Ethik.

Sowohl das vorrevolutionäre russische Zarenreich als auch die Sowjetunion werden also zur Antithese der Idee einer ukrainischen Nation stilisiert. Gleichzeitig sind im größeren historischen Zusammenhang Kataklysmen totalitärer Systeme dem humanistischen Ideal eines Skovoroda gegenübergestellt. Daran kristallisiert sich Čyževs'kyjs Einschätzung, Burghardts Auffassung nach verkörperten sich in der Geschichte Ideen und psychologische Momente. Daher sei auch die „zbroju dobra“ (Waffe des Guten), der absoluten Wahrheit, wie sie sich in dieser Epopöe im Bild des Gralsritters manifestieren, Ideen und Worte.⁷⁷⁶

Der Abschnitt „Perša rozмова z dušeju“ (Erstes Gespräch mit der Seele, S. 186-188) schließlich ist philosophischer formuliert, mit weniger konkret-historischen Bezügen. Der anschließende Monolog ist eine poetologische Reflexion über das vorliegende Werk und spiegelt Burghardts eigene poetische Ansichten über traditionelle und moderne Poesie wieder (S. 189-191, so auch S. 220f.). Im Gespräch häufen sich Periphrasen über die Schöpfung Gottes, allerdings in einem engeren Sinne als Neuschöpfung einer inneren Welt durch die Seele, eventuell im Sinne einer inneren Emigration (S. 167). Die Allgegenwart der Seele in Natur und Herzen (Parallelismus und Anapher) entspricht einer animistischen Vorstellung (S. 188). Gegen Ende des Gesprächs verleihen zahlreiche Epanalepsen von Verbformen der Aussage Nachdruck. Das zyklische Zeitmodell findet sich nochmals in der Wendung „v prokljatim kruzi“ (im verfluchten Kreis S. 187f.). Diese besitzt magischen und unausweichlichen Charakter. Im vorangegangenen Zusammenhang eröffnet sie eine eher düstere Zukunftsaussicht. In einer poetologischen Apostrophe an den Leser äußert sich der Autor wieder abschätzig über die sozialistische Kunstauffassung, hier in Form eines Urteils eines Sozialisten mit sozialistischen Kriterien über ein nicht sozialistisches Werk. Diese sozialrealistischen Kriterien der Einheit von Maß und Themen, Problemlösung, Verständlichkeit für breite Massen widerspricht der elitär-strengen Form wie sie die Neoklassiker bevorzugten. Gegen Ende der Passage werden jedoch strenge Formen als Tradition verteidigt (S. 190f.).

Das Kredo für Teil I zieht Burghardt aus seinem eigenen schriftstellerischen Tätigkeitsfeld und erweitert es zu einer allumfassenden Geschichtsumwälzung: „V žytti, jak i v poemi našych dniv,/ minjalys' rozmiry i rytmy“ (Im Leben, wie im Poem unserer Tage,/ haben sich Maß und Rhythmus verändert S. 190).

Teil II (S. 191-232)

Dieser Teil kann hinsichtlich Metrum, Reimschema und strophischer Komposition in zwei Abschnitte aufgeteilt werden. Eine Einleitung bilden die 34 Verse mit dem lateinischen Titel „Ad Astra“ (Zu den Sternen), die im zweifüßigen Anapäst und Paarreim verfaßt sind (S. 191-192). Ausschließlich weibliche Versenden verleihen den Reimen einen sehr klingenden, musikalischen Charakter. Zusammen

⁷⁷⁶ Vgl. Deržavyn (1951c), S. 5.

mit der Annäherung des Metrums an den syllabischen Vers durch zahlreiche hypermetrische Betonungen ergeben die weiblichen Endungen eine Imitation der italienischen Verse Dantes.

An diese Einführung schließen sich Terzinen an, die in ihrem Metrum (fünf-füßiger Jambus) dem kanonisierten Vorbild Dantes folgen. Der Terzinenreim alterniert. Ein Einschnitt innerhalb der Terzinen findet sich auf Seite 194, da die Reimkette der dreizeiligen Strophen durch eine einzelne Zeile abgeschlossen wird. Ein neuer Abschnitt beginnt, der die übrigen Terzinen des zweiten Teils umfaßt. Im gesamten Teil II sind die Reime genauer als in den anderen Teilen der Epopöe. Viele dieser Reime sind Homoioptota. Die Endungen -iv/ -yv und -av/ -jav kommen entsprechend häufig vor. Unter den Reimwörtern befinden sich darüber hinaus mehr abstrakte Begriffe als generell im Werk.

Im Gegensatz zu Teil I fällt hier eine Bevorzugung von Polyptota gegenüber Figura etymologica und eine Häufung von Vergleichen auf. Leitworte dieses Teils sind „boževillja“, „prokljatj“, „rab“, „muka“ und „v'jaznycja“ (Willkür, verflucht, Sklave, Qual, Gefangener). Die Passagen über den stalinistischen Terror entstanden laut Josefine Burghardt nach authentischen Berichten.⁷⁷⁷

Der Titel „Ad Astra“ (Zu den Sternen) und seine Wiederholung als von der Hölle erlösender Ruf (S. 230) ist ein Zitat aus Dantes „Göttlicher Komödie“.⁷⁷⁸ Er bedeutet einen Weg nach oben. Dantes Vorlage folgt Burghardt auch in seiner einleitenden Beschreibung der Umgebung. Dazu gehören das Detail der wilden Tiere und die mit dem Farbsymbol Schwarz gekennzeichneten Atmosphäre bei Übergang und Ankunft in der Hölle. Weitere Beispiele für direkte Parallelen zwischen Burghardt und Dante sind „čornomu čortiv“ (schwarz der Teufel S. 201, entspricht z.B. Dantes drittem Gesang des Infernos) oder die rote Kleidung des lyrischen Ich. Gleich im ersten Teil der Terzinen macht der Autor selbst als lyrisches Ich den Unterschied dieser Hölle zu der Dantes klar bzw. als unveränderlicher Künstler: „Ja ne zminyvs'; minjavsjja til'ky čas, // minjalys' sposoby j metoda smerti. / Otož ne modnym je avtodafe, / bo nas na šmattja bomby majut' derty. // Novitnja peklo tam...ne davnje, zvykle“ (Ich habe mich nicht verändert; geändert hat sich nur die Zeit, // geändert haben sich Möglichkeiten und Methoden des Todes. / Da Autodafé nicht in Mode ist, / können uns Bomben in Stücke reißen. // Dort ist die neue Hölle...nicht die alte, gewohnte S. 193).⁷⁷⁹ Typisch für die Struktur der Epopöe aus Antithesen und Analogien ist die folgende Steigerung „vovčij škuri“ - „čortjaču škuru“ (Wolfspelz – Teufelspelz S. 193). Die Periphrase „Teper šanujut' vel'my fachivcja / ...dlja n'oho je vidrada / vse vid počatku znaty do kincja“ (Jetzt schätzen sie den Fachmann sehr / ...für ihn gibt es den Trost, / alles von Anfang bis Ende zu wissen) klingt eher wie der Wunsch, den Faust gegenüber Mephistopheles äußerte. Speziell bei Burghardt, also ohne Referenz zu Dante, ist historische Realität die Grundlage z.B. die Entwicklung eines Begriffes von realer Ebene „avto čorne“

⁷⁷⁷ Vgl. Burghardt (1938a), S. 302-305.

⁷⁷⁸ „Ad Astra“ (Zu den Sternen) kommt als jeweils letzter Vers von Inferno und Purgatorio bei Dante vor und kündigt also einen Szenenwechsel an.

⁷⁷⁹ Vgl. Simonek, S. 46. Bei diesem Konzept der Kontinuität, die Simonek bei Mandelštam und Burghardt aufdeckt, besteht die Identität des Künstlers, in diesem Fall Dantes, unverändert inmitten eines sich wandelnden politisch-kulturellen Umfelds. Die literarische Tradition Dantes wird dabei vom zeitgenössischen Dichter aufgegriffen und verändert, dynamisiert. So läßt Burghardt in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) Dante und seine literarische Tradition der Terzinen oder des Inferno weiterbestehen in einem aktualisierten Kontext.

(schwarzes Auto) zur weiteren Metapher „čornyj voron“ (schwarzer Rabe) und zu einer Erklärung auf metaphorischer Ebene „To čyžyj prach nedospanych nočej“ (Das ist die fremde Asche nicht zu Ende geschlafener Nächte S. 195). Eine weitere Abweichung von Dante besteht im Begriff „druha kamera“ (zweites Zimmer S. 196) an Stelle einer Einteilung in Kreise. Burghardts Ausdruck kommt einem realen Gefängnis näher. In diesem Kontext stehen auch die Ortsbeschreibungen „temnyj korridor“ (dunkler Korridor S. 200) und „de ne bulo ni vikom, ni dverej“ (wo es weder Fenster noch Türen gab S. 201). Eine asyndetische Reihe von Verben im Präteritum erzeugt hohe Dynamik an dieser Stelle (S. 197). Zur räumlichen und zeitlichen Wahrnehmung eines Gefangenen zählen die Periphrase „sim nočej“ (sieben Nächte S. 197) und das Polyptoton „nam za dveryma dveri vidčynjav“ (jenseits der Türen öffneten sich uns Türen S. 197). Dabei besteht eine Differenz zwischen der subjektiven Wahrnehmung eines Gefangenen und objektiver Betrachtung „ti p’jat’ hodyn - jak vičnist’ im tryvaly“ (jene fünf Stunden dauerten für sie wie eine Ewigkeit). Die Gefangenen erhalten Mitleid vom Autor „znedolnych, neščasnych“ (ins Unglück gestürzte, unglückliche S. 198). Auch dieses Asyndeton birgt eine Dynamik, die dem Thema des Gefangenseins, der eingeschränkten Bewegungsfreiheit eigentlich widerspricht. Ein Gnom bringt Anklagen des stalinistischen Terrors vor (S. 199ff.). Der Begriff „ljudolovy“ (Menschenfänger S. 202) bezeichnet Verführer, die mit einer Ideologie Menschen um sich sammeln und für ihre Zwecke manipulieren.⁷⁸⁰ Hier sind vermutlich die sowjetischen Spitzel oder Diktatoren gemeint, die in Dantes infernalischem System ihrer Verurteilung übergeben werden sollen.

Es folgt ein kurzer Einschub, der überrascht, da er mit der bisherigen Stimmung kontrastierend und daher vermutlich als Illusion zu deuten, in der Dunkelheit plötzlich Frische und der Geruch von „buzom i jasmynom“ einbringt, die im gegebenen Kontext Freiheit bedeuten (S. 203). Mit Klimaxen beschreibt Burghardt den Terror „svit/ bezumstva, rozpaču i boževillja“ (Welt/ des Wahnsinns, der Verzweiflung und Willkür S. 203), „rehit, kryk i hamir“ (Lachen, Schrei und Lärm S. 204), „straždannja, muky i bidy“ (Leiden, Qualen und Leid S. 205). Im Bild von Unentrinnbarkeit „hanjaly ich z kincja v kinec“ (jagten sie von einem Ende zum anderen S. 204) spiegelt sich wieder der Gefängniskontext. Akteure des Gefängnislebens treten dem Leser geballt entgegen in der Epanalepse von „v’jaznevi“ (Gefangene) und der Figura etymologica „kate“ - „katuj“ (Henker S. 205). Sarkasmus entsteht durch den Kontrast von der Aufgabe eines Henkers und seinem Verhalten: „Huknuly veselo katy: Žyvit’!“ (riefen fröhlich die Henker: Lebt! S. 205-13). Die oxymorale Verbindung „lehkovažni spohady“ (leichtschwere Erinnerungen), die Metapher „Okutaj serce pancerem z kory“ (Lege um dein Herz einen Panzer aus Rinde S. 205) und „Dušu obrosla kora“ (Rinde bewuchs die Seele S. 226) sind Bilder des Eigenschutzes gegen die äußere Realität. Ein satirisches Wortspiel kombiniert den Neologismus „dantyst“ (Dantist), der im weiteren eindeutig auf Dante Alighieri bezogen ist. Mit der Tätigkeit „zuby likuvav“ (heilte die Zähne) aber entsteht gleichzeitig eine Assoziation zu ‚Dentist‘, die als Verwechslung beabsichtigt ist, um in Analogie zu den Poeten des sozialistischen Realismus, die oft rudimentär gebildete Arbeiter- und Bauern waren, in ihrer mangelnden Allgemeinbildung zu kritisieren (S. 206). Daraus erfolgt eine erneute Gegenüberstellung der Qualität von neoklassischer Poesie und Mängeln sozialistischer Kunstformen. (S. 220f., 227f.).

⁷⁸⁰ Auch das Deutsche benutzt einen solch bildlichen Ausdruck: Rattenfänger.

Die Klimax „dviči, triči“ (zweimal, dreimal) verdeutlicht eine allmähliche Steigerung der Folterungen (S. 205, 213). Damit korrespondiert die Klimax, die das GULAG-Leben beschreibt „trud, cholod, holod, zlydni i tortury“ (Arbeit, Kälte, Hunger, Unglückstage und Foltern S. 215). Zur Darstellung der Allgegenwart von Bespitzelung verwendet der Autor zahlreiche hyperbolische Ausdrücke (S. 213). Auch die stalinistische Praxis der Verhaftung Unschuldiger wird anhand einer detaillierten Aufzählung, die ins Absurde fortgeführt ist, veranschaulicht: „jak sud koho karav/ za fantastyčnj, vyhadanyj zločyn,/ to i ditej z žinkamy zasylav,// ta vnukiv, prabat’kiv, bat’kiv i ‚pročych‘,/ i navit’ tych, ščo z nymy pyly čaj“ (wie der Richter, jemanden bestrafte/ für phantastische, erfundene Verbrechen,/ so verbannte er auch Kinder mit den Frauen,// und die Enkel, Urgroßväter, Väter und ‚Nächsten‘/ und sogar jene, die mit ihnen Tee getrunken hatten S. 206). Die Darstellungen der letzten Terzine auf Seite 226 und der ersten auf Seite 227 erinnert an den apokalyptischen Reiter.⁷⁸¹ Dieser apokalyptischen Andeutung von Weltuntergang, vom Kommen des Antichrist entspricht die Anspielung auf den neunten Kreis aus Dantes Werk. In jenem letzten Kreis der Hölle nämlich residiert der Teufel selbst. Bei Burghardt ist das Bild auf die sowjetische Realität übertragen mit dem Kreml als Sitz des Satans und dem Kreissymbol als Ende und Anfang der Revolution. Letzteres bezieht sich weniger auf die Idee der permanenten Revolution als auf die Beseitigung von ehemaligen Mitstreitern, den angeblichen ‚Konterrevolutionäre‘ nach dem Tod Lenins hin zum Verlauf ähnlich der französischen Revolution, die „ihre Kinder frißt“: „dokinčyly tut svij kolobih“ (vollendete hier seinen Rundlauf S. 229f.).⁷⁸²

Ein ähnliches Bild von der Sowjetunion zeichnet Burghardt mit dem Titel eines seiner Artikel: „Carstvo Satany“ (Das Reich Satans).⁷⁸³ Cyževs’kyj äußert den Eindruck, dieser zweite Teil ähnele in Komposition und Thema den „Prokljati roky“.⁷⁸⁴ Das mag hinsichtlich der einheitlichen Strukturierung des Stoffs vom totalitären sowjetischen System durch eine Dichtart der italienischen Renaissance zutreffen, doch bestehen auch gravierende Unterschiede, wie z.B. durch die Konzeption dieses zweiten Teils als danteskes „Inferno“. Vom Terror innerhalb der Sowjetunion wußte Burghardt teilweise durch eigene Erfahrung (vor der Emigration, im zweiten Weltkrieg), teilweise durch Augenzeugenberichte, wie er sie in „Carstvo Satany“ (Das Reich Satans) erwähnt.⁷⁸⁵

Teil III (S. 232-298)

Hinsichtlich Reimschema, Metrum und strophischer Komposition beginnt und endet dieser dritte Teil ebenso heterogen wie der erste Teil. Dabei sind alternierende Kreuz- und umarmende Reime wiederum vorherrschend mit der Ausnahme von Paarreimen (S. 232, 252, 256), unregelmäßigen Reimfolgen (S. 240-243, 252f.)

⁷⁸¹ Der apokalyptische Reiter im urbanen Kontext evoziert natürlich die Assoziation mit dem Motiv-Beispiel von Brjusovs „Kon’ bled“ (Das fahle Pferd).

⁷⁸² Vgl. Albaz, S. 73.

⁷⁸³ Nämlich Burghardt (1938a), S. 301-305.

⁷⁸⁴ Vgl. Deržavyn (1951a), S. 2.

⁷⁸⁵ Vgl. Burghardt (1938a), S. 302ff. Daher deckt sich Burghardts Werk mit dem allgemeinen Informationsfluß und seiner literarischen Darstellung von Bürgerkriegsgreueln in der Zeit der ersten Emigration (entspricht „Prokljati roky“/ Die verfluchten Jahre) und von GULAG und Zweitem Weltkrieg bei der zweiten Emigration (entspricht „Popil imperij“/ Die Asche der Imperien). Vgl. Kasack, S. 14.

und ausschließlich weiblichen Versenden (S. 294-296). Während dem ersten Teil fast ausschließlich Jamben verschiedener Silbenzahl zugrunde liegen, kommen hier anfangs auch zahlreiche Trochäen vor. Beide Metren bewegen sich meist zwischen vier und fünf Versfüßen. Der Schlußteil, der mit einem Epigraph eingeleitet ist, beschränkt sich sogar völlig auf diese vier- und fünffüßigen Jamben (S. 285-298). Im Anfangsteil kommen aber auch wieder kürzere Verslängen vor (S. 237, 240, 243f., 252f.). Andere Metren sind der sechsfüßige Daktylus (S. 249f.) und der vierfüßige Amphibrachys (S. 250f.). Zwar sind die Reime genauer als in Teil I, aber dennoch nicht so rein und weniger grammatisch bedingt als die Reime der Terzinen aus dem zweiten Teil. Abstrakta finden sich vermehrt auf den Seiten 246-252. Die Reime der Zehnzeiler sind dagegen noch weniger genau und weniger abstrakt, dafür origineller. Viele der Reimwörter sind Fremdworte. Einige Reimwörter wirken durch den Bezug auf den Reimpartner komisch oder zynisch (z.B. „čarlston“ - „samohon“/ Charleston - Selbstgebrannter S. 258, „medias res“ - „pes“/ Zwischen den Dingen - Hund und „po-nimec’kyj“ - „po-mystec’kyj“/ deutsch - künstlerisch S. 259, „vezty“ - „allerbeste“/ bringen - allerbeste und „pečali“ - „ciankalij“/ traurige - Zyankali S. 271).

In der Strophenform von je 10 Versen präsentiert sich auf den Seiten 257-281 und 283-284 ein gesonderter Abschnitt, der im vierfüßigen Jambus mit alternierendem Reimschema (AbAbCCdEEEd) dem Vorbild der ‚Äneis‘ von Kotljarevs’kyj folgt.⁷⁸⁶ Diese äußere Form nähert sich der französischen Odendichtung an. Sie war in der europäischen Literatur wenig verbreitet, mit Ausnahme der weltlichen Lyrik des beginnenden 18. Jh. oder der Nachahmung von barocker bzw. von Schäferdichtung, zu der auch die hier verwendete Travestie zählt.⁷⁸⁷ Unterbrochen ist diese Einheit auf den Seiten 281f. durch Quatrains im vierfüßigen Amphibrachys (mit einer Ausnahme mit nur neun Silben) und alternierenden Kreuzreim (aBaB).

Die Parallelen seines Werks zu Kotljarevs’kyjs ‚Eneida‘ (Äneis) faßt Burghardt selbst in eine poetologische Aussage: „...jambom/ ...čotyrystopovym.../ ...heksametr zanedbav.../ Strofa – mij viz, rjadky – koleša,/ i tych kolis u voza desjat’./ Īch rytmom-obodom stjahnit’,/ mastit’ ĩch d’ohtem – sercja krov’ju/ i rymy-špyci javorovi/ meni krutyty pomožit“ (...mit Jamben/ ...mit vierfüßigen.../ ...vernachlässigte er den Hexameter.../ Die Strophe ist mein Wagen, die Verse sind die Räder/ und der Wagen hat zehn solcher Räder./ Mit ihrem Felgen-Rhythmus zieht er fort,/ er fettet sie mit Teer -Herzblut/ und die Speichen-Reime aus Ahorn/ helfen mir zu drehen S. 258). Der burlesk-humorvolle Vortrag steht im krassen Gegensatz zum tragischen Thema des Faschismus (S. 262). Diesen Kontrast zwischen burlesker Form und inhaltlicher Abhandlung der faschistischen Grausamkeiten bemerkt auch ein anderer Kritiker.⁷⁸⁸ Die biographische Analogie erfaßt Kovaliv.⁷⁸⁹ Er stellt fest, daß auch Kotljarevs’kyj seine Travestie in tragischen Zeiten schrieb, als nämlich das zaristische Rußland in der Ukraine seine imperiale Ordnung und die Leibeigenschaft verstärkt durchsetzte, indem es die Kosakenstaršyna russifizierte oder Möglichkeiten von ukrainischsprachigen Verlagen und Druckereien ein-

⁷⁸⁶ Bestätigung von Kovaliv (1991), S. 20.

⁷⁸⁷ Vgl. Frank, S. 713f.

⁷⁸⁸ Vgl. H., S. (1957), S. 218.

⁷⁸⁹ Vgl. Kovaliv (1991), S. 20.

schränkte.⁷⁹⁰ In dieser Situation diente die „Eneida“ (Äneis) der Identitätsstiftung. Mit seiner nationalen, umgangssprachlichen Form und Sprache des einfachen Volkes, niedrigem Stil, der Situierung im ukrainischen Bauernmilieu mit geschichtlich-ethnologischen Details und der ukrainischen Autonomie unter einem Hetmanat als angestrebtem Ideal wirkte es für ein Weiterbestehen des Ukrainertums. Gleichzeitig enthielt Kotljarevs'kyjs Werk aufklärerische Ideen des Humanismus, wie z.B. die Abkehr vom von Göttern und Fatum gelenktem, abstrakt-symbolischen Helden. Satirisch verurteilte Kotljarevs'kyj die zeitgenössische Gesellschaft im Bild von „peklo“ (Hölle) und „raj“ (Paradies) im III. Teil.⁷⁹¹ Burghardts Nachahmung der Eneida besitzt einige burleske Züge. Dazu gehören die derb-komische, karikaturistische Übertreibung oder die realistische Gegenüberstellung von natürlichen Eigenschaften und ihrer Überzeichnung zur Verspottung, sowie die tragikomischen Züge des Scherzhaften. Unbedeutende Personen und niedriger Stil tragen sowohl das Werk Kotljarevs'kyjs als auch die vorliegende Passage Burghardts. Außerdem verfolgt Burghardt mit seiner Aemulatio ebenfalls das Ziel, die Zeitgenossen moralisch zu verurteilen.⁷⁹²

Stichwörter sind zunächst die farblichen Implikationen Gold, Silber und Dunkelheit sowie die räumlichen Begriffe „dalekyj“, „doroha/ šljach/ put'/ stežka“ (weit, Weg/ Pfad S. 233-237). Der viel betonte Weg führt über die Berge hin zu einem Ort, der umschrieben ist als weiß, körperlos und ätherisch, also als metaphysisches Phänomen (S. 237). Sehr häufig tritt die Kombination von blauer Farbe und Traum auf (S. 236f.). Diese Verbindungen beinhaltet eine symbolistisch-romantische Konnotation. Den Inhalt vom Erstarken des Nationalsozialismus im Deutschland der 20/30er Jahre begleiten Epanalepsen und Klimaxe zuerst von Feuer (S. 241), dann von Wind und Wasser (S. 243). In epischem Ton erfolgt die Darstellung des zweiten Weltkrieges als monumentales Bild. So schafft der Autor eine bedrohliche Atmosphäre, eine Katastrophenstimmung. Vermehrt syntaktische Pausen, Enjambements und die Hinweise „on“ bzw. „onde“ (sieh!, dort) sorgen für eine aufgeregte, destruktive Atmosphäre in jener Passage. Die Schilderung enthält intensive Farbmotivik und viele *Figurae etymologicae* (S. 250) sowie zahlreiche Epanalepsen (S. 252f.) und Vergleiche (S. 253). Der Ausdruck „peklo“ (Hölle) wird vorübergehend durch den neutestamentlichen, hebräischen Ausdruck höheren Stils, „hejena“ (Gehenna), abgelöst (S. 255), den Kotljarevs'kyj allerdings nicht verwendete. Direkt wird Kotljarevs'kyjs Werk auf Seite 262 charakterisiert: „...hrotesky, / bo ja – pustotnyk i žartun.../ i zbroja ičnja – hostryj žart./ ...Ne je ce epos, a burleska, / burleska tragica; tomu/ vse maje buty, jak u farsi“ (...Grotesken, / weil ich Fabeln und Scherze erzähle.../ und ihre Waffe ist der scharfe Witz./ ...Das ist kein Epos, sondern eine Burleske, / burleska tragica; deshalb/ ist alles möglich wie in der Farce). Indirekt jedoch bezieht sich der gesamte Teil der Zehnzeiler mit seinem derben Vokabular und verstärkter Ironie auf Kotljarevs'kyj.

Inhaltlich beschreiben die Zehnzeiler grausame Sachverhalte mit technisch-wissenschaftlichem oder alltäglichem Vokabular, z.B. das Morden in den Konzentrationslagern aus Sicht der Täter als alltägliches Bild (S. 271). So wird die alltägliche Qualität des Schreckens deutlich. Dazu zählt z.B. die technische Beschreibung eines

⁷⁹⁰ Dabei handelt es sich um die Zeit Katharinas II. am Ende des 18. Jh.; Vgl. Bernads'ka, N./ Zadorožna, S. (1995): *Ukrains'ka literatura*. Kiev, S. 5f.

⁷⁹¹ Vgl. ebd., S. 5-8; IUL. Bd. 1, S. 72-79.

⁷⁹² Vgl. Wilpert (1959), S. 78, 647f.

Mordes mit der Begeisterung für die Vergasung als neuer, effizienter Technik, die den Ausführenden wenig Arbeit macht. Wissenschaftlich-nüchtern ist auch die Formulierung des letzten Zehnzeilers dieser Seite über medizinische Experimente an KZ-Insassen. Menschen werden dabei zu Tieren degradiert: „ljuds'ka škura“ (Menschenhaut). Der Tenor von Alltag und Wissenschaft schafft Distanz zur Grausamkeit und zeigt, wie Verbrechen zu Routine werden. Nach diesen Ausführungen über nationalsozialistische Verbrechen wirkt die Aussage „Jak bačyte, ce spravžnij raj“ zynisch (Wie Sie sehen, ist dies ein wahres Paradies S. 272).

Die Darstellung der Ereignisse um den Rabbi Cadyk ist strukturiert durch zahlreiche Anaphern (v.a. „Chaj“/ Möge), Parallelismen und Vergleiche. Diese Struktur wirkt wie ein Gebet (S. 285-290). Čyževs'kyj vergleicht den Stil dieser Passage mit De Lisles historischen Poemen.⁷⁹³ Das semantische Feld konzentriert sich auf die Prophezeiung des Cadyk und verschiedene apokalyptische Strafandrohungen (S. 285ff.). Jiddische Zitate und jüdische Glaubensbegriffe prägen die Erzählung. Eine Erklärung der Funktion des Protagonisten birgt die Periphrase „cadyk, chasyd i mudrec“ (Zaddik, Chassidim und Weiser S. 287, ähnlich schon S. 284). Das ganze wirkt eher wie eine Dämonologie oder Zaubergeschichte. Eine negative Atmosphäre schafft z.B. der Parallelismus „čornyj čad i žovtyj dym“ (schwarzer Dunst und gelber Rauch S. 289). Auf Seite 297 finden sich zahlreiche politische Begriffe wie Hierarchie, Patriarch, Monarchie. Sie evozieren den Eindruck als würde die Religion von der Politik überrollt. Hitler ist als der Verführer der Christen, als Antichrist, dargestellt als sei die Apokalypse nach der Prophezeiung des Cadyk eingetroffen.⁷⁹⁴ Zur Konzeption dieser Figur schreibt der Autor selbst: „V Hitleri avtor po bačyv poslancja Ljucyfera, ščo javyvsja narodovi v blyskučych ryzach antychrysta, jakomu vladnymy čaramy vdalosja začaruvaty natovp...“ (In Hitler sah der Autor den Gesandten Luzifers, der dem Volk in den glänzenden Meßgewändern des Antichrist erschien, dessen mächtigen Zaubern es gelang die Menge zu verzaubern...)⁷⁹⁵

Auch hier entspricht die einleitende Naturszenerie am frühen Morgen Dantes Vorbild (erster Gesang/Purgatorio) ebenso wie die Richtungsangabe (zweiter Gesang/Purgatorio) im Parallelismus membrorum „Vhoru ljahla moja put“/ „Mij šljach uhoru jšov povoli“/ „Vede uhoru stežka bila“ (Mein Weg führte nach oben S. 233, 235). Wiederholt tauchen die Motive Ritter und weißes Pferd auf (S. 233, 235). Wie eine Geistererscheinung tritt dieser „lycar“ (Ritter) ohne Kommunikation auf. Erst später entsteht ein Gespräch und wird der Ritter als Parcival enthüllt (S. 234), der nun zu Burghardts Führer wird. Viele räumliche Attribute begleiten dieses Motiv der Gralssuche nach dem Heil („dalekyj“/ fern, „dalyna“/ Ferne, „prostir bez kincja“/ Raum ohne Ende S. 232-235). Die Emotion „tuha“ (Sehnsucht) wird durch mehrfache Nennung zur beherrschenden Stimmung (S. 235). Exotische Elemente stellen einerseits einen Bezug zu Dante her, andererseits verschärfen sie den Kontrast zur Heimat und verstärken somit die Sehnsucht.

Den inhaltlichen Absatz über die Schweiz (S. 236f.) beherrschen verschiedene Blautöne von Bergen, Seen, Himmel: Dunkelblau, Himmelblau, Azurblau („Synij“, „blakyt“, „holubym“, „blakytnu“, „lazurnij“, „synyj“, „holubim“, „holu-

⁷⁹³ Vgl. Deržavyn (1951b), S. 3.

⁷⁹⁴ Vgl. Kovaliv (1991), S. 21. Der Antichrist aus dem NT (1. Joh. 2, 18 - 22; 2. Joh. 7) wurde traditionell als Gegenspieler Christi und Verkörperung des Satans, der zu Beginn der Apokalypse erwartet wurde, gelegentlich mit historischen Personen identifiziert.

⁷⁹⁵ Zit. n. Klen (1957), S. 333.

bity“). Verbunden sind sie mit Höhe und Weite (S. 237). Die Einleitung der folgenden Passage wirkt durch die Formulierungen „vydinnja“ (Erscheinung) oder „my, šče ne vtileni, buly“ (wir existierten noch nicht körperlich S. 237) geisterhaft. An Dantes Vorgaben hält sich Burghardt mit der folgenden mittelalterlichen Vorstellung „prymar, ščo kriz’ eter plyvla.“ (Gespenst, das durch den Äther schwamm S. 237) - „V eteri šljach prostjajsja jasnyj...“ (Im Äther breitete sich ein heller Weg aus... S. 238). Durch den Äther gelangt der Protagonist schließlich ins Paradies, das mit „archanhela truba“ (Trompete des Erzengels) illustriert ist und wo sich ein Dualismus von Seele und Körper manifestiert (S. 237). Im weiteren agiert die Seele. Auch an dieser Stelle referiert Burghardt mit der Darstellung von Kreisen die Vorlage Dantes (S. 238). Hier, im Paradies, ist alles in den Farben Weiß, Silber und Gold gehalten, also mit Symbolen für Reinheit und Unvergänglichkeit besetzt (S. 238f.).

Kontrastierend zu Dantes Kreisen wirkt dagegen um so mehr „Čotyrykutnykom kimnaty“ (Viereckiges Zimmer S. 239), durch das die Seele des lyrischen Ich aus den himmlischen Sphären zurückgezogen wird, um sich im nächsten Abschnitt wieder mit der Hölle zu befassen, diesmal der Hölle des Faschismus. Mit „hrančasti kuby“ (kantige Würfel S. 239) wird diese eckige Geometrie nochmals evoziert, die den Kreisen Dantes und Burghardts widerspricht (z.B. S. 238, 242). Dantes metaphysisches Konzept der Wanderung von unten, von der Hölle, nach oben, ins Paradies, funktioniert hier nicht. Das lyrische Ich kann nur hin und wieder aus den verschiedenen Höllen in paradiesische Gefilde (Äther, Berge, Himmel) fliehen. Dies läßt die Folgerung zu, daß bei Burghardt die Läuterung ergebnislos bleibt bzw. noch nicht stattgefunden hat, da die Menschen immer noch Sünder sind. Die Sowjetunion wird mit den Signalen „červonyj...serp i molot...“ (rote...Sichel und Hammer S. 240) nochmals heraufbeschworen als parallele Hölle und als Überleitung und Analogie zur faschistischen Hölle. Diese zeichnet sich ebenfalls durch ihre Flagge aus, welche auch einen roten Grundton besitzt: „Červoni tut i tam prapory, / ta z čornym znakom bilyj kruh...zubčastyj chrest u bilim kruzi“ (Rot sind hier und dort die Fahnen/ und mit schwarzem Zeichen ein weißer Kreis... Hakenkreuz auf weißem Kreis). Personifizierte entgegengesetzte Farbsymbole („suvoro-bahrjani i nižno-blakytņi“ ernstpurpurrot und zart-himmelblau S. 241) bezeichnen und bewerten die sowjetische und ukrainische Flagge. Mit Epanalepsen und einer asyndetischen Klimax von Verben ist die Ohnmacht des lyrischen Ich gegen die sich ausbreitende ‚Gleichschaltung der Massen‘ dargestellt (S. 240). Die Ausbreitung des Faschismus ist metaphorisch in einer Klimax verbildlicht „iskra“, „žar“, „polum’jam“ (Funke, Glut, Flamme) unterstütt von der Epanalepse „šyršymy j šyršymy“ (weiter und weiter S. 241). Die treibenden Kräfte, die dahinterstecken, sind in einer Epanalepse des Adjektivs verbunden, das ihre Macht beschreibt: „slovom potužnym i vladnym...Poruchom vladnym/ ruku prostjah...“ (mit einem mächtigen und herrschaftlichen Wort... Mit einer herrschaftlichen Geste/ die Hand gestreckt S. 241). Die einsilbige Zeile „Myt’-“ (Augenblick -) funktioniert als inhaltliches und formales Innehalten (ähnlicher Effekt von Stille/Pause zum Motiv Gleichschaltung auf S. 244). Das letzte Glied der Klimax ist die absolute, gottähnliche Macht des Diktators über die Menschen: „my tobi zdobudem dolju“ (wir bereiten dein Schicksal S. 242). Göttern gleich konnten die Diktatoren ja tatsächlich Schicksale ändern. Später knüpft der Autor an diesen Gedanken nochmals an: so wie die Diktatoren Schicksale formen konnten, war es ihnen auch möglich diese wieder zu zerstören: „Šče znut’ doly...“ (Schicksale vernichten sie S. 243). In diesem Kontext erweist sich der Titel „Tvorcja“ (Schöpfer S.

244) als ambivalent. Neben der üblichen Zuordnung zu Gott, kann hier auch ein Diktator gemeint sein. Im Personenkult ließen sich diese selbst wie Götter verehren. Burghardts Meinung dazu scheint durch das ironisierende Kompositum „pivbohyvladari“ (Halbgötter-Herrscher S. 248) hindurch.

Ab Seite 243 mehren sich Realia und geographische Bezeichnungen als Metonymien für geschichtlich-politische Ereignisse. Hakenkreuz (S. 243, 251) und Runen (S. 243) waren Symbole des Nationalsozialismus. Klimaxe der Elemente Wind und Wasser verdeutlichen die Ausbreitung der im Faschismus implizierten Unruhe: „vody“, „potopu“ (Wasser, Flut) und „viter“, „urahanom“, „burjam p’janym“ (Wind, Orkan, berauschter Sturm S. 243). Als Verstärkung fungiert die Epanalepse „zrostav, zrostav“ (wuchs, wuchs S. 243). Dieser Absatz endet mit dem Bild vom Phosphorfeuer, der Metapher einer Bombardierung. Im nächsten Absatz geht es um Deutschland vor dem zweiten Weltkrieg. Dominiert ist die Schilderung von Feuermetaphorik (S. 245). Kosmische Erscheinungen sind Zeichen der Apokalypse (S. 245-250). Eine andere Wahrnehmungsebene erfolgt anhand von Pan Tvardovs’kyj-Motiven (Pakt mit dem Teufel, hier balladenmäßig) und warnenden Fragen, ob er nicht wahrnimmt, was wirklich vor sich geht (S. 250f.). Verschiedene Wahrnehmungsebenen werden hier angesprochen (S. 251): Sein/Realität, Schein/Illusion, Selbstbetrug/Propaganda. Viele Opfer des Nationalsozialismus und Sowjetischen Sozialismus haben nicht begriffen oder nicht glauben wollen, was mit Ihnen geschah, weil sie –um in Burghardts Bildern zu sprechen - den Teufel nur in seiner Verkleidung wahrnahmen.

Der folgende inhaltliche Abschnitt ist in besonderem Ausmaß von Komik und Derbheit geprägt. Metonymien und geographische Eckpunkte führen den Leser zurück in die Ukraine („stepamy“, „chlib i sil“/ Steppen, Brot und Salz S. 252). Diesmal in die vom Faschismus besetzte. Wegen zahlreicher Epanalepsen wirkt der kurze Abschnitt volksliedhaft (S. 252f.). Ukrainische Gerichte („kaša...hřečana“/ Buchweizenbrei, „varenyky smetana“/ Teigtaschen mit saurer Sahne, „boršču“/ Boršč) und die Volksweisheit „zvorotnyj bik medali“ (die umgekehrte Seite der Medaille S. 257) sind Bestandteile der Burleske und der Nähe zur ukrainischen Folklore. Die Einleitung „Ja pam’jataju...“ (Ich erinnere mich) färbt das Folgende anekdotisch. Mythologisch dagegen der „Cerber, / toj tryholovyj ljutyj pes“ (Zerberus, / jener dreiköpfige grausame Hund S. 259) als Übergang zur Unterwelt und die Periphrase Sohn des Anchis, der nämlich Äneas selbst ist. Beide Referenzen kommen auch bei Dante (erster Gesang Inferno) und Kotljarevs’kyj bereits vor.⁷⁹⁶ Ihre Aufgabe besteht also auch darin, die Bindung Burghardts an seine Vorbilder zu betonen. Die feierliche Betitelung „šanovnyj panus“ (sehr geehrter Herr S. 257) sticht wie eine Katachrese aus dem burlesken Umfeld hervor und wirkt dadurch wiederum komisch. Banales (z.B. „riznyj sos“/ verschiedene Soßen) oder hyperbolisch-scherzhaftes (z.B. „jak na dal’nim Marsi“/ wie auf dem fernen Mars) tragen zur Komik bei (S. 262). Eine Bloßstellung auf sarkastische Art steckt in der Frage „Čy ž vedet’sja vijny/ proty žinoctva i ditej?...Tak ditvora nevyinna hyne...“ (Richtet sich der Krieg denn/ gegen Frauen und Kinder?... So sterben die Kinder unschuldig S. 263). Die unübliche Aufzählung von Mensch und Tier auf einer Ebene wirkt komisch, besitzt aber auch Fabelcharakter: „Ne til’ky ljudy, - psy i svyni, / koty, kačky

⁷⁹⁶ Vgl. Kotljarevs’kyj, Ivan (1994): *Eneida*. Poema. Kiev: Tl. III, S. 86 bzw. Tl. II, S. 38.

kryčaly: „Hynem!“ (Nicht nur Menschen, - Hunde und Schweine,/ Kater, Enten schrien: ‚Sterben wir!‘) Der Autor fällt hier gleichzeitig ein Urteil über die Moral von Leuten, die so etwas schreien, als tierhaft.

Zwischendurch wird wieder ein Leitgedanke extrapoliert: „Mov urahan, huly požary,/ roilos’ peklo na zemli.“ (Wie ein Orkan heulten die Brände,/ verbreitete sich die Hölle auf Erden S. 263). Als Beispiel für das Gegenteil der diktatorischen Unterdrückung dient die doppelt betonte Freiheit der Partisanen und Zigeuner („vol’ni“, „volijut“/ frei, befreien sie S. 265). Eine Unwissenheit über Greuelthaten, z.B. Deutscher nach dem zweiten Weltkrieg, wirkt unglaublich durch die Wahl ironisierenden Vokabulars: „Ne znav vin, ščo žyve v dobu/ nemyloserdnych likvidacij/ tych abo inšych ras i nacij...“ (Er wußte nicht, daß in der Zeit/ der unbarmherzigen Liquidationen/ diese oder andere Rassen und Nationen leben S. 266). Die farbintensive Passage von „čorni“, „holubym“, „červonym“, „roževym“ und „bilomu, jak snih“ (schwarze, himmelblau, rot, rosa, weiß wie Schnee S. 267) kennzeichnet politische bzw. religiöse KZ-Häftlinge.

Daß gerade den Tyrannen, denen in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) Unmenschlichkeit vorgeworfen wird, die Farbe der Unschuld und Reinheit zugeordnet ist, entspricht der epigrammatischen Bildlichkeit. Es folgt die Schilderung weiterer faschistischer Verbrechen. Die nationalsozialistische Euthanasie ist umschrieben mit einem abschließenden Kredo gegen die Verachtung von Leben in der bolschewistischen und faschistischen Ideologie: „Bil’šovyky/ likviduvaly nas, jak klasu, - / tut likvidujut’ nas, jak rasu.“ (die Bolschewiken haben uns als Klasse liquidiert -/ hier liquidiert man uns als Rasse S. 269). Dabei läßt der Autor bewußt für den mündigen Rezipienten offen, was durch den Kontext klar wird, nämlich wer der Übeltäter ist: die Gefangenen oder die Wärter (S. 272). Die Genitivmetapher „carstva t’my,/ v jakim šanujut’ serp i molot!“ (Reich der Dunkelheit,/ in dem Sichel und Hammer herrschen S. 272) referiert das Wappenzeichen der Sowjetunion. Die Werkzeuge fungieren gleichzeitig als Metonymie für die von der Sowjetideologie favorisierten Klassen und in diesem Kontext als Mordinstrumente. Traurige Ironie verrät die Aussage „barak cej zvet’sja tut ‚dvirec“ (Baracke nennt sich hier ‚Palast‘ S. 273). In den Versen „Tut ij kazka snyt’sja./ Pohljanuv ja: ta ž to v’jaznycja!“ (Hier träumt sie ein Märchen./ Ich sah sie: sie ist eine Gefangene S. 278) stehen sich die Realität des Gefängnisses und verschiedene, auch bei den Symbolisten beliebte Möglichkeiten der Realität zu entfliehen durch Schlaf, Traum, Märchen, gegenüber. Der dokumentarische Charakter von Krieg und Verbrechen ist durch Farben und Antithesen ergänzt und emotional vertieft.

Das Kriegsszenarium wird abgelöst vom Motiv „nevtomnyj lycar i bojec“ (unermüdlicher Ritter und Kämpfer S. 280)/ „Vin vojn buv, lycar vin buv i poet“ (Er war ein Krieger, ein Ritter war er und Poet S. 281). Die Periphrasen wirken, als sollte es ein Rätsel bleiben, um wen es sich handelt. Das Motiv kommt in der gesamten Epopöe vor: „lycarstvo“ (Rittertum S. 160), in Verkörperung des heiligen Georgs als Retter vor dem Bösen (S. 186), „lycarju-heroju“, „mandrivnyk, lycar i poet“ (Ritter-Held, Wanderer, Ritter und Poet S. 193), „strohi zakony lycars’ki“ (strenges ritterliches Gesetz S. 232), in Gestalt von Parcival (S. 233, 235), „...skriz’ pid ridnym nebom spočyvaje/ žerbak, mandrivnyk, lycar i poet.“ (überall unter dem heimatlichen Himmel ruht er/ der Bettler, Wanderer, Ritter und Poet S. 320), als „kolyšnij lycar-zvirolov“ (früherer Ritter-Raubtierfänger S. 322) bezeichnet es das erste Auftreten von Faust als geisterhafter Erscheinung, „lycar soncekrylj“ (son-

nengeflügelter Ritter S. 342) als Retter. Es handelt sich also um eine durchgehend positive Erscheinung, z.T. auch geisterhaft mit dem Kolorit einer gothic novel. Teilweise mag Burghardt selbst gemeint sein. Da Burghardt Blok häufiger in seinen Gedichten zitiert, ist es durchaus denkbar, daß er dieses Motiv aus Bloks „Rycarmonach“ (Rittermönch von 1910) übernommen hat, den drei Gestalten, die Bloks Künstlermenschen prägen, der ein Vermittler zwischen Mikro- (Erde) und Makroebene (Kosmos) darstellt, da er sowohl Dichter-Sänger („pevec“, symbolistische Lautstruktur) als auch Dichter-Seher („poet“, symbolistische Farbsymbole, jenseitige Welt) ist. Der „Monach“ (Mönch) bekämpft dabei das Chaos, der Philosoph den Wahnsinn und die trügerische Wandelbarkeit des Lebens, der Ritter den Drachen als Symbol des Erotisch-Triebhaften.⁷⁹⁷ Burghardt setzt ja auch den Ritter mit Poet gleich und an Stelle von Bloks Philosoph mit einem Kämpfer oder Wanderer. Die Funktion des Künstler gleicht Bloks Auffassung vom Dichter, der mehr sieht als andere Menschen und dessen zusätzliche Aufgabe es ist, sie zu retten. Mehela interpretiert den ‚Wanderer‘ als Parodie des Minnesängers und den ‚Ritter‘ als heiligen Georg, dessen Primat absoluter Wahrheit und Güte er betont.⁷⁹⁸ Das Motiv des Heiligen Georg begreift auch Siehs als zentral in der Vorstellungswelt Burghardts, als Hoffnung auf den Sieg des Guten über das Böse, das der Drache bzw. auch Perseus verkörpern, mit der Hilfe von geistigen Ideen.⁷⁹⁹

Eine Rückkehr zum Kriegsszenarium unterbricht diese Betrachtung. Als Klimax an Lautstärke und Aggressivität stellt sich das Hereinbrechen von Krieg ins moderne Leben dar: „i tychi vody,/ i ... zvuky barkarol,/ i hrizni bombjani zavody“ (und die stillen Wasser/ und ... Töne der Barkarole/ und die bedrohlichen Bombenfabriken S. 290). Die Niederlage des Imperiums schließlich faßt Burghardt in folgende Stilmittel: Litotes („tret’oï deržavy“/ dritter Staat S. 297 statt Reich), Bilder des Schutzes vor der Zerstörung (S. 291), ein Hysteron proteron, das die zyklische Struktur gemäß der Kataklysmentheorie verbildlicht („i ščo mynulo, te s’ohodni/ znov povernulo j ne myne“/ und was verging, das ist heut/ von neuem zurückgekehrt und vergeht nicht S. 294), der Euphemismus „došči ... metalu“ (Metallregen S. 294), surreal anmutende Verfremdungen, die Vertrautes auf den Kopf stellen („poizdy letjat“/ Züge fliegen S. 294), eine Periphrase für Walhalla, das Ende der Krieger in der germanischen Mythologie (S. 295). Symbolistische Anklänge einer anderen Wahrheit („Nenače v den’ Strašneho Sudu,/ svit nereal’nym stav“/ Wie am Tag des Jüngsten Gerichts/ wurde die Welt irreal) werden als reale Phänomene enthüllt. Die symbolistische Bezeichnung der Welt und die Wirkung der Stille nach dem Sturm wirkt irreal, während sich die Gewalt als reale Erfahrung aufzwingt und schließlich durch die rational-reale Erklärung den irrealen Eindruck aufklärt.

Teil IV (S. 298-354)

Wie im vorangehenden Teil dominieren auch hier Jamben leicht über Trochäen. Beide Metren zählen meist vier oder fünf Hebungen, aber auch teilweise geringere Silbenzahlen. Ausnahmen sind der vierfüßige Amphibrachys (S. 307) sowie der zweifüßige Daktylus (S. 354). Wieder überwiegen alternierende Kreuz- und umarmende Reime. Ausschließlich weibliche Versenden (S. 299, 303, 308, 339, 346,

⁷⁹⁷ Vgl. Hansen-Löve, S. 97-103.

⁷⁹⁸ Vgl. Mehela, S. 126, 130.

⁷⁹⁹ Vgl. Siehs (1952). Bd. 2, S. 459ff.

349, 354), Paarreime (S. 305/6, 335-337, 354) und unregelmäßige Reimfolgen (S. 338-340, 346, 349, 354) kommen v.a. gegen Ende von Teil IV vor. Auffällig ist auch eine Häufung von Reimen auf -ak/-jak und -ty/-ti in einer Passage auf den Seiten 315/316 (Haufenreime, Annäherung an Monorime). Eine hohe Anzahl reiner Reime findet sich in den Abschnitten „Pláč Jeremii“ (Jeremias Klagen S. 301-305), „Druha rozмова z dušeju“ (Zweites Gespräch mit der Seele S. 305-307), „Valpurhieva nič“ (Walpurgisnacht S. 321-354). Insbesondere betrifft dies auch die vorwiegend grammatischen Reime in der Replik des „Chor ditej“ (Chor der Kinder S. 335f.), was den Eindruck von einfachen Kinderreimen hervorruft. Im Gegensatz dazu ungenau sind die Reime des „Chor v'jazniv“ (Gefangenenchor S. 338f.), was dem Ungehobelten, Rohen des Kriminellenjargons entspricht.

Innerhalb einer sehr heterogenen Ansammlung verschiedener Passagen gliedert sich der mit „Valpurhieva nič“ (Walpurgisnacht S. 321-354) betitelte Abschnitt einheitlich in Quatrains, die jedoch auch zu Zweizeilern aufgeteilt oder zu Sechszeilern zusammengefügt sein können. Durch solche Formung der Quatrains besonders aufgesplittert und abgehackt wirkt die Strophik im Bereich des Hexendialogs (S. 350-352). Wie im übrigen Text handelt es sich dabei überwiegend um Jamben. Darunter finden sich aber auch zahlreiche Trochäen unterschiedlicher Silbenzahl und besagter Daktylus am Schluß. Sie sind versehen mit verschiedensten Reimschemata. Aus dieser lyrischen Form fallen die dramatischen Anweisungen des Autors heraus, die in Prosa verfaßt und als Parenthesen aus dem Text herausgenommen sind (S. 329, 331-334, 337, 340, 350, 353-354). Auffällig sind die ersten beiden Anweisungen, die der Figur Gott gelten. Der Autor verleiht sich selbst große Macht, indem er Gott zu einer seiner *Dramatis personae* macht. Dieser Gott wirkt entgegengesetzt zum *Deus-ex-machina*⁸⁰⁰, weil er statt allmächtig dem Autor ausgeliefert wirkt. Wie Faust revoltiert in gewisser Weise der Autor gegen Gott.

In ihrer Biographie vermutet Josefine Burghardt, daß auch das Gedicht „Zapovit“ (Vermächtnis) für diesen vierten Teil der Epopöe gedacht war.⁸⁰¹

Der mit „Pláč Jeremii“ (Jeremias Klagen) betitelte Abschnitt z.B., der sich in sieben Strophen gliedert, besteht mit Ausnahme der zweiten, vierten und sechsten jambischen Strophe aus Trochäen (S. 301-305). Die ersten beiden Strophen unterliegen einer regelmäßigen, starken Schwankung zwischen zwei und vier Versfüßen. Etwas gemildert ist die Unruhe aufgrund stark unterschiedlicher Silbenzahlen in der vierten Strophe, in deren Versen sich fünf und drei Hebungen abwechseln. Die dritte, fünfte und siebte Strophe mit dem Wechsel zwischen fünf und vier sowie die sechste Strophe zwischen vier und drei Versfüßen wirken wesentlich ruhiger. Identisch ist das Reimschema (AbAb) in der ersten, dritten, sechsten und siebten Strophe. Ebenfalls wiederholt sich der umarmende Reim (aBBa) aus der zweiten Strophe in der fünften. In der vierten Strophe liegt ein umarmender Reim mit ausschließlich weiblichen Versschlüssen vor. Anstatt der fünf Klagelieder der biblischen Vorlage (AT, KlgI, 1-5, S. 932-938) hat Burghardt also sieben Strophen verfaßt.

⁸⁰⁰ Der *Deus-ex-machina* war im Theater das wunderbare Erscheinen eines Gottes, der als Einziger die Konflikte auf dem Höhepunkt der Zuspitzung zu lösen vermag. Vgl. Sucher, C. Bernd (Hg.) (1996): Theaterlexikon. Bd.2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. München, S. 147.

⁸⁰¹ Vgl. Burghardt, Josefine (1962), S. 97. Das Gedicht „Zapovit“ (Vermächtnis) findet sich in: Klen (1991), S. 359.

Die Strophen besitzen eine unterschiedliche Anzahl an Versen (28, 36, 20, 20, 16, 20, 28), sind jedoch alle in Quatrains teilbar. Es geht in diesen Liedern analog zum Alten Testament abwechselnd um die Traurigkeit und den Schmerz des lyrischen Ich angesichts der zerstörten Heimat und um die drohende Strafe Gottes für die Anmaßung des Menschen sowie den Neuanfang und die Wiederholung dieses Zyklus von Sünde, Strafe und Neubeginn. Die zweite Strophe endet mit einer Metapher des Neuanfangs. Die Kernsätze sind hier als Infragestellungen zentraler Aussagen der Genesis formuliert: „Chto ce skazav, ščo stvoreno ljudynu/ po obrazu hospodnju?“ und „Chto ce skazav, ščo plot' ljuds'ka ožyla,/ natchnena božym vitrom?“ (Wer hat gesagt, daß der Mensch/ nach dem Abbild Gottes geschaffen wurde?, Wer hat gesagt, daß das menschliche Fleisch/ durch Gottes eingegebenen Atem zum Leben erweckt wurde? S. 303). Häufig sind Vergleiche (v.a. mit Vögeln), Metaphern und das Motiv der Hände in der zweiten und dritten (wie Refrain) Strophe gemäß der biblischen Vorlage und „slovo“ (Wort als Logos im Sinne vom Wort Gottes, also dem Evangelium) als Epanalepse in der fünften Strophe. Prophezeiungen sind erwähnt zu Beginn der zweiten und siebten Strophe. Die Tiermetapher Schakal entspricht der Bibel (4,3). Eine weitere Parallele zum Bibeltext ist der Ausdruck „v pravdyvim hnivi“ (im gerechten Zorn) im Zusammenhang mit biblischen Strafen in Form von Naturkatastrophen (Strophe 2, 4, 7). Bei der Aufzählung von Verstand, Seele und Herz, ist der Geist für tot erklärt (S. 302). Die Zeitmetapher der vierten Strophe, „bo čas, mov sriblo, ryne“ (weil die Zeit wie Silber knarrt), stellt die Zeit als Geschenk Gottes dar, das mit seiner Farbsymbolik der Reinheit und des Guten dem Antonym der Dunkelheit in der folgenden Zeile gegenübersteht (S. 303). Ein Refrain entsteht in der mit der Zahl 6 überschriebenen Strophe durch die drei Reimwörter „vovkom“, „šovkom“, „majbutnje“, „mist“ (Wolf, Seide, zukünftig, Stadt S. 304). Nach der Wiederholung zu „ja vyju vovkom“ (ich heule wie ein Wolf) folgt das Antonym „ptyčyj svyst“ (Vogelpfeifen). Die Synästhesie jener Strophe („v zlotyj dzvin“/ in der goldenen Glocken S. 304) fällt auf. Sie markiert ein Signal inmitten der umgebenden Zerstörung, das sowohl optisch, akustisch als auch farbsymbolisch die metaphysische Ebene anspricht und Dauer bzw. Ewigkeit zum Trotz der Zerstörung impliziert.

Ein weiterer gesonderter Abschnitt ist der Dialog mit der Überschrift „Druha rozmova z dušeju“ (Zweites Gespräch mit der Seele S. 305-307). Die Repliken des lyrischen Ich sind im fünffüßigen Jambus mit alternierendem Paarreim (AAbb) verfaßt. Die Antworten der Seele unterliegen dem gleichen Reimschema. Der Jambus zählt aber nur vier Versfüße. Mit drei Quatrains und einmal acht Zeilen sind diese Antworten außerdem kürzer als die quantitativ abnehmenden Repliken des lyrischen Ich (12, 16, 8, 4 Zeilen).

Kürzere Fragmente folgen. Das Gedicht mit dem Titel „Lebid' Suomi“ (Der Schwan Finnlands S. 307) im Kreuzreim (AbAb) hebt sich durch das ungewöhnlich Metrum des vierfüßigen Amphibrachys hervor. Ein anderes Gedicht, betitelt als „Sonjašnyk“ (Die Sonnenblume S. 320f.), bewegt sich mit dem fünffüßigen Jambus und alternierendem Kreuzreim (AbAb) in einem für Burghardt üblichen Rahmen. Auffällig ist außerdem ein Abschnitt (S. 308f.), dessen vierfüßiger Trochäus mit dem Kreuzreim in ausschließlich weiblichen Versenden den Rhythmus einer polnischen Mazurka nachahmt.⁸⁰²

⁸⁰² Vgl. Mijakovs'kyj, S. 424.

Der vierte Teil beginnt mit einer physikalisch-philosophischen Reflexion über den Kosmos, also der maximalen Raumvorstellung und seiner Ordnung, die durch Atome, als minimale Einheiten, aus dem Gleichgewicht gebracht werden kann (S. 299f.). Die Idee wird plastischer in der Antiklimax von Ordnungen der verschiedenen Ebenen vom Kosmos (römische Götter) über Mensch zu Atomen und deren Umkehrung, bei der kleinste Bestandteile Wirkung auf die größeren Ordnungen entwickeln (S. 299 –300). Dieser Gedanke von winzigen Veränderungen mit allumfassender Wirkung wird mehrfach wiederholt (S. 306, 311, 354). Dies entspricht der antiken Vorstellung, nach welcher das Chaos ein mit ungeformtem und unbegrenztem Urstoff gefüllter Raum ist als Vorstufe eines endlichen und geordneten Kosmos bzw. der mathematischen Chaostheorie, nach der aus dem Chaos Systeme entstehen.⁸⁰³

Zu den besonders auffälligen Figuren zählen z.B. die antonymen Zeitmetaphern „starych časiv“ - „našych dniv“ (alte Zeiten – unserer Tage S. 298), die einen Rückbezug zur Opposition von 19. und 20. Jh. (S. 140f.) darstellt. Ein Motiv, das leitmotivisch den Gedanken der Nivellierung und Gleichschaltung einer Gesellschaft unter Diktaturen darstellt, ist die roboterähnliche Vorstellung vom Menschen: „kontury mašyn neznanj, / ščo viz'mut' u polon naš duch“ (unbekannte Konturen von Maschinen, / die unseren Geist gefangen nehmen S. 299). Aussagen wie „Dlja vas otrujnyj viter bomb / šče ne misyv ljuds'koj kaši“ (Für euch hat der vergiftete Bombenwind / noch nicht Menschenbrei eingemacht S. 299) wirken aufgrund ihres Lakonismus makaber. Der bittere Sarkasmus erfährt eine Klimax „bohy- nikčemni dylytanty!“ (Götter – nichtswürdige Dilettanten S. 299). Das Zusammenspiel von Enallage und Synästhesie verfremdet das Naturbild „Vysokyj den' stojav šče nad stavkom / i žovto pach lypnevym medom“ (Der hohe Tag stand noch über dem Teich / und gelb duftete der Lindenhonig S. 300) und macht es interessanter. Die Frage „i dniv moich strašnyj litopys?“ (und meiner Tage schreckliche Chronik? S. 300) erinnert an die Reflexion des Autors über seine Aufgabe als Chronist.⁸⁰⁴

Das „Druha rozmova z dušeju“ (Zweite Gespräch mit der Seele) ist gekennzeichnet durch eine Vielzahl an Epanalepsen und religionsphilosophischen Ausdrücken wie Gott und Hölle (S. 305-307). Weitere Parallelen zwischen dem ersten und zweiten Gespräch betreffen die Allusion an Dante „i hen iz začaklovanoho kruha“ (und weg aus dem verfluchten Kreis; 1. Replik „Ja“ (Ich)/S. 305 entspricht nämlich „Sto lit verčusja ja v prokljatim kruzi“ / Hundert Jahre drehe ich mich im verfluchten Kreis aus dem ‚Ersten Gespräch‘, S. 188). Der Gedanke von der destruktiven Wirkung von Atomen auf größere Gebilde (S. 299f.) wiederholt sich hier: „svit obertavšy v chaos, naatomy“ (die Welt ins Chaos gestürzt, zu Atomen; 2. Replik von „Ja“ (Ich)/S. 306) wird gefolgt von einem Pleonasmus, der ebenfalls Zerstörung beinhaltet: „Krivleju červonylysja morja“ (Von Blut rötete sich das Meer). Die Verbindung „veselyj satana!“ (fröhlicher Satan!) stellt im herkömmlichen Sinne ein Oxymoron dar, bei dem das an und für sich positive Adjektiv zu einer Verstär-

⁸⁰³ Auch bei den russische Symbolisten spielte das Urchaos eine große Rolle als archaisch-apersonaler Gegensatz zu religiös-personaler Schöpfung durch einen Gott und Ordnung des Kosmos, in dem Ursprung und Tod bzw. alle Elemente verschmelzen und das wegen des Ordnungsverlusts Panik auslöst, da Emotionen und Willensbildung noch ohne Objekte sind, also ein Zustand des Nichtbewußtseins. Vgl. Hansen-Löve, S. 67-73.

⁸⁰⁴ Diese Aufgabe als Chronist findet sich bereits zu Beginn von „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) in: Klen (1991), S. 132f. sowie von „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) in: ebd., S. 108.

kung der Bedrohung führt. Die Aufzählung „muk, rozpuky i vidčaju“ (Qualen, Verzweiflung und Entsetzen; 2. Replik „duša“ (Seele)/S. 306) ist ein typisches Kennzeichen der Hölle aus Burghardts Realität und Werk sowie bei Dante. Gegen Ende des Abschnitts tritt der Begriff der Höhe vermehrt auf („vysočyn“/ Höhe, „hordi vysi hir“/ stolze Höhe der Berge, „v sribli schyl vysot“/ an die silbernen Abhänge der Höhe). Die Höhe nämlich ist der Weg zum Schauplatz der Walpurgisnacht nach der Überlieferung dieses Mythos.⁸⁰⁵

Das Poem „Lebid' Suomi“ (Der Schwan Finnlands S. 307) verlagert sich von der optischen auf eine mehr akustische Beschreibung, begleitet von Feuer- und Wassermetaphorik. Neben der Kalevala war die Natur das zentrale Motiv in Sibelius' Werk, das hier Motiv wird. Musik wird metaphorisch mit Wasser („Sibelius hraje - i rokotom more/ melodii vtoryt“⁸⁰⁶, i plešče pryplyv“/ Sibelius spielt – und mit Getöse schafft das Meer/ Melodien und eine Flut plätschert), dann mit Feuer („Akordom staje nepohašenyj plomin“/ Mit einem Akkord ersteht die ungelöschte Flamme) assoziiert. Auch das Element Erde kommt vor in der Klimax „skeli i hory, v hranity suvori“ (Felsen und Berge, im ernsten Granit) analog zur Einleitung „skeli hranitni“ (Granitfelsen). Auch die Erde ist mit Musik verbunden „Sibelius, ty iz zvukiv statui“ (Sibelius, du Statue aus Tönen) und „tam marmur...u spiv“ (dort ist Marmor...im Gesang). Das vierte Element ist ebenfalls vorhanden: „viter iz ruk vyrvaje sterno“ (der Wind reißt das Steuer aus den Händen). Wind ist dabei genauso personifiziert wie Stein. Akustische Signale umfassen ein optisches Natur- und Farbbild in der Synästhesie „u bilomu šumi“ (im weißen Lärm). Schließlich erfolgt eine Verneinung von optischen Eindrücken als unsichtbar. Die Optik verschwindet also hinter dem akustischen Eindruck der Musik. Die Quintessenz ist „bo je ne prystupni ruini ti chramy,/ ščo z zvukiv budujut' uljublenci muz“ (weil die Ruinen und Tempel nicht zugänglich sind,/ die die Musenliebhaber aus Tönen bauen). Gemäß dem musikalischen Inhalt besitzt das Poem einen Refrain „Vmyraje tvij lebid', prekrasna Suomi“ (Es stirbt dein Schwan, herrliches Finnland). Einige Motive aus Sibelius' sinfonischen Dichtung „Vier Legenden aus dem Kalevala“ sind hier aufgegriffen, z.B. aus der Nr. 3 „Der Schwan“ oder „Finlandia“. Neben der Anapher „Finljandija“ (Finnland) machen weitere Wiederholungen Schwerpunkte deutlich: „suvoryj/ suvori“, „sercja/ serce“, „krylo/ kryl/ krylamy“ (ernst, Herz, Flügel).

Syntaktische Parallelismen, die Epanalepsen beinhalten, sowie häufige Binnenreime und Onomatopoeie vermitteln das Aufstampfen einer Mazurka (S. 308f.). Sie beginnt mit Parallelismen der Zerstörung („V poroch zbyta, krov'ju zlyta“/ In der verstreuten Asche, vergossenes Blut) und dessen Antonym des friedlichen gesellschaftlichen Alltags („pid mazurku, pid veselu“/ unter einer Mazurka, einer fröhlichen). Weitere Parallelismen folgen, bezogen auf den dreimal benannten Begriff der Mazurka („jak harcujut', jak tancujut“/ wie sie sich tummeln, wie sie tanzen, „to tužlyva, to vesela“/ so schwermütig, so fröhlich, „Čuty dzen'kit, čuty stukit“/ Das Klingeln fühlen, das Klopfen fühlen). Weitere Iterate im Mazurkarhythmus bilden die Epanalepsen „Panny, panny“ (Frauen, Frauen) und „Hljan'te, hljan'te“ (Seht, seht) u.a. und Binnenreime. Diese Wirkung haben auch die onoma-

⁸⁰⁵ Bei Dante ist der Weg in die Höhe, den Berg des Purgatorio hinauf, der Weg zu Läuterung und Paradies. Burghardt dagegen stellt keine Erlösung in Aussicht, sondern erweitert den Kampf zwischen Gut und Böse auf die metaphysische Ebene, also fortgesetztes Leid. An dieser Stelle weicht Burghardt also von Dantes Konzept der „Göttliche Komödie“ ab.

⁸⁰⁶ Vermutlich ein Druckfehler, der das Verb „tvoryty“ meint.

topoetischen Geräuschimitationen der Kakophonien „tuk-tuk, tuk-tuk,...Kornijčuk-čuk“ (klopf-klopf, klopf-klopf,...Kornelius-hopp). Häufige Formen von „znov/znovu“ (von neuem) dienen als Kennzeichen des Neubeginns nach der eingangs benannten Zerstörung. Die Aufeinanderfolge antonymer Rottöne: „malynovyj prapor“, „Vse v červonych kvitach maku“, „a červoni sankjuloty“ (himbeerrote Fahne, Alles ist voller roter Mohnblumen, und rote Sansculotten) verdeutlichen den Prozeß der Sowjetisierung Polens.

Die Antithese von Helligkeit und Dunkelheit bezogen auf Hautfarbe und mehrere Komparative sowie Superlative bestimmen eine Passage, die sich gegen die Rassentheorie der Nationalsozialisten ausspricht (S. 309f.). Sie beginnt mit einer ironischen Nebeneinanderstellung von Zeitvorstellungen „Dvanadcat' lit - i vže nastav kinec' / tysjačolitn'oï deržavy“ (Zwanzig Jahre – und schon kam das Ende/ des tausendjährigen Staates). Letztere Aussage stammt aus der Propaganda des Dritten Reiches und bezeichnet eine angestrebte Dauer, die der Nationalsozialismus nicht mehr erlebte. Die Bezeichnung „vožd“ (Führer; taucht auf S. 336 wieder auf) wird zunächst vom Titel „fjurer“ (Führer) als Verzauberer der Massen ersetzt. Darin verbirgt sich die Periphrase für Manipulation der Massen (S. 309). Wie schon auf Seite 306 vermittelt das Bild „satana veselyj / staru Jevropu zakrutyv“ (fröhlicher Satan/ drehte das alte Europa fest S. 311) als einem erfolgreichen Satan verstärkt das Gefühl von Bedrohung. Weitere Metaphern für Bombenangriffe sind „došč zaliznyj“ (Eisenregen S. 310), „doščamy fosforu“ (mit Phosphorregen S. 311), „Mi-sta, ščo rozporošeni v atomy“ (Städte, die zu Atomen zerfielen S. 311). Letzteres ist vermutlich ein Bezug zum Einsatz der ersten Atombombe (Hiroshima/ Nagasaki) und gleichzeitig ein Rückgriff auf die Atom-Chaostheorie. Die Verfremdungen verleihen den Bombardierungen einen poetisch-bildlichen Ausdruck. Die Vorstellung von der noch intakten Heimat ist als Idylle gezeichnet. In wörtlicher Rede reflektiert der Autor den Gegensatz seiner nun zerstörten Heimat, die in Ševčenkos Sinne, also wegen feindlicher Besetzung, vorerst nicht wiedererstehen kann, und der Fremde. Letztere ist in Begriffe für Weg und Ferne gefaßt (S. 313f.).

Wie ein inquisitorisches Verhör zur Aufdeckung von ‚konterrevolutionären Staatsfeinden‘ ist ein Abschnitt mit Fragen mit den Partikeln „čy“, „jak“, „ščo“ und „čhto“ (ob, wie, daß, wer S. 315f.) usw. strukturiert, die Anaphern, Parallelismen und Enjambements zur Konsequenz haben. Die von den Fragenden gewünschte Antwort wird schon in der Frage vorweggenommen. Gegen Ende folgen Fragen über unterstellende oder sehr spezielle Themen. Fragen also, die kein Befragter beantworten kann und die in ihrer Hyperbolik Ironie erzeugen („Vmistyť'sja v jadro komety / mižplanetnyj koncentrak?“ / Im Kometenkern/ ein interplanetares Konzentrationslager anlegen?). Den Abschluß bildet die Antithese von Gut (Arbeiter) und Böse (Priester) der bolschewistischen Ideologie, die sich als letztendliches Ziel der Befragung erweist. Ein Bild der Hoffnungslosigkeit vermittelt das Fehlen eines Schicksals im Vers „my pidem šukaty doli“ (wir gehen das Schicksal suchen S. 317).⁸⁰⁷ In diesem Teil tritt die Ironie gegen die Diktatoren besonders massiv auf (z.B. S. 315 „socialističnyj raj“ / sozialistisches Paradies). Meist entsteht die ironische Wirkung aus dem Gegensatz zwischen der diktatorischen Ideologie und der Realität innerhalb dieser Diktatur, also aus der Aufdeckung der Doppelmoral. Ironisch in

⁸⁰⁷ Im Gegensatz zu den „Karavely“ (Karavellen) kommt der Begriff Schicksal in Epopöe erstaunlich selten vor.

diesem Sinne ist auch die Wendung „Vam dykyj duch pradavnich chaniv/ i katoržnyj charpac'kyj raj,/ jakoho vyhadav Stachanov...“ (Der wilde Geist uralter Khans/ und das elende Paradies der Zuchthäuser,/ die sich Stachanov ausgedacht hat). Dieser folgt das krasse Gegenstatement, daß nur Christus die Wahrheit kannte, welcher der Sprecher unbedingt folgen will (S. 318).

Als ideales Gegenbild zur oben beschriebenen Gesellschaft dient die Periphrase vom Hetmanat „het'myns'ku bulavu j bunčuk“ (Hetmansstab und –banner S. 317), die eine ukrainische Tradition, souveränes Ideal und Antithese zum ironischen ‚Paradies‘ der Unfreiheit darstellt. Es folgt eine weitere nostalgische Erinnerung an die ukrainische Heimat, die zunächst durch das Bild des gemeinsamen Sternenhimmels heraufbeschworen und den Antonymen „čužyj“ oder „neznajomi“ (fremd, unbekannt) hervorgehoben ist (S. 319f.). Im Poem „Sonjašnyk“ (Die Sonnenblume S. 320f.) wird die Ukraine schließlich durch Blumensymbole von anderen Nationen abgesetzt. Die Ukraine ist dabei durch eine personifizierte Sonnenblume dargestellt. Die Sonnenblume evoziert folgende Konnotationen: Verwöhnung durch die Sonne, aber auch die Gefahr einer Verbrennung, die Nähe zum Himmel durch das Drehen nach der Sonne bzw. die Sammlung von Sonnenfeuer in der Blume (Pleonasmus „žaroplomenystyj kruh lycja“/ glutflammer Kreis des Gesichts) und fruchtbare Saat. Dem entspricht die Häufung von Feuermetaphern und dem Unvergänglichkeitssymbol Gold. Diese können auf Leidenschaft und Ausdauer der Ukraine gegenüber Feinden übertragen werden. Zum folkloristisch-ukrainischen Kolorit gehört außer der Blumenmetaphorik die Apostrophe, die sich an den heidnischen altukrainischen Sonnengott Dažboh wendet sowie die folkloristischen Stereotypen „čornobryvciv“ (schwarze Brauen) als Metonymien für Ukrainer und Ukrainerin. Das Ende des vorangehenden Abschnitts über den Heimatlosen (S. 320) wurde in „Sonjašnyk“ (Die Sonnenblume) nochmals aufgenommen „mov lycar“ (wie ein Ritter S. 320). Dieses Motiv wendet sich von der Folklore ab, wieder hin zum weltliterarischen Sinnbild des Kämpfers für Wahrheit und Gutes. Parallelismen membrora bilden dazu noch ein folkloregemäßes Stereotyp der ukrainischen Frau („divčyna z rusjavoju kosoju/ v lehkij sukonci“/ Frau mit hellblondem Zopf/ im leichten Tuch S. 348) im Zusammenhang mit dem Rätsel um eine Frau, die die Welt rettet und die Beatrice, Maria, Sophia oder Jeanne d'Arc sein könnte (S. 349).

Dem dramatischen Dialog von „Valpurhieva nič“ (Walpurgisnacht ab S. 324), dessen Titel dem berühmten Werk Goethes, „Faust“, entlehnt ist, ist eine kurze Einleitung vorgeschaltet (S. 321-323, ab S. 322 auch in wörtlicher Rede). Die Stimmung einer Geister- und Hexenerzählung wird geschaffen durch die Andeutung „nemov/ zijšov zi starovynnoho portreta: kolyšnij lycar-zvirolov.“ (wie/ aus dem alten Porträt gekommen: ein damaliger Ritter-Raubtierfänger S. 322). Zum Übernatürlichen zählen auch Verschmelzungen von Raum und Zeit „prostory v vičnist' poplyvly“ (Räume schwammen in die Ewigkeit S. 321), „My poza mežamy prostoru j času“ (Wir sind jenseits der Grenzen von Raum und Zeit S. 324) und Verschmelzung verschiedener Zeitebenen „Vstaje davno mynule, mov sučasne/ splyvaje z nadriv spalenyh rokiv:/ nikoly ne zhasav i ne zahasne vohon', ščo raz zaplomeniv“ (Die ferne Vergangenheit erhebt auf, schwimmt wie die Gegenwart/ aus dem Innersten der entbrannten Jahre: / nie verlöschte und verlöscht das Feuer, das einmal entflammt war S. 324). Ungewöhnlich scheint die anfängliche Beschreibung von Luzifer und seinem Reich, das nach dem Stereotyp unterirdisch, heiß und

dunkel ist⁸⁰⁸, hier aber als kristallen, auf einem Gebirge und unsichtbar beschrieben wird: „Kruh nas povstaly/ prozori mury, čysti, mov kryštal“ (Um uns entstanden/ durchsichtige Mauern, rein wie Kristall S. 325). Das Gebirge entspricht einerseits der traditionellen und auch von Goethe gewählten Szenerie der Walpurgisnacht und stellt gleichzeitig eine Analogie zu Dantes Berg der Läuterung dar. Unheimlich erscheint das dem Rezipienten, weil diese Umgebung üblicherweise Gott zugeordnet ist und Luzifer daher Gott in seiner traditionellen Schöpfer-Funktion gleichgesetzt wird (S. 324f.). Burghardts Beschreibung vom Ort der Geschehnisse jedoch gleicht trotz Auftretens des Satans eher der mittelalterlichen Vorstellung des Kristallhimmels, der nach den sieben Planetenkreisen angesiedelt war und das Kristall dem Kristallmeer aus der Apokalypse. Kristall ist außerdem ein Symbol für das Geistige, Transzendente, um das sich der moralisch-intellektuelle Kampf bei Faust dreht.⁸⁰⁹ Dantes Zahlensymbolik folgend umgeben den Ljucifer auch bei Burghardt „dev’jat’ kral’“ (neun Königinnen S. 324).

Dieses Fragment wird charakterisiert durch zahlreiche Pleonasmen und philosophische Antithesen, die v.a. Gott und Teufel als Schöpfer ihrer jeweiligen Welten betreffen. So verfügt z.B. auch Luzifer über eigene Erzengel (S. 324), ist umgeben von den verschiedensten Teufels- und Dämonengestalten,⁸¹⁰ einen Zugang zum traditionellen Paradies (S. 328) oder eine eigene Poesie („ničnu poemu“/ nächtliches Poem S. 325). Jeweils als Distributio erscheint die Schöpfung Gottes von Flora und Nutztieren und die Gegenschöpfung Luzifers von Unkraut bzw. pflanzlichen Schmarotzern und Raubtieren, Ungeziefer sowie Krankheitserreger (S. 325-328). Eine Zusammenfassung erfährt diese Idee in den Wendungen „cej Ljucyferiv novotvir“ (das ist Luzifers Neuschöpfung S. 327). Luzifers Reich erscheint dabei als ‚verkehrte Welt‘. Auch die Menschheit überschätzt sich hier offensichtlich, da sie den Schöpfer zum Kampf fordert (S. 327). Eine potentielle Erklärung der ‚verkehrten Welt‘ liegt im Motiv der Maskerade (S. 329). Dieses Motiv der Verkleidung ist übrigens einer der symbolistischen Schwellenzustände einer anderen Wahrnehmung zwischen Sein und Schein. Dem entspricht das Motiv Januskopf mit einer schönen, jugendlichen Seite und einer häßlichen, alten (S. 332). Diese beiden Motive spielen mit Wahrnehmungsgrenzen, Täuschung, Antithesen ganz im symbolistischen Sinne.

Im folgenden entstehen Bezüge zur Sowjetunion. So dient eine Periphrase für den in der Sowjetunion verordneten Atheismus als Annäherung an die faustische Anmaßung, ohne Gott leben zu wollen bzw. sich über Gott zu stellen („ljuds’ke pokolinnja,/ ščo dast’ vidstavku vsim boham“/ die menschliche Generation,/ die alle Götter in den Ruhestand schickt S. 329 und „bezbožnyj ruch“/ gottlose Bewegung S. 354). Die Intention der Formulierung „bat’ka satanu“ (Vater Satans S. 330) kann als Analogie zu „bat’ko Stalin“ gelten (Väterchen Stalin S. 329). Besonders explizit ist der Bezug auf die Menschenverachtung im Streit um die Schöpfung zwischen Gott und Teufel (S. 329-331, 354) nach dem Streit um Fausts Seele im literarischen Vorbild. Einmal paraphrasieren Teufelsmetaphern Stalin und den Terror in

⁸⁰⁸ Die Tradition und die Bibel (Mt 18 und 25) besagen, daß die Hölle ein Ort ewiger Finsternis und Feuers sei.

⁸⁰⁹ Vgl. Lurker (1991), S. 409.

⁸¹⁰ Neben den bekannten wie Mephistopheles und Beelzebub z.B. auch Belial als Antichrist oder Dämon, Satanael als sibirischer Teufel. Vgl. Jobs, Gertrude (1961): Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols. Bd. 2. New York, S. 1402, Brockhaus Enzyklopädie (1986-1996). Bd. 3, S. 71.

der Sowjetunion (S. 329f.), ein anderes Mal Nazideutschland (S. 334f., Hitler als „vožd“/ Führer S. 336, Periphrase für Gleichschaltung „de tut mudrec’, de idiot,/ jak, pidrivnjavšy do odnoho rostu,/ zniveljuvaly vves’ narod!“/ wo ist hier der Weise, wo der Idiot,/ wie, auf einen Wuchs zusammengeschnitten,/ schalteten sie das ganze Volk gleich! S. 337). Zwischen diese beiden totalitären Staaten gerät die Ukraine, die zwiespältig in fröhlicher Tradition und Zerstörung, als Kollaborateur bzw. Kämpfer für die Unabhängigkeit dargestellt ist (S. 336, 341). Unentrinnbarkeit und Hoffnungslosigkeit vermitteln die zyklische Form des Kreissymbols und inhaltlich alltäglicher Wiederholung: „Jak že nam vyjty iz kruha/ cych boževil’nych/ dniv i nočej,/ z kruha...“, „z kola potužnych i syl’nych/ strašno-ščodennyh rečej“ (Wie können wir denn aus dem Kreis entkommen/ jener willkürlichen/ Tage und Nächte,/ aus dem Kreis..., aus dem Kreis mächtiger und starker/ schrecklich-alltäglicher Dinge S. 338). In einer Replik von ‚Luzifer‘ entstehen Farbantithesen von Weiß und Schwarz (S. 339f.). Weiß, oft in Form von Schnee, sorgt dabei durch seine negative Konnotation für weitere Verwirrung. Abschließend ergeht sich Burghardt nochmals in literaturwissenschaftlichen Begriffen, indem er vier Poeten sprechen läßt, die durch ihre Stilmittel oder Themen charakterisiert werden: „Poet bez tem i sjužetiv“, „Poet hiperboličnych žachiv“, „rjasofornyj poet“, „Poet žurby i radosti“ (Poet ohne Themen und Sujets, Poet hyperbolischer Ängste, mönchsgewandeter Poet, Poet der Sorgen und Freuden S. 346-349). Namen werden also bewußt vermieden, wobei jedoch nicht auszuschließen ist, daß Burghardt bestimmte Dichter oder auch Dichtergruppen (z.B. die sowjetischen Schriftsteller des sozialistischen Realismus) vor Augen hatte. Die Figuren veranschaulichen Stereotypen wie z.B. eine *Distributio*, die einen Poeten mit Schreibblockade und die Wahllosigkeit seiner Themen repräsentiert (S. 346). Oder Burghardts Auffassung des idealen Poeten, nämlich das Genie („tu techniku poeta,/ ščo v nebi iskramy triščyt“/ jene Technik des Poeten,/ die im Himmel von Funken knistert S. 346) sowie sein Antonym („Najnačiše pro čystu rymu dbajte,/ pro jakisnyj papir i pro karton,/ ale u virši kožnomu davajte/ utertyj, vytertyj šablon“/ Achtet am reinsten auf den reinen Reim,/ auf qualitatives Papier und auf den Karton,/ aber gebt jedem Vers/ die übliche, verschlissene Schablone S. 347). Burghardts Ideal beinhaltet dabei die Vorstellung vom Genie, ohne das auch Wissen und literarische Technik nichts nützen.

Wie in Goethes *Faust* manifestiert sich die Dämonie des Zeitalters auch bei Burghardt im menschlichen Fortschrittsglauben, im Wissenschaftsdrang, der religiöse Gebote meint übertreten zu können. An Stelle der Reinkarnation der klassischen Antike, die in Goethes *Walpurgisnacht*-Episode in Form der Helena auftritt, zitiert Burghardt Goethe. Goethes *Theatrum mundi*, das sich zwischen Gott und dem Teufel abspielt, bildet auch bei Burghardt die Architektur der „Val’purhieva nič“. Der zerstörerische Einfluß der Lust, der zur *Gretchen-Tragödie* führt, findet seine Analogie in Burghardts Zeichnung tragischer Schicksale von Nationen aufgrund zerstörerischer Ideologien.⁸¹¹ Dazu gehört auch die gemeinsame Szenerie des

⁸¹¹ Diese Idee führt wieder zu Spenglers Kataklysmentheorie zurück, erweitert um die hier vorliegende Manifestation des von Spengler als „faustisch“ bezeichneten, europäischen Kulturkreises, dessen anmaßende und destruktive Haltung in den „Untergang des Abendlandes“ und eine „Asiatische Renaissance“ mündet. Bei letzterer sah sich Rußland in der Rolle des Erneuerers. Huntington, der ebenfalls die Theorien von Kulturkreisen als geschichtsbewegender Kraft, vom Niedergang der westlichen und Ablösung durch eine östliche Kultur vertritt, geht insbesondere auf die Konfrontation jener zwei Kulturen innerhalb der Ukraine ein. Vgl. Spengler, Oswald (1941): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Bd. 1: *Gestalt und Wirklichkeit*.

Hochgebirges aus Goethes Faust II, die Führerfigur, die bei Goethe Mephistopheles war und hier Faust ist, der bei Goethe noch selbst der Geführte war oder die Übernahme von Figuren.⁸¹² Kačurovs'kyj empfindet Burghardts Werk als breiter angelegt, da es neben der philosophischen auch eine satirische und eine politische Ebene besitzt. Er erschließt sich außerdem eine Synopse über die Verwandtschaft der beiden Werke auf philosophischer Ebene: „In der Problematik nähert sie [Burghardts Walpurgisnacht *Anm. d. Verf.*] sich dem gesamten ‚Faust‘, mit dem Unterschied, daß der Kampf der hellen und der finsternen Mächte im ‚Faust‘ in der menschlichen Seele stattfindet, während dieser Kampf bei Burghardt auf die gesamte Weltstruktur übertragen wird.“⁸¹³ Faust symbolisiert bei Burghardt diesen sich überschätzenden, modernen, atheistischen, für Gott haltenden Menschen. Er benutzt außerdem die Figur und die Dialogfolie Goethes.

Teil V (S. 355-357)

Dieser letzte Teil der Epopöe ist bereits aufgrund seiner Kürze einheitlicher als die vorangehenden. Betitelt als „Dialog ljudyny z zemleju“ (Dialog des Menschen mit der Erde) und dementsprechend als Dialog formuliert, gliedert sich dieser Teil in Quatrains. Der alternierende Kreuzreim (AbAb) erfährt keine Ausnahme. Grammatische Reime wurden hier vermieden, dennoch sind die Reime eher genau als ungenau. Die beiden Aussagen der Person „ljudyna“ (Mensch) sind im fünffüßigen Jambus formuliert. Die erste Aussage umfaßt zwei, die zweite drei Quatrains. Ein Refrain entsteht durch die Wiederholung der ersten beiden Zeilen jener apostrophischen, ersten Aussage in den ebenfalls ersten beiden Zeilen der zweiten Aussage. Metrum der beiden Repliken der allegorisierten „zemlja“ dagegen ist der fünffüßige Daktylus. Sie umfassen jeweils vier Quatrains. Der Figur „zemlja“ (Erde) ist also mehr Text zugeordnet als ihrem Gesprächspartner „ljudyna“ (Mensch).

Leitmotivisch ist die Genitivmetapher „vitrom lycholittja“ (durch Wind des Unglücks). Sie ist an die Epanalepse eines anderen Elements, nämlich „zemlja“ (Erde), gekoppelt. Das Element Feuer besitzt in diesem Dialog zerstörerische Funktion („v obrij vohnennyj“/ in den brennenden Horizont, „spalenyj mij kraj“/ mein Land ist verbrannt, „V knyžkach zhorily mudrosti skarby“/ In den Büchern verbrannten der Weisheit Schätze S. 355f.). Auch die anderen Elemente als Metaphern für historische Umwälzungen im Vergleich „jak povitrja i vody“ oder „nad stepom - vičnosti morja“ (wie Wind und Wasser, über der Steppe – Meere der Ewigkeit) haben Gewaltpotential, sind aber auch Ausgangspunkt der Zukunft: „po potopi/ plyneš čovnamy po šče nevidomych morjach!“ (entlang der Flut/ schwimmst du auf Booten durch noch unbekannte Meere!). Hinweise auf Zerstörung gibt ein Hendiadyoin aus den Partizipien „spljundrovana i znyščena“ (geplündert und vernichtet) im Refrain oder die Personifizierung „Z tvoho lycja oseli ščezly j chramy“ (Von deinem Angesicht verschwanden Esel und Tempel). Selbst die Geschichte kann zerstört werden „Zhynuly jasni lehendy tvoï i litopys/ dij, ščo mynuly,

74. und 75. Aufl. München, S. 3, 34, 389-405, Kratochvil, S. 91ff., 101-105. Huntington, Samuel P. (1997): Kampf der Kulturen: Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jh. 6. Aufl. München; Wien, S. 117-123, 154-156.

⁸¹² Im einzelnen siehe Kačurovs'kyj (1981), S. 199-213; Jens. Bd. 6, S. 459-467; Berghahn, Klaus L. (1987): Georg Johann Heinrich Faust: The myth and its history. In: Grimm, Reinhold/ Hermand, Jost: Our Faust?: roots and ramifications of a modern German myth. Madison, S. 7-17.

⁸¹³ Zit. n. Kačurovs'kyj (1981), S. 212.

potachly v pohaslych vikach“ (Es verschwanden deine hellen Legenden und Chronik/ der Taten, die vergangen sind, versunken in den verlöschten Jahrhunderten). Metaphorische Ausdrücke eines zyklischen Geschichtsverständnisses, also beständige Wiederholung und Neuanfang kündigen sich in der zweiten Replik von „lju-dyna“ (Mensch) an und heben die Wirkung der Zerstörungen wieder auf. Dies gipfelt im Fragen-Antworten-Katalog innerhalb der letzten Replik von „zemlja“ (Erde), da der Mensch aufgefordert wird, nach der Zerstörung quasi sich selbst bzw. die eigene Welt neu zu schöpfen. Dies entspricht der sozialistischen Anmaßung, eine neue, bessere Welt zu schaffen oder dem Wiederaufbau nach biblischen Strafen. Dies gilt speziell im Hinblick auf die Ukraine, einen neuen souveränen, vereinigten Staat zu schaffen, dessen Vorläufer hier die Kiever Rus' darstellt: „Zhynuv varjah, ale sam bud' varjahom, bud' Rjuryk“ (Es verschwand der Waräger, doch sei selbst ein Waräger, sei ein Rjurik).

Als Farbadjektive kommen lediglich Weiß, das die verfremdete Genitivmetapher „semycvittja/ dumok“ (die Siebenfarbigkeit/ der Gedanken) in ihrer bildhaften Dimension der Blüte veranschaulicht und Gold, als Symbol von Unvergänglichkeit, vor. Als Antithese dieser Bedeutungen fungiert das Adjektiv „temnoi“ (dunkel). Die in Parallelismen, mit den Termini „virš“, „musyka“ und „muz“ (Vers, Musik, MUSEN) evozierte Kunst wird in der ersten Replik vom ‚Mensch‘ der Not der Revolutionszeit gegenübergestellt. Die Not ist durch akustisch-aggressive Verben gekennzeichnet. Zur Illustration der Umstände jener Zeit läßt Burghardt in seiner Bildersprache die humane Ordnung zu einer Gesellschaft wilder Tiere verkommen und schafft somit eine auf das Elementare beschränkte Situation, in der Kunst wie überflüssiger Luxus scheint. Die erste Replik der ‚Erde‘ schafft zu jener Not wiederum einen Kontrast, indem sie den Alltag einer geregelten Ordnung/Gesellschaft als Glück darstellt. Dieser Alltag wird anhand von elementaren Sinneseindrücken („smak i pach“/ Geschmack und Geruch) der alltäglichen, grundlegenden Nahrungsmittel verdeutlicht, welche zeitweise, v.a. in den Hungerjahren 1932/33, kaum vorhanden waren. Eine Zusammenführung dieser Nahrungsmittel mit der Kunst („Tancjujte poemu“... „spivaje“/ tanzt das Poem...es singt) findet sich in den Verfremdungen des abschließenden Quatrains dieser Replik. Die Kunst läßt sich demnach nur da rechtfertigen, wo auch grundlegende menschliche Bedürfnisse erfüllt werden und damit eine humane Ordnung möglich ist.

Für Kovaliv ist dieser Teil ein moralisch-philosophisches Konzept des tragischen Optimismus.⁸¹⁴

3.2.1.3 Resümee

Als synthetisches Genre tritt die Epopöe auch bei Burghardt auf mit der episch angelegten Erzählung, den lyrischen Formen und Passagen sowie dem dramatischen Stoff bzw. Dialogen. Eine weitere Forderung der Epopöenform, die Autonomie der einzelnen Teile oder Szenen und deren Verbindung durch eine allgemeine Idee ist hier ebenfalls gewährleistet. Gerade die Eigenständigkeit der vier Teile sowie der einzelnen Abschnitte innerhalb dieser erzeugen den oft erwähnten fragmentarischen, mosaikhaften Charakter von „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien). Jede der Beschreibungen aber wendet sich gegen Totalitarismus, Fanatismus

⁸¹⁴ Vgl. Kovaliv (1991), S. 21.

und Unterdrückung, so daß ein roter Faden entsteht. Dem Kanon gemäß besitzt die Handlung eine wichtige historische Bedeutung, an der die Massen des Volkes teilhaben und einen Protagonisten, der diese historische Handlung exemplarisch erlebt, ohne selbst einer vertieften Persönlichkeitszeichnung zu unterliegen. Die historische Verwurzelung enthält in diesem Fall eine weitere Dimension, in welcher der biographische Hintergrund des Autors mit dem historischen Geschehen übereinstimmt. Neben diesem Faktum legt auch die Übernahme von Dantes Konstellation von Dichtern, die Führer und Geführter verkörpern, nahe, daß es sich bei Burghardts Protagonisten, dem lyrischen Ich, um den Autor selbst handelt.

Sein lyrisches Ich besitzt eine auktoriale Perspektive und kann daher im Interesse des Volkes die Ereignisse besser überblicken, als das Volk selbst. Die Massen treten auf. Mehrere historisch entscheidende Perioden, die mehrere Völker betreffen, sind geschildert. Die historische Verankerung ist also vorhanden. Das äußere Geschehen überwiegt als Handlung psychologische Aussagen. Gesellschaftlich-politische und philosophische Ideen werden diskutiert. Daneben spielen z.T. auch folkloristische Quellen eine Rolle, z.B. die Figur des Ivan-Carevič oder des Cadyk. Auch phantastische Episoden wie der Abschnitt „Val’purhieva nič“ (Walpurgisnacht) finden sich im sonst realistisch gestalteten Geschehen. Eine getreue Nachahmung erfährt ebenso bei Burghardt die von Čaplja als ukrainische Epopöe benannte „Eneida“ (Äneis). Die Idee des Antitotalitarismus hält die autonomen Teile zusammen. Episodische Abschweifungen und Fragmente machen diese Autonomität eigenständiger Bilder und Szenen sehr stark. Das nähert Burghardt an post-strukturalistische Ideen, z.B. eines Milan Kundera an, der ebenfalls die Idee des Antitotalitarismus verfolgt und diese künstlerisch mit Hilfe von Bachtins Polyphoniekonzept in der Romanform umsetzt. Gerade die starke Fragmentierung und Selbständigkeit der Teile ermöglicht Burghardt die Kreation eines synthetischen Werks. Neben den eben dargestellten epischen Elementen erscheint besonders der zweite Teil der Epopöe lyrisch. Die Episode „Val’purhieva nič“ (Walpurgisnacht) dagegen ist in dramatischer Dialogform abgefaßt. Auch das Element der Musen fehlt nicht (z.B. S. 171, 181, 191, 275, 307, 354).

Klassische Formen liegen in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) vielfach vor. Kanonisiert ist nicht nur die Gesamtform einer Epopöe, sondern auch die Terzinen (Teil II), die Zehnzeiler (Teil III) sowie die Quatrains und die dramatische Dialogform des Fragments „Val’purhieva nič“ (Walpurgisnacht Teil IV). Neben diesen strophischen Kompositionen sind zahlreiche Motive und intertextuelle Bezugnahmen, die aufgeführten Referenzen zu Mythologien und Weltliteratur, insbesondere zu Dantes Werk oder zu Faustiaden klassisch. Klassisch im Sinne von harmonisch und in sich vollendet ist dieses Werk im Gesamteindruck wegen seines heterogenen, fragmentarischen Charakters nicht. In der Untersuchung der Stilmittel zeigten sich darüber hinaus verstärkt symbolistisch-avantgardistische Züge. Diese Abweichungen von klassischen Strukturen sind, wie bereits bei Gedichten verschiedener Dichtarten festgestellt wurde, formale Entsprechungen eines Inhalts, der von Destruktion erzählt. Einige der einzelnen Fragmente jedoch entsprechen, wie gezeigt wurde, durchaus jenem klassischen Stil. Wie bei der Aufführung der intertextuellen Bezüge sowie bei der Analyse von Wortfeldern und der detaillierteren Analyse von Themen und Motiven klar wurde, handelt es sich jedoch auch um ein stark werturteilendes, publizistisch-politisches Werk. Der klassische Tenor, als Entspre-

chung der Weltliteratur betrachtet, weist jedoch in den meisten Teilen auch stark national-ukrainische Züge auf.

Wie in den Quatrains, Sonetten oder Gedichten verschiedener Strophenlängen tauchen historische, speziell ukrainische, religiöse, philosophische und weltliterarische Themen auf. Die in jenen Dichtarten ebenfalls präsenten Motive Liebe und Exotismus kommen in der Epopöe allerdings nicht vor. Die neoklassischen Prinzipien des „Do džerel“ (Zu den Quellen vgl. Kap. 2.2.3.1 und 2.3.2.1.3) und der strengen Formen sind also in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) voll entfaltet.

Die Besonderheit der Epopöe innerhalb von Burghardts Werk liegt in der breiten, umfassenden und doch heterogenen Anlage, die einerseits kumulativ viele seiner künstlerischen Eigenheiten beinhaltet, sich andererseits in seiner Heterogenität und seinem Umfang von den bis dahin sehr homogenen, kürzeren Werken unterscheidet. Darüber hinaus treten in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) zwei Charakteristika in den Vordergrund, die Burghardt nicht von seinen neoklassischen Kollegen unterscheiden. Dazu zählt die Religiösität, die er bereits in zahlreichen Sonetten und einigen anderen Gedichten ausdrückte und die hier z.B. in den Abschnitten „Plač Jeremii“ (Jeremias Klage IV) zum Tragen kommt. Die andere Eigenheit ist die Thematisierung aktuellen politischen Geschehens in einem satirisch-ironischen Ton. Dabei handelt es sich jedoch nur um einen graduellen Unterschied zu den Neoklassikern, welche sich innerhalb der Literaturdiskussion der 1920er Jahre auch satirisch geäußert hatten (vgl. Kap. 2.2.3.1). Sie wandten sich dabei jedoch mehr gegen literarische und gesellschaftliche Mißstände als gegen politisch-zeitgeschichtliche Vorgänge. Burghardt konnte dagegen – zumindest von der sowjetischen Zensur befreit – weitreichende Kritik üben. Diese Besonderheit kündigt sich bereits in früheren Werken wie „Mandrivka do soncja“ (Wanderung zur Sonne) oder „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) an. Da auch diese in der Emigration erschienen, können möglicherweise die besondere Situation Burghardts im Exil, seine Erfahrungen mit einem zweiten totalitären Staat und die paradoxe Erfahrung, als Teil eines Angriffskriegs wieder in die Heimat zurückzukehren, diesen offensiven Zug in Burghardts Werk erklären.

Diese Besonderheiten erklären formale Eigenheiten von „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien). Neben zahlreichen Gemeinsamkeiten der Epopöe mit dem übrigen Werk in Formbewußtsein, Metrum, Klangtiefe der Reime, phonetischer Verflechtung, Nominalstil, dem Einsatz von Farbsymbolen oder Kreissymbolik, intertextuellen Bezügen, Antithesen oder iterativen Figuren (Alliterationen, syntaktische Parallelismen, Anaphern, Epanalepsen, Parallelismen membrora, Refrains) besteht eine Spezialität von „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) eben in seinem ironisch-satirischen, bisweilen sogar zynischen Ton. Dieser bringt eine Vielzahl an Hyperbeln und apokalyptisch anmutenden Verfremdungen mit sich, wie z.B. die Verbindung „čorni kvity“ (schwarze Blumen S. 147) als Ausdruck von Destruktion. Lediglich in den Oktaven von „Prokljati roky“ (die verdammten Jahre) wurden auch diese stilistischen Besonderheiten vorweggenommen.

3.2.2 Quatrains

3.2.2.1 Kanonisierte Formen von Quatrains

Der Quatrain ist eine sehr alte und sehr weit verbreitete Strophenform. Mindestanforderung ist die Länge von vier Zeilen. Eine Erklärung ihrer Beliebtheit kann also die Offenheit der Strophe sein, die sie für folkloristische Texte ebenso eignet wie für kunstvolle Lyrik. Sie ist relativ gesehen einfacher zu beherrschen und freier zu gestalten als eine Strophe, die formal geregelter oder inhaltlich fixierter ist, wie z.B. das Sonett. Gleichzeitig besitzt der Quatrain aber eine strukturierende Wirkung, besonders in monostrophischen Gedichten.

Grundsätzlich wirkt die Strophe liedhaft. Sie kann lyrischen, epischen oder dramatischen Charakter annehmen. Differenzierende Merkmale, die zu solch unterschiedlichen Ausprägungen führen, sind Reimschema, Versende und Metrum. Die Gestaltungsmöglichkeiten sind dabei vielfältig, so daß die Form der Aussage optimal angepaßt werden kann.⁸¹⁵

So finden sich ungereimte Quatrains bereits in altgriechischer und römischer Lyrik. Quatrains mit Kreuzreim stammen aus der provenzalischen Troubadourlyrik und erfreuten sich auch unter den Parnassiens großer Beliebtheit. Mit dem alternierenden Kreuzreim in je bestimmter Reihenfolge ergaben sich spezifische Gattungen wie der ‚halbe Hildebrandston‘ (jambische Dreiheber), die ‚Romanzenstrophe‘ (trochäische Vierheber) oder die ‚Vagantenzeile‘.⁸¹⁶ Mit Paarreim tauchen Quatrains im deutschen Nibelungenlied als epische Gedichtform auf. Neben diesen drei Varianten werden zwei weitere kanonisierte Quatrainformen nach dem Reimschema unterschieden: Vierzeiler mit umarmendem Reim, deren Charakter eher nachdenklich-elegisch ist, oder mit nur einem Reim. Quatrains im vierfüßigen Jambus waren in den slavischen Literaturen, insbesondere zur Puškinzeit weit verbreitet. Gegenwärtig ist der fünffüßige Jambus am beliebtesten für Quatrains.⁸¹⁷ In Kombination von anderen Metren und Reimschemata entstehen weitere Kanonvarianten von Quatrains: das Balladenmetrum (vier Varianten in Kreuzreimen mit drei- oder vierfüßigem Metrum), die heroische Strophe (Kreuzreim und fünffüßiges Metrum, elegisch), die Envelope/In-Memoriastrophe (umarmender Reim und vierfüßiges Metrum), die isometrische Strophe (Paarreim) und die Rubaiyat-Strophe (Reimschema aaba und fünffüßiges Metrum).⁸¹⁸ Quatrains können außerdem Bestandteil anderer kanonisierter Dichtarten, z.B. des Sonetts, sein.

⁸¹⁵ Vgl. Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk, S. 341.

⁸¹⁶ Vgl. Frank, S. 75.

⁸¹⁷ Vgl. ebd., S. 73-76; Kačurovs'kyj (1967), S. 79, 87-88; Le trésor du Parnasse, ou le plus joli des recueils (1762). Bd. 2. London, S. 220.

⁸¹⁸ Vgl. Häublein, S. 23. Das Balladenmetrum findet sich bei Burghardt häufig. Die heroische Variante findet sich z.B. in den Gedichten „Tajna volja“ (Geheimer Wille), „Alyj plamen' nad dal'ju večernej...“ (Purpurrote Flamme über der abendlichen Ferne...), „Vesna“ (Frühling), „Stolycja“ (Hauptstadt), „Predteča“ (Vorgänger), „Läuterung“ und „Im Konzert“. Auch die Envelope-Strophe verwendet Burghardt mehrfach in „Vzvolnovannymi oblakami...“ (Durch aufgeregte Wolken...), „Frankfurt na Majni“ (Frankfurt am Main), „Kyiv“ (Kiev), „Mohutnij demon moho šalu...“ (Der mächtige Dämon meiner Raserei...), „Die Liebenden“ und „Jeanne d'Arc“.

Innerhalb von Burghardts russischem Frühwerk und der deutschsprachigen Lyrik bilden Quatrain-Gedichte eine Mehrheit. Auch in der ukrainischen Epopöe nehmen Quatrains einen beträchtlichen Raum ein. Neben den Sonetten stellen Quatrains bei Burghardt die umfangreichste Gruppe von Dichtarten innerhalb seines Gesamtwerks dar. Diese quantitativen Relationen werden durch die notwendige Auswahl von verhältnismäßig wenigen Beispielen zur genauen Analyse undeutlich. Es wurde jedoch versucht, eine in ihrer formalen Varianz repräsentative Gruppe von Quatrains zur Untersuchung heranzuziehen. Weitere repräsentative Aussagen sollen im Resümee ergänzt werden. In den Einzelanalysen soll geklärt werden, welche der Formvorgaben aus der oben beleuchteten Vielfalt der Quatrains der Autor verwendet und wie er metrische, lautliche, semantische, syntaktische, intertextuelle, rhetorische und Reimelemente sinnbildend umsetzt.

Gleich den Sonetten und den Gedichten mit unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe wurden die Quatrains in thematisch gegliederte Unterkapitel aufgeteilt. Weiteres Ordnungskriterium innerhalb dieser Untergruppen ist die Sprache, in der sie verfaßt wurden und die gleichzeitig ein chronologisches Moment bildet. So folgen auf die russischen die deutschen und schließlich die ukrainischen Quatrains. Ziel ist die Feststellung von Tendenzen innerhalb dieser einzelnen Gruppen zu einem bestimmten Strophenumfang oder zu besonderen Ausprägungen der oben genannten Gedichtelemente. Die Tendenzen der einzelnen Gruppen sollen dann miteinander verglichen werden, um eine potentielle Entwicklung aufzeigen zu können.

3.2.2.2 *Naturlyrik in Burghardts Quatrains*

„Solnce, bessonnoe solnce vysot/ l'et/ slovno iz serdca pylajuščich sot-/ želtyj, iskerjaščijsja med.“ (Sonne, schlaflose Sonne der Höhen/ gießt/ wie aus dem Herzen glühender Waben/ gelben, funkelnden Honig)⁸¹⁹

Einführung in die Thematik

Zentrale Metaphern einer Mehrheit der Quatrain-Gedichte, insbesondere der russischen, mit dem ohnehin häufigen Thema Natur sind die Jahreszeiten. Mit ihnen werden die philosophischen Ideen von Vergänglichkeit, dem Kreislauf des Lebens oder von Liebe verbunden (z.B. „Zolotilas' zekatnaja osen'...“/ Es vergoldete der Untergangsherbst..., „Dyša tumannoju svežestju vetrov...“/ Die neblige Frische der Winde atmend..., „Vospominan'e...“/ Erinnerung..., „Ulybkoj utrennej, kak vody...“/ Mit einem morgendlichen Lächeln wie die Wasser..., „Herbststimmung“). Da diese Verbindung mit dem Naturthema so häufig und die Jahreszeitenmetaphorik so charakteristisch ist, können diese Gedichte trotz ihres philosophischen Kerns getrost vom Unterkapitel der philosophischen Gedichte getrennt werden. Das gilt ebenso für Quatrains, die anhand der Jahreszeitenmetaphern eine seelische Erfahrung schildern („Zymovi dni“/ Wintertage) oder als meditativ-lyrisches Erlebnis eines besonderen Naturphänomens (z.B. „Belye noči...“/ Weiße Nächte, „Polgoda solnca ne vidali...“/ Ein halbes Jahr schien die Sonne nicht..) bzw. dem originellen Motiv des Wartens („Akvarel“/ Aquarell) wirken. Es kommen aber auch reine Naturgedichte vor (z.B. „Provesna“/ Vorfrühling). Eine Ausnahme bildet das Gedicht „Na severe dal'nem vesnoju sveršajut...“ (Nicht der Norden füllt sich mit fernem

⁸¹⁹ Zit. n. Klen (1992), S. 289.

Frühling...), da die Natur mit einem zivilisatorischen Ereignis verbunden ist. Die Natur dient in den meisten Gedichten als Parallele zu menschlichen Emotionen und Stimmungen.

Angesichts der großen Anzahl solcher Gedichte, besonders im Frühwerk Burghardts, deckt die Auswahl der analysierten Werke zwar hinsichtlich Sprache, formalen und thematischen Besonderheiten die Vielfalt des Autors ab, vermittelt aber kein Bild von den Relationen. Repräsentative Aussagen im Zwischenresümee sollen daher ergänzend wirken.

„Ulybkoi utrennej, kak vody...“ (Mit einem morgendlichen Lächeln wie die Wasser...)⁸²⁰

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Im Jahr 1914, also als eines der frühesten lyrischen Werke Burghardts, entstand dieses fünfstrophige Quatrain-Gedicht. In russischer Sprache ohne Titel im vierfüßigen Jambus und mit alternierendem Kreuzreim (AbAb) wirkt es zunächst sehr konventionell. Es finden sich ferne (Z. 5/7, 13/15) und ein ungenauer Reim (Z. 17/19). Einige Reime sind reich (Z. 2/4, 5/7, 6/8, 17/19, 18/20), einer sogar tief (Z. 13/15). Einige Reimwörter sind hinsichtlich Vokalismus (Z. 1, 3, 5, 9, 11, 13) oder Konsonantismus (Z. 9, 11, 13, 15, 17, 19) tonreich. Synonyme Bedeutung haben die Reimwörter der Zeilen 1 und 3 sowie 10 und 12.

Alliterationen kommen ebenfalls einige vor (Z. 1, 5, 6, 7, 8, 11). Die Vokale „o“, „i“ und „e“ bestimmen das Gedicht. Im dritten Quatrain fallen besonders Verbindungen von „o“ mit „v“ und „s“/„z“ auf: „Vot“ – „rozovyj“ – „poverit snova“ (Z. 9, 10, 11), „radostno“ – „rozovyj“ – „solncu“ (Z. 9, 10, 11). Die vierte Strophe weist besonders häufig die Kombination „ro“ auf: „porokinuv“ – „prozračnyj“ – „drož“ – „morja“ (Z. 13, 14, 15, 16). Andere Lautreihen sind z.B. „Ulybkoi“ – „lučistoi“ (Z. 1, 2), „utrennej“ – „strečaju“ (Z. 1, 3), „ranneju“ – „rascvet“ – „radostno“ – „prozračnyj“ – „morja otrazil“ – „udaritsja“ (Z. 2, 3, 9, 14, 16, 18), „vody“ – „prirody“ – „godom“ – „radostno“ (Z. 1, 3, 4, 9), „Povsjudu...prosvety“ (Z. 5), „nežnye“ – „uže“ (Z. 5, 8), „splelis“ – „zimnego“ (Z. 6, 7), „zatejlivyj“ – „skazke“ (Z. 6, 7), „naveta“ – „p'janyj“ (Z. 7, 8), „poverit“ – „vesennij“ (Z. 11, 12), „oprokinuv“ – „vosprimet...prozračnyj“ (Z. 13, 14), „vosprimet“ – „lazuri“ (Z. 14, 15), „luč“ – „glub“ (Z. 14, 15), „jesli“ – „lico“ – „ulybčivom“ (Z. 17, 18, 19), „lazuri... žasminov“ – „pljaske“ – „smejas“ – „zamru“ (Z. 15, 17, 18, 19).

Die asyndetische Syntax ist lediglich in den Zeilen 5-8 und 9-12 parataktisch, im übrigen hypotaktisch. Die dritte Strophe ist aus zwei Sätzen gebildet, die übrigen beinhalten nur je einen Satz. Enjambements kommen daher relativ viele vor (1/2, 3/4, 5/6, 7/8, 15/16, 17/18). Inversionen (Z. 3, 8, 16, 17) und Appositionen (Z. 1/2, 13, 18) tragen zur Komplizierung und Abstrahierung bei. Die Strukturierung der inhaltlichen Aussagen wird von einem Chiasmus (Z. 15) und einem syntakti-

⁸²⁰ Dieses Gedicht liegt im Fond Nr. 23, S. 37 der ukrainischen Freien Akademie New York in handschriftlicher Fassung vor. Geringfügige Abwandlungen in der gedruckten Fassung sind die Hinzufügung eines Kommas zum Abschluß der Zeile 9 und 13 oder die Schreibung „Kogda-že“ statt „Kogda že“ (Z. 13). Einschneidender ist dagegen die Veränderung der Großschreibung zur Kleinschreibung des Begriffs „Solncu“ (Z. 11), da dem Motiv auf diese Weise Gewicht verloren geht. Da diese Änderung häufig vorkommt, mag für die Herausgeber von „Tvory“ die Großschreibung eben dieses Begriffs in vielen Werken Burghardts als eine Eigenart des Autors erschienen sein, die den orthographischen Regeln widerspricht.

schen Parallelismus übernommen (Z. 19/20). Der Bindestrich (Z. 14) teilt den Quatrain in zwei Hälften, deren Inhalt kongruent ist.

Überraschend ist die Dominanz von Abstrakta über Konkreta, die bei Burgardt eher selten vorkommt und dann Ausdruck eines philosophisch-metaphysischen Themas ist. Adjektive und Verben sind sparsam eingesetzt. Die Personalpronomen bezeichnen beide das lyrische Ich.

Das Gedicht, dessen semantisches Feld von den Jahreszeiten Frühjahr und Winter beherrscht wird, ist dem entsprechend aus der Perspektive dieses lyrischen Ich erzählt. Die ersten drei Zeilen bieten Bilder von Frische und Neuanfang in Metaphern von Jahres- und Tageszeiten („utrennej“/ morgendlich Z. 1, „ranneju vesnoj“/ früher Frühling Z. 2, „rascvet prirody“/ Blüte der Natur Z. 3). Diese Zustandsbeschreibung erscheint im Kontext von Zeile 4 als eine Konstante. Während Tages- und Jahreszeiten also trotz ihrer zyklischen Bewegung in ihrer Wiederholung gleichbleibend und ewig erscheinen, verändert sich das lyrische Ich, das diesen Kreislauf miterlebt.

Im zweiten Quatrain folgt ein Bild des Winters. Das matte Licht (Z. 5) vergewärtigt in plastischer Weise kurze Wintertage. Das „zatejlivyj uzor“ (originelles Muster Z. 6) erinnert an Eiskristalle. Mit dem Attribut „skazke“ (Märchen Z. 7) wird die Schönheit des explizit benannten Winters ins Zentrum gehoben. Die übrigen Begleiterscheinungen des Winters wie Kälte und Dunkelheit bleiben ausgeklammert. Die Enallage „p’janyj vzor“ (berauschter Blick Z. 8) vermittelt den Eindruck der Schönheit der Natur auf den Menschen. Dabei handelt es sich jedoch um einen Rauschzustand, der üblicherweise mit dem Frühjahr verbunden ist. Diese Verbindung bestätigt sich durch die Wendung „uže ne verit“ (glaubt schon nicht mehr Z. 8), die den Winter als Vergangenheit kennzeichnet.

Auch im Kontext der dritten Strophe erscheint der Winter als eine bloße Erinnerung, die den gegenwärtigen Frühling noch strahlender erscheinen läßt. Das Konstrukt „rozovyj april“ (Rosenapril Z. 10) vermittelt die Kraft des fortgeschrittenen Frühjahrs. Rosen sind außerdem Symbol für Liebe und diese ist wiederum traditionell mit der Jahreszeit Frühling verknüpft. Die metaphorische Personifizierung der Seele „poverit ...solncu“ (glaubt...an die Sonne Z. 11) zeigt sehr plastisch, wie der Mensch nach dem Winter die Erfahrung der zunehmenden Wärme und Helligkeit macht und über diesen Prozeß immer wieder („snova“/ von neuem Z. 11) erstaunt scheint. Parallel zum berauschten Blick (aus Z. 8) endet auch dieser Quatrain mit einer Metapher des Rausches „vesennij chmel“ (Frühlingsrausch Z. 12), um die Euphorie erwachender Natur auszudrücken. Das Polyphton in den Zeilen 11/12 verdeutlicht den Schlüsselbegriff dieses Quatrains: die Seele, die von den Naturereignissen beeinflusst ist.

Der Übergang von Winter zu Frühjahr ist nun dargestellt mit einer unerwarteten, originellen Wendung. „Kogda-že“ (Als aber Z. 13) bedeutet einen unbestimmten Zeitpunkt und impliziert, daß der Jahreszeitenwechsel nicht genau vorhersehbar ist. Wie eine plötzliche Veränderung wirkt der Vorgang „nebo oprokinuv“ (der Himmel kippte um Z. 13). Die Farbverschiebung von durchsichtig zu Azurblau veranschaulicht den Jahreszeitenwechsel (Z. 14/15). Das Blau hat außerdem eine symbolische Bedeutung, die es von anderen Blautönen mit eher irdischer Konnotation der Natur weiter in den metaphysischen Bereich rückt. Eine Zweiteilung der Strophe zeigt sich äußerlich im Bindestrich und wird am Inhalt nachvollziehbar. Während sich die Szene der Zeilen 13/14 im Element Luft (siehe Farbgebung) ab-

spielt, konzentrieren sich die übrigen Zeilen auf Erde und Tiefe („glub’...žasminov/...morja...“/ Tiefe...des Jasmins/...des Meeres...). Ein weiteres Blumensymbol (Z. 15) impliziert weiße, also reine, frische, frühlingshafte Farbe und kontrastiert mit der im Chiasmus verbundenen kräftigen Himmelsfarbe. Die Pflanze „žasminov“ (des Jasmins) symbolisiert in diesem Kontext außerdem Liebe, göttliche Gnade, Hoffnung. Die originelle Genitivmetapher aus Zeile 16 verdoppelt die Bilder von Azurblau und Jasmin aus dem vorangehenden Vers durch das Attribut „zerkal’nost“ (Spiegelcharakter). Erde und Himmel verdoppeln sich durch die Spiegelfunktion im Wasser. Insgesamt umschreibt der Autor die zarte Natur („drož“/Zittern) eines strahlenden Tages (Z. 15/16).

Nach dieser längeren Jahreszeiten- und Naturdarstellung taucht impliziert in der Verbform „zamru“ (ich stocke Z. 19) im letzten Quatrain wieder das lyrische Ich auf. Auch die Gesten des Lächelns und Begrüßens (Z. 19) können auf die erste Strophe zurückgeführt werden. In einer Umgebung des ausgelassenen Frühlings, der mit dem personifizierten Wind sogar ein wenig frech charakterisiert wird (Z. 17/18) und im Kontext von Frieden und Zufriedenheit („ulybčivom“/ mit einem lächelnden Gruß Z. 19) ereignet sich der Tod des lyrischen Ich. Die Vergänglichkeit blitzt nur kurz auf in besagtem Verb und spricht das philosophische Thema dadurch mit einem versöhnlichen Ton an. Umgeben ist dieses Ereignis von besagter Ambivalenz des saisonalen Zyklus sowie des ebenso mehrdeutigen Bildes „zvezdnoe kol’co“ (Sternenkranz Z. 20). Dieses ist ebenfalls ein Symbol der Wiederholung, das einerseits Bewegung beinhaltet (Lauf der Himmelskörper), andererseits die Statik von Ewigkeit (Kreisförmigkeit des Rings).

„Herbststimmung“

(Vgl. Text und Quellenangabe in Anhang D)

„Herbststimmung“ ist mit seiner Datierung auf den Juni 1945 das zuletzt entstandene deutsche Gedicht Burghardts, das veröffentlicht wurde. Die fünf Quatrains sind im vierfüßigen Jambus verfaßt. Der alternierende Kreuzreim (AbAb) enthält einen nahen (Z. 9/11) und ungenaue (Z. 1/3, 2/4) Reime. Reich sind die Reime in den Zeilen 2/4 und 6/8. Auch Homoioptota tauchen in den Reimen auf (Z. 9/11, 10/12). Hinsichtlich des Vokalismus sind alle Reimwörter tonarm, doch hinsichtlich des Konsonantismus kommen sehr viele tonreiche Reime (Z. 1, 2, 4, 5-17, 19) vor. Die Reimwörter der Zeilen 5 und 7 bergen synonyme Aussagen.

Einige Alliterationen unterstreichen Hendiadyoin oder spezielle Begriffe (Z. 2, 11, 13, 15, 16, 17, 20). Elisionen kommen mehrfach vor. Außer dem gewünschten Rhythmus erzielen sie auch eine archaisierende Wirkung, die zum Sprichwort (Z. 3) und zur Verbindung mit Gott paßt. Dem Rhythmus dient auch die Einfügung klingender Silben (Z. 3, 13). Dominanter Vokal ist „e“. Die Lautkombinationen „en“ und „er“ sowie ihre Umkehrung treten häufig auf. Weitere Ketten von Verbindungen auf phonetischer Ebene bilden z.B. „Jahre...karger“ – „klar“ – „Sarge“ – „Brand“ – „Farben“ – „Jahre...Garben“ (Z. 1, 2, 3, 8, 17, 19), „und...und“ – „Stunden...goldnem“ – „Und lauschend...in die“ – „Abendsterne“ – „Brand“ – „flutendes Gewand“ – „und von den“ – „Hand“ – „Wind“ – „und...Kind“ – „von den“ – Von dieser“ – „liegen da“ – „und“ (Z. 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 20), „Stunden ruhn“ (Z. 3), „naht“ – „man“ – „ersten Abendsterne“ – „Brand“ – „Gewand“ – „Hand“ – „Glanze“ – „sanften“ – „gnadenvoll“ (Z. 4, 5, 7, 8, 10, 12, 13, 18, 20), „ersten Abendsterne“ – „entfacht...Sturm“ – „Stille“ (Z. 7, 8, 9), „Stille“ – „lichtem“

– „Willst...Flimmern“ – „liegen“ (Z. 9, 13, 15, 19), „reifes“ – Schreiten“ (Z. 14, 15), „da“ – „gnadenvoll“ (Z. 19, 20), „Farben“ – „Garben“ – „Herbst“ (Z. 17, 19, 20).

Häufige Enjambements unterstützen an manchen Stellen eine erhöhte Dynamik (Z. 5/6, 7/8, 9/10, 11/12, 13/14, 15/16). Die Quatrains sind in sich abgeschlossen. Syntaktische Pausen erfolgen hier meist aufgrund von Aufzählungen (Z. 2, 9, 18, 19). Anaphern betreffen ausschließlich Artikel und Präpositionen. Sie wirken als Aufzählung (Z. 1-3) oder als Spiegelung von zwei Quatrains (Z. 12/13). Während die zweite Strophe von Hypotaxen dominiert wird, herrscht im übrigen parataktischer Satzbau vor. Insgesamt ist die Syntax dieses Gedichtes asyndetisch. Inversionen (Z. 4, 6, 7/8, 11), die hier bestimmte Begriffe hervorheben, und Appositionen (Z. 19) sind selten. Der Semicolon (Z. 19) und der Doppelpunkt (Z. 18) trennen einzelne Bilder voneinander. Emphatisch wirken ein Ausruf (Z. 9) und eine Frage (Z. 15/16).

Auf semantischer Ebene herrscht die übliche Verteilung vor, bei der die Konkreta innerhalb des Nominalstils dominieren. Die Anzahl von Adjektiven und Verben ist in Relation zu anderen Gedichten Burghardts hoch. Allein fünf Adjektive bezeichnen Farben. Neben Verben im Präsens finden sich zwei Formen des Futur und ein Infinitiv. Dafür kommen sehr wenige Pronomen vor. Sie betreffen meist die zweite Person Singular.

„Herbststimmung“ betrifft ein Thema, das am häufigsten in Burghardts russischer Lyrik anzutreffen ist, nämlich das Motiv der Jahreszeiten verbunden mit menschlichen Emotionen, wie Liebe, Sehnsucht oder Altern.⁸²¹ Der Dualismus zwischen der konkreten Jahreszeit Herbst und der Metaphorik des Alterns wird schon in der ersten Zeile deutlich. Der Komparativ „immer karger“ bezieht sich auf beide Ebenen, doch das Nomen ist dem Altern zuzuordnen. Die nächste Aussage (Z. 2) dagegen bezieht sich völlig auf die konkrete Ebene. Sie beschreibt die Herbstluft anhand des Wärme-, des Seh- und des Geruchssinns. In Zeile 3 verweist zusätzlich wie in der ersten Zeile eine personifizierte Zeitangabe auf die vergangene Lebenszeit. Diese Vergänglichkeit der Zeit fängt das Bild des Sarges ein. Der Herbst wird in Zeile 4 explizit benannt und personifiziert. Auf konkreter und übertragener Ebene, als Nahen des Winters sowie des Todes, wirkt das Bild bedrohlich. Das Farbadjektiv „goldnem“ (Z. 3) impliziert jedoch gleichzeitig, daß außerdem auch Beständiges, Ewiges existiert. Daneben bezeichnet die Farbe auch den Herbst. Und der Herbst als Jahreszeit in einem ewigen Zyklus verweist wiederum auf die Ewigkeit.

Wieder erfolgt die synästhetische Vermischung verschiedener Sinneseindrücke, hier optisch und akustisch „lauschend späht“ (Z. 5). Wofür die „Ferne“ (Z. 5) steht, nach der Ausschau gehalten wird, ist nicht eindeutig: Erinnerungen oder unbestimmte Zukunft. Auch die Wahl des Pronomens „man“ (Z. 5) bleibt sehr allgemein. Die durch Inversion verkehrte Genitivmetapher „von einer Sehnsucht hohem Turm“ (Z. 6) verleiht der Emotion der Sehnsucht hyperbolische Intensität. Das Bild „erste Abendsterne“ (Z. 7/8), insbesondere das Farbsymbol, evozieren die Assoziation eines Sonnenuntergangs bzw. des Alterns. Eine herbstliche Naturerscheinung sind Stürme (Z. 8). Gewalttätige Aktion schafft der „Sturm“ mit „rotem Brand“ (Z. 8). In die Ruhe des Altersprozesses treten zerstörende Gewalten. Die Szenerie ist apokalyptisch. Das Feuer kann gleichzeitig kathartische Funktion haben.

⁸²¹ Z.B. „Tajnjaja volja“ (Geheimer Wille), „I opjat' moje serdce pronzili...“ (Und wieder durchbohrten mein Herz...), „Tak nežno o ljubvi mne pelo...“ (So zärtlich sang mir von der Liebe...), „Trennung“.

Diese Assoziation von Sturm und Unruhe wird gleich zu Beginn der folgenden Strophe kurz und bündig negiert und von hyperbolischer „Stille“ (Z. 9) unterstützt. Auch hier ist die Farbe wieder mit einem akustischen Element, der personifizierten „Stille“, verbunden. Sie „webt...ihr blaues flutendes Gewand“ (Z. 9/10). Die unmittelbare Assoziation dazu ist aufgrund der Gesamtaussage dieser Zeile das Element Wasser. Neben Naturphänomenen symbolisiert Blau auch eine Verbindung zum Göttlichen, zum Himmel im konkreten und übertragenen Sinne. Der Verweis durch das Farbsymbol wird weitergeführt in den Zeilen 11 und 12. Die Farbe führt letztendlich tatsächlich zu „Gottes...Hand“ (Z. 12). Wie ein magischer Vorgang wirkt die göttliche Perspektive, welche die Dinge unverfälscht sieht (Z. 11). Diese Perspektive, die Stille und die blaue Farbe sprechen dafür, daß die Szene sich im Paradies abspielt. Außerdem bildet die blaue Farbe einen Kontrast zum Rot aus Zeile 8.

Zurück zur Herbstmetapher findet die vorletzte Strophe mit einem Vergleich „wie reifes Korn“ (Z. 13/14). Diese Reife vermittelt auch wieder fortgeschrittenes Lebensalter. Eine weitere Metapher („lichem Glanze“ Z. 13) entspricht dem Gold (Z. 3) in der Bedeutung des Herbstes, des Ewigen und der Aufnahme ins Paradies. Ein Vergleich zielt auf „ein Kind“ (Z. 15/16) als Manifestation der Unschuld und Reinheit. Auch der Zustand „wunschlos“ (Z. 16) wird hier dem Kind zugeschrieben. Als Frage formuliert ist die Apostrophe, in der der zweiten Person nahegelegt wird, durch den Herbst bzw. das Alter furchtlos zu schreiten – eben wie ein Kind. Dabei wirkt die Szenerie als Andeutung des Paradieses ebenso wie des kindlichen Zustandes der Unschuld.

Eine Verdoppelung von konkreter („Farben“ Z. 17) und metaphorischer Ebene („späten, sanften Glut“ Z. 18) stellt einen Parallelismus membrorum dar zu „gnadenvoll und gut“ (Z. 20) als Ausdruck sowohl von Herbst als auch von Alter. Ruhe des Alters und Schönheit des Herbstes trotzen dabei der Vergänglichkeit. „Glut“ und „berauschen“ kontrastieren damit in ihrer Assoziation von Kraft und Leben. Die Aussage von Zeile 19 geht auf alte ukrainische Literatur zurück.⁸²² Das verfremdete Bild spricht für sich. Die Jahre sind vorbei, abgeerntet. Gleichzeitig stellen Garben auch etwas dar, das im Winter unerlässlich ist, nämlich Vorrat. Auch die Jahre könnten als ein solcher Vorrat verstanden werden, nämlich als Vorrat an Erinnerungen und Erlebnissen. Diese Funktion verbirgt sich auch hinter dem Hendiadyon „gnadenvoll und gut“ der abschließenden Zeile, das den Herbst personifiziert.

Auf zwei Ebenen thematisiert „Herbststimmung“ also die Vergänglichkeit: im Bild der Jahreszeit Herbst mit Ernte und Milde als Parallele zur Idee vom menschlichen Alter mit Erinnerungen und Ruhe.

„Akvarel“ (Aquarell)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Dieses lyrisch-meditative Naturgedicht vom 8.3.1937 erinnert eher an Burghardts frühe russische Gedichte denn an die meist intertextuellen und an konkrete historisch nachvollziehbare Ereignisse gebundenen ukrainischen Dichtungen. Es besteht aus vier Quatrains. Der Jambus bestimmt den Rhythmus. In den ungeraden Zeilen zählt er fünf Versfüße, in den geraden Zeilen je vier Versfüße. Eine Son-

⁸²² Vgl. Burghardt, Josefine (1962), S. 36.

dererscheinung sind die durchgehend weiblichen Endungen, die inhaltsunterstützende Funktion besitzen. Das thematische Warten wird nämlich u.a. durch diese langen Endungen formal umgesetzt. Reimschema ist der Kreuzreim. Es finden sich nahe (Z. 9/11, 10/12), ferne (Z. 6/8) und ungenaue (Z. 2/4, 13/15) Reime. Reich sind die Reime in den Zeilen 10/12 und 13/15. Hinsichtlich des Vokalismus tonreich sind die Reimwörter der Zeilen 3, 5, 7 und 8, hinsichtlich des Konsonantismus tonreich in den Zeilen 1, 3, 6, 8, 10, 13 und 15. Die Reime der Zeilen 1/3, 5/7, 6/8 und 14/16 sind Homioptota.

Alliterationen besitzen ungewöhnlich häufig die Funktion einer Verbindung über Zeilengrenzen hinweg (Z. 6, 6/7, 8/9, 12/13, 15/16). Onomatopoetische Wirkung hat die Ansammlung der Klusile „t“, „p“ und des Liquiden „r“ in Zeile 8. Das Lautgeflecht ist wie in allen ukrainischen Gedichten Burghardts besonders dicht. Häufig wiederholte Verbindungen sind die von „l“, „m“, „n“, „r“ und „t“ mit dem dominanten Phonem „i“. Aber auch das Phonem „a“ insbesondere in Kombination mit „l“ und „n“ findet sich oft. Über das gesamte Gedicht verteilt kommen außerdem u. a. folgende Verknüpfungen vor: „ozerom“ – „Zorju“ – „prostir“ – „Roste“ – „rozplyvaet'sja“ – „prozorim“ – „posnuli“ (Z. 1, 2, 3, 5, 9, 10, 13), „Zorju“ – „Kružljaje“ – „prutyk“ – „strumkamy“ – „Stručat“ – „ruky“ – „sukni“ (Z. 2, 4, 8, 11, 13, 15, 16), „mov“ – „Povoli“ – „nemov“ – „verchovittja“ – „vodi“ (Z. 6, 9, 12, 13, 14). Weniger breit gestreute Kombinationen sind z.B. „večirnim“ – „čy“ (Z. 1, 2), „Navkolo“ – „nyz'ko“ (Z. 3, 4), „mij“ – „miž“ (Z. 6, 7), „pal'cjamy“ – „neterpljače“ (Z. 7, 8), „takym“ – „dzerkalamy“ – „čekannja“ – „strumkamy“ – „zlototkana“ (Z. 3, 5, 10, 11, 12), „zlototkana“ – „topol“ (Z. 12, 13).

Es kommen sehr wenige Enjambements vor (Z. 9/10, 15/16). Das kommt daher, daß in der Syntax parataktische und asyndetische Strukturen dominieren. Auch Inversionen finden sich relativ wenige (Z. 1, 4, 5/6, 13, 14). Die beiden Vergleiche (Z. 6, 12) sind durch Appositionen abgesetzt. Eine rhetorische Frage wirkt durch die Einleitung mit einem Doppelpunkt wie direkte Rede (Z. 2).

Die Dominanz von Konkreta ist typisch für Burghardt. Dazu kommen in etwa gleicher Anzahl Verben und Adjektive. Unter letzteren überrascht die hohe Zahl von Farbbezeichnungen, die etwa die Hälfte der Adjektive ausmacht und die v.a. helle, weiße Farbtöne wiedergeben. Zwei dieser Farbsymbole (Z. 4, 14) fungieren als Epitheton ornans. Personal- und Possessivpronomen konzentrieren sich auf das lyrische Ich. Häufigstes Stilmittel ist hier der Vergleich. Genitivmetaphern kommen dagegen nicht vor.

In einer Naturkulisse („ozerom“/ See Z. 1, „lis“/ Wald Z. 2, „meva“/ Möwe Z. 4) wartet das weibliche lyrische Ich („Spynylasja“/ verweilend Z. 1) auf eine männliche Person („vin“/ er Z. 3). Die emotionale Situation des Wartens gibt das Anwachsen des Raums auf „bezmirnym“ (unermeßlich Z. 3) trefflich wieder. Das Warten erhält neben der üblichen Empfindung von einer Ausdehnung der Zeit also eine parallele räumliche Dimension, welche Ungeduld ausdrückt. Den Raum charakterisieren dabei nicht nur Größe, sondern auch Leere. Was diese ausfüllt ist lediglich die Bewegung einer Möwe (Z. 4), die gedankliche Beschäftigung mit der Frage „čy ne ide vin?“ (kommt er nicht Z. 2) und das Ausschauhalten nach dem Erwarteten („Zorju u lis“/ Ich blicke in den Wald Z. 2). Die Bewegung der Möwe ist durch die Verbform „Kružljaje“ (Es kreist Z. 4) wiedergegeben, einem Motiv der Wiederholung oder unvergänglichen Erneuerung, die gerade die Natur betrifft, die hier jedoch die zeitliche Dimension des Wartens weiter in die Länge zieht.

Ähnliche Emotionen sind auch Motiv der nächsten Strophe. Der Vergleich „mov tini večera“ (wie ein Schatten des Abends Z. 6) im Kontext mit der Metapher „dzerkalamy holubymy“ (blaue Spiegel Z. 5) sowie dem Verb „roste“ (wächst Z. 5) läßt die personifizierte Emotion „smutok“ (Traurigkeit Z. 6) überdimensional erscheinen. Die im ersten Quatrain in den Naturbildern und der Wartesituation spürbare Melancholie wird hier offenbart. Der Zusatz „štyvnymy“ (steife Z. 7) zu den Fingern verweist auf eine lange Wartezeit, die auch das onomatopoetisch vertiefte Bild „tripoče neterpljače“ (zittert ungeduldig Z. 8) unterstützt.

Auch der dritte Quatrain beschreibt den Zustand des Wartens und wird nun selbst durch die Länge der Darstellung vom Warten zum Warten. Diese Verwandlung des fiktiven Wartens zum realen Warten des Rezipienten z.B. auf ein das Warten unterbrechendes Ereignis hat später Samuel Beckett zum Inhalt seines absurden Theaterstücks „En attendant Godot“ (Warten auf Godot) gemacht.⁸²³ Mit dem Ausdruck „Povoli“ (Allmählich Z. 9) spricht der Autor noch einmal das langsame Vergehen von Zeit aus Perspektive des Wartenden an. Mit einer synästhetischen Verknüpfung von Adjektiven („prozorim cholodi“/ durchsichtige Kälte Z. 9) wird auf die Kälte verwiesen, die bei langem Warten aufkommen kann. Das Adjektiv durchsichtig kann in diesem Kontext mit klarer Winterluft oder Eis assoziiert werden, als wäre der Wartende bereits erstarrt vom Stillstehen und Frieren. Ein Vergleich (Z. 11/12) veranschaulicht die akustische Wahrnehmung des lyrischen Ich, nämlich die Abwesenheit von Geräuschen, das angestrengte Lauschen nach Anzeichen vom Eintreffen des Erwarteten. So wird „tyša“ (Stille Z. 11) hier zur Synekdoche der Ereignislosigkeit, des Alleinseins, des Wartezustands. Das Vergleichsobjekt verbirgt sich in der Instrumentalkonstruktion „strumkamy ryne“ (rinnt in Bächlein). Die Assoziation zu einem gleichmäßig fließenden Fluß evoziert nochmals Stillstand und Ereignislosigkeit, aber auch Unaufhaltsamkeit. Der Fluß im Stereotyp ‚Fluß des Lebens‘ würde nämlich bedeuten, daß vor dem Hintergrund vergehender Lebenszeit das Warten ein sinnentleertes, verschwenderisches Treiben ist. Der Vergleich mit „odeža zlototkana“ (goldgewebte Kleidung Z. 12) impliziert durch das Farbsymbol wiederum Ewigkeit und durch die kirchenslavische Form ebenfalls eine lange Zeitspanne. Das Element des Gewebes dagegen versinnbildlicht den Topos einer Welt, in der Schein und Sein unterschieden werden müssen. An dieser Stelle wird also bereits die letztendliche Funktion des Motivs vom Warten verdeutlicht.

Symbolträchtig wirkt die letzte Strophe mit den Farbadjektiven in Komparation. Die dabei doppelt genannte Farbe Weiß (Z. 15/16) symbolisiert Reinheit und Unschuld. Der Komparativ „biliše“ (weißer) betrifft einen Körperteil des lyrischen Ich („moï ruky“/ meine Hände Z. 15) im Vergleich zu seiner Kleidung. Dieses besonders starke Weiß ist darüber hinaus verstärkt durch die Verben „Sribljat’sja“ (glänzen silberhell Z. 14) und „svitjat“ (scheinen Z. 15). Nochmals wiederholt sich sowohl die Farbe Weiß als auch deren Symbolgehalt im Motiv „lilei“ (Lilien Z. 14). All diese Attribute lassen das lyrische Ich, auf dessen Hände sich die Symbolik konzentriert, besonders heilig erscheinen. Eine weitere Konnotation, die die Reinheit nicht ausschließt, ist die, daß die Blässe der Hände die einer Toten sind. Diese Asso-

⁸²³ Vgl. Seeber, S. 367: „Die Merkmale des absurden Theaters,...ergeben sich vor allem daraus, daß es die existentialistische Erkenntnis der Sinnlosigkeit der Welt, der Fragwürdigkeit der Sprache und des Scheiterns logischer Verstandeserkenntnis ernstnimmt, d.h. sich nicht (...) bloß diskursiv darlegt, sondern konsequent in die dramatische Form umsetzt.“

ziation vertieft das Symbol der personifizierten „topol“ (Pappeln Z. 13). Neben ihrem Beitrag zur Naturszenerie durch akustisch-onomatopoetische Zeichen symbolisiert die Pappel Unsterblichkeit, gegebenenfalls auch Trauer oder Wiederauferstehung.⁸²⁴ Hier ist eine Ambivalenz gegeben, die verschiedene Spekulationen zuläßt. Sollte es sich bei der Wartenden um eine Tote handeln, so erklären sich einerseits die Wahrnehmungen von Kälte und Blässe sowie andererseits das vergebliche Warten, denn der Tod trennt sie von den Lebenden. Handelt es sich jedoch um eine lebende Wartende, so bezieht sich die Vergeblichkeit des Wartens eher auf ein Warten bis zum Tod ähnlich den ukrainischen Kosakenbräuten aus folkloristischen Sagen, die im Warten auf die Rückkehr ihres Liebsten verharren oder sich aus Verzweiflung in eine Pappel verwandeln lassen.⁸²⁵

Die verschiedenen Ebenen sollen nun zusammengefaßt werden: äußerer Stillstand, Ereignislosigkeit in der Naturszenerie, langsame Prozesse wie das Erstarren in Kälte; innere Unruhe, Ungeduld, Anspannung; Übertragung des Wartezustands auf den Leser; Auflösung des Wartezustands ohne äußere Wende durch die überraschende Enthüllung vom Tod des lyrischen Ich. Von einem absurden oder existentialistischen Gedicht kann nicht die Rede sein, aber existentialistische Motive und der Schritt von künstlerischer Umsetzung eines Teils der Realität zur Integration der Realität ins Gedicht, sind in „Akvarel“ (Aquarell) durchaus vorhanden.

Zwischenresümee

Die Beschränkung der Pronomen auf das lyrische Ich bzw. die Abwesenheit jeglicher Personen sind ein Kennzeichen der Naturlyrik, die Burghardt in Quatrains verfaßt hat. Sowohl formal als auch thematisch und im Zusammenspiel von Form und Inhalt wird eine größere Originalität der ukrainischen Gedichte deutlich. Im Gegensatz zu den sehr plakativen, häufig symbolistisch angehauchten russischen Gedichten erscheinen sie weniger beliebig und prägnanter.

Obige Analysen lassen jedoch nicht erkennen, daß es sich bei den Gedichten dieses Themas mehrheitlich um solche handelt, die in russischer Sprache verfaßt wurden und aus Burghardts Frühwerk stammen. Die konventionelle, allgemeine Form und Aussage gilt beispielsweise auch für „Provesna“ (Vorfrühling), das als eines der frühesten in ukrainischer Sprache verfaßten Werke Burghardts aus dem Jahr 1926 stammt. Da sie in ihrer Metaphorik und Aussage dem angeführten Beispiel „Ulybkoj utrennej, kak vody...“ (Mit einem morgendlichen Lächeln wie die Wasser...) ähneln, ist eine repräsentative Analyse weder nötig noch im Rahmen dieser ohnehin breit angelegten Arbeit möglich. Der Hinweis auf die quantitativen Relationen jedoch ist wichtig, um die künstlerische Entwicklung des Autors erkennbar zu machen. Demnach besteht sein Frühwerk aus einer großen Zahl wenig origineller Gedichte in russischer Sprache.

⁸²⁴ Vgl. Jobs. Bd. 2, S. 1286.

⁸²⁵ Vgl. Petrov, S. 366ff.

3.2.2.3 Liebe in Burghardts Quatrains

„Ich muß dich immer sehen,/ wohin ich mich auch wenden mag.“⁸²⁶

Einführung in die Thematik

Die hier zusammengefaßten Liebesgedichte enthalten unterschiedliche Schattierungen. Bekannte Topoi (z.B. „Pomniš večer, stekla alye...“/ Erinnerst du dich an den Abend, purpurrote Gläser..., „Tajnaža volja“/ Geheimer Wille, „Ja šel s mečtoj o Beatrice...“/ Ich ging mit einem Traum von Beatrice..., „Tol’ko sinee plat’e tvoe...“/ Nur dein blaues Kleid...) erscheinen aufgrund der fehlenden Prägung durch die Dichtart und aufgrund des häufig nicht umfassenden Bezugs zu weltliterarischen Prätexten lyrischer und intimer als vergleichbare Gedichte Burghardts in Sonettform. Sie nähern sich daher den Liebesquatrains an, die ohne weltliterarische Bezüge auskommen (z.B. „Otdajsja mne...“/ Gib dich mir hin..., „Die Liebenden“). Eine Besonderheit unter den Quatrains ist das relativ häufige Auftauchen der Motive Trennung oder unglückliche Liebe (z.B. „I opjat’ moje serce pronzili...“/ Und wieder durchbohrten sie mein Herz..., „Net mučenij plamenoj...“/ Nicht der Qualen Flamme..., „Tak nežno o ljubvi mne pela...“/ So zärtlich sang mir von der Liebe..., „Vošla ty v žizn’ moju slučajnoj...“/ Du kamst zufällig in mein Leben..., „Trennung“).

„Pomniš večer, stekla alye,...“ (Erinnerst du dich an den Abend, purpurrote Gläser...)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Wie in einigen anderen Gedichten Burghardts aus dem Jahr 1921 finden sich auch in diesen Quatrains Einflüsse des russischen Symbolisten Aleksandr Blok. Neben einer namentlichen Nennung Bloks werden hier einige Charakteristika seiner Werke aufgenommen, insbesondere hinsichtlich der Farbsymbolik, der Lebensmüdigkeit des *Fin de siècle* und der Ambivalenz zwischen bewußt erlebter Realität (Z. 8, 13) und Sphären jenseits dieser (Traum, Ferne, Märchen usw.).

Burghardts Gedicht besteht aus fünf Quatrains. Wie die meisten frühen Gedichte des Autors trägt auch dieses keinen Titel. Metrum ist in den ungeraden Zeilen der vierfüßige Trochäus mit daktylischer Endung, in den geraden Zeilen ein dreifüßiger Trochäus mit männlichen Versschlüssen. Eine antimetrische Betonung liegt vor in Zeile 1, wodurch der Hiatus „stekla alye“ (purpurrote Gläser) besonders hervorgehoben ist. Die zweite Strophe hebt sich durch den regelmäßigen Pyrrhichius in der ersten Silbe ab.

Reimschema ist der Kreuzreim. So entstehen weitere Quatrains nach dem Balladenmetrum. Einige Reimwörter wiederholen sich (Z. 1 in Z. 17, Z. 3 in Z. 19, Z. 4 in Z. 20). Die letzte Wiederholung geht über das Reimwort hinaus und erstreckt sich auf den gesamten Vers. Abgesehen von den fernen Reimen (Z. 1/3, 13/15, 17/19) handelt es sich um genaue Reime. Hinsichtlich des Vokalismus tonreich sind die Reimwörter der Zeilen 1, 9, 11, 15, 17, hinsichtlich des Konsonantismus die der Zeilen 5, 7, 9, 11, 13, 15. Reiche Reime finden sich in den Zeilen 9 und 11. Um Homoioptota handelt es sich bei den Reimen der Zeilen 5/7, 9/11, 10/12. Ein Binnenreim ist ebenfalls grammatisch bedingt (Z. 5).

⁸²⁶ Zit. n. Klen (1992), S. 361.

Einige Alliterationen tauchen in den Zeilen 4, 5, 14, 15, 16 und 20 auf. Abgesehen von der Verbindung des Liquiden „l“ mit dem Phonem „a“, die sich über das gesamte Gedicht erstreckt, liegen die Lautkombinationen hier sehr nahe beieinander. Wiederholungen sind z.B. „stekla“ – „stich“ (Z. 1, 2), „Bloka“ – „ustaloe“ (Z. 2, 3), „ramke“ – „lučami...lentami“ (Z. 4, 5), „dal“ – „otdalennye“ (Z. 8, 9), „zori“ – „kryl’ja“ (Z. 9, 11), „trepete resnic“ (Z. 12), „ničem“ – „večer“ (Z. 15, 17). Auch Spiegelungen von solchen Verbindungen kommen vor: „tvoich“ – „slovo“ (Z. 4, 5), „zaplelas“ (Z. 6), „zaplelas“ – „cvela legendami“ (Z. 6, 7). Breiter gestreut sind wiederum Kombinationen des Konsonanten „n“ mit dem Phonem „i“: „Pomniš“ – „nežnyj“ – „otdalennye“ – „utomlennye“ – „resnic“ – „ostal’nym ničem...svjazannyj“ – „snitsja“ – „kinul“ (Z. 1, 2, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17). Eine Kette von Lautkombinationen findet sich am Ende des Gedichts: „skazke nedoskazannoj“ – „vzjat“ – „ostal’nym...svjazannyj“ – „snitsja..zakat“ – „pjatna“ – „ustaloe“ (Z. 13-17, 19). Ein ganzes Lexem wiederholt sich in „skazke nedoskazannoj“ (Z. 13).

Jeder Quatrain bildet einen Satz mit Ausnahme des dritten. Die Anapher führt zu einem syntaktischen Parallelismus (Z. 9/11). Aposiopesen in der dritten Strophe (Z. 10, 12) tragen zum Aufbau einer resignierten Stimmung bei. Der Doppelpunkt (Z. 15) verkürzt eine komplizierte syntaktische Konstruktion. Enjambements kommen häufig vor (Z. 3/4, 7/8, 9/10, 11/12, 13/14, 19/20). Der Satzbau ist durchweg parataktisch und asyndetisch. Eine Apposition (Z. 1) und sehr viele Inversionen (Z. 2, 3, 4, 5/6, 8, 19, 20) komplizieren den Satzbau und tragen so zur Poetisierung bei.

Gemäß Burghardts üblichem Stil herrschen Nomen vor. Dabei ist ausnahmsweise die Anzahl von Abstrakta und Konkreta ungefähr gleich. Der Grund dafür ist im Inhalt zu suchen, der die Welt aufteilt in eine, die der bewußte Mensch als dingliche Realität wahrnimmt, eine andere, vielleicht geistige Welt. Trotz des Nominalstils sind in diesem Fall auch Adjektive, Verben, Partizipien und Pronomen relativ zahlreich. Vier der Adjektive bezeichnen Farben. Darunter befinden sich zwei Purpurtöne („alye“/ purpurrote Z. 1, 17, „bagrjan“/ purpurn Z. 18) und ein Blauton („sinich“/ blaue Z. 10). Die Kurzformen der Adjektive (Z. 18) sind dem Metrum angepaßt. Die Aufteilung der Verben in Präsens und Präteritum also in zwei Zeiträume entspricht der bereits erwähnten inhaltlichen Trennung zweier Sphären. Bei den Personalpronomen handelt es sich v.a. um Formen der ersten beiden Personen im Singular sowie der ersten Person Plural. Es geht also um zwei Personen, die als Freundes- oder Liebespaar eine Gemeinschaft bilden.

Die bereits genannten Wort- und Reimwiederholungen aus der ersten in der letzten Strophe verdeutlichen den zyklischen Bau des Gedichts. Beschrieben wird die Erinnerung an einen Augenblick, einen Abend. Die Apostrophe der ersten Zeile an eine vertraute, zweite Person („Pomniš“/ Erinnerst du dich) vermitteln den Eindruck einer autobiographischen Darstellung. Ein Kontrast ergibt sich aus den Rotönen und dem antithetischen Farbsymbol „sinich“ (blaue Z. 10). Der Blauton spricht Wasser und Himmel als von der Erde verschiedene Bereiche an, während Rot als Symbol von Leben, Leidenschaft oder Sünde die irdische Sphäre repräsentiert. Die mit der Farbe Blau bezeichneten „ptic“ (Vögel Z. 10) funktionieren als Symbole von Geistern und Seelen bzw. im christlichen Sinne von geretteten Seelen. Die antithetische Farbsymbolik der Zeilen 1, 17 und 18 verweist im gegebenen Kontext im konkreten Sinne auf einen Sonnenuntergang. Auf der symbolischen Ebene geht es um Liebe, Kampf, Herrschaft. Dazu paßt der intertextuelle Verweis

auf Blok (Z. 2), der v.a. für seine „Stichi o prekrasnoj dame“ (Verse über die schöne Dame), also Gedichte über eine Unbekannte berühmt ist. Eine Genitivmetapher mit dem Adjektiv „nežnyj“ (zarter) weitet diese Referenz aus.

Bereits die Darstellung der ganzen Situation als Erinnerung (Z. 1) verbreitet Wehmut. Wehmut tritt zu dem Liebesgefühl durch die Darstellung von Ferne (Z. 8/9), von Traurigkeit (Z. 6), von Stille (Z. 18) und von Müdigkeit (Z. 3, 11, 19). Die Stimmung ist also nicht so apokalyptisch-pessimistisch wie in symbolistischen Gedichten, sondern auf zartere Weise resignativ. Die Metapher in Zeile 13 setzt das Leben einem Märchen gleich, also etwas Schönerem, das unerwartete Geschehnisse nicht ausschließt. Die Litotes „nedoskazanno“ (nicht zu Ende erzählt Z. 13) jedoch schränkt dieses Märchen ein. Es fehlt das märchentypische Ende, in dem die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden. Das Ende bleibt offen wie das Leben bis zum Tod offen bleibt. Die Erinnerung, die das gemeinsame Leben der Akteure betrifft, wird als Teil des Märchens dargestellt (Z. 14). Auch die „legendami“ (Legenden Z. 7) bilden eine Parallele zur Erinnerung als Überlieferung aus vergangener Zeit, verstärkt durch eine Bekräftigung der zeitlichen Distanz durch „otdalennye“ (ferne Z. 9).

Die Genitivmetapher „v ramke ruk tvoich“ (im Rahmen deiner Hände Z. 4) und ihre Wiederholung in Zeile 20 geben ein sehr intimes, rührendes Bild wieder: den Versuch, das lebendige Gesicht, den Augenblick wie ein Bild festzuhalten. Parallel angeordnet und in ein synästhetisches Verhältnis zueinander gestellt, personifizieren die beiden Adjektive „bagrjan...tich“ (purpurn...leise Z. 18) den Abend. Dieses Motiv stellt einen Rückgriff auf die erste Strophe dar, wobei die Elemente Müdigkeit und Abend sowie die Abwesenheit menschlicher Aktivität gesteigert wurden. Dadurch gelingt auch eine Intensivierung der resignativen Stimmung.

Insgesamt läßt sich also feststellen, daß das Gedicht rein äußerlich gesehen kaum Geschehen beschreibt. Die äußeren Bewegungen wie z.B. im dritten Quatrain „zori.../ gnali...ptic“ (Sterne.../ jagten... Vögel Z. 9/10) im Sinne des Symbols der Seele oder „trepete resnic“ (im Beben der Wimpern Z. 12) verweisen auf innere, geistige Vorgänge. Damit ist auch die Struktur des Inhalts, der Aufbau aus verschiedenen Ebenen angesprochen. Durch den intertextuellen Bezug zu Blok erhält das Gedicht bereits eine Tiefendimension, die den gesamten Kontext der dualistischen Natur der Geliebten einbringt. Diese wird in der Erinnerung mit dem Farbsymbol Blau mit Sehnsucht versehen. Sie stellt ein Ideal dar, dem die irdische Wirklichkeit – versehen mit den Symbolwerten der Farbe Rot - gegenübersteht. Typisch für Bloks symbolistische Lyrik sind die verschiedenen Wahrnehmungsebenen. Diese übernimmt Burghardt durch die Differenzierung einer bewußten, rationalen, materiellen Dimension, die durch die purpurne Farbe und den Begriff „žizni“ (Leben Z. 8, 13) markiert ist, von der inneren, geistigen Welt, der die Attribute der blauen Farbe, der Ferne (Sterne, Vögel, Ferne), Erinnerung, Märchen/Legenden, also der Phantasie und dem Traum zugeordnet sind.

„Tak nežno o ljubvi mne pela...“ (So zärtlich sang mir von der Liebe...)
(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Den meisten Merkmalen nach ist dieses Gedicht eines der konventionelleren von Burghardt. Aus dem Jahr 1921 stammend, ist es in russischer Sprache abgefaßt und trägt keine Überschrift. Es setzt sich aus vier Quatrains zusammen. Der Jambus zählt in der jeweils zweiten Zeile zwei Versfüße, in den übrigen doppelt so viele. So

entsteht eine ungewöhnliche Struktur, die auch das graphische Erscheinungsbild des Poems auffällig kennzeichnet. Der Kreuzreim alterniert (AbAb). Es kommen ein ungenauer (Z. 9/11) und nahe Reime (Z. 1/3, 5/7) vor. Einige der Reime sind Homioptota (Z. 2/4, 6/8, 13/15, 14/16). Der Reim der Zeilen 2/4 ist außerdem reich. Während sich die Reimwörter hinsichtlich des Vokalismus durchgehend als tonarm erweisen, kommt nur ein Reimwort vor, das hinsichtlich des Konsonantismus tonreich ist (Z. 11). Die Reimwörter der Zeilen 13/15 gleichen sich in ihrer akustischen Bedeutung (Z. 13/15).

Alliterationen heben bestimmte Begriffe hervor (Z. 2/3, 5, 7, 12, 13, 16). Dominante Vokale sind hier „a“ und „i“. Das Netz von Lautwiederholungen ist nicht allzu eng geknüpft. Die Kombinationen „ve“, „le“, „ne“, „la“/„lja“ und „ka“ finden sich in allen Strophen. Durch die Wiederholung eines Pronomens entsteht im letzten Quatrain lautliche Dichte: „tvoja“ – „tvoej“ – „tvoich“ (Z. 14, 15, 16). Vereinzelt Wiederholungen von Lautverbindungen sind z.B. „Tak“ – „tajal“ (Z. 1, 4), „okoškom“ (Z. 3), „ložilsja“ – „lik“ – „približala“ (Z. 5, 6, 7), „ropščuščij trostnik“ (Z. 8), „stich“ – „moich“ (Z. 12, 13).

Die umrahmenden Strophen sind wie im Gedicht „Tol’ko sinee plat’e tvoe...“ (Nur dein blaues Kleid...) parataktisch, die mittleren hypotaktisch. Asyndeta zeichnen die Syntax aus. Nur die erste Strophe besteht aus zwei Sätzen. Die übrigen sind aus je einem Satz gebildet. Enjambements kommen nur innerhalb der Strophen regelmäßig vor (Z. 1/2, 5/6, 7/8, 9/10, 11/12, 13/14). Es finden sich sehr viele Inversionen (Z. 1/2, 4, 10, 14, 15, 16), die dem Autor bestimmte Reime ermöglichen. Als Anaphern können die Konjunktion „i“ (und Z. 4/5/15) und die Präposition „v“ (in Z. 10/12/ 13) gelten.

Zentral für Struktur und Inhalt sind auch in diesem Gedicht wieder die Pronomen der ersten und zweiten Person Singular. Letztere treten konzentriert im letzten Quatrain auf. Konkreta dominieren das semantische Feld. Adjektive kommen sehr wenige vor. Die Verben im Präteritum versetzen die Begebenheit in die Vergangenheit. Sie wird als Erinnerung erzählt. Aktive Verben beziehen sich dabei niemals auf das lyrische Ich. In Zeile 6 findet sich der Archaismus „lik“ (Antlitz) passend zum Kontext der Hirtenidylle. Die Verbform „ostaviv“ (blieb Z. 9) besitzt eine ukrainische Endung. Es handelt sich dabei um einen Fall von Sprachvermischung, der bei Burghardt mehrfach auftritt.

In dem Gedicht geht es um die Trennung eines Liebespaares, bei der ein Partner in seinem Schmerz zurückbleibt. Die erste Strophe beschreibt die Idylle dieser gewesenen Liebe. Unwirklich-idealisierte, naiv-sentimentalistische Schäferszenen bildeten in der sogenannten Arkadischen oder Hirtendichtung die Idylle als Realitätsflucht.⁸²⁷ Zur Inszenierung einer solchen Idylle gehört hier insbesondere das Instrument „svirel“ (Schalmei), das im verkürzten Vers hervorgehoben wird (Z. 2). Das Instrument ist personifiziert und wird zum Vermittler, zur Stimme der Liebe (Z. 1). Als Metaphern dienen Tages- (Z. 3) und Jahreszeiten (Z. 4). Die Idylle mit ihren Naturmetaphern wirkt wie ein stereotypes Volksliedszenarium. Die Abendstimmung sowie die Angabe „za okoškom“ (hinter dem Fenster Z. 3) zeugen von einem Vorgang, der sich nicht in direkter Nähe des lyrischen Ich abspielt. Vom Abend als Ende des Tages kann eine Analogie gebildet werden zum Ende der Liebe. Die Jahreszeit dagegen ist der April, der emotionale Wechselhaftigkeit verbildlicht.

⁸²⁷ Vgl. Wilpert (1959), S. 233.

Hier ist er als jungfräulich („devstvennyj“ Z. 4) dargestellt, als Übergang, gegen den der Winter langsam den letzten Widerstand aufgibt. Im übertragenen Sinne schwinden gleichsam Gefühlskälte und Unschuld. Daß es sich dabei um allmähliche Prozesse handelt, enthüllen die Verbformen (Z. 3/4).

Im zweiten Quatrain vollzieht sich eine Annäherung der zwei Personen, welche letztendlich die Unschuld zerstört. Das beigeordnete Farbsymbol „alo“ (purpurrot Z. 5) zeugt von Leidenschaft bzw. Sünde. Insbesondere bezogen auf „lik“ (Antlitz Z. 6) spiegelt es Erregung oder Scham wieder. Dies bildet den Kontrast zum Adjektiv „devstvennyj“ (jungfräulich Z. 4) sowie zur unschuldigen Erwartung des lyrischen Ich (Z. 6). Die zweite Zeile (Z. 6) dieser Strophe ist die einzige der zweifüßigen Zeilen, in denen kein Pronomen auftaucht, aber wie in Zeile 10 handelt es sich auch hier um einen Teil des Körpers. Das Adjektiv „tichij“ (leise) verwandelt die Forderung in eine passive Erwartungshaltung. Der Archaismus Antlitz ist ein Element der Idylle. Die Verbindung der Worte wirkt außerdem wie die Periphrase eines Toten. Die Erwartung des eigentlichen Kusses wird beim Rezipienten geweckt durch die in Zeile 7 beschriebene Annäherung. Diese deutet einen Kuß zwar an, läßt aber offen, ob der Kuß ausgeführt wurde. So erzeugt der Autor Spannung einer sublimen Erotik des Unausgesprochenen. Die Szenerie von Schilf (Z. 8) ist durch Zischlaute onomatopoesisch veranschaulicht.

In syntaktischen Parallelismen, aber antithetischem Inhalt stehen die Aussagen der Zeilen 9 und 10 zueinander. Eine der im Gedicht vorkommenden Personen scheidet aus dem Geschehen aus (Z. 9). Das Kommunikationsmittel „svirel“ (Schalmei Z. 9) und das lyrische Ich, verborgen hinter der Synekdoche „rukach“ (Hände Z. 10), bleiben zurück. Das Instrument verwandelt sich in dieser Situation vom Kommunikationsmittel zwischen den Liebenden in ein Erinnerungsstück an diese gewesene Liebe, als Teil des verschwundenen Geliebten. Die Ursachen der Trennung spielen hier keine Rolle. Die Umschreibung der Trennung ist auf ein syntaktisches Minimum von Pronomen und Verb reduziert: „ty ušla“ (du gingst weg Z. 9). Es geht dem Autor vielmehr um die Darstellung der emotionalen Situation des Verlassenen. Gleichgültigkeit der Welt gegen das lyrische Ich und seinen Schmerz kommen im Adverb „lenivo“ (faul Z. 11) zum Ausdruck. Isolation des lyrischen Ich vom Rest der Welt verrät der Vorgang „zakryl... stavni“ (schloß... die Fensterläden Z. 11). Bei diesem Bild wirkt verstärkend der Rückbezug auf die Fenster aus Zeile 3 mit dort noch geöffneten Läden. Das Bild vom personifizierten Wind (Z. 11) vermittelt den Eindruck der absoluten Einsamkeit und Verlassenheit. Aktivität ging vorher von „ty“ (du) aus, nun vom Wind. Das lyrische Ich ist also allein und weiterhin passiv. Außerdem ist der Akt des Schließens eine Metapher für den Abschied. Dieser Abschied erweckt eine Reaktion, die im Partizipialadverb „droža“ (zitternd Z. 12) ausgedrückt ist. Es offenbart Angst, Unsicherheit oder Verzweiflung. Der Vergleich jenes mit einem Geräusch des Schließens dargestellten Abschieds mit der Lyrik (Z. 12) führt wieder zur Schalmei und ihrer Assoziationskette von der Idylle zurück. Die Idylle wird an dieser Stelle jedoch durch das beigeordnete Adjektiv „skorbnyj“ (traurig Z. 12) negiert, das gleichzeitig die Lyrik personifiziert und eine Enallage bildet, die eigentlich die Emotion des Verlassenen meint. Die Idylle ist zerstört.

Der abschließende Quatrain variiert manches aus den vorangehenden Strophen und erzielt damit neue Aussagen sowie eine andere Wirkung. Die Wandlung führt dabei von positiven zu traurigen Emotionen. Die Schalmei (Z. 14), personifi-

ziert wie im ersten Quatrain, agiert in der letzten Strophe ihrem Tun aus der ersten Strophe entsprechend: sie spielt („pela“/ sang Z. 13, „zvenela“/ tönste Z. 15). Das Instrument übernimmt also Aktivität, das lyrische Ich bleibt weiterhin passiv. Vermutlich spielt es sogar die gleichen Lieder „o ljubvi“ (von der Liebe Z. 1, 15). Doch die Wirkung ihrer Lieder auf die Gefühle des lyrischen Ich sind in den beiden Quatrains diametral entgegengesetzt bzw. komplementär: „nežno“ (zärtlich Z. 1) und „rydaja“ (schluchzend Z. 13). Im Chiasmus ausgedrückt „tvoja svirel“ (deine Schalmei Z. 2) – „svirel’ tvoja“ (Schalmei deine Z. 14) zeigt sich die veränderte Bedeutung der Schalmei von einem Teil der Geliebten zu einem Instrument, das sich vor die Abwesenheit der Geliebten schiebt. Die Wendung „svirel’ tvoja“ (deine Schalmei Z. 14) bildet außerdem einen Parallelismus membrorum zu „rukach moich“ (meine Hände Z. 13). Die Betonung liegt jeweils auf der Feststellung, daß die Schalmei nicht mehr Teil der Anwesenheit der Geliebten ist. Schwache Anklänge an die Gefühle der ersten Zeile finden sich denn auch in den Abschlußversen (Z. 16). Die Schalmei wirkt wie ein Gefäß, in dem man die Liebe bzw. die Erinnerung an die Liebe aufheben kann, obwohl sie vergangen ist. Die frühere Liebe ist somit zum Quell des Leidens geworden.

Insgesamt wirkt der Inhalt wie das stereotype Volksliedszenarium nach dem Schema Liebe, Verlassenwerden, zerstörte Idylle. Die Entwicklung verläuft dynamisch von Liebe und Verlust der Unschuld in den ersten beiden Strophen zu Trennung und Erinnerung in den letzten beiden. Burghardts Einsatz solcher einfachster, idyllischer Stilmittel ist jedoch raffiniert und vermag durch ihre Modifikation der Motive mit einer unerwarteten Lösung, den Rezipienten zu überraschen. Auch die Technik der passiven Zeichnung des lyrischen Ich ist treffend.

„Die Liebenden“

(Vgl. Text und Quellenangabe Anhang D)

Eines der kürzesten vierzeiligen Gedichte Burghardts ist das deutsche Stück mit dem Titel „Die Liebenden“ aus dem Jahr 1933. Es umfaßt nur drei Strophen, also 12 Verse. Metrum ist der fünffüßige Jambus. Der umarmende Reim unterliegt folgender Alternanz: aBBa. Damit wird es zu einem Beispiel der Envelope-Strophe. Sämtliche Reime sind genau und hinsichtlich des Vokalismus tonarm. Das ist jedoch in Burghardts deutschen Gedichten die Regel. Hinsichtlich des Konsonantismus sind einige Reimwörter tonreich (Z. 1/4, 2/3, 6/7, 10/11). Ein reicher Reim findet sich in den Zeilen 10/11. Eben diese Reimwörter stehen in einer besonderen Beziehung zueinander, da sie Synonyme sind. Verschiedene Farben stellen die Reimwörter der Zeilen 9/12 dar. Grammatisch bedingt sind die Reime der Zeilen 9/12 und 10/11.

Nur eine Alliteration findet sich (Z. 4). Sie gibt onomatopoetisch den Eindruck einer Hetze wieder. Elisionen kommen dagegen mehrfach vor (Z. 2, 4, 6, 8). Sie stellen Anpassungen an den Rhythmus dar. Das gleiche gilt für die klingende Silbe (Z. 6). Dominanter Vokal ist „e“. Ein dichtes Lautgeflecht bildet sich v.a. aus Ketten der Verbindung des Vokals „e“ mit „n“ oder mit „r“, oft auch erweitert um ein „v“ zum Präfix „ver“. Weniger weit verteilte Kombinationen sind z.B.: „jedes“ – „diese seltne“ – „atemlose“ – „Meereshorte“ (Z. 1, 2, 3, 6), „seltne“ – „dunklen“ – „Perlen“ – „hell leuchtende“ (Z. 2, 5, 6, 7), „atemlose“ – „verlorner“ (Z. 3, 4), „Herzen hetzten“ – „hell“ (Z. 4, 7), „dunklen“ – „versunknem“ (Z. 5, 6), „versunknem Meereshorte“ (Z. 6), „leuchtende“ – „standen“ – „Abend“ (Z. 7, 8, 9), „ge-

ahnte Worte“ (Z. 7), „als“ – „malt“ – „als“ – „Alters“ (Z. 8, 9, 11, 12), „silberblau“ – „Bilder“ (Z. 9, 10).

Je vier Zeilen bilden eine Strophe und einen Satz. Enjambements innerhalb der Strophen tauchen auf (Z. 3/4, 9-11). Die Konjunktion „als“ bildet eine Anapher von Konjunktivsätzen in den Zeilen 8 und 11. Der Satzbau ist eher hypotaktisch und asyndetisch. Ein paar Inversionen (Z. 3/4, 10/12) entstehen durch einen vorgezogenen Vergleich oder einen nachgestellten Genitiv. Außerdem sind Appositionen (Z. 1, 6, 11) vorhanden. Satzzeichen des Affekts wurden nicht verwendet.

Auf semantischer Ebene findet sich nichts Auffälliges. Die Konkreta überwiegen. Relativ viele Adjektive illustrieren die Aussagen. Darunter befinden sich auch Epitheta ornantia (Z. 5, 10). Unter den Verben kommen zwei Formen des Konjunktivs vor (Z. 8, 11). Die Pronomen beschränken sich auf die dritte Person Plural, die eine auktoriale Erzählhaltung vermitteln.

Als etwas Kostbares beschreibt Burghardt das, was die Liebenden haben, mit einer Zeitmetapher „seltne Stunde“ (Z. 2). Die Beteiligung von zwei Menschen umschreibt er mit den Angaben „jedes...halb“ (Z. 1). Ein Vergleich über die personifizierten Herzen, als traditionellem Sitz von Emotionen, stellt in den Zeilen 3 und 4 dar, wie lange die Liebenden sich bzw. ihre Liebe gesucht haben. Die Suche wird dabei mit einer „Jagd“ verglichen und onomatopoetisch durch Atemlosigkeit veranschaulicht (Z. 4). Wegen der ermöglichten Alliteration wurde vermutlich auch der etwas unglückliche Vergleich mit „Hunden“ gewählt (Z. 3). Die lange währende Erfolglosigkeit der Suche drückt der Autor mit „...jahrein.../ ...verlorner..“ (Z. 3/4) aus.

In Zeile 6 taucht noch ein Vergleich mit etwas Kostbarem auf: In diesem Fall „Perlen“, die in der griechischen Mythologie die Liebesgöttin Aphrodite, im christlichen Verständnis das Himmelreich und darüber hinaus im allgemeinen Vollkommenheit symbolisieren. Wie die „Jagd“ und die „seltne Stunde“ drückt auch der Vergleich der „Perlen“ aus, wie wertvoll und vergänglich gegenseitige Liebe ist. Durch Helligkeitskontraste im Bild der Zeilen 5 und 7 („dunklen“, „hell leuchtende“) stechen die zwischen den Liebenden gesprochenen Worte besonders hervor. Das optische Erlebnis in Zusammenhang mit „Worte“ (Z. 7) bildet eine Synästhesie. Die „Worte“ erhalten die Funktion eines Schlüssels. Die dazugehörige Metapher „offnen Tor“ (Z. 8) verbildlicht dabei gegenseitiges Verständnis oder gelungene Kommunikation.

Die Personifizierung vom Abend (Z. 9) in Verbindung mit den Farbbezeichnungen „silberblau“ (Z. 9) und „Grau“ (Z. 12), die Periphrase „hohe Throne“ (Z. 10), die in Zeile 11 noch vertieft wird, weisen auf das hin, was explizit in einer Genitivmetapher (Z. 12) genannt ist: „des Alters“. Einerseits bedeutet dies, daß die Liebenden bis ins Alter zusammen bleiben, andererseits, daß sie sich dann ihrer Liebe erinnern können.

Zwischenresümee

Gemeinsam ist den besprochenen Liebesgedichten eine mit dem Thema korrespondierende Struktur der Pronomen, die sich auf die ersten beiden Personen im Singular konzentriert. Auffällig ist an diesem Kapitel weiterhin, daß ebenso wie bei den Liebesgedichten ohne fixierte Form keine Quatrain-Gedichte in ukrainischer Sprache dem Thema zugeordnet werden können. Eine Flut russischer Liebesquatrains entstand offensichtlich im Jahr 1921. Ähnlich den Quatrains mit weltliterari-

schem Thema, die im gleichen Jahr entstanden, sind Zitate Bloks und seines symbolistischen Stils häufig.

Die später entstandenen ukrainischen Gedichte Burghardts, die sich mit weltliterarischen Liebestopi befassen, weisen allein durch ihre Sonettform mehr Harmonie und Schönheit auf. Die Verwendung von ukrainischer Sprache und die Korrespondenz von Form und Inhalt sind Charakteristika von Burghardts Spätwerk. Im Vergleich obiger Analysen mit den genannten Sonetten wird außerdem eine größere Raffinesse und Originalität im ukrainischen Spätwerk erkennbar.

3.2.2.4 *Quatrains mit philosophischem, psychologischem oder meditativem Inhalt*

*„Ni doli, ni voli u mene nema, / zostalasja til'ky nadija odna.“
(Ich besitze weder ein Schicksal noch Freiheit, / es bleibt einzig die Hoffnung.)⁸²⁸*

Einführung in die Thematik

Einige Quatrain-Gedichte der übrigen Unterkapitel, insbesondere der Naturlyrik, besitzen ebenfalls philosophische Aussagen. Doch sind sie mit anderen Sujets verknüpft oder in bestimmte Metaphorik gekleidet. Die unter diesen Abschnitt subsumierten Gedichte bringen oft seelische Erfahrungen zum Ausdruck (z.B. „Za oknami, taja...“ / Hinter dem Fenster tauend..., „Moja toska, kak kryl'ev černych trepet...“ / Meine Trauer wie das Zittern der schwarzen Flügel..., „Otdavši dušu golubuju...“ / Die blaue Seele hingebend, „Weihe“) oder in einem speziellen Fall eine sinnliche Erfahrung, die geistig-seelischen Genuß bereitet („Im Konzert“). Außerdem sind die Motive Vergänglichkeit oder Schicksal ohne Einkleidung in Naturmetaphern oder Liebestopi in diesem Kapitel analysiert („Vzvolnovannymi oblakami...“ / Durch aufgeregte Wolken, „Ustremitel'nyj beg korablja...“ / Der gelenkte Lauf des Schiffes..., „Ne znaju, ne znaju, ne znaju...“ / Ich weiß nicht, ich weiß nicht, ich weiß nicht...).

Diese Heterogenität philosophischer Themen ist in den meisten Werken Burghardts vorhanden, abgesehen lediglich von den Gedichten unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit nur einer Strophe, unter denen russische Naturlyrik die Aussage philosophischer Ideen dominiert.

„Moja toska, kak kryl'ev černych trepet...“ (Meine Trauer wie das Zittern der schwarzen Flügel...)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Auf den Sommer 1913 datiert ist dies das früheste Gedicht von Burghardt, das im Druck erschien. Wie die meisten seiner Frühwerke ist es in russischer Sprache verfaßt und trägt keinen Titel. Es besteht aus vier Quatrains. Die je erste und letzte Zeile jeder Strophe ist im fünffüßigen Jambus verfaßt und besitzt weibliche Endungen. Die jeweils mittleren beiden Zeilen zählen dagegen nur drei jambische Versfüße und enden mit männlichen Versschlüssen. Auffällig ist der Reim dieser mittleren Zeilen, der von der zweiten bis vierten Strophe derselbe bleibt. Demnach besitzt der umarmende Reim folgende Struktur: AbbA/CddC/EddE/FddF. Die Reime sind durchgehend genau. Diese Genauigkeit rührt zu einem großen Teil von

⁸²⁸ Zit. n. „Nadija“ (Hoffnung) von 1887. Vgl. Ukraïka, S. 72.

grammatisch bedingten Reimen (Z. 1/4, 2/3, 6/7/10/11, 9/12, 13/16). Reiche Reime finden sich in den Zeilen 2/3 und 7/15. Hinsichtlich Konsonantismus (Z. 1, 4) und Vokalismus (Z. 5, 8, 9, 12, 13) erweisen sich einige Reimwörter als tonreich. Die Beziehung eines Wortfeldes besteht zwischen den Reimwörtern der Zeilen 2 (zartes Tier) und 3 (zarte Pflanze) sowie 9 (Tiergattung) und 12 (bestimmtes Individuum aus der Tiergattung).

Eine Reihe von Alliterationen (Z. 1, 5, 7, 8, 15) schafft Strukturen auf lautlicher Ebene. Die Elision (Z. 12) erfolgt aus Gründen des Rhythmus. Der Vokal „o“ dominiert in diesem Fall. Das dichte Netz von Wiederholungen auf phonetischer Ebene ist hier den vielen strukturierenden semantischen und syntaktischen Parallelismen zuzuschreiben. So kommen die Lautverbindungen „mo“ und „ka“ sehr oft vor. Auch die übrigen Kombinationen beschränken sich meist nicht auf eine Strophe, z.B. „kryl'ev“ – „motyl'ka“ – „omely“ – „kryl'ev“ (Z. 1, 2, 8, 9), „kryl'ev“ – „cvetka“ – „vetra“ – „cvetok“ – „ognevoj“ – „kryl'ev“ – „trevogoju“ – „svetlo“ (Z. 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 16), „černych trepet“ – „trevogoju“ – „predsmertnyj“ (Z. 1, 10, 12), „trepet“ – „cvetka“ – „vetra...lepet“ – „cvetok“ – „strujke toj“ – „svetlo“ (Z. 1, 3, 4, 5, 14, 16), „nočnogo“ – „sonnyj“ – „son“ – „volnoj“ – „no“ – „volnoj svetločesujnoj“ (Z. 2, 4, 8, 11, 14, 16), „čašuju“ – „usnuvšego“ – „duša“ – „zastyvšej“ – „duša“ – „svetločesujnoj“ (Z. 3, 4, 5, 8, 11, 12, 16), „toska“ – „motyl'ka“ – „cvetok“ – „toskoj“ – „otravoj“, „toska – čto“ – „toska – potok“ – „toj“ (Z. 1, 2, 5, 6, 7, 9, 13, 14), „otravoj ognеvoj“ – „trevogoju“ – „volnoj“ – „zov“ – „tvoj“ – „volnoj“ (Z. 7, 10, 11, 12, 16), „každaj“ – „odin“ (Z. 14, 15), „droža gorit“ (Z. 16), „volnoj svetlo“ (Z. 16).

Die Syntax ist vorwiegend hypotaktisch und asyndetisch. Die zahlreichen syntaktischen Pausen (Z. 1, 5, 8, 9, 12, 13, 16) lassen sich auf diese Strukturen zurückführen. Enjambements kommen relativ regelmäßig vor (Z. 1/2, 3/4, 9/10, 14/15). Mittel der poetisierten Syntax sind Inversionen (Z. 1, 3/4, 5, 7, 10, 14, 15) und Appositionen (Z. 1/2, 5, 16). Emphatische Wirkung hat auf syntaktischer Ebene lediglich eine Aposiopese (Z. 7). Zahlreiche Bindestriche sind in der Struktur des Gedichts begründet (Z. 5, 8, 9, 12, 13). Das auffälligste Merkmal des Gedichts und gleichzeitig seine Grundstruktur bilden die zahlreichen Anaphern. Das Pronomen „moja“ (mein) leitet jede Strophe ein. Die mittleren Strophen werden davon sogar eingerahmt. Dabei ist das Pronomen abwechselnd mit den Abstrakta „toska“ (Trauer Z. 1, 9, 13) und „duša“ (Seele Z. 5, 8, 12) verbunden. Die Aufzählung in den Zeilen 6/7 ist asyndetisch und parallel zur Wortstellung in Zeile 5.

Für den Inhalt bezeichnend ist die Verteilung der Wortarten. So kommt sich die Anzahl von Konkreta und Abstrakta beinahe gleich, was auf einen hohen Grad an Abstraktion des Inhalts hinweist. Einige Adjektive illustrieren die Darstellungen. Bei den ohnehin wenigen Verben handelt es sich meist um Partizipien. Das verdeutlicht die Handlungsarmut des Gedichts. Neben dem Possessivpronomen, welches das lyrische Ich bezeichnet, kommt lediglich einmal der Bezug zur zweiten Person Singular vor. Es geht also v.a. um das lyrische Ich und seine subjektiven Empfindungen, die Handlung bedingt jedoch auch ein Gegenüber. Neben der genannten Wiederholung des Possessivpronomens „moja“ (mein) und der beiden damit verbundenen Abstrakta, wiederholen sich auf semantischer Ebene weiterhin das Konkretum „kryl'ev“ (Flügel Z. 1, 9), „cvetka“/ „cvetok“ (Blüte Z. 3/5) sowie Ausdrücke für zitternde Bewegung (Z. 1, 5, 16).

Die Wiederholungen verdeutlichen bereits die Aussage des Poems. Es geht um das Gefühl der „toska“ (Trauer) als einem Seelenerlebnis. Zur Beschreibung dienen v.a. Vergleiche (Z. 1, 5, 8, 13) und Genitivmetaphern (Z. 1/2, 3, 8, 12). In der ersten Strophe gehören dazu Bilder der zartesten Tiere (Z. 2) und Pflanzen (Z. 3) kombiniert mit der Farbe der Nacht (Z. 1), mit einer sanften, natürlichen Akustik (Z. 4) und Verben zartester Bewegung (Z. 1). Der Nachtfalter, der sich aus diesen Angaben zusammensetzt, dient als Verkörperung der Seele. Der erste Quatrain bildet einen Vergleich für die Trauer, nämlich im Bild des „nočnogo motyl'ka“ (Nachtfalter Z. 2), der aus einer Blume trinkt und sanftem Wind ausgesetzt ist. Sehnsucht ist diesen Bildern zufolge eine zarte Regung der Seele.

Im zweiten Quatrain kommen in zwei Metaphern Pflanzenbilder vor. Sie verbildlichen die Seele, die als Anapher von „Moja duša“ (Meine Seele Z. 5 und 8) diese Strophe beherrscht. Die zarte Bewegung aus Zeile 1 wiederholt sich im Partizip „drožaščij“ (zitternd Z. 5). Sie zeugt von Erregung. In der ersten Metapher wird die Seele mit „cvetok“ (Blüte Z. 5) verglichen und dient gleichzeitig als Gefäß (Z. 6/7). Daß es sich um eine reine Seele handelt macht das zugeordnete Farbsymbol „belyj“ (weiß Z. 5) deutlich. Der Inhalt des Blumengefäßes ist wiederum das Leitmotiv des Gedichts, die Trauer (Z. 6). Die asyndetische Reihung mit erweiterter Metapher setzt „toska“ (Trauer) dem „otravoju ognevoj“ (mit feurigem Gift Z. 7) gleich. Die „toska“ kann also auch wie Gift auf die Seele wirken, kann die Seele krank machen. Bedrohlich wird das Bild durch den doppelten Charakter der physischen Vernichtung: Feuer und Gift. Dadurch vermittelt der Autor den Schmerz, den die leitmotivische Trauer verursacht. Wie eine Resignation oder ein Verstummen vor dem Schmerz wirkt die Aposiopese, mit der der asyndetische Vergleich schließt. Die zweite, eine Genitivmetapher, schließt die Strophe ab. Wieder kommt eine Pflanze vor, diesmal eine konkrete, die Mistel, die heilende, schützende Kräfte symbolisiert. Die Seele kann also auch durch die „toska“ geschützt werden. Die Mistel ist personifiziert. Ihr Attribut „zjabkij son“ (kälteempfindlicher Traum Z. 8) wirkt symbolistisch. Die Wärmeempfindung „zjabkij“ (kälteempfindlich Z. 8) steht der aus der vorangehenden Zeile „ognevoj“ (feurig) diametral entgegen.

Die dritte Strophe bedient sich der Vogelmetaphorik. Wie im ersten Quatrain beschreiben die Metaphern wieder die Trauer statt der Seele. Zunächst geht es dabei allgemein um einen Vogel und seine natürliche Fortbewegungsart, das Fliegen (Z. 9). Die Genitivmetapher „vzmachi kryl'ev pticy“ (Flügelschläge eines Vogels Z. 9) entspricht einer Vergrößerung der Bewegungen aus dem ersten Quatrain. Der akustische Eindruck, der folgt, „nemoj“ (stumm), ist ein stereotypes Attribut des Leitmotivs „toska“ (Trauer Z. 10). Das metaphorische Bild von der Erstarrung (Z. 11) beschreibt treffend den emotionalen Zustand von Stillstand, bei dem die Trauer keine Bewegung zuläßt, weder gefühlsmäßig noch im Sinne eines Weiterlebens. Die implizite Statik widerspricht der Bewegung der umgebenden Bilder von „volnoj“ (Welle Z. 11) oder „vzmachi“ (Schläge Z. 9). Der zweite und abschließende Vergleich dieses Quatrains bezieht das Symbol vom Adlerweibchen mit ein (Z. 12), das im gegebenen Kontext der Todesnähe („predsmertnyj“/ Todes- Z. 12) den Aufstieg der Seele in den Himmel im Sinne einer christlichen Auferstehungssymbolik repräsentiert. Die Seele ist also vor lauter „toska“ (Trauer) erstarrt.

Im Kontrast zum Bild der Erstarrung aus Zeile 11 zeichnet sich die letzte Strophe durch Bewegung aus, die nicht explizit, aber doch assoziativ mit Wasser verbunden ist. Die hyperbolische Zahl „tysjačestrujnij“ (tausendrinnend Z. 13) im-

pliziert Unaufhaltsamkeit und Überfluß. Diese Bewegung erhält die Konnotation einer Flucht vor dem, was laut der Hyperbel in Zeile 14 überall, also auch im Geiste des lyrischen Ich, auftaucht: die Erinnerung an eine zweite Person (Z. 15). Eine Verengung findet statt von den hyperbolischen Begriffen „tysjačestrujnyj“ (tausendrinnend Z. 13) und „každyj“ (jeder Z. 14) auf das Gegenteil „odin liš“ (einzig nur Z. 15). Der Gedanke an Flucht vor jener Erinnerung führt wiederum zu der Annahme, daß eben dieses Gegenüber die Quelle der Trauer ist. So ist es verbunden mit dem Partizip „droža“ (zitternd Z. 16), das wie sein Pendant in Zeile 5 von Erregung zeugt. Es evoziert die Assoziation einer Spiegelung auf der Wasseroberfläche und gleichzeitig mit dem Verb „gorit“ (brennt Z. 16), das üblicherweise mit Leidenschaft oder Schmerz verbunden wird. Die Verknüpfung dieses Verbs mit Wasser scheint eine Verfremdung mit gegensätzlichen Elementen zu sein, könnte aber mit Reflexionen der Wasseroberfläche erklärbar sein. Das Adjektiv „svetlo“ (hell Z. 16) erscheint als ein Zeichen der Hoffnung, welche jedoch gleichzeitig durchbrochen wird. Die Andeutung konkreter Fischschuppen relativiert nämlich diese Hoffnung als Symbol von Unterwelt und Verdammung.

Die von Kovaliv⁸²⁹ erwähnte neoromantische und symbolistische Gestaltung findet ihren Ausdruck also sowohl in der Konzeption des Gedichts, das die Seele und Empfindungen des lyrischen Ich ins Zentrum rückt, in den Bildern der Nacht und der Zerstörung, in der Verfremdung des gewohnten Blickwinkels hin zu neuer, nämlich seelischer Wahrnehmung als auch in den Metaphern.

„Ustremitel’nyj beg korablja...“ (Der gelenkte Lauf des Schiffes...)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

„Ustremitel’nyj beg korablja...“ (Der gelenkte Lauf des Schiffes...) ist ein weiteres russisches, titelloses Gedicht mit vier Quatrains aus dem Jahr 1921. Außergewöhnlich ist das Metrum, der dreifüßige Anapäst. Dieses Metrum in seiner akatalektischen Variante mit dem Charakter musikalischen Takts wurde in seinem Ursprung in Griechenland v.a. als Prozessionslied und bei Chorauftritten in Dramen verwendet.⁸³⁰ Der Kreuzreim besitzt ausschließlich männliche Endungen. Das hat zur Folge, daß die Reimwörter hinsichtlich Vokalismus und Konsonantismus durchgehend tonarm sind. Außerdem sind die Reime ausnahmslos genau. Dazu trägt eine relativ hohe Anzahl Homoioptota bei (Z. 6/8, 9/11, 10/12). Einige Reime sind reich (Z. 1/3, 6/8, 10/12) oder tief (Z. 9/11). Paronomasie besteht innerhalb der Reime der Zeilen 1/3 sowie 10/12. Metrum und Reime bieten also kaum Unregelmäßigkeiten und erzeugen eine eher leiernde, eintönige Wirkung.

Alliterationen kommen zahlreich vor, um einzelne Begriffe hervorzuheben (Z. 2, 4, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 16). Dabei bildet die Alliteration in „ten’ju tvoej“ (Schatten deinen Z. 12) die Umkehrung von „tvoju...ten“ (deinen Schatten Z. 2). Die Kombination des Liquiden „l“ mit dem Phonem „a“ sowie „v“ und „r“ mit dem Phonem „e“ finden sich im gesamten Gedicht. Weitere Verbindungen auf der phonetischen Ebene sind z.B. „Ustremitel’nyj“ – „ten“ – „vetril“ – „veter“ – „obvetšaloj“ (Z. 1, 2, 5, 7, 10), „ukačal“ – „sverkajuščij“ – „kaminnoj“ – „mrak“ – „zakat“ – „tak“ – „skazočnych“ (Z. 3, 4, 8, 9, 13, 14, 16), „tvoju“ – „poverila“ – „dove-

⁸²⁹ Vgl. Kovaliv (o. J.), S. 20.

⁸³⁰ Vgl. Wilpert (1959), S. 15.

rivšis“ – „tvoej“ – „pytlivo“ – „tvoi“ (Z. 2, 3, 5, 12, 14, 15), „ostalsja...storožit“ – „Poskorej“ – „oseniv“ (Z. 9, 11, 12), „ty“ – „pytlivo“ (Z. 13, 14).

Die erste und dritte Strophe bestehen aus je zwei Parataxen, während die anderen beiden Quatrains aus je einer Hypotaxe gebildet sind. Daher ist die Syntax asyndetisch. Enjambements finden sich nur wenige (Z. 1/2, 7/8, 9/10). Inversionen heben in diesem Gedicht meist Pronomen hervor (Z. 6, 9, 10, 12, 14). In auffälliger Anfangsstellung befinden sich die Konjunktion „i“ (und Z. 5, 9, 15) und die Präposition „v“ (in Z. 8, 10). Dies sind ebenso strukturierende Mittel wie der Doppelpunkt (Z. 3).

Auf semantischer Ebene findet sich die übliche Verteilung: Einer dominanten nominalen Gruppe, innerhalb derer die Konkreta überwiegen, sind vergleichsweise wenige Verben sowie einige Pronomen zugeordnet und eine noch geringere Anzahl Adjektive. Die Pronomen bezeichnen die ersten beiden Personen im Singular. Besonderheiten sind ein Konjunktiv (Z. 11) unter den Verben und eine Farbbezeichnung (Z. 4) unter den Adjektiven.

Das Gedicht wird beherrscht von der Metapher des Schiffs als Metapher für Leben und Reise bzw. für eine Gemeinschaft, die hier das lyrische Ich und eine zweite Person bilden. Dessen Weg scheint zunächst zielstrebig und geradlinig zu verlaufen (Z. 1). Der Mensch ist bei dieser Vorstellung sorglos (Z. 2-4). Leichtigkeit, Vertrauen und Zuversicht vermitteln die Wendungen „tvoju legkuju ten“ (deinen leichten Schatten Z. 2) bzw. „ty poverila“ (du glaubtest Z. 3). Die Person genießt, was das Leben ihr zu bieten hat, siehe die Genitivmetapher „daljach zemlja“ (die Weiten der Erde Z. 3) und das Hendiadyoin „zolotoj i sverkajuščij“ (golden und funkelnd Z. 4).

In einer Genitivmetapher taucht mit der Synekdoche „vetril“ (Segel Z. 5) die Metapher vom Schiff wieder auf. Und das sorglose Vertrauen des Menschen in dieses Leben verbirgt sich hinter dem Partizip „doverivšis“ (sich anvertrauend Z. 5). Eine Wendung erfolgt mit der Einbringung des Begriffs „sud’be“ (Schicksal Z. 6). Das Schicksal taucht bei Burghardt oft auf als rücksichtslose, unbeeinflussbare Kraft. Als eine solche kann es auch den bisher als geradlinig beschriebenen Verlauf des Lebens/ des Schiffes umlenken. In Zeile 7 spielt der personifizierte Wind mit Asche und bildet Kreise. Diese Szene impliziert ebenso wie das Partizip „progorevšej“ (verbrannt Z. 8) eine vorangegangene Zerstörung. Die Kreise implizieren einen unaufhörlichen Zyklus. Der Lebenslauf birgt also sowohl Zerstörung als auch Neubeginn. Weder die Kraft des Schicksals noch die Zerstörung sind der zweiten Person laut Zeile 6 bewußt.

Die dritte Strophe dreht sich um das lyrische Ich im Zusammenhang mit dem „ty“ (du). Die Paronomasie „moej“ (mein Z. 9/10) und „tvoej“ (dein Z. 11/12) teilt den Quatrain. Es ist die einzige Strophe, in der keine Schiffs- oder Wassermetaphern vorkommen. Sein Leben beschreibt das lyrische Ich als zurückgezogen (Z. 9/10) und als beeinflusst von der anderen Person (Z. 11/12). Dabei taucht in Zeile 12 ein Motiv aus Zeile 2 wieder auf, das die zweite Person auf einen Schatten, also eventuell nur seine geistige Anwesenheit, reduziert. Die Zurückgezogenheit könnte eine Einsamkeit verkörpern, die eintritt nach einer Schicksalswendung wie einer Trennung. Das Vergehen von Lebenszeit verdeutlichen der Komparativ „Poskorej“ (Schneller) und onomatopoetische Lautwiederholungen von „p“, „o“, „r“, „ž“ (Z. 11). Der Konjunktiv formuliert diese Beschleunigung des Zeitverlaufs als Wunsch des lyrischen Ich.

Die letzte Strophe zählt in Parallelismen Verben auf, die optische Wahrnehmungen der zweiten Person ausdrücken. Wahrgenommen wird dabei trotz dieser Verben nichts, denn die Metaphern „zakat“ (Sonnenuntergang Z. 13) und „tuman“ (Nebel Z. 14) behindern die Sicht im Sinne einer unklaren Zukunft und der Exotismus „skazočnych stran“ (märchenhafte Länder Z. 16) ist als Litotes dargestellt. Diese Begriffe treffen andererseits auf konkreter Ebene auf das Schiff zu, haben aber auch auf übertragener Ebene für das Leben ihre Gültigkeit. Insbesondere die Charakterisierung als „pytlivo“ (fragend Z. 14) stützt die Interpretation des Nebels als Hindernis in der Sicht auf den weiteren Weg, auf die Zukunft. Die Wendung in Zeile 15 enttäuscht die Erwartung einer stereotypen Aussage, die verfremdet wurde. Eigentlich ist „sучо блестят“ (schimmern trocken Z. 15) schon ein Oxymoron. Es verneint Freude, Rührung und auch Schmerz im Gesichtsausdruck der anderen Person (Z. 15).

Ohne Konkretisierung kommt dieses Gedicht also anhand von Metaphern verschiedener Seelenzustände zu einer Aussage über das Leben als unvorhersehbar Weg.

„Im Konzert“

(Vgl. Text und Quellenangabe in Anhang D)

Dieses späte Gedicht, datiert auf den 30.9.1943, zählt fünf Quatrains. Metrum ist der fünffüßige Jambus. Ein alternierender Kreuzreim (AbAb) bildet das Reimschema. Diese beiden Kriterien machen „Im Konzert“ zu einem der wenigen Beispiele Burghardts für die heroische Strophe. Die Reime der Zeilen 1/4 sowie 17/19 sind nah. Im übrigen sind alle Reime genau. Ein reicher Reim kommt in den Zeilen 14/16 vor. Er entsteht wie eine Reihe anderer Reime (Z. 5/7, 13/15, 14/16, 18/20) durch eine Homoiototon. Während sich alle Reimwörter hinsichtlich des Vokalismus als tonarm erweisen, sind einige von ihnen hinsichtlich des Konsonantismus tonreich (Z. 2, 3, 10, 12, 17, 18, 19, 20).

Elisionen kommen mehrere vor (Z. 4, 7, 11, 14, 16). Ebenso wie die klingenden Silben (Z. 5, 7) dienen sie der Erfüllung des Rhythmus. Alliterationen sind dagegen inhaltlich strukturierende Mittel (Z. 1, 2, 5, 13, 15, 17, 18, 19). Bei weitem am häufigsten ist wieder Vokal „e“. Die Lautkombinationen „en“, „el“ und „er“ sowie deren Spiegelungen tauchen besonders häufig auf. Erstere Verknüpfung ist oft um die Konsonanten „d“ oder „t“ erweitert: „den“ – „entlockt“ – „wartend“ – „zögernd“ – „unbekannt“ – „lichten Faden“ – „lichten“ – „den Abendgang“ – „Hände“ – „neben dir“ – „schmachtend“ – „zaudernd“ (Z. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17). Aber auch die Verbindung „an“ erstreckt sich über das gesamte Gedicht. Weniger häufig sind folgende Beispiele: „Sehnsucht“ – „Herzen“ – „gehn“ – „Sehnsucht“ (Z. 2, 4, 11, 20), „Klang“ – „schlanken“ – „schlagen“ – „als“ – „Wogensschlag“ – „Abendgang“ – „Land“ (Z. 2, 3, 4, 5, 10, 11, 16), „weile“ – „wie“ – „weiß“ (Z. 5, 7/9/13, 19), „des...es“ – „seh...Seele“ (Z. 6, 7), „unbekannt“ – „schwebt“ – „verebbt“ – „Abendgang“ – „Berge...Nebelkranz“ – „neben“ (Z. 6, 7, 9, 11, 12, 15), „lichten“ – „feuchter“ (Z. 10, 12), „Regenschleier“ – „Berge“ (Z. 11, 12), „krönt...Nebelkranz“ (Z. 12), „Dunkel...uns“ – „nur“ (Z. 13, 14), „still“ – „stockt“ – „übersteigt“ (Z. 15, 17, 18), „Trauer“ – „Träume“ (Z. 15, 16), „Gedanke“ – „dann“ (Z. 18, 19).

Jede Strophe ist syntaktisch in sich abgeschlossen. Enjambements verbinden die Zeilen 2/3, 5/6, 7/8, 9/10, 15/16, 19/20. Die Konjunktion „und“ kommt häu-

figer am Beginn der Verse vor (Z. 4, 7, 9, 15, 20). Die Syntax ist polysyndetisch. Hypotaktische Konstruktionen dominieren die ersten beiden Strophen sowie die Zeilen 14 - 15 und 19/20. Die übrigen Sätze sind Parataxen. Inversionen (Z. 2, 5, 7, 10, 14) und Parenthese (Z. 6) dienen dem poetischen Ausdruck. Aposiopesen (Z. 10, 18), Ausrufe (Z. 6, 19/20) und Fragen (Z. 19/20) ermöglichen Emphase.

Neben den dominanten Konkreta sind auch die Verben im Präsens und Konjunktiv relativ zahlreich, im Gegensatz zu den Adjektiven. Bei letzteren handelt es sich in zwei Fällen um Epitheta ornantia (Z. 10, 12). Unter den Pronomen dominiert das lyrische Ich, aber auch die zweite Person Singular und die erste Person Plural werden bezeichnet.

Beschrieben wird gemäß dem Titel ein Musikstück, aber darüber hinausgehend auch die beim Hörer ausgelösten Emotionen. Dabei verschlingen sich Schilderungen der Instrumente und Emotionen ineinander. Statt einer steten Steigerung folgt die Darstellung eher einer Wellenbewegung, die dem Wechsel von Crescendo, Diminuendo und Pausen in der Musik entspricht. Signalwörter, die sich auf musikalische Qualitäten beziehen lassen, sind: „Flug erkühne“ (Z. 1), „Schwung“ (Z. 2), „wartend“ (Z. 4), „weile zögernd“ (Z. 5), „schwebt“ (Z. 7), „leichten...Melodie“ (Z. 8), „verebbt...stille“ (Z. 9), „der Töne Wogenschlag“ (Z. 10), „Regenschleier“ (Z. 11), „Berge krönt...Nebelkranz“ (Z. 12), „wächst“ (Z. 13), „ahne nur“ (Z. 14), „schreitet still“ (Z. 15), „groß und schmachtend“ (Z. 16), „zaudernd...Schritt“ (Z. 17), „nicht übersteigt“ (Z. 18).

In der ersten Strophe z.B. betrifft die Genitivmetapher „des Bogens Schwung“ (Z. 2) den Teil eines Instrumentes, eine andere („schlanken Körper einer Violine“ Z. 3) ein vollständiges Instrument. Die Emotionen sind in ihrer metaphorischen Gestalt personifiziert: „das Gefühl den Flug erkühne“ (Z. 1), „wartend schlagen unsre Herzen bang“ (Z. 4). Eine andere mit Musik assoziierte Emotion ist wiederum in eine Genitivmetapher gekleidet: „der Sehnsucht Klang“ (Z. 2). Die von der Musik angeregte Phantasie spiegelt sich in einer weiteren Genitivmetapher in den Zeilen 5/6 wider. Die Parenthese (Z. 6) bezieht sich auf die Abwesenheit von Glück außerhalb der Musik. Der Musik wird durch diesen Kommentar die Funktion eines Fluchtpunkts aus der Realität zugesprochen. Das stereotype Bild der schwebenden Seele (Z. 7) überrascht durch seine Verbindung mit dem Bild der Seele als Marionette (Z. 8). Demnach beherrscht die Musik die Seele wie ein Spieler seine Marionette.

Die dritte Strophe besitzt eine nicht eindeutige Aussage. Sie schildert einerseits eine Szene, die den Eindruck vermittelt, das Konzert wäre vorbei, die andererseits aber auch nur eine Pause bedeuten könnte. Das Innehalten ist im Verb „verebbt“ (Z. 9), im Adjektiv „stille“ (Z.9) und in der Aposiopese treffend reflektiert. In jedem Falle wirkt die Musik noch fort. Das tut sie entweder im Geist der Konzertbesucher auf dem Heimweg oder in der Fortsetzung des Konzerts nach einer Pause. Die Genitivmetapher „der Töne Wogenschlag“ (Z. 10) läßt die Musik wieder aufleben. Ab der Zeile 10 erhält der Autor die benannte Ambivalenz durch zunehmend optische Schilderungen aufrecht. Naturmetaphern bezeichnen gleichzeitig die Tageszeit, Wettersituation und Landschaft des Heimwegs und den Fortgang der Musik. So implizieren der in Vers 11 benannte Regen sowie die relativ regelmäßige Wiederholung des Klusils „g“ einen gleichmäßigen Rhythmus. Ein musikalisches Crescendo verbirgt sich in den Metaphern der Höhe: „Berge krönt...Nebelkranz“ (Z. 12).

Die Zeilen 13/14 sprechen den Rezipienten lediglich auf der optischen Ebene an, z.B. dem Vergleich „wie eine Mauer“ (Z. 13) und kontrastiven Farbsymbolen. Dazu zählen die Personifizierung von „Dunkel“ (Z. 13) oder die verfremdende Genitivmetapher „der Hände weißes Glühn“. Solche Helligkeitsstufen dienen traditionell zur Bezeichnung von Klängen, wie dunkle oder helle Töne. Eine weitere Personifizierung betrifft wieder eine Emotion: „die Trauer“ (Z. 15). Schließlich verfremdet ein optisches Bild Träume zu Pflanzen (Z. 16). Auf musikalischer Ebene bewegt sich diese Strophe von einem Crescendo („wächst“ Z. 13) zur Ruhe („schreitet still“ Z. 15). Auch die ersten optischen Eindrücke schalten sich sozusagen selbst aus, so daß die rein akustische Wahrnehmung möglich ist: „Dunkel“ (Z. 13), „Ich ahne nur“ (Z. 14). Die verfremdete Abschlußzeile des Quatrains verweist wieder auf die mit der Musik verbundene Phantasie. Daneben etabliert sich auch eine emotionale Ebene, auf welcher der Vergleich aus Zeile 13 eine exklusive Zweisamkeit schafft. Das „Glühn“ (Z. 14) kann übertragen werden als emotionale Erregung, die von der Musik oder ob der Situation der Zweisamkeit von Liebe herrühren kann. Auch die Synekdoche der „Hände“ (Z. 14) ist ambivalent. Neben der zentralen Bedeutung von Händen für Musiker, sind sie auch ein starkes Symbol der Verbindung zwischen zwei Menschen. Die Emotion ist stark, da „weißes Glühn“ eine besonders heiße Glut bedeutet. Die verfremdende Metapher aus Zeile 16 bezeichnet auf dieser Ebene die Realität, aus der die Musik das Paar vorübergehend befreien konnte. In der Realität, „wo Träume groß und schmachend blühn“, also nicht erfüllt sind und wo „die Trauer“ herrscht (Z. 15/16).

Vom Optischen wendet sich der letzte Quatrain noch mehr zum Philosophisch-Geistigen. So spricht das lyrische Ich von verbildlichten „Grenzen“ (Z. 17), die jedoch geistiger Natur sind (Z. 18). Zweifel drücken sich aus in Aposiopese (Z. 18), Frage (Z. 19/20) und der Enallage „zaudernd“ (Z. 17), deren semantischer Gehalt durch ihre passive Partizipialform verdoppelt wird. Diese Enallage sowie die Verneinung „nicht übersteigt“ (Z. 18) können als Ausklang der musikalischen Metaphern als Diminuendo im Finale gelten. Die „Grenzen“ können zurückbezogen werden auf das „Land“ (Z. 16). Daher bilden sie die Trennlinie zwischen Realität und Phantasie, zwischen Alltag und Musik. Der Körperteil „deine Augen“, traditionell ein Symbol für den Zugang zur Seele eines Menschen, ist hier mit dem Verb „glänzen“ verbunden. Ein Bild also für einen Menschen, dessen Seele durch den Anblick eines anderen Menschen oder durch das Erlebnis der Musik begeistert ist. Die Formulierung als Frage jedoch offenbart, daß das lyrische Ich die „Grenzen“ noch nicht überschritten hat, daß es die Realität noch nicht völlig hinter sich gelassen hat, um sich ganz auf die Musik bzw. die Liebe einzulassen. Zyklisch endet das Gedicht wie ein Musikstück mit der Allegorie der „Sehnsucht“ (Z. 20), die als Motiv in Vers 2 bereits auftaucht.

Die verschiedenen Aspekte, aus denen Burghardt die Musik betrachtet, kommen der imitativ-variativen Themenführung einer Fuge mit mehreren Stimmen und Kontrapunkt gleich. In der Art einer Synästhesie hat Burghardt in diesem Gedicht Musik und Emotionen verbunden. Zwar konnte er die Musik nicht so deutlich mit formalen Mitteln wiedergeben, wie er es in manchen ukrainischen Werken vermochte (z.B. die Mazurka in „Popil imperij“, S. 308f). Doch auf inhaltlicher Ebene ist ihm ein ungewöhnlicher Eindruck gelungen, der das Gedicht zu einem der besseren unter Burghardts deutschen Stücken macht.

„Ne znaju, ne znaju, ne znaju...“ (Ich weiß nicht, ich weiß nicht, ich weiß nicht...)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Dieses ukrainische Gedicht, das auf den 26.12.1938 datiert ist und fünf Quatrains umfaßt, könnte man als Experiment mit Epanalepsen bezeichnen, dem noch am ehesten das ukrainische „Provesna“ (Vorfrühling) von 1926 gleichkommt. Für die ukrainischen Gedichte Burghardts ist es ungewöhnlich, daß hier kein Titel vorliegt. Auch das Metrum ist unüblich: der dreifüßige Amphibrachys. Der Kreuzreim dagegen alterniert nach einem konventionellen Schema: AbAb. Auch dies eine Variante des Balladenmetrums. Neben nahen (Z. 13/15), reichen (Z. 6/8, 10/12, 14/16), tiefen (Z. 18/20) und grammatisch bedingten (Z. 1/3, 2/4, 5/7, 17/19) Reimen ist besonders die Wiederholung des Reimworts „vesny“ (Frühling Z. 14/20) zu bemerken. Diese auffällige Stellung macht es zu einem Schlüsselbegriff. Hinsichtlich des Vokalismus tonreich sind die Reimwörter der Zeilen 1, 3, 5, 7 und 9, hinsichtlich des Konsonantismus nur Z. 17 und 19. Synonyme Bedeutung besitzen die Reimwörter der Zeilen 13 und 15 sowie 17 und 19.

Alliterationen kommen in den Zeilen 7, 12, 14, 16, 18 und 20 vor sowie in den Zeilen 1, 5, 9, 13 und 17, wo sie durch Epanalepsen hervorgerufen werden. Die Lautstruktur auch dieses Gedichts weist eine weniger dichte Vernetzung auf als bei Burghardt meist üblich. So kommen zwar die Kombinationen der Konsonanten „n“ und „v“ mit dem dominierenden Phonem „i“, aber auch mit dem Phonem „a“ im gesamten Gedicht vor. In der zweiten Strophe fällt eine Häufung der Verknüpfung des Liquiden „l“ mit dem Phonem „a“, in der dritten Strophe von „k“ mit „i“ auf. Weitere Lautwiederholungen sind z.B. „serci“ – „rozderly“ – „sterni“ – „schreščujut“ – „viter“ (Z. 4, 6, 8, 11, 14), „horyt“ – „rozderly“ – „provallja“ – „rozvije“ – „vidrodylysja“ – „vychorom“ (Z. 4, 6, 7, 15, 18, 19), „požary strašni“ (Z. 6), „Ja baču“ – „žurba“ (Z. 5, 8), „mynule“ – „velyki“ (z. 10, 11), „budut...buruny“ (Z. 16), „tvoju vidnovyt“ – „provallja“ – „vnoči“ – „znov“ – „novoi“ (Z. 2, 7, 10, 18, 20).

Einige Enjambements kommen vor (Z. 3/4, 6/7, 9/10, 11/12, 14-16, 19/20), doch die Strophen sind in sich syntaktisch abgeschlossen. Die zahlreichen syntaktischen Pausen sind durch Nebensätze und Parallelismen verursacht (Z. 1, 4, 5, 7, 9, 13, 17). Nur die erste und letzte Strophe besitzen hypotaktische Konstruktionen, die übrigen Strophen sind parataktisch und polysyndetisch („i“/ und). Inversionen sind zahlreich vorhanden (Z. 2, 3, 6, 10, 11, 16, 18). Ein Doppelpunkt (Z. 5) ermöglicht die gnomische Darstellung einer Beobachtung. Affektive Mittel der Syntax fehlen. Anaphern sind besonders häufig (Z. 3/5, 4/12/20, 14/16, 13/17). Sie gehen mit syntaktischen Parallelismen einher.

Exzeptionell für das lyrische Werk Burghardts ist die Dominanz von Verben über Nomen in diesen Quatrains. Die Verteilung innerhalb der Gruppe der Nomen stellt jedoch wie meist eine Majorität von Konkreta. Die Zahl der Adjektive ist relativ gering. Es finden sich einige Epitheta ornantia darunter (Z. 3, 15, 19, 20). Die Personalpronomen beziehen sich auf das lyrische Ich und die erste Person Plural, wobei nicht konkretisiert wird, wer mit diesen Pronomen gemeint ist.

Der Stoff ist also sehr allgemein gehalten. Jeder Quatrain beginnt mit einer dreifachen Wiederholung. Die Epanalepsen der ersten beiden Strophen beinhalten ein Verb in der ersten Person Singular. Die Einleitung des dritten Quatrains ist eine Ausnahme. Sie ist neutral und hyperbolisch (Z. 9). Daher besitzt sie die Funktion einer Achse, um welche die parallelen Eröffnungszeilen aus Z. 1/5 wie die symme-

trische Spiegelung derer aus Z. 13/17 angeordnet sind. Der mittlere Quatrain bildet also einen Übergang. Schließlich folgt die Einleitung der beiden letzten Strophen mit Pronomen und Verb in der ersten Person Plural. Damit erfolgt eine Steigerung, die mit dem lyrischen Ich alleine beginnt und über eine Veränderung zu einem „My“ (Wir), also zum Teil einer Personengruppe, wird.

Die Reihe von Epanalepsen der ersten Zeile spricht die Ratio des lyrischen Ich an. Bereits die Einzelaussage „ne znaju“ (ich weiß nicht Z. 1) drückt Zweifel aus. Eine dreifache Wiederholung der Verneinung verleiht dieser Unsicherheit des lyrischen Ich Nachdruck und rückt sie in die Nähe von Resignation. Die Zweifel beziehen sich auf eine im Verb „vidnovyt“ (erneuern Z. 2) inhärente Zerstörung, von der das lyrische Ich nicht weiß, ob sie rückgängig gemacht werden kann. Die Zerstörung betrifft „dušu tvoju“ (deine Seele Z. 2), also eine zweite Person, deren Seele dem lyrischen Ich offensichtlich nahe steht. Dem Zweifel aus Zeile 1 und dem in Zeile 2 implizierten Kreislauf von Zerstörung und Erneuerung steht in der zweiten Hälfte des Quatrains eine Manifestation des Beständigen gegenüber: „virnoju tinnju“ (als treuer Schatten Z. 3). Einen weiteren Bereich neben Verstand (Z. 1) und Seele (Z. 2), nämlich die Emotion, spricht „serci“ (im Herzen Z. 4) an. Eine diesem Bereich zugeordnete Feuermetaphorik „horyt“ (brennt Z. 4) bezieht sich auf leidenschaftliche Gefühle, die sowohl das lyrische Ich als auch die andere Person betreffen könnte.

Die Einleitung der zweiten Strophe betrifft die optische Wahrnehmung. Hier wirkt die Epanalepse als Bestätigung der Sicherheit des lyrischen Ich, da sie positiv formuliert ist. Der Doppelpunkt ersetzt die Überleitung zu dem, was der optische Eindruck enthält, nämlich Bilder der Zerstörung. Dazu gehört ein Symbol der Feuermetaphorik, „požary“ (Feuer), das durch sein Ausmaß, das beigeordnete Attribut „strašni“ (Schreckliche) und die Wirkung „rozderly“ (zerrissen) zerstörerische Funktion erhält (Z. 6). Emotionen, die zur in Zeile 2 angedeuteten Zerstörung der Seele beigetragen haben könnten, nämlich „provallja...plaču“ (Abgrund...Weinen) rahmen die Metonymie eines positiven Gefühls „smichu“ ein (Lachen Z. 7). Eine weitere eher negative Emotion, „žurba“ (Kummer Z. 8), ist personifiziert. Das akustische Signal, das sie aussendet, ist onomatopoetisch unterstützt („krjače“/krächzt).

Schon das Fehlen eines Pronomens in der Epanalepse zeigt an, daß in diesem Quatrain Vorgänge angesprochen sind, die über persönliche Angelegenheiten hinausgehen. Der ohnehin hyperbolische Ausdruck „naviky“ (für immer Z. 9) wirkt als Epanalepse geradezu kategorisch. Diese Entschiedenheit bezieht sich auf „mynule“ (die Vergangenheit Z. 10). Die Vergangenheit wird metaphorisch ausgeblendet („potachlo...vnoči“/versank... in der Nacht Z. 10). Es folgt die Personifizierung von „buri“ (Stürme Z. 11) in einer kriegerischen Geste. Schon die Metapher von Stürmen mit dem Zusatz „velyki“ (große) wirkt bedrohlich. Die Geste „scherščajut’.../...meči“ (kreuzen.../...Schwerter Z. 11/12) vertieft diesen Eindruck. Als Träger geheimnisvoller Kräfte mit einer Beziehung zu Feuer und Blitz steht das Symbol der Schwerter dem der Stürme ohnehin sehr nahe. Hier erlangt „meči“ (Schwerter) jedoch insbesondere als Symbol einer richtenden Macht Geltung. Gerichtet wird „nad namy“ (über uns Z. 12). Die Farbe „blakytni“ (blaue Z. 12) stellt den Blauton dar, der neben der Funktion als Metonymie natürlicher Phänomene eine besonders ausgeprägte Bedeutung als Symbol des Göttlichen, Visionären, Metaphysischen be-

sitzt. Eine metaphysische, richtende Macht wirkt also in dem Augenblick, da die Vergangenheit verschwindet auf „my“ (wir) ein.

Wie ein Parallelismus membrorum zu Zeile 10 handelt die gesamte vierte Strophe vom Verschwinden der beiden Personen. Den Prozeß verbildlicht die einleitende Epanalepse (Z. 13). Naturphänomene verwischen metaphorisch die Spuren des Paares („My“ Z. 13, „nas“ Z. 15). Dazu zählt die Genitivmetapher „viter čužoï vesny“ (Wind des fremden Frühlings Z. 14) mit dem personifizierten „viter.../rozvije“ (Wind .../ verweht Z. 14/15), das indirekte Vergleichsobjekt „bilym tu-manom“ (mit weißem Nebel Z. 15) und die Metonymie der entgegengesetzten Jahreszeit, des Winters, der onomatopoetisch durch eine Häufung des Vokals „u“ und aufgrund des Adjektivs „husty“ (brausen Z. 16) bedrohliche Wirkung entfaltet. Die Symbolfarbe Weiß (Z. 15) spricht den beiden Personen Reinheit und Unschuld zu.

Die letzte Strophe nimmt dagegen nochmals den Topos vom Neuanfang aus Zeile 2 auf mit dem Adverb „znov“ (von neuem Z. 18), dem personifizierten Begriff „sny“ (Traum Z. 18), der in einem Sinne als Synonym für Hoffnung gelten kann, dem zugeordneten Verb „vidrodylysja“ (geboren werden Z. 18), dem Adjektiv „novoi“ (neu Z. 20) sowie dem Symbol von Frische und Neubeginn „vesny“ (Z. 20). Das steht nicht nur im scheinbaren Kontrast zu Zerstörung und Verschwinden aus den vorangegangenen Quatrains, sondern auch zur Epanalepse dieser letzten Strophe: „My zhynem, my zhynem, my zhynem“ (Wir verschwinden, wir verschwinden, wir verschwinden Z. 17). Doch ist dieses Sterben im Kontext des oben genannten Neubeginns nur scheinbar. Form und Inhalt des Gedichts vermitteln also die Idee vom Zyklus, der im Bild der Jahreszeiten oder im Sinne der Auferstehung nach christlicher Vorstellung Niedergang und Weiterbestehen impliziert.

Zwischenresümee

Die zur Analyse herangezogene Auswahl soll nicht darüber täuschen, daß die meisten Gedichte dieses Themenbereichs in russischer Sprache gefaßt und von eher unkonkretem, allgemeinem Inhalt mit kryptischer Bedeutung sind. Als Ausnahmen zeichnen sich das deutsche „Im Konzert“ und das ukrainische „Ne znaju, ne znaju, ne znaju...“ (Ich weiß nicht, ich weiß nicht, ich weiß nicht...) in dieser Gruppe durch besondere Originalität in Perspektive oder poetischen Verfahren aus. Diese Beobachtung einer Entwicklung des Künstlers von Früh- zu Spätwerk deckt sich mit den Ergebnissen der Analysen von Gedichten anderer Themenbereiche und Dichtarten.

Eine Besonderheit innerhalb Burghardts philosophischen Gedichten ist dagegen die Konzentration auf meditative und seelische Erfahrungen ohne die Verwendung gleichbleibender Bilder und Metaphern. Der für Burghardts Stil im allgemeinen charakteristische Farbreichtum fehlt in den Gedichten dieser Thematik. Die Pronomen sind weitgehend auf die ersten beiden Personen im Singular und die erste Person im Plural beschränkt. Diese Strukturen verraten eine eher introspektive und weniger deskriptive Haltung des Autors zum Thema.

3.2.2.5 Quatrains mit historischem, ukrainebezogenem oder autobiographischem Thema

„Čomu ty ne poplyv na Benares?/ Čom za novuju Sičču ne nysporyv?“
(Warum bist du nicht nach Benares geschwommen?/ Warum hast du nicht nicht jenseits
der neuen Sič gewählt?)⁸³¹

Einführung in die Thematik

Da sich oben genannte Themenbereiche in einigen Gedichten vermischen, wurden sie zu einem Unterkapitel zusammengefaßt. Sie beschäftigten Burghardt v.a. nach seiner Emigration. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Stoffen der ukrainischen Zeitgeschichte oder autobiographischen Erfahrungen (z.B. „1941“/ 1941, „Kyïv“/ Kiev, „Zapovit“/ Vermächtnis, „Stolycja“/ Hauptstadt). Ereignisse der altukrainischen Geschichte, wie sie in den Sonetten thematisiert werden, kommen hier nicht vor. Stark autobiographische Züge und Aktualität der Thematik bilden aber Parallelen zu den Gedichten ohne fixierte strophische Komposition, zu dem Oktavenpoem und der Epopöe.

Eines der historisch gefärbten Quatrain-Gedichte befaßt sich außerdem mit dem Exotismus („Konkistadory“/ Konquistadoren). Obwohl das Motiv bei den Quatrains einmalig ist, muß ein Hinweis auf die thematische Analogie zum Bisonett „Kortes“ (Cortés; Abenteuerlust, Goldgier, moralisierendes Stereotyp des edlen Wilden), unter Vorbehalt einer konventionelleren Ausführung, an dieser Stelle ausreichen. Für die historischen Gedichte aller Dichtarten einzigartig ist das Sujet vom Untergang des alten Rom, den Burghardt in zwei verschiedenen Sprachen aufgriff („Alyj plamen' nad dal'ju večernej...“/ Purpurrote Flamme über der abendlichen Ferne, „Na perelomi“/ Um die Wende). Eine Ausnahme bildet auch die Figur der Jeanne d'Arc, die in einem deutschen Gedicht und in einem umfangreichen ukrainischen Zyklus das Motiv einer starken Frau aufgreift, das sonst eher in Burghardts Liebesgedichten zu finden ist. Das Thema der französischen Geschichte wird von Burghardt auf die Ukraine angewandt.

„Na perelomi“ (Um die Wende)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Als eines der früheren ukrainischen Werke Burghardts ist dieses Gedicht von fünf Quatrains auf das Jahr 1924 datiert. Sein Titel bildet eine Ausnahme unter Burghardts üblichen Titeln, die nur ein Nomen im Nominativ enthalten. Der vierfüßige Anapäst besitzt einige hypermetrische Betonungen auf der ersten Silbe. Die letzte Zeile allerdings umfaßt zwei Silben weniger als die übrigen Verse. So akzentuiert der Autor die abschließende Pointe. Der Kreuzreim besitzt ausschließlich weibliche Endungen. Dies bedeutet eine Annäherung an die thematisch zugrunde liegende italienische Literatur. Neben vielen genauen Reimen finden sich auch jeweils ein naher (Z. 13/15) und ein ferner (Z. 2/4) sowie mehrere ungenaue Reime (Z. 1/3, 9/11, 18/20). Einige Reime sind reich (Z. 1/3, 2/4, 18/20) oder tief (Z. 5/7). Eine Besonderheit bildet ein Reim, dessen Lautbestand ein Anagramm bildet: „elehij“/ „leheni“ (Elegie/ Lungen Z. 9/11). Grammatisch bedingt sind jedoch nur wenige dieser Reime (Z. 5/7, 14/16, 17/19). Es kommen sowohl hinsichtlich des

⁸³¹ Zit. n. Klen (1992), S. 232.

Vokalismus (Z. 1, 13, 14, 16) als auch des Konsonantismus (Z. 10/12, 18/20) tonreiche Reimwörter vor. Originell sind die Eigennamen in den Reimwörtern der Zeilen 1, 4, und 15.

Alliterationen kommen nur wenige vor (Z. 3, 3/4, 5, 12, 13). Einige dienen der onomatopoetischen Untermalung der Schilderungen (Z. 3/4, 12). Besonders auffällig ist die parallele Anordnung von Alliterationen in einer Ansammlung der Konsonanten „v“ und „z“ bzw. „s“ sowie dem Vokal „a“ zur Hervorhebung inhaltlicher Gegensätze: „...*varvar z'javyvsja, veselyj, zavzjatyj*,“ (...als Barbar erschien er, fröhlich, erbittert Z. 13). Dominante Phoneme sind in diesem Fall „i“ und „a“. Durchgehend finden sich im Gedicht die häufigen Kombinationen des Phonems „i“ mit den Konsonanten „v“ und „r“ sowie des Phonems „a“ mit „v“ und „l“. Andere auffällige Lautverbindungen sind z.B. „*prysmerky*“ – „*viter*“ – „*červony*“ – „*zmertvilij*“ – „*rebrach*“ – „*červono*“ (Z. 1, 2, 7, 8, 14, 17), „*samo*“ – „*chmarach*“ – „*poljamy...hrymav*“ (Z. 1, 2, 3), „*rozirvanych*“ – „*zčornilymy*“ – „*hrozoju...jasnozbrojnyj*“ – „*prokljattja*“ – „*neosjažno-velyke*“ – „*zlotysto*“ – „*pro...pro*“ – „*horityme*“ (Z. 2, 3, 4, 7, 10, 12, 16, 18), „*huly-vyhraly*“ – „*lunaly...veseli*“ (Z. 6, 7), „*kadyl'nomu dymi idylj*“ (Z. 9), „*veseli*“ – „*elehij*“ – „*neosjažno-velyke*“ – „*leheni*“ (Z. 7, 9, 10, 11), „*Carhradu zahraty*“ – „*koho*“ – „*dononanu*“ (Z. 15, 16).

Die Quatrains sind syntaktisch in sich abgeschlossen und auch innerhalb der Strophen finden sich nicht allzu viele Enjambements (Z. 1/2, 7/8, 9-11). Der Satzbau ist asyndetisch und parataktisch. Hypotaxen kommen nur an einigen Stellen vor (Z. 9-11, 13-16, 19). Syntaktische Pausen sind aufgrund von asyndetischen Aufzählungen, Interjektionen und Appositionen sehr zahlreich (Z. 1, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 20). Asyndetische Aufzählungen sind eines der beherrschenden Mittel dieses Gedichts. Sie erzeugen Dynamik und verleihen den Aussagen einen ausgeprägt illustrativen Charakter (Z. 7, 8, 9, 12, 16, 19, 20). Die wenigen Inversionen konzentrieren sich auf den ersten Quatrain, da die originellen Reimwörter und die besondere Inhaltsstruktur dies erfordern. Doppelpunkte sorgen für eine Betonung der anschließenden Ausrufe (Z. 12, 19). Diese Ausrufe (Z. 12, 20) sowie eine Aposiopese (Z. 18) zeigen emphatische Wirkung.

Darüber hinaus sorgen Interjektionen für emotionalen Nachdruck (Z. 1, 5). Sie leiten mit dem Ausruf „Oj, tak samo...“ (Oh weh, gleich...) jeweils die ersten beiden Quatrains ein. Epanalepsen setzen Akzente zum Abschluß des dritten und vierten Quatrains (Z. 12, 16). Auch hier setzt sich der Nominalstil Burghardts durch. Abstrakta und Konkreta sind quantitativ gleichwertig. Ergänzt werden sie von einigen Eigennamen, die intertextuelle Beziehungen herstellen. Proportional geringer ist die Anzahl von Adjektiven und Verben. Pronomen kommen keine vor, was für Burghardts Gedichte ungewöhnlich ist. Das antike römische Reich und seine Kultur, in der Synekdoche einer Stadt repräsentiert, und die Person des „varvar“ (Barbar Z. 20) bilden eine antithetische Struktur auf der Inhaltsebene. Der Titel verweist sehr allgemein auf den Charakter einer Veränderung. Im Laufe des Gedichttexts wird deutlich, daß es sich hierbei um einen spezifischen historischen Wendepunkt handelt, der die Antithese vom Untergang eines Reiches und die Ablösung durch etwas anderes zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer Theorie synthetisiert. Beherrschende Metaphern sind dabei Feuer (Z. 5/6, 12, 17/18) und Sturm (Z. 1-4, 6).

Die erste Synekdoche, die sich in einer Genitivmetapher des Untergangs findet, ist „*davn'oho Rymu*“ (des alten Rom Z. 1). Sie bildet die Periphrase der gleich-

namigen Republik Rom, einer imperialen Macht der Antike, die aufgrund von Überdehnung und Dekadenz ihrer Eliten unterging. Die Untergangsstimmung wird weiter ausgebaut in den folgenden drei Zeilen mit Metaphern einer entfesselten Naturgewalt, wie sie als Stimmungshintergrund für Balladen gebräuchlich ist: „dykyj viter“ (wilder Wind Z. 2), „ljutyj hrim“ (grausamer Donner Z. 3), „i hrozoju“ (und mit Grauen Z. 4). Es ist naheliegend diese Metaphern mit den Übergriffen auf römischem Boden durch verschiedene Stämme (Germanen, Vandalen und Westgoten im 5. Jh. n. Chr.) gleichzusetzen. Die Interjektion „Oj“ (Oh weh) (Z. 1) begleitet die Zerstörung wie ein Seufzer. Ein Farbkontrast zwischen den Begriffen „zčornilymy“ (geschwärzte Z. 3) und „jasnozbrojnyj“ (hellbewaffneter Z. 4) bildet den Hintergrund, vor dem sich das abschließende Reimwort, der Name „Aljarich“ (Alarich Z. 4) hervorhebt. Die ihm beigeordnete Kombination „jasnozbrojnyj“ (hellbewaffneter) rückt ihn in die Nähe der Figuren vom rettenden Ritter wie dem Heiligen Georg. Die fliegende Figur (Z. 4) und der Hintergrund wirken außerdem als apokalyptische Szenerie zusammen. Der intertextuelle Bezug durch den Namen jedoch führt den Text zurück auf den Boden historischer Tatsachen. Demnach war Alarich ein König der Westgoten, der um die Wende des vierten zum fünften Jahrhundert zunächst oströmischer Statthalter war, später römische Kolonien und schließlich Italien und Rom selbst (im Jahr 410) plünderte.

Auch die Einleitung der zweiten Strophe mit der Interjektion „Oj“ (Oh Z. 5) trägt zum Eindruck der Zerstörung bei. Feuermetaphern bestimmen diesen Quatrain. Feuer wird dabei explizit genannt („bahattja“/ Wachfeuer Z. 5, „požeži“/ Feuer Z. 6) oder durch Verben („palaly“/ brannten Z. 5) und das synästhetisch gebrauchte Farbadjektiv „lunaly červoni“ (tönten rot Z. 7) evoziert. Die Farbe Rot besitzt darüber hinaus den Symbolwert von Kampf, der mit der Metapher von Feuer und Sturm konform geht. Der Begriff „buri“ (Stürme Z. 6) stellt einen Parallelismus zur ersten Strophe (Z. 2-4) dar. Auch diese Metaphorik bezieht sich auf die historisch belegten Einfälle verschiedener Stämme oder speziell Alarichs ins römische Reich. Das Oxymoron „veseli prokljattja“ (fröhliche Verfluchungen Z. 7) läßt die Zerstörung um so grausamer erscheinen. In einer Klimax wird die These vom Verfall der Kulturen „nepotribnij, hnylij i zmertvilij“ (unnötige, verfaulte und leblose Z. 8), ähnlich der Kataklysmentheorie (wie in der Epopöe), eingebracht (Z. 8).

Dieser Gedanke wird im gesamten dritten Quatrain am Beispiel einer einzelnen Stadt wiederholt. Lethargie wird ihr durch eine Genitivmetapher zugeordnet (Z. 9). Sie bezieht sich auf die Dekadenz des untergehenden Roms. Die literarischen Begriffe „idylj, ehij“ (Idyllen, Elegien Z. 9) bilden dabei Antonyme. Während Idyllen literarische Stücke voll Harmonie, friedvoll-ungetrübtem Dasein inmitten der Natur darstellen, sind Elegien festgelegt auf eine wehmutvolle, klagend-entsagende, subjektive Gefühlslyrik. Dies Spektrum an Gemütszuständen fesselt also den Blick der Bewohner an sich selbst und ihre Stadt und hemmt einen staatsmännischen Weitblick. Mit den Adjektiven „neosjažno-velyke, zamirjane“ (unerreicht-groß, erträumt) wird die Stadt näher beschrieben (Z. 10). Das Kompositum verleiht der Stadt den Charakter eines Molochs und erwähnt die ehemalige ideelle Größe Roms. Das Verb „dohnyvalo“ (verfaulte ganz) und ein Konjunktiv „nemov by suchotni leheni“ (als hätte sie schwindsüchtige Lungen Z. 11) beschwören als Krankheitsmetaphern wieder das Bild ihres Untergangs herauf. Damit ist zunächst ein kulturell-moralischer Verfall gemeint. Die Metaphorik dieses Quatrains zielt also nicht auf die Überfälle durch Barbaren, sondern erwähnt eine andere Ursache für den Untergang

Roms: die militärisch-finanzielle und moralische Zerrüttung durch Dekadenz. Der abschließende Ausruf wirkt kraftvoll durch die gnomische Einleitung „Til'ky kryk“ (Nur ein Schrei Z. 12). Er fordert in einer Epanalepse von Imperativen („Spalachny“/ Brenne Z. 12) dazu auf, die Stadt in Schönheit zu zerstören, um dem Verfall zu entgehen und ihre Schönheit in der Erinnerung in Ewigkeit (Symbolfarbe „zolutysto“/ goldschimmernd Z. 12) zu erhalten.

Die vierte Strophe eröffnet einen Blick auf eine weitere imperiale Hauptstadt, den Gegenspieler Roms, die Hauptstadt des oströmischen Reichs, „Carhradu“ (Konstantinopel Z. 14). Als Ursache für den Untergang Roms wird hier also die Teilung des römischen Reiches (395 n. Chr.) angeführt. Der Vergleich „jak varvar“ (wie ein Barbar Z. 13) meint wieder die verschiedenen Stämme, die auch ins byzantinische Reich (7.-13. Jh.) einfielen. In einer metaphorischen Periphrase taucht ein Körperteil auf „rebrach“ (Rippen Z. 14), der als Synekdoche für den verfallenen Staat funktioniert. Eine Litotes betrifft „Fortunate“ (Fortunata Z. 15), das Glück des Imperiums. Dem Barbaren sind im Oxymoron „veselyj, zavzjatyj“ (fröhlich, erbittert Z. 13) zwei antonyme Gefühlsregungen zugeordnet, die Parallelen zu den Emotionsmetaphern aus Zeile 9 bilden. Eine weitere Periphrase bezieht sich wieder explizit auf das römische Reich („ryms'ku“/ römisch Z. 16). Dabei macht die Partizipialform „dokonanu slavu“ (vollendeter Ruhm) klar, daß die Zeit des vorbildhaften Eroberers und des fortschrittlichen Staatswesens Roms vorbei ist.

Parallelismen formulieren die Zukunftsaussichten mit der Partikel „chaj“ (möge Z. 17, 19) und der Verbform „horityme“ (wird brennen Z. 18). Weitere Feuermetaphern sollen Zerstörung und gleichzeitig Katharsis der Stadt bzw. des Imperiums evozieren (Z. 17/18). Zur Verbildlichung von Zerstörung dient die apokalyptische Darstellung vom Kampf mit der Farbe „červono“ (rot Z. 17). Allgemeingültigkeit erlangt die Farbsymbolik in temporaler Hinsicht durch das Adverb „vično“ (ewig Z. 18). Auch die Andeutung einer Katharsis ist darin enthalten, denn der Kampf ist nicht ewig, sondern ein historischer Zyklus im Sinne der Kataklysmentheorie. Die Genitivmetapher „dni povstannja“ (Tage des Aufstands Z. 18) deutet außerdem eine Gegenbewegung innerhalb eines solchen Zyklus an. Eine weitere Synthese von Zerstörung und Neuaufbau, wie sie die Kataklysmentheorie plausibel macht, findet sich in der Charakterisierung des Barbaren. So beinhalten seine Tätigkeiten „ščo rujnuje, buduje“ (der ruiniert, baut Z. 19) sowohl Zerstörung als auch Neubeginn. Auch das dem Barbaren Alarich zugeordnete Adjektiv „junyj“ (Junge Z. 19) impliziert einen Neubeginn. Ein weiteres Attribut „syn'ookyj“ (blauäugig Z. 20) deutet als Symbolfarbe von Unendlichkeit und Beständigkeit den zyklischen Charakter der Kataklysmentheorie an. Ausgerechnet das üblicherweise herabsetzende Attribut „rozchrystanyj“ (verwahrlost Z. 20), eine Periphrase der Kulturlosigkeit, spricht hier für den Barbaren. Denn gerade die römische Kultur der Dekadenz und des Luxus führten an diesem historischen Punkt zu seinem Untergang.

Thema und strophische Komposition entsprechen im Kern dem doppelt so langen russischen Gedicht „Alyj plamen' nad dal'ju večernej...“ (Purpurrote Flamme über der abendlichen Ferne...). Die dem Italienischen angenäherten Versenden und das getragenere Metrum begründen jedoch eine bessere formale Anpassung an das Thema in der nur drei Jahre später entstandenen ukrainischen Variante. Diese setzt den inhaltlichen Schwerpunkt auf historische Ursachen des Verfalls des römischen Reichs, während in der russischen Version mehr Betonung auf apokalyptische Szenerie und Charakterisierung Alarichs gelegt wird.

„Jeanne d’Arc“

(Vgl. Text und Quellenangabe in Anhang D)

Aufgrund seines Umfangs wird das ukrainische Poem „Žanna D’Ark“ (Jeanne d’Arc; vgl. Klen (1992), S. 71-77)⁸³² hier nicht zur genauen Analyse herangezogen. Dennoch soll der Untersuchung des mit ihm verwandten deutschen Gedichts „Jeanne d’Arc“ zum Vergleich eine kurze Beschreibung vorangehen.

Das ukrainische Poem aus dem Jahr 1936 besteht aus neun Teilen, die in Quatrains unterteilt sind. Es ist das einzige reine Quatrain-Gedicht Burghardts von so großem Umfang. Typisch für Burghardts ukrainisches Werk ist die Verwendung eines Titels und dessen Funktion als intertextueller Hinweis. Demnach bezieht sich das Poem auf die historische Figur der Jeanne d’Arc, ein französisches Bauernmädchen, das sich von Gott berufen fühlte, sein Land vor den Engländern zu retten und die diese tatsächlich besiegte. Sie starb auf dem Scheiterhaufen. Die literarischen Bearbeitungen dieses Motivs durch andere Autoren⁸³³ können in diesem Falle vernachlässigt werden, da sie völlig andere Ideen verkörpern. Der Kern von Burghardts Poem klärt sich durch die Variation des historischen Stoffes, die ab dem siebten Teil erfolgt: Die Fabel der Retterin vom Vaterland wird auf die Ukraine übertragen mit Bildern der alten ukrainischen Dichtung.⁸³⁴ Damit entsteht eine Parallele zu Ivan Frankos „Mojsej“ (Moses), das ebenfalls auf einem weltliterarischem, religiösen Prätext mit einem Retter beruht und auf die historische Situation der Ukraine angewendet wird, um die Situation der nationalen Unterdrückung zu verdeutlichen.⁸³⁵ Dem Stoff gemäß legte Burghardt seine ukrainische Version dramatisch an.

Im Ablauf der neun Teile des Poems „Žanna d’Ark“ (Jeanne d’Arc) findet also folgende Entwicklung des Themas statt. Es beginnt mit der Nacherzählung der Legende um die Figur der Jeanne d’Arc in den ersten sechs Gedichten: Vom Bauernmädchen, dem eine Vision von Kampf zuteil wird (Teil 1) wandelt sich Jeanne zur Ritterin mit göttlichem Auftrag (Teil 2). Diese Veränderung vom Friedens- zum Kriegsalltag verbildlicht der Autor anhand von akustischen Metaphern (Teil 3). Einem historischen Urteil kommt die Schilderung von Jeanne als einzigartiger Retterin einer Nation gleich (Teil 4). Die Nacherzählung ihrer Verbrennung als Hexe folgt (Teil 5). Eine Darstellung des Vermächtnisses dieser Retterin für die Zukunft (Teil 6) stellt bereits einen thematischen Übergang dar, der nicht mehr den Vorgaben der Legenden und Chroniken folgt. Die Abwandlung jenes Stoffes zu einer ukrainischen Variante erfolgt ab Teil 7, zuerst nur mit der Andeutung, die Ukraine bräuchte eine vergleichbare Retterin. Der nächste Teil beschreibt die ukrainische Situation. Diese Übertragung der Notsituation Frankreichs auf die Ukraine wird im folgenden (Teil 9) noch deutlicher.

⁸³² Vgl. Klen (1992), S. 71ff.

⁸³³ Z.B. Shakespeare: „König Heinrich VI“, 1. Tl.; Schiller: „Die Jungfrau von Orleans“ (1802), Shaw: „Die heilige Johanna“. Schiller geht es in seiner romantischen Tragödie um den Schicksalsweg seiner Protagonistin, deren tragischen Konflikt zwischen humanistischer Natur und dem Gebot zu Töten er in den Vordergrund stellt. Religiöse und historische Hintergründe bleiben zweit-rangig. Shaw stellt Jeanne als frühe Verkörperung einer neuen Zeit dar, die dem Mittelalter in ihrer Rolle als starke Frau und in ihrem rationalen Handeln voraus war. Burghardt bleibt dagegen den historischen Fakten treu und greift die Figur im Sinne der Retterin ihrer Nation in einer speziell auf die Ukraine zugeschnittenen Weise auf.

⁸³⁴ Zumindest laut Burghardt, Josefine (1962), S. 26.

⁸³⁵ Vgl. Franko, S. 349-375.

Gleich Beatrice oder Kleopatra ist Jeanne d'Arc die Figur einer starken Frau mit einer reichen literarischen Tradition aus Geschichte und Legenden, deren Stoff Burghardt seine Bearbeitung zufügt. Eines der wichtigsten Symbole in diesem Poem ist der Apfel bzw. der Apfelbaum und die Apfelblüte. Dabei dominiert die Symbolbedeutung der Auserwähltheit, die Jeanne als Gesandte Gottes kennzeichnet. Der feierlichere Anapäst und Jambus betreffen die eher kürzeren Gedichte des Poems, die sich mit dem Motiv Jeannes als Retterin und mit der ukrainischen Problematik befassen. Der getragene Charakter betrifft dabei nicht nur Inhalt und Metrum, sondern wird auf allen Ebenen (Syntax, Wortfelder, Reim usw.) spürbar. Die längeren Gedichte und ihr alltäglicherer Inhalt von Jeanne als Bäuerin oder Kriegerin unterscheiden sich daher auch durch das Metrum des Trochäus und die so erzeugte lyrische Stimmung von den übrigen.

Im Gegensatz zu Bearbeitungen des historischen Stoffs durch andere Autoren, dient das Motiv bei Burghardt nicht der moralischen Erhellung, sondern ist das historische Beispiel bzw. die Folie für eine mythische Lösung der ukrainischen Problemsituation. Der Autor sucht im Namen des ukrainischen Volkes nach einer einigenden, kämpferischen Figur, einer Anführerin.

Das deutsche Gedicht „Jeanne d'Arc“ stammt aus dem Jahr 1933.⁸³⁶ Es besteht nicht wie das ukrainische Poem aus mehreren Teilen, sondern aus einem einzigen Gedicht über acht Quatrains. Während die ukrainischen Quatrains der Balladenstrophe (Teil 2., 8., 9.) oder keiner der kanonischen Varianten Häubleins angehören, ist das deutsche Gedicht ein Beispiel für die Envelope-Strophe.

Beide Gedichte besitzen einen Titel. Ein Trochäus bildet das Metrum der deutschen Version. Etwas ungewöhnlich ist die Verteilung der Silbenzahlen. So besitzen die jeweils ersten drei Zeilen einer Strophe fünf Versfüße, die jeweils letzte Zeile nur drei Versfüße. Einer solchen Aufteilung kommt die Struktur des dritten Teils des ukrainischen Poems am nächsten. Der umarmende Reim mit der Alternanz aBBa ist durchgehend genau und arm, obwohl eines der Reimwörter einen französischen Eigennamen beinhaltet (Z. 28). Hinsichtlich des Vokalismus sind alle Reimwörter tonarm, hinsichtlich des Konsonantismus jedoch finden sich zahlreiche tonreiche Reime (außer Z. 1, 4-8, 13, 16, 22, 23, 25, 28, 30, 31). Homoiopota sind lediglich die Reime der Zeilen 2/3, 5/8, 17/20. Ein Binnenreim (Z. 17) verschafft dem lyrischen Ich eine besondere Stellung.

Einige Elisionen kommen vor (Z. 3, 15, 19, 21, 26) und eine klingende Silbe (Z. 6), was für die deutschen Gedichte nicht ungewöhnlich ist und lediglich der Einhaltung des Metrums dient. Alliterationen sind zahlreich (Z. 2, 5, 7, 7/8, 9, 10, 11, 14, 16, 19, 21, 25, 25/26, 31). Im deutschen Gedicht ist der für diese Sprache typische Vokal „e“ am häufigsten. Wie das ukrainische Gedicht weist es eine dichte Vernetzung auf lautlicher Ebene auf. Neben den im deutschen häufigen Lautverbindungen „en“ und „er“ kommen viele originelle Kombinationen vor z.B. „Damals lastete“ (Z. 1), „tief“ – „Stille“ (Z. 1, 2), „wie“ – „Wille“ (Z. 2, 3), „keuscher Schnee“ (Z. 2), „blühte...schlichten“ – „unter“ (Z. 6, 7), „meinem“ – „Blumen“ – „meines Ruhmes“ – „dem“ – „Domrémy“ – „Flammenmeeres“ (Z. 6, 7, 23, 27, 28, 30), „Brüsten“ – „stille“ – „steh“ – „hast“ (Z. 11, 12, 21, 22), „Leben“ – „Geläute“ – „stille“ – „Leib“ – „Schollen“ (Z. 9, 10, 12, 13, 14), „Bracht“ – „War“ – „Warum“

⁸³⁶ In „Tvory“ (Werke) ist das Entstehungsdatum mit 1933 angegeben. Vgl. Klen (1992), S. 354. Josefina Burghardt dagegen gibt die Zeit 1938/39 an. Vgl. Burghardt, Josefina (1962), S. 39.

(Z. 15, 16, 17), „Mädchen...wachten“ – „Nächte“ (Z. 19, 20), „da“ – „Gnade“ (Z. 21, 23), „Jetzt“ – „schmilzt“ (Z. 29, 31), „Gnadenvolle, hold“ (Z. 29). Besonders auffällig ist eine Reihe von Pronomen und die Wiederholung ihres Lautbestands in weiteren Begriffen: „mich“ – „ich...nicht“ – „ich...schlichten“ – „ich“ – „ich“ – „ich...nicht“ – „ich...nicht“ – „ich mich“ – „ich“ – „mich“ – „ich“ – „tränenreiches“ (Z. 4, 5, 6, 11, 13, 15, 16, 17, 21, 22, 26, 32), „mir“ – „rief“ – „im“ – „mit“ – „dir“ – „War ich“ – „mich im“ – „im“ – „mich“ – „mir Domrémy“ – „mir“ – „schmilzt“ (Z. 2, 4, 9, 11, 16, 17, 21, 22, 28, 29, 31). Dieser Fall macht den Zusammenhang zwischen phonetischer Ebene und Sinnebene ganz deutlich, auf denen das lyrische Ich eine zentrale Rolle spielt.

Unter den zahlreichen Enjambements (Z. 1/2, 3/4, 6-8, 11/12, 13/14, 17/18, 19/20, 22-24, 26-28, 30-32) findet sich ein besonders starkes (Z. 22/23). Es verstärkt den emotionalen Ausdruck von Verzweiflung an dieser Stelle, der sich nicht in Verse zwingen lassen mag. Ein schwaches Strophenenjambement besteht zwischen der dritten und vierten Strophe. Gewichtige syntaktische Pausen (Z. 23, 27) verstärken die vorangehenden Enjambements. Strukturierend wirkt außerdem der Doppelpunkt (Z. 27). Es finden sich wesentlich mehr emphatische Mittel als im ukrainischen Poem über Jeanne d'Arc. Als Ausrufe sind die Zeilen 11-14 und 25-28 formuliert, als Fragen die Zeilen 15, 16, 17-20, 22-23. Außerdem kommt eine Aposiopese vor (Z. 21). Auch Inversionen (Z. 1/2, 3/4, 5, 11/12, 17/18, 19/20, 23, 31/32) und Appositionen (Z. 9, 25, 29) sind häufig. Ein Hyperbaton bereichert die komplexe Syntax (Z. 29). In der asyndetischen Struktur des Gesamtgedichts sind die sechste und siebte Strophe mit Parataxen konstruiert, während in den anderen Strophen Hypotaxen dominieren. Syntaktische Parallelismen erfolgen nach weit auseinander liegenden Anaphern (Z. 8/11, 21/27, 17/22).

Archaisierend wirkende Ausdrücke hohen Stils sind „Weib“ (Z. 16) und „Haupt“ (Z. 24). Konkreta dominieren auch im deutschen Gedicht. Allerdings sind sie begleitet von zahlreichen Verben (v.a. Präteritum) und Adjektiven. Epitheta ornantia sind auch darunter (Z. 14 doppelt, 31). Die Pronomen betreffen v.a. das lyrische Ich, welches mit der Hauptperson Jeanne gleichgesetzt werden muß, und z.T. auch die zweite Person Singular. So ergibt sich eine Verschiebung der Perspektive von diesem Gedicht zur auktorialen Erzählhaltung des ukrainischen Poems. Genitivmetaphern sind eines der zentralen rhetorischen Mittel des deutschen Gedichts ebenso wie im achten Teil des ukrainischen Poems.

Als Antithese stehen sich in der ersten Strophe die Beschreibung Jeannes vor (Z. 1 - 2) und während der Berufung (Z. 3 - 4) gegenüber. Der erste Zustand ist hier nicht wie im ukrainischen als Bauernleben dargestellt, sondern lediglich mit Stille bezeichnet (Z. 2 - 3). Dennoch ist die Grundaussage eines friedlichen Daseins in beiden Versionen die gleiche. In einem Vergleich (Z. 2) wird dies als Schnee dargestellt, der durch drei Adjektive personifiziert ist, plastisch und unberührt wirkt. In der Berufung stehen sich Jeanne als das lyrische Ich und Gott gegenüber, der sie beruft. Ein weiterer Vergleich (Z. 7/8) ergibt ein schönes Bild. Mit dem weißen Blumenmeer (Z. 7), einem Symbol für Reinheit und Unschuld, kontrastiert eine rote Blume hervorragend. Rot symbolisiert dabei einerseits den Kampf Jeannes und gleichzeitig die Schuld, die sie in den Augen ihrer Zeitgenossen auf sich lud. Als Mohn mit aggressiv-destruktiver Konnotation unterscheidet sie sich von den anderen Blumen/Frauen und bleibt dennoch schlicht. Die Zusammenstellung von roten

und weißen Blumen galt den Symbolisten außerdem als mystisch-erotische Verschmelzung von Animus und Anima, die auch im Stoff der Jeanne-d'Arc-Legende vorhanden ist.⁸³⁷ Erdverbundenheit ist außerdem gemäß der Verfremdung aus den Zeilen 11/12 eine Eigenschaft Jeannes. Auch dieser Zustand gilt für die Zeit vor der Berufung, die hier in einer Genitivmetapher (Z. 5) mit dem Hinweis „noch nicht“ angedeutet wird. Das Bild von Jeanne als Bäuerin folgt in den Zeilen 10-14 mit Genitivmetaphern und akustischen Bildern. Eingeleitet wird es mit einer Metapher, die auch surreal weil verfremdet wirkt, nämlich: „die Wunde, die im Leben klafft“ (Z. 9) als Metapher für den Bruch in Jeannes Leben, durch den Erinnerungen an ihr Leben vor der Vision sichtbar sind. Die als Frage formulierten Litotes in den Zeilen 15-20 spiegeln die Zweifel wieder, die Jeanne bzw. vielmehr ihre Zeitgenossen an ihrer heroischen Tat äußerten. Selbst der Superlativ als Umschreibung dessen, was Jeanne für Frankreich oder auch für Gott geleistet hat, ist von ihr selbst in Frage gestellt (Z. 15). Das lyrische Ich beschäftigt demnach v.a. die Frage, warum sie als Frau auserwählt wurde für den Kampf (Z. 18, 20), da es in ihrer Zeit nicht nur ungewöhnlich, sondern ungebührlich war, daß eine Frau solche Handlungen ausführt. Der Binnenreim (Z. 17) trägt weiter dazu bei, Jeanne von anderen Frauen abzugrenzen.

Nach dieser Ergründung, warum Gott Jeanne erwählte, schildert Burghardt die Folgen dieser Wahl. Es folgen Aussagen über Jeannes Gefühle angesichts ihres Sieges und ihrer Verurteilung. Sie fühlt sich von Gott oder von Frankreich verlassen (Z. 22/23), ihres Lebens beraubt (Z. 21), trotz des Erfolgs nicht glücklich (Z. 23/24). Die vorletzte Strophe erinnert stark an Teil 5/Z. 25-28 des ukrainischen Poems. Mit den gleichen Bildern einer unbeschwerten Zeit wird die Jugend beschrieben und Jeannes Tod auf dem Scheiterhaufen gegenübergestellt. „Domrémy“ (Z. 28), der Geburtsort Jeannes zu Beginn des 15. Jh., dient als Metonymie dieser Jugend. Der letzte Quatrain, der den Feuertod im Oxymoron „Flammenmeeres“ (Z. 30) ausmalt, birgt trotz seiner Grausamkeit auch Trost. So wendet sich das lyrische Ich in einer Apostrophe an die „Gnadenvolle“, die sich also hinter den Pronomen der zweiten Person Singular verbarg, eine Marienfigur. Ihr dankt sie für die Katharsis und Erlösung (Z. 29), denn im tödlichen Feuer „schmilzt auch endlich meiner Krone schweres/ tränenreiches Gold“ (Z. 31/32). Jeannes Ruhm wird hier durch die metaphorische Krone gleichzeitig aufgrund der Farbqualität als unsterblich gekennzeichnet und ihr Sieg materialisiert, andererseits implizieren die Adjektive „schweres“ und „tränenreiches“ eine zweite Art von Ruhm, die Jeanne zuteil wurde, nämlich der Ruhm des gesellschaftlichen Skandals einer kämpfenden Frau.

Formale Unterschiede zwischen deutscher und ukrainischer Fassung des Stoffes bestehen also v.a. in der Länge, der Perspektive sowie dem höheren emotionalen Ausdruck durch syntaktische Mittel in der deutschen Version. Die Unterschiede im inhaltlichen Konzept sind dagegen tiefgreifender. Im Vergleich zur ukrainischen Bearbeitung dieses Stoffes wurde das gesamte Geschehen also auf wesentlich kürzerem Raum zusammengefaßt. Die Erweiterung als Übertragung des Stoffes auf die Ukraine bzw. überhaupt Jeannes Vermächtnis kommt im deutschen Gedicht gar nicht vor. Vielmehr geht es um die Problematik Jeannes als zwar siegreicher, aber eben dafür gesellschaftlich geächteter Person. Die Jeanne im ukrai-

⁸³⁷ Vgl. Hansen-Löve, S. 584f.

schen Poem scheint viel mehr von ihrer Berufung überzeugt, so daß Zweifel gar nicht zum Tragen kommen, sondern nur sehnsüchtige Erinnerungen ans Bauern-dasein. Auch der Feuertod als Erleichterung kommt im ukrainischen Pendant nicht vor. Dieser eher psychologisch-emotionale Inhalt spiegelt sich auch in den obengenannten abweichenden formalen Konstruktionen wider.

„1941“

(Vgl. *Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D*)

Hierbei handelt es sich um ein in seiner Thematik ungewöhnliches Gedicht. Bereits der Titel „1941“ wie auch das Entstehungsdatum 11.11.1946 lassen die Beschäftigung mit dem zweiten Weltkrieg vermuten. In dieser späten Phase seines Schaffens jedoch arbeitete Burghardt zwar mehrfach mit dieser Thematik, in ukrainischer Sprache und mit betitelten Gedichten, doch entstanden dabei meist längere Werke wie „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) oder „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien). In seinen kürzeren lyrischen Stücken blieb Burghardt meist unpolitisch. In der Zeitschrift „Kyiv“ (Kiev) erschien dieses Gedicht übrigens mit kleinen Abweichungen im Jahr 1953/Nr. 4. Die Überschrift lautet dort „Spohady pro 1941“ (Erinnerungen an 1941).⁸³⁸

Dem Gedicht geht ein Epigraph voran, das eine Widmung an Or. Horodys'kyj⁸³⁹ darstellt. Es handelt sich um sechs Quatrains im Jambus, deren ungerade Zeilen je fünf und die geraden Zeilen je vier Versfüße besitzen. Reimschema ist der Kreuzreim mit alternierenden Versschlüssen (AbAb). Ein ungenauer Reim kommt in den Zeilen 1/3 vor. Nah sind die Reime der Zeilen 5/7 und 13/15. Neben einem reichen Reim (Z. 14/16), finden sich auch tiefe Reime (Z. 5/7, 18/20). Einige Reimwörter sind hinsichtlich des Vokalismus (Z. 3, 9, 11, 17, 19, 21, 23) und des Konsonantismus (Z. 3, 6, 8) tonreich. Homoiopota sind lediglich die Reimwörter in den Zeilen 6/8 und 22/24.

Alliterationen kommen in den Zeilen 5, 11, 13, 18 und 19 vor. Die häufigsten Lautkombinationen bestehen aus „n“ und dem dominanten Phonem „i“ sowie „r“/„d“ und „a“. Weitere Verbindungen sind z.B. „taki čitki“ – „žorstoki dzvinki“ (Z. 1, 9), „spohady“ – „povytyj“ – „po“ – „Pochody...pozolota“ – „požariv“ – „spohadach“ – „požovklo-zolotych“ (Z. 1, 2, 4, 5, 14, 18, 20), „lisiv“ – „hlyvke“ (Z. 6, 7), „žorstoki...morozy“ – „rozryvy“ – „večory...rozmova“ – „prostoramy“ – „dorohy“ (Z. 9, 14, 15, 17, 21), „sonnyj“ – „toskna pozolota“ – „oseny“ – „morozy“ – „Lozova“ – „kolchozy“ – „rozryvy“ – „rozmova“ – „prostoramy“ – „požovklo-zolotych“ (Z. 3, 5, 7, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 20), „povytyj kurjavoju“ – „rozmova“ – „požovklo-zolotych“ – „tryvohy“ – „nedoveršenu“ (Z. 2, 15, 20, 23, 24), „časti strumeni“ – „žorstoki“ – „stepach“ (Z. 8, 9, 11), „lahidni“ – „divčat“ (Z. 15, 16), „splyvae“ – „oblyčča“ (Z. 18, 19) u.v.a.

⁸³⁸ Jede Zeile der Variante „Spohady pro 1941“ beginnt mit Großbuchstaben, innerhalb von Z. 7 kommt kein Komma vor, die Konjunktion ist in Z. 13 „ščob“ nicht „jak“, in Z. 15 erfolgen Satzzeichen, Z. 16 heißt „ledvy“ statt „ledve“ und das Verb in Z. 18 drückt ein Präteritum aus, wohingegen das Verb im Gedicht aus den „Tvory“ das Präsens verkörpert. Die gravierendste Änderung ist dabei wohl die der Konjunktion in Z. 13, die den passenden Vergleich sowie den syntaktischen und gedanklichen Parallelismus in „1941“ in der anderen Variante des Gedichts außer Kraft setzt und „mara“ vom Vergleichsobjekt zu einem weniger glaubhaften Konkretum macht.

⁸³⁹ Vermutlich handelt es sich um die gleiche Person, die später Artikel über Burghardts Kriegszeit veröffentlichte. Vgl. Horodys'kyj (1953a; b).

Äußerst zahlreich sind in diesem Gedicht die Enjambements (Z. 5/6, 11/12, 15/16, 18/19, 20/21, 22-24). Darunter befindet sich ein Strophenenjambement (Z. 20/21). Dieser Annäherung an einen Prosatext wirken zahlreiche Inversionen (Z. 1, 3, 6-8, 11, 12, 15, 16, 18, 20, 21, 23) sowie die Apposition (Z. 13) entgegen. Die Aposiopesen (Z. 12, 13) drücken Unbestimmtheit aus. Auffällige Satzzeichen sind die Doppelpunkte (Z. 1, 13) sowie das Semikolon (Z. 6). Parataktischer Satzbau herrscht vor in den ersten beiden und in der fünften Strophe. In den übrigen Strophen dominieren Hypotaxen. Die Häufung der Konjunktion „i“/ „j“ (und) in der zweiten, dritten und sechsten Strophe macht diese polysyndetisch. Bei weitem überwiegen die Konkreta innerhalb des Nominalstils. Relativ viele Adjektive illustrieren das Geschehen. Darunter finden sich jedoch nur drei Farbadjektive. Verben, Partizipien und Pronomen (ausschließlich erste Person Plural) spielen eine untergeordnete Rolle.

Die Jahreszahl des Titels markiert das historische Ereignis von Hitlers Einmarsch in der Sowjetunion. Diese Zäsur, die auch für die Ukraine den Kriegszustand bedeutete, beschreibt Burghardt nicht direkt, sondern eher durch Stimmungen. Mit Naturmetaphern und geographischen Bezeichnungen versucht Burghardt dem Rezipienten den Schrecken des Krieges nahezubringen. Bereits in der ersten Strophe verrät die Nennung des Flusses Bug (Z. 3) den Schauplatz der Handlung, nämlich den Grenzbereich zwischen Ukraine und Polen. Die Ukraine ist außerdem in der Genitivmetapher von Zeile 19 personifiziert. Die Epanalepse „smutne-smutne“ (traurige, traurige Z. 19) verweist dabei auf den Verlauf der Nationalhistorie, wobei die Ukraine immer wieder Besetzung, Unterdrückung und Zerteilung erfahren mußte. Dieses Schicksal spiegelt sich sowohl im semantischen Gehalt als auch in der einer Epanalepse inhärenten Wiederholung.

Das Hendiadyoin „čitki i sviži“ (rein und frisch Z. 1) ist das Gegenteil dessen, was der Rezipient nach Lesen des Titels erwartet. Die Partikel „Šče“ (Noch) zeigt jedoch bereits an, daß sich dieser reine, unschuldige Zustand der Erinnerungen noch ändern wird im Verlauf des Gedichts. Die Metaphorik „povytyj kurjavoju“ (von einer Staubwolke umhüllt Z. 2) zielt auf die Schwierigkeit des historischen Weges. Eine Ahnung von kriegsbedingten Nachtwachen vermittelt die Wendung „jasni zahravy“ (helle Feuerscheine Z. 4).

Die zweite Strophe beschreibt die herbstliche Natur und steht damit im Kontrast zur Konnotation von Winter des dritten Quatrains. Der Herbst ist dabei apostrophiert, personifiziert (Z. 5) und in einer Descriptio (Z. 7, 8) vertieft, wobei „hlyvke“ (hellbraun) ein Epitheton ornans darstellt. Dabei unterstützen auch die Farbsymbole „pozolota“ (Vergoldete Z. 5), „bahrec“ (Purpur Z. 6) und „hlyvke“ (hellbraun Z. 7) den Eindruck der herbstlichen Jahreszeit, die in der Genitivmetapher „tumany oseny“ (herbstliche Nebel Z. 7) konkret benannt ist. Gleichzeitig verweisen die Farbsymbole auf die vorletzte Strophe, da die Ukraine mit den Farben Gold und Gelb bedacht ist. So beziehen sich auch hier schon der personifizierte Herbst mit Regen und Nebel auf die Stimmung in der Ukraine. Die Enallagen zur Personifizierung von „morozy“ (Froste Z. 9) und das Absolutum in Zeile 12 vertiefen den Eindruck von Kälte. Der geographische Begriff „stepach“ stellt als Synekdoche wiederum die Ukraine dar. Der politisch-ökonomische Begriff „kolchozy“ (Kolchosen Z. 11) dagegen ist eine Form, die in der Sowjetunion eingeführt worden war, auch in der Sowjetukraine. Gemäß politischer Metaphorik von Tauwetterperioden oder Kaltem Krieg wirkt der Zusammenhang mit herbstlicher und winterlicher

Jahreszeit hier als Zeichen einer angespannten politischen Lage. Tragische Ereignisse deutet die Konstruktion „zabuta Bohom Lozova“ (das von Gott vergessene Lozova Z. 10) an, bei der die ukrainische Stadt Lozova offensichtlich schutzlos einer schrecklichen Erfahrung ausgeliefert ist. Da die Stadt in den Jahren 1941-1943 von den Deutschen besetzt war, ist vermutlich der Beginn dieser Besetzung und die damit einsetzende Verfolgung verschiedener Bevölkerungsgruppen gemeint.⁸⁴⁰

Die folgende Strophe zerstört nun den bislang friedlich-ruhigen Ablauf. Epanalepse und Aposiopese (Z. 13) sind formale Mittel, die Zerissenheit, Verzweiflung, Ohnmacht darstellen. Die Verbformen und der Vergleich lassen das folgende Kriegsszenarium (ab Z. 14) als Erinnerung erscheinen. Bereits in der folgenden Zeile mildert die als „lahidni“ (sanfte Z. 15) charakterisierte Erinnerung diesen Eindruck ab. Die Beschränkung von Assoziationen zum Krieg auf diesen einen Vers könnten Ausdruck der autobiographischen Erfahrung Burghardts sein, der die Ukraine zwar auch im Krieg kennengelernt hatte, sich an das Land aber, wenn auch mit wehmütigem Beigeschmack, als an den Ort einer guten Kindheit erinnerte. Mit der Litotes „ledve znajomych nam divčat“ (uns kaum bekannte Mädchen Z. 16) beschwört Burghardt Assoziationen des unbekanntenen Schicksals und Leids, der Fremde oder sogar Flucht herauf.

Zum personifizierten Bild der Ukraine, welches die beiden letzten Strophen dominiert, gehört der Vergleich der Erinnerungen an die Ukraine mit „misjac“ (Mond Z. 17) bzw. „oblyččja Ukraïny“ (Gesicht der Ukraine Z. 19) und deren metaphorische Handlung „tyche svitlo lje na ti dorohy“ (leises Licht ergießt sich auf diese Wege Z. 21). Letztere beinhaltet eine Synästhesie. Der Mond erhält hier als Schicksalslenker und zyklische Erscheinung seine Bedeutung. Letztere korrespondiert mit der wiederholten Andeutung von Herbst im farblichen Hendiadyoin „požovklo-zolotych“ (gelb geworden-golden Z. 20). Die Implikation eines Übergangs von der Farbe Gold zu Gelb mag auf die Einbußen ukrainischen Glanzes in der Kriegs- oder Sowjetzeit gemünzt sein. Die Aussage „nedoveršenu vesnu“ (unvollendeter Frühling Z. 24) dagegen führt als Analogie zum späteren Völkerfrühling in Ungarn bzw. der Tschechoslowakei zur vorübergegangenen Souveränität und dem damit verbundenen kulturellen Aufblühen der Ukraine, zu ihrer Glanzzeit zurück. Die Litotes „nedoveršenu“ (unvollendet Z. 24) bezeichnet darin den Abbruch jener Entwicklung durch die neue Nationalitätenpolitik Sowjetrußlands nach der Stabilisierung der bolschewistischen Herrschaft. Diese Feststellung am Abschluß des Gedichts scheint den damaligen Status Quo festzuhalten. Die Zeit der Souveränität dagegen wird metaphorisch bezeichnet durch die Personifizierung von „dorohy“ (Wege Z. 21). Der Weg der eigenständigen Ukraine ist dabei noch nicht abzusehen. Das Hendiadyoin „radošči j tryvohy“ (Freude und Sorge Z. 23) spiegelt in seinen Antonymen die Erwartungen und Zweifel wider, die diese unentschiedene Lage mit sich brachte, welche durch eine genauere Bestimmung in der folgenden Zeile als Beginn einer Entwicklung gekennzeichnet ist, deren Ende noch offen war.

Das Jahr 1941 wird von Burghardt also sowohl als Beginn der Schrecken des Zweiten Weltkrieges für die Sowjetunion als auch unter dem Aspekt der endgültigen Unterwerfung der kulturellen und nationalen Blüte der Ukraine unter die Sowjetunion betrachtet.

⁸⁴⁰ Vgl. Akademija Nauk Ukraïns'koï RSR (1959-1968). Bd. 8, S. 247; Kubijovych/ Struk, S. 389; Golczewski (1993b), S. 243.

Zwischenresümee

Die meisten der Gedichte dieses Themenbereichs wurden in ukrainischer Sprache verfaßt und verraten eine Tendenz zur politischen Aktualität, die sich Burghardt meist erst nach seiner Auswanderung aus der Ukraine erlaubte. Auch die beiden noch vor der Emigration entstandenen Gedichte zum Thema ‚Untergang Roms‘ sind gleichzeitig Metaphern der zeitgenössischen Vorgänge von der Zerstörung Kiews im Bürgerkrieg. Die Verarbeitung autobiographischer Erlebnisse, das Anliegen der ukrainischen Souveränität und der Exotismus sind hier Hauptmotive.

Innerhalb der Quatrains ist die Konzentration ukrainischer Gedichte auf diesen Themenkomplex bemerkenswert. Sie verrät, daß Burghardt in seinem ukrainischen Spätwerk das Zusammenspiel von Traditionen, Formen und Inhalten besser beherrschte, indem er einerseits Topoi z.B. der Liebe und Weltliteratur in angemesseneren Dichtarten (Sonett) verarbeitete und andererseits die in seinem Spätwerk immer breiteren Raum einnehmende aktuelle Thematik in epischeren Genres darstellte. Dabei ist eine Tendenz zu längeren Gedichten und zu einem Mangel an Pro-nomen zu beobachten, die mit dem darzustellenden Gegenstand korrespondiert.

3.2.2.6 Quatrains mit religiösem Sujet

*„Istynu svjaščennu probološuvav Chrystos“
(Die heilige Wahrheit verkündete Christus)⁸⁴¹*

Einführung in die Thematik

Die Motivationen der hier vorhandenen Gedichte unterscheiden sich tiefgreifend. Das deutsche Gedicht „Judith“ bildet die Nacherzählung eines biblischen Motivs. Eines der russischen Gedichte nimmt sich einen christlichen Feiertag, also einen besonderen Kult, zum Anlaß („Strastnoj četverg i noč’ gluchaja...“/ Gründonnerstag und taube Nacht...). Ein anderes russisches Gedicht befaßt sich grundsätzlich mit dem christlichen Weltbild bzw. mit christlicher Ethik anhand der Antithese von Gut und Böse („Dobro i zlo, Christos – ljuciper,...“/ Gut und Böse, Christus- Luzifer,...). Diese Beispiele christlicher Sujets aus dem Frühwerk Burghardts demonstrieren seine bereits damals vorhandene Religiosität.

Auch unter den ukrainischen Gedichten findet sich eines, das die Nacherzählung eines Bibelmotivs darstellt („Predteča“/ Vorgänger). Ein anderes setzt sich mit einem christlichen Motiv auseinander, folgt jedoch keinem konkreten Prätext („Boža matir“/ Mutter Gottes). Die beiden ukrainischen Gedichte sind nicht nur umfangreicher, ausführlicher, epischer angelegt, sondern enthalten auch zahlreiche philosophische Ideen, die eine Abwandlung der ursprünglichen Motive bedeuten.

„Dobro i zlo, Christos – ljuciper,...“ (Gut und Böse, Christus – Luzifer,...)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Es handelt sich hier um ein undatiertes Gedicht, das sich jedoch durch gewisse Merkmale dem Frühwerk Burghardts zuordnen läßt. Es ist nämlich in russischer Sprache verfaßt und trägt keinen Titel. Der in den USA erschienene Sammel-

⁸⁴¹ Zit. n. Klen (1991), S. 318.

band „Tvory“ enthält dieses Werk nicht. Es scheint nur in den ausgewählten Werken („Vybrane“) gedruckt worden zu sein.

Die Strophenform der sechzehn Zeilen von „Dobro i zlo, Christos – ljuciper,...“ (Gut und Böse, Christus – Luzifer,...) ist der Quatrain. Der vierfüßige Jambus schließt entsprechend dem Kreuzreim in den geraden Zeilen mit männlichen, in den ungeraden mit weiblichen Endungen. Ausnahme ist Zeile 3, die eine männliche Endung besitzt. Reimschema ist ein der Alternanz entsprechender Kreuzreim. Es kommen ferne (Z. 5/7, 9/11) und ein ungenauer Reim vor (Z. 1/3). Auffällig viele Reime sind reich (Z. 6/8, 9/11, 13/15, 14/16). Hinsichtlich Vokalismus (Z. 11) und Konsonantismus (Z. 1, 3, 13, 15) tonreiche Reime finden sich weniger zahlreich. Zwei der Reime sind Homioptota (Z. 2/4, 13/15). Originell sind die Reimwörter der Zeilen 1, 10 und 15. Die Reimwörter der Zeilen 4 und 6 sind Synonyme. Eine Paronomasie moralischer Antithesen findet sich in einem anderen Reim (Z. 5/7).

Alliterationen kommen nur vereinzelt vor (Z. 7/8, 11). Die Elision in Zeile 2 verleiht dem Begriff „Rožden’e“ (Geburt) archaischen Charakter. Eine außergewöhnliche Erscheinung ist die Figura homonymica in „Skryvalo...pokryval“ (bedeckte...verbergend Z. 8). Dominanter Vokal dieses Gedichts ist das „o“. Daher durchziehen Lautkombinationen wie „no“ und „ro“, aber auch „ne“ sowie deren Verkehrungen das gesamte Gedicht. Weitere phonetische Wiederholungen sind: „Christos“ – „èto“ – „prokljatoj“ – „svjato“ – „suščnost’-to“ – „toržestvuja“ – „čto...togda“ (Z. 1, 3, 5, 7, 9, 13, 14), „Rožden’e – smert’, edem“ – „nepostigaemyj“ – „Ved’...edina“ – „edinyj“ (Z. 2, 6, 9, 16), „ad“ – „raspad“ – „vsegda“ – „nad“ – „togda“ – „Kogda Ormuzda“ (Z. 2, 4, 9, 13, 14, 15), „vse“ – „vsegda“ – „est“ – „toržestvuja“ (Z. 3, 9, 12, 13), „raspad“ – „rasščeplessnessi“ – „razval“ – „svjato“ – „Skryvalo...pokryval“ – „satana“ – „Slivaet“ – „Arimanom“ – „Slivajutsja“ (Z. 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 15, 16), „Znak“ – „tak“ (Z. 5, 7), „Oдно“ – „dorog“ (Z. 10, 12), „Bog“ – „Bogu“ – „obmanom“ – „Bog“ (Z. 10, 12, 13, 14).

Ein schwaches Strophenenjambement zwischen den ersten beiden Quatrains bildet die Ausnahme unter den sonst syntaktisch in sich geschlossenen Vierzeilern. Im übrigen finden sich sehr wenige Enjambements (Z. 3/4, 15/16). Der Satzbau ist in Zeile 7 sowie im letzten Quartett hypotaktisch, sonst parataktisch und asyndetisch. Komplexe Satzgebilde ermöglichen bestimmte Reime oder legen besonderen Nachdruck auf bestimmte Begriffe (Inversionen: Z. 5, 12, Appositionen: Z. 5, 7, 13, Hyperbaton: Z. 7/8). Eine Anapher kommt in den Zeilen 12/13 vor und stellt einen Bezug zu Vers 4 her. Strukturierende Wirkung haben Bindestriche (Z. 1, 2, 10) und ein Doppelpunkt (Z. 9). Chiastische Wortstellungen finden sich in den Zeilen 1, 10 und 11. Sie dient zur plastischen Gegenüberstellung von Antithesen.

Wortwiederholungen betreffen das Abstraktum „Bog“ (Gott Z. 10, 12, 14), den Archaismus „lik“ (Antlitz Z. 7, 16) sowie Epanalepsen von „neponjatnyj“ (unverständlich, unverstanden Z. 3, 4) bzw. der Konjunktion „i“ (und Z. 10). Die repetitive Wirkung einer Anadiplose besitzt die inhaltliche Wiederholung des Zahlworts (Z. 9/10). Dominierende Wortart sind die Nomen. Innerhalb dieser Gruppe überwiegen ungewöhnlicherweise die Abstrakta und auch zahlreiche Namen kommen vor. Proportional zu den Nomen sehr wenige Adjektive und Verben ergänzen diesen ausgeprägten Nominalstil. Es findet sich kein einziges Farbadjektiv. Ein vereinzeltes Pronomen, welches das lyrische Ich bezeichnet, taucht auf. Diese semantische Struktur ist zwar außergewöhnlich, dem philosophisch-religiösen Inhalt aber durchaus angemessen.

Die Entfaltung umfassender, abstrakter Ideen auf dem Raum von nur 16 Zeilen gelingt nur als Epigramm. Die gnomische Ausdrucksform der Antithese kann durch Assoziationen und Konnotationen viel Information enthalten. In den ersten beiden Zeilen werden religiös und moralisch antithetische Begriffe einander gegenübergestellt. Begriffe, deren Konnotationen die Grundsätze der gesamten menschlichen Ethik umfassen. Es handelt sich um die inhaltliche und syntaktische Antithese von ‚Gut und Böse‘. Diese ist jedoch nicht allgemein ethisch, sondern enthält hier gleichzeitig eine stark christliche Färbung bzw. eine Idee des Mazdaismus⁸⁴² (Z. 1, 2). In Zeile 3 jedoch werden diese Begriffe als Chiffren bezeichnet, die nicht verstanden würden. Damit bezieht sich Burghardt vermutlich auf die weitverbreitete Erscheinung, daß viele Christen sich zwar für gläubig halten, doch nicht nach der eigentlichen Botschaft handeln und auch daß die Abstrakta des Glaubens schwer zu fassen sind. Weiterhin spricht der Autor davon, daß er selbst etwas nicht versteht (Z. 4), nämlich „raspad“ (Zerfall). Synonyme für diesen Begriff finden sich in den folgenden zwei Zeilen. Gemeint ist die Trennung von Gut und Böse, denen bestimmte Sphären (Himmel und Hölle) sowie Personen (Gott und Teufel) zugeordnet sind. Diese Trennung war laut Altem Testament nicht immer vorhanden.⁸⁴³ Insbesondere kamen Gut und Böse erst durch den Baum der Erkenntnis, von dem Adam und Eva aßen, in die Welt.⁸⁴⁴ Für den intertextuellen Bezug auf diese Bibelstelle spricht auch Burghardts Wahl der Bezeichnung Luzifer und Eden statt Teufel und Paradies (Z. 1). Die Janusköpfigkeit, also der Zusammenhang von antithetischen Werten und ihre gleichzeitige Trennung, spiegelt sich auch in den übrigen Zeilen des zweiten Quatrains, z.B. im Paradox der Verbformen aus Zeile 8. Die Nennung von „Izidy“ (Isidor Z. 7) verweist auf die Kirchenspaltung im 15. Jh.

Eine mehr philosophische als religiöse Interpretation der Ethik von Gut und Böse liefert Burghardt in der folgenden Strophe. Einzelne Kontrastbeispiele (Z. 10, 11) verdeutlichen die Erkenntnis, daß die Trennung von Gut und Böse oder ebenso von verschiedenen Kirchen nur künstlich ist, daß es nur verschiedene Teile eines Ganzen gibt. Dies faßt die einleitende Aussage dieses Quatrains zusammen (Z. 9).

Die Konsequenz lautet, daß Gott in diesem Sinne allumfassend ist (Z. 12-16). Zunächst dient zur Beschreibung dieser Erkenntnis die Variation der Wendung „Alle Wege führen nach Rom“ (Z. 12). Die Aussage, daß viele Wege zu Gott führen, impliziert, daß es niemandem unmöglich ist, Glauben und das Gute zu finden. Die Spaltung wird sodann gemäß der Erkenntnis ihrer Künstlichkeit als Trug bezeichnet (Z. 13). Wenn es keine Trennung gibt, muß Einheit herrschen. Diese ist beschrieben im Bild der Verschmelzung von „Ormuzda Arimanom“ (Ahura Masda mit Ahriman Z. 15/16). Daran erweist sich, daß das Gedicht nicht rein christliche Bedeutung besitzt, sondern allgemeiner angelegt ist, denn diese beiden Brüder sind das altiranische Pendant zu Gott und Luzifer bzw. Schöpfung und Gegenschöpfung. Ahura Masda war dabei der Herr der Weisheit, der eine Schöpfung kreierte, welcher sein aus dem Himmel gestürzter Zwilling Bruder Ahriman zerstörerische Gegenschöpfungen entgegengesetzte. Gleichzeitig bringen sie ins Bild der Einheit also wiederum eine Antithese ein.

⁸⁴² Vgl. Lurker (1991), S. 158. Kačurovs'kyj beobachtet diese Ideen auch im Faustmotiv in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien). Vgl. Kačurovs'kyj (1981), S. 205.

⁸⁴³ Vgl. Jes 14, 12 und Lk 10, 18, die beiden Bibelstellen vom gefallenem Engel und Satan werden nämlich üblicherweise gleichgesetzt.

⁸⁴⁴ Vgl. Gen 2, 16-17 und 3, 1-24.

Eine dynamische Entwicklung vom Gedanken der Trennung zur komplexen Idee der Einheit hat stattgefunden. Die Struktur gliedert sich also auf in die Argumente einer Trennung (Z. 4-6) und die einer Einheit (Z. 9-11, 16). Die in der Einheit inhärente Trennung drückt sich in den zahlreichen chiasmisch angeordneten Antonymen aus (Z. 1-4, 10/11). Siehs behauptet, die größte Tragik läge für Burghardt in der Unvollkommenheit des faustischen Menschen, der seine Vervollkommnung durch Gott oder den Satan sucht. Sowohl der Mensch als auch seine Philosophie ist daher einer Dualistik unterlegen, die sich in diesem Gedicht direkt zwischen Gott und Satan abspielt.⁸⁴⁵

„Judith“

(Vgl. Text und Quellenangabe in Anhang D)

Wie zwei weitere deutsche Gedichte stammt das Stück „Judith“ mit seinen sechs Strophen aus dem Jahr 1933. Der fünffüßige Trochäus bildet eher eine Ausnahme unter den Metren in Burghardts deutschen Werken. Der umarmende, alternde Reim aBBA besitzt durchgehend genaue und vokalisches tonarme Reime. Sehr viele Reimwörter sind dagegen hinsichtlich des Konsonantismus tonreich (Z. 1/4, 2/3, 6/7, 9/12, 13/16, 14/15, 18/19, 22/23). Auch reiche Reime mit untereinander identischem Lautbestand kommen vor (Z. 2/3, 14/15). Grammatisch bedingt ist lediglich ein Reim (Z. 18/19). Originell ist das Reimwort aus Zeile 3, ein Eigenname.

Die Alliterationen sind zahlreich (Z. 1, 4, 5, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 24). Auch Elisionen tauchen gehäuft auf (Z. 5, 8 doppelt, 10, 14, 17, 19, 24). Ebenso wie die klingenden Silben (Z. 6, 16) dienen sie dem Rhythmus. Der am häufigsten vorkommende Vokal ist „e“. Das Lautgeflecht dieses Gedichts ist relativ eng geknüpft. Es finden sich neben den üblichen Kombinationen „en“, „er“ und „es“ lange Ketten von Wiederholungen wie z.B. „empfand“ – „erkanntes“ – „Namen“ – „besann“ – „Nacht“ – „nach“ – „Narren“ – „verbrannt“ (Z. 1, 2, 3, 8, 12, 20, 21, 23). Auch Wiederholungen, die direkt beieinander stehen, tragen zu diesem Geflecht bei wie z.B. „lockendes“ – „Holofernes“ (Z. 2, 3), „lockendes“ – „buhlend“ (Z. 2, 4), „war“ – „warb“ (Z. 3, 4), „diesem Namen“ (Z. 3), „Wie“ – „Weibes“ (Z. 5, 10), „verrufnes“ – „ruhn“ (Z. 5, 8), „hochgestellten...Zelte“ (Z. 6), „geile Gier“ (Z. 7), „besann bei“ – „Weibes“ (Z. 8, 10), „Krieger“ – „krauser“ (Z. 9, 10), „verbrauchte...Nacht“ – „War...beraubt“ (Z. 12, 13), „sie...Sinnen nicht“ (Z. 13), „Leib“ – „hieb“ – „Liebeskräfte“ (Z. 15, 16, 18), „unverbrauchten“ – „nur“ (Z. 17, 18), „ihrem“ – „meinten“ – „dem“ (Z. 19, 20, 21), „weggeschmuggelt“ – „Morgengrau“ (Z. 22, 24), „flohn...fahle“ (Z. 24).

Enjambements finden sich in den Zeilen 2/3, 5/6, 14/15, 17-19, 21/22. Die Anfangsworte der Zeilen 3/4 werden wiederholt in den Zeilen 13/14. Auch die Konjunktion „und“ findet sich mehrfach zu Versbeginn (Z. 11, 17, 24). Die Konstruktionen sind hypotaktisch und asyndetisch. Es ergeben sich einige Inversionen (Z. 4, 5, 10, 16, 22, 23) und eine Parenthese (Z. 3), die das Satzgefüge komplizieren. Bindestrich (Z. 3) und Doppelpunkt (Z. 1) wirken strukturierend. Eine Aposiopese (Z. 23) und eine Frage (Z. 13-16) setzen emotionale Akzente.

Dem Thema angemessen ist das ungewöhnliche Überwiegen von Abstrakta in diesem Gedicht. Entsprechend dem bei Burghardt üblichen Nominalstil dominie-

⁸⁴⁵ Vgl. Siehs (1981), S. 196.

ren die Nomen quantitativ über die anderen Wortgruppen. Unter den wenigen Adjektiven finden sich ein Farbadjektiv und zwei Epitheta ornantia (Z. 14, 24). Die zahlreicheren Verben bewegen sich im Bereich des Präteritums und auch zwei Formen des Konjunktivs kommen vor. Es finden sich erstaunlich viele Personal- und Possessivpronomen, die sich ausnahmslos auf die dritte Person Singular in verschiedenen Geschlechtern beziehen. Poetische Ausdrücke, die an die Bibel erinnern, wurden gewählt, wie z.B. „buhlend“ (Z. 4), „Weibes“ (Z. 10), „Leib“ (Z. 15), „Haupt“ (Z. 16).

Der Titel impliziert bereits den intertextuellen Bezug dieses Gedichts zum Buch Judit, dessen zentrales Ereignis hier nacherzählt wird.⁸⁴⁶ Einen weiteren direkten Bezug stellt die durch ihre Satzstellung hervorgehobene Namensnennung in Zeile 3 dar. „Holofernes“ war der Oberbefehlshaber Nebukadnezars, welcher im Buch Judit das Heidentum repräsentiert. In Burghardts Gedicht werden also Judit als gläubige Christin und Holofernes als Repräsentant des Heidentums gegenübergestellt. Die erste Strophe beschreibt, wie Judit instinktiv begreift, daß Holofernes ihr unähnlich ist. Ihre Tat zur Rettung Israels beginnt damit, daß sie sich Holofernes als Verräterin ihres eigenen Volkes anbietet. Der erste Quatrain spricht also von Judits Annäherung an Holofernes und betont dabei, daß nicht Zuneigung oder gegenseitige Anziehung der Grund sind, sondern Berechnung.

Ihr Plan geht so weit, bei ihm zu übernachten. Im Begriff „verrufnes Tun“ (Z. 5) drückt Burghardt ein Urteil aus, das sich auch im biblischen Text findet.⁸⁴⁷ Die Farbe mit der Bedeutung von Verschwiegenheit und erotischer Komponente deutet ebenso wie die Periphrase „bei ihr zu ruhn“ an, was in dem „braunen Zelte“ (Z. 6) vor sich ging. Die Personifizierung der Gier (Z. 7) und die Beschreibung der Wirkung auf Holofernes, seine mangelnde Ratio in dieser Situation, in der Wendung „eh er sich besann“ (Z. 8) vermitteln einen Eindruck von Judits Macht. Das Reimwort in Zeile 7 ist dabei aus reimtechnischen Gründen gewählt worden, scheint jedoch wenig passend.

In der folgenden Strophe konzentrieren sich Genitivmetaphern (Z. 9/10, 11). Auch der dritte Quatrain spricht von Holofernes' Ohnmacht ihr gegenüber (explizit in Z. 9/10). Seine Sinne bleiben von Emotionen gesteuert und der Verstand vernebelt. Dafür spricht insbesondere die Bezeichnung als „Krieger“ (Z. 9), von dem man nicht erwarten würde, daß er sich einer Frau ausliefert. Nicht die Tat an sich, sondern die Konsequenz folgt in den Zeilen 11/12. Diese Konsequenz ist, daß Judit ihre List durchführen kann und dadurch sämtliche physische Überlegenheit aufwiegt. Burghardt stellt die physische Macht durch das hyperbolische „aller“ (Z. 11) dar. Dem ist zu seiner Niederlage und ihrem Sieg ein simples „einer“ (Z. 12) gegenübergestellt, um die Diskrepanz deutlich werden zu lassen. Das Verb „verbrauchte“ (Z. 12) scheint jedoch, angesichts der Dimension der Niederlage, zu schwach.

Die vierte Strophe paraphrasiert nun auf die eigentliche Tat Judits, das Köpfen des schlafenden Holofernes. Der Vorgang spiegelt sich in der syntaktischen Konstruktion der Zeile 16 wider, da die Begriffe „Rumpfe“ und „Haupt“ in der Entfernung von Versbeginn und –ende getrennt sind. Ein Adjektiv, das im übertragenen Sinne eine Enallage darstellt (Z. 16), suggeriert, daß Holofernes ein wichtiger Mann war. Damit wird erklärt, warum er für Judits Plan ausgewählt wurde. Die

⁸⁴⁶ Vgl. Jdt 10, 1-13 und 17. Judit in ökumenischer Schreibweise.

⁸⁴⁷ Vgl. Jdt 9, 2.

Formulierung dieser Strophe als Frage bedeutet wie in Zeile 5 eine moralische Bewertung. In beiden Situationen, der Periphrase unehelichen Beischlafs und der Ermordung, impliziert Burghardt, daß es sich um genuin unchristliches Vorgehen handelt. Sowohl die in Zeile 13 geäußerte Vermutung, die nahelegt, Judit habe die Tat nicht bewußt begangen, als auch die Metapher der „Last“ (Z. 15), die durchaus eine psychologische Implikation von Schuldbewußtsein beinhaltet, bestätigen die Abweichung vom christlichen Handeln.

Es folgt der Bericht vom Transport des Kopfes nach Betulia als Beweis für ihr eigenes Volk und als Abschreckung der Feinde. Den Transport schildert der Autor in einem einzigen Vers (Z. 20). Der Kopf an sich erfährt dagegen noch weitere Umschreibungen. Die Metapher vom „Gefäß“ (Z. 17) evoziert die Assoziation vom Inhalt seines Kopfes, dem Gehirn, der Ratio des Oberbefehlshabers. Diese Ratio war einerseits für den Kampf, für das Heer entscheidend und wurde deshalb von Judit vernichtet. Ohne die physisch und psychisch ganzheitliche Anwesenheit des Holofernes bewahrheitet sich, was bereits in den Versen 11/12 als Konsequenz ausgedrückt war: jede noch so große Kraft ist ohne den Anführer hinfällig. Andererseits wird die Ratio nochmals als von erotischen Bedürfnissen dominiert und daher unbrauchbar dargestellt (Z. 18/19).

Die abschließende Strophe bezieht sich auf die Wirkung von Judits Tat, nämlich die Flucht der assyrischen Feinde, die ohne ihren Befehlshaber buchstäblich und im übertragenen Sinne ‚kopflös‘ sind und den Triumph der Israeliten. Die Assyrer werden von Burghardt durch den ironischen Titel „Narren“ (Z. 21) bewertet, da sie ‚kopflös‘-irrational reagieren. Diese Bezeichnung und der Konjunktiv suggerieren, daß ihre Auffassung von Judits Tat, nämlich sie habe „Schande über das ganze Haus des Königs Nebukadnezar gebracht“ (Jdt 14, 18) bzw. „diese Frau/ hätte weggeschmuggelt.../ ihrer Taten Ruhm...“ nicht objektiv richtig ist. Im angedeuteten Zweifel ist die Möglichkeit impliziert, daß die Truppen auch ohne ihren Führer noch hätten weiter kämpfen und ihren Ruhm verteidigen können. Doch die assyrische Reaktion ist die Flucht, die in einem schlichten Bild geschildert ist, und insbesondere im Verb „flohn“ indirekt Judits Sieg darstellt (Z. 24).

Burghardt gelingt also die Nacherzählung in allen wichtigen Punkten. Zusätzlich schafft er in seinem Gedicht emotionale Atmosphäre und eine moralische Wertung. Dennoch finden sich auch in diesem deutschen Gedicht einige weniger geglückte Wortverwendungen, die nahelegen, daß Burghardts dichterische Ausdrucksfähigkeit im Deutschen beschränkter war als im Ukrainischen.

„Predteča“ (Vorgänger)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Dieses Gedicht, das auf den 18.8.1936 datiert ist, stellt wie viele von Burghardts ukrainischen Dichtungen bereits durch den Titel einen intertextuellen Bezug her. In diesem Fall handelt es sich beim Prätext um die biblische Erzählung von Johannes dem Täufer.⁸⁴⁸ „Predteča“ (Vorgänger) umfaßt elf Quatrains und zählt damit zu den längeren Einzelgedichten Burghardts. Metrum ist der vierfüßige Jambus. Wie das Metrum ist auch das umarmende Reimschema konventionell: aBBA. Die Quatrains von „Predteča“ (Vorgänger) werden anhand dieser Merkmale zur heroischen Strophe. Unter den jeweils zweiten und dritten Zeilen jeder Strophe fin-

⁸⁴⁸ Vgl. Mt 3, 4-6.

den sich besonders viele ferne Reime (Z. 10/11, 14/15, 22/23, 30/31, 34/35, 38/39, 42/43). Einige der Reime sind reich (Z. 2/3, 6/7, 13/16, 25/28, 29/32, 37/40) und einer ist sogar tief (Z. 26/27). Hinsichtlich Vokalismus (Z. 10, 11, 14, 15, 18, 19, 22, 23, 30, 31, 34, 38, 42) und Konsonantismus (Z. 1, 4, 9, 12) tonreiche Reimwörter sind vorhanden. Viele Reime sind grammatisch bedingt (Z. 5/8, 17/20, 18/19, 21/24, 25/28, 26/27, 37/40, 41/44). Originell sind die Reimwörter in den Zeilen 2 und 11. Paronomasie besteht zwischen den Materialien der Reimwörter in den Zeilen 42/43.

Alliterationen sind recht häufig (Z. 3, 9, 10, 12, 18, 21, 22, 26, 29, 32, 39, 40, 41, 41/42). Unter den Phonemen dominiert das „i“. In der ersten Strophe fallen besonders die Kombinationen „pro“, „er“ und „dal“ sowie ihre Umkehrungen auf, in der zweiten sind es „vi“ und „dy“. Der dritte Quatrain zeichnet sich durch vermehrte Kombinationen mit dem Phonem „o“ aus („vo“, „ro“, „cho“, „lo“). Die fünfte Strophe ergibt folgendes, beispielhaftes Bild: „Cvite...poliv“ – „dyvnoju“ – „hromiv“ (Z. 17, 19, 20), „vsja“ – „raz“ (Z. 17, 18), „šyročin“ – „sp’janiloju“ – „potužnyj“ (Z. 17, 18, 20), „poliv“ – „sp’janiloju“ – „lytys“ – „potužnyj“ (Z. 17, 18, 19, 20), „sto“ – „potužnyj“ (Z. 18, 20), „sp’janiloju“ – „snahoju“ (Z. 18, 19), „vesnoju“ – „dyvnoju“ (Z. 18, 19).

Unter den zahlreichen Enjambements (Z. 3/4, 7/8, 10-12, 17/18, 19/20, 23/24, 27/28, 29/30, 33-35, 41/42, 43/44) findet sich auch ein schwaches Strophenenjambement zwischen der dritten und vierten Strophe. Hypotaktisch sind die Zeilen 9-14, 25/26 sowie die gesamte fünfte, sechste, zehnte und elfte Quatrain. Im übrigen herrschen Parataxen vor. Meist sind die Sätze asyndetisch konstruiert. Einige Inversionen (Z. 9, 10, 21/22, 28, 34) und Hyperbata (Z. 25/26, 35/36) tragen zur Komplexität der poetischen syntaktischen Struktur bei und können einzelne Begriffe besonders unterstreichen. Syntaktische Pausen (Z. 6, 24, 26, 35, 37, 41, 44) sind in diesem Fall meist Nebenerscheinungen des hypotaktischen Satzbaus und rahmen z.T. Vergleiche ein. Der Bindestrich (Z. 13) leitet ebenfalls einen Vergleich ein und schwächt das Strophenenjambement weiter ab. An emphatischen Mitteln kommt trotz der Länge des Gedichts nur eine Frage zum Einsatz (Z. 3/4).

Eindeutig ist hier die Dominanz von Konkreta. Die Anzahl von Verben ist etwa gleich der der Adjektive. Unter den Verbformen fallen ein Imperativ (Z. 41) und ein synthetisches Futur (Z. 32) auf. Die beiden Farbadjektive treten konzentriert in zwei Versen auf und bezeichnen beide die Farbe Weiß (Z. 27/28). Die Figura etymologica in Zeile 3 unterstreicht mit synonyme Bedeutung in Epitheton ornans und Substantiv den zentralen Stellenwert von Ferne. Pronomen bezeichnen in der zweiten Person Singular v.a. die Figur des Johannes. Doch auch Pronomen der dritten Person Singular für Gott und die erste Person Plural für die Gläubigen kommen vor. Insgesamt sind Genitivmetaphern und Pars pro toto ein vorherrschendes Stilmittel in „Predteča“ (Vorgänger).

Bereits der Titel verweist auf die traditionelle ostkirchliche Interpretation von Johannes dem Täufer als Vorläufer Jesu. Die Figur Johannes spielt daher im orthodoxen Kulturbereich eine größere Rolle als bei anderen religiösen Richtungen.⁸⁴⁹ Die ersten beiden Zeilen beschreiben Gegenstände und das Material, aus dem sie bestehen. Sie sind dem Nahen Osten als biblischer Szenerie zugeordnet. Sie zeugen außerdem zusammen mit der Distributio aus den Zeilen 6-8 von Askese, zu der sich

⁸⁴⁹ Vgl. Metzsch, Friedrich-August von (1989): Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst. München, S. 10-12.

Johannes in die Wüste zurückgezogen hatte. Das Ziel der Askese, Gott näher zu kommen, wird ebenfalls einem beinahe pantheistischen, aber durchaus biblischen Bild angedeutet (Z. 5). Eine rhetorische Frage wendet sich vertraulich an Johannes. Sie erfragt seinen weiteren Weg und seine Aufgabe (Z. 3/4). In vielen Details, wie dem Gewand aus Kamelhaar, einem Ledergürtel, wildem Honig und Heuschrecken als Nahrung gleicht das Inventar der biblischen Vorlage.⁸⁵⁰

Die Genitivmetaphern in den Zeilen 9 (personifiziert), 10/11, 12 stellen eine Antithese dar zum vorangehenden ruhigen Naturbild. Die Antithese ist die Stadt, gezeichnet mit Lärm und Sünde. Diese Bilder werden zusammengefaßt in der Genitivmetapher „chvyľja zvaď i řalu“ (Welle der Verlockung und der Raserei Z. 14). Mit der Genitivmetapher „hriřnyj tanec' Irodijady“ (sündiger Tanz der Herodias Z. 11) bezieht sich der Autor außerdem konkret auf die biblische Erzählung von Herodia und dem Tanz ihrer Tochter Salome, die die Enthauptung Johannes' erwirkten.⁸⁵¹ Ein Vergleich in Zeile 13 stellt eine Antithese auf zwischen dem urbanen Bereich mit Lärm und Sünde und der Natur als stillem Ort und macht klar, daß diese Bereiche streng getrennt sind. Im folgenden wird eine zweite Person Singular, Johannes, angesprochen, die mit der Natur verschmilzt. Dabei wird die Natur personifiziert (Z. 15, 16). Die Synekdoche „kedramy“ (mit Zedern Z. 16) verweist dabei nochmals auf den Ort des biblischen Geschehens. Zentral sind dabei die „slovach“ (Worte Z. 15), die Botschaft des Johannes' vom nahen Himmelreich. Sie ergriff seine Anhänger und erschien seinen Gegnern als Bedrohung, wie die lautmalerischen Verben (Z. 15/16) verbildlichen. Das Bild vom Frühling, der die Natur berauscht (Z. 17/18) kommt in anderen Gedichten Burghardts mehrfach vor und bildet hier eine Parallele zum Neubeginn, den die Taufe bedeutet.⁸⁵² Burghardt postuliert durch seine Antithese die Stadt als einen Ort der Sünde und die Natur, in der Johannes wirkte, als Ort der Reinwaschung von Sünde.⁸⁵³

Es folgt eine Reihe von akustischen Warnsignalen vor der Sünde, die Johannes' warnenden Predigten entsprechen.⁸⁵⁴ Dazu gehören in der Genitivmetapher der Ausdruck göttlicher Sprache „hul tvoič hromiv“ (Gedröhn deiner Donnerschläge Z. 20) ebenso wie das Instrument „surmač/ ty trubyř“ (Trompete/ trompetetest du Z. 21/22). Doch die düster gemalte Zukunft der Sünder „Majbutn'oho strařnyj surmač“ (Die schreckliche Trompete der Zukunft) kann von Johannes, der wieder als „ty“ (du Z. 22) apostrophiert wird, mittels der Taufe abgewendet werden. Insbesondere der Vergleich „mov derevo suche“ (wie ein trockener Baum Z. 26) entspricht dem Bibeltext. Auch der von Johannes vorgeschlagene Weg zur Katharsis, nämlich die Reue und Buße, ist in diesem zentralen Quatrain aufgezeigt: „chto jde kriz' burju j plač“ (der durch Sturm und Weinen geht Z. 24). Was die Menschen betrifft, die nicht zur Umkehr, zur Abkehr von der Sünde, zur Taufe bereit sind, so faßt Burghardt ihr Schicksal in der Formulierung „řorstokyj zapovit“ (grausames Vermächtnis Z. 25) zusammen. Die Strophe ist sehr symbolträchtig aufgrund der Farben und Bäume in einer Genitivmetapher „vyřen' i jablun' bilyj cvit“ (des Kirsch- und des Apfelbaums weiße Blüte Z. 28). Sowohl Kirsch- als auch Apfel-

⁸⁵⁰ Vgl. Mt 3, 4.

⁸⁵¹ Vgl. Mk 6, 21ff.

⁸⁵² Z.B. „Ulybkoj utrennej, kak vody...“ (Mit einem morgendlichen Lächeln wie die Wasser), „Herbststimmung“ usw.

⁸⁵³ Vgl. Mt 3, 5-6.

⁸⁵⁴ Vgl. Mt 3, 7-10.

baum bedeuten als traditionelle ikonographische Umsetzung des biblischen Baums der Erkenntnis eine erotische Anspielung auf Verbotenes und Sünde. Die Kirschblüte ist dagegen Symbol der Reinheit, die Apfelblüte der Auserwähltheit. Letztere Symbolik wird verstärkt durch den doppelten Gebrauch der Farbe Weiß (Z. 27, 28), der Farbe der Reinheit und Unschuld.

Eine weitere Figur wird eingeführt, die sich hinter dem Pronomen „Vin“ (Er) verbirgt. Diese Person kann den Menschen bei ihrer Umkehr helfen. Es handelt sich um Jesus, dessen Kommen Johannes ebenfalls ankündigte.⁸⁵⁵ Die Andeutungen „Vin peretvoryt' u vyno/...vodu“ (Er wandelt zu Wein/... Wasser Z. 29/30) verweisen auf das Wunder auf der Hochzeit von Kana, da Jesus Wasser in Wein verwandelte.⁸⁵⁶ Wein ist Symbol der Lebensfreude, die den Gläubigen Gott näher bringt. Dieses erste Wunder vollbrachte Jesus zum Zeichen der anbrechenden Freude und Segensfülle des Gottesreiches. Den damit erzeugten Rausch (Z. 31) schildert der Autor durch die Formulierung „v vikach“ (Jahrhunderte) und durch die Futurform des Verbs (Z. 32) als etwas Bleibendes.

Zum Zeichen ihrer Unschuld und Reinheit nach der Taufe sowie ihrer Auserwähltheit und der Gnade, die ihnen widerfuhr, verwendet Burghardt das Symbol der Lilie im Vergleich von Zeile 35. Dem Weiß der Lilie steht ein doppelter Hinweis auf Farbe gegenüber „kol'ory barvystych...“ (Farben der bunten... Z. 36), der wiederum mit einer zeitlichen Komponente der Zukunft verbunden ist. So ergibt sich eine Erwartung kommender Lebensfreude. Die göttliche Gnade, die im Symbol der Lilie impliziert ist, wiederholt sich in der Instrumentalkonstruktion „cars'koju laskoju svojeju“ (mit seiner königlichen Gnade Z. 34) und im Adverb „ščedro“ (großzügig Z. 33). Darin wird besagte Person („vin“/ er) außerdem als Herrscher bezeichnet, dem es möglich ist, den Getauften eine Welt oder auch das Licht einer Erleuchtung zu schenken (Z. 33). Das kann sich ebenso auf eine rechtschaffene irdische Welt, wie auf das von Johannes angekündigte himmlische Paradies beziehen.

Das Pronomen „Vin“ (Er) hat die letzten drei Quatrains eingeleitet. Nun folgt die Rahmumgebung durch das Pronomen „Ty“ (Du) in den letzten beiden Strophen. Die Gefolgschaft dieses „ty“ (du Z. 37) zeichnet Burghardt als einzige („til'ky“/ nur Z. 39) Möglichkeit für die Menschen, ins Paradies zu gelangen („vesty nas v edem“/ die uns nach Eden führen kann Z. 40). Die Gefolgschaft beschreibt er in den einfachen Worten „za kym my ...jdem“ (hinter dem wir... gehen Z. 37) und „tvij pluh tropu nam...ore“ (dein Pflug pflügt uns...die Spur Z. 39). Voraussetzung für den Einlaß ins Paradies sind die Taufe, Ernsthaftigkeit der Umkehr und ein Leben nach den Geboten, die das Hendiadyoin „neščadnyj i suvoryj“ (rücksichtslos und streng Z. 38) aufzeigen. Ein Parallelismus membrorum zur Aussage der Gefolgschaft, gekennzeichnet durch die Wiederholung des Pronomens „Ty“ (Du) zu Strophenbeginn, leitet die letzte Strophe ein (Z. 41). Gleichzeitig impliziert die Aufforderung, insbesondere im Zusammenhang mit dem Symbol des Schwertes („mečem“/ vom Schwert Z. 44), die göttliche Richterfunktion in der eschatologischen Vorstellung vom Endgericht. Der Täufer kann also über den „šljach“ (Weg Z. 44), das posthume Schicksal, bestimmen. Auch das Feuer (Z. 41) ist einerseits ein Zeichen der Anwesenheit Gottes und beinhaltet andererseits die beiden Möglichkeiten des göttlichen Urteils: Katharsis oder Zerstörung. Auch der Gedanke der göttlichen

⁸⁵⁵ Vgl. Mt 3, 11-12.

⁸⁵⁶ Vgl. Joh 2, 1-12. Ökumenische Schreibweise des Ortes Kana.

Gnade kommt nochmals vor „blahoslovennyj“ (gesegnet Z. 43). Hier kennzeichnet ihn ein akustisches Signal, das gleichzeitig als Synekdoche eines Gotteshauses funktioniert („dzvin zaliza“/ Glocke aus Eisen Z. 43) und den Ruf zu Gott bedeutet. Die Umkehr zu Gott, symbolisiert durch die Taufe, wird also abschließend empfohlen.

Herken interpretiert das Gedicht als thematische Abhandlung von Askese, Zukunft und christlich-mittelalterlichem Martyrium.⁸⁵⁷ Davon mögen Elemente aufgenommen sein, doch zentral für „Predteča“ (Vorgänger) ist die künstlerische Umsetzung der biblischen Erzählung von Johannes dem Täufer. Zahlreiche Details der Bibelerzählung, die bei Burghardt aufgenommen sind, belegen dies. Burghardt folgt dabei der orthodoxen Interpretation, nach welcher Johannes als Vorgänger Jesu und seine Taufpraxis als Vorwegnahme der christlichen Taufe gelten. Zentrale Elemente des Prozesses sind Abkehr von der Sünde, Reue, Buße und symbolische Reinigung bis hin zur Verwandlung der Welt für die Getauften und Zugang zum Paradies. Diesen Prozeß beschreibt Burghardt vollständig und umfassend. Sowohl Johannes' als auch Jesu Verkündigungen eines Gottesreiches, die eschatologische Naherwartung, sind in „Predteča“ (Vorgänger) aufgenommen. Dieser Vergleich des biblischen Prätexts mit „Predteča“ (Vorgänger) sowie die zahlreichen in der Analyse aufgeführten Stilmittel und ihr raffinierter Einsatz beweisen Burghardts meisterhafte Umsetzung eines religiösen Themas und biblischen Textes in poetischen Ausdruck.

Zwischenresümee

Die Anlage des religiösen Themas als Nacherzählung biblischer Begebenheiten oder religionsphilosophischer Meditation entspricht den Sonetten zu diesem Thema. Mit dem Einbringen von Gedanken über christliche Ethik, von allgemeinen Glaubenssätzen und kultischen Gebräuchen erlangen die Quatrains des vorliegenden Unterkapitels jedoch größere Heterogenität.

Unter den religiösen Sonetten ist die Mehrheit in russischer Sprache verfaßt, während unter den Quatrains eher ein Gleichgewicht zwischen allen drei Sprachen herrscht. Gemeinsam ist jedoch den ukrainischen religiösen Gedichten beider Dichtarten eine Tendenz zur Länge eines Poems bzw. Bisonetts. In den russischen und deutschen Quatrain-Gedichten des Unterkapitels kann außerdem eine Häufung von Archaismen und iterativen Elementen beobachtet werden, die dem Thema angemessen ist.

⁸⁵⁷ Vgl. Herken, N. (1947): *Patrycijans'ka poezija abo dvi stychii v tvorčosti Jurija Klana* (Sproba charakterystyka zbirky „Karavely“). In: *Litavry*, Nr. 1, S. 44.

3.2.2.7 Quatrains mit Bezug auf Literatur

*„...istorgnut' iz zemnogo plena/ poëta nežnogo Verlëna,/ i temnyj krug byl zaveršen/
zemnych strastej, zavetnych zon“ (...befreien aus der irdischen Gefangenschaft/ den zärtli-
chen Dichter Verlaine/ und der dunkle Kreis wurde vollendet/ durch irdische Leiden-
schaften, ersehnteste Zonen)⁸⁵⁸*

Einführung in die Thematik

Viele der zu diesem Kapitel angeführten Gedichte sind thematisch nicht eindeutig zuzuordnen. Ihre literarischen Themen mögen gleichzeitig Liebesmotive oder philosophische Ideen enthalten. So enthält z.B. der Sagenstoff von „Kogda Tangejzer pokidal...“ (Als Tannhäuser verließ...) die Motive Liebe und Religion sowie die religionsphilosophische Idee der Reue und Umkehr. Dennoch ist der Stoff nicht so eng mit einem dieser Elemente verbunden, wie z.B. die Figur Beatrice mit dem Liebestopos, daß er eindeutig dort einzuordnen wäre. Das russische Quatrain-Gedicht „Luna“ (Der Mond) soll hier ebenfalls genannt werden als ein Beispiel einer bezaubernden Naturszenerie, die jedoch so stark von symbolistischen Vorstellungswelten überlagert ist, daß es wie das ähnlich symbolistisch angelegte Gedicht „Wahnsinn“ der Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe dem literarischen Thema näher steht.

Zu den ukrainischen Gedichten dieses Kapitels zählen aufgrund ihrer Bezugnahme auf andere literarische Werke zwei in den Band „Tvory“ aufgenommenen Parodien („Mohutnij demon moho šalu...“/ Der mächtige Dämon meiner Raserei..., „Vdovycja“/ Die Witwe), die in ihrem kritisch-spöttischen Ton eher den satirischen Werken entspricht, die Burghardt unter dem Pseudonym Horotak veröffentlichte, als einem der Motive seiner anderen Gedichte aus dem russischen Frühwerk oder ‚Karavely‘ (Karavellen). Leider muß dieser Hinweis auf die Sondererscheinung hier genügen. Ungewöhnlich ist auch das Gedicht „Frankfurt na Majni“ (Frankfurt am Main), nicht nur weil es sich mit Goethe befaßt, der im übrigen Werk Burghardts nur ein weiteres Mal auftaucht, sondern auch, weil die Biographie des Dichters auf raffinierte Weise mit Motiven und Figuren aus dessen zentralem Werk „Faust“ verschlungen sind. Auch hier kommen philosophische Ideen zum Tragen, die jedoch so eng mit Goethes „Faust“ verknüpft sind, daß die Einordnung in dieses Kapitel gerechtfertigt werden kann.

„Kogda Tangejzer pokidal...“ (Als Tannhäuser verließ,...)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Dieses russische Gedicht von 1921 trägt zwar keinen Titel, doch ist ihm eine Parenthese vorangestellt, die auf einen Zyklus gleichen Titels hinweist. Vorlage ist die deutsche Sage Tannhäuser. Ein so deutlicher intertextueller Bezug findet sich bei vielen der russischen Gedichte aus jenem Jahr.⁸⁵⁹ Zum Thema Tannhäuser schuf Burghardt außerdem ein russisches Sonett und ein deutsches Poem unterschiedlicher Strophenarten. Differenzen und Gemeinsamkeiten dieses Gedichts mit jenen Varianten werden im Anschluß erörtert. Das Gedicht umfaßt 20 Zeilen, die in fünf

⁸⁵⁸ Zit. n. Klen (1992), S. 293.

⁸⁵⁹ Insbesondere tragen zahlreiche Gedichte Burghardts aus dem Jahr 1921 intertextuelle Verweise auf Aleksandr Blok. Dabei bildet „Kogda Tangejzer pokidal...“ (Als Tannhäuser verließ...) eine Ausnahme.

Quatrains geteilt sind. Der Jambus stellt das Metrum. In der jeweils ersten Zeile jeder Strophe zählt er vier Versfüße mit männlicher, in den beiden mittleren Zeilen je vier Versfüße mit weiblicher Endung und in der jeweils letzten Zeile nur zwei Versfüße mit männlicher Endung. Der umarmende Reim alterniert also (aBBa).

Neben genauen Reimen kommen auch nahe (Z. 2/3, 6/7) sowie ein ferner Reim (Z. 14/15) vor. Reich sind die Reime der Zeilen 5/8 und 17/20. Außergerwöhnlich viele Reime dieses Gedichts beruhen auf grammatischen Parallelen (Z. 1/4, 5/8, 9/12, 10/11, 13/16, 17/20, 18/20). Sie verhelfen dem Gedicht zu einer großen Regelmäßigkeit, doch gleichzeitig auch zur Eintönigkeit. Hinsichtlich des Vokalismus erweisen sich die Reimwörter als durchgehend tonarm. Hinsichtlich des Konsonantismus finden sich jedoch auch tonreiche Reimwörter (Z. 2, 3, 7, 10, 11, 18, 19). Ein Reimwort besteht aus einem Eigennamen (Z. 2) und bildet einen originellen Reim. Paronomasie besteht innerhalb des Reims Z. 18/19. Sie dient zur Exposition einer Antithese.

Eine zusätzliche Betonung mancher Reimwörter gelingt durch Alliterationen (Z. 6, 7, 10/11, 11, 17, 18). Dieses Gedicht ist dominiert von den Vokalen „o“, „e“ und „a“. In der ersten Strophe häufen sich Verbindungen des Konsonanten „d“ mit dem Vokal „a“. In den beiden ersten Strophen kommt außerdem der Liquid „r“ verknüpft mit dem Vokal „o“ häufig vor. Die Kombination „ve“ und ihre Umkehrung findet sich im gesamten Gedicht. Weitere Verbindungen sind z.B.: „tem...zemnoj“ (Z. 3), „kačalsja...sumrak“ (Z. 6), „no“ – „tonul“ – „tonkij“ – „tol'ko...zvonkij“ – „Prikosnoven'ja“ – „legkovejnoj“ – „lelejno“ – „voj...sladost“ – „on, dolgo...dolinam“ – „doverit gornym“ – „vysot“ (Z. 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20), „tonul v lučach“ (Z. 8), „voj son, vsju sladost' sot“ (Z. 17), „liš' veršinam“ (Z. 19).

Jede Strophe bildet genau einen Satz. Die syntaktischen Konstruktionen sind asyndetisch und in den Quatrains 1, 2 und 5 hypotaktisch. Das führt hier zu einigen syntaktischen Pausen (Z. 2, 3, 5, 7, 17, 18). Im übrigen dominieren Parataxen. Enjambements verbinden folgende Zeilen 5/6, 9/10, 11/12, 14-16, 17/18. Einige Mittel komplizieren die Syntax: Inversionen (Z. 3/4, 10, 11, 14, 15) sind hier meist durch nachgestellte Adjektive verursacht. Eine Apposition zur genaueren Ortsangabe (Z. 2) und ein Hyperbaton, das die Paronomasie ermöglicht (Z. 19), ergänzen dies. Die Anapher in den Zeilen 4/5 exponiert ein Pronomen, das auch in Zeile 18 noch einmal in Anfangsstellung vorkommt und stellt eine Verbindung über die Strophengrenze hinweg her. Auch in den Zeilen 6/9 und 11/14 wiederholen sich die Worte aus der Anfangsposition. Ein Doppelpunkt (Z. 5) funktioniert epigrammatisch. Aposiopesen (Z. 12, 16) beschließen die dritte und vierte Strophe mit dem Ausdruck von Unschlüssigkeit.

Begriffe aus Zeile 7 („gornij...veršine“/ bergiger...Gipfel) wiederholen sich in der vorletzten Zeile des Gedichts in anderer grammatischer Form („gornym...veršinam“/ bergige Gipfel). Nomen sind die dominante Wortart. Dabei kommt sich die Anzahl von Konkreta und Abstrakta fast gleich. Einige Eigennamen gehören auch dazu. Die Verben drücken fast alle das Präteritum aus. Unter den Adjektiven finden sich wenige, die Farbe bezeichnen. Die Pronomen beziehen sich durchgehend auf die dritte Person Singular männlich, also auf Tannhäuser.

Das Gedicht setzt an dem Zeitpunkt der Erzählung an, da Tannhäuser die Grotte Elisabeths verläßt und sich auf seine Pilgerreise begibt (Z. 1/2). Sein Zustand in diesem Augenblick wird beschrieben als „razočarovan“ (enttäuscht Z. 2),

„raj zemnoj poterjan“ (das irdische Paradies verloren Z. 3) und „ne rydal“ (schluchzte nicht Z. 4). Er scheint also ernüchtert und entschlossen. Mit Helligkeitskontrasten wird diese Zustandsbeschreibung unterstrichen. Hindernisse wie „gornij put“ (bergiger Weg Z. 7) nimmt Tannhäuser in Kauf. Sein Ziel ist ein hoch gelegener Ort „veršine“ (Gipfel Z. 7), der die Assoziation zu Dantes Berg im Purgatorio evoziert. Dem entspricht „sinij“ (blau Z. 6) als Farbe irdischer Phänomene (Berge, Himmel) und gleichzeitiges Symbol einer göttlichen Nähe. Einen Kontrast dazu bilden die Begriffe „sumrak“ (Dunkelheit Z. 6) und „prozreval“ (begann zu sehen Z. 5), die eher auf den Hintergrund der Grotte aus der Sage als dem Ort der Sünde verweisen und verdeutlichen, daß der Weg zu Gott noch weit ist.

Die dritte Strophe schildert, wie dieser Zustand mit der Wahrnehmung des Protagonisten zusammenhängt. So nimmt die personifizierte Natur mit akustischen Signalen statt mit optischen Eindrücken des zweiten Quatrains ihn in Bann (Z. 11/12). Der Geist ist unbelastet. Daß sich das noch ändern wird, deutet das kleine Wörtchen „Ešče“ (Noch Z. 9) an. Dann könnte er sich nämlich an seine Verzauberung erinnern, die hier als Synekdoche auftaucht (Z. 10). Die Möglichkeit einer Veränderung drückt auch die Aposiopese aus, mit der diese Strophe schließt. Diese andere Situation, die also die Seele belastet, hat er, wie eine Genitivmetapher (Z. 13) verdeutlicht, verlassen. Es ist die Situation der Sünde, die er hinter sich gelassen hat. Der andere Zustand, den er nun erreicht, wird mit dem Farbsymbol Weiß als Gegensatz beschrieben (Z. 14), als Prozeß der Reinigung und Läuterung. Auch das Adjektiv „legkovejnoj“ (leichtgewichtig Z. 14) verdeutlicht die Befindlichkeit des Pilgers als Antithese zu der des Sünders.

Ein Traum Tannhäusers wird mit einem Eindruck des Geschmackssinns paraphrasiert (Z. 17) und wirkt daher doch sehr real. Sein Weg ist auf der Erde lokalisiert (Z. 17) und bildet somit eine Antithese innerhalb der Paronomasie zu seinem hoch gelegenen Ziel (Z. 19 wie in Z. 7). Die Naturbilder („dolynam“/ Täler Z. 18, „gornym...veršinam,/ snegam vysot“/ bergige Gipfel,/ dem Schnee der Höhe Z. 19/20) stellen hier gleichzeitig den moralisch-religiösen Zustand Tannhäusers dar. Zur gestiegenen Moral passen auch die Konnotationen des Begriffs Schnee (Z. 20): Reinheit der weißen Farbe, Frische.

Kern des Gedichts ist also Tannhäusers emotionales und moralisches Vorschreiten auf seiner Pilgerreise. Dabei steht sein Entschluß zur Veränderung der Versuchung gegenüber, welcher er entflohen ist. Diese Seelenreise drückt Burghardt sowohl durch Metaphern als auch durch konkrete Bezugnahme auf die Sage aus. Ohne den Hintergrund des Prätexts wäre v.a. die Zerissenheit bzw. das Streben nach Reinigung ersichtlich.

Ein Vergleich dieses Quatrain-Gedichts mit dem deutschen Zyklus „Tannhäuser“ (Vgl. Klen (1992), S. 345-353) oder dem russischen Sonett „Tangejzer“ (Tannhäuser Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D, S. 509f) beginnt beim augenfälligen Unterschied des Umfangs und der strophischen Komposition. Die beiden russischen Gedichte mit ihren jeweils 20 bzw. 14 Zeilen können rein quantitativ den Details und Facetten des Zyklus nicht gleichkommen. Die Quatrains von „Kogda Tangejzer pokidal...“ (Als Tannhäuser verließ...) haben den Moment eingefangen, da Tannhäuser die Grotte verlassen hat und der Inhalt seiner Welt von Elisabeth zu der äußeren Welt, von der Sünde zu Reinheit und Umkehr sich wandelt. Der tragische Ausgang der Sage wird dabei lediglich angedeutet. Das Sonett dagegen

konzentriert sich auf die Antithesen Hedonismus/Askese, Körper/Seele, Verdammung/reuige Umkehr.

Beide Inhalte kommen auch im deutschen Zyklus vor, der gleichzeitig eine Nacherzählung der Sage liefert (Teil 1, 4, 7, 10), die fragmentiert wird durch zwischengeschaltete Teile des inhaltlichen Übergangs oder der Meditation über die inhärenten Antithesen. So entsteht ein formal und inhaltlich umfassenderes Werk, das weniger gerafft, aber auch unzusammenhängender, formal heterogener und unregelmäßiger auftritt als die beiden russischen Gedichte. Die Momentaufnahme „Kogda Tangejzer pokidal...“ (Als Tannhäuser verließ...) könnte in diesen Zyklus ohne weiteres eingebaut werden. Insgesamt ergibt sich aus dem Zyklus das Bild der Sage und der ihr zugrunde liegenden Antithesen sowie der daraus erfolgenden Tragik, die dem Schema des russischen Sonetts nahekommt.

„Frankfurt na Majni“ (Frankfurt am Main)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Dieses ukrainische Gedicht stammt aus dem Sommer 1934. Es besitzt einen Titel und besteht aus sechs Quatrains. Metrum ist der vierfüßige Jambus einer Envelope-Strophe. Der umarmende, alternierende Reim (aBBa) beinhaltet einen nahen (Z. 10/11) und ferne (Z. 6/7, 18/19), viele reiche (Z. 2/3, 5/8, 9/12, 10/11, 13/16) und einen tiefen (Z. 22/23) Reim. Hinsichtlich des Konsonantismus sind lediglich die Reimwörter der Zeilen 10, 11, 14 und 15, hinsichtlich des Vokalismus die der Zeilen 2, 3, 7 und 18 tonreich. Eigennamen als originelle Reimwörter finden sich in den Zeilen 10 und 19.

Zur Betonung bestimmter Begriffe oder als Klangspiel dienen die Alliterationen (Z. 1, 5, 11, 12, 16, 18, 19, 20, 21, 23/24). Dominantes Phonem ist wie meistens „i“. Lautverbindungen, deren Wiederholungen das gesamte Gedicht durchziehen sind z.B. „Synije“ – „tisnymy“ – „junij...nymy“ – „zakochanyj“ – „rozčynyv“ – „vyno“ – „stini“ – „synim“ – „nezminnyj“ – „povin“ – „večirnij“ (Z. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 11, 16, 17, 21, 24), „nače“ – „zakochanyj“ – „na“ – „vična“ – „Na“ – „orhan“ – „Na“ – „frankfurts’kyj tuman“ (Z. 1, 4, 11, 13, 16, 21, 23, 24), „nebo“ – „pevne“ – „mene“ – „jablučne“ – „pevne“ – „netri“ – „nezminyj“ – „plomenem“ – „legenda“ (Z. 1, 3, 6, 8, 9, 10, 17, 18, 22), „zavulkamy“ – „tam“ – „smakuju“ – „madonn“ – „Margaryta“ – „tuman“ (Z. 2, 6, 7, 15, 19, 24), „kolys’ zakochanyj“ – „arkoju“ – „moroku“ – „rokach“ – „hirko“ (Z. 4, 7, 14, 17, 20), „rozčynyv vhorij“ – „profil“ – „sobot“ – „moroku“ – „rokach“ – „prozoryj...prošytyj“ – „orhan“ (Z. 5, 11, 13, 14, 17, 18, 21). Lautkombinationen, die eher vereinzelt wiederholt werden und besonders auffallen, sind dagegen z.B.: „zavulkamy“ – „blukav“ – „jablučne“ (Z. 2, 4, 8), „Mefistofel“ – „stini“ (Z. 10, 11), „lyšyv svij“ (Z. 11), „cyh...cidyv“ (Z. 12), „vična“ – „seredn’oviččja“ (Z. 13, 14), „plomenem“ (Z. 18), „Margaryta“ – „Stara“ (Z. 19, 22) „hirko...hrihach“ (Z. 20), „lje“ – „legenda“ (Z. 21, 22), „chvylyjach...vyplyvaje“ (Z. 23).

Unter den zahlreichen Enjambements (Z. 3/4, 7/8, 9/10, 11/12, 13-15, 19/20, 23/24) findet sich auch ein Strophenenjambement (Z. 16/17). Der Satzbau ist überwiegend parataktisch und asyndetisch. Gegen diese eher prosaischen Strukturen wirken in den ersten vier der sechs Strophen viele Inversionen (Z. 3/4, 6, 7/8, 9/10, 11, 12, 15) und Appositionen (Z. 1, 17). Rhetorische Fragen finden sich in den Zeilen 5 und 6. Dort verdichtet sich also Emphase. Beinahe ebenso viele Abstrakta und Eigennamen von Personen bzw. fiktiven Figuren gehören zur quantita-

tiv größten Gruppe unter den Wortarten, den Nomen. Ungewöhnlich viele Verben und Adjektive, aber sehr wenige Pronomen (v.a. lyrisches Ich) illustrieren die Schilderung. Die Epitheta ornantia (Z. 8, 10, 22) haben lediglich bildvertiefenden Charakter. Nur zwei der Adjektive bezeichnen Farben (Z. 16, 18).

Der Vergleich von Himmel und Teich (Z. 1) impliziert die Elemente Luft und Wasser, die gemeinhin mit der Farbe Blau assoziiert werden, welche ebenfalls explizit vorkommt („synije“/ blau werden Z. 1). Die beiden Elemente sind wiederum Metaphern der philosophischen Begriffe von Himmel und Erde, die sich auch in der visionären Dimension der Farbe Blau verdoppeln. Der intertextuelle Bezug führt zu Goethe, dem bekannten deutschen Dichter. Neben der expliziten Benennung „Gete“ (Goethe Z. 3) sind im Titel sein Geburtsort und im weiteren Gedichttext einige seiner berühmtesten dramatischen Figuren aufgeführt. Neben dem Bezug auf Goethes Leben und Werk existiert in Burghardts Gedicht ein weiterer Erzählstrang auf einer direkteren Ebene, da das lyrische Ich auf Goethes Spuren Frankfurt besucht (Z. 2-4, 7/8). Die Hintergründe sind laut Josefine Burghardt durchaus autobiographisch.⁸⁶⁰ Die Ortshinweise der Zeilen 2 und 7/8 auf Frankfurt und Hessen sind sicherlich nicht metaphorisch, sondern als direkte Erfahrung gemeint. Die Fragen in den Zeilen 5 und 6 stellen den Übergang dar zwischen dem realen Frankfurt, in dem das lyrische Ich spaziert und den Phantasiebildern aus Faust, die das lyrische Ich auf die Geburtsstadt Goethes projiziert.⁸⁶¹ Im weiteren handelt es sich also um Bilder aus der Phantasie des lyrischen Ich.

Da tauchen die fiktiven, von Goethe bearbeiteten Figuren Faust (Z. 9), Mephistopheles (Z. 10) und Gretchen (Z. 19) auf. Begonnen wird mit den intertextuellen Verweisen auf Faust bereits in Zeile 1 im Sinne der oben dargestellten philosophischen Metaphern Himmel und Erde. Ist der zentrale Konflikt von Goethes Faustfigur doch der Kampf zwischen irdischen Begierden und jenseitigem Seelenfrieden. Auch Gretchens Konflikt zwischen irdischer Verführung und jenseitigem Schicksal, der Fehler, den sie beging und ihre Reue sind in einer stereotypen Redewendung und einer phonetischen Wiederholung „hirko...hrichach“ (bitter...Sünden Z. 20) erwähnt. Von den Straßen Frankfurts, auf denen das lyrische Ich über Faust und Mephistopheles nachdachte, geht es ab Zeile 13 in die religiöse Sphäre des Doms. Dieser wird beschrieben als Ort der Beständigkeit (Z. 14-18). Die Enallage „moroku“ (Dunkelheit Z. 14) bezeichnet weniger die Lichtverhältnisse im Dom und „seredn’ovičča“ (des Mittelalters Z. 14) weniger die Zeit, in welcher der Dom erbaut wurde, als vielmehr das Mittelalter als dunkler Epoche. Einem Zeitalter, in dem der historisch reale Magister Faustus Alchemie betrieb (Z. 12) und in dem die Faustfigur Goethes sich vom Teufel verführen ließ. Die Personifizierung der Madonnen durch das Verb „vsmichajut’sja“ (lachen Z. 15) wirkt darin gleichzeitig unheimlich und freundlich. Sie dienen als Folie für Gretchens Verhalten. Die Assoziation vom speziellen Ausdruck „madonn“ (der Madonnen) zur Donna Dantes oder Petrarcas, der heilig-unerreichbaren Frauen, ebenso wie zur Heiligen Jungfrau, lassen Gretchens Sünde erkennbar werden. Glas symbolisiert Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit auch im auf die menschliche Seele übertragenen Sinne (Z. 16-18). Nochmals ist die Farbe Blau (Z. 16) als Bezeichnung göttlicher Nähe und Symbol der Seele eingefügt. Die göttliche Nähe repräsentieren auch „sobor“ (Dom Z. 13) und „Chrystos“ (Christus Z. 17), welchem Unvergänglichkeit „nezminnyj u rokach“

⁸⁶⁰ Vgl. Burghardt, Josefine (1962), S. 31.

⁸⁶¹ Obwohl Goethe den „Faust“ erst in seiner Weimarer Zeit verfaßte.

(unverändert durch die Jahre Z. 17) zugeschrieben ist. Der auf lautlicher Ebene untermalte Vorgang „prozoryj, plomenem prošytyj“ (durchsichtig, von Flammen durchbohrt Z. 18) verbildlicht Jesus als Erlöser, an den Gretchen sich in ihrer Not wendet (Z. 19). Die Metapher „Potužnu povin’ lje orhan“ (Die Orgel vergießt eine mächtige Flut Z. 21) suggeriert mit ihrer inhaltlich und onomatopoetisch ausgedrückten Akustik die Imagination „Stara legenda ožyvaje“ (Die alte Legende belebt sich Z. 22). Die Fiktion wird vertieft und personifiziert, sie ist als Fiktion nicht mehr erkennbar. Der Begriff „povin“ (Flut) stellt außerdem eine Allusion an die biblische Erzählung über die Sintflut dar. Deren kathartische Funktion mag hier auf Gretchen übertragen werden. Das Bild von der Flut wirkt weiter in Zeile 23.

So finden in den beiden Abschlußzeilen wieder alle Aussagestränge zueinander: das Bild des abendlichen Frankfurt hat realistische Komponenten (Z. 24), doch wirkt die Metapher der Flut, also der Phantasievorstellung der fiktiven Fausttragödie mit hinein (Z. 23). Laut Josefine Burghardt (s.o.) reiht sich dieses Gedicht in Burghardts Gedichte zur Verarbeitung persönlicher Erlebnisse ein, wie schon Lesbia oder Beatrice. Tatsächlich manifestiert sich die Aussage dieses Stücks auf einer weit direkteren, weniger metaphorischen oder kryptischen Ebene als bei Burghardt üblich.

Zwischenresümee

Formal betrachtet sind die ausgewählten Beispiele insofern repräsentativ, als sie eine Heterogenität verdeutlichen. Ähnlich den Gedichten unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe sind weniger klar umrissene Topoi der Weltliteratur Grundlage von Quatrain-Gedichten Burghardts, sondern eher das Nachempfinden einer stilistischen Strömung oder die Hommage an das Gesamtwerk eines Dichters.

3.2.2.8 Resümee

Innerhalb der Gruppe von Quatrain-Gedichten bestehen wie bei den anderen umfangreichen Gedichtgruppen aus Burghardts Werk Differenzen zwischen verwendeter Sprache und damit einhergehenden formalen und inhaltlichen Eigenheiten.

In den russischen Gedichten arbeitet Burghardt oft mit Natur- und Lichtmetaphern. Sie entstanden sämtlich im Zeitraum der Jahre 1913-1921. Soweit bilden die russischen Quatrain-Gedichte in sich eine homogene Gruppe. Gegenüber den anderen Dichtarten läßt sich hier eine Überfülle an Sinneseindrücken feststellen. Sie treten durch zahlreiche Beschreibungen von Lauten, Farben, Temperaturen oder Geschmackswahrnehmungen hervor. Zwar verwendet Burghardt solche Bilder häufig, doch setzt er sie meist unauffälliger ein. Ihre Verwendung mutet symbolistisch an. Symbolistische Strukturen sind darüber hinaus eine Besonderheit der russischen Quatrains, insbesondere bei den Gedichten aus dem Jahr 1921 mit häufigen Zitaten oder Allusionen an Aleksandr Blok.

Was für Burghardts gesamtes deutschsprachiges Werk gilt, trifft auch für seine deutschen Quatrains zu: Hinsichtlich des Vokalismus tonreiche Reimwörter kommen kaum vor. Elisionen, meist Synkopen, sind weitaus häufiger als in Burghardts anderssprachigen Gedichten. Alliterationen auf „h“ kommen auffällig oft vor. Neben einigen orthographischen Fehlern fällt vor allem die häufige Verwendung

poetischer Ausdrücke auf. Die erst ab den 1930er Jahren entstandenen deutschen Quatrains sind dominiert von vierfüßigen Jamben und dem Kreuzreim.

Die ukrainischen Quatrains verfaßte Burghardt in den Jahren 1924-1938, früher als ukrainische Poesie jeder anderen Dichtart. Er begann sein ukrainisches Werk also mit dieser Dichtart. Diese Feststellung ist ein weiterer Hinweis auf Burghardts künstlerische Entwicklung von epigonaleren, beliebigeren Ausdrucksweisen hin zu strengen, originell gestalteten Formen. Seine ukrainischen Quatrain-Gedichte besitzen sehr unterschiedlichen Umfang. Sie sind hinsichtlich Form, poetischen Verfahren und Themen heterogener und origineller. Auch dies eine Feststellung, die für Burghardts gesamtes Werk und Reifeprozess zutrifft.

Während die russischen Quatrain-Gedichte selten einen Titel besitzen, finden sich unter den ukrainischen und deutschen kaum Gedichte ohne Titel. Gedichte mit mehr als neun Quatrains finden sich nur in russischer oder ukrainischer Sprache vereinzelt. Am häufigsten sind unter den russischen und ukrainischen die Gedichte, die vier Quatrains umfassen. Doch auch ein Umfang von drei, fünf oder sechs Strophen kommt oft vor. Im Ukrainischen finden sich darüber hinaus einige Gedichte mit sieben oder acht Strophen. Unter den deutschen überwiegen Quatrain-Gedichte über 20 Verse, aber auch hier kommen vier oder sechs Quatrains mehrfach vor. Einziges Quatrain-Gedicht mit nur zwei Strophen ist das russische „Vzvolnovanymi oblakami...“ (Durch aufgeregte Wolken...).

Der Kreuzreim, der v.a. in der Alternanz AbAb vorkommt, dominiert in den Quatrain-Gedichten aller drei Sprachen. Oft ist er mit einem Rhythmus des Balladenmetrums kombiniert, während Beispiele für die heroische und die Envelope-Strophe je weniger als zehn Gedichte beschränkt bleiben und isometrische oder Rubaiyat-Strophen gar nicht vorkommen. Auch umarmender Reim, die Verbindung verschiedener Reimschemata oder der Paarreim sind vertreten, letzterer jedoch nicht im Deutschen. Nur je ein russisches Gedicht weist daktylische Endungen, rein männliche Versschlüsse oder unregelmäßige Alternanz auf (vgl. Anhang E und F). Durchgehend weibliche Versschlüsse kommen dagegen in russischen und ukrainischen Quatrains mehrfach vor. In den Quatrain-Gedichten sind alle zwei- und drehebigen Metren vertreten. Dominant sind Jamben, insbesondere als Kombination verschiedener Silbenzahlen. In den russischen und ukrainischen Gedichten sind außerdem vierfüßige Jamben häufig, in den deutschen eher fünffüßige Jamben. Dreifüßige Metren sind im Deutschen nur einmal mit einem Daktylus vertreten. In den ukrainischen Quatrains kommt der Trochäus kaum vor, dafür wenige Male der Anapäst und der Amphibrachys. Im russischen ist die Anzahl von Gedichten im Anapäst oder im Trochäus relativ hoch, auch Daktylus und Amphibrachys sind aufgrund der größeren Anzahl russischer Quatrain-Gedichte gegenüber anderssprachigen häufiger.

Die Reime sind in den Quatrain-Gedichten Burghardts selten ungenau oder fern. Es besteht eher eine Tendenz zu reichen und grammatisch bedingten Reimen. Diese Tendenz manifestiert sich in den russischen Werken stärker als in den ukrainischen.

Wie zu erwarten war, hat die offene Quatrain-Form gleich den Gedichten ohne fixierte Form und der Epopöe eine formale und inhaltliche Heterogenität zur Folge. Die Homogenität der übrigen von Burghardt verwendeten strophischen Kompositionen erklärt sich durch deren komplexeren Regelkanon und traditionelle inhaltliche Prägung. Eine besondere Erfüllung der Quatrain-Form festzustellen, fällt

schwer, da formale und inhaltliche Vorgaben relativ beliebig sind. Dennoch können bei Burghardt die Freude an der Variationsbreite dieser Form und eine Tendenz zur epischen Ausformung der Quatrains angemerkt werden.

Die grundsätzliche Themenwahl sowie die Elemente, die Burghardts Stil konstituieren (Lautgeflecht, Farbsymbolik, Nominalstil und Korrespondenz von Form und Inhalt) sind jedoch Charakteristika ebenso der Quatrains wie des Gesamtwerks von Burghardt. In der Themenwahl und der künstlerischen Entwicklung, die sich in obengenannten Unterschieden zwischen den sprachlich markierten Schaffensphasen manifestiert, sind die Quatrain-Gedichte ebenfalls exemplarisch für Burghardts Gesamtwerk, nämlich mit einem Schwerpunkt der russischen Gedichte auf dem Thema der Naturbeschreibungen in eher beliebiger Form und der ukrainischen Gedichte auf philosophischen Inhalten unter raffinierterem Einsatz formaler Mittel.

3.2.3 Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe

3.2.3.1 Zur Abgrenzung dieser Gedichtgruppe

Die meisten Werke Burghardts folgen einer fixierten Form, die sich in der Anzahl der Verse, Metrum, Reimschema, Inhalt bzw. einer Kombination dieser Elemente manifestiert. Hinsichtlich der Dichtarten bevorzugt Burghardt insbesondere Formen romanischen oder antiken Ursprungs. Im vorliegenden Kapitel sind Gedichte zusammengefaßt, die keiner solchen vom Kanon vorgegebenen Folie folgen. Wie im Falle der großen Zahl von Sonetten und Quatrains mußte bei den entsprechenden strophischen Kompositionen dieses Kapitels eine Auswahl getroffen werden, um nicht den ohnehin weiten Rahmen dieser Arbeit zu überspannen. Es handelt sich dabei um relativ kurze Gedichte von 20 bis 40 Zeilen Länge, die aus einer einzigen Strophe bestehen sowie um Gedichte mit mehreren Strophen unterschiedlicher Länge, also ohne Monostrophe.

Formal ist diese Gruppe daher sehr heterogen. Inwiefern sie im Bereich der poetischen Verfahren, Stilmittel und des Inhalts mit den Gedichten der anderen Strophengruppen übereinstimmen, soll am Ende des Kapitels geklärt werden.

Solche von Kanonvorgaben freie Formen sind sowohl in der ukrainischen als auch allgemein in der Literatur weit verbreitet. Ihre Realisierung kann sehr verschieden ausfallen. Mit strengen Formelementen versehen, ergibt sich eine klassisch-epische Variante. Ein emotional-dramatischer Charakter kann ebenfalls entstehen. Häufig ist ihr Wesen jedoch lyrisch bis avantgardistisch.

3.2.3.2 Gedichte über Natur, Liebe oder philosophische Ideen

*„Ešče v duše ne docvetalo/ očarovan'e zimmich dnej“
(Noch blühte in der Seele nicht/ die Verzauberung der Wintertage ab)⁸⁶²*

Einführung in die Thematik

Wie bei den Quatrains dominieren auch bei den Gedichten dieses Kapitels philosophische Ideen, die in Naturmetaphern gekleidet sind. Das einzige philosophische Gedicht, das nicht einer solchen Metaphorik unterliegt, „Sofija“ (Sophia), ist in ukrainischer Sprache abgefaßt. Daß sich daraus eine Konstante ableiten läßt, ergibt der Vergleich mit den Sonetten, bei denen sich das Verhältnis umgekehrt darstellt: die wenigen philosophischen Sonette mit Naturmetaphern sind in russischer Sprache geschrieben, ausgereifere philosophische Gedanken bestehen in russischen und ukrainischen Sonetten ohne Naturmetaphern.

Wegen der thematischen Überschneidung sind in diesem Unterkapitel verschiedene Kategorien zusammengefaßt. Die erste betrifft ein Gedicht, das neben einer rein sinnlichen Naturerfahrung ein religiöses Element enthält („Sirenevye utra!...“/ Fliederfarbene Morgen!...). Die zweite Subdivision umfaßt dagegen eine Vielzahl von Gedichten, welche die philosophische Idee der Vergänglichkeit menschlicher und künstlerischer Phänomene („Herbstwende“) oder einen philosophischen Mythos („Sičnevij Dionis“/ Januar-Dionysos) in Kreislauf- oder Natur-

⁸⁶² Zit. n. Klen (1992), S. 298.

metaphern kleidet. Dabei weicht Burghardt vom Schema seiner Naturgedichte ab, die in Quatrains verfaßt sind und meist anhand von Jahreszeiten die Themen Liebe und Vergänglichkeit darstellen. Ein Sonderfall ist das hier nicht ausführlich besprochene Gedicht „Rokovanist“ (Verdammung), da das Thema Urbanität mit Hilfe von Antithesen der Natur und Stadt veranschaulicht ist.

Eine weitere Kategorie kommt ohne Naturmetaphern aus. Sie beinhaltet die Analyse eines ukrainischen Gedichts („Sofija“/ Sophia), dessen philosophische Idee von der Unvergänglichkeit geistiger Werte anhand eines Kiever Bauwerks veranschaulicht. Als Beispiel wäre außerdem das russische Gedicht „Otdatsja...“ (Sich hingeben...) zu nennen, das als Liebesgedicht die philosophischen Gedanken von Schicksal und Hingabe entwickelt. Es handelt sich also, wie z.B. bei den russischen Sonetten Burghardts auch zu beobachten ist, eher um eine Meditation über die Liebe als um die weltliterarischen Liebestopi seiner ukrainischen Werke.

„Sirenevye utra!...“ (Fliederfarbene Morgen!...)⁸⁶³

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Bei diesem russischen Gedicht handelt es sich um reine Naturlyrik, wie sie für Burghardts frühe russische Dichtung nicht unüblich ist. Das semantische und inhaltliche Feld von Frühling und Frische birgt stereotype Konnotationen von Jugend und Neuanfang in sich. Gerade in seinen Quatrain-Gedichten verwendet Burghardt häufig die Jahreszeiten Frühling, Herbst oder Winter als Metaphern von Neubeginn oder Vergänglichkeit. Keines jener Gedichte jedoch beschreibt wie „Sirenevye utra!...“ den Frühling als sinnliche Erfahrung, die auf sämtliche Wahrnehmungsorgane des Menschen eindringt. Darin ähnelt es eher dem „inneren Orient“ Georges, den Burghardt in seinem späteren Gedicht „Slova i kvity“ (Worte und Blumen) nachempfindet (s. Kap. 3.2.3.4).

Als eines der frühesten Gedichte von Burghardt wurde „Sirenevye utra!...“ (Fliederfarbene Morgen!...) im Frühling 1914 in Kiev geschrieben. Wie viele der russischen Werke Burghardts trägt es keinen Titel. Es umfaßt in seiner einzigen Strophe 28 Verse. Metrum ist der dreifüßige Jambus mit weiblichen Versschlüssen in den ungeraden und männlichen in den geraden Zeilen. Ein Pyrrhichius kommt relativ regelmäßig vor, nämlich in den Zeilen 1, 4, 6, 7, 11, 12, 23 und 25 an Stelle der zweiten Hebung und in den Zeilen 13, 15, 16, 21, und 27 an Stelle der dritten Hebung. Reimschema ist ein alternierender Kreuzreim mit meist genauen Reimen. Ausnahmen sind der nahe (Z. 21, 23) sowie ein ungenauer Reim (Z. 22, 24). Viele dieser Reime sind grammatisch bedingt (2, 4, 6, 8, 9, 11, 13 - 20, 26, 28). Reiche (Z. 2, 4, 10, 12, 14, 16, 21, 23) und tonreiche Reime (hinsichtlich des Konsonantismus Z. 1,3, 13 15, 17, 19, 21, 23, 22, 25, 27, hinsichtlich des Vokalismus Z. 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21) vertiefen den Klang. Ein Schlagreim verleiht dem Hauptmotiv mehr Nachdruck „cvety zemli“ (die Blumen der Erde Z. 9). Einige Verse (Z. 1, 3) bzw. ein Reimwort (Z. 4) sind identisch mit den Schlußversen (Z. 25, 27, 28). Dies läßt auf eine zyklische Struktur auch des Inhalts schließen.

Alliterationen besitzen in diesem Gedicht keine Funktion (Z. 3, 9, 27). Die Vokale „e“ und „i“ bzw. „y“ beherrschen das Gedicht (v.a. Z. 9, 13, 18, 20, 22, 25,

⁸⁶³ In Fond Nr. 23, S. 1-2, der Ukrainischen Freien Akademie in New York befindet sich ein maschinengeschriebenes Manuskript dieses Gedichts. In diesem Manuskript enden die Zeilen 1 und 28 nicht mit Ausrufezeichen, dafür aber die Zeile 5. Die Schreibung „razsvet“ in der zweiten Zeile wurde in „Tvory“ auf „rassvet“ geändert.

28). Dementsprechend fallen folgende Lautkombinationen auf: „re“ (Z. 1) wird umgekehrt zu „er“ (Z. 3, 22, 27), erweitert zu „ere“ (Z. 5) und wiederholt (Z. 6, 17, 25). Die Verbindung „ve“ bzw. „ev“ (Z. 1 - 5, 8 - 11, 15, 18, 22, 23, 25, 27, 28) wird ebenso erweitert zu „vet“ (Z. 1, 4, 9-11, 15, 28). Auch die Kombination „es“/„ez“ wiederholt sich (Z. 5, 8), wird gespiegelt (Z. 5, 9) und erweitert (Z. 22). Sehr häufig kommt die Verknüpfung des Vokals „e“ mit dem Konsonanten „n“ vor (Z. 1 -3, 6 - 9, 13, 15, 16, 22 - 25, 27, 28). Eine andere Verbindung „ra“ bzw. „ar“/„jar“ wird häufig wiederholt (Z. 1 - 4, 6 - 8, 10, 12, 14, 16, 17, 25, 27, 28). Auch die Verknüpfungen der Vokale „a“ (Z. 2, 4, 17, 19, 23, 28), „o“ (Z. 5, 7, 8, 12, 17, 21, 23) oder „i“ (Z. 1, 3, 6, 7, 15, 21, 25, 27) kombiniert mit „s“ tritt häufiger auf. Eine ähnliche Buchstabenkombination besteht in den Pronomen „nem“ und „mne“ aus den aufeinanderfolgenden Zeilen 7, 8 und 9. In der Gedichtmitte ist die Verbindung „ov“ bzw. „vo“ häufiger (Z. 4, 10, 12, 13, 16, 17). In den Versen 17 und 19 findet sich die Adjektivendung „-ny“ je doppelt, ihr Pendant im Singular „-nyj“/„nij“ findet sich in den Zeilen 21/22 mehrmals. Das Verb „ljublju“ (ich liebe Z. 21) sowie das Nomen „osanna“ (Hosanna Z. 23) bergen jeweils eine Lautwiederholung in sich. Aufgrund einer etymologischen Verbindung ergeben sich phonetische Wiederholungen im Polyphton „vesna“/ „vesnoj“ (Frühling Z. 5/8) oder in der Figura etymologica „Ljubov’ju“/ „ljublju“ (Liebe/ ich liebe Z. 13/21). Eine Spiegelung der Verknüpfung „li“ findet sich in Zeile 9 („zemli...mily“). Eine onomatopoetische Wirkung erzielt die Zusammenstellung auf der lautlichen Ebene in den Zeilen 10/11 (Wind), 16 (Klirren), 22 (getragener Rhythmus) sowie 23 (feierlicher Gesang).

Auch auf semantischer Ebene setzen sich diese Wiederholungen fort. So kommt außer den besagten Verswiederholungen das Adjektiv „šumnyj“ doppelt vor (lärmend Z. 10, 19). Etymologisch zusammenhängende Begriffe sind „zvon“, „zvenjaščaja“ (Klang, klingend Z. 16, 23), „vesna“, „Vesnoj“, „vesennij“ (Frühling, frühlingshaft Z. 5, 8, 22), „Sireni“, „Sirenevye“ (Fliederfarben, Flieder Z. 1, 6, 25), „rascvet“, „cvety“ (Blüte, Blumen Z. 4, 9, 28) und „Ljubov’ju“, „Ljublju“ (Liebe, ich liebe 13, 21). Diese Wiederholungen verdeutlichen das zentrale Thema des Frühlings. Zu diesem Bereich gehören weitere Vokabeln des Neubeginns („utra“/ Morgen Z. 1/25, „rassvet“/ Dämmerung Z. 2, „devič’ich“/ Mädchen- Z. 18) oder der Frische („vozdušny“/ luftig Z. 17, „nežen“/ zart Z. 28) sowie der Überfülle („napoennyj“/ gesättigt Z. 15). Der Hintergrund der Natur verstärkt die Stimmung („solnce“/ Sonne Z. 8, „vetra“/ Wind Z. 10, „Žasminovyj“/ Jasmin- Z. 4, „zemli“/ Erde Z. 9, „travoj“/ Gras Z. 12, „lučej“/ Strahlen Z. 14, „ptič“/ Vögel Z. 20). Den Frühling als Ausdruck von Poesie unterstützen die Vokabeln „vdochnovlennyj“ (inspiriert Z. 13), „slavit“ und „poët“ (rühmen, Dichter Z. 26). Einen Vorgesmack auf den Sommer vermitteln die Begriffe „žar“ (Glut Z.14) und „gorit“ (brennt Z. 24). Zwar dominieren unter den Wortarten die Nomen, doch sind diese begleitet von zahlreichen Adjektiven und Partizipien. Einige davon besitzen lediglich schmückende Funktion („šumnyj“/ lärmend Z. 10, „vetchie“/hinfallige Z. 11). Innerhalb der Gruppe der Nomen überwiegen Konkreta. Da sich ohnehin wenige Figuren der Bezeichnung finden, bewegt sich das Gedicht weniger auf einer symbolisch-philosophischen als vielmehr auf einer konkreten, sinnlich erfahrbaren Ebene. Die wenigen Verben vermitteln einen Eindruck von passivem Erleben, von der Metamorphose der Natur, die ohne bewußtes, aktives Handeln vor sich geht. Die hohe Zahl von Pronomen ermöglicht die Vermeidung einer direkten Einführung

von Personen. Das lyrische Ich (Z. 8, 9, 21), in Zeile 21 durch Inversion exponiert, erhält die Funktion, den Einfluß des Frühlings auf die Menschen aufzuzeigen.

Viele im Gedicht enthaltene Sinneswahrnehmungen evozieren eine überschwellige Atmosphäre. Dazu gehören z.B. akustische Eindrücke („šumnyj“/ lärmend Z. 10, 19, „zvon“, „zvenjaščaja“/ Klang, klingend Z. 16/23, „osanna“/ Hosanna Z. 23). Der olfaktorische Sinn wird angesprochen durch das bereits erwähnte Wortfeld der Pflanzen sowie den Ausdruck „aromat“ (Z. 6). Am häufigsten sind jedoch die optischen Eindrücke durch Farbsignale („bleden“/ blaß Z. 2, „perlmutra“/ Perlmutter Z. 3, 27, „Oserebrila“/ Versilbert Z. 5, „jarok“/ klar Z. 14, 19, „prozračen“/ durchsichtig Z. 15, „belyj“/ weiß Z. 20) oder Lichtschilderungen („svetom“/ Licht Z. 15, „lučej“/ Strahlen Z. 14). All diese Hinweise lassen ein Bild der Reinheit und Frische entstehen. Im krassen Gegensatz zu diesen Wortfeldern stehen die Symbole von Tod und Vergänglichkeit „vetchie mogily“ (hinfallige Gräber Z. 11) sowie beinahe als Oxymoron zu betrachten die Zusammenstellung von den frühlinghaft überschäumenden und gedämpften Adjektiven „vesennij, mernyj“ (frühlingshafter, taktvoller Z. 22).

Ein Zyklus wird erkennbar, der vom semantischen Feld des Zarten (Z. 2, 3) über ein Feld des Kraftvollen (Z. 7, 8, 10, 13 -15, 19, 20, 23, 24, 26) wieder zurück zum Zarten (Z. 27, 28) führt. Beginn und Ende des Gedichts sind sich durch Parallelismen, Wiederholungen und identische Reimwörter sehr ähnlich. Der zyklische Aufbau beherrscht das Gedicht insgesamt und weist über die Frühjahrsymbolik hinaus auf den zyklischen Verlauf von Jahreszeiten und deren Konnotation von Vergänglichkeit.

Auf syntaktischer Ebene fällt zunächst eine Reihe von Enjambements auf (Z. 2/3, 4/5, 13/14, 17/18, 19/20, 21/22, 25/26, 27/28, schwach in Z. 14/15, 18/19). Zusammen mit der Emphase von Ausrufen (Z. 1, 6, 28) und häufigen Aposiopesen (Z. 3, 7, 12, 16, 22, 24) nähern die Enjambements die Syntax des Gedichts der Prosastruktur an. Einen ästhetisierenden Ausgleich dazu bilden die Inversionen (Z. 2, 4/5, 8, 10, 13, 15, 16, 21, 26, 27/28) und der vorwiegend parataktische, polysyndetische (Konjunktion „i“/ und) Satzbau, der zu syntaktischen Parallelismen führt und einer poetischen Entfremdung von prosaischer Syntax Rechnung trägt. Die Emphase und die vielen Parallelismen auch auf der semantischen Ebene bilden Manierismen. Die kurzen parataktischen Sätze vermitteln außerdem den Eindruck eines Stakkatos und können daher eine Dynamik entwickeln, die zu den stürmischen, überschäumenden Frühlingbildern paßt. Syntaktische Pausen dagegen, die durch Aufzählungen verursacht sind (Z. 19, 22), verlangsamen diese Dynamik an ausgesuchten Stellen. Ein Doppelpunkt (Z. 26) leitet eine Art Moral, eine epigrammatische Zusammenfassung des Gedichts ein. Die Ausrufe (Z. 1, 28) besitzen eine Rahmenfunktion und exponieren die Emphase von Frühlingsgefühlen auf der semantischen Ebene.

Die wichtigsten Motive des Gedichts sind bereits durch die semantischen Felder vorgezeichnet. Das Frühjahr als Symbol für Neuanfang, Jugend und starke Emotionen ist zentral. Eine Descriptio von Frühling findet sich in den Zeilen 8-12. Die Periphrase „solnce brat“ (der Sonne Bruder Z. 8) führt zu einer Personifizierung des Frühlings. Eine Wirkung dieses Frühlings ist ein Überfluß der Gefühle und Sinneseindrücke, den Pleonasmen (Z. 14/15, 17) sowie Synästhesien (Z. 16, 19/20, 23/24) für den Rezipienten nachvollziehbar machen. Ein Vergleich (Z. 2/3) hebt

die Farbintensität des Frühlings hervor. Darstellungen vom Frühling, seiner Kraft und seinem Einfluß auf die menschlichen Sinne finden sich in Metaphern (Z. 1, 5, 8, 14/15, 25) bzw. in Genitivmetaphern (Z. 3, 9, 14, 16, 27).

Im übrigen werden Frühjahrseindrücke in diesem Gedicht mit den Themen Frische, Jugendlichkeit, Reinheit, Neuanfang verbunden, die als Assoziationen zu Symbolen auftauchen. Die Farbe „Sirenevye“ (Fliederfarben Z. 1) paßt als zartes Lila sowohl zum Morgengrauen, impliziert aber gleichzeitig als ungewöhnliche Farbnuance Flieder, eine Pflanze, die den Frühling symbolisiert. Die Kombination von Farbe und Morgengrauen erfährt einen Parallelismus membrorum in der folgenden Zeile in den Begriffen „bleden“ und „rassvet“ (blaß, Dämmerung Z. 2). Eine weitere Metapher für den Pastellton stellt „perlamutra“ (Perlmutter Z. 3) dar. In den nächsten drei Zeilen steigern sich Blässe und zarter Morgen zu kräftiger Frische. Die Begriffe „rascvet“ (Blüte Z. 4), „aromat“ (Aroma Z. 6) und „Sireni“ (Flieder Z. 6) sind Phänomene des Frühlings, der nun auch explizit genannt wird: „vesna“ (Frühling Z. 5). Das Verb „Oserebrila“ (Versilbert Z. 5) beschreibt als Prozeß, wie sich die Frühlingslandschaft mit Blüten bedeckt. Silber symbolisiert außerdem die Reinheit eines Neuanfangs. Ein anderes Symbol stellt Jasmin dar, die Verheißung von süßer Liebe, die hier auf die Verheißung des Sommers übertragen werden kann.⁸⁶⁴ Mit ihrem intensiven Duft und der weißen Farbe ihrer Blüte korrespondiert dieses Symbol darüber hinaus mit der übrigen Szenerie. Als weiteres Symbol von Jugend und Frische dienen die „devič'ich lic“ (Mädchengesichter Z. 18). Das mit einem Versal hervorgehobene „Osanna“ (Hosanna Z. 23) als Willkommensgruß, der Jesus bei seinem Einzug in Jerusalem zugerufen wurde, verweist gleichermaßen auf jenen Palmsonntag, der in die europäische Frühlingszeit fällt als ein Ereignis, das Jubel hervorruft, wie auf den Beginn der Karwoche, der die Ostertage folgen und die ein Symbol der Auferstehung und des Neuanfangs bildet.

Eine andere Bedeutung, die dem Frühling in diesem Gedicht zugemessen wird, ist seine Funktion als Teil des Jahreszyklus. Den Eindruck des Zyklischen verdeutlichen neben den obengenannten Wiederholungen von Versen und Reimwörtern einige Parallelismen membrora (Z. 1, 5, 25, 28 sowie 2, 3, 27). Eine Steigerung entsprechend dem Jahreszeitenzyklus erfährt der Frühling in den Versen 7-10, 14/15 und 24 mit den teilweise personifizierten Schlüsselworten „radostnaja sila“ (freudige Kraft Z. 7), „solnce brat“ (der Sonne Bruder Z. 8), „vetra šumnyj voj“ (der Winde lärmendes Heulen Z. 10), „žar lučej“ (Glut der Strahlen Z. 14), „svetom napoennyj“ (mit Licht gesättigt Z. 15), „gorit“ (brennt Z. 24), welche auf die Kraft und Wärme des nahenden Sommers verweisen.

Einen Bruch in dieser sich steigernden Linie stellt die Aussage der Zeilen 11 und 12 dar. Die „vetchie mogily“ (hinfallige Gräber Z. 11) bilden eine Antithese zur metaphorischen Bedeutung des Frühlings, nämlich zur Jugend. Sie bringt gemäß dem von Burghardt gerne verwendeten Symbol vom Keim die Themen Alter und Tod ein, die im Frühling schon angelegt sind. Durch das Partizip „porosšie travoj“ (von Gras überwachsen Z. 12) sind die Gräber wieder in den Kreislauf der Jahreszeiten einbezogen. Die Wiederholung der Anfangszeilen am Ende des Gedichts, die mit zarten Farben die früheste Frühjahrszeit darstellt, schließt die Vorstellung vom Jahreszyklus. Die zyklische Struktur veranschaulicht, daß das Frühjahr immer wieder kommt und impliziert dabei, daß die Jahreszeit auch stets wieder vergeht.

⁸⁶⁴ Vgl. Lurker (1991), S. 104; Jobes. Bd. 1, S. 866.

Die fast stereotype Verbindung von Frühjahr und Verliebtheit findet in Zeile 13 ihren Ausdruck. Das der Liebe zugeordnete Partizip „vdochnovlennyj“ (inspiriert Z. 13) baut jedoch darüber hinaus eine Beziehung zur Poesie auf. Dieser Bezug wird nochmals aufgenommen in Zeile 26, da dem Poet die Funktion zugewiesen wird, den Frühling zu preisen. Die für das Frühjahr typische Atmosphäre von klarer Luft und geschäftiger Natur schaffen die Adjektive „jarok“ (klar Z. 14), „prozračen“ (durchsichtig Z. 16), „vozdušny“ (luftig Z. 17), „šumnyj“ (lärmend Z. 19), „jasny“ (hell Z. 19). Auch Vögel als Tiere, deren Rückkehr aus dem Süden das Frühjahr ankündigt, sind typisch für den jahreszeitlichen Übergang. Die den Tieren zugeordnete Farbe „belych“ (weiße Z. 20) symbolisiert Reinheit und korrespondiert mit den anderen Motiven der Frische, Jugend, Neuanfang, welche mit dem Frühling verbunden werden. Dem Überschäumenden, Stürmenden des Frühjahrs bzw. der Jugend widerspricht das Adjektiv „mernyj“ (taktvoll Z. 22). Zusammen mit dem Hosanna verleiht es dem Frühling etwas Feierliches.

Eine weitere Möglichkeit der Interpretation orientiert sich an der Symbolbeutung des Schlüsselmotivs Flieder als Demut und am Begriff Hosanna (Z. 23), der in Zusammenhang mit der Periphrase „prozračen zvon ključej...“ (durchsichtiger Klang der Quellen Z. 16) dem Osterbrauch entspricht, da in der Karwoche die Glocken schweigen und durch Klappern ersetzt werden.⁸⁶⁵

„Herbstwende“

(Vgl. Text und Quellenangabe in Anhang D)

Dieses betitelte, in deutscher Sprache verfaßte Gedicht stammt aus dem Jahr 1932. Metrum ist der fünffüßige Jambus, der für Burghardts Werke nicht ungewöhnlich ist. Die einundzwanzig Zeilen sind unterteilt in zwei Strophen von sieben und vierzehn Zeilen Länge. Innerhalb von Vers 15 erfährt die zweite Strophe einen graphischen Bruch, der mit einer syntaktischen Pause zusammenfällt. Metrum und Reim verklammern die graphisch abgesetzten Teile jedoch zu einer Einheit. Verschiedene Reimschemata kommen vor: AbbAccc DeeDeDffGGhDDh. Es handelt sich um durchgehend genaue Reime, die hinsichtlich des Vokalismus tonarm und hinsichtlich des Konsonantismus tonreich sind. Neben den armen Reimen findet sich lediglich ein reicher Reim (c in Z. 6/7). Grammatisch bedingt sind die Reime b, c (in Z. 6/7), e (in Z. 9/10) und D (in Z. 19/20). Einer der Reime ist zusammengesetzt (f). Eine synonymische Beziehung besteht innerhalb der Reime A, G und h.

Alliterationen treten mehrfach auf (Z. 1, 2, 3, 19, 20). Die Elision (Z. 20) und eine klingende Silbe (Z. 6) ermöglichen die Einhaltung des Rhythmus. Eine Figura homonymica „ersten ernsten“ (Z. 17) erfordert vom Rezipienten erhöhte Aufmerksamkeit. Betont werden einige Passagen durch geballte Wiederholung eines Diphthongs: „gleich einem Schrei, ... greise Meister/ ...beweist...“ (Z. 13/14), „weiße...geistert/ ...Spieler sieghaft meistert/ ...neugefeierte.“ (Z. 19-21). Weniger auffällig sind andere Lautkombinationen: „Des Herbstes heiße Sehnsucht...ergreisen“ (Z. 1), „alternden Talent“ (Z. 5), „sich nicht“ (Z. 6), „wenn...überrennt“ (Z. 7), „Noch.../ ...schon...“ (Z. 8/9), „Violine wie“ (Z. 10), „flaches Land,/ ...fahl.../ ...kahler“ (Z. 10-12), „schnell.../ ...Weltenrand“ (Z. 11/12), „löst...atemlosem“ (Z. 16), „neugefeierte...Stern.“ (Z. 21). Durch das ganze Gedicht zieht sich die Verbindung des Vokals „e“ mit dem Liquid „r“, was am Beispiel des ersten Abschnitts

⁸⁶⁵ Vgl. Jobes. Bd. 2, S. 994; Brockhaus-Enzyklopädie. Bd. 11, S. 506.

demonstriert werden soll: „Herbstes...ergreifen“ (Z. 1), „er...wüster“ (Z. 2), „ver-schleudert...verpraßt“ (Z. 3), „er“ (Z. 4), „er...alternden“ (Z. 5), „gern...trennt“ (Z. 6), „neuer Künstler überrennt“ (Z. 7). Die Lautstruktur ist also annähernd so dicht verflochten wie in Burghardts ukrainischen Gedichten, doch erzielt er dabei bei weitem nicht so raffinierte Strukturen.

Unter den Nomen dominieren ungewöhnlicherweise die Abstrakta, was auf einen philosophischen Inhalt verweist. Unter den sehr zahlreichen Adjektiven findet sich nur eines, das Farbe bezeichnet. Es taucht in einer Synästhesie auf und kennzeichnet eher die Abwesenheit von Farbe („weiße“ Z. 19). Dazu passen die Adjektive „lichtes“ (Z. 3), „fahl“ (Z. 11) und „kahler...öden“ (Z. 12), die ebenfalls einen Farbmangel implizieren. Die Verben stehen vorwiegend im Präteritum, was das Thema des alten Menschen deutlicher werden läßt. Dazu passen auch die zahlreichen Partizipien. Besonders fällt dabei der Konjunktiv (Z. 18) auf, der Zweifel zum Ausdruck bringt. Die dritte Person Singular männlich wird sechsfach genannt. Sie ist auf den Herbst bezogen, welcher allegorisch einen alten Menschen darstellt. Auch eine dritte Person Singular im Neutrum findet sich zwei Mal. Schlüsselworte, die auch in Burghardts russisch- und ukrainischsprachigen Werken vorkommen, lassen sich hier in semantische Felder aufgliedern. Da wäre zunächst das semantische Feld der Vergänglichkeit, des Alterns. Daran fügt sich der Begriff des Endgültigen: „löst sich auf...atemloses Lauschen“ (Z. 16). Dem stehen Aussagen gegenüber, die Blüte, Leben, Neuanfang, Wiederholung oder Vergänglichkeit ausdrücken. Dazu kommen das Wortfeld Künstler und das weniger umfassende Vokabular um einen verantwortungslosen Menschen: „wüster Trunkenbold“ (Z. 2), „verschleudert und verpraßt“ (Z. 3). Zum Teil wirkt das Vokabular etwas antiquiert oder poetisch („traute Weisen“ Z. 4, „durchlauchte“ Z. 21). Epitheta ornantia (Z. 2, 3, 15) haben den Zweck, die beigeordneten Begriffe zu vertiefen, zu illustrieren oder auch eine Wertung hinzuzufügen. Der Herbst ist personifiziert und mit einem alternden Mann bzw. Künstler verglichen (Z.1-3, 4-7, 9-10, 13-15). So entstehen drei Ebenen, auf denen ein fortschreitender Prozeß beschrieben wird: Jahreszeiten, menschliches Altern, Kunstströmungen.

Der hypotaktische, asyndetische Satzbau verursacht z.T. sehr starke Enjambements (Z. 9/10, 11/12, 13/14, 15/16, 17/18). Zusammen mit zahlreichen syntaktischen Pausen – insbesondere jener, die vom graphischen Bruch des Verses begleitet wird (Z. 15) – entsteht ein expressiver, dynamischer Erzählstil. Inversionen konzentrieren sich auf die erste Hälfte des Gedichts (Z. 1, 2/3, 4, 9, 11, 13). Wie diese dienen auch Parenthesen zur Komplizierung und Artifizialisierung der Sprache (Z. 12, 14). Emphase erhält die Parenthese durch einen Ausruf (Z. 12). Die Klammern (Z. 14) kennzeichnen einen Zusatzkommentar. Der Doppelpunkt (Z. 20) leitet die Schlußpointe ein. Ein Bindestrich (Z. 18) ermöglicht die parallele Stellung von zwei Bildern.

Als „heiß“ (Z. 1) und „licht“ (Z. 3) wird der Herbst beschrieben, Wärme und intensive Farben des Herbstes vermittelt auch die Farbe „Gold“ (Z. 3). Gleichzeitig werden diese Merkmale durch das Hendiadyoin (Z. 3) als vergänglich dargestellt. Dies schildert die Personifizierung des Herbstes als „ein wüster Trunkenbold,/ verschleudert und verpraßt sein lichtiges Gold“ (Z. 2/3) als verlören die Bäume aus Unachtsamkeit ihre Blätter. So erklärt sich auch das Thema des Alterns durch den Verlust von „Gold“ (Z. 3) als dem Symbol des Unvergänglichen. Der Herbst kann

also golden und bunt, noch einmal warm sein, aber gleichzeitig führt er unweigerlich zum Winter. Diese „Herbstwende“ (Titel), diesen Prozeß verbildlicht das Fallen der Blätter (Z. 2/3), das im Bild „kahler Baum“ (Z. 12) gipfelt sowie eine Steigerung von Kälte: „halbvereister“ (Z. 11), „weiße Stille“ (Z. 19). Der Winter in Form eines neuen Künstlers löst den Herbst ab (Z. 16-18) und dominiert schließlich (Z. 19-21).

Dies führt bereits zu den anderen Ebenen des Gedichts über menschliches Altern und Kunst. Der Herbst als Metapher für die Vergänglichkeit menschlichen Lebens ist ein Stereotyp. Daher überrascht die Umkehrung in Burghardts Gedicht, da der alternde Mensch bzw. Künstler als Vergleich zur Beschreibung des Herbstes herangezogen wird (ab Z. 5). Die in der Genitivmetapher dargelegte „heiße Sehnsucht“ (Z. 1) als Ausdruck eines leidenschaftlichen Gefühls oder einer letzten Wärmeperiode vor Jahresende, fällt dem Übergang zu menschlichem Alter oder Winter zum Opfer. Dieser Prozeß ist als zwangsläufig charakterisiert: „muß ergreisen“ (Z. 1). Eine Steigerung übergreift das Gedicht: „alternden“ (Z. 5), „greise“ (Z. 13).

Eine weitere „Wende“ (Titel) eröffnet sich auf der Ebene der Kunst. Zu Beginn des Gedichts bestehen zahlreiche Inversionen, entsprechend dem Stil des alten Künstlers, des Herbstes. In der zweiten Hälfte des Gedichts kommen keine Inversionen mehr vor, entsprechend einem neuen, puristischeren Stil, der den Stil eines anderen Künstlers bzw. des Winters repräsentieren soll. Zur Kälte und weißen Farbe des Winters paßt ein solch puristischer Stil. Während eine Darstellung des Herbstes in der ersten Strophe enthalten ist, erfolgt der Übergang von Herbst zu Winter in den organisch miteinander verbundenen Abschnitten ab Zeile 8 parallel zum Übergang zwischen dem alten und neuen Künstler. Den Wechsel verdeutlicht der graphische Bruch innerhalb von Vers 15 als jähe Erkenntnis der Vergänglichkeit. Gleichzeitig kennzeichnet die metrische und reimtechnische Einheit jenes Verses den Bruch als Übergang statt als Ende. Dies betont das Fortlaufen, Ineinanderfließen sowohl der Jahreszeiten als auch des Lebens. In der Kunst bedeutet dieses Fortschreiten die Ablösung eines Künstlers oder einer Kunstströmung durch eine andere. Im Gedicht „Herbstwende“ handelt es sich um einen Musiker. Der Prozeß beginnt mit der Beschreibung einer etablierten Kunstrichtung: „spielt er...traute Weisen“ (Z. 4) und eines etablierten Künstlers vom „alternden Talent“ (Z. 5) bzw. „der greise Meister“ (Z. 13). Eine potentielle Veränderung wird bereits angekündigt, in der Periphrase einer etablierten Kunstrichtung, die nicht offen ist für neue Einflüsse und dennoch oder eben deshalb von dieser verdrängt wird (Z. 6/7). Doch bleibt es zunächst bei dieser Ankündigung, denn ein retardierendes Moment ist eingefügt, das in sich eine Steigerung birgt, mit den Formulierungen: „Noch einmal...entschwebten Geister/ ...leise schon verzagt“ (Z. 8/9), „kühn.../ (der noch beweist, was er vermag und kann)“ (Z. 13/14), die Mühe in „dem hohlen Geigenraum entriß“ (Z. 15). Seine Musik wird dabei visualisiert in einer Landschaftsbeschreibung mit den Vergleichen „Violine wie ein flaches Land“ (Z. 10), „wo jäh schnell auf...Baum – am öden Weltenrand-/ gleich einem Schrei“ (Z. 11-13).

Nach diesem letzten Aufbäumen signalisieren der organische Übergang der beiden Abschnitte (nach Z. 8) sowie die metaphorische Pause „atemlosem Lauschen“ (Z. 16) eine „Wende“ (Titel). Die eben geschilderte Musik des alten Künstlers „löst...sich auf“ (Z. 16) und etwas Neues wird allmählich eingeführt. Dabei ist ebenfalls Musik in einem Landschaftsbild visualisiert: „die ersten ersten Wogen rauschen“ (Z. 17), „von einem Lied, als käme es von fern“ (Z. 18). Die Kennzeichnung als neue Kunstrichtung erfolgt durch die synästhetische Metapher des Winters

„Musik, in der die weiße Stille geistert“ (Z. 19). Diese neue Kunstrichtung, verkörpert von „ein anderer Spieler“ (Z. 20), erfährt eine Klimax von der bereits beschriebenen Einführung zum Triumph über den alten Künstler mit den Begriffen „sieghaft“ (Z. 20) und „neugefeierte“ (Z. 21). Seinen Ruhm verbildlicht die Metapher „Stern“ (Z. 21). Auch diese Klimax hin zur expliziten Nennung eines neuen Künstlers, der auf den Höhepunkt seines Ruhms gelangt, wobei diese explizite Erklärung bis zum Schluß aufgespart wird, ermöglichen die Beschreibung eines homogenen Übergangs und einen weiten Spannungsbogen. Hinter der Synekdoche „Gold“ (Z. 3) verbirgt sich sowohl die Wärme, als auch die weite Farbpalette des Herbstes. Als Symbol der Unvergänglichkeit eröffnet es außerdem die Perspektive auf den Jahreszeitenzyklus, in dem der Herbst jedes Jahr wieder vorkommt. Übertragen auf das Künstlerthema bedeutet dies die konstante Ablösung eines Künstlers bzw. einer Kunstrichtung durch eine andere. Trotz dieser zyklischen Bewegungen in Natur und Kunst endet der Lauf des menschlichen Lebens endgültig mit dem Tod, was der Kontext, in dem das Gold als Verlust bezeichnet wird, verdeutlicht.

Antithesen sind in diesem Gedicht also Herbst und Winter, Wärme und Kälte, Alt und Neu. Letztere Antithese wird hinsichtlich der Kunst auch durch die *Figurae etymologicae* „Geister“ (Z. 8)/ „geistert“ (Z. 19) und „Meister“ (Z. 13)/ „meistert“ (Z. 20) veranschaulicht. Während diese Antithesen organisch ineinander übergehen wie ein Bogen mit kraftvollen Ausdrücken an Anfang und Ende, unterliegen die Motive Stille bzw. ruhige Bewegungen und Schrei bzw. jähe Bewegungen eher einem wellenförmigen Verlauf, welcher der Musik entspricht. Die Jahreszeitenmetaphern dienen in diesem Gedicht also dem abstrakten Thema von Vergänglichkeit in Natur, Kunst und menschlichem Leben. Als meditative Betrachtung ähnelt es vielen der Naturgedichte Burghardts.

„Sofija“ (Sophia)⁸⁶⁶

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Diesem einstrophigen Gedicht aus 41 Versen vom 27. März 1935 stehen zwei Epigraphen voran. Diese sind intertextbildend. Das erste Epigraph ist ein Zeitungsausschnitt, der den Anstoß zum Verfassen von „Sofija“ (Sophia) beinhaltet, nämlich das tatsächliche Vorhaben des Sowjetregimes, das Kirchengebäude abzutragen. So entsteht eine ungewöhnliche Rückbindung der Poesie an den nichtfiktiven Alltag bzw. die historische Realität. Das zweite Epigraph stammt aus einem Gedicht Malanjuks, den Burghardt einst selbst als „spravdi poet chaotyčnoho času“

⁸⁶⁶ In Fond Nr. 18 der New Yorker Ukrainischen Freien Akademie findet sich eine maschinengeschriebene Version von „Sofija“. Kleinere Abweichungen bestehen in orthographischen Verbesserungen (je statt e), der Auslassung von im Manuskript gesetzten Akzenten (Z. 11, 24, 31, 40) und Anführungszeichen um die Epigraphen sowie in grammatischen Angleichungen (Z. 10 „zbruju“ statt „zbroju“, Z. 14 „betonu“ statt „betona“, Z. 23 endet im Manuskript mit Komma, Z. 28 „sik“ statt „sok“, Z. 31 „rečej“ statt „ričej“). Gewichtiger ist die Änderung des Verbs „projde“ aus dem Manuskript in „myne“ (Z. 18), was sich insbesondere auf die Lautstruktur auswirkt. Interessant ist bei diesem Gedicht, daß manche der Änderungen des Manuskripts, die sich in „Tvory“ finden, in der Prager Ausgabe noch nicht zu finden sind. So sind dort zwar auch keine Akzente gesetzt und das ‚e‘ in ‚je‘ geändert, doch heißt es wie im Manuskript „zbruju“ (Z. 10), „betona“ (Z. 14), „projde“ (Z. 18), „sok“ (Z. 28), „ričej“ (Z. 31) und Zeile 23 endet mit Komma. Weitere Varianten sind in der Prager Ausgabe die Worte „Tož“ statt „To“ aus dem Manuskript (Z. 20) und „Tobi“ statt „Todi“ (Z. 33). Das läßt trotz größerer Nähe zum Manuskript auf Verständnisfehler schließen. Vgl. „Sofija“ In: Klen (1943), S. 93f.

(wirklicher Poet der chaotischen Zeit) bezeichnete.⁸⁶⁷ Darin betont Malanjuk den Aspekt der Dauerhaftigkeit und der religiösen Bedeutung der „Sofija“ (Sophia). In diesem Zitat werden die Motive der Dauerhaftigkeit, des Gebets und der blauen Farbe als Verbindungen zwischen Himmel und Kirche, der farbsymbolischen Reinheit sowie die Personifizierung der Kirche vorweggenommen, die Burghardt in seinem Werk wieder aufnimmt. Den realhistorischen Hintergrund der Zeitungsmeldung bestätigt Josefina Burghardt. Sie sieht in dem Gedicht die Bedeutung des Bauwerks ‚Sofija‘ für die Stadt Kiev gewürdigt und interpretiert es mit historischen Visionen von Byzanz bis zum „Atomwahnsinn“.⁸⁶⁸ Orest dagegen erfaßt Burghardts „Sofija“ in ihrer geistigen Bedeutung als idealistische Welterbauung und als Symbol von Dauerhaftigkeit in einer sich verändernden Welt.⁸⁶⁹

Sehr auffällig ist bereits auf den ersten Blick die Hervorhebung des Wortes „spravdi“ (wirklich Z. 37) durch gesperrte Schrift. Sie legt Nachdruck auf die Unterscheidung von Realität und Fiktion bzw. zwischen Gegenständlichem und Geistigem. Der fünffüßige Jambus ist durchgängiges Metrum, abgesehen von den vierfüßigen Zeilen 25, 29 und 40. Neben dem alternierenden Kreuzreim findet sich auch ein umarmender Reim (Z. 18-21) und eine Weise (Z. 13). Genau sind alle Reime außer den nahen Reimen F, I, P, R und dem ungenauen Reim B. Grammatisch bedingt sind daher die Reime a, j, N, o, q, R, s. Reich ist lediglich Reim e. Dafür kommen einige tiefe Reime vor (h, j, q). Hinsichtlich des Konsonantismus ist Reim B tonreich, hinsichtlich des Vokalismus die Reimwörter der Reime A, K, L und der Zeilen 10 und 34. Originell sind einige Reime aufgrund von Eigennamen (D, e, I, m). Paronomasie besteht innerhalb von Reim q.

Onomatopoetische Wirkung besitzt die Lautstruktur meist zum Ausdruck akustischer Bilder (Z. 1, 5, 14/15, 28, 34, 35, 38). Die archaisierende Elision bildet einen Hinweis auf das Alter des Gebäudes („zloto“/ Gold Z. 10). Alliterationen dienen zur besonderen Betonung einzelner Aussagen (Z. 4, 10, 14, 16, 17, 19, 32, 33, 35, 40). Das Lautgeflecht ist generell weniger engmaschig als üblich. Beispiele dafür finden sich dennoch: „litaky“ (Z. 1) - „osvjatyly lita“ (Z. 3) - „bila“ (Z. 6) - „lilije“ (Z. 7) - „plyšyt’ slid“ (Z. 11) - „lyš“ (Z. 12) - „spočyla“ (Z. 17) - „snylys“ (Z. 19) - „krylamy“ (Z. 23) - „plid“ (Z. 26) - „plynom“ (Z. 27) - „kolys“ (Z. 30) - „zasliplenyx“ (Z. 33) - „skam’janilyj“ (Z. 34) - „mli...bilij“ (Z. 36), „osvjatyly“ (Z. 3) - „postavljat“ (Z. 4), „tvij dzvin“ (Z. 1) - „viky“ (Z. 3) - „novitnij“ (Z. 9) - „vydyyva“ (Z. 12) - „tryvatymut’...vik“ (Z. 13), „vychor“ (Z. 15) - „vizantija“ (Z. 17) - „navijav“ (Z. 20) - „pravdyvyj svit“ (Z. 22) - „vin...dozryvae“ (Z. 26) - „nevidomyx“ (Z. 27) - „spirivaje“ (Z. 28) - „vyno“ (Z. 29) - „objavyt’sja“ (Z. 30) - „svit (Z. 32) - „vičnist’ vidčynyv vikno“ (Z. 35) - „zavisu“ (Z. 38), „čornyj chmaročos“ (Z. 5); „ban’ na“ (Z. 10). Massive Assonanzen finden sich in Zeile 40.

Die Epanalepse „vse, vse“ (alles, alles Z. 37) verleiht den Hyperbeln zusätzlichen Nachdruck. Unter den Nomen dominieren wie üblich die Konkreta. Einige Verben und etwas weniger Adjektive verleihen dem Gedicht deskriptiven Charakter. Unter den Personalpronomen findet sich die Apostrophe „ty“ (du) dreifach (Z. 6, 21, 36) zur Bezeichnung des Kirchengebäudes. Die Apostrophe und die damit einhergehende Personifizierung der Kirche durchzieht das gesamte Gedicht (Z. 1, 2, 6, 7, 18, 21, 33, 36). Auch die Pronomen „vin“ (er) und „vono“ (es) kommen je einmal

⁸⁶⁷ Zit. n. Klen (1936), S. 831.

⁸⁶⁸ Vgl. Burghardt, Josefina (1962), S. 31f.

⁸⁶⁹ Vgl. Orest (1948b), S. 6.

vor. Epitheta ornantia dienen der Formulierung eines Stereotyps (Z. 7) bzw. der Bildung eines Pleonasmus (Z. 17). Ein semantisches Feld besteht aus religiösem Vokabular: „osvjatyly“/ „svjaščenna“/ „svjaščennim“ (weihten, heilig Z. 3/16/34), „vyno Hospodnich gron“ (Wein von göttlichen Trauben Z. 29), „chrestom“ (mit dem Kreuz Z. 38). Außerdem schaffen folgende Wiederholungen Schwerpunkte: „nechaj“ (möge Z. 1, 2, 9)/ „chaj“ (möge Z. 2), „viky“/ „vik“/ „vičnist“ (Jahrhundert/e/ Ewigkeit Z. 3/ 13/ 35), „svit“ (Welt Z. 22/32), „bačyš“/ „pobačyš“ (siehst du Z. 21/36), „oka“/ „očej“ (Auge/n Z. 22/33). Eine Antithese zu den letzten Begriffen optischer Wahrnehmung besteht durch die Partizipien „zrymyj“ (sichtbar Z. 22) und „zasliplenyč“ (geblendete Z. 33). Die Farbadjektive decken den unteren und oberen Bereich der Helligkeitsskala ab sowie Symbole philosophischen Charakters: „čornyj“ (schwarz Z. 5), „bila“/ „bilij“ (weiß Z. 6/ 36), „zolutava“/ „zloto“ (golden Z. 6/10), „temnyj“ (dunkel Z. 28), „jasna“ (hell Z. 40), „blakyt“ (Himmelblau Z. 41).

Anaphern der Partikel „Nechaj“ heben den fatalistischen Charakter hervor (Möge Z. 1, 2, 5, 9). Insgesamt überwiegen im Satzbau hypotaktische Konstruktionen, abgesehen von einer parataktischen Passage (Z. 30-33). Die außerdem asyndetische Syntax mit wenigen Parallelismen (Z. 1, 2, 5, 9) nähert sich der Prosa an. Parenthesen (Z. 22, 35) und Appositionen (Z. 26, 28, 30, 34) konzentrieren sich auf die zweite Gedichthälfte. Inversionen sind zahlreich und wirken dem Prosacharakter entgegen (Z. 6, 7, 12, 15, 19, 20, 21, 23, 36, 37, 38), darunter entstehen einige aufgrund des nachgestellten Pronomens „ty“ (du). Enjambements bestehen zwischen den Zeilen 5/6, 9/10/11, 14-17, 23-25, 32/33, 36/37. Emphase erwirken ein Ausruf (Z. 8) und die Aposiopese (Z. 32). Doppelpunkte (Z. 11, 18, 37) und Bindestriche (Z. 17, 22, 35) ermöglichen eine raffende Strukturierung. Der syntaktische Chiasmus (Z. 21/22) pointiert die grundlegende Antithese des Gedichts zwischen Realität und Schein/Geistigem.

Eine inhaltliche Unterteilung in drei Teile ist möglich: 1. das Vorhaben, die Sophia abzutragen, 2. der historische Verlauf zur Illustration, 3. die Wende von Schilderungen der Zerstörung hin zum Postulat der Unerschütterlichkeit des Bauwerks bzw. seiner Bedeutung. Intertextuell wirken neben den Epigraphen der Verweis auf die historische Person Jaroslav des Weisen (Z. 8), der Bezug zur Bibel durch „vyno Hospodnich gron“ (Wein von göttlichen Trauben Z. 29) und auf Sophia als Weltseele und Weisheit (Z. 40), wie sie in zahlreichen Mythen und Religionsphilosophien wie z.B. der von Solov'ev vorkommt. Explizit genannt ist die Sophia im Titel, in den Epigraphen und in Zeile 40 des Gedichts. „Sofija“ (Sophia) besitzt eine Dynamik, die an Dramatik grenzt aufgrund des Monologs, der sich reflexiv am Gegenstand der Kirche entzündet. Wie bereits an den Epigraphen demonstriert wurde, existieren eine nicht fiktive, an die Realität gebundene und eine metaphorische Ebene nebeneinander. Außergewöhnlich viele Symbole werden zum dominanten Stilmittel des Gedichts. Durchgängig besteht der Kontrast zwischen Traditionellem/ Dauerhaftem/ Humanismus/ Geistigem und Modernem/ Kurzlebigen/ Ideologischem /Materiellem.

Der einleitende Parallelismus durch die Anapher „Nechaj“ (Möge Z. 1/2) vermittelt einen fatalistischen Eindruck, der wiederum vorwegnimmt, daß alles, was dem Bauwerk „Sofija“ (Sophia) an Zerstörung widerfahren möge, hingenommen

werden kann. Die potentielle Zerstörung geht einerseits von „litaky“ (Flugzeuge Z. 1) aus, einem Symbol des 20. Jahrhunderts. Hier tritt jedoch nicht nur Burghardts Fortschrittsfeindlichkeit auf, die er in seinem späteren Werk „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) massiv bekundet, sondern das Flugzeug dient auch als hyperbolisches Vergleichsobjekt für metaphorische Höhe und Lautstärke („dzvin“/ Läuten Z. 1), dem die Kirche letztendlich überlegen ist („zaglušat“/ betäuben Z. 1). In einer phonetischen Verbindung stehen sich außerdem „lita^kky“ (Flugzeuge Z. 1) als Modernismus und „lita i viki^kky“ (Jahre und Jahrhunderte Z. 3) als Klimax, der eine lange Vergangenheit ausdrückt, antithetisch gegenüber. Andererseits wird das durch den Zeitungsausschnitt vorgestellte Projekt der Sowjetregierung „tebe znesut“ (dich abtragen Z. 2) als potentielle Zerstörung angeführt. Ein moralisches Urteil des Autors über diesen Plan ist am Adjektiv in der Genitivmetapher „pam’jatnyk dobi nečystij“ (Denkmal der unsaubereren Zeit Z. 4) abzulesen. Das Bauwerk „Sofija“ (Sophia) wurde in den ersten beiden Zeilen mit dem vertraulichen Pronomen der zweiten Person Singular angesprochen und durch die Verbform „osvjatyly“ (weihen Z. 3) in seiner religiösen bzw. kulturellen Bedeutung dargestellt. In diesem Kontext erhält jene Genitivmetapher (Z. 4) außerdem den Sinn einer sündhaften, weil atheistischen oder gar blasphemischen Tat. Doch nicht nur das Verhalten des Regimes hinsichtlich der Kirche wird verurteilt, sondern mit dem Zusatz „dobi“ (Zeit Z. 4) in viel umfassenderem Sinne. Auffällig ist dabei außerdem, daß zur Repräsentation der Kirche bzw. ihrer Bedeutung die Klimax langer Zeiträume gewählt wurde (Z. 3), während der temporale Begriff „dobi“ (Zeit) die Konnotation des Vorübergehenden besitzt.

Der nächste mit „Nechaj“ (Möge Z. 5) eingeleitete Parallelismus beinhaltet ein weiteres antithetisches Bauwerk, das die Kirche laut den Plänen des Regimes nach ihrer Zerstörung ersetzen könnte. Bei „chmaročos“ (Wolkenkratzer Z. 5) handelt es sich wie bei „litaky“ (Flugzeuge) um ein Vergleichsobjekt, das als Modernismus zur „Sofija“ (Sophia) ein Antonym bildet und gleichzeitig durch seine Höhe zu ihr in Konkurrenz tritt. Überlegenheit wird der Kirche auch in diesem Vergleich zugesichert durch eine farbsymbolische Antithese. So ist dem Modernismus wiederum als moralisches Werturteil die Farbe „čornyj“ (schwarz Z. 5) zugeordnet, während der Sofija mit „bila j zolotava“ (weiß und vergoldet Z. 6) symbolische Reinheit, moralische Unschuld und Unvergänglichkeit zugeschrieben werden. Diese Bedeutung wird noch vertieft durch die Blumensymbole „lilije...ros“ (Lilie...Rosen Z. 7), die ebenfalls Reinheit und Schönheit bzw. jenseitiges Leben bedeuten. Ein weiteres Merkmal des Gebäudes wird mit der Wendung „jaku plekala mudrist Jaroslava!“ (die pflegte die Weisheit Jaroslavs Z. 8) angesprochen. Statt über Jaroslav den Weisen zu sprechen, wird die kulturelle, wissenschaftliche und politische Blütezeit, die jenem Herrscher seinen Beinamen eintrug, mit der Kirche ‚Sofija‘ verbunden, welche Jaroslav erbauen ließ und welche daher als Symbol jener Blütezeit, der Kiever Rus‘, gelten muß. Besonders emotional und intim gelingt die Apostrophe durch Interjektion und Ausruf (Z. 7/8) als Plädoyer für ihren Erhalt. Ein letzter mit „Nechaj“ (Möge Z. 9) eingeleiteter Satz beginnt. Er spricht in einem Anachronismus die Zerstörung Kievs auf zwei Zeitebenen an. Der „novitnij pečernih“ (moderner Petschenege Z. 9) fungiert gleichzeitig als Metapher für die Eroberung der Kiever Rus‘ durch heidnische Stämme im Mittelalter – die Petschenegen können dabei durchaus als Synekdoche verschiedener angreifender Stämme betrachtet werden – und als Metapher für Sowjetrußland, das sich in Burghardts Gegenwart ebenso ver-

hält wie jene Stämme: als rücksichtsloser Beherrscher und Zerstörer der Ukraine. Destruktion schildert der Autor dementsprechend in den folgenden Bildern (Z. 10/11): „kins’ku zbruju“ (Pferdegeschirr Z. 10) ist dabei ein Attribut der mittelalterlichen Stämme und die Genitivmetapher „slid bljuznirs’kych nih“ (Spur blasphemischer Füße Z. 11) betrifft dagegen gleichermaßen das Heidentum jener Stämme wie den Atheismus der Bolschewisten. Das, was zerstört wird, „zloto z ban“ (Gold der Kuppeln Z. 10), drückt durch das Farbsymbol eine Antithese zur Zerstörung aus, nämlich Unvergänglichkeit. Die archaisierte Form der Farbe verweist darüber hinaus auf das Alter und den damit verbundenen kulturellen Wert des Bauwerks. Als Teil einer Kirche markiert diese Metapher außerdem die Zerstörung als blasphemische Tat und rechtfertigt wiederum das Adjektiv aus Zeile 11.

Der Doppelpunkt, der Vers 11 abschließt, leitet eine Wende ein, von der Beschreibung dessen, was zerstört werden könnte, hin zu dem, was erhalten bleibt, trotz solcher materieller Zerstörungen. Die Quintessenz der „Nechaj“ (Möge) - Formulierungen lautet also: egal, was und von wem versucht wird, zu zerstören, es kann lediglich ein materieller Schaden entstehen, während die geistigen Werte unangetastet bleiben. Diese ‚Ohnmacht‘ des neuen Regimes beschreiben die Partikel „lyš“ (nur Z. 12), die Metapher „mara“ (Trugbild Z. 12) sowie der temporale Ausdruck „tryvatymut‘ nedovhyj vik“ (ein kurzes Jahrhundert dauern werden Z. 13). Die Dauerhaftigkeit, die in der Distributio von modernsten Baumaterialien („z betonu j skla/ i elektryčnyj vychor“/ aus Beton und Glas/ und der elektrische Sturm Z. 14) suggeriert wird, ist in einer Apostrophe an den Leser bereits wieder zur Kurzlebigkeit demontiert: „to znaj: ce vse myne bez vorottja“ (dann wisse. Dies alles geht vorüber ohne Wiederkehr Z. 18). Als Beispiel zum Beweis dieser Hypothese wird ein weiterer Stamm („tatory“/ Tataren) angeführt, der die Ukraine einst erobert hatte und der durch das zugeordnete Verb „snylys“ (träumten) und den Vergleichscharakter „Tak samo“ (Ebenso) als vorübergehende Erscheinung charakterisiert wird, die keinen tiefgreifenden Schaden anrichten konnte (Z. 19). Die Begriffe „sutin“ (Dämmerung Z. 16) und „v drimotnim sni“ (im schläfrigen Traum Z. 17) evozieren hinsichtlich einer zerstörten ‚Sofija‘ ebenfalls Kurzlebigkeit. So werden die Werte betont, die das Bauwerk verkörpert und die in diesem vorübergehenden Zustand erhalten bleiben. Diese Werte sind „svjaščenna“ (heilig Z. 16), also heilig in religiösem oder nationalkulturellem Sinne, und „Vizantija“ (Byzanz Z. 17) als Metonymie des kulturellen Reichtums, mit dem die „Sofija“ nicht nur durch ihr Vorbild der byzantinischen „Hagia Sophia“ in Beziehung steht.

Es folgen Begriffe, die die Aufmerksamkeit auf die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion, zwischen Materiellem und Geistigem lenken. Dazu gehört die Figura etymologica „čaklun... čary“ (Zauberer...der Zauber Z. 20), die diese Grenzen verschwimmen läßt. Auch die Genitivmetapher „prymary nebuttja“ (Gespenst des Nichtseins) im Zusammenhang mit der optischen Wahrnehmung „bačyš“ (siehst du Z. 21) spielt mit der Ambivalenz. Eine Litotes erklärt, daß der materielle Bereich „dlja oka zrymyj“ (für das Auge sichtbar) nicht die „Pravdyvyj svit“ (wirkliche Welt) sei (Z. 22). Viele dieser Vokabeln beziehen sich auf die optische Wahrnehmung. Diese Sinneswahrnehmung wird jedoch als nicht zuverlässig geschildert. Dieser Mangel und auch die Andeutung einer Welt jenseits der materiellen, sinnlich erfahrbaren entspricht der symbolistischen Vorstellung. Hier ist jedoch weniger eine grenzüberschreitende Erfahrung gemeint als vielmehr die innere Welt des Men-

schen, also Glaube, Seele oder geistige Werte. Hinweise auf den Bereich des Glaubens folgen in der anschließenden Passage (Z. 23-31).

Als Symbole für Wahrheit und absolutes Sein werden „vohon“ (Feuer Z. 23), „serafymy“ (Seraphime Z. 24) und „na terezach“ (auf den Waagschalen Z. 25) angeführt. In ersterem hatte sich Gott einst offenbart zur Berufung von Moses als Retter des auserwählten Volks vor den Ägyptern. Das Phänomen von Feuer ist darüber hinaus ein ambivalentes Symbol, das Leben spendet und zerstört. Die Synekdoche der „krylamy“ (mit Flügeln Z. 23) deutet die Seraphim als einen der Engelschöre bereits an. Die Genitivmetapher (Z. 25) birgt neben einer direkten Bedeutung der Handflächen als Gebetsgeste ein Bild der Waagschalen, die Gerechtigkeit veranschaulichen. Eine direkte Allusion an die Bibel findet sich im Vergleich „nače plid“ (wie eine Frucht Z. 26), der in der Genitivmetapher der Zeile 29 zur symbolischen Traube spezifiziert ist. Vergleichsobjekt ist „vyno“ (Wein Z. 29), das Symbol von Lebensfreude oder das „Bild für geistige und geistliche Gaben (...) mit der göttlichen Weisheit verbunden (Spr. 9,2)“.⁸⁷⁰ Erwähnt ist daneben die Ausgangsfrucht mit einem dem Kontext entsprechenden Adjektiv „Hospodnich gron“ (göttliche Trauben Z. 29). Die Traube wiederum ist Symbol von Fruchtbarkeit und Leben in den biblischen Bildern für Israel als auserwähltes Volk und für den Reichtum göttlicher Verheißung hinsichtlich des Gelobten Landes sowie des Paradieses.⁸⁷¹ Die Eigenschaft von Wein als Flüssigkeit ist doppelt vermerkt („plynom“/ Flüssigkeit Z. 27, „sik“/ Saft Z. 28). Zudem wird er in einer Klimax beschrieben „važnije j dozri-vaje“ (wird schwer und reift Z. 26) – „burujučy, spivaje“ (stürmend, singt Z. 28). Daher kann der Wein auch als Metapher der Weisheit fungieren, die die Sofija verkörpert mit der zusätzlichen Komponente des Religiösen. Es geht um die Weisheit, die Erkenntnis, die heranreift und die in Zeile 22 über die wahre Welt, das Geistige, das der Wein ebenfalls symbolisiert, erklärt ist. Ein weiterer Vergleich fährt fort mit dem biblischen Vokabular („ob’javyt’sja, jak čudo“/ offenbart sich, wie ein Wunder Z. 30). Die Wunder, die Jesus als Sohn Gottes offenbart hatten, werden nun Vergleichsobjekt der Offenbarung jener Erkenntnis von der geistigen Welt. Darin stellen die Zeilen 30-33 einen Parallelismus membrorum (zu Z. 20-22) dar. Wieder erscheint die optische Wahrnehmung (Z. 33) der materiellen Welt (Z. 31) als unzureichend. Die Wahrheit liegt an anderer Stelle, nämlich im Vorgang der Erkenntnis bzw. der Offenbarung. Die Hindernisse („zasliplenyč“/ geblendete Z. 33, „poluda“/ Schuppen Z. 32) entfallen bei diesem Vorgang und enthüllen „istota kožnoi z zemnyč rečej“ (Wesen alles Irdischen Z. 31).

Eine Einleitung folgt, die eine Enthüllung der Wahrheit ankündigt (Z. 34 – 37). Auch diese Einleitung ist mit religiösem Vorzeichen versehen, um einerseits den kulturellen Wert und Zweck des Gebäudes der ‚Sofija‘ und andererseits den Atheismus des neuen Regimes zu betonen („svjaščennim“/ heilig Z. 34). Die Enthüllung dieser Wahrheit betrifft die „Sofija“ direkt, wie die Attribute „bilij“ (weiß Z. 36) und die beiden Metaphern der temporalen Dauer „skam’janilyj“ (versteinert Z. 34), „vičnist“ (Ewigkeit Z. 35) ankündigen. Das Partizip ist dabei sowohl auf die geistigen und kulturellen Werte bezogen, die die „Sofija“ verkörpert als auch auf ihr Erscheinungsbild als Gebäude. Die Parenthese (Z. 35) macht die „Sofija“ zur Verkörperung der Ewigkeit, zum handgreiflichen Zugang zur Ewigkeit, zu einem Ge-

⁸⁷⁰ Zit. n. Lurker (1991), S. 822.

⁸⁷¹ Vgl. Lurker (1991), S. 822f. Zum auserwählten Volk vgl. Jes 5, 7. Zum gelobten Land und Paradies vgl. Gen 13, 23.

bäude, daß ewige Werte manifestiert und doch gleichzeitig ein Gebäude ist, ähnlich der Bedeutung der Augen als Fenster zur Seele also als Zugang der Außenwelt zur Seele. Die Ewigkeit kann durchaus als solcher seelischer Wert bezeichnet werden und die Kirche demnach als Auge. Ebenfalls im Zusammenhang mit der Parallele zum Auge und als Parallelismus membrorum (zu Z. 20-22, 33) wird in einem Hyperbaton die optische Wahrnehmungsfähigkeit („pobačyš“/ siehst du Z. 36) beeinträchtigt, diesmal durch die Assoziation einer strahlenden Helligkeit „u mli nesterpno bilij“ (im unerträglich weißen Nebel Z. 36). Nun folgt die explizite Ankündigung der Wahrheit mit einer Hyperbel und einer graphisch auffälligen Besonderheit: „vse vse takym, jak s p r a v d i je vono“ (alles, alles so, wie es w i r k l i c h ist Z. 37).

Dem Doppelpunkt folgt ab Zeile 38 diese Wahrheit. Sie beginnt mit dem Symbol „chrestom“ (mit dem Kreuz Z. 38), dem christlichen Symbol der Passion Jesu und der Erlösung der Menschheit, das auf die religiösen Anspielungen der Zeilen 23-31 zurückgreift. In diesem Fall ist es außerdem Symbol der Kirche „Sofija“. Dieses Symbol vermag die vielbeschworene Unfähigkeit optischer Wahrnehmung zu durchbrechen: „prorizavšy zavisu dyma“ (den Vorhang aus Rauch durchschnitten Z. 38). Der Glaube oder die kulturellen Werte, für die die „Sofija“ (Sophia) steht, vermögen also geistige Klarheit zu schaffen. Ebenfalls religiös ist die Litotes „jaku niščo ne sokrušyt“ (welche nichts bereut Z. 39), die impliziert, daß die Kirche keiner Sünde schuldig geworden ist. Der Zusatz „v krasi“ (in Schönheit Z. 39) bedeutet also gleichermaßen architektonische wie geistige und seelisch-moralische Schönheit. Den beiden vorangegangenen Zeilen entspricht das ihr zugeordnete Adjektiv „jasna“ (klar Z. 40). Ihre Dauer als geistiger Wert und ihre Sündenlosigkeit finden sich außerdem im Partizip „nezrušyma“ (unerschüttert Z. 40).

Die explizite Nennung als „Svjata Sofija“ (Heilige Sophia Z. 40) hat mehrere Bedeutungen, welche nun nach einem Kontext von 40 Zeilen Umschreibung alle gleichzeitig zur Geltung kommen. Neben dem korrekten Namen des Kirchengebäudes beinhaltet sie im Adjektiv die religiöse Komponente und im Namen „Sofija“ (Sophia) den Komplex der Weltseele und Weisheit, die wiederum mit der Bedeutung des Kirchengebäudes als Verkörperung der ukrainischen Kultur konform geht. Die abschließenden Bemerkungen verdeutlichen nochmals, daß zumindest die implizierten geistigen Werte nicht nur Zeit oder materielle Zerstörung überdauern werden, sondern sogar zunehmen: „roste“ (wächst Z. 41). Diesen Ruhm periphrasiert auch die abschließende Metapher „legendoju v blakyt“ (Legende ins Himmelblau Z. 41). Während die Legende gleichzeitig einen Verweis auf Heiligkeit und Überlieferung darstellt, ist die Farbe Symbol für göttliche Nähe, für Visionäres sowie für heilige Frauenfiguren, zu denen auch die Sophia zählt als spätmittelalterliche Marienfigur und Verkörperung von göttlicher Weisheit oder spiritueller Erlösung.⁸⁷² Zusammen mit dem Verb verweist „blakyt“ (Himmelblau Z. 41) außerdem auf den Himmel als Ort des Paradieses und der Unendlichkeit.

⁸⁷² Solov'evs ‚Sophiologie‘ machte die griechische Allegorie der Sophia als personifizierte Weisheit und spätmittelalterliche Marienfigur zu einer Philosophie, in der Sophia die Weltseele darstellt. Dabei besitzt sie eine dualistische Natur, nach der sie Göttliches und Dämonisches vereine, das jeder Frau innewohne. Im Hinblick auf die Kiever Kirche kann Sophias göttliche Seite als Verkörperung eines Ideals und Versprechen spiritueller Erlösung gelten. Blau und Gold als Farben, die ihre Gegenwart kennzeichnen. Vgl. Cioran, S. 15, 20ff.; Lurker (1991), S. 100f.

Die Quintessenz des Gedichts lautet also, daß die ‚Sofija‘ als Verkörperung des Erbes der Kiever Rus’ - sprich der unabhängigen Ukraine - sowohl temporale als auch räumliche Angriffe überstehen wird in ihrer geistigen Bedeutung. Da das Gedicht aus aktuellem Anlaß entstand, zeigt es auch Burghardts leidenschaftlichen Einsatz für das kulturelle ukrainische Erbe.

„Sičnevij Dionis“ (Januar-Dionysos)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Typisch für die ukrainischen Gedichte Burghardts sind Betitelung und Jambus in „Sičnevij Dionis“ (Januar-Dionysos). Eine Datierung besitzt das Gedicht nicht. Die 24 Verse im vierhebigen Jambus folgen dem Schema eines alternierenden Paarreims, der epische Wirkung hat (AAbbCCddEEffGGhhIIjjKKll). Grammatisch bedingt sind darunter die Reime d, f und l. Reim C ist ein naher, die Reime A, E, G und I sind ferne Reime, die übrigen Reime sind genau. Reich sind die Reime b, C und E. Hinsichtlich des Vokalismus ist das Reimwort der Zeile 14, hinsichtlich des Konsonantismus die der Zeilen 6, 17 und 18 tonreich. Ein Schlagreim „v hole pole“ (auf dem nackten Feld Z. 10) besitzt die bukolische Wirkung der Folklore. Paronomasie besteht zwischen den Reimwörtern der Zeilen 11 und 12, sofern man „zerno“ (Keim) als das Ausgangs- und „vino“ (Wein) als das Endprodukt betrachtet. Originell ist der Eigenname in Reim b.

Alliterationen dienen hier zur Hervorhebung bestimmter Aussagen (Z. 2/3, 11, 14, 17, 24). Onomatopoetische Wirkung haben die Zischlaute in den Zeilen 18/19, sowie die Anhäufung von Liquiden und Zischlauten in Kombinationen mit den Vokalen „i“ und „o“ in den Zeilen 22-24 zur Illustration von Naturphänomenen. Durchgängig durch das gesamte Gedicht ist die Kombination des Vokals „i“ mit „s“ bzw. der stimmhaften Variante „z“: „i zametach“ (Z. 1), „beriz syl’vety“ (Z. 2), „zanis“ (Z.3), „Dionis“ (Z.4), „zygzagy“ (Z. 7), „morozno-synij“ (Z.8), „iz“ (Z. 12), „Dionise“ (Z. 13), „znosyš“ (Z. 14), „zirčastyj“ (Z. 16), „lisiv“ (Z.17). Ebenso häufig ist die Kombination des selben Vokals mit dem Liquid „r“: „hir beriz“ (Z. 2), „stribljastym“ (Z.3), „ridnyj (Z. 4), „tirs“ (Z. 6), „jasnozoryj“ (Z. 13), „zirčastyj“ (Z. 16), „zvir drimae“ (Z. 17), „dariv neščadno-ščedrych“ (Z.18). Auffällig ist die Kombination des Vokals „o“ mit „r“ und „z“: „porochom“ (Z.3), „morozno“ (Z. 8), „borozny“ (Z. 11), „jasnozoryj“. Auf wenige Zeilen begrenzte Wiederholungen und Spiegelungen kommen durchgehend vor: „viter...sil’vety“ (Z. 2), „ide...ridnyj Dionis“ (Z. 4), „veselyj...lyne“ (Z. 5) - „kreslyt’ tirs...jalynyj“ (Z. 6) - „dalyni“ (Z. 8) - „metelyci“ (Z. 9), „joho“ (Z.6) - „vohni“ (Z. 7), „Metelyci...menady“ (Z. 9) - „zameteli“ (Z. 22), „menad buremnyj“ (Z. 23), „zerno“ (Z. 11) - „prozore“ (Z. 12), „Dionise jasnozoryj“ (Z. 13) - „znosyš“ (Z. 14), „čas“ (Z. 12) - „biločadyj“ (Z. 15), „zirčastyj“ (Z. 16), „neščadno-ščedrych“ (Z. 18), „zvir“ (Z. 17) - „dariv“ (Z. 18), „povin“ (Z. 19), „procviv...tvij“ (Z. 21), „povyti vitkamy“ (Z.21), „svij“ (Z. 15 und 22), „spiv“ (Z. 23), „plaščiv“ (Z. 24), „ronyš“ (Z. 16), „procviv“ (Z. 20), „rokočut“ (Z. 22). Von einer Dominanz der Vokale „i“ und „o“ entwickelt sich in den letzten Zeilen eine Verschiebung zum eher seltenen Vokal „u“. Damit findet auf phonetischer Ebene eine parallele Entwicklung zum Inhalt statt.

Daß Konkreta die dominante Gruppe der Wortarten ist, verwundert bei Burghardt nicht. Außergewöhnlich ist aber der völlige Mangel an Abstrakta. Eine hohe Anzahl an Verben und Adjektiven macht das Gedicht deskriptiver als üblich. Das Personalpronomen „ty“ (du) (Z. 14) fällt besonders auf, da es das einzige Pro-

nomen dieses Gedichts im Nominativ ist, durch Inversion exponiert wird und im Zusammenhang mit einer Apostrophe (Z. 13) steht. Es bestehen semantische Wiederholungen: Gesang (Z. 10, 22, 23); Flut (Z. 5, 19); Mänaden (Z. 9/ 23), weiß (Z. 7/15). Weitere Farben sind „sribljastym“ (versilbert Z. 3), „synij“ (blau Z. 8) sowie das optische „prozore“ (durchsichtig Z. 12). Viele weitere für Burghardt typische Schlüsselworte beziehen sich auf die Natur. Enjambements bestehen zwischen den Zeilen 2/3, 6/7, 14/15 sowie besonders stark zwischen den Zeilen 16/17, 18/19, 23/24. Der Satzbau neigt insgesamt eher zu Hypotaxen und Asyndeta. Außer einem Ausruf (Z. 13) werden keine emphatischen syntaktischen Mittel verwendet. In den Zeilen 6 und 12 gelingt durch Hyperbata die Hervorhebung bestimmter Detailaufnahmen. Sehr poetisch wird dieses relativ kurze Gedicht durch eine hohe Zahl an Inversionen (Z. 2/3, 10, 14/15, 18, 20, 21/22, 23).

Der Titel enthält den Namen des griechischen Gottes Dionysos, der als solcher einen intertextuellen Bezug zur griechischen Mythologie herstellt. Demnach ist Dionysos der Gott der Ekstase und Fruchtbarkeit, dessen Kennzeichen Thyrosstab, Weinstock und Efeu und dessen Begleiter Mänaden und Satyrn sind. Im Dionysoskult wird ein Frühlingsfest gefeiert mit kultischen Theateraufführungen, den Lenäen (Dez./Jan.) und den Großen Dionysien (Febr./März).⁸⁷³

Den Hinweis auf einen Gott liefert die Richtungsangabe „ty uhoru“ (Über uns...hoch Z. 14). Im Gedicht sind sowohl der Symbolgehalt des Dionysos sowie die oben aufgeführten äußerlichen Merkmale ausgeführt. So sind ihm Mänaden (Z. 9, 23) zur Seite gestellt. Sie erscheinen hier in Form eines Naturphänomens „Metelyci“ (Schneestürme Z. 9). Der Thyrosstab taucht als Genitivmetapher auf: „tyrs joho jalynnyj“ (sein Tannenzeppter Z. 6). Als weiteres Attribut des griechischen Gottes gilt „vyno“ (Wein Z. 12).

Seine Funktionen als Gott der Ekstase und Fruchtbarkeit sind beide dargestellt. Die Ekstase als Zustand überschäumender Lebensfreude findet sich in der Beschreibung seines Gefolges als „Za nym veselyj natovp lyne“ (Hinter ihm ergießt sich ein fröhliches Gedränge Z. 5), in der Bewegung „zygzagy“ (Zickzack Z. 7), im Ungestüm der Naturphänomene kombiniert mit hyperbolischen akustischen Verfremdungen „Metelyci.../ ...spivom nadjat“ (Schneestürme.../ ... mit Gesang locken Z. 9/10), „šumuje povin“ (lärmte die Flut Z. 19), „svij himn rokočut' zamelji/ i rve menad buremnyj spiv/ pleskuče polum'ja plaščiv“ (tosen die Verwehungen ihre Hymne/ und es brüllt der Mänaden Sturmgesang/ es plätschert der Mäntel Flamme Z. 22-24).

Das andere Element des Dionysos ist seine Funktion als Gott der Fruchtbarkeit. Zentrales Motiv ist dabei „zerno“ (Keim Z. 11), der Ausgangspunkt alles Lebens.⁸⁷⁴ Mit Feuer (Z. 7, 15, 24) und Regen (Z. 12, 16) erschafft er „vyno“ (Wein Z. 12), „jasmynamy“ (mit Jasmin Z. 20) und „vitkamy omely“ (mit Mistelzweigen Z. 21) mit Verben, die diesen Überfluß ebenfalls markieren. Nicht nur die Pflanzen als solche, sondern auch ihre Symbolbedeutung trägt zum Aspekt der Fruchtbarkeit bei. So symbolisiert der Wein Leben und dessen Süße. Jasmin bedeutet in diesem Kontext Schönheit, Wahnsinn, himmlische Gnade, sowie Verheißung. Die Mistel ist als Glückssymbol an die Jahreszeit des Winters gebunden und gilt als Symbol der Fruchtbarkeit (Z. 21). Zusammengefaßt werden diese Gaben in der Synekdoche

⁸⁷³ Vgl. Lurker (1991), S. 145f.; Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 5, S. 521.

⁸⁷⁴ Z.B. auch in Burghardts „Symbol“ (Symbol) u.a.

„dariv neščadno-šćedrych“ (schonungslos-reichliche Gaben Z. 18), deren hyperbolischer Charakter sie wiederum zu einem Teil der Ekstase macht. Die zahlreichen Verben und Adjektive unterstützen den Eindruck von Dynamik und Überfülle der Ekstase sowie Fruchtbarkeit.

Der Winter als Kontrast zum überschäumenden und fruchtbaren dionysischen Leben durchzieht das gesamte Gedicht. Die kalte Jahreszeit ist dabei Ausgangspunkt sowohl der kultischen Theateraufführungen des Dionysoskults als auch saisonaler Vorgänger des Frühjahrs, in dem dionysische Fruchtbarkeit und Ekstase zum Tragen kommen. Eine Winterlandschaft mit den Attributen „snižnych...zametach“ (schneebedeckte...Schneegestöber Z. 1) und „sribljastym“ (versilbert Z. 3) bildet die Einleitung des Gedichts. Eine solche Landschaft zeichnen auch der Schlagreim „hole pole“ (nacktes Feld Z. 10), die Personifizierung „spyt zerno“ (der Keim schläft Z. 11) oder „zameteli“ (Verwehungen Z. 22). Die Synästhesie „morozno-synij“ (frostig-blau Z.8) verkörpert winterliche Kälte sowohl im Aggregatzustand als auch in der Farbe. Wie das Bild „sribljastym porochom“ (mit versilbertem Staub Z. 3) erscheinen auch die Jasminblüten (Z. 20) als Schnee. Der Kontrast zwischen Ekstase und Fruchtbarkeit des Dionysos mit dem Symbol von Wärme und Leben, nämlich Feuer, und einem kalten Winter ist zugespitzt im Oxy-moron „bilomy vohni“ (weißes Feuer Z. 7) und im parallelen Kompositum „biločadyj smoloskyp“ (weißqualmende Leuchtfackel Z. 15). Die abschließende Genitivmetapher (Z. 14) verbindet Wasser als anderen Aggregatzustand des Schnees mit Feuer. Die Antithese zwischen Feuer und Schnee macht das Gedicht dynamisch.

Ein weiterer Aspekt tritt durch die Bezeichnung „ridnyj Dionis“ (heimatlicher Dionysos Z. 4) hinzu. Im Kontext der Ortsbeschreibungen „beriz“ (Ufer Z. 2) und „u stepach“ (in den Steppen Z. 19) muß „ridnyj“ (heimatlich Z. 4) als ukrainisch verstanden werden. Der Gott selbst wird durch das Adjektiv „jasnozoryj“ (helläugig Z.13) charakterisiert. Sein Wein erhält das Attribut „prozore“ (durchsichtig Z. 12) und seine Mänaden sind „metelyci“ (Schneestürme Z. 9) und „buremnyj spiv“ (Sturmgesang Z. 23). Der ukrainische Dionysos scheint also in seinen Attributen und Funktionen dem griechischen Gott zu entsprechen. In seiner Funktion ist er dem heidnischen ukrainischen Gott Veles als Gott der Fruchtbarkeit und Landwirtschaft vergleichbar.⁸⁷⁵

Zwischenresümee

Als eines der umfangreicheren Themengebiete des Kapitels über Gedichte von unterschiedlicher Strophenlänge bzw. einer Strophe enthält dieses Unterkapitel Gedichte mit sehr heterogenen formalen und inhaltlichen Merkmalen. Gemeinsam ist ihnen neben dem grundlegenden Thema und den relativ freien Formen ein Mangel an intertextuellen Referenzen, die in Burghardts übrigen Werk so zentral sind, und eine damit einhergehende Vernebelung der Aussagen. Aufgrund der mangelnden Spezifizierung wirken sie außerdem allgemeingültig.

Aufgrund der Tradition und der eigentümlichen Spannung zwischen großen Gefühlen und strenger Form eignen sich Sonette oder Quatrains sicherlich besser für das Liebesthema. Der Mangel an Liebesgedichten in dieser Gedichtform ist jedoch auch darauf zurückzuführen, daß Burghardt ohnehin vergleichsweise wenige Gedichte in nicht fixierter Form verfaßte.

⁸⁷⁵ Vgl. Popovyč, S. 43.

3.2.3.3 Gedichte, die die Ukraine historisch beleuchten

„*To padaje na tlo istorii/ Tvoja strašna i veletens'ka tin*“
(*Da fällt auf den Boden der Geschichte/ Dein schrecklicher und riesiger Schatten*)⁸⁷⁶

Einführung in die Thematik

Die Gedichte, die in diesem Unterkapitel zusammengefaßt sind, besitzen thematische Heterogenität. In einigen Fällen vermischen sich die obengenannten Themenbereiche in einem Gedicht und müssen daher gemeinsam behandelt werden. Einige der Gedichte Burghardts ohne kanonisierte Dichtart betreffen die Ukraine. Dabei können historische Ereignisse zugrunde liegen („*Mandrivka do soncja*“/ Wanderung zur Sonne) oder autobiographische Erlebnisse („*Črezvyčajnaja poëza*“/ ‚Ungewöhnliche‘ Poesie).

Um die Variationsbreite zu verdeutlichen, sollen auch die Gedichte, deren Analyse aus Gründen des Umfangs ausgespart wurde, Erwähnung finden. In „*Majže elehija*“ (Fast eine Elegie) geht der Autor weniger auf konkrete Vorgänge ein. Er schildert das ukrainische Leid statt dessen anhand von Bildern aus Natur und Mythen in elegischem Ton. Das siebenteilige Poem „*Ukraïna*“ (Ukraine) ist ebenso „*Symvol*“ (Symbol) der leidvollen ukrainischen Geschichte gewidmet. Das kurze Gedicht „*Zustrič*“ (Begegnung) dagegen entwickelt in moderner, urbaner Szenerie den geschichtstheoretischen Gedanken von der Revolution, die ihre Kinder frißt. „*Vikingy*“ (Die Wikinger) stellt eher eine Mentalitätsstudie dar, wie sie sich sonst nur unter den Quatrains („*My*“/ Wir) findet. Die „*Gebete an Wolfram*“ schließlich sind ein unveröffentlichtes, intimes Zeugnis für Burghardts Vorliebe, auch im Privaten mit Gedichten zu kommunizieren. Sie sind an seinen Sohn Wolfram adressiert und durch stereotype Reime, naive Wendungen an Gott mit dem vertraulich apostrophierten Du, plakativem Wortschatz, Beschreibung sinnlicher Wahrnehmungen, häufige und daher formelhaft wirkende Epanalepsen sowie Anaphern in der Simplizität von Kinderreimen gehalten.

„*Črezvyčajnaja poëza*“ (‚Ungewöhnliche‘ Poesie)

(*Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D*)

Bei diesem Gedicht zeigt bereits das Vorhandensein eines Titels an, daß es sich innerhalb der russischsprachigen Gedichte des Autors um eines der später entstandenen handelt. Es stammt aus dem Jahr 1921 aus Baryšivka, wo Burghardt und Zerov während des Bürgerkriegs als Lehrer beschäftigt waren.⁸⁷⁷ Als eines der wenigen Gedichte, die nicht in die kanadische Gesamtausgabe aufgenommen wurden, findet es sich lediglich in der Kiever Auswahlammlung „*Vybrane*“. Der Titel ist originell aufgrund der Anführungszeichen um das Adjektiv und aufgrund der poetisierten Form „*poëza*“ (Poesie). Im Gedicht geht es jedoch nicht um Poesie, sondern eher um Ästhetik: Zauber, Schönheit, Erhabenheit. Dabei bleibt in diesem Kontext offen, worauf sich „*Črezvyčajnaja*“ (Ungewöhnlich) innerhalb dieses Bedeutungsspektrums bezieht. Ein Epigraph widmet das Gedicht Kul'ženko.⁸⁷⁸

⁸⁷⁶ Zit. n. Klen, Jurij (1946): „*Očyma chyžymy...*“. In: *Ridne slovo: Misjačnyk literatury, mystectva i nauky*, Nr. 5, S. 4.

⁸⁷⁷ Vgl. Kovaliv (1991), S. 15; Kačurovs'kyj (1992), S. 11.

⁸⁷⁸ Zwei Verwandte namens Kul'ženko sind in einer ukrainischen Enzyklopädie als Herausgeber bzw. Verleger angegeben. Vgl. *Instytut literatury imeni T.H. Ševčenko*. Bd. 3, S. 98f. Da sie in Ort

Durchgehend im vierfüßigen Jambus mit umarmenden Reimen (aBBa) verfaßt, besitzt es eine Form, die für Burghardts einstrophige Gedichte ungewöhnlich regelmäßig ist. Mit seinen 20 Zeilen ist es außerdem relativ kurz. Die Reime sind fast durchgängig genau abgesehen von einem nahen Reim (Z. 6/7). Auch das ist für Burghardts russische Gedichte ungewöhnlich. Eine außergewöhnlich hohe Zahl an Homoioptota ist jedoch nicht der Grund. Grammatisch bedingt sind nämlich nur die Reime der Zeilen 14/15 sowie 17/20. Reich ist lediglich einer der Reime (Z. 10/11). Auch hinsichtlich des Vokalismus erweist sich nur ein Reim als tonreich (Z. 14), hinsichtlich des Konsonantismus sind es mehrere (Z. 1/2, 10/11, 14/15). Paronomasie besteht zwischen den Reimpaaren in den Zeilen 5/8 und 14/15. Letzteres Reimpaar kommt in grammatisch anderer Form übrigens auch im Gedicht „Devuški“ (IV/2/4) vor, das ebenfalls im Jahr 1921 entstand.

Die Alliterationen (Z. 1/2, 13) betonen Schlüsselbegriffe. Vorherrschend ist der Vokal „a“, obwohl in der russischen Sprache und in den meisten Gedichten Burghardts „i“ dominiert. Auf phonetischer Ebene wird das gesamte Gedicht außerdem von Kombinationen des Vokals „o“ mit den Konsonanten „s“ bzw. „z“ durchzogen („sobak“ Z. 1, „uzor“ Z. 2, „časovych“ Z. 4, „ozarennoj“ Z. 7, „prostor“ Z. 8, „mnogostradal'nyj“ Z. 9), „v“ („voj“ Z. 1, „zlovonnyj“ Z. 5, „povorot“ Z. 6, „poverki“ Z. 10), „k“ („kocka“ Z. 10, „skol'ko“ Z. 13, „skorbnaja“ Z. 19), „r“ („uzor“ Z. 2, „upornyj“ Z. 4, „koridor“ Z. 5, „povorot“ Z. 6, „prostor“ Z. 8), „p“ („pomnju“ Z. 1, „upornyj“ Z. 4, „povorot“, Z. 6, „poverki“ Z. 10, „opjat“ Z. 15, „prepodnesen“ Z. 17), „n“ und „l“ („noč“ Z. 1, „cholodno“ Z. 2, „zlovonnyj“ Z. 5, „ozarennoj“ Z. 7, „vlastno“ Z. 8, „mnogostradal'nyj“ Z. 9, „strašnoj“ Z. 14). Innerhalb von Zeile 3 findet sich die Spiegelung einer Lautkombination, die in der Phonetik die inhaltliche Aussage von Symmetrie veranschaulicht: „kvadratach pravil'nych“ (symmetrische Quadrate). Die grammatische Endung „nyj“ wiederholt sich dreifach (Z. 4, 5). Weitere Spiegelungen enthalten die Verse 7 und 8: „A tam.../ manivšij...“, „za ozarennoj.../ ...vlastno nas...“. Das Morphem „raz“ taucht mehrmals auf („ozarennoj“ Z. 7, „obraz“ Z. 11, „raz“ Z. 13). Weitere Verbindungen des Vokals „a“ mit verschiedenen Konsonanten sind sehr häufig. Symmetrisch angeordnete Spiegelungen sind weiterhin z.B.: „ryžej.../ ...živut“ Z. 11/12, „snilsja sad“ Z. 13, „mytarstva zaveršen“ Z. 20). Im letzten Viertel des Gedichts finden sich die Verknüpfungen „ve“, „se“, deren Erweiterung und die Endung „ennyj“ mehrfach: „vesennej“ (Z. 15), „ves'...tainstvennych“ (Z. 16), „prepodnesen“ (Z. 17), („sej“ Z. 18), „ved“ (Z. 19).

Wie üblich dominieren unter den Wortarten die Nomen und innerhalb dieser Gruppe die Konkreta. Relativ viele Adjektive spezifizieren diese. Die wenigen Personalpronomen fallen durch ihre exponierte Stellung auf. So ist „ja“ (ich), das lyrische Ich, als erstes Wort des Gedichts positioniert, sein Gegenpart im Plural „My“ (Wir) ist das erste Wort in Zeile 14 und leitet einen Satz ein, dem es aufgrund einer Inversion voransteht. Dabei findet eine Entwicklung der Pronomen statt vom lyrischen Ich zu einem Kollektiv, dem das lyrische Ich nicht angehört: „ja“ (ich Z. 1) - „my“ (wir Z. 14), „nas“/ „naš“ (uns/ unser Z. 8/9) - „vašej“/ „vam“/ „vam“ (euer/ euch Z. 12/13/17). Durch Wiederholung betont werden die Formen des Adjektivs „strašnyj“/ „strašnoj“ (schrecklich Z. 11, 14), Nomen und Verbform je bei „Ja pomnju“ (Ich erinnere Z. 1) und „pamjati“ (Erinnerung Z. 12), „živut“ (sie

(Kiev) und Zeit (Ende des 19., Anfang des 20. Jh.) ihres Lebens und Wirkens mit Burghardt übereinstimmen, ist es wahrscheinlich, daß sie gemeint sind.

leben Z. 12)/ „žizni“ (Leben Z. 15) und „darim“ (geben Z. 15)/ „dar“ (Gabe Z. 18). Besonders auffällig ist das Polyptoton in Zeile 18 („banditu ot bandita“/ von Bandit zu Bandit). Die Farbadjektive bewegen sich zwischen Schwarz und Rot („temnyj“/ dunkel Z. 5, „ryžej“/ rothaarig Z. 11). Implizit sind diese Farben ebenso in den Vokabeln „noč“ (Nacht Z.1), „zvezd“ (Sterne Z.2), „ozarennoj“ (erleuchtet Z. 7) und „žar“ (Glut Z. 16) enthalten. Optische Signale setzen auch die Symmetrie in „kvadratach pravil'nych rešetki“ (symmetrische Quadrate des Gitters Z. 3) oder ihr Antonym („krug“/ Kreis Z. 20). Der einzige akustische Eindruck („povorot ključa pevučij“/ melodisches Drehen des Schlüssels Z. 6) ist der Schlüssel zur Überleitung vom negativen Eindruck eines dunklen Gefängnisses zum antithetisch positiven Eindruck der Freiheit. Neben dem optischen und akustischen wird außerdem ein olfaktorisches Signal („zlovonnyj“/ stinkend Z. 5) zur Illustration herangezogen. So ergibt sich eine synästhetische Wirkung.

Viele der polysyndetischen Verse beginnen mit der Konjunktion „i“ (und Z. 2, 4, 6, 11, 12, 20). Darüber hinaus zeichnet sich die Syntax dieses Gedichts durch parataktische Konstruktionen aus, die zahlreiche Parallelismen nach sich ziehen. Enjambements bestehen zwischen den Zeilen 2/3, 5/6, 11/12, 15/16, 17/18 und 19/20. Die wenigen Inversionen (Z. 2, 3, 4, 8, 9) und das Hyperbaton (Z. 6) vermögen eine inhaltliche Gewichtung zu schaffen. Die Komplizierung der Syntax findet jedoch eher in der ersten Hälfte des Gedichts statt. Syntaktisch hervorgehoben sind die Aussagen der Zeilen 10 und 13 als Ausrufe, wobei Zeile 10 außerdem durch direkte Rede und Zeile 13 durch eine Alliteration auffallen. Ein Doppelpunkt (Z. 18) dient zur Einleitung der Schlußsequenz.

Die Aussagen der ersten zwölf Zeilen fügen einzelne Bilder aneinander, die zusammen den Eindruck vom Aufenthalt in einem Gefängnis, eventuell auch einem Lager, vermitteln. Formuliert sind diese Eindrücke als Erinnerung (Z. 1, 12). So erklärt sich auch die Technik der einzelnen Bilder als Aneinanderreihung von Erinnerungsfetzen. Die Nachtzeit (Z. 1) wurde gewählt, um die akustischen, optischen und emotionalen Eindrücke eindrücklicher darstellen zu können. Das erste Bild der Genitivmetapher „voj sobak“ (Geheul der Hunde Z. 1) ist ein akustischer Eindruck, der noch nicht spezifisch auf eine Gefängnissituation schließen läßt, doch im übrigen Kontext als Laut von Wachhunden identifiziert werden kann. Eindeutiger ist der optische Eindruck eines Gitterfensters in den beiden anschließenden Genitivmetaphern (Z. 2/3). Dabei vermitteln die Adjektive „cholodno-četkij“ (kalt-deutlich Z. 2) und „pravil'nych“ (symmetrisch Z. 3) zusammen mit der geometrischen Form „v kvadratach...rešetki“ (in den Quadraten...des Gitters Z. 3) und der komplexen Form der Inversionen eine emotionslose, unbarmherzige Umgebung. Die Sterne (Z. 2), deren Licht diesen optischen Eindruck ermöglicht, stehen als natürliches Phänomen einerseits der Symmetrie des Gitters diametral entgegen und funktionieren als Sinnbild des Unerreichbaren, das kosmische Erscheinungen bereits im üblichen Leben einschließt, im Falle des Gefängnisses jedoch auf alles erweitert werden kann, was sich jenseits der Gitter befindet. Einen Parallelismus membrorum zu „zvezd“ (Sterne Z. 2) bilden räumliche und optische Angaben „za ozarennoj tučej“ (jenseits der erleuchteten Wolken Z. 7) und „prostor“ (Raum Z.8), die unerreichbare Freiheit symbolisieren. Die starke Sehnsucht des Gefangenen nach dieser Freiheit illustriert der Autor mit der Formulierung „Manivšij vlastno“ (Mächtig lockt Z. 8). Das nächste Bild betrifft das temporale Empfinden im Gefängnis. Ebenfalls in einer Geni-

tivmetapher erfolgt die Personifizierung „časovyh upornyj šag“ (der Uhren beharrlicher Schritt Z. 4). Sie impliziert, daß die Zeit unerbittlich gleichmäßig vergeht, egal, ob das Vergehen einem Menschen schnell oder langsam erscheint. Die Symmetrie und Harmonie wirkt also auf räumlicher (Z. 2/3) und temporaler (Z. 4) Ebene mechanisch und nicht individuell beeinflussbar. Die beiden folgenden Verse vermischen in einer Synästhesie olfaktorische, optische und akustische Wahrnehmungen, die sämtlich unangenehm wirken. Das Bild des „koridor“ (Korridor Z. 5) evoziert an sich schon einen Eindruck von Enge, den die Illustrationen „zlovonnyj, temnyj“ (stinkend, dunkel Z. 5) jedoch noch unangenehmer und klaustrophobischer gestalten. Die Genitivmetapher „povorot ključa pevučij“ (melodisches Drehen des Schlüssels Z. 6) räumt dem Schlüssel durch Hyperbaton und Alliteration die zentrale Stellung ein. Im gegebenen Kontext symbolisiert das Geräusch für den Gefangenen die Barriere zur Freiheit, ein unangenehmer Ton also, zu dem das Partizip nicht paßt.

Intimere Erinnerungen folgen. Einerseits sind sie durch hyperbolische Emotionen gefärbt wie „Mnohostradal'nyj“ (Leidgeprüft Z. 9) oder „strašnyj obraz“ (schreckliches Bild Z. 11). Andererseits verleihen Anweisungen in wörtlicher Rede (Z. 10) und ein Eigenname (Z. 11) der Erfahrung individuellere Züge. Auch die Einführung von Pronomen der ersten Person Plural (Z. 8/9) evoziert den Eindruck persönlicher Erinnerungen. Die Ausdrücke „prijut“ (Unterkunft Z. 9) und „poverki“ (Kontrollen Z. 10) dagegen sind ebenso unpersönlich-emotionslos, wie die Schilderungen der ersten sechs Zeilen. Ein eigener Gefangenenjargon ist mit Anführungszeichen gekennzeichnet (Z. 10, vgl. auch „Prokljati roky“/ Die verfluchten Jahre I/15/8). Den Abschluß dieser Ausführungen bildet wie ein Rahmen die Kennzeichnung als Erinnerung (Z. 12). Überraschend ist jedoch die Wahl des Verbs „živut“ (sie leben Z. 12), das ein Fortwirken der Erinnerung impliziert und des Pronomens „vašej“ (eure Z. 12), das im Gegensatz zum Pronomen der Zeilen 8/9 nicht die Gefangenen anspricht, sondern eine erweiterte Personengruppe, so daß der Eindruck eines kollektiven Gedächtnisses entsteht. Dieses wiederum führt mit dem biographischen Hintergrund des Autors verbunden zur Assoziation mit den willkürlichen Verhaftungen der frühen Sowjetzeit.

Der emphatische Ausruf mit Interjektion und dem Fragewort „skol'ko“ (wie viel Z. 13) verraten ein Gefühl des Bedauerns. Dieses wird erklärt durch das Verb „snisja“ (träumtet Z. 13), das auf einen Wunsch verweist, der jedoch nicht erfüllbar scheint. Ebenso könnte ein tatsächlicher Traum gemeint sein, der innerhalb des Gefängnisses eine Fluchtmöglichkeit des Geistes darstellt. Der Wunsch oder Traum wiederum bezieht sich auf „sad“ (Garten Z. 13), der in der Litotes „daleky ot strašnoj trizny“ (fern der schrecklichen Totenfeier Z. 14), in der Verbindung „vesennej žisni“ (Frühjahrsleben Z. 15) und der hyperbolischen Genitivmetapher „ves' žar tainstvennyh uslad“ (die ganze Glut geheimer Erquickungen Z. 16) weiter ausgeführt wird. Es geht um das Gefühl lebendig zu sein, in Freiheit und Selbstbestimmung, also um das, was im Gefängnis unerreichbar bleibt. Der Garten kann dabei Eden als Hoffnung von Gläubigen bedeuten oder allgemein einen Ort körperlicher und geistiger Erholung, ein Fluchtort aus dem Gefängnis Komplex. Die Antithese zwischen den Reimwörtern „trizny“ (Totenfeier Z. 14) und „žisni“ (Leben Z. 15) pointiert die Schilderung des Gefängnisses in der Ambivalenz dessen, was im Gefängnisalltag vorgeht und dem, was im Geist und Sehnsucht der Gefangenen geschieht.

In diesem Kontext kann die Bedeutung von Gefängnis auch erweitert verstanden und auf die gesamte historische Epoche der Einnahme der vorübergehend unabhängigen Ukraine durch die Sowjetunion angewandt werden, zumal wenn das Entstehungsdatum kurz nach Ende jener ukrainischen Selbständigkeit berücksichtigt wird. Das Polyptoton „banditu ot bandita“ (von Bandit zu Bandit Z. 18) wirkt in diesem Kontext der politischen und nationalen Verfolgung ironisch, denn die Gefängnisinsassen waren meist keine Kriminellen. Dieser Ironie stehen die Emotionen jener Gefangenen gegenüber, die zunächst als „sej dar“ (jene Gabe Z. 18) umschrieben ist und in der Pointe zweier symbolträchtiger Genitivmetaphern genauer erläutert sind. Die erste Metapher „čaša ispita“ (Kelch der Erfahrung Z. 19) wandelt das Stereotyp vom Kelch des Lebens ab. Daß es sich um eine negative Erfahrung handelt macht die Enallage „skorbnaja“ (leidvoll Z. 19) klar. Die Enttäuschung des Rezipienten über diesen unerwarteten Inhalt des Kelchs weckt bereits den Eindruck von Hoffnungslosigkeit. Vertieft wird diese noch durch die Handlung der Weitergabe (Z. 17/18), die Wiederholung und Unausweichlichkeit beinhaltet. Das Gefühl von unendlicher Wiederkehr und Unentrinnbarkeit erfährt im Kreissymbol (Z. 20) noch eine Steigerung. Dieses Symbol versetzt mit dem Attribut „zaveršen“ (vollendet Z. 20) läßt ein Ausbrechen aus dem Kreis unmöglich erscheinen. Negative Färbung erhält der Kreis durch den Zusatz „mytarstva“ (Qual Z. 20), der ebenfalls eine Steigerung über die Gefühle aus Zeile 19 darstellt. So erinnert das Bild eher an einen der Kreise aus Dantes „Inferno“ als das positive Konnotationen zur Kreisform aufkommen könnten. Das kurze Aufblitzen einer Hoffnung in Form der Sehnsucht nach Freiheit bzw. einer geistigen Flucht sind durch diese Pointe also wieder vernichtet. Daß es sich dabei jedoch nicht um ein irdisches Gefängnis symbolistischer Art handelt, machen die konkreten, biographisch wirkenden Details deutlich.

„Mandrivka do soncja“ (Wanderung zur Sonne)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

„Mandrivka do soncja“ (Wanderung zur Sonne) ist datiert auf den 3. März 1934. Es besteht aus einer Strophe von 136 Zeilen und einer zweiten Strophe, die nur 19 Zeilen zählt.⁸⁷⁹ Mehrere Quellen geben Verhaerens Gedicht „Le Départ“ (Der Aufbruch)⁸⁸⁰ als intertextuelle Folie für Burghardts Gedicht an. In den Anmerkungen zu „Mandrivka do soncja“ (Wanderung zur Sonne) aus dem Band „Vybrane“ (Auswahl) schließlich wird auf die Inspiration Burghardts durch seine Übersetzungen einiger Stücke Verhaerens ins Ukrainische hingewiesen.⁸⁸¹ Josefine Burghardt verweist dabei auf Burghardts Variation jener Vorlage zu einem rein ukrainischen Inhalt. Auch Kovaliv bezeichnet das ukrainische Gedicht als pessimistische Aufarbeitung der Hungerjahre 1932/33, die zu einer Landflucht führte. Siehs macht die Verbindung zum französischen Vorläufer an der für Burghardt ungewöhnlichen Einarbeitung des Vers libre fest.

⁸⁷⁹ Die beiden Strophen werden durch römische Zahlen unterschieden, die Verse mit arabischen Zahlen bezeichnet, aber durchgezählt. In einer weiteren Version (vgl. Klen (1991), S. 80ff.) fehlt die Zeile 24 „de ž ti otary“.

⁸⁸⁰ Z.B. in der Ausgabe Verhaeren, Émile (1982): *Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*. Paris, S. 74ff.

⁸⁸¹ Vgl. Burghardt, Josefine (1962), S. 52f.; Kovaliv, S. 25; Siehs (1952). Bd. 2, S. 314f; Klen (1991), S. 448.

Die unregelmäßigen Grundkonstruktionen Verhaerens in Reim und Verslänge ahmt Burghardt nach. Auch viele Motive wie Sonnenuntergangsstimmung, Verlorensein, Menschen mit ihrer Habe, die vom Hunger getrieben sind, ihre Armut, weinende Kinder, Kälte oder eine Zugfahrt übernimmt Burghardt. Während Verhaeren das Thema jedoch in Strophen von zwei bis 18 Zeilen vorzugsweise mit auffälligen Anaphern und Parallelismen ausschmückt, herrschen in Burghardts langen Strophen *Distributio* vor. Gemeinsam ist den Gedichten die stilistische Eigentümlichkeit häufiger *Epanalepsen*. Den Inhalt hat Burghardt dahingehend abgewandelt, daß historische Spezifika der ukrainischen Hungersnot deutlich werden. Dazu gehört die Lokalisierung des Geschehens in der Ukraine mit der Angabe von Städten, Sehenswürdigkeiten oder der typischen Steppenlandschaft. Ein aggressiverer Ton führt bei Burghardt zur Ironisierung der Verantwortlichen und zu grausameren Details der Not bis hin zu den angeblich historisch belegten Fällen von Kannibalismus. So bleibt von Verhaerens Werk bei Burghardt nicht viel mehr als die Grundidee bestehen.

Im freien Vers wechseln sich verschiedene Reimschemata ab: Paarreime (Z. 1-13, 40-44, 55-64, 71-74, 78-89, 109-112), Kreuzreime (Z. 14-17, 24-27, 36-39, 113-116, 125-128), ein umarmender Reim (Z. 20-23) und Reimketten (Z. 28/29, 49-51 und 53/54, 75-77, 105/106, 117/118, 120/121, 129/130). Darunter befinden sich einige, die auf frühere Reime zurückgreifen.⁸⁸² Identisch sind die Reimworte aus I/1 mit I/117, I/5 mit I/118 sowie I/11 mit II/8. Eine gewisse zyklische Refrainstruktur wird hier erkennbar. Die meisten Verse besitzen weibliche Endungen, passend zur epischen Breite des Inhalts.⁸⁸³ Das Reimschema der zweiten Strophe verläuft ebenso unregelmäßig (AAbbCCDeeDFFghhIigg). Die Unruhe dieser Konstruktionsmerkmale ist für Burghardts Stil untypisch und kann daher als Nachahmung Verhaerens gewertet werden. Im Kontext seines Gesamtwerks kann außerdem festgestellt werden, daß Burghardt die klassischen Strukturen durch avantgardistische Elemente, wie z.B. den *Vers libre*, häufig ersetzt, um inhaltlich beschriebene Destruktionen, insbesondere solche, die durch Totalitarismus hervorgerufen wurde, auf formaler Ebene zu untermauern.

Paronomasie besteht zwischen manchen Reimpartnern (Z. 14/16, 21/22, 28/29, 105/106). Originelle Reimworte werden meist durch Eigennamen gebildet (I/18, 19, 78, 82, 88, 97, 102, 113, 114, 115, 133, 134, II/7, 10, 16, 17, 19). Einer der beiden Schlagreime stellt ein Wortspiel dar (I/53). Der andere (I/117/118) entsteht durch eine asyndetische Verbreihung, die den kurzen Vers 118 betont. Sehr viele der Reime bilden *Homioptota*. Nicht alle Reime sind genau. Doch kommen nur je ein ungenauer Reim (Z. 61/62) und eine Waise (I/107) vor. Eine durchschnittliche Anzahl der Reimworte ist reich. Etwa ebenso viele Reimwörter sind hinsichtlich des

⁸⁸² Die Reime der Z. 1 und 2 wiederholen sich in Z. 5, 57, 58, 86, 87, 91, 94, 117, 118; die Reime aus Z. 3 und 4 in den Z. 8, 9, 105, 106, 108, 132, 135; die Reime aus Z. 12 und 13 in Z. 37, 39; der Reim aus Z. 123 und 129, 130 in II/13, 18 und 19; Reim h aus der Zeile 18 in Z. 25 und 27; die Reime aus Z. 21 und 22 in II/8/9; die Reime Z. 59 und 60 in Z. 66, 70; die Reime aus Z. 36 und 38 in Z. 68, 69 sowie in II/7 und 10; die Reime aus Z. 30 und 32 in Z. 75-77; die Reime aus Z. 44 und 46 in Z. 90 und 92.

⁸⁸³ Aufgrund der großen Anzahl dieser Verse sowie reicher, hinsichtlich Konsonantismus und Vokalismus tonreicher Reime, *Homioptota* und *Enjambements* werden die Zeilenangaben hier nicht im einzelnen genannt, sondern nur Fälle von besonderem Interesse innerhalb der Inhaltsanalyse erwähnt.

Vokalismus wie des Konsonantismus tonreich. Doch handelt es sich beim Konsonantismus im Gegensatz zum Vokalismus meist um beide Reimpartner.

Verhältnismäßig wenige Alliterationen (I: 3, 10, 17, 37, 39, 44, 48, 51, 52, 55, 60, 63, 64, 72, 74, 99, 116; II: 146, 149, 160) deuten einen Mangel am sonst bei Burghardt so dichten Lautgeflecht in diesem Gedicht an, den einige Beispiele demonstrieren können: „V bezvist' ljahla ichnja put'./ Des' pryodorožnij rivčak/ abo bajrak/ dast' im ničlih i spočyvok...“ (I/11-14), „A koly požd chrypkyj/ i chytkej/ jak v avraamove lono,/ pryjme v smerdjuči vahony“ (I/80-83), „Čy z ne proročyly knyhy, ščo budú' v lita ostanni znamena i čuda?“ (I/141/142). Onomatopoetisch werden akustische Eindrücke oder Stimmungshintergründe durch unterschiedliche Lautstrukturen unterstützt (I/1-5 Häufigkeit der Vokale „o“ und „u“, ab I/27 die Kombination „ko“ und „i“ mit „r“, „t“ oder „p“, I/80/81 „chrypkyj i chytkej“ und I/123 „huragan“).

Unter den Wortarten dominieren die Konkreta bei Weitem über die Gruppe der Abstrakta. Einige Namen von Volksstämmen, Göttern, historischen Personen (Volodymyr und Bohdan), geographischen Bezeichnungen oder mythischen Figuren (Lohengrin, Teufel) wirken über die Beziehung zu Verhaeren hinaus intertextbildend. Eine Besonderheit stellt eine Gruppe von Adjektiven dar, die sich auf Tiere beziehen. Farbadjektive kommen dagegen relativ wenige vor. Epitheta ornantia sind ebenfalls unter den Adjektiven (I/54, 78, 80/81, 92, 120) zu finden. Die meisten der eher zahlreichen Verben drücken das Präsens aus. Zwei Imperative fallen auf (I/100, 129). Unter den sehr wenigen Personalpronomen findet sich „ty“ als Apostrophe (I/104) und eine Reihe vereinzelter weiterer Personen. Die beiden Epanalepsen des Gedichts (I/26, 37) unterscheiden sich gewaltig in ihrer Aussagekraft. Die verschiedenen Begriffe für Gepäck (I/8, 9, 75, 76) und „dyktatore“ (Diktator I/62) sind für den Dichter ungewöhnlich. Vokabular, das häufig vorkommt und das für dieses Gedicht Schlüsselfunktion besitzt, ist: „mandrivka“/ „mandrivok“ (Wanderung/en Titel, I/16), „obrij“ (Horizont I/1, 5, 117) sowie die Begriffe Glück und Unglück. Die Lokalisierung in der Ukraine erfolgt v.a. durch das geographische Merkmal der Steppe (I/28, I/32, I/93, I/105).

Der Chiasmus als besondere syntaktische Konstruktion vertauscht hier die Reihenfolge des Parallelismus membrorum in Adjektiv und Nominativ und ist doch durch den jeweils angehängten Genitiv mit einem Parallelismus verbunden (I/91/92). Ein anderer Parallelismus verbindet kontrastive Farben (II/137/138). Anaphern (I/1/5, 3/4, 8/9, 143/145) ziehen ebenfalls syntaktische Parallelismen nach sich. Weitere parallele Satzkonstruktionen bestehen in I/72/73 und II/152/153. Die Appositionen (I/17, 52, 63, 82, 95) sind oft auf Vergleiche zurückzuführen. Die Syntax kann als überwiegend hypotaktisch charakterisiert werden. Die zahlreichen Enjambements tragen zum unruhigen Eindruck bei. Der asyndetische Bau zusammen mit den Enjambements, Aposiopesen und der schwankenden Silbenzahl nähert die Strukturen der direkten Rede an. Dem entgegen wirken die weniger zahlreichen, v.a. in der ersten Hälfte des Gedichts gehäuften Inversionen (I/1, 2, 10, 15, 21, 22, 27, 33, 35, 36, 47, 51, 54, 55, 61, 64, 89, 103, 112, 118/119; II/137/138) und eine Parenthese (I/122). Zum emphatischen Ausdruck dienen einige Fragen (I/29, 34, 36, 128; II/142), Ausrufe (I/62, 104, 129; II/144, 146), zahlreiche Aposiopesen (I/5, 7, 10, 14, 17, 34, 62, 71, 74, 89, 99, 102, 116; II/138, 146, 147) und die direkte Rede (I/48-51, 59-61). Zur Gliederung tragen Doppelpunkte (I/18, 58, 78, 105) und Bindestriche (I/48, 49, 73, 122) bei.

Neben den offensichtlichen formalen Merkmalen unterscheiden die beiden Strophen auch inhaltliche Differenzen. In Strophe I wird demnach mehr eine Bewegung und ihre Ausbreitung beschrieben, während sich die Aussagen der zweiten Strophe auf den geographischen Punkt Kiev beschränken. Burghardt selbst beschreibt den Inhalt des Gedichts folgendermaßen: „Opys natovpu, ščo kydaje ridni sela j mandruje het' do mist, pryhadav meni kartyny z radjans'koho pobutu: seljany v holodni roky podavalys' het' iz sel, u mandry, jšly do dalekych mist, šukajučy tam kraščoi doli. Perony i zaly dvircevi skriz' perepovneni buly ljud'my, ščo spaly pokotom, otočeni svoimy klunkamy, tak ščo j stupyty nide bulo.“ (Die Beschreibung einer Menge, die das heimatliche Dorf verläßt und von dort in die Städte wandert, erinnerte mich an das Bild aus dem sowjetischen Alltag: Dorfbewohner im Hungerjahr begaben sich aus ihren Dörfern fort, auf die Wanderung, gingen zu fernen Städten, dort nach einem besseren Schicksal suchend. Die Bahnsteige und Wartesäle waren überall von Leuten überfüllt, die auf dem Gelände schliefen, von ihrem Gepäck umgeben, so daß ein Auftreten nirgends möglich war.)⁸⁸⁴

Den Erwartungen einer philosophischen Naturdarstellung, die der Titel „Mandrivka do soncja“ (Wanderung zur Sonne) weckt, entsprechen lediglich das Sonnenuntergangsszenarium „Obrij rozževrenyj middju palaje“ (Der entflammte Horizont glüht wie Kupfer I/1) und dessen Wiederholung „obrij červonyj kovtaje“ (verschluckt der rote Horizont I/5). Dabei hat sich die Bedeutung der Aussage durch den Kontext der dazwischen liegenden Verse geändert vom Bild eines Sonnenuntergangs zu einem der Zerstörung, welche im entsprechenden Kontext sowohl das Partizip aus Zeile 1 als auch das Farbadjektiv aus Zeile 5 symbolisieren könnten. Der Sonnenuntergang fungiert hier also nicht als faszinierendes Naturschauspiel, sondern als Übergangsphänomen von irdischer Existenz zu Tod. Dies entspricht dem symbolistischen Verständnis der Sonne als zerstörerische Kraft.⁸⁸⁵ Zusammen mit dem anderen Leitmotiv aus dem Titel, „Mandrivka“ (Wanderung), ergibt sich also die Interpretation als Wanderung in den Tod. Daher erscheint das Naturszenarium in Zeile 5 auch als Weite, in der die Flüchtlinge verloren wirken. Diesen Kontext liefert die Descriptio einer Gruppe von Menschen, die offensichtlich Flüchtlinge sind (I/2-4). Das Partizip „obdertocho“ (abgerissen I/2) und der syntaktische Parallelismus „z dit'my, z majnom na plečach“ (mit Kindern, mit ihrem Gut auf den Schultern I/4) verdeutlichen deren Armut und Obdachlosigkeit. Ein weiterer Teil jenes Parallelismus dagegen verrät mehr über den emotionalen Zustand dieser Menschen, der als Entsetzen durch ein Adjektiv gesteigert und durch die Lokalisierung „v očach“ (in den Augen I/3) als Fenster zur Seele vertieft ist. Dieser eindrucksvolle Entwurf des Szenariums endet mit einer Aposiopese (I/5), die als Überleitung funktioniert zwischen jenem ersten Schlaglicht und einer detaillierteren Schilderung.

Hyperbeln bewirken, daß der Parallelismus membrorum der Zeilen 6/7 zur Descriptio der Zeilen 2 - 4 als Steigerung erscheint. Auch die Distributio von Reisegepäck (I/8/9) ist nicht nur als Bild des Reisens, sondern gleichzeitig des Elends und der Heimatlosigkeit ausgearbeitet und verbunden mit einem emotionalen Unglück im Pleonasmus „zlydni j nedolju“ (Unglückstage und Mißgeschick I/10). Der Aspekt der Obdachlosigkeit ist in Pleonasmen wiederholt (I/12-14). Eine weitere Metapher (I/11) drückt Ziellosigkeit und Verlorensein der Flüchtenden aus. Asso-

⁸⁸⁴ Vgl. Anmerkungen in: Klen (1991), S. 448.

⁸⁸⁵ Vgl. Hansen-Löve, S. 239ff.; Lurker (1991), S. 686f.

ziationen einer höheren Macht von Natur oder Instinkt und Schicksal erfüllen eine Genitivmetapher mit dem Leitbegriff „mandrivok“ (Wanderung I/16), die Personifizierung von Wind (I/15) sowie ein Vergleich mit „nemovlja“ (Säugling I/15, 17). In dieser Passage sorgen zahlreiche Aposiopesen (I/5, 7, 10, 14, 17) für eine Trennung der einzelnen Szenarien und verstärkt die Atmosphäre des Fragmentarischen, der Ratlosigkeit.

Durch einen Doppelpunkt eingeleitet folgt die Aufzählung von „pečeni/polovci, obry, tatory“ (Petschenegen,/ Polowzer, Obren, Tataren I/18/19). Es handelt sich dabei um Stämme, die die Ukraine im 12./13. Jahrhundert überfielen. Diese wiederum ist anhand der ursprünglichsten Einwohner ukrainischen Territoriums (bis zum 3. Jh. v. Chr.) in der Periphrase „skyts’kym prostorom“ (skythischer Raum I/21) bezeichnet. Aggressiven Charakter besitzen außer den angreifenden Stämmen einige Verben (I/21/22). Das einleitende „Mrijet’sja“ (Träumen) dagegen kennzeichnet diese Vorgänge als reine Imagination. Das Adverb „znov“ (von neuem Z. 18) und das Verb „vstaly“ (erstanden auf Z. 20) übertragen im Zusammenhang mit dieser Irrealität das Motiv des die Ukraine angreifenden Stammes auf die Gegenwart Burghardts. Dieser auch in anderen Werken Burghardts geschaffene Bezug von heidnischen Stämmen zur Sowjetunion verdeutlicht gleichzeitig deren aggressives Verhalten sowie eine Opferrolle der Ukraine.

Im Abschnitt der Zeilen 23 - 33 erfolgt eine positive Beschreibung der Ukraine als fruchtbares Land zur Zeit der Nomadenstämme, an das sich der Begriff der Steppe (I/28, 32) annähert. Die Einleitung dieser Beschreibung durch die als zweisilbiger Vers hervorgehobene Wendung „Ale“ (Aber I/23) und die Formulierung der verschiedenen Descriptio als Fragen verdeutlicht diese Zustände als etwas, das nicht gegenwärtig ist. In die Realität des Kampfes führt die Erwähnung von Hunnen (I/33) wieder ein. Das Szenarium von Hungersnot und Zerstörung setzt sich in zahlreichen Details und einzelnen Bildern fort in einer längeren Passage (I/33-61). Den ersten Zustand vermittelt durch Farbsymbolik und die Personifizierung verlassener Häuser (I/35), zusammen mit der Szenerie vernachlässigter Gärten und Felder (I/37/38), ein Bild der Landflucht. Das nächste Bild handelt vom Motiv des Todes: „kins’kyj kistjak“ (Pferdegerippe I/39). Es ist mit Hilfe von Alliteration und kurzer Silbenzahl exponiert. Im Zusammenhang mit dem personifizierten Leitmotiv „Sonce“ (Sonne I/40) wirkt es als Metapher, deren fröhliche Unbekümmertheit („vsmichajučys’ p’jano“, „kljavišach fortep’jana“/ berauscht lächelnd, Tasten des Fortepianos I/40/41) und positive Farbsymbolik (I/42) der Tatsache des Todes nicht angemessen scheint und so den Eindruck des erbarmungslosen Schicksals veranschaulicht.

Der französische Reim „marche funèbre“ (Trauermarsch I/43) kann als Tribut an den Prätext Verhaerens gewertet werden. Ein apokalyptisches Bild „Z rohu rjasnoho prokljattja“ (Aus dem Horn reichlichen Fluches I/44) und Hyperbeln („syple rozbeščenyj“/ häuft sich zügellos I/45) verdeutlichen das Ausmaß des Hungers. Gesteigert wird dieser Eindruck von der Hungersnot durch die Andeutung von Kannibalismus (I/48-51) und die Szene einer verzweifelten Mutter, deren Kinder verhungern (I/56-61). Diese beiden Szenen wirken besonders intensiv durch die intime Formulierung als wörtliche Rede und aufgrund der Erwähnung von Kindern, die vom Hunger betroffen sind. Ein anderer Aspekt des Flüchtlingsleids ist Kälte. Ihre Personifizierung ist von einer Litotes mangelhafter Kleidung und einem als Synästhesie wirkenden Farbsymbol illustriert (I/46/47). Auch die wärme- und le-

benspendende Sonne wird in einem Vergleich als „vahadlo“ (Pendel) in ohnmächtiger Position dargestellt (I/52-55). Sie wirkt vom personifizierten Wind zwischen den symbolträchtigen Himmelsrichtungen Ost und West wie eingesperrt und in einer Genitivmetapher ihrer Wärme beraubt („neba prozorocho lid“/ ans Eis des durchsichtigen Himmels I/54). Die Himmelsrichtungen besitzen nicht nur mythische Bedeutung als Orte von Sonnenauf- und -untergang als Metaphern von Auferstehung und Tod, sondern könnten auch Indikatoren einer politischen Situation des Stalins sein, da der Osten Europas vom Westen abgeschottet wurde.

Ein Ausruf unterbricht die Bilderreihe. Hinter der Apostrophe Diktator muß in diesem Zusammenhang Stalin vermutet werden. Mit Interjektion und Pathos versehen, stellt der Ausruf einen Lobpreis jenes Tyrannen dar, der im gegebenen Kontext jedoch zynische Wirkung erlangt (I/62).

Ein längerer inhaltlicher Abschnitt folgt, der von der Landflucht der Hungerjahre berichtet (I/63-102). Das einladende Bild eines beleuchteten Landhauses verschwindet aus dem Sichtkreis der Flüchtenden (I/63-70). Andererseits bildet es mit seiner Farbsymbolik und Metaphorik der Wärme einen Kontrast zu den Motiven Obdachlosigkeit, Kälte und Dunkelheit, die im weiteren wieder das Bild der Massenbewegung begleiten. Einige Begriffe dieser Passage gehören zum Inventar einer Zugfahrt. Zusammen mit weiteren Detailbeschreibungen ergeben sie das Bild des Menschenstroms, das Burghardt in seiner oben zitierten Zusammenfassung historischer Hintergründe von „Mandrivka do soncja“ (Wanderung zur Sonne) anführt. Die Anapher „chto“ (wer I/72/73) sorgt für den Eindruck der Anonymität unter diesen Massen. Die Aussagen der Verse I/75/76 bilden einen Parallelismus membrorum zu I/8/9 unter Verwendung identischer Vokabeln.

Als Kontrast zum dort ausgemalten Elend erscheinen eingefügte Traumbilder. Motive der Weite und Höhe („suzir’ja“/ Gestirne I/74, „snižni Mon-Bljany“/ schneebedeckter Mont Blanc I/78) sowie das Farbsymbol der Unendlichkeit („syni“/ blaue I/79) sorgen für einen Schimmer der Hoffnung, für das Gefühl einer inneren Freiheit. Der Vergleich „jak v Avraamove lono“ (wie in Abrahams Schoß I/82) und die Kennzeichnung als „sonjašnu mriju“ (sonniger Traum I/87) ergänzen dies mit dem Eindruck von Sicherheit. Daß der Eindruck jedoch trügerisch ist, klären schon die intertextuelle Genitivmetapher „lebid’ jasnyj L’oengrina“ (heller Schwan Lohengrins I/88) und die Periphrase „vže ič veze u ščaslyvu kraïnu...“ (sie schon ins glückliche Land führt... I/89), durch die sich der Traum als Todeswunsch erweist. Parallel zu diesem inneren Vorgang des Träumens verläuft die fortgesetzte Schilderung der üblen Umstände der Zugfahrt, nämlich Schmutz, Unbequemlichkeit, akustische und olfaktorische Belästigung usw. (I/75/76, 80/81, 83-85, 90). Es folgen farbsymbolisch und hyperbolisch vertiefte Emotionszustände in parallelen und onomatopoetisch illustrierten Genitivmetaphern „čorni počvary odčaju/ povin’ strašna lycholittja“ (schwarze Larven der Verzweiflung/ eine Flut schrecklichen Unglücks I/91/92).

Pointiert ist der Anlaß des gesamten Geschehens zusammengefaßt in der Personifizierung „het’ vykydaje“ (treibt sie fort I/94) bzw. „Holod surmyt’, jak osel.“ (der Hunger trompetet wie ein Esel I/95). Ein Vergleich (I/96) und die Personifizierung „buru bljuvatynu sel“ (Sturm der sich übergebenden Dörfer I/99) veranschaulichen das durch die Landflucht ausgelöste Chaos in den aufgezählten ukrainischen Städten (I/97). Deren Verteilung auf die verschiedenen Gebiete der Ukraine nimmt die Hyperbel „po vsij Ukraïni“ (auf die ganzen Ukraine I/102) vorweg. Aku-

stisch und optisch negativ besetzte Zeichen lassen eine kurze Spannungspause entstehen (I/100/101). Dabei kommt auch ein religiöser Begriff ins Spiel („mesa“/ Messe I/101). Die religiöse Implikation führen die dem Vater unser entnommene Apostrophe (I/104) und die Verkehrung eines der biblischen Wunder (I/105) weiter. Bereits diese Verkehrung, die Verwandlung von fruchtbarem Land in unfruchtbares statt umgekehrt, führt wieder zum Thema von Hunger und Zerstörung zurück. Jenes Thema kommt wieder in einzelnen Bildern zum Tragen (I/105-115).

Das Bild in I/117 ist die Wiederholung von I/1, die als Parallelismus membrorum nochmals in I/123/124 auftaucht. Im Gegensatz zum Beginn des Gedichts jedoch werden durch dieses Bild vom Sonnenuntergang keine positiven Erwartungen mehr geweckt, sondern als kosmisches Zeichen von Tod verstanden. Die Bedeutung von Tod kann die in einer dreisilbigen Zeile exponierte Handlung der personifizierten Sonne, „kovtaje“ (verschluckt I/118), erklären. Ein Farbsymbol („žovti“/ gelbe I/120) kennzeichnet die Flüchtlinge als Verfluchte. Die Apposition „natovp, ščo plyne bajdužyj“ (Gedränge, das gleichgültig dahinströmt I/121) führt einen neuen Aspekt des Hungers ein: die Apathie. Eine Parenthese (I/122) schafft die Trennung von harmonischem Inneren und unangenehmem Äußeren als Analogie zur Handlung des Traums während der Zugfahrt. Die Harmonie rührt von der emotionalen Bindung an die Vergangenheit (I/122). In Umkehrung bedeutet sie eine Herabsetzung der Gegenwart, aus der man sich flüchten muß. Äußere Unruhe vermittelt die Metapher „huragan“ (Orkan I/123), die, verbunden mit dem Todesymbol „sonjašnych farb“ (Sonnenfarben I/124), um so bedrohlicher wirkt. Die Vergangenheit aus I/122 mag sich gleichfalls auf die Tradition der Kiever Rus' beziehen, die sich in der Periphrase „pradavnja stolycja“ verbirgt (uralte Hauptstadt I/125). Diesem Zeichen des Nationalstolzes widerfährt nun ebenfalls Zerstörung. Mit dem gleichen akustischen Signal, mit dem die Ursache der Wanderbewegung, nämlich der Hunger, gekennzeichnet war (I/95), ist nun die Hauptstadt als Ziel der Bewegung verbunden (I/126). In einer syntaktischen Parallele zu dieser Aussage befindet sich die Schilderung einer Folge der Landflucht, nämlich einer unübersichtlichen Situation (I/127), verursacht von einer Distributio von Typhus, Cholera und Pest (I/128). Ein exponierter Imperativ (I/129) fordert den Rezipienten zur Aufmerksamkeit auf. Gnomisch zusammengefaßt ist der massenhafte Tod durch die Hungersnot als „Kraj tvij vymer“ (Dein Land ist ausgestorben I/131). Die Situierung (I/134) und Erwähnung der Statue des Ahnherrn der Kiever Rus', des heiligen Volodymyr (I/133), verdeutlicht nochmals den Ort des Geschehens. Als erster christlicher Fürst mit dem Attribut des Kreuzes I/136) obliegt ihm die Segnung der Toten (I/135). Doch das Partizip „pohaslym“ (entschwindend I/136) vernichtet auch diesen Hoffnungsschimmer.

Die zweite Strophe verlegt die Handlung durch die Nennung wichtiger Plätze und Bauwerke in die Stadt Kiev. Als Parallelismus membrorum zum Landhaus (I/63/64) verleihen die Personifizierung und Farbsymbolik der Stadt Kiev einen hellen, warmen, also einladenden Charakter (II/137/138). Diese Einladung wiederholt sich: „Chaj ich pryjmaje hostynno“ (Möge sie gastlich aufnehmen II/148). Zur Beschreibung der Stadt Kiev gehören das folkloristische Motiv „topoli“ (II/139), die geistlichen Zentren der Kiever Rus' (II/146), das Stadtzentrum (II/149) und die Statue des Hetmans Chmelnic'kyj, der als Anführer des Kosakenaufstands von 1648 den Ansatz zu einer unabhängigen Ukraine schuf („na bronzovomu koni/ ...prostjah bulavu Bohdan“/ auf einem bronzenen Pferd/ ...den Hetmanstab

streckte Bohdan II/151/155). Diese Elemente wirken also gleichzeitig als Details der Stadt Kiev und als Symbole ukrainischer Traditionen und Werte. Sie sind jedoch ebenso wie die eingangs genannte Einladung negativ konnotiert als tot (II/149) oder überfüllt von Flüchtlingen (II/139, 145). Der Zusatz „v letarhičnomu sni“ (im lethargischen Traum II/150) versetzt den Kosakenanführer Chmelnic’kyj zurück in den Zustand einer ohnmächtigen Statue. Auch das Asyndeton „Plynut’, idut’ neupynno“ (Sie strömen, sie gehen unaufhaltsam) und seine Aposiopese (II/147) verdeutlichen nochmals die Ausmaße der Massenflucht. Die Atmosphäre wird von Schicksalhaftigkeit erfüllt. In der Periphrase der Verse II/140-142 deuten die Angaben hinter die verzauberten Grenzen (II/140), eine Prophezeiung (II/141) sowie die Hyperbeln „ostanni“ und „znamena i čuda“ (letzter, Zeichen und Wunder II/142) die biblische Apokalypse an. Ein solches Szenarium, insbesondere im Zusammenhang mit dem Leitmotiv der vorangehenden Strophe, der todessymbolischen Sonne, ist ein typisch symbolistisches Element, wie es z.B. von Brjusov in „Kon’ bled“ (Das fahle Pferd) als Illustration der Fin-de-siècle-Stimmung dargestellt wurde.⁸⁸⁶ Namen von Dämonen und dem Teufel verleihen dieser apokalyptischen Stimmung zusätzliche Bedrohlichkeit (II/143, 152, 153). Die Zusammenstellung „elektryčnyj tuman“ (elektrischer Nebel II/154) birgt außerdem eine Antithese von Zivilisation und Natur, wie sie ebenfalls dem symbolistischen Weltuntergangsszenarium des Brjusovschen „Kon’ bled“ (Das fahle Pferd) entspricht. Die Beschreibung der Hungerjahre 1932/33 und ihrer Folgen in einer Klimax einzelner Bilder mit apokalyptischem Höhepunkt, ist der Versuch eine schreckliche Erfahrung in Worte zu fassen.⁸⁸⁷

Dynamik verleihen dem Gedicht die Emotionalität, die durch Syntax, schwankende Verlängen, direkte Rede und Inversionen ihre Wirkung entfaltet und die Fokussierung des Geschehens von epischer Breite in der ersten Strophe auf einen Ort, Kiev, in der zweiten Strophe. Das starke symbolistische Element, das sich in Onomatopoeie, apokalyptischen Motiven sowie der detaillierten Beschreibung grausamer Einzelheiten ausdrückt, ist dem Vorbild Verhaerens nachempfunden. Dadurch gelingt es Burghardt seine mit Verhaerens Werk verknüpften Assoziationen zu einer ukrainischen Katastrophe eindrucksvoll dem Leser darzubieten.

Zwischenresümee

Zwar sind äußere Form und Inhalte der Gedichte dieses Themenbereichs ebenfalls heterogen, doch lassen sich einige Gemeinsamkeiten gegenüber den Gedichten anderer Themen beobachten. Dabei fällt zunächst auf, daß es sich häufiger als in den übrigen Unterkapiteln um Gedichte mit mehreren umfangreichen Teilen handelt. Naturgemäß bringen die historischen und nationalen Themen außerdem vermehrt intertextuelle Bezüge und dadurch präzisere Aussagen mit sich. Der für Burghardts spätes Schaffen kennzeichnende ironisierend-satirische Ton fällt insbesondere in „Mandrivka do soncja“ (Wanderung zur Sonne) oder dem hier nicht ausführlich behandelten Poem „Ukraïna“ (Ukraine) bereits auf.

⁸⁸⁶ Vgl. Brjusov z.B. in: Russische Lyrik (1983), S. 260ff. Das Gedicht von Brjusov stammt aus dem Jahr 1903. Da sich Burghardt zumindest mit dem russischen Symbolisten Blok auseinandergesetzt hatte (siehe Kap. 3.2.2) und weil er dreißig Jahre später schrieb, ist zu vermuten, daß er „Kon’ bled“ (Das fahle Pferd) kannte.

⁸⁸⁷ Burghardt selbst war 1932/33 schon emigriert und hatte daher den Hunger nicht selbst miterlebt.

Der gezielte Einsatz ästhetischer Verfahren läßt sich an diesem Unterkapitel gut beobachten, da sowohl avantgardistische als auch klassische Tendenzen vorliegen. Diese Besonderheit kann durch die freie äußere Form erklärt werden, die sich für solche aktuellen, destruktiven Sujets wie das ukrainische oder autobiographische Leid besser eignet als geregeltere Formen, ja, die solche Sujets auch auf formaler Ebene ausdrücken kann.

3.2.3.4 Gedichte mit weltliterarischen Sujets

„Tam Fet, i nežnyj Blok.../ z'abven'e zlych trevog i radost' v serdce l'jut“ (Dort gießen Fet und der zärtliche Blok.../ Vergessen der schlimmen Sorgen und Freude ins Herz)⁸⁸⁸

Einführung in die Thematik

Das Thema kann in zwei Facetten gegliedert werden. Einerseits kommt ein umfangreiches Poem vor, das sich auf einen konkreten Prätext bezieht, den es mehr oder weniger nacherzählt und erweitert („Tannhäuser“). Dieses Poem findet jedoch lediglich im Zusammenhang mit dem russischen Quatrain-Gedicht „Kogda Tangejzer pokidal...“ (Als Tannhäuser verließ...) Erwähnung. Aufgenommen wurden in die Analyse des vorliegenden Kapitels dagegen die Gedichte mit weniger konkreter Vorlage, die sich auf das gesamte Werk oder den Stil eines Autors oder einer Epoche beziehen („Wahnsinn“, „Slova i kvity“/ Worte und Blumen). Dabei fällt auf, daß keine weltliterarischen Topoi verwendet werden, die an bestimmte Vorgaben geknüpft sind, wie z.B. der Topos der idealisierten Liebe an die Form des Sonetts. Dennoch handelt es sich auch hier um eine Würdigung des jeweiligen Vorbildes.

In der Charakterisierung von weltliterarischen Prätexten ohne besondere formale Prägung und von nachempfundenem Stil entsprechen die Gedichte dieses Kapitels den Quatrain-Gedichten. Insbesondere im Jahr 1921 entstanden zahlreiche Quatrains im symbolistischen Stil.

„Wahnsinn“

(Vgl. Text und Quellenangabe in Anhang D)

Das betitelte deutsche Gedicht „Wahnsinn“ aus dem Jahr 1932 ist aufgeteilt in eine acht- und eine neunzeilige Strophe. Metrum ist der Jambus, der zwischen einer Länge von zwei bis fünf Versfüßen schwankt.⁸⁸⁹ Hypermetrie liegt in Zeile 5 vor und verlagert die inhaltliche Hyperbel auf die rhythmische Ebene. Reimschema ist vorwiegend der Kreuzreim: AbAbCdCd EfEfGhhGh. Es handelt sich demnach um nicht ganz regelmäßig erweiterte Quatrains.⁸⁹⁰ Wie in mehreren deutschen Gedichten handelt es sich auch hier durchgehend um genaue, arme, hinsichtlich des Vokalismus tonarme und hinsichtlich des Konsonantismus tonreiche (außer Reim b) Reime. Entsprechend viele Reime sind grammatisch bedingt: A, b, f, G und h (in Z. 14, 15). Die Reime A und b sind aufgrund ausgefallener Reimwörter originell. Eine synonyme Beziehung besteht zwischen den Reimen d und f. Unruhe, Originalität und Hyperbeln sorgen bereits auf der Ebene von Metrum und Reim für anschauliche Ausprägungen klinischen Wahnsinns.

⁸⁸⁸ Zerov zit. n. Klen (1947), S. 4.

⁸⁸⁹ Zwei in Z. 5, 12; drei in Z. 4, 6, 8, 10, 15; vier in Z. 1-3, 7, 9, 11, 14, 16, 17; fünf Füße nur in Z. 13.

⁸⁹⁰ Vgl. Frank, S. 668.

Die Elisionen dienen der Einhaltung des Metrums und entfalten eine poetische Wirkung (Z. 10, 17). Alliterationen (Z. 1, 6, 9, 10/11, 14) besitzen lediglich in einem Fall inhaltsschwere Bedeutung im Zusammenhang mit onomatopoetischer Färbung (Z. 16). Die Onomatopoeie wirkt an einigen Stellen bedrohlich (Z. 2/3 „ch“, Z. 11/13 „ro“ und „lo“), an anderen beruhigend (Z. 15-16 „wi“). Im übrigen ist das Lautgeflecht weniger engmaschig als gewöhnlich. Im Zusammenhang mit Pronomen kommt die Kombination „mi“ relativ oft vor (Z. 1, 2, 3, 10, 14, 17). Die Lautspiegelungen sind wenig spektakulär „baumlange“ (Z. 5) – „standen“ (Z. 6), „polterten...stolpernd über Treppen“ (Z. 13), „rissen...ihre“ (Z. 14), „windbewegte Steppen/ umwogten“ (Z. 16/17). Ausdrucksvoller sind die Kombinationen „grau“ (Z. 7) – „Augenstern“ (Z. 8) – „grausigste“ (Z. 9), „polterten...stolpernd“ (Z. 13). Unter den Wortarten dominieren die Nomen. So entsteht der für Burghardts Werk typische Nominalstil. Weniger üblich ist jedoch das quantitative Gleichgewicht zwischen Konkreta und Abstrakta. Die zahlreichen Verben drücken durchweg das Präteritum aus. Unter den relativ vielen Adjektiven finden sich nur drei Farbbezeichnungen („rote“ Z. 2, „grau“ Z. 7, „schwarze“ Z. 15). Die Pronomen beziehen sich auf die erste sowie dritte Person Plural und Singular männlich. Aus dieser Konstellation kann ein psychologischer Vorgang beschrieben werden. Das Epitheton ornans (Z. 16) schafft eine stereotype Landschaftsbeschreibung. Einige der Schlüsselworte („fern“ Z. 6, „Perle“ Z. 7, „Korallen“ Z. 11 und der Neologismus „Augenstern“ Z. 8) erinnern an Burghardts Sonette über Rudel. Die meisten Schlüsselworte dieses Gedichts sind jedoch für Burghardt eher untypisch und wirken bedrohlich („schiefe Fratzen“ Z. 1, „fluchen“ Z. 2, „Qual“ Z. 2, „fauchen“ Z. 3, „Katze“ Z. 3, „sonder Zahl“ Z. 4, „baumlang“ Z. 5, der Superlativ „grausigste“ Z. 9, „spaltet“ Z. 10 oder die Bezeichnungen einer unbekannteren Macht in Z. 13, Z. 14, Z. 15-17).

Die Syntax ist durchweg parataktisch und polysyndetisch (mit den Konjunktionen „und“ sowie „da“). Dennoch finden sich zahlreiche Enjambements (Z. 1/2, 3/4, 7/8, 10-12, 13/14, 16/17). Auch Anaphern erfolgen in Form von Konjunktionen oder Präpositionen (Z. 2/4, 11/14/16, 8/15, 9/13). Diese Grundkonstruktionen ziehen viele syntaktische Parallelismen nach sich (Z. 1-5, 9-14, 14-15). Die Zeilen 14/15 sind dagegen asyndetisch gereiht. Eine einzelne Inversion (Z. 4/5) markiert die Abweichung vom typischen Stil Burghardts. Zum emphatischen Ausdruck gehören Ausrufe (Z. 5, 6) und Aposiopesen (Z. 15, 17). Ein Bindestrich (Z. 5) ermöglicht eine Verzögerung. Strukturierende Funktion besitzt der Doppelpunkt (Z. 12), indem er einen neuen Abschnitt eröffnet, der von äußerlich erscheinenden Vorgängen zu einer inneren Beherrschung des lyrischen Ich von einer anderen Macht überleitet.

Als eines der zentralen Motive der Romantik galt Wahnsinn, der mit Künstlertum verbunden wurde, als ambivalente Quelle von Kreativität und Inspiration und gleichzeitig einer abnormen, zerstörerischen Kraft. Ähnlich dem Unbewußten und Traumhaften stellt Wahnsinn eine der Grenzsituationen dar, die nach romantischer Vorstellung nur das künstlerische Genie nutzen und den Mitmenschen vermitteln kann.⁸⁹¹ Assoziationen zu dieser literarischen Tradition werden durch den Titel des vorliegenden Gedichts geweckt. Im Fall von „Wahnsinn“ überwiegt jedoch die zerstörerische Kraft eines medizinischen Wahnsinns in Form von Paranoia oder

⁸⁹¹ Vgl. Zelinsky, S. 2, 292f.

Psychosen. So stellt sich das Thema als Ausnahme in Burghardts Werk dar. Das Gedicht kann eingeteilt werden in vier dramatische Stufen, nämlich eine Expositio (Z. 1-8), einen Höhepunkt (Z. 9-12), den Übergang (Z. 13-15) und die Wende (Z. 16/17).

Die Eingangssituation ist die einer Bedrohung des lyrischen Ich durch eine Gruppe anderer Personen, die lediglich in Zeile 5 näher beschrieben werden. Die Bedrohung besteht einerseits in den Verben „höhnten“ (Z. 1), „fluchten“ (Z. 2), „fauchten“ (Z. 3), die die anonyme Gruppe in eine aktive, das lyrische Ich in eine passive Situation versetzen. Andererseits tragen Hyperbeln zum Eindruck der Ohnmacht des lyrischen Ich bei: „sonder Zahl“ (Z. 4), „baumlange Kerle“ (Z. 5). Auch die Verzerrung „mit schiefen Fratzen“ (Z. 1) und der durch das Farbsymbol von Kampf vertiefte Ausdruck „rote Qual“ zeigen diese Gefahrenstimmung. Der Vergleich mit „Katzen“ (Z. 3) wirkt für Abergläubische als Zeichen des Unheils. Die oben genannte Onomatopoeie unterstützt die bedrohliche Atmosphäre.

Die Erleichterung, die im Ausruf „Gottlob!“ spürbar wird, und die Aussage „Sie standen fern“ prägen gleichzeitig die Feststellung einer bestehenden Gefahr und deren Charakter als nicht unmittelbar, sondern als Bedrohung. Die Angstvisionen bleiben in der ersten Strophe also noch solche, die nur beobachtet werden und vom lyrischen Ich nicht verinnerlicht sind. Die Verfremdung der Zeilen 7/8 wirkt dagegen wieder unheimlicher, da sie ein für die Orientierung und Wahrnehmung zentrales menschliches Organ, das Auge, denaturieren und offensichtlich unbrauchbar machen. Auch dieses Bild vermittelt Ohnmacht und Orientierungslosigkeit des lyrischen Ich. Es evoziert die Assoziation eines Zyklopen, eines ebenfalls angsteinflößenden, mythischen Wesens. Die „Perle“ (Z. 7) fungiert in dieser Vorstellung als Heilmittel gegen Dämonen und Symbol einer erlösungsbedürftigen Seele. Das Kompositum „Augenstern“ (Z. 8) wirkt durch seine ungewöhnliche Zusammenstellung wie ein unverständlicher, geballter Angriff. Die Bilder der ersten Strophe besitzen also eine bedrohliche, furchterregende Wirkung, unabhängig davon, ob es sich um tatsächliche Gefahren handelt oder - wie Verfremdungen (Z. 1-3, 7-8) und Hyperbeln (Z. 4/5) als Verzerrungen der Realität nahelegen - um eingebildete Wahnvorstellungen. In jedem Falle entsteht im lyrischen Ich das Gefühl des wehrlosen Ausgeliefertseins und der Verwirrung.

In der zweiten Strophe erfolgt ein – realer oder eingebildeter – tätlicher Angriff auf das lyrische Ich. Der hyperbolische Superlativ „der grausigste von allen“ (Z. 9) fährt mit der bedrohlichen Atmosphäre der ersten Strophe fort, welche durch das Verb „kam“ (Z. 9) und die folgenden Vorgänge in eine tatsächliche Gefahr, einen Angriff, umschlägt. Die Konzentration auf diesen einen Angreifer hält über mehrere Zeilen (Z. 9 – 12) an, bis er wieder mit der Gruppe verschmilzt (Z. 13-15). Die Beschreibung vom Ziel des aggressiven Akts, dem Kopf („Stirn“ Z. 10, „Gehirn“ Z. 12), verdeutlicht im Zusammenhang mit dem Titel, daß sich das Geschehen in der Vorstellung des lyrischen Ich abspielt und nicht unbedingt einer äußeren Realität entspricht.

Dafür sprechen auch die in der nüchternen Realität sinnlose Handlung „streute rollende Korallen/ in mein Gehirn“ (Z. 11/12) und die Verfremdung des Gehirns zu einem Raum (Z. 12-17). Wie Perlen haben auch Korallen die Funktion von magischer Abwehr. Die Entstehung von Korallenmaterie aus Wasser kann hier übertragen werden auf die Erzeugung von echtem Schmerz aus psychischen Ursachen. Der bedrohliche Unterton der Onomatopoeie entspricht der Konnotation

von unangenehmen Geräuschen und stechenden Schmerzen, die das Bild der Zeilen 11/12 evoziert. Solchen Belästigungen sieht sich das lyrische Ich also ausgesetzt, da sie von einer unbekannt Person in seinem Kopf angerichtet werden. Diese Art akustischer und physischer Verletzung mit onomatopoetischem Unterton im Inneren des Betroffenen wird in Zeile 13 wiederholt. Ein treffendes Bild von Wahnvorstellungen. Die Willkür der Anderen und Ohnmacht des lyrischen Ich, die aus den Begriffen „ihre Macht“ (Z. 14) und den Adjektiven „wilde schwarze“ (Z. 15) resultiert, erscheinen wiederum bedrohlich, doch eher im Sinne einer Dämonie, die innerhalb der Psyche entsteht und wirkt. Die letzten Bilder werden nicht nur durch lautliche Verbindungen des beruhigend wirkenden „w“ fortgesetzt, sondern auch im Vergleich „wie samtne Nacht“ (Z. 17), der einen Parallelismus membrorum darstellt zu „schwarze Pracht“ (Z. 15). Gleichzeitig steht das Attribut „wilde“ (Z. 15) im Kontrast zu den Spezifizierungen „weite windbewegte.../ umwogten...“ (Z. 16/17), die ein besänftigendes Landschaftsbild der „Steppen“ entwerfen. Auch Aposiopesen (Z. 15, 17) deuten ein Ausklingen der Attacken durch den inneren Dämon an. Die Bedrohung verschwindet also in einer großen Dunkelheit bzw. der psychische Anfall ist vorbei und weicht düsterer, orientierungsloser Ruhe.

An Stelle der erwarteten symbolistischen oder romantischen Überhöhung zum Thema des Künstlergenies gelingt es Burghardt mit den relativ simplen Mitteln von Verfremdung, Hyperbel und Symbol einen Anfall von Wahnsinn anschaulich und für den Rezipienten nachvollziehbar darzustellen.

„Slova i kvity“ (Worte und Blumen)

(Vgl. Übersetzung und Quellenangabe in Anhang D)

Dieses Gedicht besitzt ein genaues Entstehungsdatum: den 27. 12. 1938, eine Zeit also, da der Dichter sich in Münster aufhielt und universitäre Lehrveranstaltungen abhielt, eine der friedlichsten Phasen seiner Biographie. Die 26 Zeilen sind aufgeteilt in einen Quatrain, eine Strophe von zehn Zeilen Länge und zwei Sestinen im Sinne von sechszeiligen Strophen. Der vierfüßige Jambus ist kein außergewöhnliches Metrum. Reimschema ist der alternierende Paarreim (aaBBccDD...), der epischen Charakter besitzt. Beinahe alle Reime sind rein (nahe Reime in Z. 3/4, 23/24; ferner Reim in Z. 7/8). Einige Reime erweisen sich außerdem als reich (Z. 9/10, 13/14, 21/22) oder sogar tief (Z. 1/2, 25/26). Hinsichtlich des Vokalismus (Z. 8, 11, 12) und des Konsonantismus (Z. 3, 4, 23, 24) sind einige der Reimwörter tonreich. Grammatisch bedingte Reime tauchen ebenfalls auf (Z. 5/6, 19/20, 25/26). Bei dem Reim in den ersten beiden Zeilen handelt es sich um einen Spaltreim. In umgekehrter Reihenfolge finden sich die Reimwörter der Zeilen 3/4 in den Zeilen 23/24 wieder. Paronomasie beschreibt die Beziehung zwischen den Reimwörtern der Zeilen 9/10.

Zahlreiche Alliterationen (Z. 5, 10/11, 12, 15, 18, 19, 23) tragen zur Strukturierung des Inhalts bei. Die Vokalverteilung entspricht der Gewichtung innerhalb der ukrainischen Sprache. Eine Elision findet sich in Zeile 6 („vročysti“/ feierliche). In den ersten Zeilen fallen folgende Lautwiederholungen auf: „Jasmynu nalomyly my,/ ...poklaly kylymy/ ...bilim.../ čyaly...“ (Z. 1-4). Die Kombination von „l“ mit dem Vokal „i“ bzw. „y“ kommt auch weiterhin vor: „povil²ni“ (Z. 5), „padaly“ (Z. 6), „dali rozstupalys“ (Z. 7), „plyvly“ (Z. 8), „korabli“ (Z. 9), „zemli“ (Z. 10), „znykaly v mlystomu“ (Z. 11), „liryčno-syn’oho“ (Z. 12), „bilym“ (Z. 14), „nastyli“ (Z. 17), „koly“ (Z. 21), „movljaly“ (Z. 25). Diese Lautverbindung erweist sich hier häu-

fig als Morphem der Präteritumsendung von Verben. Eine direkte Wiederholung ergibt sich in Zeile 5 „mov povil'ni“. Mehrere Lautwiederholungen erfolgen innerhalb der Zeilen 6 und 7 „vročysti padaly rjadky./... dali rozstupalys'...“ Über einige Zeilen zieht sich die Kombination des Liquiden „r“ mit dem Vokal „a/ja“ hin („rjadky“ Z. 6, „kraïnu“ Z. 8, „korabli“ Z. 9). Innerhalb der Zeile 8 findet sich die grammatisch bedingte Wiederholung „neznanu...kraïnu“. Auch innerhalb der Zeile 10 tritt eine Lautspiegelung auf, die wiederum mit dem Lautgeflecht der nächsten Zeilen korrespondiert: „virni obrysy“ (Z. 10) - „znykaly v mlystomu“ (Z. 11) - „liryčno-syn'oho“ (Z. 12). Assonanzen bestehen zwischen den Reimwörtern der Zeilen 12 und 13 („spokoju“/ „spiv“). Weiterhin kommen Spiegelungen vor („strof povtornyj“ Z. 13, „muzyci misterij“ Z. 19) und Wiederholungen („bilym...rym“ Z. 14; „slova“ Z. 24, „movljaly“ Z. 25 und „kvitčastych“/ „do sta“/ „usta“ Z. 24/25/26). Die Verbindungen „lu“ und „av“ (auch die Reimwörter aus 17/18) sind direkt hintereinander geschaltet („holubity./ i splutav ja slova...“ Z. 15/16). Die Alliteration aus Zeile 17 findet Entsprechungen in der folgenden Zeile („na nastyli“ - „nas pojednav“). Über die Strophengrenze hinweg zieht sich die Verknüpfung „iv“: „moriv“ (Z. 20), „dzvinki“ (Z. 21), „dzvinkych“ (Z. 23), „kvitčastych“ (Z. 24), „raziv“ (Z. 25). Die letzte Strophe ist dominiert von der Kombination „in“ bzw. „yn“ („dzvinki/ .../ meni.dzvinkych.../ brynjat“ Z. 21-24).

Trotz einiger Eigennamen und Abstrakta sind Konkreta wiederum die vorherrschende Gruppe unter den Wortarten. Zahlreiche Adjektive und Verben im Präteritum verleihen dem Gedicht dennoch deskriptiven Charakter. Außer dem Personalpronomen „ja“ (Z. 16) taucht die erste Person Plural „my“ auf (Z. 8). Die Titelwörter werden im Gedicht wieder aufgenommen (Z. 16). Auch im übrigen wiederholen sich zahlreiche Vokabeln: „kvitčastych orhij“ (blütengeschmückte Orgien Z. 3, 24), „George“ (George Z. 4, 23), „rjadky“ (Verse Z. 6, 22), „strof“ (Strophen Z. 13, 23), „slova“ (Worte Titel, Z. 16, 24), „dzvinki“/ „dzvinkych“ (Glöckchen/ klingende Z. 21, 23). Neben Farben („bilim“/ „bilym“/ weiß Z. 3/14, „zlotomu“/ Gold Z. 9, „syn'oho“/ dunkelblau Z. 12, „holubity“/ himmelblau Z. 15) und Blüten („jasmynu“/ Jasmin Z. 1, „roz“/ Rosen Z. 2, „kvitčastych“/ blütengeschmückte Z. 3 und 24, „kvity“/ Blumen Z. 16) zur optischen Bereicherung, finden sich in der zweiten Hälfte auch zahlreiche akustische Hinweise („spokoju“/ Ruhe Z. 12, „šumom“/ mit Rauschen Z. 14, „tychij“, „najtychšym“/ leise, mit leisestem Z. 19/26, „musyci“/ Musik Z. 19, „šepotom“/ Flüstern Z. 26), wobei lediglich das Lautgeflecht der Zeilen 21 - 23 und 26 onomatopoetische Wirkung besitzt. Ein weiteres Wortfeld bilden die Begriffe „rjadky“ (Verse Z. 6, 22), „liryčno“ (lyrisch Z. 12), „spiv“ (Gesang Z. 13), „strof“ (Strophen Z. 13, 23), „rym“ (Reim Z. 14), „slova“ (Worte Titel, Z. 16, 24) wie in einer Kontiguität. Die Aussage des Gedichts ist metaphorisch, da Genitivmetaphern (Z. 3, 11/12, 17, 19, 20, 24) das zentrale Stilverfahren stellen. Neben Anklängen symbolistischer und surrealer Verfremdungen, ist die Denaturierung und Ornamentik des Jugendstils in „Slova i kvity“ (Worte und Blumen) formbildend.

Insgesamt ist der Satzbau eher parataktisch. Polysyndetische Beziehungen durch die Konjunktion „i“ (und) führen zu zahlreichen syntaktischen Parallelismen. Einziges auffälliges Satzzeichen ist ein Doppelpunkt (Z. 24). Das Gedicht weist sehr viele Enjambements auf (Z. 2-4, 8/9, 10-12, 13/14, 16/17, 19/20, 21/22, 23/24, 25/26). Dieser wenig lyrische Fluß wird gebremst durch die Komplizierung ebenso

zahlreicher Inversionen (Z. 1, 2, 3/4, 8, 13/14, 15, 16, 18, 21-26). Das Personalpronomen „ja“ (ich Z. 16) ist an einer Stelle durch eine Inversion exponiert.

Schon im Titel und durch die Wahl der semantischen Felder wird die In-Bezug-Setzung von Blumen und Worten deutlich. Ein intertextueller Bezug auf den Fin-de-siècle-Dichter Stefan George (1868-1933) besteht durch Nennung seines Namens (Z. 4, 23) sowie die offensichtliche Nachahmung des ornamentalen Jugendstils. Außerdem verweisen die Begriffe „S'omyj kruh“ (‘der siebente Kreis‘ Z. 18) und „muzici mysterij“ (Musik der Mysterien Z. 19) auf die „Commedia“ Dantes, also auf eine literarische Welt. Das Lesen der Werke von George wird in der Quatrain mit dem Pflücken von Blumen gleichgesetzt. Neben der Verbildlichung vom ‚Pflücken geistiger Blumen‘ während der Lektüre, sind die Handlungen der ersten beiden Verse auch Zeichen einer Denaturierung der Pflanzen, wie sie für den Jugendstil typisch ist. Die Verbindung von Blüte und Wort beinhaltet auch die Möglichkeit, daß Worte im übertragenen Sinne, für den Geist fruchtbringend sein können. Jasmin (Z. 1) und Rose (Z. 2) sind dabei Symbole für Sinnlichkeit und Schönheit. Sie sprechen die Welt der Sinne an, die in Georges Vorstellung vom „inneren Orient“⁸⁹² einen zentralen Platz einnehmen. In einer Genitivmetapher (Z. 3) stehen sich die in „bilim sni“ (weißer Traum) implizierte Reinheit und der in „kvitčastych orhij“ (blütengeschmückte Orgien) ausgedrückte Exzeß als Chiasmus gegenüber.

Ein direkter Vergleich zwischen fallenden Blütenblättern und Versen (Z. 5/6) wiederholt die Idee der bislang verwendeten Metaphorik. Die Vorgänge der Zeilen 7-12 und das Farbadjektiv „zolotomu“ (golden Z. 9), das Unvergänglichkeit symbolisiert, suggerieren ein Entweichen aus der diesseitigen Welt mit Hilfe der Verse. Auf Ebene einer Metaphorik, die nicht von Blumen handelt, wird das Entweichen aus der realen Welt in die fiktive durch den Prozeßcharakter von „Vse dali“ (Immer weiter Z. 7) sowie schließlich „znykaly“ (verschwanden Z. 11), durch das Symbol „korabli“ (Schiff Z. 9) und die Formulierung des Reiseziels als „neznanu...kraïnu“ (unbekanntes Land Z. 8) verdeutlicht. Daß es sich bei dieser anderen, nicht realen Welt um eine fiktive Welt handelt, wird bereits in der Genitivmetapher „virni obrisy zemli“ (wahre Entwürfe der Erde Z. 10) angedeutet. In den anschließenden Versen wird erklärt, daß es sich bei der fiktiven Welt um die Welt der Kunst handelt, da Schiffsmetaphorik und lyrische Begriffe vermischt sind (Z. 12-14). Besonders eng ist die Verbindung im Kompositum „liryčno-syn'oho“ (lyrisch-blau Z. 12). Die Farbadjektive (Z. 12, 14) illustrieren nicht nur die Szenerie des Meeres, sondern symbolisieren Unendlichkeit und Reinheit der lyrischen Welt. Die Lyrik als eine jenseitige Welt zu betrachten, entspricht der Vorstellung des Fin-de-Siècle. Symbolistische Stilmittel untermauern diese Interpretation: die Synästhesie (Z. 12 und 14) gehört dabei wiederum zu Georges Ausstattung seiner Lyrik mit einer Welt der Sinne.

Die Verbindung von Blumen mit literarischen Begriffen aus den ersten beiden Strophen wiederholt sich nun im Wortlaut des Titels „splytav ja slova i kvity“ (ich verwirrte Worte und Blumen Z. 16). Die Wahl des Verbs läßt die Verbindung sehr eng erscheinen. So werden ein konkret-dinglicher und ein abstrakt geistiger

⁸⁹² Georges „Buch der hängenden gärten“ (Kleinschreibung aus dem Original) begründet diesen „inneren Orient“ als phantastische Imagination in der Poetik. Er wird als plastische Darstellung von Sinneseindrücken, Exotismen und Träumen mit Hilfe der verschwenderischen Verwendung von künstlerischen Stilmitteln vermittelt. Vgl. Jens. Bd. 6, S. 225f.

Gegenstand vermischt. Damit ist die Wirklichkeit des Rezipienten verfremdet zu einer anderen Welt, in der eine solche Vermischung möglich ist, nämlich in der Kunst. Der Zusatz des lyrischen Ich betont die zentrale Stellung des subjektiven Fin-de-siècle-Dichters. Das Farbsymbol „holubity“ (blau werden Z. 15) knüpft einerseits an obige Meeresszenerie und Unendlichkeitsmetapher an und dient andererseits zur wiederholten Darstellung von Denaturierung. Letzteres gilt insbesondere für diese Farbe, die Assoziationen zum romantischen Leitmotiv der „Blauen Blume“, dem zentralen Motiv des Denaturierungstopos' evoziert. Künstlichkeit und Abstraktion wird weiteren Naturphänomenen zugeschrieben durch die Verbindung mit Kunst (Z. 17) und Geist (Z. 20). Die beiden Anspielungen auf Dantes „Commedia“ haben nicht nur intertextuellen Charakter, sondern bergen auch in sich selbst Topoi der fiktiven Welt. Der durch Anführungszeichen und Großschreibung hervorgehobene „S'omyj kruh“ ist im ‚Inferno‘ der Bereich, in dem Gewalttäter für Verbrechen gegen sich selbst, die Natur, Kunst oder Gott bestraft werden. Dort sind also Natur und Kunst ebenfalls eng miteinander verbunden, wie das Verb „pojednav“ (vereinte Z. 18) nochmals verdeutlicht. Die Genitivmetapher ‚Musik der Mysterien‘ (Z. 19) evoziert die Assoziation der Sphärenmusik, die im antiken und mittelalterlichen Weltbild die Harmonie der kosmischen Ordnung wie auch des Tonsystems in Zusammenhang brachte. Der Zusatz der „mysterij“ jedoch birgt außerdem die Unterscheidung zwischen der irdischen Welt und einer anderen, nicht rationalen Welt, die hier weniger auf einen christlichen Glauben, sondern auf die Welt der Kreativität bezogen ist.

Jeder Vers der letzten Strophe enthält einen akustischen Begriff. Zusammen bilden sie eine Antiklimax. Ein Vergleich (Z. 21) setzt die musikalische und endgültige Qualität der Genitivmetapher aus Zeile 19 fort. Der musikalische Vergleich ist hier auf einen der schon bekannten literarischen Begriffe, „rjadky“ (Verse Z. 22), bezogen, die wieder vom lyrischen Ich ausgehen. In der Genitivmetapher „slova kvitčastych orhij“ (Worte blumengeschmückter Orgien Z. 24) nimmt der Autor ein letztes Mal die Verflechtung von Worten und Blumen auf, die ebenso wie ihr Reimpartner, der Eigenname George (Z. 23) eine wörtliche Wiederholung der Zeilen 3/4 darstellt. An dieser Wiederholung läßt sich eine Entwicklung ablesen. Waren eingangs denaturierte Blumen die Umgebung, in der Georges Kunst zelebriert wurde, ist in der letzten Strophe die Blume völlig auf die Kunst reduziert. Sie ist nur noch ornamentales Zeichen innerhalb der Lyrik. Diese Funktion jedoch erfüllt sie wieder exzessiv. Der Parallelismus membrorum leitet mit einem Doppelpunkt die abschließende Quintessenz ein. Hyperbolisch sind die Begriffe „raziv do sta“ (bis zu hundert Mal Z. 25) sowie der Superlativ „najtyčšym“ (leiseste Z. 26), die den Höhepunkt der akustischen Antiklimax verdeutlichen. Die erste Hyperbel (Z. 25) wie auch die Wiederholung von Gedanken und Schlüsselwörtern (in Z. 23/24 aus Z. 3/4) führen schließlich einen zyklischen Charakter ein, der das Arkadische dieser lyrischen Welt, die wiederholte, variierte und dennoch unveränderliche Schönheit von Versen und parallel dazu in der natürlichen Welt von Blumen, einbringt.

Die Charakteristika der strengen Kunst Georges, nämlich Maß, Zucht, sakrale Bedeutung und Schönheitskult, entsprechen weitgehend den Grundprinzipien der Neoklassiker. In Georges Eigenheit der strengen Beachtung und Einfachheit formaler Mittel, im Nominalstil mit harten Fügungen, exotischen oder historischen Themen gleicht ihm Burghardt ohnehin. Was in „Slova i kvity“ (Worte und Blumen) zusätzlich ausgedrückt wird, ist das Ornamentale des Jugendstils, die Anti-Natur der

Kunst, die dennoch den „inneren Orient“ als eine Welt der Sinne und den dichterischen Subjektivismus aus dem Frühwerk Georges erhellt.⁸⁹³

Zwischenresümee

Weltliterarische Topoi sind in Burghardts Gedichten romanischer Dichtarten und in seiner Epopöe häufiger Gegenstand der Betrachtung. Meist handelt es sich dabei um die Ausarbeitung eines speziellen Motivs oder Prätexts. Wie in der Einleitung zu diesem Themenbereich bereits erwähnt, besteht gerade zwischen jenen Dichtarten romanischer Herkunft und ihren zur Weltliteratur avancierten Topoi ein genuiner Zusammenhang. Daher verwundert die geringe Anzahl von Werken zum Thema im vorliegenden Fall nicht.

Der große formale Unterschied zwischen dem zehnteiligen Tannhäuserpoem, das darüber hinaus von einem solch speziellen Motiv handelt, und den viel weniger umfangreichen Gedichten, die sich nicht auf spezifische Prätexte beziehen, sondern den Stil einer literarischen Strömung bzw. eines Autors zum Vorbild haben, die starke Varianz innerhalb eines Themenkreises also, ist ungewöhnlich.

3.2.3.5 Resümee

Einige Unterschiede bestehen innerhalb dieser Gedichtgruppe im Zusammenhang mit der jeweils gebrauchten Sprache. Die russischen Gedichte entstanden v.a. im Zeitraum der Jahre 1914-1921. Die deutschen wurden alle im Jahr 1932 verfaßt, die ukrainischen wenig später (1934-38). Es läßt sich innerhalb dieser Strophengruppe also eine klare Zeitfolge hinsichtlich der Sprachen feststellen. Ausnahmslos besitzen die deutschen und ukrainischen Beispiele einen Titel, die russischen dagegen kommen teilweise ohne Titel aus, wenn auch nicht so häufig wie in den Quatrain-Gedichten. Hinsichtlich des Versumfangs besitzen die ukrainischen und deutschen Gedichte dieser Gruppe eher mehrere Strophen, während unter den russischen ebenso oft einstrophige Gedichte vorkommen. Dabei handelt es sich meist um mehrere kurze Strophen. Nur im Ukrainischen kommen Gedichte mit mehreren langen Strophen vor. So können die ukrainischen Gedichte eine überschaubare bis sehr umfangreiche Anzahl von Versen umfassen. Unter den russischen Gedichten finden sich einige, die verschiedene Strophenlängen mit Quatrains kombinieren.

Die Reime sind meist im Kreuzreim oder als Kombination verschiedener Schemata angeordnet. Einzige Ausnahmerecheinung sind Gedichte mit durchgehend weiblichen Versschlüssen. Eine Besonderheit ist die bei Gedichten dieser Gruppe die häufige identische Wiederholung von Reimwörtern oder ganzen Versen (z.B. „Sirenevye utra!...“/ Fliederfarbene Morgen, „Mandrivka do soncja“/ Wanderung zur Sonne, „Slova i kvity“/ Worte und Blumen). Sie verleihen den Aussagen zyklische Struktur oder einen Refraincharakter, der in Gedichten anderer Dichtarten, mit Ausnahme der Ballade, selten ist. Meist gebrauchtes Metrum ist auch hier der Jambus, oft mit variabler Verslänge bzw. mit drei, vier oder fünf Versfüßen. Trochäen finden sich lediglich unter den deutschen Gedichten. Dreisilbige Metren kommen lediglich unter den russischen Gedichten vor. Die in ukrainischer Sprache

⁸⁹³ Vgl. Jens. Bd. 6, S.225f.

verfaßten Gedichte dieses Kapitels sind also hinsichtlich Zeilenumfang und Metren am heterogensten.

Keines der Gedichte dieser Gruppe - unabhängig von der Sprache, in der sie verfaßt wurden - unterscheidet sich thematisch einschneidend von Burghardts Lyrik anderer Dichtarten. Am auffälligsten ist das Fehlen von Gedichten mit religiöser Vorlage, wobei religiöse Elemente in Gedichten mit anderen zentralen Sujets nicht fehlen. Die Themen Liebe, Natur, Geschichte, Ukraine, Philosophie sind auch hier vertreten mit den bei Burghardt beliebten Motiven der Jahreszeiten, Vergänglichkeit, Schicksal usw. Auch literarische Vorbilder und weltliterarische Topoi sind wichtige Anliegen. Leichte Unterschiede im Zusammenhang mit der Sprachzuordnung lassen sich feststellen in Form der Dominanz des Naturthemas sowie das relativ häufige Vorkommen symbolistischer Anklänge unter den russischen Gedichten, ein persönlich-intimerer Ton in den deutschen Gedichten und das nur in den ukrainischen Gedichten auftauchende Thema historischer Ereignisse und politischer Aktualität, das von einem teils ernsteren, teils ironischeren Ton begleitet ist.

Burghardts spätere Hinwendung zu romanischen Formen des italienischen Humanismus oder der Parnassiens und z.B. den damit verbundenen Liebestopoi findet sich in diesen Gedichten höchstens in Anklängen. Die Fin-de-siècle-Literatur hatte wie oben festgestellt den größten Einfluß auf jene Gedichte. Das hängt unmittelbar mit der Zeit der Entstehung zusammen, nach welcher der größte Teil dieser Gedichte Burghardts russischsprachigem Frühwerk angehören. Daher entsprechen sie in ihrer Thematik, den Motiven und anderen Elementen den Quatrain-Gedichten, die ebenfalls vorwiegend aus der frühen Schaffensphase stammen. Diese Gedichtgruppen besitzen in der Anwendung poetischer Verfahren, wie z.B. der ausgefeilten phonetischen Struktur oder der Klangtiefe der Reime, noch nicht die Raffinesse der späteren Werke. Auch der mit dem oben besprochenen inhaltlichen Einflüssen zusammenhängende Intertext ist weit weniger ausgeprägt. Daraus erfolgen gerade bei den meditativen Naturgedichten weitaus allgemeinere, weniger präzise, belanglosere und auch weniger mitreißende Aussagen. Nominalstil und Farbsymbolik sind Elemente, die auch im späteren Werk stark hervortreten. Die später entstandenen ukrainischen Gedichte, die dieser Gruppe zugeordnet sind, entsprechen in ihrer relativ freien Form einem je destruktiven Inhalt und einer Tendenz zur epischen Breite. Sowohl diese Tendenz als auch der Inhalt z.B. in den Gedichten „Mandrivka do soncja“ (Wanderung zur Sonne) oder „Sofija“ (Sophia) nehmen Züge von „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) vorweg. Unter den Quatrains und Sonetten findet sich jeweils nur ein derart umfangreiches Gedicht bzw. ein mehr als zweiteiliger Zyklus („Žanna d'Ark“/ Jeanne d'Arc bzw. „Kolo žytt'ove“/ Lebenskreis), die jedoch inhaltlich nicht dieser Tendenz entsprechen. In der offenen äußeren Form kommen auch einige, in der Analyse nicht angeführte ukrainische Gedichte mit für Burghardt ungewöhnlichen Themen vor: der urban-ökologische Stoff von „Rokovanist“ (Verdammung) oder „Zustrič“ (Begegnung), bei dem Form und Inhalt einen modernen Avantgardismus zum Ausdruck bringen. Die Wahl der strophischen Kompositionen der in diesem Kapitel betrachteten Gedichte repräsentiert also nicht Burghardts bevorzugte und am höchsten entwickelte Lyrik. Die russischen Beispiele demonstrieren ein mangelndes Gespür für den Zusammenhang von Form und Inhalt in Burghardts Frühwerk. Im Falle der später entstandenen ukrainischen Werke jedoch wurde die freie Form bewußt gewählt, um in Verbindung mit bestimmten Inhalten eine spezielle, meist destruktive Aussage zu treffen.

4 Zusammenfassung und Schlußfolgerungen

Im vorliegenden Schlußkapitel werden die Ergebnisse der einzelnen Kapitel zusammengefaßt, interpretiert und in ihrer Gesamtheit bewertet. So sollen zunächst Schlußfolgerungen aus dem zweiten Kapitel gezogen werden. Anschließend werden die Gedichtanalysen in ihrer Gesamtheit hinsichtlich der Dichtarten ausgewertet. Die vorgenommenen Analysen zeigen außerdem über den Schwerpunkt der Dichtarten hinaus spezifische Charakteristika des Stils von Burghardt auf, die einerseits in den einzelnen Gedichtgruppen, andererseits im Gesamtwerk je eine individuelle Wirkung entfalten. Als ein Ergebnis der Analysen wird die künstlerische Entwicklung des Dichters vorgestellt. Sie führt zu einer Neubewertung der in Kap. 2.1.2 aufgeführten Periodisierungsversuche.

Ergebnisse im Kontext von Kapitel 2

Die Darstellung von Biographie, historischem und literarischem Hintergrund des Autors sind eine notwendige Voraussetzung, um in den Gedichtanalysen einige Zusammenhänge aufzuzeigen. Weitgehend bekannt war Burghardt als einzigartiger Fall innerhalb der Gruppe der „Kiever Neoklassiker“ durch seinen Wechsel vom Übersetzer zum Dichter erst nach der Trennung von den neoklassischen Kollegen. Im Gesamtkontext wird darüber hinaus erkennbar, daß Burghardt mit seinen religiösen Themen und seinem ironisch-politischen, eher epischen, insbesondere dem prosaischen, Spätwerk eine Sonderstellung einnimmt. Die Emigration, die ihm als einzigem der Neoklassiker beschieden war, eröffnete dem Dichter eine neue, zunächst freiheitlichere Perspektive, die ihm gegenüber aktuellen Geschehnissen in der Ukraine eine größere Offenheit ermöglichte sowie schlicht die Notwendigkeit neuer Erfahrungen und Voraussetzungen zu einer längeren kreativen Phase. Gemeinsamkeiten mit den Neoklassikern bestehen bei Burghardt in der Bevorzugung strenger Formen und ihrer Ausfüllung mit verschiedensten Inhalten und stilistischen Verfahren. Während sich die anderen Neoklassiker jedoch auf Westeuropa konzentrierten, gelang Burghardt eine Synthese von west- und osteuropäischer Perspektive.

Kapitel 2.3 bietet eine synoptische Übersicht über Burghardts Verdienste außerhalb seines künstlerischen Schaffens auf dem bislang wenig beachteten Gebiet der deutsch-ukrainischen Wechselseitigkeit. Dies stellt eine Ergänzung zu den Bemühungen um eine Öffnung der ukrainischen und deutschen Literaturen und Kulturen füreinander dar, die in den Gedichtanalysen sichtbar wurden. Die von der Sekundärliteratur bereits als zentrale Struktur in Burghardts Werk erkannte Intertextualität wurde in dieser Arbeit erstmals anhand des theoretischen Paradigmas intertextueller Instrumente untersucht und systematisiert. Dies ermöglichte neben den oft zitierten Beispielen für seine Intertextualität die präzise Benennung der von ihm genutzten intertextuellen Elemente und ihrer Wirkung.

Schwerpunkt Dichtarten

Als Ausgangspunkt der Untersuchung wurden die Dichtarten gewählt. Da die Gedichte Burghardts strophisch sind, die einzelnen Verse und Verspaare also nach einem bestimmten Prinzip zu Strophen zusammengefaßt wurden, kann mittels dieses Kriteriums sein gesamtes lyrisches Werk beschrieben werden. Im Gegensatz zu den anderen Neoklassikern finden sich bei Burghardt keine Kurzformen wie Distiche. Dafür schuf er eine Ballade und eine Epopöe, zwei Beispiele einer nicht rein lyrischen Gattung, wie sie kein anderer Neoklassiker verfaßt hatte. Mit seinen Sonet-

ten, Oktaven, Sestinen, Terzinen, Quatrains und Gedichten ohne fixierte Form entspricht er jedoch dem Kanon der „Kiever Neoklassiker“.

Aus der Übersicht der erfolgten Analysen zu sämtlichen, in Burghardts Lyrik vorkommenden Dichtarten, können zwei Ergebnisse erschlossen werden. Erstens kann eine Vorliebe für Dichtarten romanischer Herkunft und deren strenge Erfüllung besonders im Spätwerk festgestellt werden. Burghardt bevorzugt dabei feste Formen romanischer - genauer italienischer und provenzalischer (Sonett, Terzine, Sestine, Oktave, Ballade) - oder antiker Herkunft (Quatrains, Epopöe). Dabei beachtet er die strophenbildenden Prinzipien wie Metrum und Endreim meist genau. Dennoch gelingt ihm eine originelle Füllung der normativen Vorgaben. Beinahe ausschließlich handelt es sich dabei um Monostrophen (z.B. Sonettzyklen, Oktaven-Poem, Sestinen-Gedichte usw.). Zweitens kann, ebenfalls v.a. im Spätwerk, eine organische Verbindung von Form und Inhalt manifestiert werden, die zum Ausdruck bestimmter Stimmungen oder Sachverhalte, insbesondere destruktiver Inhalte, zu Abweichungen von den strengen Formen bis hin zur Verwendung sehr freier Formen führt.

Charakteristika der Dichtung Burghardts

Aus der vollständigen und systematischen Erfassung seines Werks in den vorangehenden Kapiteln können nun Erkenntnisse in verschiedensten Bereichen gewonnen werden, nämlich differenziert nach den von Burghardt verwendeten Dichtarten, Sprachen und der Chronologie. Grundlegende Charakteristika der Lyrik Burghardts, die sich aus den Gedichtanalysen ergeben, sollen zunächst für einzelne Gedichtgruppen und anschließend für die Gesamtheit seiner Lyrik bestimmt werden. Diese Zusammenschau analysiert die übergreifenden Ergebnisse der einzelnen Kapitel. Erstes Differenzierungskriterium sind die Dichtarten.

Besonderheiten der Sonette bei Burghardt sind die Übersetzung und Variation eigener Vorlagen aus dem Russischen und Deutschen ins Ukrainische. An dieser Eigenart läßt sich eine künstlerische Entwicklung des Dichters besonders gut beobachten. Die explizite Nennung des Helden im Titel und seine Ersetzung durch Pronomen im Text, eine komplizierte Syntax, die durch die Kombination von Nominalstil und komplexer Dichtart entsteht, eine ausgefeilte Lautinstrumentierung, Dynamik durch Antithesen und äsopische Sprache sind weitere Merkmale seiner Sonette. Sämtliche rhetorischen Mittel besitzen sinnbildende Funktion. Gerade in dieser hochkomplexen Form mit ihrer langen Tradition strebt Burghardt nach strenger Observanz der formalen Aspekte sowie der Topoi und nach origineller Erfüllung der Vorgaben durch raffinierte Verwendung von Strukturen und Stilmitteln. So erklärt sich das Fehlen des ironischen Tons und des aktuellen Inhalts,⁸⁹⁴ die im Spätwerk des Dichters sonst eine größere Bedeutung besitzen. So ist eine der zentralen Erkenntnisse über Burghardts Schaffen, daß die strenge Regeltreue eine Art der Bewältigung des destruktiven Alltags gewesen zu sein scheint. Sie verkörpert eine Art der Ordnung und Hoffnung, also ein Gegengewicht zur Destruktion, der Burghardt wiederum durch weniger feste Formen und einen bewußten Bruch zu dem im Gesamtwerk dominanten Stil Ausdruck verleiht.

In den Terzinen, Oktaven, der Epopöe und einigen Gedichten mit unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe ist jener scharfe Ton als

⁸⁹⁴ Mit Ausnahme von „Žovten'. 1917 r.“ (Oktober, Jahr 1917).

Begleiter aktueller, politischer Inhalte ein Merkmal. Für die strenge romanische Form ist er also eher eine Ausnahme. Das politische, religiöse und epische Moment jener Lyrik unterscheidet Burghardt, wie eingangs erwähnt, von den übrigen „Kiever Neoklassikern“. Gleichzeitig ist in diesen Werken ebenso wie bei den Sonetten die intertextuelle Struktur besonders ausgeprägt. Die Terzinen wirken dabei eher appellativ, die Oktaven eher deskriptiv. In den mit vielen Details ausgeschmückten epischen Formen der Oktaven und der Epopöe treten Hyperbeln und Verfremdungen als rhetorische Mittel hervor. Metaphern, Onomatopoeie, komplementäre Alternanz im Reimschema als Belebung der Kanonregeln und die Konzeption als Chronik zeichnen das Oktaven-Poem aus.

Die Epopöe als unvollendetes, fragmentarisches und umfassendstes Werk bleibt trotz ihres roten Fadens besonders heterogen. Sie beinhaltet außerdem ein vergleichsweise deutliches Werturteil. Der Inhalt ist teilweise Movens für eine Abweichung von strengen formalen Regeln. Abgesehen vom Exotismus und der Liebe sind sämtliche Themen der übrigen Werke in der Epopöe vorhanden. Zu den klassischen Grundlagen kommen realistische, phantastische, folkloristische und symbolistisch-avantgardistische Anklänge.

Die Ballade schließlich ist aufgrund ihrer folkloristischen Tendenzen von metrischen sowie reimtechnischen Freiheiten und dem Refrain als Ausnahmeerscheinung anzusehen. Für die Neoklassiker ist sie ohnehin ein ungewöhnliches Genre im Unterschied zu den bevorzugten festen Formen, doch Burghardts Observanz der Balladenvorgaben in Form, Ton und Inhalt nähern seine Ballade den neoklassischen Normen wieder an.

Für die Erfüllung der Quatrain-Form gilt bei Burghardt ebenfalls eine epische Tendenz und die Ausnutzung der Variationsbreite der Strophe. Besonderheiten der Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe sind die Häufigkeit zyklischer Strukturen und das Fehlen des religiösen Sujets. Formale Ausnahmen wie durchgehend männliche Versenden sowie daktylische Endungen finden sich nur unter den russischen Quatrains und Gedichten ohne fixierte Form, rein weibliche Versenden nur bei ukrainischen Gedichten ohne fixierte Form sowie ukrainischen und russischen Quatrains.

Zur Charakterisierung einzelner Gruppen kann auch eine chronologische Aufteilung genutzt werden, die sich aus der Verwendung der verschiedenen Sprachen ergibt: Eine russische Phase, die von 1913 bis zum Ende der 20er Jahre andauert, deutsche Gedichte aus den frühen 30er bis in die 40er Jahre und von wenigen Ausnahmen abgesehen,⁸⁹⁵ im gleichen Zeitraum das ukrainische Schaffen.

In russischer Sprache wurde ein Großteil der Quatrains und der Gedichte unterschiedlicher Strophenlängen bzw. mit einer langen Strophe geschrieben. Darüber hinaus verfaßte der Dichter eine Reihe von Sonetten in russischer Sprache. Diese bilden häufig Vorlagen für später entstandene ukrainische Sonettzyklen. Die beiden Sestinen-Gedichte entsprechen zwar nicht der raffinierten kanonischen Form, besitzen aber in den konstituierenden Strukturen von Metrum, Reim und Topoi klassische Tendenzen und Ansätze zu eigener Vorbildfunktion. Die übrigen Dichtarten romanischer Herkunft (Oktaven, Terzinen, Ballade) sind sämtlich in ukrainischer Sprache verfaßt.

⁸⁹⁵ „Na perelomi“ (Um die Wende) von 1924, „Provesna“ (Vorfrühling) von 1926, „Skovoroda“ (Skovoroda) von 1928, „Osinni rjadky“ (Herbstzeilen) von 1929.

Bei den russischen Gedichten unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe kommt die Form einer einzigen langen Strophe ebenso wie eine Kombination jener nicht fixierten Form mit Quatrains häufiger vor als bei ihren Pendants in ukrainischer oder deutscher Sprache. Unter Burghardts Quatrains und Strophen ohne fixierte Form finden sich dreisilbige Metren häufiger im Zusammenhang mit russischer als mit ukrainischer Sprache. Das kürzeste Quatrain-Gedicht Burghardts ist mit nur zwei Quatrains das russische „Vzvolnovannymi oblakami“ (Durch aufgeregte Wolken). Die russischen Sonette sind meist Einzelgedichte ohne Bezug auf weitere Sonette. Aufweichungen der kanonischen Sonettform, insbesondere durch syntaktische Mittel oder Reimschemata, finden sich am häufigsten bei den russischen Sonetten. Auffällig ist, daß die russischen Gedichte oft keinen Titel besitzen. Reiche und grammatische Reime entstehen aufgrund der Bestrebung, ferne und ungenaue Reime zu vermeiden v.a. in den russischen Quatrains. Sie stellen einen Mangel an Originalität dar.

Diese Variationsbreite verrät eine Experimentierfreude, die später nicht mehr vorhanden ist, aber auch eine gewisse Beliebigkeit, wie sie insbesondere auch in den Themen der russischen Gedichte zu Tage tritt. Die Themen werden nämlich allgemeingültig formuliert: Vergänglichkeit, Schicksal, persönlich gefärbte Liebe, Naturbeschreibungen. Sie werden dominiert von Licht- und Naturmetaphern. Insbesondere ein Mangel an intertextuellen Referenzen führt dabei zu wenig präzisen und daher allgemeinen, kryptischen und gewissermaßen belanglosen Aussagen. Ein weiterer Zug jener Gedichte, insbesondere jener aus dem Jahr 1921, ist die Verwendung rhetorischer Mittel in symbolistischer Manier, eine Überfülle von Sinneseindrücken und die vielfache Bezugnahme auf Blok. Auch die beiden Sestinen-Gedichte sind ein Experiment des Jahres 1921.

Zwei Merkmale, die sich in Burghardts späterer Lyrik fortsetzen, treten bereits hervor: ein ausgeprägter Nominalstil und intensive Farbsymbolik. Die in den reifen Werken sehr ausgefeilte phonetische Struktur besitzt jedoch in den russischen Gedichten meist noch nicht die Raffinesse der späteren Lyrik. Insgesamt mangelt es noch an dem im Spätwerk ausgeprägten Gespür für den Zusammenhang von Form und Inhalt.

Die deutschen Gedichte beschränken sich auf Quatrains, Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe und ein Sonett. Im Gegensatz zum im selben Zeitraum entstandenen ukrainischen Werk, das sich gerade durch feste romanische Formen auszeichnet, besteht also eine große Differenz allein durch Verwendung der Dichtarten. Die deutschen Gedichte ohne fixierte Form besitzen meist mehrere solcher langen Strophen. Die Quatrains sind konventionell mit dem fünffüßigen Jambus und Kreuzreim gestaltet. Allerdings sind sie eher etwas länger als die Quatrains in den beiden anderen Sprachen. Die deutschen Gedichte besitzen mit einer Ausnahme⁸⁹⁶ Titel. Die Reime dieser Gedichte sind eher stereotyp als originell. Hinsichtlich des Vokalismus tonreiche Reimwörter sind kaum vorhanden, was mit der Struktur der deutschen Sprache zusammenhängt. Elisionen kommen häufiger vor als in den Gedichten der slavischen Sprachen. Zahlreiche Alliterationen auf „h“ und poetische Ausdrücke, die einen steifen Eindruck hinterlassen, fallen auf. Eines der dominanten Stilmittel der ukrainischen Gedichte, die Genitiv-

⁸⁹⁶ „Nachts umflattern dich meine Gedanken...“ vgl. Klen (1992), S. 358.

metapher, kommt in Burghardts deutscher Lyrik kaum vor, was wiederum auf die Grundstruktur der deutschen Sprache zurückzuführen ist. Dafür spielen Verfremdungen, die in ihrer traumhaften, paradoxen Zusammenstellung wie surreale Bilder anmuten, hier eine große Rolle. Ein intim-persönlicher Ton, dem das russische Frühwerk am nächsten kommt, herrscht vor. Auch die Themen jener Periode mit allgemeinen Aussagen über Natur und Mensch sowie der symbolistische Zug sind spürbar. Doch kündigt sich mit einem größeren Anteil weltliterarischer Themen auch der Übergang zum ukrainischen Spätwerk an.

Die Verwendung weniger strenger strophischer Kompositionen sowie weniger klassischer Ausprägungen und der einfallslosere Einsatz weiterer Stilmittel lassen auf Schwierigkeiten im Ausdruck des Deutschen schließen.

Im „Archysonet Juriju Klenovi“ (Archisonett dem Jurij Klen)⁸⁹⁷ sind die wichtigsten Motive des ukrainischsprachigen Spätwerks in parodistischer Manier zusammengefaßt: Exotismus, homerische Elemente, Minne und danteske Liebestoipi der „Karavely“ (Karavellen). Als strenge Form des Sonetts mit dem graphischen Experiment aus „Lot“ (Lot) bildet es auch in formaler Hinsicht ein wahres ‚Archisonett‘. Selbst der ironische Stil, der hier v.a. dem Exotismus gilt, ist für Burghardts spätere Werke durchaus kennzeichnend. Die Abschlußzeile „i vidpočyn’ na popeli imperij“ (und ruhe dich aus auf der Asche der Imperien)⁸⁹⁸ läßt das Hauptwerk als Krönung erscheinen.

Das ukrainischsprachige Schaffen umfaßt zwar nicht die meisten Einzelgedichte (bezogen auf den in der Einleitung abgegrenzten Textkorpus), nimmt aber doch den größten Raum ein, allein durch die lange Epopöe. Es beinhaltet außerdem, sieht man von den Sestinen ab, sämtliche von Burghardt verwendeten Dichtarten. In der Gesamtansicht zeigt sich, besonders bei der Epopöe und den Gedichten ohne fixierte Form, große Heterogenität. Unter den ukrainischen Gedichten unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe sind die verschiedensten Varianten von einer kurzen bis hin zu mehreren langen Strophen vertreten. Die meisten der vor 1930 entstandenen ukrainischen Gedichte Burghardts sind Quatrains. Dies entspricht der beobachteten Entwicklung über die Gedichtgruppen der einzelnen Sprachen hinweg von weniger festen zu komplexen Formen. Verstärkt wird dieses Argument durch die epigonale Behandlung der frühen ukrainischen Quatrains, die im Einsatz rhetorischer Mittel und in den Themen eher den russischen Quatrains entsprechen als den später entstandenen ukrainischen. Auch die Parallele einer Dominanz von vier Strophen und dem vierfüßigen Jambus zu den russischen Quatrain-Gedichten untermauert dies. Nur unter den späteren ukrainischen Quatrains finden sich auch Beispiele, die bis zu acht Quatrains umfassen.

Die ukrainischen Gedichte besitzen fast ausnahmslos einen Titel. Originelle Reime werden angestrebt, weshalb sich ferne und ungenaue Reime häufiger ergeben. Sonette, Oktaven, Terzinen, die Ballade und große Teile der Epopöe sind in Metrum, Reim, innerer Form und Inhalten regelgetreu klassischen Vorbildern nachempfunden. Die besonderen Merkmale der ukrainischen Sonette sind die Form von Zyklen und eine großzügige Verwendung intertextueller Bezugnahmen, die innerhalb der komplexen Formen einen gnomischen Ausdruck und dennoch präzise

⁸⁹⁷ Vgl. Klen (1992), S. 232, aus der Sammlung „Dyabolični paraboly“ (Diabolische Parabeln).

⁸⁹⁸ Zit. n. ebd.

Aussagen ermöglichen. Der Titel erhält durch intertextuelle Verbindungen häufig leitmotivische Funktion. Die formalen Aspekte sind originell gestaltet.

Weitere Merkmale der ukrainischen Lyrik sind der große Anteil klassischer Themen, weltliterarischer Topoi und gleichzeitig in den längeren Werken der Gedichte ohne fixierte Form, der Oktaven und der Epopöe verstärkt aktuell-politische Stoffe, die von einem ironischen Ton begleitet werden. Daher finden sich historische und insbesondere zeitgeschichtliche Themen beinahe ausschließlich unter den ukrainischen Stücken.

Die z.T. freien Formen, Experimente oder der Klassik entgegengesetzten stilistischen Verfahren sind hier nicht wie bei den russischen Gedichten Ausdruck von Experimentierfreude, sondern entsprechen, wie in den Analysen festgestellt wurde, Themen mit der Tendenz zu epischer Breite oder destruktiven Aussagen. Diese Abweichungen von der strengen Form wurden also vom Autor bewußt zum besseren Ausdruck von Inhalten gewählt und bezeugen im Gegensatz zum Frühwerk eine Fähigkeit zur organischen Verbindung von Form und Inhalt.

Als Charakteristika des Gesamtwerks Burghardts können also hinsichtlich der Dichtarten eine etwas beliebige Handhabung im Frühwerk, strengere Formen und verstärkte Kongruenz von Inhalt und Form im ukrainischen Spätwerk manifestiert werden. Hinsichtlich des Einsatzes von rhetorischen Mitteln sind eine bedeutungstragende Lautstruktur, der Nominalstil, die reiche Farbsymbolik, iterative Strukturen, Hyperbeln, Epanalepsen, Polyptota, Pleonasmen, Antithesen und in seltenen Fällen avantgardistische Freiheiten (graphisches Experiment, jugendstilistische Verfremdungen, Vers libre usw.) und symbolistische Tendenzen zu nennen. Die genannten Abweichungen sind ebenfalls als Merkmal der Lyrik Burghardts anzusehen, nämlich als bewußte Anpassung der Stilmittel an die angestrebte Aussage. Im Aufsatz „Die Gegenwartsliteratur der Westukraine“ erwähnt Burghardt die „schlichten, ‚unscheinbaren Worte‘, von denen Rilke in einem seiner Gedichte spricht. In gewissen, nach geheimen Gesetzen sich vollziehenden Kombinationen, beginnen sie magisch zu wirken und strahlen einen Glanz aus, den das Wort an und für sich nicht besaß.“⁸⁹⁹ Diese fast symbolistische Beschreibung trifft ebenso auf seine eigene Dichtung zu, die ohne Pathos, Überladenheit und hochtrabende Theorien auskommt.

Thematisch beschäftigt sich Burghardt im Frühwerk v.a. mit allgemein menschlichen und philosophischen Inhalten, die in Naturmetaphern gekleidet sind. Sie wandeln sich in der späteren Phase zu politisch-historischen Stoffen und weltliterarischen Motiven mit einem scharfen, kritischen Ton. Diese Veränderung deutet bereits die noch zu beschreibende Entwicklung des Künstlers an. Zwei Beispiele sollen an dieser Stelle vorweggenommen werden.

Das erste Beispiel sind religiöse Sujets. Sie kommen in Burghardts Gedichten aller drei Sprachen vor. Ein Unterschied besteht darin, daß die russischen Werke eher den Glauben im allgemeinen ansprechen, wohingegen sich die deutschen und ukrainischen auf spezifische Bibeltexte beziehen. Damit geht das Merkmal der vermehrten Intertextualität des Spätwerks einher.

Das zweite Beispiel sind die philosophischen Ideen. So wurde bei der Analyse der russischen Gedichte deutlich, daß Vergänglichkeit oder Schicksal zwar im

⁸⁹⁹ Zit. n. Burghardt (o. J.), S. 74.

Kern philosophische Ideen sind, aber gleichzeitig eine sehr allgemeingültige, beliebige Aussage enthalten. Dieser Aspekt stimmt überein mit einer Feststellung, die Wellek und Warren traf: „Bei der Analyse vieler berühmter, wegen ihrer Philosophie bewunderter Gedichte entdecken wir häufig, daß es sich dabei doch nur um Gemeinplätze, etwa solche über die Vergänglichkeit des Menschen oder die Ungewißheit des Schicksals, handelt. Die orakelhaften Aussprüche viktorianischer Dichter von der Art Brownings, die vielen Lesern wie Offenbarungen erschienen, erweisen sich lediglich als gängige Versionen uralter Wahrheiten.“⁹⁰⁰ Dies betrifft z.B. auch die Philosophie der Heilssuche, die Siehs und Kryms'kyj aus Burghardts Werk zu konstruieren versuchen oder den Humanismus-Gedanken zwischen den moralischen Extremen von Gut und Böse in Boháčs Untersuchung. In Burghardts ukrainischen Werken bzw. auch in den russischen Sonetten werden philosophische Ideen wesentlich origineller behandelt, so daß die Abnutzung der Aussage weniger belanglos wirkt als in seinen frühen Werken. Hier überwiegt folglich die literarische Funktion des „plaire“, der ästhetische Genuß, den erzieherischen Aspekt des „instruire“.⁹⁰¹ Die Originalität liegt bei Burghardt oftmals darin, bestimmte Motive und Ideen erstmals auf die Ukraine anzuwenden, wie z.B. den Messianismus auf die Figur der Jeanne d'Arc, die im ukrainischen Poem „Žanna d'Ark“ (Jeanne d'Arc) zur ersehnten Retterin der Ukraine wird.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, daß Burghardt neoklassische Traditionen mit dokumentarisch-moralischen Anliegen seiner Emigrationszeit verbindet. Er richtet somit seinen Blick nach Westeuropa und zugleich in die Ukraine.

Künstlerische Entwicklung des Dichters

„Otže, poet Jurij Klen v profesorovi Osvaľdi Burghardtĭ ne vybuchnuv raptovym liryčnym z'javyščem, a dozrivav povoli u vymirach filosofičnoi hlybyny ta epičnoi šyročyny, ponadto, v umovynach osobystoho dosvidu takoï katastrofal'noi epochy, jak naša.“ (Also, der Dichter Jurij Klen brach nicht als plötzliche lyrische Erscheinung aus dem Professor Oswald Burghardt hervor, sondern reifte allmählich in den Ausmaßen philosophischer Tiefe und epischer Breite, darüber hinaus unter den Umständen der persönlichen Erfahrung einer katastrophalen Epoche wie der unseren).⁹⁰² Schließlich kann im Anschluß an die Analysen und die daraus hervorgegangenen Charakteristika des Werks Burghardts die künstlerische Entwicklung des Dichters aufgezeigt werden, die wie das Zitat besagt, nicht plötzlich geschah. Aufgrund der bisherigen Ausblendung einer Evolution Burghardts in der Sekundärliteratur, fiel die Bewertung seines Stils verkürzt aus. Dabei kann gerade Burghardts stilistische Evolution einen Ausblick darauf geben, wie sich die anderen Neoklassiker hätten weiter entwickeln können, wären sie nicht ermordet bzw. zur Anpassung gezwungen worden.

Die in Kap. 2.1.2 beschriebenen Periodisierungsversuche, denen aufgrund von Vernachlässigung der russischen und deutschen Dichtung, dem Fehlen eines systematischen Herangehens und von Reduktion des Gesamtwerks auf Ausschnitte die umfassende Basis fehlte, können nach Betrachtung der Gedichtanalysen folgen-

⁹⁰⁰ Zit. n. Wellek/Warren, S. 114.

⁹⁰¹ Zu „plaire et instruire“ (gefallen und belehren) vgl. Kap. 2.2.1.1.

⁹⁰² Zit. n. Malanjuk (1957), S. 10.

dermaßen ergänzt werden: Die Entwicklung, die Mijakovs'kyj von russischer, intimer Lyrik über neoklassische Gedichte zu ukrainischen Werken anderer Thematik aufzeigt, kann ausgebaut und systematisiert werden. In einer solchermaßen strukturierten Synopse führt der eine Strang der Entwicklung über die Sprachen: vom russischen Werk aus der Zeit vor der Emigration über deutsche Gedichte und schließlich zum ukrainischen Schaffen im Exil. Dies entspricht gleichzeitig dem Übergang vom Verfasser von Übersetzungen und unveröffentlichter Lyrik zum Dichter originaler Werke.

Ein zweiter Strang in gleicher zeitlicher Abfolge wie die der Sprachen betrifft die Thematik: vom subjektiv-persönlichen, lyrischen Naturthema und symbolistischen Tendenzen zu den historiosophischen, klassisch-weltliterarischen Sujets der „Karavely“ (Karavellen) mit einer Weiterentwicklung zu politisch-historischen Themen, v.a. in „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien). Parallel dazu verläuft eine Änderung des Tons vom romantisch-intimen zum neoklassischen und schließlich zum satirisch-dokumentarischen.

Ein dritter Strang, den Mijakovs'kyj nicht deutlich macht, betrifft die Dichtart: vom weitverbreiteten Quatrain des Frühwerks über verfeinerte, komplexere romanische Formen (Sonett, Terzine usw.) im Band „Karavely“ (Karavellen) bis hin zu den langen Poemen „Prokljati roky“ (Die verfluchten Jahre) und „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien). Dies beinhaltet gleichzeitig die Entwicklung von der kurzen Form über längere lyrische Formen (Zyklen, Poeme, Ballade) zur Prosa. Die Entstehungszeiten der Gedichte in den unterschiedlichen Dichtarten ergeben eine grobe Chronologie. Analog dazu ist eine Reifung des Umgangs mit rhetorischen Mitteln zu beobachten, die an Präzision und Raffinesse gewinnen.

Fazit

Ein neues Bild ergibt sich v.a. durch die Einbeziehung des Frühwerks in die Betrachtung. So konnte entgegen der bisher eindimensionalen Untersuchungen eine Wechselwirkung von Form und Inhalt in seinem Werk nachgewiesen werden. Die Annäherung über die Dichtarten konnte verdeutlichen, was bisher übersehen wurde, weil Beschreibungen von Burghardts Lyrik auf seine ukrainischen Werke beschränkt blieben: die Entwicklung des Künstlers und seines Stils. Die Ergebnisse verdeutlichen, daß die Dichtart bei Burghardt einerseits über diese Entwicklung Aufschluß geben, andererseits in seinem Spätwerk Teil der inhaltlichen Aussage bzw. einer indirekten Programmatik wurden. Letzteres wird paradoxerweise besonders an jenen Stellen deutlich, da der Dichter von seinem üblichen Stil abweicht (freier Vers, Jugendstil-motive, folkloristische Züge der Ballade).

Ein unter den Neoklassikern einzigartiger politisch-ironischer Zug tritt im Spätwerk des Autors hervor. Auch religiöse Motive und Themen finden sich nicht bei anderen Mitgliedern der „Kiever Neoklassiker“. So zeugt die Untersuchung des Gesamtwerks Burghardts von seiner differenzierten Stellung innerhalb der Gruppe der Neoklassiker, die in dieser Deutlichkeit bisher in der Literatur nicht erkannt wurde.

Neben den erwarteten neoklassischen und klassisch-pannassistischen Zügen, treten in seiner Lyrik also auch andere Merkmale hervor. Im allgemeinen jedoch setzt Burghardts Werk die Prinzipien der „Kiever Neoklassiker“ fort, was sich in vielen Aspekten seiner Lyrik, insbesondere aber in den Dichtarten manifestiert.

Burghardt erweist sich dabei als wichtige Verbindung zwischen der ukrainischen Literatur aus dem Kiev der 1920er Jahre und der ukrainischen Exilliteratur.

Insbesondere die umfangreiche Basis des untersuchten Materials und die detaillierte Analyse mehrerer Beispiele jeder von Burghardt verwendeten Dichtart ergänzen die Aussagen der bisher veröffentlichten Sekundärliteratur über einzelne Gedichte oder Aspekte von Burghardts Gesamtwerk. Es ergibt sich ein umfassendes Gesamtbild der Arbeit Burghardts, das detailreich anhand seiner Lyrik nachgewiesen wurde und zu neuen Ergebnissen, aber auch zu neuen Fragestellungen geführt hat.⁹⁰³ Daher stellt die vorliegende Untersuchung einen Beitrag zur Aufarbeitung der sog. „weißen Flecken“ in der ukrainischen Literaturgeschichte dar.

„My byly svïdkamy s'oho rozkvitu. Čy budemo ochoroncjamy, dostojnymy berehty i plekaty dovireni nam skarby?“ (Wir waren Zeugen jener Blüte. Werden wir als Bewahrer würdig sein, die uns anvertrauten Schätze zu erhalten und pflegen?).⁹⁰⁴ Die positive Antwort auf Burghardts bange Frage hat er mit seinen lyrischen Werken selbst gegeben. Die Bewahrung gerade der ukrainischen literarischen und historischen Erfahrungen hat in ihm einen würdigen Vertreter gefunden. Seit die Ukraine ihre Unabhängigkeit erlangt hat, wird dem herausragenden Dichter und engagierten Kulturvermittler Oswald Burghardt auch dort der ihm gebührende Platz eingeräumt.

⁹⁰³ Z.B. Fragen zu inhaltlichen Details seiner Werke oder ob Burghardts Verhältnis zum Nationalsozialismus anhand von Dokumenten oder Aussagen eindeutig zu klären ist.

⁹⁰⁴ Vgl. Klen (1936), S. 831.

Anhang

Anhang A: Liste der von Burghardt gehaltenen Vorlesungen an verschiedenen Universitäten (zu Kap. 2.3.2.2.2)

Liste der *Veranstaltungen Burghardts in Münster* unter der Rubrik „Slavische Philologie“ bzw. der Rubrik „Für Hörer aller Fakultäten“ (HaF) oder „Vorlesungen über Auslandskunde und Kolonialwissenschaft“ (VLAuK):

Semester	Sprachübungen	Literaturveranstaltungen
SS 1934 (VL-Verz., S. 71)	Russische Konversationsübungen; Russische Stilübungen; Ukrainisch (Einführung und Lektüre); Einführung ins Russische und Einführung ins Polnische zusammen mit Meyer.	Lermontov.
WS 1934/35 (VL-Verz., S. 72)	Russische Konversationsübungen; Russische Stilübungen; Russische Syntax; Einführung ins Russische zusammen mit Meyer.	Lermontov (Fortsetzung: die Prosawerke); Schewtschenko (Lektüre).
SS 1935 (VL-Verz., S. 68)	Russische Konversationsübungen; Russische Stilübungen; Russische Syntax; Einführung ins Ukrainische; Einführung ins Russische und Einführung ins Polnische zusammen mit Meyer.	Die travestierte Aeneis von Kotlarewskyj (Lektüre für Fortgeschrittene); Puschkin.
WS 1935/36 (VL-Verz., S. 111f., 122)	Russische Syntax mit Stilübungen (II. Teil); Einführung ins Russische und Einführung ins Polnische zusammen mit Meyer.	Die russische Literatur vom Beginn der Tarentzeit (auch VLAuK); Gogol; Ukrainische Lyriker der Gegenwart; Die russische Lyrik (Interpretationen) (VLAuK).
SS 1936 (VL-Verz., S. 72, 83)	Russische Konversationsübungen; Russische Syntax mit Stilübungen.	Netschuj Lewyzkyj (ukrainische Lektüre) (auch VLAuK).
WS 1936/37 (VL-Verz., S. 72)	Einführung ins Russische; Einführung ins Polnische; Russische Phonetik und Formenlehre.	Puschkin; Mickiewicz.
SS 1937 (VL-Verz.,	Einführung ins Russische; Einführung ins Ukrainische.	Moderne polnische Schriftsteller (auch

S. 111f., 122, 123)		VLAuK); Russisches Proseminar; Moderne russische Lyriker (auch VLAuK); Das Igorlied; Das russische Heldenlied (HaF) (auch VLAuK).
WS 1937/38 (VL-Verz., S. 72f., 84)	Einführung ins Russische und ins Polnische; Lektüre leichter russischer Texte; Russische Konversations- und Stilübungen.	Puschkin in seinem Leben und seinen Werken (auch HaF); Aleksander Blok (Lektüre); zusammen mit Hofmann Ler-montov, Geroj našego vremeni.
SS 1938 (VL-Verz., S. 54, 75f., 87)	Russisch für Anfänger; Leichte russische Lektüre; Ukrainisch für Anfänger; Polnisch für Anfänger; Polnische Lektüre; (die drei Sprachen auch unter der Rubrik „Sprachkurse“); Altpolnische Sprachdenkmäler.	Interpretation eines russischen Dichters (nach Wahl); Die russische Literatur im Exil (auch HaF).
WS 1938/39 (VL-Verz., S. 77)	Russisch und Polnisch für Anfänger; Leichte russische und polnische Lektüre; Russische Stilübungen.	
SS 1939 (VL-Verz., S. 55, 76f., 86)	Russisch, ukrainisch, polnisch für Anfänger (auch unter „Sprachkurse“); Leichte russische Lektüre mit Grammatik; Schwierige russische Lektüre mit Konversation; Polnische Lektüre.	Die Ukraine und ihre Dichtung (auch HaF).
WS 1939/40 (VL-Verz., S. 76, 87)	Russisch, ukrainisch, polnisch für Anfänger; Leichte russische Lektüre; Russische Konversation; Leichte ukrainische Lektüre; Polnische Lektüre.	Das russische expressionistische Drama (Leonid Andrejew) (auch HaF).
2. Trimester 1940 (VL-Verz., S. 70)	Russisch, ukrainisch, polnisch für Anfänger; Leichte russische und polnische Lektüre; Russische Konversation.	

3. Trimester 1940 (VL-Verz., S. 55, 74)	Russisch, ukrainisch, polnisch für Anfänger; Leichte russische Lektüre mit Grammatik; Russische schwierigere Lektüre; Russische Konversation; Historische russische Syntax.	
1. Trimester 1941 (VL-Verz., S. 73)	Einführung ins Russische; Russisch (für 2./3. Trimester); Einführung ins Polnische und Bulgarische.	Lektüre eines russischen Autors.
SS 1941 (VL-Verz., S. 73)	Russisch für Anfänger und 2./3. Trimester; Ukrainisch und Polnisch für Anfänger.	Lektüre eines russischen Dichters.
WS 1941/42 und folgende (VL-Verz., S. 72)	Fällt zur Zeit aus.	

Deutsche Universität in Prag mit folgenden Vorlesungen Burghardts:

Semester	Sprachübungen	Literaturveranstaltungen
SS 1943 (VL-Verz., S. 53, 77)	Russisch für Anfänger, Russische Lektüre mit Konversation, also Russisch I und II.	Russische Literatur von Peter I. und Übung; Puschkin in deutschen Übersetzungen.
WS 1943/44 (VL-Verz., S. 44, 71)	Russische Lektüre mit Konversation (Institut für die Kunde Ost- und Südosteuropas); Russisch I und II.	Übungen zur ukrainischen Literatur (deutscher Einfluß in der ukrainischen Literatur); gemeinsam mit Rudnyc'kyj Übungen aus der ukrainischen Literaturgeschichte (Deutsche Einflüsse im ukrainischen Schrifttum).
SS 1944 (VL-Verz., S. 57)	Russisch I und II, Übungen aus der ukrainischen Sprache und Literatur zusammen mit Rudnyc'kyj.	Russische Lektüre: Alexander Blok (Ostinstitut).

Veranstaltungen Burghardts an der *Universität Innsbruck*

Semester	Sprachübungen	Andere Veranstaltungen
WS 1946/47 (VL-Verz., S. 29)	Historische Grammatik der russischen Sprache (Formenlehre).	Geschichte der Ostslaven nach der Tatareninvasion; Seminar (Russischer oder ukrainischer Autor); Dichtung in der Zeit des Kiewer Fürstentums.

Veranstaltungen an der *UFU in München*⁹⁰⁵

Semester	Veranstaltungen
SS 1947 (VL-Verz., S. 4)	Vorlesung über Westeuropäische Literatur mit dem Vermerk „im Urlaub“.
WS 1947/48 (VL-Verz., S. 4)	Ankündigung der selben Vorlesung.

⁹⁰⁶⁹⁰⁵ Vorlesungsverzeichnisse der Jahre 1943-46 besitzt die UFU nicht mehr.⁹⁰⁶ Alle Angaben aus den Vorlesungsverzeichnissen der jeweiligen Universität.

Anhang B: Listen über intertextuelle Referenzen, Komposita, Hyperbeln und Zeitmetaphern aus „Popil imperij“ (Die Asche der Imperien) (zu Kap. 3.2.1.2.2)

Liste der intertextuellen Referenzen

Verweise auf die Weltliteratur, grob aufteilbar in deutsche, russische und englische Romantik, die als Gegenpol zum modernen 20. Jahrhundert fungiert (Novalis S. 138, „Puškin z bronzy“ enthält den Dichter, sein Werk „Mednyj vsadnik“ und die Statue als Symbol der Dekabristen oder Zarenzeit S. 152- übrigens auch Bohdan Chmelnyč’kyj als Steinstatue S. 156, Shelley S. 187, Romantik in der Chiffre blauer Traum S. 330) und der entsprechende Gegensatz (Sinclair als ein zeitgenössischer Schriftsteller S. 211, Zarathustra der orientalische Prophet, der für Nietzsches Prinzip des Übermenschen steht, wofür sich auch Diktatoren halten S. 248, Maeterlink und Verhaeren als belgische Symbolisten S. 249, Hamsun als Repräsentant des norwegischen Realismus S. 345), Dichter der römischen Antike (Horaz S. 220, Ovid S. 281, Cicero S. 313 und 336), wichtige Autoren der russischen Literatur („litopysec’ Nestor“ als einer der ersten S. 157, Periphrase von „Slovo o pol’ku Ihorevi“ S. 235, Puškin S. 152, Jesenin und sein Zitat, daß die Heimat das Paradies sei S. 314, den Verfasser des georgischen Nationalepos Rustaveli S. 344), deutschsprachige mittelalterliche und frühneuzeitliche Literatur (Parcival und heiliger Gral S. 234, Wilhelm Tell S. 236, Gudrun S. 245, Siegfried und Sigurd S. 246), das moderne französische Drama (de Sade S. 258, frz. und ital. Zitate S. 346-348, Anouilh und Sartre S. 346, Rostand S. 348) und Figuren früher romanischer Dichtung (Griseldiz S. 135, Ronseval’, Roland und Olifant S. 171). Zu dieser Bandbreite an Literatur zählen auch die zahlreichen Figuren der griechischen, römischen, orientalischen und nordischen Mythologie (Pandoras Büchse S. 141, Perseus S. 147, Kassandra und trojanisches Pferd S. 149, „Šeherezada“ und „odnu z svoič kazok“ S. 156, 228 und 297, „davnij Minotavr“ und „Tezej“ S. 186, „Charibdy j Scilly“ S. 193, Charon und Apollon S. 210, Circe S. 217, Jupiter, Orpheus, Salomeja S. 221, Prometheus S. 222 und 345, Perseus und Andromeda S. 230, Hektor und Andromach, Achilles S. 251, Ahura Masda und Ahriman S. 253, Odyssee S. 260, Nibelungen S. 266, Medusa S. 269, Minotaurus S. 270, Adonaj S. 286 und 289, Walküre, Walhall und „Sokratova cykuta“ S. 294f, Neptun, Venus, Mars, Jupiter, Herkules S. 299, Cassiopeia, Waage und Orion S. 319, Janus S. 332, doppelt Prokrustes S. 337). Weniger zahlreich sind die Bezüge zu Vertretern von Kunst und Musik. Doch auch sie weisen eine stilistisch und nationale Bandbreite der Berühmtesten vom 17. bis 20. Jh. auf (Doré S. 161, Chopin S. 272, Gaugin S. 284, Rerich S. 285, Rembrandt, Watteau S. 292, Exotik Gaugins, Rubens S. 293, Sibelius S. 307, Picasso S. 332).

Besonders hervorgehoben seien Burghardts Verweise auf die ukrainische Literatur, die im wesentlichen die wichtigsten Schriftsteller der ukrainischen Literaturgeschichte („ščo buv filosofom i buv poetom“ – Skovoroda S. 143, „Dosyfeja“ ein Vermittler zwischen den moldavischen, ukrainischen und russischen Literaturen und Kulturen im 17. Jh. S. 144, „zvuky ‚Zapovitu““ S. 156, „Kobzarja“ und Zitat daraus S. 167, Ševčenko S. 277, „Zapovit“ und „Ševčenkovi lany!“ S. 313, Skovoroda, Kotljarevs’kyj S. 317) und wichtige Vertreter zeitgenössischer Strömungen (Les’ Kurbas als Vertreter von ukrainischem Futurismus und modernem Theater S. 210f, Olena -vermutlich Teliha- S. 278 und Ol’žyč beide als Vertreter der Prager Schule S. 283, aber auch sowjet-ukrainische bzw. -polnische

Schriftsteller Wanda Wasylevska und Kornijčuk S. 308) umfaßt. Motive eines slavischen Märchens formulieren den oben interpretierten Gedanken aus Teil I, nämlich die Phönix-Idee bezogen auf die Ukraine (Ivan Carevič S. 136f, žar-ptycja S. 162f). Personen und Ereignisse der ukrainischen Geschichte betreffen v.a. die historischen Stationen von Ansätzen zu einer eigenständigen Ukraine, nämlich der Kiever Rus im weitesten Sinne (I'mutorokan S. 135, Ivan Kalyta S. 246, Ol'ga S. 268, „Jaroslavovi zakony“ und „Monomachiv zapovit“ S. 317, Monomach und Rjurik S. 356), der Gründung L'vivs („Romana Halyc'koho i Danyla“ S. 156, Danil-Krone S. 317), des Kosakenaufstands von 1648 (Bohdan, S. 156 und 162) sowie der Eigenständigkeit und Oktoberrevolution im 20. Jh. (Petljura S. 156 und 162, Literaturdiskussion 1925-1928 S. 223).

Auch die in der Epopöe referierten Ereignisse der russischen Geschichte, die fast ausschließlich Akteure, Ereignisse und Schlagworte der neusten Zeit (Ende 19./1. Hälfte 20. Jh.) umfassen, betreffen die Ukraine (Andeutungen „Žde Peterburg svoho šamana“ und „z svjatym chrestom z'jednaty falus“ und dann explizit Rasputin Hrehuar S. 144f., in Andeutungen Narodniki und Terrorismus gegen das Zarentum S. 145, Andeutungen von Lenins Rückkehr nach Rußland als negatives historisches Ereignis - verplombter Wagen als trojanisches Pferd S. 149, Trotzki und Joffe S. 151, die Wahl des bürgerlichen Namens Uljanov macht Lenin zu einem Menschen jenseits von Personenkult S. 152, ČK S. 153 und 174, Marx, Lenin, Bakunin als Theoretiker des Sozialismus S. 155, Schlagwort „u Tretij Rym“ S. 157 und 178, Kolčak, General Denikin, Wrangel S. 164f., Lenin S. 172 und 225, Stolypin und Marx S. 173, sozialistische Schlagworte „koly nam normu dav Stachanov,/ koly mašin/ ...“ S. 177, „Relihija - ce davni zabobony,/ jaki zvely ljudej,/ relihija - ce dlja narodu opij,/ v jakomu vin svoju svidomist' topyt'.“ S. 177f., Schauprozeßopfer Bucharin, Rukov, Zinov'ev, Kamenev S. 179, sozialistische Schlagworte „kolchoz“, „mašyna“, „traktor“ i „beton“ und Stachanovarbeiter... „ženut' seljan u kolektyvy“ S. 180, 1932 periphrasiert als 16. Jahr des Sozialismus ironisiert den Schöpfungsanspruch und gleichzeitig als Jahr erhöhten Kannibalismus, „normu“ für Sozialismus und v.a. Poeten S. 181, Marx S. 183, 187 und 225, NKWD S. 205 und 210, Aufzählung von Straflagern „na Solovky, na Kolymu, na Lenu“ S. 209, Zitat „fašyst, naroda vrah“ S. 212, zur Situation in den Lagern „...tabir;/ trud, holod, zlydni i tortury“ S. 215, weitere Lager S. 218, Lager Kolyma S. 226, Trotzki, Kamenev und Bucharin S. 229, „kraj ,proletiv““ S. 314, „Bat'ko Stalin“, „rodyna svjataja“ und „russkaja zemlja“, 3. Rom, Stachanov S. 315, „volodar ,mas““ S. 337, Kolyma S. 338, ČK S. 343). Im übrigen neuzeitliche russische Geschichte, verschiedene herausragende Zaren, der Napoleonkrieg, die Teilungen Polens, die Bauernaufstände (Kutuzov und Suvorov S. 297, „Petra i ljutoho Ivana“ S. 297, Jahail S. 308, Stenka Rasin und Jermak, Otrep'jev und Pugačov S. 317, Potemkinsche Dörfer S. 318). Intertextuelle Verbindungen zur Geschichte betreffen im übrigen Europa von der griechisch-römischen Antike (Pompei S. 186, Julius Cäsar S. 236, römischer Gladiatorenspruch zitiert „Te salutant morituri!“ S. 244, Athen/Jellady – Sparta S. 249, „druhyj Rym“ als Chiffre für Byzanz S. 252, Nero S. 290, Zitat „panem et circenses!“ S. 291, Cäsar, Casanova, Kaligula S. 313, Alarich S. 277, Archimedes S. 300) über verschiedene Revolutionen (technische Revolution durch Erfinder wie Markoni und A. Edison S. 140 und 179; zwei Pioniere der Luftfahrt Bleriot und Farman S. 142, Marseillaise als Verweis auf die französische Revolution als Symbol von Demokratie S. 149, mexikanische Revolution S. 151,

Danton, Robespierre, Marat und Charlotte Corday für die Aussage: die Revolution frißt ihre Kinder S. 179, Machiavelli als Philosoph vor der frz. Rev. sowie russische Oktoberrevolution siehe unten S. 344) und die Entstehung verschiedener Imperien (Teoderich, Ottonen, Barbarossa, Friedrich von Hohenstaufen zur Entstehung des deutschen Reiches S. 153, Türken vor Wien, Franz Ferdinand, Rudolf, Karl und lateinisches Zitat „Tu felis Austria, tu nubes!“ als Blüte des Österreichisch-Ungarischen Imperiums S. 154f - mit Sobeski nochmals eine Anspielung auf die Türken vor Wien S. 307) zu den beiden Weltkriegen, die die Zerstörung dieser Imperien beinhalten (Marx S. 142 und „Kapital“ S. 145, „tannenberz’koho bolota“ S. 146, Kronstadt als Chiffre der Matrosenaufstände, die zur Entzündung der russischen Revolutionen von 1905 und 1917 beitrugen S. 149, Balkanisierung und Internationale als Schlagwörter zu Zwischenkriegsereignissen S. 151, Spiegelsaal von Versailles als Motivationspunkt verschiedener Kriege 1870/71, 1914-18, 1939-45, Goten, Vandalen und Langobarden als Eroberer und Zerstörer in Europa S. 155, polnisches Zitat „uciekać bedzie de Warszawy“ S. 163, Marx, Leibniz, Kant, „Kapital“, Lasalle S. 175ff; in Teil III v.a. deutscher Faschismus: Thälmann, Nietzsche, Wagner als deutsche Prominenz der Nazizeit S. 240, „tretje carstvo“ S. 243, bedeutungsvolle Geographie Berchtesgarden, Sudeten S. 245, Salzberg S. 246, deutsche, ungarische und rumänische Schimpfwörter als Umgangston in kriegsbedingten Situationen S. 259, Auschwitz und Zitat „Arbeit macht frei“ und polnisches Zitat S. 267, Bolschewiken, Dachau, Gestapo, Lager S. 269, Gestapo wieder und deutsches Zitat S. 271, „fjurer“ S. 273, Bachmeier, Buchenwald S. 274f, deutsches Zitat S. 277, Gestapo und NKWD S. 279, Sachsenhausen S. 280, Versailles S. 293, Stalingrad S. 294, Goebbels, Landsturm, Führer S. 295, Barbarossa und Lenin als Rußlandfeldzug, Port-Arthur S. 296, polnische Namen in der Mazurka S. 308, „kinec’/ tysjačolit’noï deržavy“ und „fjurer“ S. 309, Rosa Luxemburg S. 315). Außereuropäische Ausnahmen sind: Ramses als Name ägyptischer Pharaonen hier im komischen Kontext als innerlich hohle, eingebildete Person (S. 269) und der indische Pazifist Ghandi (S. 324). Eine weitere Gruppe von Anspielungen betrifft im wesentlichen die christliche und jüdische Religion (Mauthausen und KZ-Insassen als solche Menschen, die aus dem Paradies gefallen sind S. 270, Chassid-Juden und Talmud S. 284, „Velykyj cadyk“, Talmud, Chassid, Jehova, Kain S. 285, Chassid, Cadyk, Jehova, Gott S. 288, Jehova S. 289, Cadyk S. 290). In je einem Fall geht es aber auch um den altukrainischen, heidnischen Glauben (altukrainischer „Dažbohiv“ S. 320) sowie den Islam („červonoho koranu“ als Metonymie des Fanatismus S. 264). Die christlichen Motive beziehen sich auf die wichtigsten Personen und Ereignisse aus der Bibel bzw. Apokryphen (Plakyda Jevstafij ein Märtyrer der Römerzeit S. 143, „Strašnoho Sudu“ S. 154, Kain als Brudermörder-Archetyp S. 170, Gott und Baalbek S. 173, „Strašna Subota“ und zweimal Christos S. 174, Bibel und Gott S. 175, Gott S. 176 und 179, Täufer Johannes S. 178, Hl. Georg „Jurij/ zi sribnym spysom na koni.“ S. 186, Adam und Eva S. 223 und 270, Pilatus S. 236, Seraphim S. 238, Moses S. 247 und 266, Jesus, Christus, Jericho, Luzifer S. 248, Bibel S. 267, Satan S. 270, Sodom S. 288, Gomorrha S. 290f., zynisch „mov Adam, znajšov vin Evu“ für Hitler und Eva Braun bzw. die Verführung von Menschen durch das Böse S. 295, Jüngstes Gericht S. 298 und 337, Jeremia S. 300f., Christus S. 318, die Personen/Figuren Ljucyfer, Hospod’, die vier Teufel usw. S. 321-354).

Liste der Komposita (in der Epopöe besonders auffällig)

„švec'-kazkar“ (S. 135), „drakony-litaky“ und „povtory-tonky“ (S. 142), „radio-jevanhelije“ (S. 150), „krov-vyno“ (S. 152), „volodarka-mašina“ (S. 153), „sercem-osedkom“ und „zolotajasnoi“ (S. 154), „smahljavo-kučerjavi“ und „imperija-posestra“ (S. 155), „myt'-chvylynu“ und „nenažerlyvo-nesyti“ (S. 162), „voždi-solitery“ (S. 179), „veleten'-kažan“ (S. 185), „lycarju-heroju“ (S. 193), „Danta-emihranta“ (S. 206), „nesterpuče-jasno“ (S. 208), „žyvym-polkym“ (S. 209), „sykomposvystom“ (S. 215), „zemlja-planeta“ und „samotn'o-syni“ (S. 223), „viter-burevij“ (S. 224), „vidhul'nja-konja“ (S. 226), „zeleno-žovtych“ und „suputnyka-poeta“ (S. 228), „vyhnanec'-Dante“ und „florenciju-Vkraïnu“ (S. 232), „zradnyka-chana“ (S. 233), „jasno-zolotyj“ (S. 239), „suvoro-bahrjani i nižno-blakytyni“ (S. 241), „čaklun-čaradij“ (S. 242), „viter-zavirjucha“, „Dante-stadionom“ und „vično-molodnym“ (S. 243), „volodar-pan“ (S. 247), „pivbohy-vladari“ (S. 248), „čarivnyku-pane“ und „rydajut'-plačut“ (S. 251), „rytmom-obogom“ und „rymy-špyci“ und „partača-markiza“ (S. 258), „mylyci-choduli“ (S. 262), „brodjahy-prochodymci“ und „materizinky“ und „Hatuly-hupaly“ (S. 265), „žydovu-bahatyryv“ (S. 268), „hestapivec-žartun“ und „rab-neborak“ (S. 269), „popy-svjaščenyky“ (S. 270), „marš-fjunebra“ (S. 272), „holo-pusto“ (S. 275), „nezrušno-mutne“ und „neoborno-šalenoho“ (S. 281), „bentežno-nesmila“ (S. 282), „chasydam-žydam“ (S. 284), „narid-Kaïn“ (S. 285), „doradnykiv-prorokiv“ (S. 287), „dryžyt'-tripoče“ (S. 288), „m'jasa-sterva“ (S. 289), „daremno-marno“ (S. 294), „Pažerlyvo-sumni“ (S. 298), „kornijčuk-čuk“ (S. 308), „ton-mažor“ und „kraïna-maty“ (S. 313), „kozak-netjaha“ (S. 316), „samozvanci-štukari“ (S. 317), „netjahy-pustuna“ und „Eneja-žartuna“ (S. 318), „suvoro-čornych“ und „maljar-mytec“ (S. 321), „oksamytno-čornoho“ und „lycar-zvirolov“ (S. 322), „misjac-bilorih“ (S. 323), „divčyna-pavuk“ (volksliedhaft S. 332), „strašno-ščodennyh“ (S. 338), „skokom-plyhom“ (S. 339), „jake-nebud“ (S. 341), „boho-, viršo-(...), kara-mazy“ (S. 343), „poet-patrycij“ (S. 344), „popeljasto-syvi“ (S. 349), „skeljamy-horamy“ und „šaltaj-šajtan“ (S. 350), „lukum-rachat“ (S. 351), „šalaputa-pustaroha“ und „charamaniv-chapturiv“ und „čar-zillja“ (S. 352), „polum'janysto-burekrylj“ (S. 353). Onomatopoetische Geräuschimitation: „tuktuk“ (S. 308), „har-har“ und „hav-hav“ (S. 260), „-bach!“ (S. 269), „bam-bim“ (S. 353).

Liste der Hyperbeln

„stožaryj“ (S. 139), „mnohoholova“ (S. 148), „mnoholykyj“ (S. 150), „v svitovim masštabi“ (S. 152, 270), „superfosfat“ (S. 181), „v masštabi svitovim“ und „voždi premudri“ und „Pivbohy vy, tytany i heroj“ (S. 182), „storjasnyj“ (S. 188), „stooke“ (S. 194), „stojazykyj“ (S. 209), „sto raz povtorjav“ und „vsesyl'nyj hniv“ und „stojazykyj“ (S. 213), „stokrat“ (S. 215), „myrom masštabe“ (S. 215, 313), „sto hromomu“ (S. 238), „stolitnij“ (S. 239), „stomotorovyj“ (S. 240), „stovuchi“ (S. 243), „stokrat“ und „stojazyka“ (S. 249), „stojazyko“ (S. 305), „sotnjamy sonc' zažarilo“ und „radist' i tuha bezmirni“ (S. 250), „stoholoso“ (S. 265), „stobarvnych“ (S. 291), „V pereblysku sta karativ“ (S. 308), „armady ptachiv“ (S. 310), „storukym“ (S. 311), „stokrotka-marharytka“ (S. 320), „krov bude rikamy tekty“ (S. 324), „...jak buv ty/ mil'jon rokiv tomu...I sotni raz toj son vže rozlitavsja...Doslidnyk terpyt' sotni raz porazky..i os' v p'jatsotyj raz...“ (S. 330f).

Liste der Zeitmetaphern

Bereits in den ersten Zeilen: „U vičnosti, de svitla strum teče,/ povil'no krutjat'sja koleša času,“ und „ljutyj vik“ (S. 132), „vesnjaniy radisnij pori“ (S. 133), „hriznyj čas“ (S. 134), „Myhtyt' mynuloho ekran“ (S. 138), „zahuv času povil'nyj krok“ (S. 141), Anapher von „Vik“ (S. 142), „V novi časy novyj panuje styl'“ (S. 145), als Jahreszeitenwechsel „Mynalo lito“ (S. 147), in Form eines Polyptotons „Po roci rik mynav“ (S. 148), „Doba/ nastaje novoščasna“ (S. 150), „Vse, ščo stolittjamy bujalo,- zhaslo“ (S. 155), „lit slipym“ und „lycha pora“ (S. 157), „Istorija vidminy ljubyt“ (S. 159), „Jak sriblom čas poznačyt' skroni“ (S. 161), „hodynu zlu“ und Verfremdung von Zeit „Časiv mynulych boževillja/ časam pryjdešnim - dyvnyj dar./ Epocha ljutoho svavillja/ kolys' p'jankych nabude čar:/ peremusuje, perebrodyt'/ i perebarvyt' nam roky, ščob, zapalyvšy sjajvo vrody,/ svityty v temrjavi viky.“ (S. 171), „za ščaslyvych dniv“ (S. 173), „dobu kolonizacij,/ dobu dečuvanych eksterminacij,/ talantiv, parij, naprjamkiv i sekt,-/ dobu, ščo likviduje intelekt.“ (S. 176), „lycha doba“ (S. 188), als Jahreszeiten „...spalenyh rokiv./ Mynaly lystopady j kvitni.“ (S. 189), „Ja ne zminyvs'; minjavsjja til'ky čas“ (S. 193), „moi časy byly lychi“ (S. 194), Periphrase „sim nočej“ und Vergleich „(ti p'jat' hodyn - jak vičnist'...)“ (S. 197), Vergleich „Toj v'jaznja tyžden'....padaly hirki, jak sik ahav,/ hodyny v mozok“ (S. 198), „časiv šalenstva i svavillja“ (S. 203), „času mertvyj i cholodnyj“ (S. 209), „ič vykochujut' rokamy“ (S. 235), „zli časy“ (S. 240), „Tut tekly moi dytjači dni“ (S. 253), „najvyščoho let,/ vik zlotyj i sribnyj...“ (S. 281), „plekalosja vikamy“ (S. 287), Wiederholung von S. 171 „Časiv mynulych boževillja/ časam pryjdešnim - divnyj dar./ Epocha ljutoho svavillja/ kolys' p'jankych nabude čar./ Peremusuje, perebrodyt'/ i perebarvyt' nam roky,/ ščob, zapalyvšy sjajvo vrody,/ vernuty vtračeni viky.“ (S. 296), „rokamy/ svitlymy“ und „sonce sušyt'/ dni moi“ (S. 301), „bo čas, mov sriblo, ryne“ (S. 303), „Mynet'sja čas. Nova doba hrjade...“ (S. 310), „Nevže ž naviky vkryv ruinu popil,/ ne polyšyvs'j slidu lit?“ (S. 311), „U roky strašni, žorstoki,/ v porožneču mertvyh lit/ ...“ (S. 314), „Tut roky strašni j žorstoki“ (S. 316) und Variation „Ce vam roky strašni, žorstoki.“ (S. 317), „Vstaje davno mynule, mov sučasne,/ splyvaje z nadriv spalenyh rokiv:/ nikoly ne zhasav i ne zahasne/ vohon', ščo raz zaplomeniv.“ (S. 324), „Mynulo vse...“ (S. 349), „Spynit', spynit' te koleso prokljate/ istorii, krutit' u inšyj bik-/ ne tak, ne tak, jak ti čorty zavzjati/ joho krutyly vik-u-vik.“ (S. 353), „vičnosti morja“ (S. 355), gesamte Seite 356 als völliger von Menschen zu schaffender Neuanfang der Geschichte nach ihrer Zerstörung.

Anhang C: Orthographische und Linguistische Fragen zu Burghardts Texten

An dieser Stelle sollen Rechtschreib- und Tippfehler sowie das Phänomen der anderssprachigen Interferenzen in Burghardts Gedichten Erwähnung finden. An Stelle einer umfassenden Untersuchung des Phänomens werden jedoch nur einige Beispiele aufgeführt.

Zu den orthographisch-grammatischen Fehlern zählen die falsche Kommata-Setzung in den Gedichten „Herbststimmung“ (Z. 2) oder Tannhäuser (IV/18-19, X/11); fehlende Interpunktion in „Tajna volja“ (Z. 2); die Schreibung „tiefeM“ in „Die Liebenden“ (Z. 12); der fehlende Buchstabe in „wildenfachter“ aus „Jeanne d’Arc“ (Z. 18); falsche Buchstaben in den Gedichten „Gefahren“ (Z. 13: „neblichen“) und „Vošla ty v žizn’ moju...“ (Z. 26: „edinstvinnoj“); ein unnötiges Relativpronomen (Z. 12); die Form „sinne“ statt dem Infinitiv (Z. 13) und eine falsche Satzkonstruktion (Z. 20) in „Judith“. Das Poem „Ukraina“ drucken sowohl „Tvory“ als auch „Vybrane“ mit einem Komma in Zeile 7 und beginnen die folgende Zeile mit einem Kapital. Diese Fehler v.a. in den deutschen Gedichten mögen mit mangelhaften Sprachkenntnissen der ukrainisch-amerikanischen Herausgeber zusammenhängen.

Eine Vermischung der ukrainischen und russischen Sprache, die in aufgrund der historischen Völkervermischung in der Ukraine in verschiedensten Ausprägungen vorkommt, zeigt sich auch bei Burghardt. Ukrainische Verbformen tauchen z.B. in den russischen Gedichten „Tak nežno o ljubvi mne pelo...“ (Z. 9), „Sudila dolja neizbežnaja...“ (Z. 9) und „Otdavši dušu golubuju...“ (Z. 3) auf. Im russischen Gedicht „Belye noči...“ taucht das ukrainische Wort „zorjam“ (Z. 15) auf. Das ukrainische Indefinitivpronomen „chto-to“ findet sich ebenfalls in einem russischen Gedicht, nämlich „V moej duše vsplyvaeš ty, kak lebed’ belyj“ (Z. 7). Umgekehrt verhält es sich jedoch genauso, beispielsweise mit dem russischen Begriff „gorazd“ im ukrainischen Poem „Prokljati roky“ (III/2/2) oder der russischen Form des Pronomens „on“ im ukrainischen Bisonett „Kortes“ (I/12). Letztere Abweichung war vermutlich beabsichtigt, da sie zur Euphonie beiträgt. Die in Anhang B aufgezählten Komposita aus „Popil imperij“ entsprechen eher der Tendenz zur Wortreihung der deutschen Sprache, die in den slavischen Sprachen meist durch adjektivische oder Genitivkonstruktionen ersetzt werden. Im Manuskript „Dichtung der Verdammten“ wird anhand der handschriftlichen Verbesserungen ein falscher Umgang mit dem deutschen Dativ sichtbar, der typisch ist für slavische Sprecher.

Anhang D: Übersetzungen der Gedichttexte und deutsche Gedichte

Cortés	
I.	II.
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
13	13
14	14

(Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 55f.)

Antonius und Kleopatra

I.

1 Ewig möge man geschaukelt werden von schwarzen Wellen
2 unter den blauen Segeln der Träume.
3 Hinter dem Horizont in den unbezwingbaren Umarmungen
4 wurde ein heißer Tag ohnmächtig.

5 Wenn im Rhythmus der weißen Betörungen
6 der berauschte Wirbel der Stunden braust,
7 wirst du denn den Schiffen folgen,
8 denen der Tod prophezeit wurde?

9 Wenn des Wahnsinns wilder Schrei dich erreicht
10 von deinen zerschlagenen Galeeren,
11 mag das Schiff, wo es will, den Anker werfen.
12 Ist das denn jetzt nicht gleich?!

13 Und im Sturm der Leidenschaften, der Gier und Verzweiflung
14 wird in ihren entkräfteten Händen
15 die Flagge des Wahnsinns mit Flammen wehen
16 und sie wird jahrhundertlang brennen.

II.

1 Auf den goldenen Kelchen, den noch nicht ausgetrunkenen,
2 schimmerte wie Tau rosig der Wein.
3 Irgendwo schlummerte Ägypten mit schläfriger Lotosblume
4 und atmete mit Düften ins Fenster.

5 Du brachtest nicht großzügige Opfer dem Paladin,
6 sondern einer unsterblichen, freudigen Schönheit,
7 du hast sie nicht verraten in der Stunde des Todes
8 und zu ihrer Ehre wurden Lanzen gebrochen.

9 Was bedeutet dir Aktium und was Spott
10 und die Flotte, die zerschlagene? Möge der schwarze Strudel
11 den Ruhm, die Imperien und die Macht verschlucken!...

12 Sein stolzes Rom verachtete der Triumvir
13 und im Augenblick des Todes, in dem er alles zu vergessen vermochte,
14 trinkt er mit geöffnetem Mund zuletzt das Gift.

September 1933 (Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 60f.)

Antonius	Othello
<p>1 Der Pokal stand da, noch nicht bis zum letzten Tropfen ausgetrunken. 2 Auf den Vergoldungen der Tassen 3 versprühte erkalteter Wein rosa Tau 4 und wie ein verträumter Lotos schlummerte Ägypten.</p>	<p>1 Unterm Baldachin schläft friedlich sie 2 und die Brust sanft die unruhige Decke bewegt, 3 und das Gewebe von arabischen Seiden ruhig atmet, 4 im Schlaf peinigt das Weiß der Kissen.</p>
<p>5 Längst hast du dein Szepter ins Meer geworfen: 6 alles das, was zur Ehre des Paladin verbrannt worden war, 7 ein Wirbelwind, gleichgültig über den Altar hinwegfegend, 8 Verstreut lediglich Goldstaub in den Jahrhunderten.</p>	<p>5 Im venezianischen Fenster verbreitet der Mond 6 ein durchsichtiges Licht, das immer höher gleitet, 7 und auf den Boden zitternde Muster stickt. 8 In den Kanälen plätschert eine schläfrige Welle.</p>
<p>9 Was ist Aktium, was ist der Untergang aller Galeeren. 10 Ihres Atems rosiges Maß 11 wiegt dich in einer sonnigen geschützten Bucht.</p>	<p>9 Doch zwei Arme, wie bronzene Schlangen, 10 die schwarzen Handgelenke gebogen wie Hälse, 11 verflochten sich zu einem stummen Knoten der Verzweiflung.</p>
<p>12 Dein stolzes Rom, den Triumvir vergessend, 13 hast du in einem einzigen, ganzen Augenblick, Antonius, 14 alle Wonne verspielt, die die Erde schuf.</p>	<p>12 Es erstarrte die vom Lichtstrahl versilberte Klinge 13 und der Maure beugt sich, wie eine schwarze Zypresse, 14 als dunkler Schatten über die schlafende Desdemona.</p>
<p><i>(Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 324f.)</i></p>	<p><i>(Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 330)</i></p>

Beatrice

I.

1 Dich umgab der Sänger, der dich über die Sterne hinaus emporhob,
2 mit einem solch unsterblichen Licht,
3 daß bis heute noch durch die Weite der Jahrhunderte
4 helle Strahlen zu uns dringen.

5 Als wärst du durstig, erfaßt du, Dunkelaugige,
6 den unstillen Laut der Worte, wie einen Flaum,
7 wenn die Klangreihen meiner Verse
8 rauschen wie herbstliche Schwarzpappeln.

9 Was sind alle Schätze, die im Meer versenkt wurden!
10 Plötzliche Freude und diesen kindlichen Glanz,
11 der in deinen Augen aufblitzt,

12 tausche ich gegen nichts. Wie
13 ein himmelblauer Mond, von den Handflächen fließend,
14 dein schwarzes Haar und deine gebräunte Stirn.

II.

1 Du bist noch ganz Vorfrühling, oh Beatrice!
2 Du bist ganz Licht des Morgensterns,
3 mit dem die Sänger, Poeten und Maler das Mittelalter
4 irgendwann einmal durchdrungen haben.

5 Noch zittern die ersten Tränen der Freude und des Schmerzes,
6 wie auf einer Birkenrinde,
7 aber die Engel dort oben rühmen immer wieder
8 deinen dreimal gesegneten Namen.

9 Sieh, jetzt beginnen alle deine Nächte und Tage
10 um dich herum mit wunderbaren Strahlen zu scheinen
11 und beginnen, uns zu blenden wie weiße Flügel:

12 Denn in düsterer Stille zwischen den Felsen
13 flocht die kalten Diamanten seiner Terzinen
14 dir ins Gewand der dunkle Dante.

31.1.-1.2.1936 (*Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 107f.*)

1 Ich ging mit einem Traum von Beatrice
2 und im Himmel erhaschte Abglänze
3 durch ein Fünfeck der Kutscher,
4 der Rand des Horizonts wurde golden.

5 Mir quälten die traurige Seele
6 auch nicht enträtselte Träume,
7 und mein treuer Gefährte Vergil
8 verschwamm im Frühlingsabend.

9 Und du tratst hervor, mich zu begrüßen.
10 Und der glühende Mohn in deinen
11 Händen brannte wie jener Abend
12 auf sich rosa färbenden Wellen.

13 Dein flammendes Herz
14 in den Händen trugst du zur Begrüßung,
15 damit nicht sehnliche Unsterblichkeiten
16 die Seele empfinde.

17 Die Seele erträgt nicht den Glanz im Paradies:
18 ihr ist der zweite Kreis der Hölle lieb,
19 wo sich lieben Paolo und Francesca
20 und den früheren irdischen Traum sehen.

Herbst 1921 (*Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 314*)

Provence

Bernard de Ventadur

1 „Es bringen mir sowohl der Regen als auch der Wind Glück.
2 Meine Lieder sind des Winters berauschende Gabe.
3 In meiner Seele halten herbstliche Stürme und
4 Häufige Gewitter ein Feuer wach.

5 Aber göttlicher Schnee fällt herab wie eine heilige Hostie
6 und bedeckt die Steppe wie der Blumen weißer Zauber.
7 Wozu ein Gewand! Es brennt der Liebe Glut.
8 Es brausen in der Brust die Feuer von hunderten von Flammen...“

9 So rühmte neben blumengeschmückten Zäunen,
10 ohne geheime Belohnungen zu verlangen
11 von der wunderschönen Herzogin der Normandie,

12 ein stets ergebener, treuer Troubadour
13 in der sonnigen Provence, unter blauem Himmel,
14 die Liebe Bernard de Ventadur.

(Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 64)

Bernard de Ventadur

1 Mit dem Regen und dem Wind trifft das Glück ein
2 und mein Lied ist des Winters klirrende Gabe
3 und das Sonnenfeuer schwillt an
4 in meiner Brust, lärmender als trübes Wetter.

5 Schenkt der Winter eine kalte Hostie
6 ganz in den weißen Hyazinthen der Schneebecher...
7 Wozu brauche ich ein Gewand. Der Liebe gereifte Glut
8 Brennt und meine Brust erhitzt sich von süßer Macht...

9 Oh, so in Gefangenschaft, hinter Rosenschranken,
10 keine feierliche Belohnung verlangend
11 Von der herrlichen Herzogin der Normandie,

12 ein stets ergebener, treuer Troubadour
13 in der sonnigen Provence, unter blauem Himmel,
14 besang die Liebe Bernard de Ventadur.

(Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 328)

Erschießung

1 Wie ein Astronom plötzlich begreift die Ewigkeit
2 durch ein Teleskop, der Bewegung der Körper folgend,
3 blickte er in die dunkle Mündung eines Gewehrs
4 und begriff durch die Seele die Unendlichkeit.

5 Er wußte: was bedeutet unseres Lebens Vergänglichkeit?
6 Hinter allem, worum die letzte Stunde trauerte,
7 stand der weite Hintergrund, so sauber und weiß,
8 wie der schneebedeckten Berge glitzernde Milchigkeit.

9 Immer, wenn die ans Ufer geschlagene Welle zurückflutet,
10 fließt sie von neuem in den Schoß des Meeres.
11 Er warf sein Leben, das so federleicht war, wie der erste Schnee,
12 hinauf zu fernen Sternen.
13 Während hier allein irgendjemandes Asche, die dort unnütz ist,
14 der müde Wind den Abenden schenkt.

(Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 333)

Gott

1 Er war bei mir durch alle Schrecken lang vergangener Tage,
2 so, wie er von den alten Seiten strahlt
3 im blutroten Schein, in grauen Alpträumen,
4 in denen ihn Moses in jenen Tagen sah.

5 Und das Silber der geschmolzenen Schwerter
6 war schon ganz vergossen in den künftigen Strafen,
7 wie eine laute Flamme in Weltbränden
8 trat er ein ins altertümliche Chaos der Nächte.

9 Doch ich sammelte ihn überall stückchenweise
10 und warf ihn wie eine Toga in den Himmel
11 und dort fließt er durch Sternbäche,
12 durch Versammlungen von Sonnen hindurch, ungeflochtene Haare,
13 durch ruhige gleichmäßige Winde,
14 mir in die Segel des Lebens wehend.

(Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 334)

Asket

1 So langsam entließ er die Wurzeln in den Himmel...

2 Der tauben Gebete geschmolzenes Metall

3 häufte er in langen Jahren an

4 in seiner Brust wie in einer glühenden Esse.

5 Als er doch mit Hartnäckigkeit fortfuhr, sich zu suchen

6 in der Tiefe seiner Spiegel,

7 da erklang das Echo der eigenen Gebete

8 schon wie der Trompeten Donner aus Himmelssphären.

9 Da schien ihm: alles, was bei ihm,

10 was Mensch, Tier, Schlange

11 oder nur eine Sache war, blieb ein ewiges Hindernis

12 zwischen ihm und jener Welt, die nicht sichtbar war,

13 das von der Natur aufgestellte Gesetz

14 schwankt wie die Mauern Jerichos.

(Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 332)

Oktober. Jahr 1917.

1 Aus dem Saal des Winterpalasts schon
2 fühlten sie, wie die Nevski-Wellen brodelten,
3 und sie freuten sich: sie schickten sich an, den Krieg
4 bis zum siegreichen Ende zu führen.
5 Irgendwo stürzte schon ein Wirbelwind Sonnen von den Himmeln.
6 Und hier haschten sie aufgeregt jeden Laut:
7 Wer wußte, ob das rotgeflügelte Pferd springen würde
8 oder ob nun ihre Herzen ungleichmäßig schlugen?
9 Aus den Fenstern schauen sie: wie das Segel
10 lag auf dem Horizont, das Weltall vertretend,
11 die Ferne in roter Eroberung ergreifend.
12 Es wächst, wächst wie ein Sturm über der Steppe,
13 jemandes fremder und riesiger Schatten
14 von kleiner Statur mit grauer Kappe.

(Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1991), S. 358f.)

Volodymyr

I.

1 Ein von Byzanz abgeordneter Mönch
2 eröffnet ein Bild des Jüngsten Gerichts.
3 Und sieht den Fürst der Hölle und paradiesische Lilien,
4 die der erfinderische Künstler gemalt hat.
5 Höre! Es naht heran die furchtgebietende Frist.
6 Über das Feld fliegt der schwarze Schrei der Fanfare hin.
7 Aus Gräbern werden Heldentaten und Verbrechen auferstehen
8 und der Weg zur Ewigkeit wird geradeaus liegen.
9 Wie soll man den Salzsee durchschwimmen
10 aus jenen Tränen, die Rohnida vergoß,
11 und den roten Fluß aus brüderlichem Blut?
12 Aber langsam löst sich der Nebel auf
13 und schon strahlt in der rosa Farbe der Hoffnung
14 die unbekannte Weite der Jahrhunderte.

II.
1 Goldener Schnurrbart und der Kopf silbern...
2 Wie sie ihn durch Schmutz und Staub gezogen haben!
3 Der Dnjepr schaukelte ihn in seinen Weiten,
4 aber seine Tage sind wie niedergemähtes Gras.

5 Und das Schicksal, das nicht reich ist an Worten,
6 zählt jeden Atem, jede Bewegung,
7 schon zeichnet es einen anderen Weg in den Sternen,
8 der Keim und Erntezeit bedeutet.

9 Nur im Traum scheint dem Fürsten,
10 daß die Stadt in die Weite Löwenschreie schickt,
11 ihren Kreis langsam erweiternd.

12 Und er, erschrocken, versteht nicht,
13 was jener Wirbelwind des Lichts und der Bewegung bedeutet
14 und das Gold der Kuppeln, das gegen die Sonne anschimmert...

III.
1 Über weite Fluren herrschend,
2 stand er, in Bronze gegossen, auf dem Berg.
3 Unter ihm wogt ein Meer von Kastanien
4 und vom Dnjepr trägt der Wind Gesang herbei.

5 Er begegnete im Gewand nicht einem einzigen Sturm.
6 Die Jahre verfließen in Fetzen von Nebel.
7 Und nun donnert im Lärm von Flugzeugen
8 der unselige Brand roter Fahnen.

9 Im Frühling hinter den fernen Horizont schauend,
10 sieht der Fürst alljährlich: Es birst das Eis.
11 Und er erinnert sich, wie nach schlechten Zeiten,

12 ohne Spuren zu hinterlassen, sowohl
13 die wilden Petschenegen als auch die grausamen Obren starben
14 und ein Lächeln umspielt den ernsten Blick.

1938 (Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 130ff.)

Der Stier vor dem Kampf

1 Diese Vielzahl von Köpfen erblickend
2 und in ihnen der unzähligen runden Augen Brennen,
3 wie in Fönarlampen, steht er in der Arena
4 und nach oben strebt der hartnäckige Wuchs der Hörner.

5 Und im entfernten Sturm der Stimmen
6 ihre Bedeutung noch nicht verstehend,
7 strebt er, das Sichtfeld erweiternd,
8 vergeblich danach, ein bekanntes Rufsignal aufzufangen.

9 Und plötzlich sieht er, blind geworden durch den Degen,
10 wie das, was taub taumelt, mit getrüübter Feuchtigkeit
11 sich ausbreitend entlang der dunklen Durchgänge der Venen,

12 um dann den trockenen Sand der Arenen purpurrot zu färben,
13 - hier mit roter Flamme, die Blicke reizend,
14 in den Händen des Torero rebelliert.

(Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 333)

Skovoroda

1 Gehen, gehen ohne Ziel und Zweck...
2 In sich aufnehmen Wind und Räume
3 und Wald und Feld und den grenzenlosen Himmel.
4 Die Seelen nur singen: „Blühe, Blühe!“

5 Bis eine eigene Welt in ihr zu reifen beginnen wird,
6 in der auch Sonnen und Sterne sein werden
7 und stille Wasser, rein und durchsichtig.
8 Herrlicher Weg der klaren Einsamkeit.

9 Gehen bei Schnee und Wind, bei Regen und Sturm
10 und durch der Weisheit Wein lindern den Gram.
11 Denn vielleicht ist das für uns das ewige Vermächtnis,

12 dieses Wandern, weit und grenzenlos,
13 und möglicherweise gibt es keinen anderen Weg,
14 um aus dem Chaos der Seele eine Welt zu erschaffen.

(Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 89f.)

<i>Graublauen Rauch eines Lagerfeuers verbreite ich... – A. Blok</i>	
1	Unter dem purpurroten Himmel aufsteigend,
2	ballt sich die helle Flamme eines Lagerfeuers.
3	Wer bist du? Ehefrau oder Schwester,
4	ich weiß es nicht.
5	Doch zu deiner Ehre
6	verzehre ich auf jenem Lagerfeuer
7	mein Leben.
8	Und mit goldenen Kreisen in der Höhe,
9	aufkeimend, wächst die Trauer und breitet sich aus
10	und der Schein wiegt sich in der Ferne.
11	Wir sind allein
12	und im Läuten der Totenfeiern
13	ballt sich das Leben
14	mit einer unentzündeten Sehnsucht.
15	Was ist das Leben, Traum oder Frucht einer Täuschung?
16	Oder eine helle Flamme des Lagerfeuers,
17	die in der Nacht bis morgens durchbrennt
18	mit Nebel
19	vergeht ins Lasur,
20	ein Sturm saust vorbei
21	mit Orkan und Wirbelwind?
22	Ist nicht alles gleich. Soll es in purpurroten Kreisen
23	über uns brennen
24	und mit hellem Gold des Morgenrots fliegen ⁹⁰⁷
25	über uns
26	wie ein schrecklicher Feind
27	soll die Flamme qualmen
28	ihre rauchige Flagge.
	1921 (<i>Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 316</i>)

⁹⁰⁷ Vorschlag einer Muttersprachlerin, daß statt „darit“ ein Druckfehler und dem Kontext nach eher „parit“ gemeint sei.

1 In den Wasserkelch gieße ich lärmenden Wein
2 und sein Herz ist von rotem Schein erleuchtet.
3 Durch die Schwärze meines ausgebleichenen Seelengewebes
4 schreibe ich mit dem weißen Silber der Erinnerungen.
5 Und von vielen Begegnungen und vielen Gesichtern in der Vergangenheit wissend,
6 störe oft die Dunkelheit ich mit Aufblitzen von Wetterleuchten.

7 Und leise in die Ferne, wie Inseln, die in helle Dunkelheit gekleidet sind,
8 schwimmen Bruchstücke eines blendenden Lichts.
9 Doch trittst du deutlich, hell hervor,
10 vor jenem trüben Hintergrund dunkler, vergangener Tage
11 ins gotische Streben zur lasurblauen Höhe
12 wie eine weiße Kirche zwischen schwarzen Zypressen.

1921 (*Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 308*)

1 Viele Jahre suchte ich ihn
2 und meine Augen erblindeten,
3 an jede Tür klopfte ich,
4 ob nicht die traurige, düstere Gruft
5 der schwarze, glänzende Granit
6 seine liebe Asche aufbewahrt?

7 Hinter dem Schneesturm durchwanderte ich
8 schnee-staubige Wege
9 und der Gebete Rauch beweihräucherte ich
10 vor dem Traum in tauber Unruhe.
11 Bedeckt sich etwa bald alles für immer
12 mit einer Decke zärtlichen Schnees?

13 Zwischen den Feldern an der Kreuzung,
14 wo nur der hinüberfliegende Wind
15 mit der struppigen Weide flüsterte,
16 das Herz mir instinktive Angst
17 aus meiner Brust ausstoßend,
18 doch änderte sich seine Begeisterung.

19 Wir näherten uns einer Grenze
20 und um uns – das Königreich der Nacht,
21 doch wir sind taub, doch wir sind stumm,
22 doch unsere Augen sehen nicht,
23 geblendet von einem Schneesturm...
24 Bist du das etwa, Teurer?...

25	Wir nahmen uns bei der Hand und schauen	
26	durch die Äpfel der nicht sehenden Augen	
27	und in den Feldern ein wahnsinniger Schuljunge,	
28	der nördliche Wind entfernt sich,	
29	während mit blauem Dunst	
30	wir beide, ich mit dir, verflochten werden.	
1921 (<i>Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 300</i>)		

Terzinen

1 Wenn dich die Fanfare Deiner Sehnsucht
2 von neuem ins heimatliche, ferne Land ruft,
3 wo dich Unehre und Schimpf erwarten,

4 denke an Dantes Worte über der Hölle:
5 „Per me si va nella città dolente!“
6 „Hierher kommend, in Kummer und Verzweiflung,

7 die Hoffnung mußt du vollständig aufgeben“.
8 Bremse, Wanderer, die tödliche Angst,
9 wenn in der Seele du den grauen Tag auslöschst

10 und die Sonne in schwarzen Himmel erlöscht.
11 Möge der schweigsame und traurige Vergil
12 dir in den Steppen entgegengehen

13 und im blauen Land von Ševčenkos Idyllen
14 möge er dich führen zu Städten und fernen Dörfern,
15 wo reine Frühlinge auch uns einst schienen.

16 Achte auf die schreckliche Magie der Zahlen:
17 Hier ist die Hölle, das ist der sechste Teil der Erde
18 und der Rand der grünen Weiden und üppigen Kräuter,

19 die ihn schon überall mit Krätze bedeckt, -
20 den letzten Höllenkreis, den neunten Kreis.
21 Oh, Fabriken und Kreml aus menschlichen Knochen!

22 Keine sanfte Ruhe, - ungeordnete Bewegung,
23 wo Chaos im schwarzen Rauch lacht
24 und Chemie den unsterblichen Geist vernichtete.

25 Glasige, halbverdeckte Augen
26 jener Mütter, die ihre eigenen Säuglinge
27 aus Hunger fressen! Oh, Bankett der Nacht,

28 was ist auf der irdischen Decke Pestdunst!
29 Oh, der toten Körper purpurrote Hekatomben!
30 Was sich „Seele“, „Stern“ und „Garten“ nannte

31 - alles in Dreiecke und Romben hineingepresst.
32 An jedes Lied, an alle Gedanken
33 heftet die teuflische Hand Plomben.

34 Und du, du – nur ein abgerissenes Blatt,
35 das eine unbekannte Macht dreht,
36 ihren unverschämten Reigentanz anstimmend.

37 Im neunten Kreis der Hölle heult schwarzer Verrat
38 hunderttausend Rachen aufsperrend,
39 zerreißt, brüllt, prophezeit das Verderben.

40 Von den Häuption dieser Rachen wachsen wie Hörner hundert
41 Türme und in die Verfinsterung erheben sie sich hoch
42 und von jedem Turm durch den Mantel der Dunkelheit

43 beobachtet dich ein rastloses Auge...
44 Flieh, flieh und rette nicht das Leben,
45 sondern die Seele und in den weiten Raum verschwindend,

46 grüße das unbekannte Schicksal wie eine Schwester und
47 atme ein in dich den berauschten Sturm des Willens,
48 küsse fremde Büsche und Steine.

49 Bleibe obdachlos bis zum Ableben,
50 streife umher und iß das Brot des Unglücks und stirb,
51 wie der stolze Florentiner in der Verbannung.

52 Und vor dem Tod wiederhole den Kindern
53 jene Erzählung, die blieb wie eine Erinnerung
54 an eine uralte, vergessene Zeit,

55 wie im Gewitter bei Blitz und Donner
56 besiegte irgendwann das schreckliche Ungeheuer
57 der heilige Georg im hellen Helm...

58 Und wie der Drache fiel es besiegt nieder.

27.3.1935 (*Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 120ff.*)

Ballade über die Rache

I.

1 Dort, wo die Welle den Sand der Küste ausspült,
2 wo die Fischer täglich Netze auswerfen,
3 wo salzige Winde durch den Raum brausen,
4 wo ein Leuchtturm den gefährlichen Weg zeigt
5 und die Flut mit lärmendem Schaum überkocht,
6 singen abends die Frauen ein Wiegenlied:

7 Es zeigt uns das Meer
8 bei Nebel ein Trugbild.
9 Schlafe, oh Kind!
10 Durch Windgestöber
11 in den Sturm und Schnee,
12 doch ohne Wege,
13 schwimmt in die Ferne
14 irgendwo eine Brigantine...
15 Da ist der Holländer
16 grimmiger Zerstörer,
17 der Deutschen und Dänen

18 bedrohlicher Vernichter
19 Gödeke Michels.
20 Es eilt das Schiff,
21 die dunklen Segel
22 wie Flügel.
23 Gödeke Michels!
24 Alles rafft er unter seiner
25 schwarzen Flagge:
26 Silberschätze,
27 Waffen und Gefangene.
28 Schlafe ohne Sorge!
29 Die friedliche Morgendämmerung
30 entflieht dir.
31 Und dem Säugling,
32 der nicht einschläft,
33 erscheint im Schimmer
34 Gödeke Michels,
35 mit Glut und glühender Kohle
36 spritzt er durch die Felsen hindurch,
37 schwimmt im Dunst,
38 reißt heraus aus der Wiege
39 die Tochter in Stücke.

40 Jenes Lied sang die leise Mutter der kleinen Erk Mannis,
41 Gestrüpp in den rot glühenden Ofen werfend,
42 als das Meer durch den Nebel heulte,
43 und angstvoll horchte sie in die stürmische Nacht.
44 Der Regen klopfte an, als ob er mit Perlen an die Scheibe werfe,
45 und mit Schuppen schimmerten zerzauste Fische.

46 Und Tage wechselten mit ausgefüllten Tagen,
47 noch verbarg das Meer seine Schätze auf dem Grund
48 für Erk Mannis, ein Kindchen mit klaren Augen,
49 das am Ufer schon mit Steinchen spielte.
50 Und daran denkend, wie die Mutter die Kleine geschaukelt hatte,
51 sang sie dem unbekanntem Schicksal das Lob:

52 Es zeigt uns das Meer
53 bei Nebel ein Trugbild.
54 Schlafe, oh Kind!
55 Durch Windgestöber
56 in den Sturm und Schnee,
57 doch ohne Wege,
58 schwimmt in die Ferne
59 irgendwo eine Brigantine...

60 Und es wird geschrieben von neuem, Jahr für Jahr,
61 rollt eine stürmische Welle den rauhen Stein,
62 und für die Schöne vergingen schon siebzehn Jahre.
63 Mächtig lockte die noch unbekannte Welt jenseits des Meeres.
64 Als sie mit einem Kamm ihre Zöpfe kämte,
65 die gold-gelben, wie sommerliche Schwaden,
66 feucht vom salzigen Wind der Meere,
67 da sang sie die bereits vergessenen Zeilen:

68 Da ist der Holländer
69 grimmiger Zerstörer,
70 der Deutschen und Dänen
71 bedrohlicher Vernichter.

72 Stolz war sie, schön von Gestalt.
73 Mit klappernden Eimern am Wasser entlang gehend,
74 mit wohlriechender Milch von den Kühen kommend,
75 warf sie dem Wind zur Begrüßung immer das Lied entgegen:

76 Es eilt das Schiff,
77 die dunklen Segel
78 wie Flügel.

79	Gödeke Michels!	99	aus dem Nebel reckten sich die räuberischen Segel hervor
80	Alles rafft er unter seiner	100	und auf den Wellen schaukelte eine schwarze Fregatte...
81	schwarzen Flagge:	101	In jener Nacht kam Erk Mannis nicht zurück.
82	Silberschätze,		
83	Waffen und Gefangene.	II.	
		1	Von neuem schmücken Nebel Jahre nach Jahren.
84	Das graue Meer wand ein abendliches Bauertuch um.	2	Eine stürmische Welle glättet den rauhen Stein.
85	Irgendwo irrt Erk Mannis, die nicht sie selbst ist, umher.	3	Jahr für Jahr vergingen schon sieben Jahre.
86	Das beruhigte Meer lag wie ein Tiegel,	4	Mannis, der alte Vater, von Sorgen verhärtet,
87	in den sie ihre mädchenhafte Gier goß,	5	durch Grauhaarigkeit wurde das dunkle Haar gezeichnet.
88	besticktes Meer im weißen Schnee.	6	Oh, es war ihm in jenen Jahren nicht gut ergangen!
89	Und die Worte jenes Liedes, wie gewohnt,	7	Weder eine Herde Kühe noch Schafe weidet,
90	warf sie frech in den feuchten Raum, wie einen Appell:	8	denn dem Wohlergehen erlegte schon ein Ende auf
		9	der stürmische Gödeke Michels, der dreiste Räuber:
91	Es erscheint im Schimmer	10	dem Mörder wurde alles Gute zum Opfer;
92	Gödeke Michels,	11	er jagte auf dem Verdeck, jagte die Ware durch Wellen.
93	mit Glut und glühender Kohle	12	Was ihm nicht zu zerstören gelang, das vernichtete das Feuer.
94	spritzt er durch die Felsen hindurch,		
95	verschwimmt im Dunst,	13	Der alte Mannis, der in Dunkelheit und Regen zurückkehrte,
96	reißt aus der Wiege	14	in der unsicheren Stunde der Meeresflut,
97	die Tochter in Stücke.	15	traf auf dem Weg zur Hütte eine Fremde.
98	Hinter grauen Granitsteinen wie ein scharfgeflügelter Vogel	16	Aus ihrem Mantel strömten Ströme in Schlängelchen.

17 Sich an die Frau, die schlanke, unbekannte wendend,
18 öffnete er ihr die Türen des gastlichen Hauses:
19 „Ruh dich aus und wärme dich auf!“ Die Helläugige, Traurige,
20 trat ein, blieb in einiger Entfernung vom Fenster stehen
21 und stimmte ein Lied an, das dem Unglück
22 vor dem Schlaf von den Uferbewohnern den Kindern vorgesungen wurde:

23 Es zeigt uns das Meer
24 bei Nebel ein Trugbild.
25 Schlafe, oh Kind!
26 Durch Windgestöber
27 in den Sturm und Schnee,
28 doch ohne Wege,
29 schwimmt in die Ferne
30 irgendwo eine Brigantine.

31 Die alte Mutter saß hinter dem Spinnrad und spann.
32 Als sie jene Worte hörte, riß der Faden.
33 „Das ist ja Erk Mannis! Das ist ja meine teure Tochter!
34 Brachte dich, Tochter, die Sehnsucht nach Hause!“
35 Als ob die Frau niemanden sehe, nicht hörte,
36 wandte sie ihr erbleichtes Gesicht der Feuerstelle zu,

37 so unbekannt erschien ihr das heimische Dach.
38 Die Flamme spielte mit Glanz in ihren toten Augen.
39 Und auf die Asche, die graue, mit dem Fuß tretend,
40 als sei sie mit dem Schicksal im Zweikampf,
41 streckte sie über die Flamme die starke Hand
42 und sprach: „Ich schwörte dem Dämon des Bösen,
43 daß ich keinem Menschen die Geheimnisse verrate.
44 Nur dir, heiße Flamme dieses Hauses,
45 vertraue ich jetzt an: Zur Frau hatte mich
46 sieben Jahre jener Schreckliche, den nicht einmal ändern wird
47 die grausame Strafe in der Hölle und der Gödeke Michels
48 sich nennt, jener Name den Felsen anvertraut.
49 Jenem Unmensch gebar ich während sieben langer Jahre
50 sieben scharfsichtige Söhne.
51 Unter seinem Schwert zerschlugen sie fast alle Heißsporne,
52 und unter dem Kiel seines Schiffes breiten sich die Wellen aus.
53 Mit Teppichen und Seidentüchern bedeckt er den Boden.
54 Unter dem zusammengerafften Silber beugt sich der Tisch.
55 Und in seinem Lager war ich die schönste Eroberung.
56 Auch betet er, segnet die verlorene Seele!
57 Er hielt mich wie eine Gefangene in seiner Sklaverei;
58 ohne das Einverständnis zu erfragen, küßt er mich auf den Mund.

59	Oh, in meinem Unglück blickte ich in Sehnsucht	6	„Vor wem haben sich jene Möwen zwischen den Felsen erschreckt!
60	in den Nebel, die schwarzen Segel sehend!	7	Sie werden sich doch nicht vor unseren Leuten fürchten:
61	Ich haßte die gesamten sieben langen Jahre,	8	gebe Gott, daß nicht ein Feind sie nachts weckt?“
62	den, dem ich sieben Söhne gebar.	9	„Hey, was ist dort, - ruft laut die fröhliche Brüderschaft. -
63	Mit der Brüderschaft hält Gödeke Michels ein Bankett	10	Wo du hintrittst, dort wächst schon kein Gras!
64	und daß die Rache ihre Schritte nähert, spürt er nicht.	11	Zu den Tassen schaffen wir gierig die Lippen.
65	Mein schnelles Schiff beeilt sich auf die Inseln, ins Gebüsch,	12	Möge unser geschätzter Hetman leben,
66	und auf ihm wird ein gelbes Licht brennen.	13	mächtiger Herrscher, König dieser Felsen!
	Höre, mein Heimatliches, durch die schreckliche Flamme die Klagen!		
68	Ich werde grausamer Zeuge im letzten Kampf“.	14	Es lebe der Holländer
69	Sie trat zurück und schüttelte den Staub von der Kleidung.	15	grimmiger Zerstörer,
70	Und hinter den Fenstern herrschte Nacht ohne Grenzen und ohne Maß.	16	der Deutschen und Dänen
71	Sie ging, wie sie gekommen war: ohne ein Wort des Grußes,	17	bedrohlicher Vernichter
72	nur die Türen ließ der Wind hinter der Frau erzittern.	18	Gödeke Michels.
		19	Plötzlich schlug jemand an die Türen. Sie fielen ins bodenlose,
III.		20	Wein verschüttend, Fässer und von draußen
1	Das Schiffchen fliegt. Auf ihm ein gelbes Licht.	21	jener fröhliche Gesang, jener wilde Refrain,
2	Voraus die Inseln und Nacht und Gebüsch.	22	die Menge nahm den wütenden Chor auf.
3	Zwanzig Segelschiffe folgen wie Vögel,	23	Umgestürzte Tische, Tassen auf dem Boden
4	blinzeln und flackern im Glanz der Pupillen.	24	und der Sturmann rief laut: „Hetman, Verrat!“
5	Gödeke Michels horcht in der Dunkelheit:	25	Und eng in der Menge keuchender Körper,

26 wo dir nur ein scharfes Messer Recht gibt.
27 Zerbrochenes Glas klirrt und Stahl und Erz;
28 Sich eng mit dem Feind verbindend, wiegt sich der Feind.
29 Erk Mannis steht dort, die Hände gekreuzt,
30 und ihre Augen scheinen klar und ernst.
31 Einen Feind in jenem Hasten nur
32 sucht sie, doch ihn erkennend, kann sie ihren Blick
33 nicht abwenden. Schon beugt die Menge im Ringen
34 den Hetman, wie der Wind jenen Mast.
35 Mal trägt Mannis, mal der Vater das Stilet.
36 Büße, Michels! Vor dem Göttlichen Gericht nämlich
37 stehst Du. Nicht in den Himmel richtet sich der Flug
38 deiner Seele, sondern die Geister des Abgrunds zerreißen sie.
39 Plötzlich erbleicht das Gesicht der Frau
40 und ihre Augen wurden schrecklich und groß.
41 Wie ein verzauberter Ring kracht,
42 sprang sie plötzlich vor mit einem Schrei,
43 eilte fort wie ein Blitz aus den Wolken,
44 ergriff mit beiden Händen die Rechte des Vaters
45 und stieß einen an den Hals geführten Schlag
46 und gegenüber Mannis stand eine Tigerin.
47 „Sieben lange Jahre liebte er mich,

48 drückte er mich in Umarmungen, daß die Knochen schon knirschten
49 und er liebte mich die Schultern, küßte sie.
50 Ihm gab ich sowohl Seele als auch Körper,
51 war eine treue Frau sieben Jahre,
52 unter dem schwarzen Segel schlief ich mit ihm ein
53 und sieben klare Falken-Söhne
54 wie Blumen der Leidenschaft, schenkte ich ihm.
55 Möge zu einem gemeinsamen Strom
56 unser Blut zusammenfließen.
57 Ich liebte ihn unbewußt ohne Grenze
58 und wie fürs Leben uns die Liebe vereinte,
59 möge uns jetzt die Todesstunde vereinen!“
59 Mit Stolz blickte und sagte der Hetman:
60 „Oh, wer ist jene Frau, die ich nicht kenne?
61 Ist es ein Gespenst oder der abendliche Nebelwind,
62 die mich im prämortalen Traum wankend machen?
63 Wem bringst du deinen unnötigen Zauber?
64 Was hattest du mit Gödeke Michels gemeinsam,
65 daß du dich ihm froh zum Geschenk bringst?
66 Dich lasse ich am Leben auf..!
67 Oh, Freunde, Mitkämpfer der alten Kämpfe,

68	die treu blieben! Strebe zu mir,	
69	wer sterben will unter dem Gesang von Schwertern!	
70	Und die Frau, deren Namen ich vergaß,	
71	möge sich durch die Dunkelheit zwischen Riffen und Schären fortmachen.	
72	Zu mir, alle Stolzen und Treuen und Verlorenen!	
73	Wer Michels verriet, ist nun nicht einverstanden	
74	den heroischen Tod mit ihm zusammen zu sterben!“	
<i>(Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 162ff.)</i>		

1 Mit einem morgendlichen Lächeln wie die Wasser
2 mit einem strahlenden, frühen Frühling
3 treffe ich die Blüte der Natur
4 und mit jedem Jahr bin ich ein Anderer.

5 Überall zarte Lichtstreifen
6 flechten sich zu einem originellen Muster
7 und dem Märchen des winterlichen Truges
8 glaubt der berauschte Blick schon nicht mehr.

9 Hier froh ans Fenster geschmiegt,
10 atme ich den Rosenapril.
11 Die Seele glaubt wieder an die Sonne,
12 in der Seele ist Frühlingsrausch.

13 Als aber der Himmel umkippte,
14 nahm ein Strahl das durchsichtige Schild auf,-
15 die Tiefe des Lasurblau und das Zittern des Jasmins
16 spiegelt den Spiegelcharakter des Meeres wider.

17 Und falls im lauten Tanz der Wind
18 lachend ins Gesicht stößt,
19 stocke ich mit einem lächelnden Gruß,
20 sehe ich den Sternenkranz.

1914 (*Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 268f.*)

Herbststimmung

1 Die Jahre werden immer karger.
2 Die Luft ist kühl, und klar, und herb.
3 Die Stunden ruhn in goldnem Sarge.
4 Mit großen Schritten naht der Herbst.

5 Und lauschend späht man in die Ferne
6 Von einer Sehnsucht hohem Turm,
7 ob nicht die ersten Abendsterne
8 zu rotem Brand entfacht ein Sturm.

9 Nein! Über allem webt die Stille
10 Ihr blaues flutendes Gewand,
11 und von den Dingen fällt die Hülle
12 in Gottes aufgeschloßne Hand.

13 In lichtem Glanze wogen Weiten
14 Wie reifes Korn in leisem Wind.
15 Willst du nicht durch das Flimmern schreiten
16 Und wunschlos werden wie ein Kind?

17 Laß dich berauschen von den Farben,
18 von dieser späten, sanften Glut:
19 die Jahre liegen da, in Garben;
20 der Herbst ist gnadenvoll und gut.

5.6.45 (vgl. Klen (1992), S. 361)

Aquarell

1 Ich verweilte über dem abendlichen See.
2 Ich blicke in den Wald: kommt er nicht?
3 Rundherum wurde der Raum so unermesslich.
4 Es kreist niedrig eine weiße Möwe.

5 Es wächst über den blauen Spiegeln
6 wie ein Schatten des Abends meine Traurigkeit.
7 Eingezwängt zwischen den steifen Fingern,
8 zittert ungeduldig eine dünne Rute.

9 Allmählich versinkt eine Weile
10 in der durchsichtigen Kälte des Wartens.
11 Und die Stille rinnt mir von den Schultern in Bächlein
12 wie goldgewebte Kleidung.

13 Es klimpern die eingeschlummerten Wipfel der Pappeln.
14 Es glänzen silberhell im Wasser Lilien.
15 Und meine Hände scheinen noch weißer
16 als mein weißes Kleid.
8. März 1937 (*Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 109*)

1 Erinnerst du dich an den Abend, purpurrote Gläser,
2 Bloks zarter Vers
3 und mein müdes Gesicht
4 im Rahmen deiner Hände.

5 Und durch Strahlen wie Bänder,
6 bespritzt von Traurigkeit
7 und wieder blühte durch Legenden
8 unser Leben in der Ferne.

9 Nur die fernen Sterne
10 jagten blaue Vögel...

11 Nur die müden Flügel
12 im Beben der Wimpern...
13 Im Leben, dem nicht zu Ende erzählten Märchen,
14 wurde plötzlich ein Stück entnommen,
15 mit dem Verbleibenden auf keine Weise verbunden:
16 Ich träumte einen Untergang.

17 Der Abend hinterließ purpurrote Flecken
18 und purpurn und leise
19 schaut er ins müde Gesicht
20 im Rahmen deiner Hände.

1921 (*Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 317f.*)

1 So zärtlich sang mir von der Liebe
 2 deine Schalmel.
 3 Und hinter dem Fenster wurde es Abend
 4 und der jungfräuliche April taute.

5 Und das Licht der Abendröte legte sich purpurrot
 6 aufs stille Antlitz,
 7 als du den Lippen nähertest
 8 traurig das murrende Rohr.

9 Aber du gingst weg, die Schalmel blieb
 10 in meinen Händen,
 11 der Wind schloß faul die Fensterläden,
 12 in den Ohren zitternd wie ein trauriger Vers.

13 In meinen Händen schluchzend sang
 14 deine Schalmel
 15 und von deiner Liebe tönte sie,
 16 jene Spur deiner Geständnisse.

(Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 310f.)

Die Liebenden

1 Wenn jedes, schon verzichtend, halb versagt,
 2 verschenkt sich ihnen diese seltne Stunde,
 3 nach der jahrein wie atemlose Hunde
 4 die Herzen hetzten in verlornen Jagd.

5 Aus dunklen Tiefen heben sie empor,
 6 wie Perlen aus versunknem Meereshorte,
 7 hell leuchtende und nie geahnte Worte,
 8 als ständen sie vor einem offenen Tor.

9 Dann malt der Abend ihnen silberblau
 10 Die Bilder, die nachher von hohen Thronen
 11 (als hätten sie auf ihren Stirnen Kronen)
 12 stumm lächeln in des Alters tiefe⁹⁰⁸ Grau.

1933 (vgl. Klen (1992), S. 353)

⁹⁰⁸ In dieser grammatischen Form aus dem Original übernommen.

1 Meine Trauer wie das Zittern der schwarzen Flügel
2 eines Nachtfalters
3 über dem Becher einer Blüte
4 einschlafend unter des Windes schläfrigem Rauschen.

5 Meine Seele – eine Blüte zitternd, weiß,
6 angefüllt mit Trauer,
7 mit feurigem Gift..
8 Meine Seele - wie ein kälteempfindlicher Traum der Mistel.

9 Meine Trauer - die Flügelschläge eines Vogels
10 mit stummer Sorge
11 erstarrend über der Welle,
12 meine Seele - Todesruf eines Adlerweibchens.

13 Meine Trauer - tausendrinnender Strom,
14 doch in jeder jener Rinnen
15 einzig nur dein Bild,
16 zitternd, brennt als hell-schillernde Welle.

Sommer 1913 (*Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 267*)

1 Der gelenkte Lauf des Schiffes
2 wiegte deinen leichten Schatten ein.
3 Du glaubtest: in den Weiten der Erde
4 ein goldener und funkelnder Tag.

5 Und sich anvertrauend dem Tanz der Segel,
6 über jenes hast du das Schicksal vergessen,
7 wo nur der Wind die Asche kreiste
8 im verbrannten, steinernen Schornstein.

9 Und ich blieb, um die Finsternis zu beobachten...
10 in meiner baufälligen Mansarde.
11 Würde schneller nur das Leben durchleben,
12 würde es deinen Schatten beschatten.

13 Dort schaust du vom Deck in den Sonnenuntergang,
14 so fragend siehst du in den Nebel
15 und deine Augen schimmern trocken,
16 die märchenhaften Länder nicht sehend.

1921 (*Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 310*)

Im Konzert

1 Damit sich das Gefühl den Flug erkühne,
2 entlockt des Bogens Schwung der Sehnsucht Klang
3 dem schlanken Körper einer Violine,
4 und wartend schlagen unsre Herzen bang.

5 Mir ist, als weile zögernd ich am Saume
6 des unbekanntes Glücks (es kommt ja nie!)
7 und seh, wie deine Seele schwebt im Raume
8 am leichten Faden einer Melodie.

9 Und dann verebbt wie eine stille Feier
10 der Töne Wogensschlag im lichten Glanz...
11 Wir gehen den Abend durch Regenschleier,
12 die Berge krönt ein feuchter Nebelkranz.

13 Das Dunkel wächst um uns wie eine Mauer.
14 Ich ahne nur der Hände weißes Glühn,
15 und neben dir, da schreitet still die Trauer
16 ins Land, wo Träume groß und schmachtend blühn.

17 Doch zaudernd stockt mein Schritt an jenen Grenzen,
18 die mein Gedanke noch nicht übersteigt...
19 Was weiß ich dann, ob deine Augen glänzen
20 und deine Sehnsucht über mir sich neigt?!

30.9.43 (*vgl. Klen (1992), S. 357f.*)

1	Ich weiß nicht, ich weiß nicht, ich weiß nicht	17	Wir gehen zugrunde, wir gehen zugrunde, wir gehen zugrunde,
2	wie deine Seele erneuern.	18	damit von neuem Träume geboren werden
3	Ich wachse üppig als treuer Schatten	19	und wir fliegen mit einem starken Wirbelwind davon
4	über jenes hinaus, das im Herzen brennt.	20	über das Feld des neuen Frühlings.
			26.12.1938 (<i>Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 138</i>)
5	Ich sehe, ich sehe, ich sehe:		
6	Schreckliche Feuer zerissen		
7	den Abgrund und das Lachen und das Weinen		
8	und der Kummer krächzt auf dem Feld.		
9	Für immer, für immer, für immer		
10	versank die Vergangenheit in der Nacht		
11	und es kreuzen große Stürme		
12	über uns blaue Schwerter.		
13	Wir verschwinden, wir verschwinden, wir verschwinden		
14	und der Wind eines fremden Frühlings		
15	verweht uns mit weißem Nebel		
16	und es kommen dichte Schneehaufen.		

Um die Wende

1 Oh weh, gleich der Dämmerstunde des alten Rom
2 heulte ein wilder Wind in den zerissenen Wolken,
3 grausamer Donner polterte über den geschwärzten Feldern
4 und mit Grauen flog der hellbewaffnete Alarich.

5 Oh weh, gleich über der Welt brannten Wachfeuer
6 und heulten-flimmerten Feuer und Stürme
7 und tönnten rote, fröhliche Verfluchungen
8 unnötige, verfaulte und leblose Kulturen.

9 Im Räucherduft der Idyllen, Elegien
10 die unerreicht-große, erträumte Stadt
11 verfaulte ganz, als hätte sie schwindsüchtige Lungen.
12 Nur ein Schrei: Brenne, brenne goldschimmernd!

13 Und wie ein Barbar erschien er, fröhlich, erbittert,
14 um den Marsch auf den Rippen Konstantinopels zu spielen,
15 gab es schon keinen mehr, Fortunata, für den du
16 über vollendeten Ruhm, über den römischen, singen konntest.

17 Möge die zerstreute Flamme rot wirbeln.
18 In den Tagen des Aufstands wird diese Farbe ewig brennen...
19 Möge jener Junge leben, der ruiniert, baut:
20 Blauäugiger, verwehrloser Barbar!

1924 (*Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 157*)

<p>Jeanne D’Arc</p> <p>1 Damals lastete noch kühl und tief 2 über mir wie keuscher Schnee die Stille, 3 bis aus meiner Ruh dein harter Wille 4 mich zu Taten rief.</p> <p>5 War ich noch nicht deiner Geige Ton, 6 blühte ich in meinem schlichten Kleide 7 unter weißen Blumen auf der Weide 8 wie eine roter Mohn.</p> <p>9 Durch die Wunde, die im Leben klafft, 10 dringt noch das Geläute meiner Herde. 11 Wie ich doch mit Brüsten aus der Erde 12 sog die stille Kraft,</p> <p>13 als ich meinen jungen herben Leib 14 an die feuchten schwarzen Schollen preßte! 15 Bracht’ ich dir zum Opfer nicht das Beste? 16 War ich denn nicht Weib?</p>	<p>17 Warum tobte ich mich aus im Dunst 18 Und Getöse wildenfachter⁹⁰⁹ Schlachten, 19 wenn die andern Mädchen selig wachten 20 in der Nächte Brunst?</p> <p>21 Wie im Winde steh ich da entlaubt... 22 Warum hast du mich verlassen ohne 23 Gnade? Unter meines Ruhmes Krone 24 welkend, sank mein Haupt.</p> <p>25 Durch die Gräser, hoch bis an mein Knie, 26 möcht’ ich über Bäche plätschernd laufen 27 wie vor Zeiten: auf dem Scheiterhaufen 28 blüht mir Domrémy!</p> <p>29 Jetzt bist du mir, Gnadenvolle, hold, 30 denn in Gluten dieses Flammenmeeres 31 schmilzt auch endlich meiner Krone schweres 32 tränenreiches Gold.</p> <p>1933 (vgl. <i>Klen</i> (1992), S. 353f.)</p>
--	--

⁹⁰⁹ Fehlendes ‚t‘ aus dem Original übernommen.

1941

Genidmet Or. Horodys'kyj

1 Noch sind die Erinnerungen so rein und frisch:
2 der gewundene Weg von einer Staubwolke umhüllt,
3 über dem Bug ein schläfriger und schmutziger Ladyžyn
4 helle Feuerscheine des Nachts.

5 Gehe weiter, traurige Vergoldete,
6 in die mit Purpur gekleideten Wälder;
7 herbstliche Nebel und gelbbraune Sümpfe
8 und häufige Ströme von Regen.

9 Aber dort existieren grausame und klingende Froste,
10 das von Gott vergessene Lozova,
11 irgendwelche in den Steppen vernichtete Kolchosen
12 und von Schnee bedeckte Bäume...

13 Alles ist vergangen... Alles verging wie ein Trugbild:
14 eine Bombe explodierte, Dunst von Feuern,
15 sanfte Abende und ein gehörtes Gespräch von
16 uns kaum bekannten Mädchen.

17 Wie der Mond über den Räumen der Ebenen
18 taucht auf in jenen Erinnerungen
19 das traurige, traurige Gesicht der Ukraine
20 mit gelb geworden-goldenen Feldern

21 und leises Licht ergießt sich auf diese Wege,
22 die in der Ferne liegen
23 und uns führen durch Freude und Sorge
24 in den unvollendeten Frühling.

11.11.1946 (*Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 161f.*)

1 Gut und Böse, Christus - Luzifer,
2 Geburt - Tod, Eden und Hölle, -
3 alles das ist eine unverständliche Chiffre
4 und unverstanden mir der Zerfall,

5 ein Zeichen der verfluchten Spaltung,
6 unbegreiflicher Verfall.
7 So bedeckte das Antlitz Isidors, als heilig geachtet,
8 vieles verbergend.

9 Doch ist jenes Wesen immer einheitlich:
10 eins - sowohl Satan als auch Gott.
11 Es gießt zusammen ein Strahl Feuer und Eisschollen
12 und zu Gott führen viele Wege.

13 Und, triumphierend über den Trug,
14 erkenne, daß Gott dann groß ist,
15 wenn Ahura Masda mit Ahriman
16 verschmilzt zu einem einheitlichen Antlitz.

(Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1991), S. 362)

<p>Judith</p> <p>1 Sie empfand es tief in ihrer Brunst: 2 nicht erkanntes, lockendes und fernes 3 War in diesem Namen – Holofernes, 4 als sie buhlend warb um seine Gunst.</p> <p>5 Wie betrat ihn ihr verrufnes Tun 6 In dem hochgestellten braunen Zelte, 7 wo ihn ihre geile Gier umbellte, 8 eh er sich besann bei ihr zu ruhn.</p> <p>9 Doch der Krieger fügte sich der Macht, 10 des erfahrenen Weibes krauser Lehre, 11 und die Stärke aller seiner Heere, 12 die verbrauchte er in einer Nacht.</p>	<p>13 War sie ihrer Sinnen nicht beraubt, 14 als sie mit dem scharf geschliffnen Schwerte 15 dieser Last, die ihren Leib beschwerte, 16 von dem Rumpfe hieb das große Haupt?</p> <p>17 Und als wär es ein Gefäß, worin 18 seine unverbrauchten Liebeskräfte 19 schäumten wie nur halbgegorne Säfte, 20 trug sie es nach ihrem Hause hin.</p> <p>21 Doch die Narren meinten, diese Frau 22 hätte weggeschmuggelt in dem Sacke 23 ihrer Taten Ruhm, verbrannt zu Schlacke... 24 Und sie flohn ins fahle Morgenrau.</p> <p>1933 (vgl. <i>Klen (1992), S. 354f.</i>)</p>
---	---

Vorgänger

1 Der Kreis eines Ledergürtels aus Kamelhaar
2 und einfache Sandalen aus Holz.
3 Welche Spur in der fernen Ferne
4 zeigte Dir der demütige Finger?

5 Der göttliche Geist im Hauch der Winde.
6 Heuschrecken, wilder Honig, Preiselbeeren,
7 Wasser aus felsigen Brunnen
8 und ein Lager aus Moos und Steinen.

9 Möge das Getöse der Städte mit Geheul rufen,
10 möge im kalten Ruheort im Garten
11 der sündige Tanz der Herodias
12 ins Spiel der Lüsterheit Begabung legen

13 - wie auf Kupfer schlagend,
14 geht die Welle der Verlockung und der Raserei zurück.
15 In deinen Worten wieherten Wälder
16 und der Hain lärmt in ihnen mit Zedern.

17 Es blüht die gesamte Weite der Felder
18 hundert Mal vom Frühling berauscht,
19 um durch erstaunliche Kräfte
20 ins mächtige Gedröhn deiner Donnerschläge zu fließen.

21 Die schreckliche Trompete der Zukunft
22 trompetest du auf einem anderen Weg,
23 der schon sich unter den Füßen ausbreitet,
24 jenem, der durch Sturm und Weinen geht.

25 Er bricht dein grausames Vermächtnis
26 wie ein trockener Baum.
27 Und mit weißer Flagge winkt
28 des Kirsch- und des Apfelbaums weiße Blüte.

29 Er wandelt zu Wein
30 aus deinen Brunnen geschöpftes Wasser.
31 Sich mit Gier an der Schönheit berauschend,
32 werden wir Jahrhunderte von ihm singen.

33 Er beschenkt die Welt großzügig
34 mit seiner königlichen Gnade

35	und kleidet uns wie Lilien	
36	in die Farben bunter Jahre.	
37	Und du, hinter dem wir unter Drohung gehen,	
38	so rücksichtslos und streng,	
39	dein Pflug pflügt uns nur die Spur,	
40	die uns nach Eden führen kann.	
41	Du bist nur ein Ruf, der schon mit Feuer	
42	aufs Gehölz überspringt,	
43	gesegnete Glocke aus Eisen	
44	und der Weg, gezeichnet vom Schwert.	
18.8.1936 (<i>Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 70f.</i>)		

(Aus dem Zyklus „Tannhäuser“)

1 Als Tannhäuser enttäuscht verließ,
2 die Grotte Verenas,
3 schluchzte er nicht darüber,
4 daß er das irdische Paradies verloren.

5 Er begann zu sehen: in seinen Augen
6 wiegte sich noch die Dunkelheit, die blaue,
7 doch der bergige Weg, zum Gipfel führend,
8 versank in Strahlen.

9 Noch auferstand in der Seele nicht
10 das zarte Profil Elisabeths
11 und nur in den Höhen komponierte
12 der Wind eine klingende Melodie...

13 Berührungen von jener Hand

14 und das weiße Tuch, das leichtgewichtige,
15 bewahrten sie im Gedächtnis zärtlich
16 in Zeiten der Trennung...

17 Jetzt seinen Traum, hunderte aller Wonnen,
18 glaubt er, der lange durch die Täler ging,
19 den bergigen Gipfeln nur,
20 dem Schnee der Höhe.

(Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 304)

Tannhäuser

1 Auf alles nur mit einer Wolke silbernen Staubs
2 legt sich die Asche der durchlebten Jahre.
3 Dein Blick und Duft flammender Früchte
4 ermatteten mir schon lange die Seele.

5 In deine Stille leidenschaftlicher Rosen und Lilien
6 trägt der Wind den Klang singenden Eises
7 und wieder Träume von nebligen Städten
8 und wieder die Dunkelheit der feierlichen Nachtwachen.

9 Das ganze Aroma Arabiens aus den Zöpfen
10 trank ich durch eine Welle feiner Wohlgerüche,
11 doch der Wind trug einen mächtigen Ruf zu mir

12 und die ganze Seele liegt im fernen, strengen Ruf:
13 dort im Labyrinth verworrener Wege
14 taucht mein schwarzer Weg auf, stumm und streng.

1922 (*Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 330*)

Frankfurt am Main

1 Der Himmel wird blau wie ein Teich.
2 Ich gehe durch enge Gassen,
3 in denen sicher der junge Goethe
4 als er verliebt war, umherschweifte.

5 Wer öffnete oben das Fenster?
6 Welcher Blick lauert dort auf mich?
7 Ich genieße dort unter dem Bogen
8 süßen Apfelwein.

9 Oh, sicher führte auch den Faust
10 in diese Abgründe der hinterlistige Mephistopheles,
11 auf jenen Mauern ließ er sein Profil zurück
12 und das Bier seihte er aus diesen Schubfächern.

13 Ich gehe in den Dom, wo der Nebel ewig herrscht
14 und aus der Dunkelheit des Mittelalters
15 die Gesichter der Madonnen lachen.
16 Auf dem blauen Bildnis aus Glas

17 Christus, unverändert durch die Jahre,
18 durchsichtig, von Flammen durchbohrt.
19 Hier betete Margarete
20 und bitter bereute sie die Sünden.

21 Die Orgel vergießt eine mächtige Flut.
22 Die alte Legende belebt sich.
23 Auf Wellen fließt das Herz heraus
24 in den abendlichen Frankfurter Nebel.

Sommer 1934 (*Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 108f.*)

1	Fliederfarbene Morgen!	19	und laute und so klare
2	Wie blaß ist ihre Dämmerung	20	Flüge weißer Vögel.
3	im Kranz aus Perlmutter...	21	Ich liebe den erleuchteten
4	Jasminblüte,	22	frühlingshaften, taktvollen Rhythmus...
5	versilberter Frühling.	23	Klingendes Hosanna,
6	Fliederaroma!	24	das triumphierend in ihm brennt...
7	In ihm ist freudige Kraft...	25	Fliederfarbene Morgen
8	Im Frühling ist die Sonne mir ein Bruder,	26	möge für uns der Poet rühmen:
9	die Blumen der Erde sind mir lieb	27	im Kranz aus Perlmutter
10	und der Winde lärmendes Heulen	28	so zart ihre Blüte!...
11	und hinfallige Gräber,	Frühling 1914 (<i>Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1992), S. 267f.</i>)	
12	von Gras überwachsen...		
13	Von der Liebe inspiriert		
14	so eine klare Glut der Strahlen		
15	und mit Licht gesättigt,		
16	durchsichtiger Klang der Quellen....		
17	Luftige und herrliche		
18	Züge der Mädchengesichter		

Herbstwende

1 Des Herbstes heiße Sehnsucht muß ergreifen,
2 hat weiland er, ein wüster Trunkenbold,
3 verschleudert und verpraßt sein liches Gold.

4 Und spielt er vor, den Birken, traute Weisen,
5 so gleicht er einem alternden Talent,
6 das sich nicht gern von seinem Ruhme trennt,
7 wenn es ein neuer Künstler überrennt.

8 Noch einmal bannt er die entschwebten Geister,
9 und leise schon verzagt in seiner Hand
10 die Violine wie ein flaches Land,
11 wo jäh schnellt auf, ganz fahl, ein halbvereister

12 und kahler Baum – am öden Weltenrand!-
13 gleich einem Schrei, den kühn der greise Meister
14 (der beweist, was er vermag und kann)
15 dem hohlen Geigenraum entriß.

Und dann

16 Löst er sich auf in atemlosem Lauschen,
17 in das die ersten ernsten Wogen rauschen
18 von einem Lied, als käme es von fern, -
19 Musik, in der die weiße Stille geistert,
20 und die ein anderer Spieler sieghaft meistert:
21 der neugefeierte, durchlauchte Stern.

1932 (vgl. *Klen (1992), S. 343*)

Sofija

Es wird geplant die Kirche der Heiligen Sofija in Kiev abzutragen. - Aus Zeitungen

Geheimnisse des Jahrtausends in der schlanken Sofija,
die erbleichte, aber noch klarer, noch höher
wuchs als ein Gebet, ins Himmelblau. - Je. Malanjuk

1 Möge dein Läuten die Flugzeuge betäuben.
2 Mögen sie dich abtragen und mögen sie an den Ort,
3 den die Jahre und Jahrhunderte weihten,
4 ein Denkmal der unsauberen Zeit aufstellen.
5 Mögen sie einen schwarzen Wolkenkratzer aufmauern,
6 dort, wo du stehst, weiß und vergoldet,
7 oh schlanke Lilie, mit einem Halsschmuck aus Rosen,
8 die pflegte die Weisheit Jaroslavs!
9 Möge der moderne Petschenege herunterreißen
10 das gebräunte Gold der Kuppeln auf das Pferdegeschirr
11 und stets zurücklassen die Spur blasphemischer Füße:
12 das ist nur ein Trugbild, das uns Erstaunlichkeiten stickt,
13 welche ein kurzes Jahrhundert dauern werden.

14 Wenn sie den Saal aus Beton und Glas aufbauen
15 und der elektrische Sturm verschalt wird,
16 dort, wo die heilige Dämmerung lag
17 und wo im schläfrigen Traum Byzanz ruhte, -
18 dann wisse: dies alles geht vorüber ohne Wiederkehr.
19 Genauso träumten wir irgendwann die Tataren.
20 Und von neuem wehte einen Zauberer der Zauber an,
21 siehst du, ebenso als Gespenst des Nichtseins.
22 Die wahre Welt, ist nicht die, die für das Auge sichtbar ist,
23 mit den Flügeln das Feuer durchschneidend,
24 schaukeln leise die strengen Seraphime
25 auf den Waagschalen ihrer Handflächen.
26 Sie, wie eine Frucht, wird schwer und reift,
27 eingegossen wird Flüssigkeit aus unbekanntem Schössen,
28 und der dunkle Saft, stürmend, singt
29 wie Wein von göttlichen Trauben.
30 Irgendwann offenbart sich allen, wie ein Wunder,
31 das Wesen alles Irdischen.
32 Es entsteht ein Tag...die Welt blitzt auf und es fällt dir
33 wie Schuppen von den geblendeten Augen.
34 Im heiligen Schrecken sonderbar versteinert,

35	- als ob jemand in die Ewigkeit ein Fenster geöffnet hat -	
36	siehst du im unerträglich weißen Nebel	
37	alles, alles so, wie es <i>w i r k l i c h</i> ist:	
38	mit dem Kreuz den Vorhang aus Rauch durchschnitten,	
39	in Schönheit, welche nichts bereut,	
40	wächst die Heilige Sophia, klar und unerschüttert,	
41	als Legende ins Himmelblau.	
27. März 35 (<i>Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 119f.</i>)		

Januar-Dionysos

1 Entlang schneebedeckter Abhänge und Schneegestöber,
2 wo der Wind die Silhouette der Birkenberge
3 mit versilbertem Staub hereintrug,
4 geht unser heimatlicher Dionysos.
5 Hinter ihm ergießt sich ein fröhliches Gedränge
6 und schlägt im weißen Feuer
7 in seines Tannenzepters Zickzack
8 in der frostig-blauen Weite.
9 Schneestürme, seine Mänaden,
9 die auf dem nackten Feld mit Gesang locken,
11 in den Furchen, wo der Keim schläft,
12 gießen sie aus Tassen durchsichtigen Wein.
13 Oh, helläugiger Dionysos!
14 Über uns trägst du hoch
15 deine weißqualmende Leuchtfackel,
16 vergießt sternartig Regen in die Tiefe
17 der Wälder, wo die wilden Tiere in Waldschluchten schlummern.
18 Deiner schonungslos-reichlichen Gaben

19 Flut lärmt in den Steppen.
20 Es erblühte dein Weg von Jasmin.
21 Umhüllt von Mistelzweigen
22 tosen die Verwehungen ihre Hymne
23 und es brüllt der Mänaden Sturmgesang,
24 es plätschert der Gewänder Flamme.

(Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 110)

„Ungewöhnliche“ Poesie

Für Grigorij Ivanovič Kul'ženko

1 Ich erinnere mich an eine Nacht und an das Geheul der Hunde
2 und an das kalt-deutliche Muster der Sterne
3 in den symmetrischen Quadraten des Gitters
4 und der Uhren beharrlichen Schritt,
5 den stinkenden, dunklen Korridor
6 und das melodische Drehen des Schlüssels,
7 während dort, jenseits der erleuchteten Wolke,
8 uns mächtig die Weite lockte.

9 Leidgeprüft unsere Unterkunft,
10 „Geh!“ und „Woldeckchen“⁹¹⁰ und Kontrollen
11 und das schreckliche Bild der rothaarigen Verka
12 und in eurer Erinnerung leben sie.
13 Oh, wie viele Male träumtet ihr vom Garten!
14 Wir, fern der schrecklichen Totenfeier,
15 geben dem Frühjahrsleben wieder
16 die ganze Glut geheimer Erquickungen.
17 Wird uns doch überreicht
18 jene Gabe von Bandit zu Bandit:
19 Doch der leidvolle Kelch der Erfahrung
20 und der vollendete Kreis der Qual.

1921 (*Übersetzung aus dem Russischen, Original vgl. Klen (1991), S. 362f.*)

⁹¹⁰ Eventuell auch vom polnischen Wort *kozik* (Klappmesser).

Wanderung zur Sonne

1 Der entflammte Horizont glüht wie Kupfer.
2 Eine Schar abgerissener Menschen
3 mit grausamem Entsetzen in den Augen,
4 mit Kindern, mit ihrem Gut auf den Schultern
5 verschluckt der rote Horizont...
6 Mengen abgerissener Menschen,
7 Berge von Unglück und Schmutz...
8 In den geflickten Reisetaschen, Säcken,
9 im grauen Gepäck
10 tragen sie Unglückstage und Mißgeschick...
11 In der Verschollenheit lag ihr Weg.
12 Irgendwo am Wegesrand gewährt eine Rinne
13 oder Schlucht
14 ihnen ein Nachtlager oder eine Rast...
15 Es wird ihnen der Wind singen
16 Rhythmen von uralten Wanderungen,
17 das Schicksal wie einen Säugling wiegen...
18 Man träumt: von neuem die Petschenegen,
19 Polowzer, Obren, Tataren
20 erstanden auf,

21 sie brausen durch skythischen Raum,
22 sie jagen die Beute.
23 Aber
24 wo sind jene Herden,
25 nach denen
26 drei Tage und drei Nächte vom warmen Dunst
27 dort entlang der Spuren der Nomaden
28 der Steppe
29 feucht das Gras dampfte?
30 Oder strömte nicht in Bächen
31 der fetten Stuten und Rinder Milch
32 als durch die Steppen
33 die Hunnen fröhlich wälzten
34 ihren Zorn?...
35 Schwarz gähnen verlassene Dörfer.
36 Was erfreut dort auf dem Feld?
37 Hier und da, dort, wo Disteln emporschießen,
38 zwischen Unkraut, funkelt
39 ein Pferdegerippe.
40 Die Sonne spielt, berauscht lächelnd,
41 wie auf den Tasten des Fortepianos
42 auf der Weiße seiner Rippen

43	einen marche funèbre.	65	Sein dumpf-lauwarmer Geist
44	Aus dem Horn reichlichen Fluches	66	bereits an der Schwelle
45	häuft sich zügelloser Hunger auf.	67	weht
46	In den Löchern des zerrissenen Fetzens	68	ohnmächtig-zärtlich,
47	schmeichelt sich blau die Kälte ein.	69	schwimmt auf Augenwimpern davon.
48	„Wenn auch Hundekadaver sich finden,-	70	Auf dem Hang liegen sie überall auf dem Boden,
49	der blasse Junge von fünf Jahren träumt.-	71	dort, wo Spucke und Zigarettenstummel sind...
50	Und wenn jener Greis stirbt,	72	Mancher, den abgenutzten Filzmantel unterlegend,
51	wird er unser Mittagessen sein.“	73	mancher – seine zerfetzten Lappen.
52	Die Sonne, rasendes Pendel,	74	Im Fenster werden Gestirne scheinen...
53	stößt an den Westen, an den Osten,	75	Ranzen mit Gepäckstücken,
54	ans Eis des durchsichtigen Himmels,	76	mit Säcken,
55	als ob der übermütige Wind mit ihr spielt.	77	der Traum umgibt sie mit Bergen.
56	Die etwas wahnsinnige Mutter	78	Sollen sie träumen: da grüßt sie
57	schaukelt ihren Sohn,	79	schon der schneebedeckte Mont Blanc durch die blauen Nebel.
58	singt leise:	80	Und als der Zug heiser
59	„Bei Gott	81	und schwankend
60	irgendwo auf dem Weg	82	wie in Abrahams Schoß
61	starben mir schon fünf.“	83	in die stinkenden Waggons aufnimmt
62	Ruhm sei dir, oh Diktator!...	84	die schwachen, zerschlagenen,
63	Des Nachts lockt wie ein goldener Kranz	85	mit Stickereien zusammengenäht,
64	mit Feuern der entfernte Hof.	86	mag er, schaukelnd, durch die Leute anwehen

87	den sonnigen Traum,	109	durchbohrt von den Spitzen der Glockentürme,
88	als wenn jener helle Schwan Lohengrins	110	zusammengequetscht die Rippen der gemauerten Häuser,
89	sie schon ins glückliche Land führt...	111	der Ofenkrücken
90	Berge von Lumpen	112	und der verlassene Körper des Riesenbrontosaurus
91	schwarze Larven der Verzweiflung,	113	verfault ganz,
92	eine Flut schrecklichen Unglücks	114	daß sich von den Kuren zu den Pečoren,
93	durch die Steppen und Schluchten	115	von Yokohama bis Le Havre
94	treibt er sie fort.	116	die Räume mit Gestank füllen...
95	Der Hunger trompetet wie ein Esel.	117	Der entflammte Horizont glüht von Kupfer,
96	Gleich riesigen Kloaken	118	verschluckt
97	nehmen Kiev und Charkiv, Poltava und Odessa	119	den gewundenen Weg,
98	in sich auf	120	gelbe Pfützen
99	den Sturm der sich übergebenden Dörfer...	121	und das Gedränge, das gleichgültig dahinströmt,
100	Still, denn es richtet sich	122	(im Herzen die Vergangenheit – wie ein Schatz)
101	die schwarze Messe	123	in jenem Orkan
102	auf die ganze Ukraine...	124	von Sonnenfarben.
103	Möge dein Name gelobt sein,	125	Auf welche Weise begegnet ihnen die uralte Hauptstadt,
104	du, der die Felder in eine Wüste verwandelt hat!	126	jene, die sie ruft wie eine mächtige Trompete,
105	Überall: in den Steppen	127	jene, wo im rasenden Tanz sich verflechten
106	und Sümpfen,	128	Typhus und Cholera und Pest?
107	in den Tundren und Taigen, schrecklichen, wie Alpträumen,	129	Sieh!
108	und in den Städten,	130	Durch Sumpf und Schlamm,

131 dein Land ist ausgestorben.
132 Der Wind tollt über den Opfern.
133 Nur der heilige Volodymyr
134 hoch über dem Dnipro
135 segnet die Toten
136 mit einem entschwindenden Kreuz.

137 In die Dunkelheit wirft die Stadt
138 Halsschmuck aus goldenen Lichtern...
139 Schon lassen Pappeln und Türme sie ein
140 hinter die verzauberten Grenzen.
141 Oder haben die Bücher nicht prophezeit, daß es im
142 letzten Sommer Zeichen und Wunder geben wird?
143 Was, wenn der Schatten des schiefköpfigen Geisterkönigs

144 ihren Weg nicht abschneidet!
145 Was, wenn von ihrem Platz
146 die Lavra und die heilige Sophia verschwinden!!...
147 Sie strömen, gehen unaufhaltsam...
148 Möge sie gastlich aufnehmen
149 der tote Majdan,
150 wo im lethargischen Traum
151 auf einem bronzenen Pferd
152 bis zum Satan aus dem Aul,
153 bis zum Beelzebub
154 in den elektrischen Nebel
155 den Hetmanstab streckte Bohdan.
3.3.1934 (*Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 122ff.*)

Wahnsinn

1 Sie höhnten mich mit schiefen Fratzen
2 Und fluchten mich in rote Qual,
3 auch fauchten sie mich an wie Katzen
4 und waren sonder Zahl,
5 - baumlange Kerle!
6 Gottlob! Sie standen fern,
7 ein jeder eine graue Perle
8 in seinem Augenstern.

9 Da kam der grausigste von allen,
10 er spaltet' mir die Stirn
11 und streute rollende Korallen
12 in mein Gehirn:
13 Da polterten sie stolpernd über Treppen
14 Und rissen mich in ihre Macht,
15 in wilde schwarze Pracht...

16 Und weite windbewegte Steppen
17 Umwogten mich wie samtne Nacht...
1932 (vgl. *Klen (1992), S. 343f.*)

Worte und Blumen

1 Den Jasmin brachen wir,
2 aus Rosen legten wir einen Teppich
3 und im weißen Traum blütengeschmückter Orgien
4 lasen wir Stefan George.
5 Und wie lose Blütenblätter
6 fielen die feierlichen Verse.
7 Immer weiter traten die Wände auseinander,
8 wir schwammen in ein unbekanntes Land
9 auf einem goldenen Schiff,
10 und die wahren Entwürfe der Erde
11 verschwanden in der nebligen Eroberung
12 der lyrisch-blauen Ruhe.
13 Es schaukelte uns der Strophen wiederholter Gesang
14 und mit weißem Rauschen kochte der Reim.

15 Es begann schon der Abend blau zu werden
16 und ich verwirrte Worte und Blumen
17 auf der Stickerie halbwelker Gräser,
18 wo „der siebente Kreis“ uns vereinte.
19 Und in der sanften Musik der Mysterien
20 war der Geist der Herden, Meere und Prärien.

21 Und stets, wie Glöckchen,
22 trage ich jetzt die Verse vor,
23 mir summen zwischen den klingenden Strophen Georges
24 die Worte blumengeschmückter Orgien:
25 wir sprachen sie bis zu hundert Mal
26 mit dem leisesten Flüstern des Mundes.
27.12.38 (*Übersetzung aus dem Ukrainischen, Original vgl. Klen (1992), S. 110f.*)

Anhang E: Übersichtstabellen über die wichtigsten differenzierenden Merkmale der einzelnen Sonette, Quatrains und Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe⁹¹¹

Sonette

Russische Sonette

	Titel	Me- trum	Reiman- ordnung	So- nett- typ	Innere Struktur	Da- tum	Formale Beson- derheiten	Thema
1.	Bernar de Ventadur	5-füß. J.	AbbA/AbbA /ccD/eDe	Frz.	Dualist.	1921	-	Trouba- dour
2.	Žoffrua Rjudel'	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/EEd	Frz.	Dualist.	1921	-	Trouba- dour
3.	Žoffrua Rjudel' Melisande	5-füß. J.	AbbA/AbbA /ccD/eDe	Frz.	Dualist.	1921	-	Trouba- dour
4.	Kniga bytija	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ BBc/DDc	-	Monist.	1921	Wdh. v. Reim B in Terzett	Glaube
5.	Christos	5-füß. J.	AbbA/AbbA /CCD/eDe	Frz.	Dualist.	1921	-	Jesus
6.	Golgofa	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/dEE	-	Monist.	1921	-	Bibel
7.	Ėgej	5-füß. J.	AbbA/AbbA /ccD/eDe	Frz.	Dialekt.	1921	-	Warten
8.	Prometej	5-füß. J.	AbbA/AbbA /ccD/eDe	Frz.	Dualist.	1921	-	Mythos
9.	Gibel' Rima	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CdC/dEE	-	Monist.	1921	-	Untergang Roms
10.	Pod nebo aloe vzmyvaja...	1-5- füß. J.	AbbA/cAc		Zyklus	1921	Sonettine n	Blok
11.	Olegov Ščit	5-füß.	AbbA/AbbA	Frz.	Dualist.	1922	-	Ukr.

⁹¹¹ J.=Jambus, T.=Trochäus, A.=Anapäst, Am.=Amphibrachys, D.=Daktylus, füß.=füßig
Kreuzr.=Kreuzreim, umarm. R.=umarmender Reim, versch.=verschiedene Reimschemata
kombiniert, untersch.=unterschiedlich; Ukr.=ukrainisch; Monist.=monistisch, Dualist.=dualistisch,
Dialekt.=dialektisch, Dramat.=dramatisch; Frz.=französisch, Ital.=italienisch., - =keiner der
kanonisierten Sonetttypen; Str.=Strophe.

		J.	/ccD/eDe					Geschichte
12.	Rasstrel	5-füß. J.	AbBa/AbBa/ /cDc/Dee	-	Dialekt.	1922	-	Tod
13.	Poëta trup byl vozvraščen volnoj...	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/EdE	Frz.	Dualist.	1922	-	Bild v. un- sterblichen Dichter
14.	Opachala tišiny	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CdC/dEE	-	Dualist.	1922	-	
15.	Tangejzer	5-füß. J.	AbBa/AbBa/ /cDc/Dee	-	Dualist.	1922	-	Tannhäu- ser-Sage
16.	Otello	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/EdE	Frz.	Dramat.	1922	-	Shake- speare- drama
17.	Antonij	5-füß. J.	AbBa/AbBa /ccD/eDe	Frz.	Dramat.	1922	-	Liebe, Röm. Ge- schichte
18.	Ivan Carevič	6-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/BdB	-	Dramat.	-	Reim B in Quart. u. Terz.	Slavisches Folklore- motiv
19.	Vljublennye	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CdC/dCd	-	Dualist.	-	-	Liebe
20.	Ljubov' I	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/EEd	Frz.	Dialekt.	-	-	Liebe
21.	Ljubov' II	5-füß. J.	AbBa/AbBa /ccD/eDe	Frz.	Dialekt.	-	-	Liebe
22.	Ljubov' III	5-füß. J.	AbBa/AbBa /ccD/eDe	Frz.	Monist.	-	-	Liebe
23.	Hetera	5-füß. J.	AbBa/AbBa /ccD/eeD	Frz.	Dualist.	-	-	Hetären
24.	Byt'možet, žadno loviš' kriki ptič'i...	5-füß. J.	AbBa/AbBa /ccD/Dee	-	Dialekt.	-	-	Liebe
25.	Bog	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CdC/dCd	-	Monist.	-	-	Glaube

26.	Asket	5-füß. J.	AbbA/AbbA /cDD/cEE	-	Dialekt.	-	-	Glaube
27.	Cvet Višni	5-füß. J.	AbbA/AbbA /cDc/Dee	-	Dualist.	-	-	Natur
28.	Cvet Jabloni	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/CdC	-	Dualist.	-	-	Natur
29.	Ty vsja v snegu, aprel'skaja zemlja...	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ cdc/dEE	-	Dualist.	-	-	Natur
30.	Byk pered boem	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/dEE	-	Dramat.	-	Tierper- spektive	Stierkampf
31.	Kak nad tolpoj eë molitvy v chrame...	5-füß. J.	AbbA/AbbA /ccD/Dee	-	Dualist.	-	-	
32.	Korol'	5-füß. J.	AbbA/AbbA /cDc/Dee	-	Dualist.	-	-	
33.	Pust' v detstve naša prichot' sozdavala...	5-füß. J.	AbbA/AbbA /cDc/Dee	-	Monist.	-	-	

Ukrainische Sonette

	Titel	Me- trum	Reiman- ordnung	So- nett -typ	Innere Form	Da- tum	Formale Besonder- heiten	Thema
1.	Skovoroda	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/EEd	Frz.	Dialekt.	1928	Kein Zyklus	Ukrainischer Philosoph
2.	Kortes I	5-füß. J.	AbbA/AbbA /ccD/eDe	Frz.	Dualist.	1933	-	Spanische Eroberer
3.	Kortes II	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/EEd	Frz.	Dualist.	1933	-	Spanische Eroberer
4.	Antonij i Kleo- patra II	5-füß. J.	AbAb/CdCd /EfE/fGG	-	Dramat.	1933	Engl. Reim- anordnung ohne Nach-	Römische Geschichte, Liebe

							vollzug jener Strophenglieder., 1. Teil des Zyklus in Quatrains	
5.	Žovten'. 1917 r.	5-füß. J.	aBBa/aBBa/CCd/EdE	Frz.	Monist.	1933	Kein Zyklus	Zeitgeschichte
6.	Cezar i Kleopatru I	5-füß. J.	aBBa/aBBa/CCd/EEd	Frz.	Dramat.	1934	-	Römische Geschichte, Liebe
7.	Cezar i Kleopatru II	5-füß. J.	AbbA/AbbA/cDD/cEE	-	Dramat.	1934	-	Römische Geschichte, Liebe
8.	Japonija I	5-füß. J.	AbbA/AbbA/ccD/ccD	-	Dualist.	1934	-	Verfremdung der Ukraine
9.	Japonija II	5-füß. J.	AbbA/AbbA/ccD/eeD	Frz.	Dualist.	1934	-	Verfremdung der Ukraine
10.	Lesbija I	5-füß. J.	aBBa/aBBa/CCd/EdE	Frz.	Dualist.	1935	-	Katull, Liebe
11.	Lesbija II	5-füß. J.	aBBa/aBBa/CCd/EdE	Frz.	Dualist.	1935	-	Katull, Liebe
12.	Lesbija III	5-füß. J.	aBBa/aBBa/CdC/dEE	-	Dialekt.	1935	Wdh. v. Reim a aus d. 2. Sonett	Katull, Liebe
13.	Lesbija IV	5-füß. J.	AbbA/AbbA/cDc/Dee	-	Dualist.	1936	Wdh. v. Reim a aus d. 2. Sonett	Katull, Liebe
14.	Beatriče I	5-füß. J.	AbbA/AbbA/cDc/Dee	-	Dialekt.	1936	-	Dante, ideale Liebe
15.	Beatriče II	5-füß. J.	AbbA/AbbA/cDD/cEE	-	Monist.	1936	-	Dante, ideale Liebe
16.	Lot I	5-füß.	aBBa/aBBa/	-	Dualist.	1936	Graphisches	Bibel

		J.	Cdd/Cee				Experiment	
17.	Lot II	5-füß. J.	AbbA/CbbC /dEd/Eff	-	Dualist.	1936	-	Bibel
18.	Kolo žytt'ove I-VI	5-füß. J.	Versch., in den Quartetten nur umarm. Reim	Frz. und -	Dialekt., dualist. und monist.	1936	Längster Zyklus	Leben, Vergäng- lichkeit
19.	Volodymyr I	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CdC/dEE	-	Dualist.	1938	-	Ukrainische Geschichte
20.	Volodymyr II	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/EdE	Frz.	Dualist.	1938	-	Ukrainische Geschichte
21.	Volodymyr III	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CdC/dCd	Ital.	Dialekt.	1938	Italienischer Sonetttyp	Ukrainische Geschichte
22.	Potop I	5-füß. J.	AbbA/AbbA /cDc/Dee	-	Dialekt.	1945	-	Bibel
23.	Potop II	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ Cdd/Cee	-	Dualist.	1945	-	Bibel
24.	Provans I	5-füß. J.	AbbA/AbbA /ccD/eDe	Frz.	Dualist.	-	-	Trouba- dourlyrik
25.	Provans II	5-füß. J.	AbbA/AbbA /cDD/cEE	-	Monist.	-	-	Trouba- dourlyrik
26.	Provans III	5-füß. J.	aBBa/aBBa/ CCd/EEd	Frz.	Dualist.	-	-	Trouba- dourlyrik
27.	Provans IV	5-füß. J.	AbbA/AbbA /ccD/eDe	Frz.	Dualist.	-	-	Trouba- dourlyrik

Deutsche Sonette

	Titel	Me- trum	Reiman- ordnung	Sonett -typ	In- nere Form	Da- tum	Formale Besonder- heiten	Thema
1.	Joffroy Rudel	5-füß. J.	AbbA/AbbA /ccD/Dee	-	Du- alist.	1936	-	Trouba- dourlyrik

Quatrain-Gedichte

Russische Quatrains

	Titel	Zeilenzahl	Metrum	Reimschema	Datum	Formale Besonderheiten	Thema
1.	Moja toska, kak kryl'ev černych trepet...	4x4	3-5-füß. J.	AbbA	1913	-	Sehnsucht, Wehmut
2.	Bezyschodnost'	3x4	4-5-füß. T.	abab	-	Nur männliche Versenden	
3.	Ulybkoi utrennej, kak vody...	5x4	4-füß. J.	AbAb	1914	-	Natur
4.	Opjat' ja vižu solnečnyj Kučakov...	6x4	5-füß. J.	AbAb	1914	-	
5.	Večer	5x4	3-4-füß. D.	AbAb	1914	-	
6.	Belye noči...	4x4	2-4-füß. A.	AbAb	1915	-	Naturphänomen
7.	Liš' okean – č'e imja Ledovityj...	11x4	4-5-füß. J.	AbAb	1915	-	
8.	Prišla izdaleka, iz mgly srebrokoj...	5x4	2-4-füß. Am.	AbAb	1915	-	
9.	Ne severe dal'nem vesnoju sveršajut...	5x4	3-4-füß. Am.	AbAb	1916	Je dritte Zeile 3füß., die übrigen 4füß., korrespondiert nicht mit dem Reim	Jahreszeitenwechsel
10.	O, vy, dalekaja, tumannaja...	4x4	4-5-füß. J.	AbAb	1916	-	
11.	Zolotilas' zekatnaja osen'...	6x4	3-füß. A.	AbAb	1916	-	Herbstnatur
12.	Dyša tumannoju svežest'ju vetrov...	3x4	3-5-füß. J.	aBaB cdcd EFEF	1916	-	Wintereintritt
13.	S metel'ju pervoj, s pervym snegom...	5x4	4-füß. J.	AbAb	1916	-	

14.	Za oknami, taja...	5x4	3-füß. J.	aBBa	1917	-	Romant. Bild vom Dichter
15.	Kogda skvoz' zim- nij son sosna...	4x4	4-füß. J.	abab	1917	Nur männliche Vers- enden	
16.	Ja v temnoj peščere svoej...	5x4	3-4-füß. Am.	aabb	1917	Nur männliche Vers- enden	
17.	Nad zemlej, ogne- kryloe, veja...	4x4	3-4-füß. A.	AbAb	1917	-	
18.	Belye vesny z sere- brjanych dremach...	4x4	2-4-füß. D.	Kreuz- reime	1917	-	
19.	V tusklych zar- nicach i gromach...	4x4	3-füß. D.	AbAb	1917	-	
20.	Opjat' vskružilsja pervyj sneg...	4x4	3-4füß. J.	Umar m Reime in unter- sch. Alter- nanz	1917	-	
21.	Otdajsja mne,...	5x4	2-3-füß. J.	abab	1917	Nur männliche Vers- enden	Liebe u. Trennung
22.	Ešče v duše ne do- cvetalo...	3x4	4-füß. J.	AbAb	1921	-	
23.	Vot osnežennye derev'ja...	6x4	3-4-füß. J.	AbAb	1921	-	
24.	V moej duše vsply- vaeš' ty, kak lebed' belyj,...	3x4	3-, 4- und 6-füß. J.	AbAb	1921	Extrem kurze und lange Zeilen in direk- ter Folge	Dichter- bild
25.	O, ušedšee vdal' mne milej...	3x4	3-füß. A.	aBBa	1921	-	
26.	Razdroblennyj chrustal'	3x4	3-4-füß. J.	AbAb	1921	-	

27.	Prichodit den' osipatelyj,...	4x4	4-füß. J.	AbAb	1921	-	
28.	U grani vsech svoich stremlenij...	5x4	4-füß. J.	AbAb	1921	-	
29.	Uže skol'zjat luči naklonnej...	5x4	4-füß: J.	AbAb	1921	-	
30.	Kogda Tangejzer pokidal...	5x4	2-4-füß. J.	aBBa	1921	-	Tannhäusersage
31.	Po poljam i po lugam...	6x4	4-füß. T.	aBBa	1921	-	
32.	Strastnoj četverg i noč' gluchaja...	4x4	3-4-füß. J.	AbAb	1921	-	
33.	Projti po nerastajavšemu snegu...	3x4	4-5-füß. J.	AbAb	1921	Fünf Füße nur in der jeweils ersten Zeile	
34.	Č'ja odežda vzvilas' predο mnoj...	6x4	2-4-füß. T.	Kreuzr in un- tersch. Alter- nanz	1921	-	
35.	V temnom šelestnom plat'e večernej i strojnoj...	4x4	4-5-füß. A.	AbAb	1921	Fünf Füße nur in der jeweils ersten Zeile	
36.	O nej s veselymi glazami...	5x4	4-füß. J.	AbAb	1921	-	
37.	Zarja nischodit po utram...	4x4	3-4-füß. J.	aBaB	1921	Vier Füße nur in der jeweils ersten Zeile	
38.	Tajnaja volja	4x4	5-füß. T.	AbAb	1921	Erste Hebung meist Pyrrhichius	Hommage an Blok, Seele
39.	Ustremitel'nyj beg korablja...	4x4	3-füß. A.	abab	1921	Nur männliche Versenden	Schicksal
40.	Tak nežno o ljubvi mne pela...	4x4	2-4-füß. J.	AbAb	1921	Zwei Füße nur in der jeweils zweiten Zeile	Trennung, Verlassenwerden

41.	Tol'ko since plat'e tvoe...	4x4	3-füß. A.	abab	1921	Nur männliche Versenden	Liebe
42.	Darit opjat' menja cvetami ščedrimi...	4x4	4-5-füß. J.	ABAB	1921	Weibliche Versenden in den geraden, daktylische in den ungeraden Zeilen	
43.	Sudila dolja neizbežnaja...	5x4	3-5-füß. J.	AbAb	1921	Je drei Füße in der zweiten, fünf in der ersten und vier in den übrigen Zeilen	Schicksal
44.	Vošla ty v žizn' moju slučajnoj...	7x4	4-füß. J.	AbAb	1921	Epigraph	Puškin: schicksalhafte Liebe
45.	Ja šel s mečtoj o Beatrice...	5x4	4-füß. J.	AbAb	1921	Die letzte Zeile mit nur drei Versfüßen	Ideale Liebe
46.	Ešče čuždalis' strastnoj laski...	5x4	3-4-füß. J.	ABAB	1921	Drei Füße in der je vierten Zeile und nur ein Reim	Amare – Bene velle
47.	Cvety, vesna i spe-lyj zlak,...	4x4	4-füß. J.	aBaB	1921	-	
48.	Net mučenij plamennej...	4x4	3-füß. T.	AbAb	1917	z.T. daktyl. Endungen	Leiden-schaft
49.	Ja požar dogorevšij zakata,...	5x4	3-füß. A.	AbAb	1917	-	
50.	Zakatov marevo,...	3x4	3-füß. J.	AbAb	1917	Letzte Hebung in den je ersten und dritten Zeilen nicht realisiert	
51.	Zakaty	4x4	3-füß. J.	AbAb	1917	-	
52.	Nad altarjami večer chmuritsja,...	3x4	4-füß. J.	AbAb; A daktyl.	1917	Daktylische u. männliche Versenden	
53.	Noč' sočetaet v diademy...	3x4	3-4-füß. J.	AbAb	1917	-	

54.	Luna	3x4	3-5-füß. J.	AbAb	1918	-	Natur, symbolist.
55.	V ožerel'i iz kras- noj brusniki...	14x4	3-füß. A.	AbAb	1918	-	
56.	Ja nadenu skri- pjaščie lyži...	5x4	Freie Rhythmen	AbAb	1919	-	
57.	Večer izmajalsja, maju vnimaja,...	4x4	4-füß.D.	AbAb	1919	-	
58.	Sredi serebrjanych metelej...	5x4	4-füß. J.	ABAB	1920	Nur weibliche Vers- enden	
59.	I opjat' moe serdce pronzili...	5x4	3-füß. A.	AbAb	1920	-	Liebes- kummer
60.	O, nikogda mne ne prozret'...	5x4	4-füß. J.	aBaB	1920	-	
61.	Okropiv lesa i gory,...	5x4	4-füß. T.	ABBA	1920	Nur weibliche Vers- enden	
62.	Kogda poslednij luč pogas,...	6x4	4-füß. J.	aaBB	1920	Reimschema	Unver- gänglich- keit, Ruhm
63.	Na gornoj paperti snegov...	4x4	3-4-füß. J.	aBBa	1920	Drei Füße in der je- letzten Zeile	
64.	Kogda došel po- slednij škval...	4x4	4-füß. J., 3-füß. J. in Z. 12	abab und AbAb	1921	Nur männliche Vers- enden in erstem und drittem Quatrain, sonst Alternanz	
65.	Aly plamen' nad dal'ju večernej...	10x4	5-füß. T.	AbAb	1921	-	Untergang Roms
66.	Nad mirom, kak desjat' egipetskich kaznej,...	4x4	3-4-füß. Am.	AbAb	1921	-	
67.	Brungil'din utes	4x4	4-füß. T.	AbAb	1921	-	Nibelun- gen
68.	Mne te časy davno	5x4	4-füß. J.	AbAb	1921	-	

	znakomy,...						
69.	Polgoda solnca ne vidali...	3x4	4-füß. J.	AbBA	1921	-	Naturphänomen u. Wirkung auf Seele
70.	Pomniš' večer, stekla alye,...	5x4	3-4-füß. T.	AbAb	1921	Vierfüßige je erste u. dritte Zeile mit daktyl. Versende	Liebe im Blok-Stil
71.	Vospominan'e...	4x4	2-3-füß. J.	AbAb	1922	-	Jahreszeitenwechsel
72.	Duša na vekī predana vetram...	3x4	4-5-füß. J.	aBBa	1922	-	
73.	Ty otvratil šumjaščie znamenā...	6x4	4-5-füß. J.	AbAb	1922	-	
74.	Pod cholodnye svody sobora...	3x4	3-4-füß. A.	AbAb	1922	Letzte Zeile z.T. männlich oder weiblich und drei- oder vierfüßig und je zweite Zeile vierfüßig	
75.	Raspletši kosy,...	4x4	2-4-füß. J.	AbAb	1922	Je erste und dritte Zeile zwei, je zweite Zeile vier und je vierte Zeile drei Versfüße	
76.	Na lugu	4x4	4-füß. J.	AbAb	-	-	
77.	Vzvolnovannymi oblakami...	2x4	4-füß. J.	AbBA	-	-	Vergänglichkeit
78.	Otdavši dušu golubuju...	4x4	4-füß. J.	AbAb	-	-	Seele
79.	Dobro i zlo, Kristus – Ljuciper,...	4x4	4-füß. J.	AbAb	-	-	Christl. Ethik

Ukrainische Quatrains

	Titel	Zeilen- zahl	Me- trum	Reim- schema	Da- tum	Formale Besonder- heiten	Thema
1.	Na perelomi	5x4	4-füß. A.	ABAB	1924	Nur weibliche Versenden, daher im vierten Quatrain nur ein Reim; In Z. 20 nur elf Silben	Untergang Roms
2.	Provesna	4x4	4-füß. J.	aaBBCCd dEEffGG	1926	Nur drei Versfüße in letzter Zeile	Natur im Vorfrühling, Jahreszeitenwechsel
3.	Osinni rjadki	5x4,7x4, 7x4,6x4, 6x4	Jamben	Kreuzr. in untersch. Alternanz	1929	-	Natur im Herbst
4.	Sičen'	6x4	4-füß. J.	AbAb	1933	-	Januar als Per- sonifizierung v. Grausamkeit
5.	Osin'	5x4	3-4- füß. J.	Kreuzr. in untersch. Alternanz	1933	-	Herbst
6.	Frankfurt na Majni	6x4	4-füß. J.	aBBa	1934	-	Goethe
7.	Boža matir	10x4, 4x4	2-3- füß. A.	AbAb	1935	-	Maria als Schmerzens- reiche
8.	Predteča	11x4	4-füß. J.	aBBa	1936	-	Bibel
9.	Žanna d'Ark	9x4,4x4, 3x4,3x4, 8x4,3x4, 3x4,4x4, 5x4	Jamben Ana- päst, Tro- chäen	Umarm. u. Kreuzr. in unter- sch. Alter- nanz	1936	-	Johanna v. Or- leans, Ukraine

10.	Konkistadory	19x4 +1x1	4-füß. J.	aBaB	1937	Eine Extrazeile nach dem sechsten Quatrain	Spanische Entdecker, Exotismus
11.	Akvarel'	4x4	4-5- füß. J.	ABAB	1937	Nur weibl. Vers- enden	Warten
12.	Vesna	4x4	5-füß. J.	AbAb	1937	-	Natur im Früh- ling
13.	V dorozii	4x4	4-füß. J.	AbAb	1937	-	Wanderung bzw. Flucht
14.	Pokij i bujan- nja	8x4	4-füß. J.	AbAb	1938	-	
15.	Ne znaju, ne znaju, ne zna- ju...	5x4	3-füß. Am.	AbAb	1938	Epanalepsen	Kreislauf
16.	Kyiv	5x4, 4x4	3-füß. Am.	aBBa	1938	Eine Strophe (I/17-20) im Kreuzr.	Kiev, ukr. Ge- schichte
17.	Zimovi Dni	3x4	4-füß. J.	ABABBA ABCDDC	1938	Nur weibliche Versenden	Winter – Jah- reszeit u. See- lenzustand
18.	Stolycja	4x4	5-füß. J.	AbAb	1938	-	Kievs Zu- kunft/ Rätsel um Stadt
19.	Žorstoki dni	6x4	4-5- füß. J.	AbAb	1939	-	Apokalypse
20.	Šljachami Odisseja	8x4	6-7- füß. T.	abba	1943	Nur männliche Versenden	Odyssee
21.	Sinovi	4x4, 8x4, 5x4, 3x4	4-füß. J.	AbAb	1943	-	
22.	St'm'janilij mi- sjac' snih i park samot- nij...; Podiv- nomu šljachy	4x4	Jamben	Kreuzr.	1943	-	

	do smerty prosti:...						
23.	Široku dalečin', ljudino	7x4	4-füß. J.	AbAb	1945	-	Weite und Ein- samkeit
24.	1941	6x4	4-5- füß. J.	AbAb	1946	Epigraph	Ende v. ukrain. nat. u. kul- tureller Blüte durch UdSSR
25.	Enharmonijne	4x4	4-füß. J.	aBaB	-	-	Idyllische Na- tur als See- lenerlebnis und künstler. Inspi- ration
26.	My	21x4	4-füß. J.	aBaB	-	-	Ukrainische Mentalität
27.	Vdovycja	9x4	4-5- füß. J.	AbAb	-	-	Parodie auf Os'mačka
28.	Mohutnij de- mon moho ša- lu...	8x4	4-füß. J.	ABBA	-	Nur weibliche Versenden	Parodie auf Kosač
29.	Očima chižimi	5x4	4-5- füß. J.	aBBa	-	-	Schmerz der Erinnerung
30.	Zapovit	7x4	4-füß. J.	AbAb	-	-	Emigrations- erfahrung

Deutsche Quatrains

	Titel	Zeilen- zahl	Metrum	Reim- sche- ma	Da- tum	Formale Bes.	Thema
1.	Läuterung	7x4	5-füß. J.	AbAb	1932	-	Ruhe nach Schnee- sturm
2.	Tannhäuser	6x4,6x4,9 x4,5x4,46, 5x4,	Jamben u. Trochäen	Kreuzr u. um- arm.	1932	-	Tannhäusersage

		24,7x4, 6x4,6x4		Reime			
3.	Die Liebenden	3x4	5-füß. J.	aBBa	1933	-	Liebe
4.	Jeanne d'Arc	8x4	3-5-füß. T.	aBBa	1933	-	Johanna von Orleans
5.	Judith	6x4	5-füß. T.	aBBa	1933	-	Biblische Judith
6.	Nightmare	5x4	4-5-füß. J.	AbAb	1933	-	Natur als Symb. v. Erotik
7.	Sankt Georg	8x4	5-füß. J.	aBBa	1936	-	Gut gegen Böse
8.	Im Konzert	5x4	5-füß. J.	AbAb	1943	-	Musik als seelisches Erlebnis.
9.	Nachts umflat- tern...	3x4	Freie Rhythm.	AbAb	1943	-	Sehnsucht nach Nähe
10.	Weihe	4x4	3-4füß. J.	AbAb	1943	-	
11.	Trennung	5x4	3-4-füß. J.	AbAb	1943	-	Liebeskummer
12.	Gefahren	4x4	Freie Rhythm.	aBaB	1943	-	Liebe
13.	Frauen	4x4	4-füß. J.	AbAb	1943	-	Altern von Frauen
14.	Herbststim- mung	5x4	4-füß. J.	AbAb	1945	-	Herbst, Alter

Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe

Russische Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe

	Titel	Zeilen- zahl	Me- trum	Reim- sche- ma	Da- tum	Formale Besonderheiten	Thema
1.	Sirenevye utral...	28	3-füß. J.	AbAb	1914	-	Jahreszeitenzyklus, sinnliche Erfahr. v. Frühl.
2.	Otdat'sja	20	Freier Vers	Kreuzr	1917	Unregelmäßige Alternanz	Hingabe, Schicksal
3.	Šalaja staja nad tajboloj taloj...	4x4, 1x6	1-4-füß. D.	Ver- schied.	1920	-	Übergang von Winter zu Frühl.
4.	Šuršit na poveti...	40	Freie Rhythm.	Ver- schied.	1920	-	Menschliche Exis- tenz u. Natur
5.	Devuški	2x5, 1x6, 1x8	Rhythm. Prosa.	Ver- schied.	1921	Nur weibl. u. dak- tyl. Versenden	Lebenszyklus
6.	„Črezvyčajnaja“ poëza	20	4-füß. J.	Um- arm. Reim	1921	Epigraph	Gefängnis
7.	Ja idu v pred- vesennjuju dal'...	5x4, 1x2	3-füß. A	aabb	1922	Nur männl. Vers- enden	
8.	Byvaet, čto toska velikich gorodov ...	4x4, 1x2	6-füß. J.	abab	-	Nur männl. Vers- enden	

Ukrainische Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe

	Titel	Zeilen- zahl	Metrum	Reim- schema	Da- tum	Formale Besonder- heiten	Thema
1.	Mandrivka do soncja	136, 19	Freier Vers	Ver- schied.	1934	-	Hunger der Jahre 1932/33
2.	Rokovanist'	5, 2, 10, 15, 16	2-6-füß. J.	Ver- schied.	1935	-	Urbanisierung; Stadt-Land
3.	Sofija	41	4-5-füß.	Kreuzr.,	1935	Zwei	Geistige

			J.	umarm. Reim, Waisen		Epigraphen	Bedeutung eines Gebäudes, Unvergänglichk.
4.	Kriz' praosin'	22x (2x4) + 2x (3x4) + 1x5	Jamben	Kreuz- u. Paar- reim	1937	-	Herbst-Natur
5.	Vikingy	24, 48, 42	3-5-füß. J., 3-4- füß. Am.	Kreuzr. in ersten beiden Stro- phen, umarm. R. letzte Strophe.	1937	-	Mentalität des Wi- kingervolkes
6.	Slova i kvity	4, 10, 6, 6	4-füß. J.	Paarreim	1938	-	Stefan George
7.	Zustrič	18	4-füß. J.	Ver- schied.	1938	Sehr urban und verfremdet, nur weibl. Versen- den	Revolution frißt ihre Kinder
8.	Majže elehija	52	4-füß. J.	Kreuzr.	1938	-	Ukr. Leid/Natur
9.	Ukraina	7 Teile: 18, 14, 37; 47; 63; 52; 5x7; 9x4; 10	2-5-füß. J., 2-6- füß. D.	Ver- schied.	1938	Sonettinen in Teil V. mit dem Reimschema aBaBccc	Ukr. Geschichte
10.	Symvol	48, 16	5-füß. J.	Ver- schied.	1938	-	Ukr. Geschichte
11.	Sičnevij dionis	24	4-füß. J.	Paarreim	-	-	Dionysien, Natur u. Mythen

Deutsche Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe

	Titel	Zeilenzahl	Me- trum	Reim- schema	Da- tum	Formale Besonderheiten	Thema
1.	Herbst-	7+14	5-füß.	Ver-	1932	Graph. Bruch in Z.	Lebenszyklen

	wende		J.	schied.		15	
2.	Tannhäuser	10 Teile: 6x4; 5x4;9x4;5x4;4 6;5x4;24;7x4; 6x4;6x4.	J., T., Am.	Ver- schied.	1932	-	Tannhäuser- sage
3.	Wahnsinn	8, 9	2-5- füß.J.	Meist AbAb	1932	Etwas unregelm. Alternanz	Wahnsinn
4.	Gebete für Wolfram	2x4+1x5; 16; 16; 4, 5	Versch. T.	Ver- schied.	1942	-	Privates Kin- dergedicht an den Sohn

Anhang F: Übersichtstabellen über differenzierende Merkmale in Burghardts Gedichten, nach Sprachen geordnet⁹¹²

Sonette

Titel und Anzahl der Sonette

	Russisch	Ukrainisch	Deutsch
Mit Titel	27	Alle: 33	1
Ohne Titel	6	-	-
Einzelsonett	28	2	1
Bisonett	-	6	-
Mehr als zwei Sonette	Ein Zyklus aus vier Sonetten	Zwei Zyklen aus vier, je ein Zyklus aus drei und sieben Sonetten	-
Andere Formen	Einmal Sonettinen	Quatrain-Gedicht und Sonett als Zyklus	-

Reimschema/ Sonetttyp und innere Form

	Russisch	Ukrainisch	Deutsch
Kein kanonischer Typ	19	17	1
Französischer Typ	14	15	-
Italienischer Typ	-	1	-
Monistisch	6	4	-
Dualistisch	16	19	1
Dialektisch	6	7	-
Dramatisch	4	3	-

Metren

	Russisch	Ukrainisch	Deutsch
5-füß. Jambus	31	Alle: 33	Alle: 1
6-füß. Jambus	1	-	-
Jamben variabel	1	-	-

⁹¹² Bei mehrteiligen Gedichten wurde jeder Teil als ein Gedicht gezählt.

Quatrain-Gedichte*Titel und Zeilen*

	Russisch	Ukrainisch	Deutsch
Mit Titel	8	28	13
Ohne Titel	74	4	1
2x4	1	-	-
3x4	14	6	2
4x4	30	12	3
5x4	23	8	6
6x4	7	6	5
7x4	1	4	2
8x4	-	5	2
9x4	-	2	1
10x4	1	1	-
11x4	1	1	-
14x4	1	-	-
19x4	-	1	-
21x4	-	1	-

Reimschema

	Russisch	Ukrainisch	Deutsch
Kreuzreim (v.a. AbAb)	66	21	9
Umarmender Reim	10	6	4
Paarreim	3	1	-
Ein Reim	1	-	-
Daktylisch	1	-	-
Nur männlich	1	-	-
Nur weiblich	4	4	-
Unregelmäßige Alternanz	1	-	-
Verschiedene Schemata	1	2	1

Metren

	Russisch	Ukrainisch	Deutsch
Jamben variabel	24	9	4
3-füß. J.	3	-	-
4-füß. J.	22	15	2
5-füß. J.	1	2	4
6-füß. J.	1	-	-
Trochäen variabel	3	1	2
3-füß. T.	1	-	-
4-füß. T.	3	-	-
5-füß. T.	2	-	1
Anapäst variabel	3	1	-
3-füß. A.	7	-	-
4-füß. A.	-	1	-
Amphibrachys variabel	4	-	-
3-füß. Am.	-	2	-
Daktylus variabel	3	-	1
3-füß. D.	1	-	-

Gedichte unterschiedlicher Strophenlänge bzw. mit einer langen Strophe*Titel und Zeilen*

	Russisch	Ukrainisch	Deutsch
Mit Titel	2	11	3
Ohne Titel	4	-	-
Eine Strophe	4	3	-
Mehrere Strophen	4	8	3
Mit Quatrains	3	1	1
Ca. 20	2	1	-
28	1	-	-
Mehrere lange Str.	-	2	-
Mehrere kurze Str.	1	2	2
Ca. 40	1	1	-

Reimschema, Versenden

	Russisch	Ukrainisch	Deutsch
Kreuzreim	2	3	1
Umarmender Reim	1	-	-
Paarreim	-	2	-
Monorime	-	-	-
Daktylisch	-	-	-
Nur männlich	-	-	-
Nur weiblich	1	-	-
Unregelmäßige Alternanz	-	-	-
Verschiedene Schemata	3	4	2

Metren

	Russisch	Ukrainisch	Deutsch
Jamben variabel	1	6	1
3-füß. J.	1	-	-
4-füß. J.	-	2	1
5-füß. J.	-	-	1
Trochäen variabel	-	-	1
4-füß. T.	-	-	2
Daktylus variabel	1	-	-

Bibliographie

1 Werke und Ausgaben Oswald Burghardts (Jurij Klens) (unvollständig)

1.1 Gedichte in Sammelbänden

- Klen, Jurij (1943):** Prokljati roky. 2., durchges. Aufl. Krakiv; L'viv.
Ders. (1943): Karavely. Prag.
Ders. (1957): Tvory. Bd. 2. Toronto.
Ders. (1960): Tvory. Bd. 3. Toronto.
Ders. (1960): Tvory. Bd. 4. Toronto.
Ders. (1991): Vybrane. Kiev.
Ders. (1992): Tvory. Bd. 1. New York.

1.2 Gedichte in Einzelveröffentlichungen

- Klen, Jurij (1933):** Kortcs. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 12, S. 1.
Ders. (1936): Lot; Frankfurt na Majni; Dva sonety; Rokovanist'; Lesbija; Beatrice; Žanna d'Ark; Predteča. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 4, S. 81; 162; 241; 321; 483; 484; 619; 780.
Ders. (1937): Kolo žytt'ove; Prokljati roky; Žorstoki dni; Vikingy; Vesna; Vdorozi; Konkistadory; Kriz' praosin'; Provans. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 5, S. 81f.; 162ff.; 241; 321; 481; 609; 690; 489.
Ders. (1938): Sičnevij Dionis; Enharmonijne; Kyiv; Osin'; Akvarel'. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 6, S. 3; 241; 770.
Ders. (1938): Ukraïna. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 6, S. 849-856.
Ders. (1946): Očyma chyžymy... In: Ridne slovo: Misjačnyk literatury, mystectva i nauky, Nr. 5, S. 4.
Ders. (1957): Spohady pro 1941. In: Kyiv: Žurnal literatury, nauky, mystectva, krytyky i suspil'noho žyttja, Nr. 5, S. 169f.

1.3 Romanepopöe, Humoresken und deutsche Dichtung

- Horotak, Porfyrij (1947):** Dyjabolični Paraboly. Augsburg.
Ders. (1992): Dyjabolični Paraboly. In: Klen, Jurij: Tvory. Bd. 1. New York, S. 175-263.
Klen, Jurij (1957): Tvory. Bd. 2: Popil imperij. Toronto. (einzige vollständige Ausgabe der Epopöe).
Ders. (1992): Spätlese. In: Klen, Jurij: Tvory. Bd. 1. New York, S. 343-361.

1.4 *Novellen und Skizzen*

- Klen, Jurij (1947):** Jabluka. In: Litavry: Literaturno-mystec'kyj i naukovo-populjarnyj misjačnyk, Nr. 4-5, S. 37-51.
- Ders. (1947):** Medal'jon. In: Arka: Literatura. Mystectvo. Krytyka, Nr. 6. München, S. 2-5.
- Ders. (1960):** Tvory. Bd. 3: Akacija; Jabluka; Pryhody archanhela Rafaila; Medal'jon; Čerha; Kriz' Velykodni mynuli; Čudo Voskresinnja; Mid' zvenjaščaja. Toronto.

1.5 *Poetische Übersetzungen und Nachdichtungen ins Ukrainische*

- Burghardt, Oswald (1947):** Dichtung der Verdammten. Eine Auswahl aus den Gedichten neoklassischer ukrainischer Dichter. (nicht veröffentlichtes Manuskript). Österreich.
- Klen, Jurij (1925):** Zalizni sonety. Charkiv.
- Ders. (1960):** Tvory. Bd. 4: Hamlet. Prync Dans'kyj; Burja. Toronto.
- Ders. (1995):** Zagrobne Koketstvo (Teofil' Got'je); Stansy (Žan Moreas); Sonet (Vil'jam Vordsvort); Do Brytans'koho Ljudu; Ja ne chotiv by byt' carem čy zavdajut'...; Mimoza (Persi-Biši Šelli); Z „Knyhy hodyn“ (Rajner-Marija Ril'ke); Ne piznav (Stefan George); Perežyte (Hugo fon Hofmanstal'); Haha (Henrik Ibsen). In: Berezil': Literaturno-chudožnij ta hromads'ko-polityčnyj žurnal spilky pys'mennykiv Ukraïny, Nr. 7-8, S. 10-19.

1.6 *Wissenschaftliche und publizistische Aufsätze und Artikel*

- Burghardt, Oswald (1915):** Novye gorizonty v" oblasti izsledovanija poëtičeskago stilja (Prinzipy E. Ėl'stera). Kiev.
- Ders. (1924):** Spivec' z buntars'koju dušeju (Šelli). In: Červonyj Šljach, Nr. 1, Seite nicht bekannt.
- Ders. (1925):** Ekspresionizm u Nimeččyni. In: Žyttja i Revoljucija, Nr. 8, Seite nicht bekannt.
- Ders. (1926):** Tvorčyj šljach Ferdinanda Frajligrata. In: Žyttja i Revoljucija, Nr. 4, Seite nicht bekannt.
- Ders. (1926):** Pro novyj ukraïns'kyj pereklad Favsta. In: Žyttja i Revoljucija, Nr. 9, Seite nicht bekannt.
- Ders. (1926):** Ekzotyka j utopija v nimec'komu romani. In: Žyttja i Revoljucija, Nr. 12, Seite nicht bekannt.
- Ders. (1928):** Henrich Ibsen. In: Žyttja i Revoljucija. Nr. 8, Seite nicht bekannt.
- Ders. (1934):** Stefan George. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 2, Seite nicht bekannt.
- Ders. (1936):** Prognozy Špenglery. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 6, Seite nicht bekannt.
- Ders. (1936):** Slovo žyve i mertve. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 4, S. 828- 834.
- Ders. (1937):** Ein unbekanntes Gedicht von Vinčenty Pol. In: Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 14, S. 322-325.
- Ders. (1938):** Carstvo Satany. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 6, S. 301-305.

- Ders. (1938):** Dva antypody. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 4, S.653ff.
- Ders. (1938):** Fremde Dichter im ukrainischen Gewand. In: Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 15, S. 260-302.
- Ders. (1939):** Ukrainische Dichtung im Exil. In: Wais, Kurt (Hg.): Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker. Berlin, S. 455-464.
- Ders. (1939):** Russische Dichtung im Exil. In: Wais, Kurt (Hg.): Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker. Berlin, S. 465-480.
- Ders. (1940):** Gemeinsame Motive bei L. Andrejew und Nietzsche. In: Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 17, S. 353-372.
- Ders. (1941):** Die Leitmotive bei Leonid Andrejev. Münster, Universität, Diss.
- Ders. (1942):** Gemeinsame Motive bei L. Andrejew und Nietzsche. In: Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 18, S. 1-18.
- Ders. (1946):** Bij može počatys'ja. In: Zveno 3-4, Seite nicht bekannt.
- Ders. (1947):** Dumky na dozvilli. In: Ostanni Novyny, Seite nicht bekannt.
- Ders. (1947):** Herman Hesse. In: Arka 6, Seite nicht bekannt.
- Ders. (1957):** Pro henzu poemy „Popil imperij“. In: Klen, Jurij (1957): Tvory. Bd. 2. Toronto, S. 331-333.
- Ders. (1967):** U labetach čeka. In: Sučasnist', Nr. 9, Seite nicht bekannt.
- Ders. (o. J.):** Die Gegenwartsliteratur der Westukraine. In: Ukrainischer Pressedienst New York (Hg.): Ukrainische Literatur im Dienste ihrer Nation. Bern, S. 56-83.
- Ders. (1947):** Spohady pro neokljasykiv. München.

2 Verwendete Literatur

2.1 Werke und Aufsätze von Burghardt

- Burghardt, Oswald (1936):** Slovo žyve i mertve. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 4, S. 828- 834.
- Ders. (1938a):** Carstvo Satany. In: Vistnyk: Misjačnyk literatury, mystectva, nauky j hromads'koho žyttja, Nr. 6, S. 301-305.
- Ders. (1938b):** Fremde Dichter im ukrainischen Gewand. In: Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 15, S. 260-302.
- Ders. (1939a):** Ukrainische Dichtung im Exil. In: Wais, Kurt (Hg.): Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker. Berlin, S. 455-464.
- Ders. (1939b):** Russische Dichtung im Exil. In: Wais, Kurt (Hg.): Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker. Berlin, S. 465-480.
- Ders. (1941):** Die Leitmotive bei Leonid Andrejev. Münster, Universität, Diss.
- Ders. (1947):** Dichtung der Verdammten. Eine Auswahl aus den Gedichten neoklassischer ukrainischer Dichter. (nicht veröffentlichtes Manuskript). Österreich.
- Ders. (o. J.):** Die Gegenwartsliteratur der Westukraine. In: Ukrainischer Pressedienst New York: Ukrainische Literatur im Dienste ihrer Nation. Bern, S. 56-83.
- Klen, Jurij (1943):** Karavely. Prag.
- Ders. (1946):** Očyma chyžymy... In: Ridne slovo: Misjačnyk literatury, mystectva i nauky, Nr. 5, S. 4.
- Ders. (1947):** Spohady pro neokljasykiv. München.

Ders. (1957): Pro henezu poemu „Popil imperij“. In: Klen, Jurij: Tvory. Bd. 2. Toronto, S. 331-333.

Ders. (1957-1992): Tvory. 4 Bde. Toronto; New York.

Ders. (1991): Vybrane. Kiev.

2.2 Primärliteratur anderer Autoren

Achmatova, Anna (1991): „V to vremja ja gostila na zemle“. Moskau.

Akademija Nauk Ukraïns'koï RSR. Instytut mystectvoznavstva, fol'kloru ta etnohrafii im. M. T. Rył's'koho (Hg.) (1985): Lehendy ta Perekazy. Kiev.

Alighieri, Dante (1996): Vita Nuova. 2. Aufl. Mailand.

Ders. (1999): Divina Commedia: Inferno, Purgatorio, Paradiso. 2. Aufl. Colognola ai Colli.

Andrusyshen, C. H./Kirkconnell, W. (Hg.) (1963): The Ukrainian Poets 1189-1962. Toronto.

Banville, Théodore de (1903): Petit traité de Poésie Française. Paris.

Becher, Johannes R. (1956): Sonett-Werk 1914-1954. Düsseldorf.

Blok, Aleksandr A. (1960-1963): Sobranie sočinenija. 8 Bde. Moskau; Leningrad.

Bode, Dietrich (1994): Deutsche Gedichte. Eine Anthologie. Revid. Ausg. Stuttgart.

Born, George F. (1892-1893): Der Seeräuber. Admiral und König des Meeres Claus Störtenbeker und seine Abenteuer als kühnster Seeräuber der Nord- und Ostsee oder Die Tochter des Senators. Historischer Volksroman. Neuweißensee.

Brecht, Bertolt (1989): Der gute Mensch von Sezuan. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausg. Bd. 6: Stücke. Berlin.

Chvył'ovyj, Mykola (1990): Tvory u dvoch tomach. Bd. 2: Povist'; Opovidannja; Nezakinčeni tvory; Narysy; Pamflety; Lysty. Kiev.

Draj-Chmara, Mychajlo (1964): Poezii. New York.

Franko, Ivan Ja. (1954): Vybrane. Kiev.

Fylypovyč, Pavlo (1989): Poezii. Kiev.

Goethe, Johann Wolfgang (1994): Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 3,1: West-östlicher Divan. Tl. 1. Frankfurt a. M.

Ders. (1998): Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 21: Ästhetische Schriften 1821-1824: Über Kunst und Altertum III-IV. Frankfurt a. M.

Gumilev, Nikolaj (1988): Stichotvorenija i poemu. 3. Aufl. Leningrad (Biblioteka poëta; Bol'saja Serija).

Heredia, José-Maria de (1984): Oeuvres Poétiques Complètes de José-Maria de Heredia. Bd. 1: Les Trophées. Paris.

Kotljarevs'kyj, Ivan (1994): Eneïda. Poema. Kiev.

Le trésor du Parnasse, ou le plus joli des recueils (1792). Bd. 2. London.

Orest, M. (1948a): „Z cyklu ‚V Avgsturzi““. In: Porohy (1950), Nr. 14-15, S. 1.

Puškïn, Aleksandr S. (1948a): Polnoe Sobranie Sočinenij. Bd. 3,1: Stichotvorenija 1826-1836; Skazki. Ausg. Akademija Nauk SSSR. Moskau.

Ders. (1948b): Polnoe Sobranie Sočinenij. Bd. 7: Dramatičeskie proizvedenija. Ausg. Akademija Nauk SSSR. Moskau; Leningrad.

Ders. (1997): Sobranie Sočinenij. Bd. 6: Kritika i publicistika. Moskau.

Russische Lyrik (1983): Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart.

Russkie Poëmy „Serebrjanogo Veka“ (1991): Sbornik stichotvorenij v dvoch tomach. Bd. 1: Simvolisty. Leningrad.

- Russkij Sonet (1993):** Sonet russkich poëtov XVIII-načalo XX. veka. Moskau.
- Ryl's'kyj, Maksym (1983-1990):** Zibrannja tvoriv u dvadcjaty tomach. Kiev.
- Ševčenko, Taras H. (1970):** Tvory u p'jaty tomach. Bd. 1: Poetyčni tvory 1837-1847. Kiev.
- Shakespeare, William (1967):** Macbeth. London.
- Ders. (1995):** Antony and Cleopatra. London.
- Ders. (1996):** Othello. Surrey.
- Stender-Petersen, Adolf (1954):** Anthology of old russian literature. New York.
- Stucken, Edward (1927):** Die weißen Götter. 2 Bde. Berlin.
- Trautmann, Reinhold (Hg.) (1948):** Die altrussische Nestorchronik in Auswahl. Leipzig (Slawistische Studienbücherei 1).
- Terapiano, Jurij (1938):** Na větru. 3. Aufl. Paris (Serija russkie poëty).
- Ders. (1987):** Literaturnaja žizn' russkogo Pariža za polveka (1924-1974). Ésse, vospominanija, stat'i. Paris; New York, S. 205-226.
- Ukraïnka, Lesja (1975):** Zibrannja tvoriv u dvanadcjaty tomach. Bd. 1: Poezii. Kiev.
- Verhaeren, Émile (1982):** Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires. Paris, S. 74ff.
- Voltaire, François-Marie Arouet de (1913):** Candide ou l'optimisme/ Morize, André (Bearb.). Paris.
- Voß, Johann H. (Hg.) (1881):** Homers Odyssee. Stuttgart.
- Zerov, Mykola (1943):** Do Džerel. Krakau; L'viv.
- Ders. (1950):** Z nedrukovanych poezij Mykoly Zerova. In: Kyïv: Žurnal Literatury i Mystectva, Nr. 3, S. 121.
- Ders. (1966):** Vybrane. Kiev.
- Ders. (1990) :** Tvory v dvoch tomach. 2 Bde. Kiev.

2.3 Sekundärliteratur

- Adler, Max (1977):** Collective and individual bilingualism. A sociolinguistic study. Hamburg.
- Akademija Nauk Ukraïns'koï RSR (Hg.) (1959-1968):** Ukraïns'ka radjans'ka encyklopedija. 18 Bde. Kiev.
- Akademija Nauk Ukraïns'koï RSR. Instytut movoznavstva im. O. O. Potebni. (Hg.) (1970):** Slovnyk ukraïns'koï movy. 11 Bde. Kiev.
- Akademija Nauk Ukraïns'koï RSR (Hg.) (1971):** Slovnyk ukraïns'koï movy. 2 Bde. Kiev.
- Akademija Nauk Ukraïns'koï RSR. Instytut istorii (Hg.) (1983):** Istorija Kieva. Bd. 2: Kiev perioda pozdnego feodalizma i kapitalizma. Kiev.
- Albaz, Jewgenija (1992):** Geheimimperium KGB. Totengräber der Sowjetunion. München.
- Amburger, Erik (1983):** Deutsche in Kiew. In: Genealogisches Jahrbuch, Bd. 23, S. 155-192.
- Apel, Friedmar (1983):** Literarische Übersetzung. Stuttgart.
- Asher, Oksana (1957a):** A Ukrainian Poet's fate in the Soviet Union. In: The Ukrainian Quarterly 13, Nr. 2, S. 127-137.
- Dies. (1957b):** Dray-Khmara's poetical creativeness. Part I. In: The Ukrainian Quarterly 13, Nr. 4, S. 355-365.

- Dies. (1958):** Dray-Khmara's poetical creativeness. Part II. In: *The Ukrainian Quarterly* 14, Nr. 1, S. 77-83.
- Astafev, Oleksandr (1999):** Vizii Skovorody v poemi Jurija Klena „Popil Imperij“. In: *Siverjans'kyj Litopys* 30, Nr. 6, S. 61-65.
- Bade, Klaus J. (1992):** Deutsche im Ausland - Fremde in Deutschland. Migration in Geschichte und Gegenwart. München.
- Balakian, Anna (1977):** The symbolist movement. New York.
- Bents, Harm (1990):** Störtebeker. Dichtung und Wahrheit. Norden.
- Berghahn, Klaus L. (1987):** Georg Johann Heinrich Faust: The myth and its history. In: Grimm, Reinhold/ Hermand, Jost (Hg.): *Our Faust?: Roots and ramifications of a modern German myth*. Madison, S. 3-22.
- Bernads'ka, N./ Zadorožna, S. (1995):** Ukraïns'ka literatura. Kiev.
- Bernheim, Roger (1954):** Die Terzine in der deutschen Dichtung von Goethe bis Hofmannsthal. Düsseldorf.
- Bethea, David M. (1994):** Joseph Brodsky and the creation of Exile. Princeton.
- Bibel (1980):** Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung. Freiburg.
- Bihl, Wolfdieter (1993):** Aufgegangen in Großreichen: Die Ukraine als österreichische und russische Provinz. In: Golczewski, Frank (Hg.): *Geschichte der Ukraine*. Göttingen, S. 126-157.
- Blasel, Annelise (1933):** Klaus Störtebecker und Gödeke Michael in der deutschen Volkssage. Greifswald.
- Bogomolov, Nikolaj A. (1989):** Žizn' i poezija Vladislava Chodaseviča. In: Vladislav Chodasevič: *Stichotvorenija*. 3. Ausg. Leningrad (Biblioteka poëta. Bolšaja Serija), S. 5-47.
- Bohač, Marija R. (1998):** Svitohljad i poetyka Jurija Klena. Avtoreferat dysertacii na zdobuttja naukovocho stupenja kandidata filolohičnych nauk. Kiev.
- Bojko-Blochyn, Jurij (1988):** Dmytro Ivanovyč Čyževs'kyj. Heidelberg (Beiträge zur ukrainischen Literaturgeschichte I).
- Bol'shaja sovetskaja ènciklopedija (1977).** 3. Aufl. Moskau.
- Boyde, Patrick (1981):** Dante. Philomythes and Philosopher. Man in the Cosmos. Cambridge.
- Bowra, Cecil M. (1964):** Heldendichtung. Stuttgart.
- Brjusov, Valerij (1969):** Ključ i tajn. In: Eimermacher, Karl (Hg.): *Literaturnye Manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju*. Bd. 1. Nachdruck der 2. Aufl. München (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 64, I), S. 27-30.
- Brockhaus Enzyklopädie (1986-1996).** 24 Bde. 19., völlig neu bearb. Aufl. Mannheim.
- Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred (Hg.) (1985):** Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Kongreß: Symposium „Intertextualität“. Tübingen.
- Brousek, Marketa (1975):** Der Poetismus. Lehrjahre der tschechischen Avantgarde und ihrer marxistischen Kritiker. München.
- Bünthe, Gerhard (1928):** Zur Verskunst der deutschen Stanze. Halle.
- Bürger, Peter (1996):** Der französische Surrealismus. Frankfurt a. M.
- Burghardt, Josefine (1962):** Oswald Burghardt (Jurij Klen). Leben und Werk. München.

- Busch, Ernst (1969):** Das Verhältnis der deutschen Klassik zum Epos (1941). In: Schröder, Walter Johannes (Hg.): Das deutsche Versepos. Darmstadt, S. 392-412.
- Canat, René (1904):** Une forme du mal du siècle du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens. Paris.
- Čaplja, D. V. (1980):** Epopeja v rosijs'kij ta ukraïns'kij literaturach XIX st. Kiev.
- Čaplja, Vasil' (1930):** Sonet v ukraïns'kij poezii. Istoryčno-teoretyčnyj narys. Do sociolohii ukraïns'koho virša. Charkiv; Odessa.
- Cheauré, Elisabeth (Hg.) (1997):** Kultur und Krise. Rußland 1987-1997. Sonderdruck. Berlin (Osteuropaforschung 39).
- Cholakian, Rouben C. (1990):** The troubadour lyric: a psychocritical reading. Manchester; New York.
- Čičerin, A. V. (1975):** Vozniknovenie romana-épopei. 2. Aufl. Moskau.
- Cioran, Samuel D. (1977):** Vladimir Solov'ev and the knighthood of the Divine Sophia. Waterloo.
- Čyževs'kyj, Dmytro (1948):** Kult'urno-istoryčni epochy. Augsburg. (Ukraïns'ka Vil'na Akademija Nauk. Serija literatura 1).
- Ders. (1952):** Survey of Slavic Civilization. Bd. 1: Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston.
- Ders. (1994):** Jurij Klen, včenyj ta ljudyna. Iz spohadiv. Napysano 1949. In: Jaremenko, Vasyl'/ Fedorenko, Jevhen (Hg.): Ukraïns'ke Slovo. Chrestomatija ukraïns'koï literatury ta literaturnoï krytyky XX st. (u tr'och knyhach). Bd. 1. Kiev, S. 613-622.
- Ders./ Groh, Dieter (Hg.) (1959):** Europa und Russland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses. Darmstadt.
- Ders. (1968):** Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. 2 Bde. Berlin.
- Dahlmann, Dittmar (1995):** Die Deportationen der deutschen Bevölkerungsgruppe in Rußland und in der Sowjetunion 1915 und 1941. Ein Vergleich. In: Gestrich, Andreas; Hirschfeld, Gerhard; Sonnabend, H. (Hg.): Ausweisung und Deportation. Formen der Zwangsmigration in der Geschichte. Stuttgart (Stuttgarter Beiträge zur historischen Migrationsforschung 2), S. 103-113.
- Dedecius, Karl (1992):** Poetik der Polen. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a. M.
- Dej, Oleksij I. (1986):** Ukraïns'ka narodna Baljada. Kiev.
- Deržavyn, Volodymyr (1948a):** Try roky literaturnoho žyttja na emigracii (1945-1947). München.
- Ders. (1948b):** Gelb und Blau. Moderne ukrainische Dichtung in Auswahl. Augsburg.
- Ders. (1950a):** Istoryčna epopeja Jurija Klana. Proloh do epopeï. In: Porohy, Nr. 14-15, S. 1-3.
- Ders. (1950b):** Istoryčna epopeja Jurija Klana. Perša častyna epopeï. In: Porohy, Nr. 16-17, S. 7.
- Ders. (1951a):** Istoryčna epopeja Jurija Klana. Druha častyna epopeï. In: Porohy, Nr. 13, S. 2-4.
- Ders. (1951b):** Istoryčna epopeja Jurija Klana. Tretja častyna epopeï. In: Porohy, Nr. 19-20, S. 2-4.
- Ders. (1951c):** Istoryčna epopeja Jurija Klana. Četverta i p'jata častyny epopeï. In: Porohy, Nr. 21-22, S. 2-5.

- Ders. (1994):** Poezija Mykoly Zerova i ukrains'kyj kljasycyzm. In: Jaremenko, Vasyľ/ Fedorenko, Jevhen (Hg.): Ukrains'ke Slovo. Chrestomatija ukrains'koï literatury ta literaturnoi krytyky XX st. (u tr'och knyhach). Bd. 1. Kiev, S. 522-541.
- Dietz-Görrig, Gabriele (1992):** Displaced Persons. Ihre Integration in Wirtschaft und Gesellschaft des Landes Nordrheinwestfalen. Düsseldorf, Universität, Diss.
- Dobrjans'kyj, Anatolij N. (1976):** Žyvi, hrizni, ohromni sonety. In: Ukrains'kij sonet. Antolohija. Odessa, S. 3-22.
- Ders. (1979):** Puti mirovoj sonetistiki i razvitie soneta v ukrains'koï literature. Černihiv.
- Dončyk, Vitalij H. (1998):** Istorija ukrains'koï literatury XX stolittja. U dvoch knyhach. Bd. 2. Kiev.
- Dörner, Andreas/ Vogt, Ludgera (1996):** Literatur - Literaturbetrieb - Literatur als ‚System‘. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Detering, Heinrich (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München, S. 79-99.
- Dorošenko, Dmytro (1994):** Die Ukraine und Deutschland. Neun Jahrhunderte deutsch-ukrainischer Beziehungen. München.
- Drews, Peter (1983):** Die slawische Avantgarde und der Westen. Die Programme der russischen, polnischen, tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext. München (Forum Slavicum 55).
- Đurišin, Dionýz (1972):** Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses. Berlin.
- Efremov, Serhij (1995):** Istorija ukrains'koho pis'menstva. Kiev.
- Eichler, Ernst (1996):** Deutsch-slavische Kulturbeziehungen in ihrer Bedeutung für die Zukunft. In: Ohnheiser, Ingeborg (Hg.): Wechselbeziehungen zwischen slawischen Sprachen, Literaturen und Kulturen als Gegenstand der Geschichte der Slavistik. Innsbruck, S. 41-57.
- Eilert, Heide (1977):** Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de Siècle. In: Bauer, Roger/ Heftrich, Eckhard/ Koopmann, Helmut/ Rasch, Wolfdietrich/ Sauerländer, Willibald/ Schmollgen, Eisenwerth, J. Adolf (Hg.): Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 35), S. 421-441.
- Epp, George (1984):** Rilke in Rußland. Frankfurt a. M.; Bern; New York (Europäische Hochschulschriften Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 726.)
- Erzgräber, Willi (1978):** Europäische Literatur im Kontext der politischen, sozialen und religiösen Entwicklungen des Spätmittelalters. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 8: Europäisches Spätmittelalter. Wiesbaden.
- Fabre-d'Olivet, Antoine (Hg.) (1804):** Le troubadour: Poésies Occitaniques du XIII siècle. Bd. 1. Paris.
- Fechner, Jörg-Ulrich (Hg.) (1969):** Das Deutsche Sonett. Dichtungen. Gattungspoetik. Dokumente. München.
- Fleischhauer, Ingeborg (1986):** Die Deutschen im Zarenreich: Zwei Jahrhunderte deutsch-russischer Kulturgemeinschaft. Stuttgart.
- Dies./ Jedig, Hugo H. (1990):** Die Deutschen in der UdSSR in Geschichte und Gegenwart. Ein internationaler Beitrag zur deutsch-sowjetischen Verständigung. Baden-Baden.

- Frank, Horst J. (1993):** Handbuch der deutschen Strophenformen. 2., durchges. Aufl. Tübingen; Basel.
- Gallmeister, Petra (1981):** Der Historische Roman. In: Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart, S. 160-170.
- Genette, Gérard (1997):** Palimpsests: literature in the second degree. Lincoln.
- Genizi, Haim (1993):** America's Fair Share: The Admission and Resettlement of Displaced Persons, 1945-1952. Detroit.
- Gibson, Aleksey (1990):** Russian Poetry and Criticism in Paris from 1920 to 1940. The Hague.
- Giere, Jacqueline (1997):** Einleitung. In: Fritz-Bauer-Institut (Hg.): Überlebt und unterwegs. Jüdische Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland. Frankfurt a. M., S. 13-24.
- Göbler, Frank (1988):** Vladislav F. Chodasevič. Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik. München.
- Göbner, Rolf (1990):** Der Blick nach „Europa“. Zu einigen Aspekten der „Literaturdiskussion der Jahre 1925 bis 1928“ in der Ukraine. In: Zeitschrift für Slawistik 35, Nr. 5, S. 700-709.
- Ders. (1992):** Oswald Burghardt: Ein Deutscher in der Ukrainischen Literatur. In: Russisch-westeuropäische Kulturbeziehungen. Wissenschaftliches Kolloquium anlässlich des 65. Geburtstages von Herrn Dozent Dr. phil. habil. Rudolf Gregor. Sonderdruck. Neubrandenburg, S. 41-44.
- Ders. (o. J.):** Oswald Burghardt - ein Deutscher in der ukrainischen Literatur. (nicht veröffentlichtes Vortragskonzept).
- Golczewski, Frank (1993a):** Die ukrainische Emigration. In: Ders. (Hg.): Geschichte der Ukraine. Göttingen, S. 224-241.
- Ders. (1993b):** Die Ukraine im zweiten Weltkrieg. In: Ders. (Hg.): Geschichte der Ukraine. Göttingen, S. 241-261.
- Grabowicz, George G. (1981):** Toward a History of Ukrainian Literature. Cambridge.
- Grübel, Rainer (Hg.) (1979):** Michail M. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M.
- Gumilev, Nikolaj (1969):** Nasledie simvolizma i akmeizm. In: Eimermacher, Karl (Hg.): Literaturnye Manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju. Bd. 1. Nachdruck der 2. Aufl. München (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 64, I), S.40-44.
- Guth, Paul (1992):** Histoire de la littérature française: du Moyen Âge à la Belle Époque. Monaco.
- H., S.⁹¹³ (1957):** Jurij Klen: Tvory. Tom II. Popil imperij. In: Kyïv 5, S. 217f.
- Habicht, W./ Lange, W.-D./ Brockhaus-Redaktion (Hg.) (1995):** Der Literatur-Brockhaus. Grundlegend überarb. und erweit. Bd. 7. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich.
- Häublein, Ernst (1978):** The Stanza. London.
- Hamers, Josiane F./ Blane, Michel H. A. (2000):** Bilinguality and Bilingualism. 2. Aufl. Cambridge.
- Hamm, Michael F. (1993):** Kiev: a portrait, 1800-1917. Princeton.

⁹¹³ Autor der Rezension auch im Original nur in Abkürzung vermerkt.

- Hansen-Löve**, Aage A. (1989): Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 1: Diabolischer Symbolismus. Wien (Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Österreichische Akademie der Wissenschaften 7).
- Hassenstein**, Friedrich (1986): Die deutsche Ballade. Grundlagen und Beispiele (Sekundarstufe I). Hannover (Deutschunterricht konkret).
- Hebel**, Udo J. (1989): Romaninterpretation als Textarchäologie. Untersuchungen zur Intertextualität am Beispiel von F. Scott Fitzgeralds ‚This Side of Paradise‘. Frankfurt a. M.
- Henning**, Christoph (1998): Die Mythen des Tourismus. Imaginäre Geographie prägt das Bild der Reisenden von Ländern und Menschen. In: Die Zeit (1998-06-25), Nr. 27.
- Herken**, N. (1947): Patrycijans’ka poezija abo dvi stychii v tvorčosti Jurija Klenu (Sproba charakterystyka zbirky „Karavely“). In: Litavry Nr. 1; Nr. 2, S. 32-44; S. 34-51.
- Hermard**, Jost (1981): Gralsmotive um die Jahrhundertwende. In: Žmegač, Viktor (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein, S. 145-161.
- Hlobenko**, N. (1963): The period between the two world wars. In: Kubijovych, Volodymyr (Hg.): Ukraine. A concise encyclopedia. Bd. 1. Toronto, S. 1043-1059.
- Hoffmann**, Paul (1987): Der Symbolismus. München.
- Holthuis**, Susanne (1993): Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen.
- Holthusen**, Johannes (1957): Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen.
- Horbatsch**, Anna-Halja (1975): Deutsch-ukrainische literarische Beziehungen. In: Mitteilungen, Nr. 12, S. 13-27.
- Dies.** (1996): Die zeitgenössische ukrainische Literatur. Strömungen und Probleme. In: Göttinger Arbeitskreis (Hg.): Rußland und die Ukraine nach dem Zerfall der Sowjetunion. Berlin (Abhandlungen des Göttinger Arbeitskreises 12), S. 219-231.
- Dies.** (1997): Die Ukraine im Spiegel ihrer Literatur. Reichelsheim.
- Hordynsky**, Sviatoslav (1949): The fivefold cluster of unvanquished bards. In: The Ukrainian Quarterly 5, Nr. 3, S. 249-260.
- Ders.** (1950): Ukrainian Writers in Exile 1945-49. In: The Ukrainian Quarterly 6, Nr. 1, S. 73-76.
- Horodys’kyj**, O. (1953a): Jurij Klen - vojakom. In: Kyiv. Žurnal Literatury i Mystectva, Nr. 2, S. 84-88.
- Ders.** (1953b): Jurij Klen - vojakom (Prodovžennja). In: Kyiv. Žurnal Literatury i Mystectva, Nr. 3, S. 150-153.
- Huntington**, Samuel P. (1997): Kampf der Kulturen: Die Neugestaltung der Welt-politik im 21. Jh. 6. Aufl. München; Wien.
- Ibrovač**, Miodrag (1923): José-Maria de Heredia. Sa vie - son oeuvre. Documents inédits. Douze planches hors texte. Paris.
- Il’nyč’kyj**, Mykola M. (1992): Zachidnoukraïns’ka i emihrants’ka poezija 20-30-ch rokiv. Kiev.
- Ders.** (1995): „Moloda Muza“ i ukraïns’kyj modernizm. In: Ders. (Hg.): Vid „Molodoï Muzy“ do „Praz’koï školy“. L’viv, S. 5-25.

- Ilnytzkyj, Oleh S. (1990):** Visual Dimensions in Ukrainian Futurist Poetry and Prose In: Zeitschrift für Slawistik 35, Nr. 5, S. 722-731.
- Ders. (1992):** Ukrainian Symbolism and the Problem of Modernism. In: Canadian Slavonic Papers, Nr. 34, S. 113-130.
- Instytut literatury** im. T. H. Ševčenko nacional'noi Akademii Nauk Ukraïny (Hg.) (1988-1995): Ukraïns'ka literaturna encyklopedija. 3 Bde. Kiev.
- Istorija ukraïns'koï literatury XX stolittja.** U dvoch knyhach (1994). Bd. 2: 40-vi - 60-ti roky. Kiev.
- Istorija ukraïns'koï literatury XIX stolittja.** U tr'och knyhach (1995). Bd. 1: Perši desjatyriččja XIX st. Kiev.
- Istorija ukraïns'koï literatury XIX stolittja.** U tr'och knyhach (1996). Bd. 2: 40-vi - 60-ti roky XIX st. Kiev.
- Ittner, Jutta (1996):** Leben in der Übersetzung. Die soziolinguistische Erfahrung des amerikanischen Exils 1933-1945. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse 16, Nr. 1, S. 5-17.
- Ivanov, Vjačeslav (1969):** Simvolizm, kak miroponimanie. In: Eimermacher, Karl (Hg.): Literaturnye Manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju. Bd. 1. Nachdruck der 2. Aufl. München (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 64, I), S. 30-39.
- Ivaško, Vasyľ (1990):** Mykola Zerov i literaturna dyskusija (1925-1928). In: Slovo i čas, Nr. 4, S. 18-27.
- Jacobsmeier, Wolfgang (1985):** Vom Zwangsarbeiter zum heimatlosen Ausländer. Die Displaced Persons in Westdeutschland 1945-1951. Göttingen.
- Jakobson, Roman/ Lübbe-Grothues, G. (1981a):** Ein Blick auf „Die Aussicht“ von Hölderlin. In: Jakobson, Roman: Selected writings. Bd. III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague; Paris; New York, S. 388-446.
- Ders./ Lévi-Strauss, Claude (1981b):** „Les Chats“ de Charles Baudelaire. In: Jakobson, Roman: Selected writings. Bd. III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague; Paris; New York, S. 447-464.
- Jens, Walter (Hg.) (1988-1998):** Kindlers neues Literatur-Lexikon. 22 Bde. München.
- Jobs, Gertrude (1961):** Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols. 2 Bde. New York.
- Kačurovs'kyj, Ihor (1967):** Strofika. München.
- Ders. (1981):** Goethes „Faust“-Motive bei Jurij Klen (Oswald Burghardt). In: Mitteilungen, Nr. 18, S. 199-213.
- Ders. (1983):** Der ukrainische Parnaß. In: Jahrbuch der Ukrainekunde, Bd. 20, S. 189-206.
- Ders. (1984):** Fonika. München.
- Ders. (1992):** Tvorčist' Jurija Klena na tli ukraïns'koho parnasyzmu. In: Klen, Jurij: Tvory. Bd. 1. New York, S. 5-22.
- Kaiser, Gerhard R. (1980):** Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand – Kritik – Aufgaben. Darmstadt.
- Kasack, Wolfgang (1996):** Die russische Schriftsteller-Emigration im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte, den Autoren und ihren Werken. München.
- Kay, Sarah (1990):** Subjectivity in Troubadour poetry. Cambridge.
- Kessler, Wolfgang (1991):** Rußland-Ploetz. Russische und sowjetische Geschichte zum Nachschlagen. 2. Aufl. Freiburg; Würzburg.

- Kirchner, P. (1967):** Zur Erforschung der deutsch-ukrainischen literarischen Kontaktbeziehungen in den zwanziger und dreißiger Jahren. Eine Bestandsaufnahme der Übersetzungen. In: Bielefeldt, H. H./ Jünger, H./ Raab, H./ Růžička, R./ Dieckmann, E./ Grasshoff, H./ Hiersche, A./ Ziegengeist, G. (Hg.): Slawistische Beiträge aus der Deutschen Demokratischen Republik. Zum 50. Jahrestag der grossen sozialistischen Oktoberrevolution. Berlin, S. 83-105.
- Köppke, Wulf (1985):** Die Wirkung des Exils auf Sprache und Stil. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 3: 1985 - Gedanken an Deutschland im Exil und andere Themen, S. 225-237.
- Kolesnyk, H. M. (1974):** Poezija P. Tyčyny „Partija Vede“. In: Ridne slovo. Misjačnyk literatury, mystectva i nauky, Nr. 9, S. 3-7.
- Kononenko, P. P. (1994):** Ukraïns'ka literatura. Problemy rozvytku. Kiev.
- Korowytsky, I. (1963):** Western Ukraine and the emigration. In: Kubijovych, Volodymyr (Hg.) (1971): Ukraine. A concise encyclopedia. Bd. 1. Toronto, S. 1059-1067.
- Kovaliv, Jurij (1989):** Z istorii radjans'koï literatury. In: Radjans'ke literaturoznavstvo 33, Nr. 6, S. 15-26.
- Ders. (1991):** Prokljati roky Jurija Klena. In: Klen, Jurij: Vybrane. Kiev, S. 3-23.
- Ders. (o. J.):** „...Mandrivnyk, Lycar i Poet“. (unveröffentlichtes Manuskript).
- Kratochvil, Alexander (1999):** Mykola Chvyl'ovyj: eine Studie zu Leben und Werk. München, Universität, Diss. (Slavistische Beiträge 379).
- Kryms'kyj, Volodymyr (1948):** Chram Graalja. Do problemy svitohljadu Jurija Klena. Innsbruck.
- Kubijovych, Volodymyr/ Struk, D. H. (Hg.) (1984-1993):** Encyclopedia of Ukraine. 5 Bde. Toronto; Buffalo; London.
- Kunkel, Wolfgang (1966):** Der Professor im Dritten Reich. In: Die deutsche Universität im Dritten Reich. Eine Vortragsreihe der Universität München. München, S. 103-133.
- Lachmann, Renate (1990):** Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M.
- Lamping, Dieter (1992):** Die literarische Übersetzung als de-zentrale Struktur: Das Paradigma der Selbstübersetzung. In: Kittel, Harald (Hg.): Geschichte, System, Literarische Übersetzung. Histories, Systems, Literary Translations. Berlin (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 5), S. 212-227.
- Lauer, Reinhard (1975):** Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München.
- Ders. (1988):** Das Russische Sonett der Puškin-Zeit. In: Harder, Hans-Bernd/ Rothe, Hans (Hg.): Gattungen in den Slavischen Literaturen. Beiträge zu ihren Formen in der Geschichte. Festschrift für Alfred Rammelmeyer. Köln; Wien (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 32), S. 315-336.
- Ders. (1994):** Deutsch-slavische literarische Wechselseitigkeit. Begleitheft zur Vorlesung. Sommersemester 1994-Wintersemester 1994/95. Göttingen (Der Blaue Turm 12).
- Lindekugel, Jutta (2002):** Der Italiener Dante im Schaffen von Oswald Burghardt. In: Göbner, Rolf/ Kratochvil, Alexander (Hg.): Ukraïns'ka kul'tura v evro-

- pejs'komu konteksti. Ukrainische Kultur im europäischen Kontext. Greifswald, S. 47-52.
- Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk (1997).** Kiev.
- Loščyns'ka, Natalja (1999):** „Červonyj šljach“ i neoklasyky. In: Berezil', Nr. 3-4, S. 182-186.
- Lotman, Jurij M. (1975):** Die Analyse des poetischen Textes/ Grübel, Rainer (Bearb. u. Übers.). Kronberg.
- Ders. (1981):** Die Struktur literarischer Texte/ Keil, Rolf-Dietrich (Übers.). 2. Aufl. München.
- Luciuk, Lubomyr (2000):** Searching for place: Ukrainian Displaced Persons, Canada, and the Migration of Memory. Toronto.
- Luckyj, George S. N. (1989):** Keeping a Record: Literary Purges in Soviet Ukraine. In: The Ukrainian Quarterly 45, Nr. 1, S. 66-70.
- Ders. (1990):** Literary Politics in the Soviet Ukraine 1917-34. Durchges. u. verbesserte Aufl. Durham.
- Ders. (1992):** Ukrainian Literature in the twentieth century: a reader's guide. Toronto.
- Lukács, Georg (1971):** Werke. Probleme des Realismus I. Bd. 4: Essays über den Realismus. Neuwied; Berlin.
- Luk'janova, V. P. (1977):** Z istorii radjans'ko-nimec'kych literaturnych vzajemyn. Na materiali ukraïns'koï radjans'koï literatury 20-30-ch rokiv. Kiev.
- Lurker, Manfred (1978):** Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. 2. Aufl. München.
- Ders. (1991):** Wörterbuch der Symbolik. 5., durchges. u. erweit. Aufl. Stuttgart.
- Lysenko, Ivan (1995):** Do Džerel. Pro pereklady Jurija Klena. In: Berezil', Nr. 7-8, S. 9-10.
- Maier, Hans (1966):** Nationalsozialistische Hochschulpolitik. In: Die deutsche Universität im Dritten Reich. Eine Vortragsreihe der Universität München. München, S. 71-102.
- Malanjuk, Jevhen (1957):** Peredmov. In: Klen, Jurij: Tvory. Bd. 2: Popil imperij. Toronto, S. 9-10.
- Ders. (o. J.):** Die Kyjiwer Schule der Neoklassiker. In: Ukrainischer Pressedienst New York (Hg.): Ukrainische Literatur im Dienste ihrer Nation. Bern, S. 83-91.
- Mandel'stam, Osip (1969):** Utro Akmeizma. In: Eimermacher, Karl (Hg.): Literaturnye Manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju. Bd. 1. Nachdruck. München (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 64, I), S.45-50.
- Mandryka, Mykyta I. (1968):** History of Ukrainian Literature in Canada. Winnipeg.
- Mark, Rudolf A. (1993):** Die gescheiterten Staatsversuche. In: Golczewski, Frank (Hg.): Geschichte der Ukraine. Göttingen, S.172-201.
- Martinez, Matias (1997):** Dante und der Ursprung des Kanons. In: Moog-Grünewald, Maria (Hg.): Kanon und Theorie. Heidelberg.
- Martino, Pierre (1970):** Parnasse et symbolisme. Paris.
- Max, Frank Rainer (1981):** Das Epos. In: Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart, S. 75-87.
- Mehela, Ivan (2000):** Avstryjs'kyj period žyttja i tvorčosti Jurija Klena/ Mižnarodnyj Konhres Ukrainistiv 4 (Odesa 26-29.08.1999). In: Literaturoznavstvo, Nr. 2, S. 131-142.

- Mehl**, Dieter/ **Weiß**, Wolfgang (Hg.) (1993): Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Münster; Hamburg.
- Mennemeier**, Franz N. (1988): Literatur der Jahrhundertwende II. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910. Bern (Germanistische Lehrbuchsammlung 39/II).
- Merežkovskij**, Dmitrij S. (1969): Simvolizm. In: Eimermacher, Karl (Hg.): Literaturnye Manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju. Bd. 1. Nachdruck der 2. Aufl. München (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 64, I), S. 9-16.
- Mettler**, Dieter (1981): Sonett. In: Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart.
- Metzsch**, Friedrich-August von (1989): Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst. München.
- Meyer**, Michael/ **Gibbon**, Edward/ **Mill**, John Stuart/ **Ruskin**, John (1998): Autobiographie und Intertextualität. Heidelberg (Anglistische Forschungen 263).
- Mihaychuk**, George (1995): The role of the 1920s form and content debate in Ukraine. In: Canadian Slavonic Papers, Nr. 37, S. 107-126.
- Mijakovs'kyj**, Volodymyr (1984): Nedrukovane j zabute. Hromads'ki ruchy dev'jattnadcatoho storiččja novitnja ukraïns'ka literatura. Bd. 1. New York.
- Milbauer**, Asher Z. (1985): Transcending Exile. Conrad, Nabokov, I.B. Singer. Miami.
- Milosz**, Czeslaw (1981): Geschichte der polnischen Literatur. Köln.
- Mönch**, Walter (1955): Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg.
- Moroz**, Oleksij N. (1973): Etjudy pro sonet. Do pytannja pro tradycii i novatorstvo v rozvytku sonety. Kiev.
- Mors**, Hermann (1989): Die ukrainische katholische Pfarrgemeinde Dillingen an der Donau 1945-1949. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburgener Bistums-geschichte e.V. 23, S. 199-202.
- Motekat**, Helmut (1985): Die deutsche Neuromantik. In: Bojko-Blochyn, Jurij: Ukrainische Romantik und Neuromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur. Heidelberg, S. 11-121.
- Müller**, Ludolf (Hg.) (1977): Handbuch zur Nestorchronik. Bd. 1: Nachdruck der zweiten Auflage des ersten Bandes der Polnoe Sobranie Russkich Letopisej. München (Forum Slavicum 48).
- Ders.** (1985): Wege zum Studium der russischen Literatur. München.
- Müller**, Vladimir (1978): Der Poetismus. München.
- Nachlik**, Oksana (1997): Apeljacija do knjažnoï doby v emihrants'kij poezii. Jurij Darahan, Oksana Ljaturyns'ka, Oleksa Stefanovyč, Evhen Malanjuk, Oleh Ol'žyč. In: Dzvyn 633, Nr. 7, S. 139-144.
- Nethersde**, Reingard (1997): Macht und Ohnmacht des Kanons. In: Moog-Grüne-wald, Maria (Hg.): Kanon und Theorie. Heidelberg, S. 107-128.
- Neuhauser**, Thomas (1981): Der Roman. In: Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart, S. 297-312.
- Neumann**, Friedrich W. (1937): Geschichte der russischen Ballade. Königsberg; Berlin.
- Nevrlyj**, Mykola (1995): Muza ljubovi j borot'by. Ukraïns'ka poezija praz'koï školy. Kiev.

- Nieuważny, Florian (1993):** O poezji ukraińskiej od Iwana Kotlarewskiego do Liny Kostenko. Białystok.
- Novyčenko, Leonid M. (1980):** Poetyčnyj svit Maksyma Ryl's'koho (1910-41). Kiev.
- Nud'ha, Hryhorij A. (1970):** Ukraïns'ka Baljada. Kiev.
- Ob'jednannja Ukraïnciv u Pol's'či (Hg.) (1999):** Ukraïns'kyj al'manach. Warschau.
- Ohnheiser, Ingeborg (Hg.) (1995):** 25 Jahre Institut für Slavistik an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck 1970-1995. Innsbruck (Veröffentlichungen der Universität Innsbruck).
- Opernführer (1998):** Die Welt des Singtheaters. Genf.
- Orest, Mychajlo (1948b):** Zapovity Ju. Klena. In: Orlyk, Nr. 2, S. 5-7.
- Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin (Hg.) (1962):** Max Vasmer zum Gedenken. Berlin.
- Papla, Eulalia (1980):** Akmeizm. Geneza i program. Breslau; Warschau; Krakau; Danzig.
- Pascher, Joseph (1966):** Das Dritte Reich, erlebt an drei deutschen Universitäten. In: Die deutsche Universität im Dritten Reich. Eine Vortragsreihe der Universität München. München, S. 43-69.
- Pereverzin, V. M. (1981):** Žanr romana-épepei. Posobie po speckursu. Jakutsk.
- Peters, Johanne (1981):** Farbe und Licht. Symbolik bei Aleksandr Blok. München (Slavistische Beiträge 144).
- Petrov, V. (1963):** Lyric and Epic Poetry. In: Kubijovych, Volodymyr (Hg.): Ukraine. A concise encyclopedia. Bd. 1. Toronto, S. 366-368.
- Pickhan, Gertrud (1993):** Kiever Rus' und Galizien-Wolhynien. In: Golczewski, Frank (Hg.): Geschichte der Ukraine. Göttingen, S. 18-36.
- Pinkus, Benjamin/ Fleischhauer, Ingeborg (1987):** Die Deutschen in der Sowjetunion. Geschichte einer nationalen Minderheit im 20. Jahrhundert. Baden-Baden.
- Pleticha, Heinrich (Hg.) (1996):** Welt-Geschichte in 12 Bänden. Bd. 7: Entdecker und Reformatoren. Die Welt im 16. Jahrhundert. Gütersloh.
- Poljan, Pavel (1995):** Die Deportation der Ostarbeiter im Zweiten Weltkrieg. In: Gestrich, Andreas/ Hirschfeld, Gerhard/ Sonnabend, Holger (Hg.): Ausweisung und Deportation. Formen der Zwangsmigration in der Geschichte. Stuttgart (Stuttgarter Beiträge zur historischen Migrationsforschung 2).
- Polons'ka - Vasylenko, Natalija (1967):** Dekil'ka spohadiv pro Jurija Klena. In: Sučasnist'. Literatura, mystectvo, suspil'ne žyttja 84, Nr. 12, S. 36-39.
- Popovyč, Myroslav (1999):** Narys istorii kul'tury Ukraïny. Kiev.
- Prang, Helmut (1968):** Formgeschichte der Dichtkunst. Stuttgart.
- Puhle, Matthias (1994):** Die Vitalienbrüder. Klaus Störtebeker und die Seeräuber der Hansezeit. 2., durchges. Aufl. Frankfurt a. M.; New York.
- Reiter, Norbert (Hg.) (1987):** Max Vasmer zum 100. Geburtstag. Wiesbaden.
- Röhrich, Lutz (1992):** Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 2. Freiburg.
- Rösel, Hubert (1980):** Das Slavisch-Baltische Seminar in Vergangenheit und Gegenwart. In: Ressel, Gerhard/ Rösel, Hubert/ Scholz, Friedrich (Hg.): Jubiläumsschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Slavisch-Baltischen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Münster (Studia slavica et baltica 1), S. 97-138.

- Ders. (1995):** Die deutsche Slavistik und ihre Geschichte an der Universität Prag. Münster.
- Rudnyc'kyj, Leonid (1974):** Robert Ljuis Stivenson i Jurij Klen. Do henezy opovidannja Ju. Klena „Jabluka“. In: Sučasnist' 168, Nr. 12, S. 25-38.
- Ruffmann, Karl-Heinz (1987):** Die Rußlanddeutschen. Funktion und Gewicht im Zarenreich und in der Sowjetunion. Lüneburg.
- Scheit, Gerhard (1989):** Die Satire als archimedischer Punkt. Zur Rekonstruktion nicht stattgefundenen Exil- Debatten. In: Koebner, T./ Köpke, W./ Krohn, C.-D./ Schneider, S. (Hg.): Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 7: Publizistik im Exil und andere Themen, S. 21-39.
- Schlütter, Hans-Jürgen (1979):** Sonett. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Willi Wittschier. Stuttgart.
- Scholz, Friedrich (1987):** Zur Geschichte der slavistischen und baltistischen Lehre und Forschung an der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster. In: Gerhardt, Dietrich/ Harder, Hans-Bernd/ Lauer, Reinhard/ Schaller, Helmut W./ Seemann, Klaus-Dieter (Hg.): Materialien zur Geschichte der Slavistik in Deutschland. Tl. 2. Sonderdruck. Wiesbaden (Slavistische Veröffentlichungen 50,2), S. 231- 257.
- Seeber, Hans Ulrich (1999):** Englische Literaturgeschichte. 3., erweit. Aufl. Stuttgart; Weimar.
- Seemann, Klaus-Dieter (1986):** Studien zum russischen Balladenvers I. In: Zeitschrift für slavische Philologie 46, S. 318-335.
- Seibert, Peter (1993):** Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz. Stuttgart; Weimar.
- Serczyk, Władysław A. (1993):** Die sowjetische und die ‚polnische‘ Ukraine zwischen den Weltkriegen. In: Golczewski, Frank (Hg.): Geschichte der Ukraine. Göttingen, S. 202-240.
- Šerech, Jurij (1947):** Pam'jati poeta. In: Arka, Nr. 6, S. 1-2.
- Ders. (1994):** Poezija Mychajla Draj-Chmary. In: Jaremenko, Vasyľ/ Fedorenko, Jevhen (Hg.): Ukraïns'ke Slovo. Chrestomatija Ukraïns'koï literatury ta literaturnoï krytyky XX st. (u tr'och knybach). Bd. 1. Kiev, S. 499-506.
- Shevelov, George Y. (1989):** The Ukrainian Language in the First Half of the Twentieth Century (1900-1941). Its State and Status. Cambridge.
- Siels, Karl Friedrich (1952):** Dr. Oswald Burghardt (Jurij Klen) als Mensch und Dichter. Seine Stellung in der ukrainischen Literatur, unter besonderer Berücksichtigung des Kiever Neoklassizismus, sowie der zeitgenössischen literarischen und kulturpolitischen Strömungen. 2 Bde. Innsbruck, Universität, Diss.
- Ders. (1981):** Oswald Burghardt - Jurij Klen. In: Mitteilungen, Nr. 18, S. 194-197.
- Simonek, Stefan (1992):** Osip Mandel'stam und die ukrainischen Neoklassiker. Zur Wechselbeziehung von Kunst und Zeit. München (Slavistische Beiträge 293).
- Slabošpyc'kyj, Mychajlo (1990):** Čas revizii i vidrodžennja nadij. In: Literaturna panorama. Kiev, S. 75-87.
- Smith, Gerald S. (1985):** The metrical repertoire of Russian émigré poetry 1941-1970. In: The Slavonic and East European Review 63, Nr. 2, S. 210-227.
- Sobolenko, V. (1986):** Žanr romana-épopci. Moskau.
- Sosnowsky, Michael (1974):** Dmytro Donzow: a political portrait. Study in Ukrainian Nationalism. (Ukrainian Studies 33). New York; Toronto.

- Sowinski, Bernhard (1981):** Das Heldenlied. In: Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart, S. 151-159.
- Spengler, Oswald (1941):** Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. 1: Gestalt und Wirklichkeit. 74. und 75. Aufl. München.
- Stender-Petersen, Adolf (1974):** Geschichte der russischen Literatur. 2., durchges. Aufl. München.
- Stimming, Albert (1873):** Der Troubadour Jaufre Rudel: sein Leben und seine Werke. Kiel.
- Struve, Gleb (1996):** Russkaja literatura v izgnanii. 3., verbesserte u. ergänzte Aufl. Paris; Moskau.
- Subtelny, Orest (1993):** Die Zeit der Het'mane (17.-18. Jahrhundert). In: Golczewski, Frank (Hg.): Geschichte der Ukraine. Göttingen, S. 92-125.
- Sucher, C. Bernd (Hg.) (1996):** Theaterlexikon. Bd. 2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. München.
- Sulyma, Mykola (2001):** Sonety ukraïns'kych futurystiv. In: Kyïvs'ka starovyna. Naukovyj istoryko-filolohičnyj žurnal, Nr. 6 (342), S.86-94.
- Surat, Irina (1994):** Puškinist Vladislav Chodasevič. Moskau.
- Sydorenko, Halyna K. (1972):** Ukraïns'ke viršuvannja vid najdavnišych časiv do Ševčenko. Kiev.
- Szyrocki, Marian (1984):** Geschichte der deutschsprachigen Literatur vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis 1945. Warschau.
- Thurston, Robert W. (1996):** Life and Terror in Stalin's Russia 1934-1941. New Haven; London.
- Verves, Hryhorij D. (1972):** Maksym Ryl's'kyj v koli slov'jans'kych poctiv. Kiev.
- Vleck, Amelia E. van (1991):** Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric. Berkeley; Los Angeles; Oxford.
- Vianey, Joseph (1907):** Les Sources de Leconte de Lisle. Montpellier.
- Volynskij, A. (1969):** Dekadentstvo i simvolizm. In: Eimermacher, Karl (Hg.): Literaturnye Manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju. Bd. 1. Nachdruck der 2. Aufl. München (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 64, I), S.16-23.
- Vse pro Ukraïnu – All about Ukraine (1998).** Bd. 2. Kiev.
- Wachtel, Michael (1998):** The development of Russian verse. Meter and its meanings. Cambridge.
- Weeda, Ed (1990):** Introduction. In: Mandel'stam, Jurij: Sobranie stichotvorenij. The Hague (Russian Emigré Literature in the Twentieth Century. Studies and Texts 3), S. XVII-XXXVI.
- Wehe, Walter (1969):** Das moderne Versepos (1941/42). In: Schröder, Walter Johannes (Hg.): Das deutsche Versepos. Darmstadt, S. 424-435.
- Wellek, René/ Warren, Austin (1995):** Theorie der Literatur. Mit einer Einführung von Heinz Ickstadt. Durchges. Aufl. Weinheim.
- Westphal, Rudolf (1867):** Catulls Gedichte in ihrem geschichtlichen Zusammenhang. Breslau.
- Wilpert, Gero von (1959):** Sachwörterbuch der Literatur. 2., verbesserte und erweit. Aufl. Stuttgart.
- Ders. (1988):** Lexikon der Weltliteratur. Bd. 1. 3., neubearb. Aufl. Stuttgart.

- Wiora, Walter (1977):** „Die Kultur kann sterben“. Reflexionen zwischen 1880 und 1941. In: Bauer, Roger/ Heftrich, Eckhard/ Koopmann, Helmut/ Rasch, Wolfdietrich/ Sauerländer, Willibald/ Schmoll, J. Adolf gen. Eisenwerth (Hg.): *Fin de Siècle: Zur Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt a. M., S. 50-72.
- Winko, Simone (1996):** Diskursanalyse, Diskursgeschichte. In: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München, S. 463-478.
- Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.) (1980):** Duden. Bd. 1: Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. 18., neu bearb. u. erweit. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich.
- Zeil, Wilhelm (1995):** Slawistik an der deutschen Universität in Prag (1882-1945). München.
- Zelinsky, Bodo (1975):** Russische Romantik. Köln (Slavistische Forschungen 15).
- Zintarra, Ute (1987):** Zum Klassik-Begriff im Neoklassizismus: Vergleichende Untersuchung in Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte. Freiburg, Universität, Diss.
- Zhyvotko, A./ Krawciw, B. (1971):** The Press. In: Kubijovych, Volodymyr (Hg.): *Ukraine. A concise encyclopedia*. Bd. 2. Toronto, S. 476-518.
- Zuevs'kyj, Oleh (1985):** Zur ukrainischen Neuromantik: O. Kobyljans'ka und A. Schopenhauer. In: Bojko-Blochyn, Jurij (Hg.): *Ukrainische Romantik und Neuromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur*. Heidelberg, S. 123-129.
- Žulyns'kyj, Mykola (1988):** Naša spadšyna. Ukraïns'ka radjans'ka literatura 20 - 30 rokiv. Problemy vyvčennja i vydannja. In: *Nauka i kul'tura - „Ukraïna“*, Nr. 22, S. 326-336.

LEBENS LAUF

Name: Jutta Lindekugel
Geburtsdatum: 15.07.1972
Geburtsort: Überlingen

Schulbildung:

1977 – 1978	Vorschule in Melacca (Malaysia)
1978 - 1982	Grundschule in Regenstauf und Markdorf
1982 - 1988	Realschule des Bildungszentrums Markdorf (Abschluss: Mittlere Reife)
1988 - 1989	Wirtschaftsgymnasium Hugo-Eckener-Schule in Friedrichshafen
1989 - 1991	Gymnasium des Bildungszentrums Markdorf (Abschluss: Abitur mit den Leistungskursen Englisch/ Französisch)

Studium:

04/1992 – 03/1995	Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
04/1995 – 07/1999	Georg-August-Universität Göttingen
01/1997 – 10/1997	Ševčenko-Universität Kiev und Polytechnische Universität Odessa, Ukraine

seit 1996: regelmäßige Teilnahme am alljährlichen „Ukrainicum“ in Greifswald

Abschluss: Magister Artium in den Fächern Slavistik, Anglistik, Mittlere und Neuere Geschichte

Promotionsstudium:

08/1999 - 04/2002	Institut für Slawistik der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald (PD Dr. R. Göbner)
12/1999 - 09/2002	Forschungsstipendium der Landesgraduiertenförderung Mecklenburg-Vorpommern
10/2002	Abschluss der Promotion