

Elguža Xintibize

Allgemeine Züge der georgischen Literatur aus der Sicht eines englischen Kartwelologen

Das Interesse von Ausländern an einzelnen Werken der georgischen Literatur wird seit dem Ende der ersten Hälfte des 17. Jh.s spürbar (Italien). Gegenstand mehr oder minder konsequenter Forschung aber wird die georgische Literatur seit dem Beginn des 19. Jh.s (Pariser Asien-Gesellschaft). Seither waren sowohl Einzelwerke der georgischen Literatur wie auch die Literatur insgesamt mehrfach Gegenstand begeisteter Wertschätzung wie auch herber Kritik aus der Sicht von Ausländern. Die Sehweise des Ausländer zu einem nationalen georgischen Phänomen ist in jedem Fall beachtenswert. Die georgische Öffentlichkeit hat sich nie gleichgültig zu den Ansichten verhalten, die Ausländer zur georgischen Literatur geäußert haben, weshalb darunter bisweilen auch eine Polemik entstand.

Ein literarisches Faktum der letzten Jahrzehnte fällt besonders auf: 1977 wurden im Ausland zwei neue englische Übersetzungen des »Vepxistqaoasani« veröffentlicht – die von Katharine Vivian (London)¹ und die von Robert Stevenson (New York)². Im Unterschied zur ersten englischen Übersetzung von Rustvelis Epos (von M. Wardrop, 1909) entfernen sich die Übersetzer in gewissem Maße vom Original. Mehr oder minder ausgeprägt und auf verschiedene Weise versuchen sie den Text zu vereinfachen. Der Wahl exakter Äquivalente für Rustvelis komplizierte philosophische Begriffe schenken sie weniger Interesse, bisweilen verwerfen sie sie. Die Metaphern werden in der Übersetzung in kommcntierter Form wiedergegeben oder ganz weggelassen usw. Ein derartiges Verhältnis zu einem Meisterwerk der georgischen Literatur wurde in der georgischen Literaturwissenschaft nicht gleichartig bewertet. Das tiefgründigere Studium zeigte aber, daß in diesem Sachverhalt keine kritische Haltung der Übersetzer zur poetischen Kunst Rustvelis zu sehen ist, sondern eine besondere Herangehensweise an die Kunst des Übersetzens: Die Übersetzer sind bestrebt, Rustvelis Epos in englischer Sprache in einer Form aufleben zu lassen, die dem literarischen Geschmack des modernen europäischen Lesers angemessen ist.

In der europäischen Kartwelologie des letzten Jahrzehnts gibt es auch den Versuch, die georgische Literatur als Gesamtphänomen zu bewerten. In dieser Hinsicht ist das Wirken von Donald Rayfield hervorzuheben, der an der Georgischen Staatsuniversität Tbilisi studierte und gegenwärtig als Professor für Russistik und Kartwelologie an der Universität London tätig ist. 1994 gab er in Oxford eine georgische Literaturgeschichte heraus³, und im Juni 1997 wurde in der Amsterdamer Zeitschrift »Georgi-

1 Shota Rustaveli: *The Knight in Panther Skin* (A free translation in prose by Katharine Vivian), London: The Folio Society 1977.

2 Shota Rustaveli: *The Lord of the Panther-Skin* (Translated by R. H. Stevenson), Albany: State University of New York Press 1977.

ca« seine umfassende Untersuchung über die starken und schwachen Seiten der georgischen Literatur⁴ veröffentlicht.

D. Rayfield widmet der Größe und Lebensfähigkeit der georgischen Literatur begeisterte Zeilen: »Niemand kann die Stärke und Großartigkeit der georgischen Literatur leugnen. Außergewöhnlich ist selbst die Tatsache, daß sie fünfzehn Jahrhunderte überstanden und gewisse Blütezeiten erlebt hat. Noch erstaunlicher ist ihre Fähigkeit, immer wieder aufzuerstehen nach unaufhörlichen Kataklysmen, die durch den Zusammenbruch des Staates und die Dezimierung der Bevölkerung bedingt waren, die auf die Einfälle der Araber (8. Jh.), der Mongolen (13.–14. Jh.), der Russen (1801) und der sowjetischen Militärkräfte (1921, 1934) folgten, ganz zu schweigen von den Verwüstungen, die auf Bürgerkriege und Anarchie zurückgingen. Niemand kann die Lebensfähigkeit dieser Kultur und Sprache leugnen, die es vermocht hat, die Verbindung zur Vergangenheit zu bewahren, noch ihren genremäßigen und sprachlichen Reichtum, und was die Hauptsache ist, ihre Eigenständigkeit, wieviel sie auch von Nachbarkulturen entlehnt haben mag.«⁵

D. Rayfield sucht in der Vielfalt des reichen Faktenmaterials, das er zur Darstellung des literarischen Lebens Georgiens anführt, gemeinsame Züge, die den Rang von Besonderheiten des gesamten literarischen Prozesses einnehmen können. So ist auch seine Erklärung unbestreitbar: »Jede Kultur weist natürlich auch charakteristische Mängel auf.«⁶ Und wie aus der Überschrift seines Beitrags ersichtlich ist, hält er es für unabdingbar, »sowohl über den Reichtum und die Größe« dieser Literatur »als auch über ihre schwachen und unfruchtbaren Seiten zu sprechen, um in ein so seltsames Phänomen einzudringen, wie es die georgische Literatur ist.«⁷

Von derartigen Eigenschaften hebt der englische Kartwologe zur besseren Kennzeichnung eine hervor: Er meint, die georgische Literatur sei »eine hyperbolische Literatur, die die Tendenz besitzt zu übertreiben, die Ausdrucksrahmen zu sprengen, die Grenzen des Genres von Wahrnehmung und Verständnis und bisweilen des gesunden Geschmacks zu überschreiten.«⁸ Als Grundlage dieser Erscheinung betrachtet er die starke Musikalität der georgischen Sprache. Seiner Charakteristik zufolge erzeugt die reiche Morphologie der Sonore der georgischen Sprache und ihr polysyllabischer Fluß fast automatisch einen Reim. »Die Gefahr besteht darin, daß eine Sprache dieses Charakters dem Dichter gestattet, das Denken zu unterbrechen. Diese Verführung ist insofern gefährlich, als die Sprache den Dichter in diesem Fall weiter zu führen vermag, als er selbst überschauen kann.«⁹ Das bezeichnet der Verfasser als Hyperbolisierung durch Laute und Wörter, was mit seinen Worten jener Segen ist, den jeder georgische Dichter genießt. Aber andererseits sind seines Erachtens »der Reichtum des Wortschatzes und sein chaotischer Charakter verführerisch für den Schriftsteller: Er besitzt das Mittel der Improvisation. Selbst bei Rustaveli [...], ebenso in den Gedichten von Teimuraz I. gibt es Zeilen, in denen fühlbar ist, daß sie nicht der Verstand, sondern die Verzauberung durch Wort oder Reim eingegeben haben. Als

3 Rayfield, D.: *The Literature of Georgia: A History*, Oxford 1994.

4 Rayfield, D.: *Strengths and Weaknesses of Georgian Literature* (in: *Georgica*, 2, Amsterdam, Juni 1997, S. 3–9).

5 A. a. O., S. 3.

6 Ebenda.

7 Ebenda.

8 Ebenda.

Folge entstand eine Unklarheit, die selbst dann, wenn der Faden des Gedankens reißt, dem Dichter in seinem Redefluß keinerlei Rechenschaftspflicht auferlegt.«¹⁰

Den sakralen Charakter der Sprache, im Sprachlichen ein Mysterium zu sehen, betrachtet er als ein Kennzeichen des georgischen literarischen Denkens. Um das deutlich zu machen, führt er Ioane Zosimes bekannte Hymne an und versieht sie mit folgendem Kommentar: »Dies bedeutet einen leichten Ausstieg aus dem menschlichen Denken und selbst der literarischen Tradition. Das kommt daher, daß die georgischen Schriftsteller weniger an Exaktheit und Konkretheit interessiert sind. Sie haben auch die Tendenz, über Erscheinungen zu reden, deren Bedeutung sie nicht erfaßt haben. Im 20. Jh., als die Futuristen die gleiche Ansicht über die Poesie und die Sprache vertraten, erreichten sie eine unerwartete Größe. Der Futurist Simon Čikovani [...] schrieb eine «orchesterartig verdichtete Poesie», deren Worte in keinem Lexikon zu finden sind, die aber im Leser einen unterbewußt phantastisch zündenden Effekt bewirkt.«¹¹

Den Hyperbolismus als kennzeichnendes Phänomen der georgischen Literatur sieht D. Rayfield nicht nur in der Verabsolutierung des sprachlichen Faktors. In dieser Hinsicht ist es charakteristisch, daß sich das altgeorgische weltliche Schrifttum von der persischen Literatur eben durch den ihm spezifischen Hyperbolismus unterscheidet. Der Autor erkennt, daß die georgische Literatur die Fähigkeit bewies, sich den Einfluß jener großen Imperien zu eigen zu machen, die das Land verschlingen wollten. Seiner Ansicht nach vergaß und leugnete die georgische Literatur des 5.–11. Jh.s aufgrund ihrer Ergebenheit gegenüber der byzantinischen Kultur sogar ihr kaukasisches Umfeld. Um diese These zu stützen, beruft er sich darauf, daß in den literarischen Werken jener Zeit wenig über die georgische Natur gesagt wird (eine Ausnahme sieht er in den Viten von Serapion Zarzmeli und Grigol Xanželi)¹². Seit der zweiten Hälfte des 11. Jh.s änderte sich die Lage: Die georgische Kultur ist frei von äußerem Druck, »aber die Selbstdarstellung ist in gleicher Weise erhalten geblieben, sie hat nur eine äußerlich veränderte Form angenommen. Die Naturbilder, die Jagd- und Kampfszenen, die im «*Amirandarežaniani*» und im «*Vcpxitqaosani*» mit solchem Enthusiasmus beschrieben sind, sind statt griechisch jetzt iranisch. Wäre nicht die besondere georgische Hyperbolisierung, so könnte man aufgrund der Emotionen der Helden oder einer seltsamen Geschichte, die so gleichgültig gegenüber Zeit und Glaubwürdigkeit sind, denken, diese epischen Werke wären aus einer verlorengegangenen persischen Handschrift übersetzt worden.«¹³

In dieser überaus bedeutsamen Untersuchung D. Rayfields findet man zahlreiche begeisterte Passagen über die georgische Literatur und ebenso hochinteressante Bemerkungen zu einzelnen literarischen Fakten und einigen Schriftstellern. Aber wir beschränken uns hier auf seine Sicht der allgemeinen Eigenschaften der georgischen Literatur.

Wie sonderbar uns auch die oben zitierte Ansicht erscheinen mag, so ist sie doch sehr bemerkenswert. Vor allem deshalb, weil dies mit dem Auge des Ausländer gesehen wird. Zudem ist dieser Ausländer ein Literaturwissenschaftler, der ein guter

9 Ebenda.

10 Ebenda.

11 A. a. O., S. 6.

12 A. a. O., S. 5.

13 A. a. O., S. 5–6.

Kenner des georgischen Schrifttums und ihm gegenüber sehr wohlwollend eingestellt ist. A priori muß man die Möglichkeit einräumen, daß wir unser nationales Schrifttum aus einer Sicht betrachten, die manches Detail klar erkennen läßt, während wir an andere so gewöhnt sind, daß wir nicht in der Lage sind, sie wahrzunehmen. Deshalb sieht das Auge des Ausländers oftmals schärfster.

Andererseits bedürfen die obigen Aussagen dringend eines Kommentars durch einen georgischen Literaturwissenschaftler.

Beginnen wir damit, warum die georgische Literatur des 5.–11. Jh.s nicht deutlicher das »kaukasische Umfeld« oder die georgische Landschaft widerspiegelt. Die Literatur jener Zeit ist eine geistliche, christliche Literatur. Das Ideal des christlichen Glaubens ist die jenseitige Welt. Im Diesseits werden nur die seelische Höhe des Heiligen und die Negierung der äußeren Wirklichkeit gutgeheißen. Daher widmet die gesamte christliche Kultur der Natur, der Umwelt, geringere Aufmerksamkeit. Sie ist nur ein blasser Hintergrund zur Darstellung der seelischen Ausstrahlung des Heiligen, und je unklarer und nichtssagender dieser Hintergrund ist, desto heller strahlt das Licht aus der Seelenwelt des Heiligen. Auch die georgische geistliche Literatur, die ein gutes Beispiel der mittelalterlichen christlichen Literatur darstellt, ist diesem Ideal treu. Einer Erklärung bedürfen gerade jene Ausnahmen von der Beschreibung der Umwelt, auf die man bisweilen in der georgischen Hagiographie stößt (derartige Passagen gibt es nicht nur in den Viten von Serapion Zarzmeli und Grigol Xanzteli, sondern auch im »Martyrium der Šušaniķ«, im »Leben des Davit von Gareža« und in anderen Werken, obgleich dort etwas blasser). Jeder Einzelfall findet seine konkrete Begründung. Falls man in diesen Fällen etwas Gemeinsames erkennt, kann man die Frage stellen, ob man es hierbei mit einer spezifischen Besonderheit der georgischen Hagiographie zu tun hat.

Auch im »Vepxistqaosani« sind Naturbilder nicht so häufig gezeichnet, daß man ihre Existenz dem Einfluß der persischen Literatur zuschreiben müßte. Ich zöge es im Gegen teil vor zu überlegen: Im »Vepxistqaosani« sind naturbeschreibende Passagen so selten, daß man sich fragen muß: Ist diese Zurückhaltung des Dichters nicht auf die Traditionen des geistlichen georgischen Schrifttums zurückzuführen?

Die Hymne des Ioane Zosime an die georgische Sprache ist tatsächlich ein unikaler Fall im gesamten geistlichen Schrifttum. Sie findet nur ganz wenige entfernte und untypische Parallelen. Sollte man den einzigen Grund dafür wirklich darin sehen, daß »die georgischen Schriftsteller weniger an Exaktheit und Konkretheit interessiert sind« und die Tendenz offenbaren, »über Erscheinungen zu reden, deren Bedeutung sie nicht erfaßt haben«? Wäre es nicht besser, den Umstand zu berücksichtigen, daß für die gesamte ostchristliche Welt die Deklaration der Gleichheit der Nationalsprachen mit dem Griechischen und bisweilen sogar der Überlegenheit über das Griechische kennzeichnend war? Noch konkreter aber ist der Umstand zu beachten, daß in der georgischen Literatur seit dem Ausgang des 8. Jh.s eine nationale Phase einsetzte, die in der politischen Konfrontation mit den arabischen Eroberern, in der Kirchenpolemik gegen den armenischen Monophysitismus und der kulturellen Rivalität mit den Griechen ihren Ausdruck fand (Ioane Sabanisze, »Das Leben der hl. Nino«, die georgischen Hymnographen ...). Das georgische Nationaldenken versucht sich zu etablieren, es schafft eine nationale christliche Tradition, es erarbeitet die These der Abstammung der georgischen Königsdynastie von den biblischen Königen, es befreit sich vom kirchlichen Einfluß benachbarter Völker usw. Diese Epoche führte zu der Ent-

wicklung einer originalen georgischen Hagiographie und zu einem beispiellosen Aufschwung der nationalen Hymnographie. Die Fortsetzung dieser Selbsteinführung der nationalen Idee ist selbst im gesellschaftlichen Denken des 12. Jh.s in Georgien zu erkennen, beispielsweise in der messianischen Konzeption: Der georgische Staat ist der Beschützer der christlichen Welt; Tamar ist der Messias, sie ist Gott Sohn und Gott Vater ebenbürtig (»Tamariani«), sie ist das vierte Glied der Dreifaltigkeit (»Istoriani da azmani šaravandetani«). Wie sind diese Aussagen der georgischen Schriftsteller zu erklären, mit einer Mißachtung des menschlichen Geistes und der Beurteilung von Erscheinungen, deren Bedeutung sie nicht erfaßt haben? Weiß der Verfasser der »Istoriani da azmani šaravandetani«, der sich als hervorragender Kenner des christlichen wie des antiken griechischen Schrifttums zu erkennen gibt, etwa nicht, daß die hl. Dreifaltigkeit kein viertes Glied haben kann? Vielleicht wäre es besser, das Augenmerk darauf zu richten, daß das mittelalterliche Schrifttum und Denken überhaupt in hohem Maße symbolisch war und daß man die Worte und Phrasen mittelalterlicher Autoren nicht immer nur in ihrer direkten, einfachen Bedeutung begreifen darf. Und wenn es schwerfällt, diese Erscheinung im einzelnen zu erklären, wäre es vielleicht besser, nur die Tatsache zu konstatieren, daß dies eine bestimmte Epoche ist, die durch die Einbürgerung und Entfaltung des georgischen Nationalbewußtseins gekennzeichnet ist. Zu berücksichtigen ist auch der Umstand, daß dies die Geisteshaltung einer bestimmten Epoche ist und kein allgemeines Merkmal georgischer Dichter oder des georgischen Denkens. Im georgischen Schrifttum nähert sich eine andere Epoche, die diese Tendenz neu bewertet. Schon im letzten Viertel des 10. Jh.s vermerkt Iowane Mtaçmideli, daß »das Land Kartli großen Mangel an Büchern« hat, und gibt seinem Sohn als Aktionsprogramm für das ganze Leben vor, Bücher aus dem Griechischen zu übersetzen¹⁴. Und in der Mitte des 11. Jh.s läßt Giorgi Mcire in seinem Werk den Patriarchen von Antiochia an die Adresse von Giorgi Mtaçmideli sagen: »Obwohl du der Abstammung nach Georgier bist, bist du doch in anderem in der ganzen Bildung völlig ein Griech.«¹⁵ Damit haben die georgischen Schriftsteller die Gelehrsamkeit der Griechen und die Größe der griechischen Kultur und Literatur wohl erfaßt und rufen das eigene Volk auf, sie nachzuahmen und sie sich anzueignen. Daraus ist zu folgern: Im georgischen Schrifttum wechseln sich Epochen ab, die sich im Denkstil und in der Haltung zum nationalen Phänomen voneinander unterscheiden.

Ist es denn gerechtfertigt, die georgischen Futuristen zu Fortführern der bei Ioane Zosime vermerkten Tendenz der georgischen Schriftsteller zu erklären, über Erscheinungen zu reden, deren Bedeutung sie nicht erfaßt haben? Wäre es nicht besser, wesentliche Bedeutung der Aussage zukommen zu lassen, daß der Futurismus seiner spezifischen Konzeption nach eine modernistische Strömung des 20. Jh.s ist? Ist denn die futuristische Spezifik ein allgemeines Merkmal der georgischen Literatur?!

Sehr interessant erscheint mir D. Rayfields Ansicht von der Fetischisierung der Reimpoesie durch die georgischen Schriftsteller und, wie er es selbst bezeichnet, von der »Hyperbolisierung durch Laute und Wörter« aufgrund der musikalischen Natur der Sprache. Es wäre gut gewesen, wenn er konkret darauf hingewiesen hätte, welche Zeilen bei Rustveli es sind, die »nicht vom Gedanken eingegeben sind, sondern durch die

14 Giorgi Mtaçmideli: cxovreba iovanesi da eptwimesi (in: 3veli kartuli agiografiuli literaturis zeglebi, Bd. II, Tbilisi 1967, S. 61).

15 Giorgi Mcire: cxovreba giorgi mtaçmidelisaj (in: 3veli kartuli agiografiuli literaturis zeglebi, Bd. II, S. 151).

Zauberkraft des Wortes oder des Reims« und »als deren Folge Unklarheit entsteht«, weil der »Fadler des Gedankens abreißt«. Wenn man von Rustvelis Poesie spricht oder den Sinn einer Strophe oder Zeile nicht versteht, wäre es meines Erachtens besser zu sagen, daß der Sinn einer bestimmten Stelle uns persönlich (oder uns und anderen Wissenschaftlein) unverständlich ist, und nicht, daß kein Sinn darin liegt: denn Rustveli ist jener Dichter, bei dem uns viele Nuancen seiner Lexik, Tropik und weltanschaulicher Anspielungen noch unbekannt sind. Ich denke, daß ein anderer Umstand bedeutungsvoller ist. Die Poesie mit ihrer Lautmalerei, ihrem Reim, ihrem Rhythmus und ihrer tropischen Redeweise begibt sich manchmal tatsächlich jenseits der natürlichen, festgelegten Wortbedeutung. Die künstlerischen Ausdrucksmittel, die Musikalität ergeben bisweilen eine andere Emotion, eine andere Einstellung und folglich, im weitesten Sinne, einen anderen Sinn, der der gewöhnlichen Wortbedeutung der entsprechender Zeilen nicht innewohnt. Das ist die Spezifik der Poesie. Es gibt sogar Poeten, Literaturwissenschaftler und Leser, die derartige Poesie der gedanklichen Poesie vorziehen: der narrativen, sentenziösen, philosophischen Poesie usw. Doch es ist eine Tatsache, daß es auch eine solche Poesie gibt, und die Frage zu stellen, welche von ihnen die bessere sei, ist für die wahre Literaturwissenschaft unannehmbar.

Noch komplizierter ist die Erörterung von D. Rayfields Ansicht über das »Amirandarežaniani« und den »Vepxistqaosani«: »Wäre nicht die besondere georgische Hyperbolisierung, so könnte man aufgrund der Emotionen der Helden oder einer seltsamen Geschichte, die so gleichgültig gegenüber Zeit und Glaubwürdigkeit sind, denken, diese epischen Werke wären aus einer verlorengegangenen persischen Handschrift übersetzt worden.« In diesem Urteil sticht von den formulierten Thesen hinsichtlich ihrer positiven Form eine hervor: Die Hyperbolisierung ist jenes spezifische Kennzeichen der weltlichen georgischen epischen Literatur der klassischen Zeit, das sie auch von der persischen Literatur unterscheidet.

Mir persönlich fällt es schwer, dieser These zuzustimmen. Obgleich die Hyperbolisierung tatsächlich ein wesentliches Merkmal des künstlerischen Stils Rustvelis ist, ist es schwer zu sagen, daß sie im »Vepxistqaosani« qualitativ oder quantitativ die persische literarische Tradition überträfe. Zwar sind Tariels physische Kraft und Kriegskunst in dem Epos hyperbolisiert, aber im Vergleich mit dem persischen Epos ist hier nichts ungewöhnlich. Es genügt, auf Rostom in Firdousis »Šah-Name« zu verweisen. Vor dem Hintergrund seines Kampfesmutes erscheint selbst die Hyperbolisierung der Zweikämpfe des »Amirandarežaniani« nicht verwunderlich oder unerwartet. Hyperbolisiert ist auch die emotionale Welt der Helden des »Vepxistqaosani«: Tariels Liebe beginnt mit sehnüchteriger Erschütterung, von der Liebsten getrennt, vergießen die Helden Ströme blutiger Tränen. Dafür lassen sich im orientalischen mittelalterlichen Epos viele Analogien finden. Es genügt, an die Emotionen des Liebespaars »Vis und Ramin« von dem iranischen Poeten Fachr-ed-Din Gorgani aus dem 11. Jh. zu erinnern. Auch Ramin sinkt beim Anblick von Vis ohnmächtig zu Boden: »Als Ramin das Gesicht von Vis sah ..., sank er leicht wie ein Blatt vom Pferd. Das Feuer der Liebe legte sich auf sein Herz, verbrannte ihm das Gehirn und nahm ihm den Verstand ..., und als er vom Pferd sank, verlor er die Besinnung und lag lange ohnmächtig da ...«¹⁶. Und mit welch hyperbolischen Bildern gibt Vis in einem an Ramin gesandten Brief den eigenen Tränenstrom wieder: »Ihr weinenden Wolken des Frühlings, kommt und lernt von mir das Weinen! Wenn ihr einmal stark wie meine Tränen regnet, wird das Land aufseufzen. So stürzt mir ständig ein Strom von Tränen hervor, und ich schäme

mich, daß ich nicht soviele habe, wie ich weinen will ... Wenn ich bald Blut verströme und bald Wasser, bald beides nicht mehr habe, womit sonst soll das Leidich fließen lassen, da ich deine Augen sehen will.¹⁷ Auch Nestan schreibt Briefe an Tariel. Die reichen künstlerischen Bilder dieser Briefe sind auch von hyperbolischer Sprache inspiriert: »Meinen Körper habe ich als Feder, die Feder in Galle getaucht: dein Herz habe ich als Papier auf mein Herz gelegt« (Strophe 1293). Aber ist denn in diesen Worten eine Hyperbolisierung von solchem Niveau enthalten, wie sie der persischen Literatur fremd ist? Sehen wir uns das Niveau der Hyperbolisierung zur Viedergabe des entsprechenden Gedankens in Vis' zweitem Brief an Ramin an: »Wein ich alle sieben Himmel als Papier und sämtliche Sterne als Schriftgelehrte hätte wenn die Lüfte der Nacht meine Tinte wären und die Buchstaben so zahlreich wie Blätter, Sand und Fische, ... meine Sonne, selbst dann könnte ich nicht einmal die Häfte meiner Sehnsucht niederschreiben.¹⁸ Wie im »Vepxistqaosani«, so sind in der gesamten orientalischen Epopäie des Mittelalters das Feiern und die Freude der Helden hyperbolisiert. In dieser Hinsicht stellt Avtandils Lied wohl eine Kulmination dar: »Als sie das Lied des Ritters vernahmen, kamen die Raubtiere herbei, um zu lauschen, von der Süße seiner Stimme sprangen selbst die Steine aus dem Wasser« (968). Auch Ramins Klänge hat Gorgani in hyperbolischen Bildern wiedergegeben, obwohl die Übersteigerung in diesem Fall auf den ersten Blick scheinbar maßvoller ausfällt: »Ramin war selbst ein so guter Tschangispieler; wenn er den Tschangi ergriff und ihn zu schlagen begann, taten sich selbst die Seelen der Vögel auf vor Lust.¹⁹ Aber das ist wirklich nur auf den ersten Blick der Fall, denn diese scheinbare Mäßigkeit ist die Originalität des georgischen Übersetzers. Im persischen Original ist diese Stelle mit genau dem gleich hyperbolischen Bild wiedergegeben, das Rustveli verwendet: »Wenn Ramin von Zeit zu Zeit einen Gesang zum Tschangi anstimmte, kamen die Steine zur Oberfläche des Wassers empor.²⁰

Die Hyperbel ist nicht nur eine tropische Form von Rustvelis Epos oder in Kunstgriff, den er zur Beschreibung einzelner Szenen verwendet, sondern sie ist ganz allgemein der Stil von Rustvelis Dichtkunst. Diesbezüglich besonders kennzeichnend ist die künstlerische Darstellung der Liebe der Helden, ihrer Ekstase und Liebesraserei. In dieser Hyperbolisierung der Liebe unterscheidet sich der »Vepxistqao:ani« nicht etwa von der persischen Poesie, sondern ähnelt ihr. Der vom Liebeswahn ergriffene und in die Weite hinausgezogene Tariel ist eine für das orientalische Epos typische, traditionelle Figur. Doch in Tariels Liebesraserei gibt es eine Besonderheit, die vor allem darin besteht, daß anstelle der für die orientalische Poesie charakteristischen Hyperbolisierung der Liebe als Wahnsinn eine verhältnismäßig maßvolle, vernünftige Grenze gezogen wird. Im Unterschied zu Mažnun im »Leilmaznuniani« von Nizami aus Ganja führt der Verstand Tariel nur bis an die Grenze des Wahnsinns. Rustveli zeichnet das Bild des für die ästhetischen Prinzipien der orientalischen Lyrik seiner Epoche traditionell in die Weite ziehenden, erregten Liebenden. Der Dichter versieht ihn mit den für die orientalische Poesie traditionellen Epitheta: verückt, von

16 Visramiani, a. gvaxariasa da m. topurias gamocema, Tbilisi 1962, S. 61.

17 A. a. O., S. 218.

18 A. a. O., S. 207.

19 A. a. O., S. 130.

20 Marr, N.: Gruzinskaja poema »Vitjaz' v barsovovj škure« Šoty iz Rustavi i novaja kul'turno-istoričeskaja problema (in: Izvestija Akademii Nauk, 1917, Nr. 7–8, S. 420–421).

Sinnen. Doch im Gegensatz zu Nizamis Mažnun ist er nicht verrückt. Niemand hält Tariel für wahnsinnig (wenn wir die verwunderten Ausrufe der Leute von Xaťeti wegen ~~Tariels Eingriff in den unglichen Kampf nicht in direkter Bedeutung aufzufassen~~). Überall handelt er wie ein verliebter Ritter mit hohem Intellekt. An Mažnuns Wahnsinn aber zweifelt niemand, weder Leils Vater noch die Getreuen des Ritters Navfal, die um Mažnuns willen in den Kampf auf Leben und Tod ziehen. Auch Navfal ist nicht von der Vollwertigkeit Mažnuns überzeugt und verläßt ihn. Selbst Mažnun betrachtet voller Zweifel sein eigenes menschliches Antlitz. In der Version des »Leilmažnuniani« von Teimuraz I. entfernte sich einmal, als die Eltern Leil in die Berge brachten, ihr Kamel von der Karawane und stieß auf wilde Tiere. Unter den wilden Tieren war auch Mažnun. Leil umarmte ihn und flehte ihn an: Von nun an kann uns niemand mehr trennen, laß uns fortgehen und uns verbergen. Mažnun war untätig. Schließlich erwiderte er seiner Liebsten: Solange ich am Leben war, hat man mir nicht erlaubt, bei dir zu sein. Jetzt ist alles zu spät: Ich existiere nicht mehr. Auch Tariel sucht ähnlich wie Mažnun die Freundschaft der wilden Tiere, aber diese können ihn nicht verstehen. Tariel konnte den Tiger nicht besänftigen, den er mit seiner Liebsten verglich, und tötete ihn. Mažnun dagegen lebt inmitten der Tiere, und sie alle sind seine Diener: »Bestürzt waren alle, die dieses Bild sahen, der Himmel verwandelte das wilde Tier in einen Menschen und machte den Menschen zum wilden Tier.«²¹ Rustveli schafft von dem traditionellen Liebenden des orientalischen Epos Personagen eines neuen Typs. Das Novatorische bei der Schaffung der Figuren der Liebenden im »Vepxistqaosani« besteht in erster Linie in der Priorität der intellektuellen Grundlage, die durch die Renaissanceimpulse in Rustvelis Weltsicht zu erklären ist.

Damit ist die Hyperbolisierung ein charakteristisches Merkmal des »Vepxistqaosani« ebenso wie der weltlichen georgischen Literatur der klassischen Zeit (und nicht der ganzen georgischen Literatur im allgemeinen). Doch ich denke, daß darin nicht jene Spezifik zu suchen ist, durch die sich die georgische Literatur von anderen Literaturen, besonders von der persischen, unterscheidet. Das ist auch D. Rayfield bestens bekannt. Wie er an einer anderen Stelle des Artikels bemerkt, sind die Personen des »Amirandarežaniani« und des »Vepxistqaosani« vom grenzenlos hyperbolischen Geist des mittelalterlichen Rittertums geprägt, der sehr an die Verhältnisse in der französischen, deutschen und iranischen Hofpoesie dieser Zeit erinnert.²²

Nach Ansicht des englischen Kartwelologen ist die Hyperbolisierung jene Eigenschaft, die als eine Art schwache Seite eines so wunderbaren Phänomens, wie es die georgische Literatur ist, zu werten ist, denn sie ist eine »Tendenz zur Übertreibung, zur Durchbrechung der Rahmen des Ausdrucks, zur Überschreitung der Grenzen von Empfinden und Verstehen, des Genres und bisweilen des guten Geschmacks.« Zugleich war das, was wir heute als »Überschreiten der Grenzen des feinen Geschmacks« bezeichnen, das innerste Wesen der mittelalterlichen orientalischen Literatur. Der damalige ästhetische Stil, der Geschmack des Verfassers ebenso wie der des Lesers, sucht in der Hyperbolisierung einen Eckstein der Schönheit der Kunst. Ich denke, daß es nicht gerechtfertigt ist, den ästhetischen Stil vergangener Epochen von der Position des Geschmacks des modernen Lesers anzugreifen. Ein solches Herangehen darf vor allem nicht zum Prinzip des Literaturwissenschaftlers werden. Literarischer Ge-

21 Nizami Ganželi: lirika; leili da mažnuni (m. todugas targmani), Tbilisi 1974, S. 282.

22 Rayfield, D.: Op. cit., S. 5.

schmack und ästhetischer Stil wandeln sich. In der Realität verschiedene Epochen, unterschiedlicher geographischer und politischer Areale und der komplizierten Nuancen verschiedener religiöser oder nationaler Literaturen formen sie sich auf unterschiedliche Art. Unter einem Blickwinkel erscheint der ästhetische Stil einer anderen Epoche, eines anderen Gebiets, einer anderen religiösen oder nationalen Einheit oft unverständlich und bisweilen sogar unannehmbar. Es genügt, daran zu erinnern, welche Veränderlichkeit des literarischen Geschmacks selbst innerhalb der einen europäischen Zivilisation nach Epochen zu beobachten ist. Für den Geschmack eines Teils der modernen europäischen Leser ist die selbst nur ein paar Jahrhunderte frühere sentimentale Literaturstimmung gewissermaßen unannehmbar.

Meines Erachtens sollte jedes Kunstwerk vor allem nach dem Prinzip des Historismus, nach dem Geist der Epoche, in der es entstanden ist, bewertet werden: Es ist zu analysieren, wie es die traditionelle weltanschauliche Position der Epoche viedergibt, und jenes Novatorische herauszuarbeiten, das das betreffende Werk zum traditionellen geistigen Stil beigetragen hat.