

Nana Gaprindaschwili

Die Dekonstruktion klassischer künstlerischer Texte am Beispiel georgischer literarischer Werke

Ein Kunstwerk ist eine Untermenge der Kultur, deshalb herrscht zwischen ihnen ein solches Verhältnis wie zwischen einem Ganzen und einem Teil. Die Kultur ist ein offenes und dialogisches Phänomen. Auch das künstlerische Werk ist ein offenes System; offen ist nicht nur sein Text, sondern auch sein Kontext. Es gibt dem Leser vielfältige Möglichkeiten der Interpretation, des Lesens, des Durchdenkens. In den philosophisch-ästhetischen Werken des bekannten russischen Philosophen und Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin ist gezeigt, wie es möglich ist, schriftliche Texte neu zu durchleuchten und wahrzunehmen usw.

Gerade die Offenheit eines künstlerischen Texts wurde zu jener Grundlage, die die Ästhetik des Postmodernismus richtig nutzte und welche sie in ihrer Theorie der Dekonstruktion „aufbaute“.

Die Verlängerung und Verbreiterung des Sujets, das Übertragen von Figurenbiografien auf eine andere Ebene, das „Auffüllen“ vieler Auslassungspunkte, was früher der Leser tat, jener Leser, der nach dem Zuschlagen des literarischen Werks noch weiter nachdachte, gerade das hat teilweise die Ästhetik der Postmoderne übernommen. Die Schriftsteller besitzen in dieser Hinsicht unerschöpfliche Möglichkeiten. Am Beispiel von Rustavelis „Vepxistqaosani“ kann der eine Autor die Linie des Gärtners Useni fortsetzen, der Avtandil mit Gulansaros Leben bekannt machte, ein zweiter kann als neue Hauptgestalten des Werks jene beide Sklaven Nestans wählen, die Nestan stets begleiteten. Jemand drittes könnte die Hauptfiguren seines Werks in Kažeti finden (Rošaki, Rosani, Rodia, Dularduxti) und ein solches künstlerisches Werk schreiben, das keinen Konflikt mit der ästhetischen oder der idell-thematischen Welt des Ausgangstextes eingeht. Der Schriftsteller kann sich aber auch zum Ziel setzen, die anerkannte Variante eines klassischen Textes zu verletzen, dafür hat er reichliche Möglichkeiten. Es reicht, dass er den allgemein anerkannten Text aufbricht, sagen wir, die grundlegenden Charakteristiken des gleichen „Vepxistqaosani“: die Traditionen der feudalen Institution, den Kodex der Minne und des Ritters und anderes. Zum Beispiel kann er den Verrat Rostevans durch Avtandil beschreiben, als jener auf der Suche nach dem fremden Ritter fortgeritten war und so weiter, so dass die künstlerische Realität des Ausgangstextes, die ästhetische Welt bedeutend verändert wird.

Die Dekonstruierung klassischer Texte ist sowohl ausgehend von seinen Prinzipien als auch vom Standpunkt der praktischen Verwirklichung sehr bedeutsam. Während der Dekonstruktion werden neue Texte in den Text eingeführt, die einerseits eine bestimmte kulturell-gedankliche Autonomie behalten, sich andererseits in vollständige Strukturelemente des Textes verwandeln. Weil jeder Text letztendlich für den Leser geschrieben wird, schätzen wir die Dekonstruktion klassischer Denkmäler vom Gesichtspunkt der Wahrnehmung des Lesers ein.

Während der Dekonstruktion kann sich die kanonische Variante eines klassischen Textes teilweise oder radikal verändern, erörtern wir zum Beispiel drei georgische klassische literarische Werke: „Vepxistqaosani“, „Merani“ und „Aluda Ketelauri“ anhand von zwei postmodernistischen Texten.

„Merani“ und „Aluda Ketelauri“ wurden als Ausgangstext für den Roman „Muzal“ von Giwi Margwelaschwili gewählt und verändert. Der Roman wurde 1991 in Deutschland gedruckt, aber erst im Jahre 2001 erschien seine georgische Übersetzung.

In der postmodernistischen Literatur nimmt das Leben und Wirken des deutsch-schreibenden georgischen Schriftstellers Giwi Margwelaschwili einen äußerst wichtigen Platz ein. Die Ansiedelung des Postmodernismus in Margwelaschwilis Schaffen, die Thematik seiner Werke und die Ästhetik sind sehr stark durch seine Biographie bedingt.

In Giwi Margwelaschwilis Werk fehlen weder die „Aufmerksamkeit“ der sowjetischen Spezialdienste, noch die „Freuden“ des Konzentrationslagers Sachsenhausen. Als achtzehnjähriger Bursche befand er sich plötzlich in einer ihm fremden historischen Heimat, in Georgien. In den 1990er Jahren kehrt Giwi Margwelaschwili wieder zur deutschen Staatsangehörigkeit zurück und lebt in Deutschland. Im sowjetischen Georgien, unter den Bedingungen der schwierigsten Zensur und Druckausübung begann sein schriftstellerisches Wirken. Er ist Emigrant der zweiten Generation. Sein Schaffen zählt nicht als klassisches Beispiel der Emigrantenliteratur, eher als eine modifizierte Form:

- Emigrantenliteratur wird der Regel hauptsächlich in der Muttersprache geschrieben. Für Giwi Margwelaschwili war das Deutsche Muttersprache.
- Emigrantenliteratur wird fern von der Heimat geschrieben, in tiefer Emigration, Giwi Margwelaschwili begann seine schriftstellerische Tätigkeit in seiner historischen Heimat.

In der Emigration konnte ein Schriftsteller die für ihn in der Heimat geschaffene unerträgliche Rechts- und Staatsordnung einer tiefen Kritik unterziehen. Giwi Margwelaschwili hätte es nicht gewagt, die sowjetischen Spezialdienste offen und öffentlich zu kritisieren. Als Rechtfertigung und als „Äußerung des Humanismus“ der Sowjets muss man anführen, dass man ihn nicht zusammen mit seinem Vater Tite Margvelasvili im Jahre 1946 umbrachte.

- Ein Emigrant ist im Schaffen eines Schriftstellers in unterschiedlicher Stärke, aber immer mit Nostalgie vorhanden. Nostalgie treffen wir auch in den Werken Giwi Margwelaschwilis, aber er sehnt sich nach seiner historischen Heimat, nach Berlin und dem dortigen freien Leben.

- Die Emigrantenschriftsteller waren von der Heimat und dem modernen Leben des Heimatvolkes losgerissen. Giwi Margwelaschwili jedoch lebte im Epizentrum der Einflüsse des sowjetischen Georgiens.
- In seinem Schaffen ist wie für die typische Emigrantenliteratur der Bi-Kulturismus ein charakteristisches Zeichen, später dann der Bi-Literaturismus und Bi-Linguismus. Sein Schaffen stellt eine Synthese der deutsch-georgischen Kultur, Literatur und Mentalität⁴¹ dar.

Den Roman „Muzal“ charakterisieren alle allgemeinen Zeichen der Ästhetik des Postmodernismus: Pluralität und Dekonstruktion, Zitatenanhäufung und Ironie, Intertextualität, Durchscheinen der Realität, Multikulturalität und anderes.

Der Roman besitzt mehrere Stränge und in ihm kann man einige sehr wichtige Schichten abteilen: einen philosophischen, einen soziologischen, einen politischen, einen autobiographischen und einen rein literarischen.

Der philosophische Aspekt des Romans gründet sich auf die Ästhetik des französischen Philosophen Gilles Deleuze und seine Grundthese: „Keine Punkte setzen, lieber Linien ziehen“. Unter Linien versteht Deleuze Fluchtlinien (Die Ästhetik der Flucht hat nichts mit der feigen Flucht des Menschen zu tun. Auch die Fluchtzeit kann für einen Menschen furchtlos und progressiv sein. Zum Beispiel, wenn er vor einer ihm nicht annehmbaren Wirklichkeit wegrennt). Schätzen wir den Ausgangstext „Aluda Ketelaure“ und das postmodernistische „Muzal“ mit den Augen der Fluchtästhetik ein.

Mit der Tötung des Khisten Muzal (wir zeigen es entsprechend der Ästhetik Deleuze auf) hat Važa zwei postmodernistische Zeichen gesetzt: einen „Punkt“ und eine „Linie“. Oder: gleich am Anfang des Poems „Aluda Ketelaure“ wurde der Kiste Muzal getötet, er hat nach seinem Leben einen Punkt gesetzt, d. h. im Verständnis Deleuzes hat er einen Punkt gesetzt, aber Aluda Ketelaures Leben bedeutete „mit Linie“. Das ist die Anfangslinie eines neuen Lebens des reumütigen Aluda.

Was den treuen Anhänger von Deleuze G. Margwelaschwili, betrifft, so ist für ihn ein „Punkt“ ein unliebsames Symbol, gleichbedeutend mit dem Abreißen der Entwicklung eines Geschehens. Deshalb umgeht er das Setzen eines Punktes. Er löste den durch Važa mit dem Tod Muzals gesetzten „Punkt“ auf und ersetzte ihn durch eine Lebenslinie Muzals (mit letzterem verstärkte er auch Aludas Linie).

Im „Muzal“ sind die künstlerische Zeit und der Raum des Ausgangstextes geändert, obwohl Einflüsse entsprechend des literarischen Werkes des Jahres 1888 durchaus vorkommen, aber im Text ist die Realität des sowjetischen Georgiens beschrieben. Radikal geändert ist die „gesetzliche“ Version des „Merani“.

Anders als in Baratašvilis „Merani“ ist Margwelaschwilis Merani böse, der den Kisten Muzal in das harte Them von Xevsureti verschleppen ließ, wo man ihm arglistig aller Rechte beraubte (im Roman ist das Kistenland das Symbol für den Progress und Westen, Xevsureti jedoch steht für das rückständige Sowjetland).

Aus dem Blickwinkel der Dekonstruktion eines klassischen Textes lenkte Irakli Kasrašvilis Erzählung „Mona“ unsere Aufmerksamkeit auf sich. Das Ziel dieses **Werkes ist offensichtlich die Bewahrung der gesetzlichen Variante eines klassischen** Textes auf der Ebene des Narrativen. Diese Erzählung setzt einen Sujetzweig von „Vepxistqaosani“ fort, d.h. er zeigt das Leben eines jener 12 Sklaven Rostevans, die ihn während der Jagd begleiten, bis zu jenen Minuten, als Tariel ihn nicht tötete. Einerseits bewahrt „Mona“ die klassische Variante des „Vepxistqaosani“ bei und ist in voller Harmonie mit seiner ideell-ästhetischen Welt. Er erhält die Epoche, die Realität der Epoche, König Rostevan, seine einzige Tochter Tinatin, seine mit ihrer Thronbesteigung verbundenen Ereignisse, das Erblicken des fremden Jünglings, die zwölf Sklaven des Rostevan u.s.w. Wenn wir uns die Erzählung genau ansehen, werden wir jedoch auch bemerken, dass in ihr die feudale Institution, eine bedeutende Realität des Poems, vermischt wurde, eine Institution, die sich auf gegenseitige Achtung des Herren und Sklaven, auf gegenseitige Liebe und gegenseitige Selbstaufopferung gründet.

Das Modell der 'Vepxistqaosani'-schen Beziehung zwischen Herr und Sklave löst sich folgendermaßen auf:

- a. die Beziehung zwischen Šermadin und Avtandil
- b. die Beziehung von König Rostevan und dem Sklaven
- c. die scheinheilige Abhängigkeit der Wesire gegenüber Rostevan

In der Erzählung weicht die Gestalt Šermadins von der klassischen Variante des Textes ab, ebenfalls Avtandil. Šermadin ist ein Mensch ohne Gesicht, hochmütig und ohne Aufgaben. In der Erzählung ist Avtandils physische Kraft im Vergleich zum anerkannten Text so vermindert, dass er im Zweikampf Rostevans Sklaven nicht überwältigen kann und schließlich Letzterem aus verständlichem Unwohlsein bewusst den Kopf abschlagen lässt, und der „Ritter“ Avtandil diesem Vorschlag wortlos zustimmt.

Der unritterliche Avtandil und der unritterliche Šermadin können in der Regel keine würdigen Kinder der feudalen Welt mehr sein und werden es. Zum Beispiel fragt Šermadin noch nicht einmal nach Avtandil, weil sein Schicksal ihn nicht bewegt.

Rostevan ist aus dem Blickwinkel des Brechens mit der anerkannten Version des Vepxistqaosani die beeindruckendste Gestalt. In der Erzählung wird gezeigt, dass Rostevan ganz und gar nicht der besorgte König ist, das Verhältnis zwischen Herrscher und Sklaven entspricht überhaupt nicht dem eines Vaters zu seinen Kindern. In dieser Hinsicht ist das Finale der Erzählung äußerst interessant: Der zu Tode verletzte Sklave wartet auf den König, jetzt ist dieser die einzige Hoffnung seines Überlebens. Der Sklave hofft auf den König und denkt: „Er wird näher treten, meine Wunden besehen, mich befragen, dann für mich die besten Chirurgen bestellen... Der König wird befehlen und mich von dieser staubigen Erde aufheben und auf eine weiche Unterlage betten lassen, er wird befehlen und man wird mir die Wunden auswaschen, Heilsalbe auftragen, um mir den Schmerz zu lindern.“

Der König jedoch sah sich den treuen Sklaven nicht einmal an, drehte das Gesicht ab und verließ die Stätte. Hier gehe durch die Gestalt eine Umwertung falscher Werte

und eine Rückkehr zu wahren Werten vor sich, obwohl ihm mit diesen neuen Reichtümern keine Lebenschance mehr gegeben wird. Vor dem Tod sieht er, dass er nur ein Sklave ist, an den man sich mehr erinnert, wenn man ihn braucht. Sobald der Sklave seine Funktion nicht mehr ausfüllt, wird er vergessen und an seine Stelle wird ein neuer gestellt. Die Beziehung zwischen dem König und dem Sklaven war, wie zu sehen war, keinesfalls eine Vater-Kind-Beziehung und vor dem Tod erscheint dem Sklaven im trüben Verstand das Gesicht jenes Menschen, der den Sklaven wirklich liebte. Es ist das fast vergessene Gesicht der wahren Mutter, die zärtlich in seine Wiege blickt.

In einem bestimmten Gesichtspunkt fügt sich auch die Gestalt des Sklaven in die Ästhetik von Deleuze ein. Wahr ist, sowohl Rustaveli als auch der Autor von „Mona“ setzten ihn auf einen und den gleichen Platz, aber der Autor der postmodernistischen Erzählung hat keinen „Punkt gesetzt“ sondern sich zunächst „eine Linie vorgestellt“ oder er hat dem Sklaven individuell-persönliche Eigenschaften und ein eigenes Leben zuerkannt, weil wir aus Rustavelis Poem über ihn nichts Konkretes wussten, außer dass er einer von Rostevans 12 ausgesuchten Sklaven war, die dem König und Avtandil bei der Jagd halfen.

Die Postmodernisten G. Margwelaschwili und I. Kasrašvili wählten als Hauptgestalten ihrer Werke für den Ausgangstext unbedeutende, zweitrangige Figuren aus, die gleich am Anfang des Ausgangstextes umkamen, und verliehen ihnen in der neuen künstlerischen Realität ein neues Leben.

Kehren wir zu jener Frage zurück, die am Anfang des Aufsatzes gestellt wurde. Wie verständlich ist der Text? Wie stark erreicht die Phantasie des Schriftstellers den Leser? Das Lesen eines postmodernistischen Textes und das Verstehen durch den Leser erfordert vom Leser eine andere Praxis des Lesens. Ausgehend von einer doppelten Kodierung kann der Leser den Text direkt und oberflächlich ungeachtet ihrer Beziehung zu einem anderen literarischen Text verstehen, was ein Zeichen der Funktion einer intersubjektiven Beziehung ist.

Oder der Leser kann ein intellektuelles Potential besitzen, um mit Verstand von einem auf den zweiten Text hinüber zu gleiten und die vielzähligen und vielfarbigen Bezüge des postmodernistischen Textes real zu erkennen. In diesem Fall wird eine Funktion der intertextuellen Beziehung erreicht.

Ein postmodernistisches Werk ist außerhalb von Anführungszeichen unvorstellbar. Im postmodernistischen Werk gibt es überhaupt keinen Zwang zur Zeichensetzung. In postmodernistischen Werken finden wir „sichtbare“ und „unsichtbare“ Anführungszeichen. Zum Beispiel ist die Rekonstruktion des Textes „Aluda Ketelauri“ in „Muzal“ ohne Anführungszeichen gegeben, ebenso in „Mona“. Die Rekonstruktion von „Vepxistqaosani“ und „Merani“ in „Muzal“ geht sowohl mit Anführungsstrichen als auch ohne vor sich. Deshalb wird dem Leser eine große Bedeutung beigemessen, der mit einer ästhetisch-intellektuellen Grundhaltung und mit Kenntnissen an das Werk herangeht.

Für den georgischen Leser ist „Mona“ ein mathematischer Terminus, eine Gleichung mit einer Unbekannten. In ihm ist die Realität des klassischen Werks das

bekannte Glied der Gleichung, des Ausgangstextes „Vepxistqaosani“. Das unbekannte Glied X sind jene Aspekte, die der Autor ihm hinzugefügt hat. **Gleichzeitig darf man die Gleichung**

$X + V_t^* = \text{Mona}$

$[*V_t = \text{Vepxistqaosani}]$

nicht wie eine mechanische Summe von Summanden verstehen.

Das Werk „Mona“ ist schon eine neue künstlerische Realität, ein neues Ganzes, eine originelle Schöpfung, deren mechanische Gliederung nur während theoretischer Überlegungen produktiv sein kann.

Was den deutschen Leser betrifft, so ist „Muzal“ für den deutschen Leser eine Gleichung mit zwei Unbekannten. Jenes, was für den georgischen Leser bekannt ist (die klassischen Denkmäler der georgischen Literatur – „Merani“ und „Aluda Ketelaure“) ist für den deutschen Leser (mit wenigen Ausnahmen) absolut unbekannte Realität und im deutschen Kulturliteraturraum verliert „Muzal“ diesen sehr bedeutenden Aspekt der postmodernistischen Kodierung. Seine Wahrnehmung wird nur in die intersubjektive Wahrnehmung hinübergezogen.

Deshalb stellt sich im deutschen Literaturraum die Formel dar:

$X + Y = \text{Muzal}$

Dieser verlorene Aspekt „Muzal“ der postmodernistischen zweifachen Kodierung wurde rückgängig gemacht, als das Werk im georgischen literarischen Raum mit dem Status einer Übersetzung Eingang fand. Die Formel ändert sich für den georgischen Leser und nimmt ein gleiches Gesicht an wie in „Mona“:

$X + (\text{„Merani“} + \text{„Aluda Ketelaure“}) = \text{„Muzal“}$

Solchermaßen gibt die Dekonstruktion jedes beliebigen künstlerischen Textes, besonders aber eines klassischen künstlerischen Textes, ein sehr reiches Material für Erörterung und Erforschung.

Literatur

1. n. kaqabaze: Givi margvelašvilis penomeni. In: kartuli pilmi, 21.4.1994.
2. g. margvelašvili: mucali, tbilisi 2001.
3. n. muzišvili: umxnesi mona. In: čveni mčerloba, 11.-17.7. 2003.
4. i. kasrašvili: mona. In: čveni mčerloba, 30.5.-5.6. 2003.
5. M. Bachtin: Ėstetika slovesnogo tvorčestva. Moskva 1986