

Mariam Miresaschwil (Miresashvili)

Parabolik und literarische Paradigmen des Totalitarismus (am Beispiel der georgischen „Sechziger“)

„Sechziger“ nennt man eine junge Schriftstellergeneration, die nach Stalins Tod 1954 die literarische Bühne betrat und sich in den 1960er Jahren konsolidierte. In der genannten Periode, die auch als „Tauwetter-Periode“ (Russisch: Ottepel¹) bezeichnet wird, erfaßten die durchgeführten Veränderungen in der Kulturpolitik der Sowjetunion alle Republiken, darunter auch Georgien. In der „Tauwetterperiode“ wurde ein Wandel der grundlegenden Tropen Stalinscher Kultur wahrgenommen (d. h. die für die Texte einer bestimmten historischen Periode charakteristischen Metaphern, welche im Wesentlichen die narrativen Modelle bestimmen). Ungeachtet der Tatsache, dass der Sozialistische Realismus von offizieller Seite die einzige anerkannte künstlerische Methode blieb, wurden neue Ansätze und Entwürfe in Angriff genommen wie z. B.:

1. Im Schaffen eines Schriftstellers müssen die offiziellen Beschlüsse staatlicher Strukturen nicht widerspiegelt werden; es sollen eigene Ansichten, Gefühle, Erfahrungen ausdrückt werden, die gleichzeitig den Pulsschlag der Epoche fühlen lassen;

2. Emotionale Unmittelbarkeit und Aufrichtigkeit stellen die wichtigsten Werte im literarischen Schaffensprozess dar;

3. Der positive Held der Stalinschen Kultur ist die Personifizierung der Unaufrichtigkeit; er muss durch einen Helden anderer Art ersetzt werden, der der neuen Realität entspricht, den gegenwärtigen Anforderungen angemessen ist... und anderes.

Der in der georgischen Literaturkritik geäußerten Ansicht (K. Imedaşvili, Ž. Čarkviani, G. Asatiani u.a.) ist vollkommen zuzustimmen, dass die ideelle Vereinigung der georgischen „Sechziger“ nicht vom Vorhandenen, sondern vom Pathos der Negation bewirkt worden ist. Die „Sechziger“ lehnten jenes ab, was für ihre umgebende Wirklichkeit zu einem unerträglichen Anachronismus geworden war: das Unaufrichtige, der Pseudomonumentalismus, der Schematismus, der „soziale Auftrags“, der „Neoklassizismus“ (oder auch „Stalinscher Klassizismus“) und

anderes. Gleichzeitig gelang es ihnen erstmalig, die normative Ästhetik des Sozialistischen Realismus „aufzutroteln“ und neue kulturelle Werte im georgischen literarischen Raum anzusiedeln: den Kult des Kameralismus, der Gefühle und Emotionen sowie des Individualismus. Hier soll auch angemerkt werden, dass die Suche nach aufrichtigen, authentischen Stimmen, die die Literatur des Sozialistischen Realismus „zu beleben“ vermochten, in der sowjetischen Wirklichkeit bis zur Epoche der „Perestrojka“ fortwährte. Obwohl dieser Versuch keine Früchte trug, die Reinkarnation des Sozialistischen Realismus erwies sich als unmöglich.

Nach meiner Meinung ist aus heutiger Sicht jener Umstand am interessantesten, in welcher Form die „Sechziger“ ihre Ideen ausdrückten. Sie schufen ein ganzes System, das dem folgenden Prinzip untergeordnet war: es ist unmöglich, direkt die Wahrheit zu sagen, sie muss deshalb verdeckt ausgedrückt werden. Verschiedene Literaturtheoretiker merken an, dass in der Literatur der „Stagnationsperiode“ eine wichtige konsolidierende Tendenz mit dem indirekten Ausdruck der Wahrheit bzw. mit der äsopischen Sprache verbunden sei. In dieser Hinsicht ist auch die Meinung des bekannten Literaturtheoretikers und Professors der School of Slavic and East European Studies an der University of London, Lev Loseff interessant. In seiner Monographie „On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature“ [5] definiert er die äsopische Sprache als besonderes literarisches System, dessen Struktur die Möglichkeit bietet, eine Beziehung zwischen Autor und Leser herzustellen und gleichzeitig den unerlaubten Inhalt eines Werks vor dem Zensor zu verbergen. Nach Loseffs Ansicht ist in der Triade – Autor, Leser, Zensor – der Zensor Hauptakteur, weil infolge seiner Anweisungen (genauer gesagt: Anti-Anweisungen) der Text umgewandelt wird. Allerdings ist die Figur des Zensors in diesem Zusammenhang absolut gestaltlos, weil es entsprechend der Spielregeln diesem unmöglich war, genau zu bestimmen, was unter „unerlaubten Inhalt eines Werkes“ zu verstehen ist; Letzteres (bzw. der unerlaubte Inhalt, das Thema, das aktuell ist) muss er selbst auf empirischem Wege herausfinden.

Das System des sowjetischen Lebens war durch jene Umgebung bedingt, für die sich die äsopische Sprache für die Literatur für die Schriftsteller der 1960er bis 1980er Jahre als äußerst geeignet erwies. Damit ein reales Objekt zum Kunstgegenstand werden kann, muss es unkompliziert, eindeutig, von einer einförmigen Hülle umfasst und verallgemeinerbar sein. Anders ausgedrückt muss sich eine Distanz zwischen dem realen Leben und der künstlerischen Erfindung, der schöpferischen Phantasie auftun. In solch einem Fall gewinnt der Text an zusätzlicher Bedeutung; er bietet einerseits das Mittel einer variationslosen Lektüre und bezieht andererseits den Leser als gleichgestellte literarische Person mit ein. Wie L. Loseff anmerkt, erfährt der Rezipient bei der Lektüre äsopischer Werke eine Katharsis als Zeichen des Sieges über eine repressive Macht.

In der Literatur der 1960er bis 1980er Jahre wurde die Tendenz, die Wahrheit verdeckt zu äußern, weiter ausgefeilt. Eine bedeutsame Bereicherung der Literatur dieser Periode stellt die sog. „Werk-Konzeption“ dar, in der kein menschliches Drama, sondern ein Drama der Ideen präsentiert wird. In dieser Art von Werken verkörpern die handelnden Personen diese oder jene Idee des Autors und repräsentieren unterschiedliche Seiten seiner künstlerischen Konzeption. Hiervon ausgehend empfiehlt der Schriftsteller ein der Vernunft zugängliches Modell der künstlerischen Deutung der Gegenwart; ihn interessieren nicht die „typischen Charaktere in einem typischen Umfeld“, sondern dieses oder jenes Problem in seiner umfassenden Ganzheit. In Zusammenhang mit Werken dieser Art bürgerte sich in den 1960er/1970er Jahren in den Kreisen der Literaturwissenschaftler der Begriff der Parabolik ein, unter dem man jene Eigenschaft der realistischen Prosa verstand, wenn die Werke erheblich mehr geistige und philosophische Ansichten beinhalteten als in ihnen überlieferte Ereignisse fixiert wurden.

Literaturtheoretiker unterscheiden zwei Hauptcharakteristika der Parabolik:

1. Augenscheinlichkeit, was die Unterwerfung aller Erzählstränge unter die Thesen des Autors bedeutet. Bis der Leser die in dem Werk beschriebenen Ereignisse kennen gelernt hat, fällt diese Unterwerfung zunächst nicht ins Auge, sondern wird erst am Ende ersichtlich;

2. Polyvarianz, dessen Amplitude ziemlich weitreichend sein kann (beginnend mit heiligen Fragen des Lebens und endend mit der „Intuition des heiligen Geistes“).

Es ist kennzeichnend, dass für solch geartete Werke ein andersartiger Chronotopos charakteristisch ist, im Einzelnen die Überzeitlichkeit und Überräumlichkeit bzw. in einigen Fällen wird in den Werken weder Handlungszeit noch Handlungsort konkretisiert (z. B. in G. Dočanašvilis „samoseli pirveli“, T. Bibiluri „žami kitxulisa“), obwohl auch die Koexistenz einiger Raum-Zeit-Kontinuum möglich ist. Manchmal wird der Rahmen von Zeit und Raum auch nur annähernd bestimmt, z. B. die antike Kolchis (Otar Čilaze „gzaze erti kacı midioda“), Kachetien zwischen 1795 und 1910 (Otar Čilaze „qovelman čemman mpovnelman“), Georgien an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (Č. Amirežibi „data tutašxia“), obwohl die Autoren dem Leser dennoch, jenseits von Zeit und Raum etwas „Anderes“, Wesentlicheres zeigen. Ein äußerlich vollkommen reales Ereignis repräsentiert zugleich homogene, der Erkenntnis zugängliche Metaphern, Allegorien oder Symbole, deren besondere Eigenschaft bekanntermaßen die Abstraktion darstellt. Es ist symptomatisch, dass die Hauptproblematik der „Werk-Konzeption“ überwiegend mit dem Aufzeigen des Wesens von Tyrannei und Despotismus sowie der Kritik des totalitären Regimes verbunden war. Vom genannten Standpunkt aus gesehen schufen in der georgischen Wirklichkeit T. Bibiluri, Č. Amirežibi, G. Dočanašvili u.a. interessante Werke.

In der Weltliteratur wurde das Problem der Tyrannei, des Personenkults oder Despotismus oft dargestellt. Nach allgemeiner Ansicht bedeutet die Fetischisierung

einer Person ein Garant für Unglück und Niedergang der Nation. Gerade Tamaz Bibiluri versucht, in seinem Roman „žami kitxulisa“ (1978) die Entstehungsursachen des unüberwindlichen Übels der Tyrannei aufzuklären, der von einigen georgischen Kritikern besprochen wurde (L. Bočkova, L. Bregaze, G. Gverdžiteli u.a.).

Der Roman ist als „Geschichte, berichtet vom Mönch Zosime aus Gareža“ geschrieben. Gerade durch die mystifizierenden Aufzeichnungen eines Mönchs lernen wir die Geschichte der Bewohner eines kleinen, namenlosen Dorfes kennen. Dieses Dorf ist das Modell einer gewissen Mikrowelt; die in ihr bewegenden Leidenschaften sind mit den Leidenschaften der Menschheit vergleichbar; jener Schmerz und Kummer, den der lokale Tyrann Giorgi Baliauri dem Dorf zufügt, ist maßstabsgenau überdacht, weil der Schriftsteller in der Form eines Fragenden allgemein die ehrgeizigen Bestrebungen eines Anführers (eines Dorfes, einer Stadt oder eines Staates) zum Ausdruck bringt, deren Verwirklichung manchmal viele Menschenleben fordert. Im Finale des Romans flieht der Anführer des Dorfes vor dem Zorn des Volks und verschwindet irgendwo, aber nach dem Autor kann „niemand ermessen, in welchem Dorf er morgen wieder in Erscheinung tritt und in welcher Seele er sich niederlässt“ [2, 235]. Der Schriftsteller warnt die Gesellschaft, dass sich Tyrannei nicht spurlos verflüchtigt, da sie in der Tiefe der menschlichen Seele versteckt ist und sich mit neuer Kraft zeigt, sobald sich dafür eine Möglichkeit bietet.

Interessant in diesem Zusammenhang erscheint in G. Gverdžitelis Erforschung die Gleichartigkeit von Gabriel Garcia Marquez Werk „Herbst des Patriarchen“ und der Problematik von Tamaz Bibiluris o. g. Roman. Der Meinung des Literaturkritikers ist zuzustimmen, dass die Tyrannei im Allgemeinen gemeinsame Wurzeln ihrer Entstehung und Ausdrucksformen besitzt. Sowohl bei Marquez als auch bei Bibiluri ist eine Angst vor diesem Übel zu erkennen; nicht nur die Angst vor dem Tyrannen, sondern auch – was noch bedeutsamer ist – die Angst des Tyrannen vor den anderen und auf dieser Grundlage gewaltsame, bis ins Extrem reichender Hass und Misstrauen. Die Akzentuierung dieses Gedankens macht beide Romane bedeutsam und nähert sie einander an. Hier sei aber sogleich angemerkt, dass in diesem Fall von keinerlei Einfluss die Rede sein kann, weil zu der Zeit, als T. Bibiluri die Arbeit an seinem Roman abgeschlossen hatte, der Roman von Marquez noch nicht in der Zeitschrift „Inostrannaja literatura“ veröffentlicht war [3, 473].

In beiden Romanen verletzen die von den Schriftstellern dargestellten bedingten Kollisionen nicht die lebenswirklichen Proportionen, die Schriftsteller ersetzen die realen Figuren nicht durch Ausuferndes. Unter Verwendung nationaler mythologischer und folkloristischer Quellen führen beide Autoren die erschreckenden Ergebnisse eines autoritären Regimes und einer tyrannischen Herrschaft vor. Es steht außer Frage, dass die Popularität von Bibiluris Roman von der vom Autor gewählten Problematik herrührte, die in den 1970er Jahren für die

georgische Gesellschaft so schmerzhaft war (natürlich stelle ich damit den künstlerischen Wert des Romans nicht in Frage).

Parabolisch durch die Schaffung eines Minimodells eines totalitären Staates wendet auch Č. Amirežibi in seinem Roman „data tutašxia“ aus dem Jahre 1975 an. Ich meine den dargestellten Herrschaftsbereich des Arkipo Seturi in Č. Amirežibis Roman, in dem sich die von der Außenwelt abgeschnittenen Menschen (eine assoziierte Parallele zum „Eisernen Vorhang“) willenlos den von Arkipo Seturi aufgestellten „Gesetzen“ unterwerfen. Arkipo, gestützt auf seine treuen Diener, gebietet über die Bewohner des Waldes von Sairme, versetzt sie in ein Informationsvakuum und in Angst und – wie er selbst gegenüber Data Tutašxia und Mose Zamtaraze zugibt – „wäscht ihnen permanent das Gehirn“ (eine erkennbare Parallele zur sowjetischen Propaganda).

Die Bewohner im Herrschaftsbereich Seturis werden jeden Tag instruiert und davon überzeugt, das Arkipo der von Gott gesandte Messias sei, nur unter seiner Leitung werde das Volk den Tunnel ausheben können (was unmöglich ist, weil jener tatsächlich kreisförmig ist) und bald werde der im Brunnen sitzende Liliputaner Zebe die Siegesglocke läuten. Letzterer, wie Seturi selbst im Gespräch mit Data und Mose gesteht, verkörpert die Hoffnung, welche das Volk so brauche: „ (...) eines ist noch das Wichtigste und ohne dies kommt nichts dabei heraus. Hoffnung! Wo sie ist, musst du dir für das Volk ausdenken. Ich habe mir für mein Volk eine Hoffnung ausgedacht und ich habe äußerst viel Hoffnung für alle. Wenn das Volk hofft, dann kommt in seinem Herzen nichts Überflüssiges auf und es wird glücklich sein“ [1, 143]. Es ist unmöglich, dass diese Passage beim Leser nicht eine Parallele zur sowjetischen Realität der 1970er/1980er Jahre heraufbeschwört, in denen permanent in Behörden – offen oder geheim – Parteisitzungen und sog. „Fünfmütige“ abgehalten wurden, auf denen man die Mitarbeiter von der Überlegenheit des „entwickelten Sozialismus“ gegenüber dem „an der Wurzel verfaulten“ Kapitalismus, von der Richtigkeit des von der Kommunistischen Partei und des Ersten Sekretärs eingeschlagenen Kurses oder, was am wichtigsten ist, vom Sieg der kommunistischen Ideen in der ganzen Welt zu überzeugen versuchte.

Arkipos Minimodell eines totalitären Staates gründet sich auf strengste Disziplin; streng sind sowohl die Zeit und Form der Arbeit und Erholung reglementiert. Wie in der Sowjetgesellschaft wird auch hier der kollektiven Form der Erholung der Vorrang gegeben; was am wichtigsten ist, alles ist so organisiert, damit dem Volk weniger Zeit zum Nachdenken bleibt. Damit zusammen funktionieren die Institute des Abhörens (Asineta) und der Propaganda (Tabagari). Das Ergebnis ist auch entsprechend: die versündigte Menschenmenge nennt den sich um das „Glück“ des Volkes sorgenden Arkipo ‚Vater‘ und ‚Ernährer‘ und verfolgt unerbittlich jeden, der es wagt, Zweifel an Arkipos ‚ehrenwerten‘ Absichten zu schüren. Es ist unmöglich, dass der Leser der 1970er Jahre bei dieser Passage nicht mit jener damaligen Realität.

nsbesondere mit der alltäglich über Radio und Fernsehen verlautbarten „herzlichen Dankbarkeit“ des Sowjetvolkes gegenüber der KP und „persönlich Leonid Ilitsch“ assoziierte. Für jene, die Zweifel an den hehren Idealen des Kommunismus hegten, gab es das Serbski-Institut für Psychiatrie, wo mehr als ein Dissident sein Leben beendet haben soll.

Ein anderes Minimodell des totalitären Staates stellt G. Dočanašvili in „samoseli pirveli“ (1978) [4] in Gestalt der Camorra vor, die Marschall Betancourt leitet. Von Außen betrachtet herrscht in der Camorra Ordnung, Organisiertheit, als ob alles seine Richtigkeit hätte (wie Kaetino sagt: „Alles ist geeniaaallll“). Allerdings ist auf der anderen Seite der Camorra allumfassende Angst und Misstrauen. Auch hier sind Spionage und Abhören aktiviert, woran die Camorra-Leute die am Vorhang angebrachten Augenschlitze erinnern. Von Zeit zu Zeit verschwinden Bewohner Camorras spurlos; man hört das Schreien der von einer „namenlosen“ Organisation geopferten Menschen, das die Untertanen von Marschall Betancourt durch laute Musik zu unterdrücken versuchen. Der Staat leitet jeden Bereich, darunter auch die Wissenschaft (der Erfinder Remixio Dasa) und die Kunst (der Künstler Greg Riķio). Wie wir sehen, ist Camorra ein typisches Werk eines totalitären Staates, in dem die von Marschall Betancourt durchgeführte Politik ein Ziel verfolgt – die Verbreitung allgemeinen Schreckens, die völlige Erstickung jedweden Protestwillens, die Schaffung einer Atmosphäre totaler Unterwerfung, die Verwandlung der Bevölkerung in eine Masse voller „instrumentum vokales“ (sprechender Instrumente, wie im alten Rom die Sklaven bezeichnet wurden).

In den oben aufgeführten Romanen georgischer Schriftsteller wird jener Gedanke herausgearbeitet, dass eine unbegrenzte Staatsmacht, die Anwendung gewaltsamer Methoden, die Kontrolle eines jeden Bereichs des gesellschaftlichen Lebens den Menschen die Individualität nimmt. In einem Fall wird die Gesellschaft in eine Masse verwandelt, die der Tyrann misstrauisch verfolgt (T. Bibiluris „žami kitxulisa“); oder – wenn wir George Orwell nennen wollen – in eine „Farm der Tiere“ (die Herrschaft Seturis); oder auch im System einer Militärdiktatur durch kriminelle Clane geführten sog. instrumentum vokales (Camorra) verwandelt.

Die Parabolik hat sich auch in der Dramaturgie als fruchtbar erwiesen. Interessant ist die Beobachtung des berühmten Regisseurs Giorgij Tovstonogovs: In den 1970er Jahren hatte er den Effekt der Parabolik erkannt und als „szenische Metapher“ bezeichnet. Der Regisseur merkt an, dass „die Metapher bei ihrem Einsatz auf der Bühne einen ‚anderen Sinn‘ trägt. Dieser ‚andere Sinn‘ ist auf die Psyche des Zuschauers gerichtet, auf die rationale, auf die logische Sphäre ihrer Rezeption“ [6, 63]. Insofern wird jener „andere Sinn“ (welcher den Gedanken des Regisseurs darstellt), vom Zuschauer nicht direkt auf der Bühne geschaffen, sondern übertragen. In den 1960er und 1970er Jahren haben die georgischen Schriftsteller in ihrem künstlerischen Wirken aktiv die äsopische Sprache, den Kunstgriff der Parabolik und

künstlerische Modelle totalitärer Gesellschaften verwendet, um laufende soziale Prozesse in der sowjetischen Wirklichkeit zu entlarven. Dies hat deren tiefe und kompromisslose Analyse gezeigt. Es ist zu vermuten, dass die Aktualität des Problems (und natürlich auch die Kunst des Schriftstellers) das große Interesse an den genannten Werken und ihren Erfolg begründet hat.

Literatur

1. amirežibi, č.: data tutašxia, Tbilisi 1979, S. 143.
2. bibiluri, t.: žami kixulisa, Tbilisi 1978, S. 235.
3. gverđiteli, g.: napikr-naimedari. Tbilisi 1991, S. 473.
4. dočanašvili, g.: samoseli pirveli, Tbilisi 1978.
5. Loseff, L.: On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. Munich 1984.
6. Tovstonogov, G.: Krug myslej. Leningrad 1972, S. 63.

Anmerkung

Diesen Begriff treffen wir erstmals im gleichnamigen Roman von Il'ja Ehrenburg aus dem Jahre 1954, in welchem das "Tauwetter" als Metapher für das Auftauen der Stalinschen Eiszeit verwendet wird. Eine analoge Verwendung finden wir beim russischen Regisseur Grigorij Čuchraj, einem Preisträger des Filmfestivals von Cannes, in dem bekannten Film „Klarer Himmel“ (1961). In seiner letzten Szene ist ein Eisbrecher dargestellt, welcher in der Antarktis Eisblöcke aus dem Nordmeer findet, um die herum der Schnee schmilzt.