

anderen Verfassern das Buch „Aus der Geschichte der Kulturbeziehungen Georgiens und der Ukraine“, das 1954 erschien. Fragen ähnlicher Art enthalten seine Arbeiten „D. Guramischwili und L. Ukrainka“ (1958), „D. Guramischwili in der Ukraine“ (1952) und andere.

Die altgeorgische Literatur war und ist ein unversiegbarer Quell geistiger Eingebung und seelischer Nahrung der georgischen Schriftsteller späterer Generationen. Viele namhafte Schriftsteller des 19. und 20. Jh. standen unter dem Einfluß des von den altgeorgischen Schriftgelehrten geschaffenen kulturellen und literarischen Erbes, und manch einer trug seinen Teil zur wissenschaftlichen Erforschung der altgeorgischen Literatur bei. Fragen dieser Art widmete A. Baramidse mehrere Aufsätze: „N. Barataschwili und die altgeorgische Poesie“ (1947), „I. Tschawtschawadse und das Wisramiani“ (1939), „I. Tschawtschawadse und Fragen der altgeorgischen Literatur“ (1957), „Washa-Pschawela als Rustwelologe“ (1961), „I. Grischaschwili und die altgeorgische Literatur“ (1959), „G. Leonidse als Erforscher des altgeorgischen Schrifttums“ (1961), „Das alte Georgien und S. Tschikowanis Poesie“ (1968) und andere.

Dem großen Verdienst hervorragender Forscher, die zu Fragen der altgeorgischen Literatur gearbeitet hatten, widmete A. Baramidse Artikel, die das Werk von N. Marr, I. Dshawachischwili, E. Taqaischwili, A. Schanidse und anderen betreffen. Gesondert verdient seine monographische Darstellung über K. Kekelidse erwähnt zu werden, die mehrmals aufgelegt wurde.

Reiche Arbeit leistete A. Baramidse, um einen systematischen Kurs zur Geschichte der georgischen Literatur zu schaffen. Schon früh veröffentlichte er die umfangreiche Schrift „Geschichte der georgischen Literatur, Feudale Epoche (XII.–XVIII. Jh.)“ in 14 Teilen (1932–1935), und später beteiligte er sich gemeinsam mit K. Kekelidse aktiv an der Vorbereitung und Herausgabe der „Ge-

schichte der altgeorgischen Literatur“ (1954, 1969). Im zweiten Teil dieses Buches, den A. Baramidse verfaßt hat, werden die georgischen Literaturdenkmäler der klassischen Zeit ausführlich dargestellt, und breiter Raum ist der Literatur des 16.–18. Jh. eingeräumt. Die Publikation dieses Buches zeugt vom Aufschwung der georgischen Literaturwissenschaft. Die georgische Gesellschaft erhielt mit diesem Werk ein schönes Geschenk, ein Handbuch, und unsere Jugend ein ausgezeichnetes Lehrbuch.

Ein bedeutendes Ereignis im literaturwissenschaftlichen Leben war die Veröffentlichung der „Geschichte der georgischen Literatur“ von A. Baramidse, Sch. Radiani und B. Shghenti in russischer Sprache (1952, 1958). Den ersten Teil dieses Buches, der die Geschichte der altgeorgischen Literatur enthält, hat A. Baramidse geschrieben. Die sowjetische Literaturwissenschaft schätzte diese Arbeit hoch ein.

Unter A. Baramidses unmittelbarer Beteiligung, Leitung und Redaktion wurde im Rustaweli-Institut für Geschichte der georgischen Literatur ein zweiter Band der „Geschichte der georgischen Literatur“ (1966) vorbereitet, zu dem A. Baramidse mehrere beachtenswerte Aufsätze beigelegt hat.

Mit nie erlahmendem Interesse setzte sich A. Baramidse dafür ein, der studentischen Jugend und den Schulkindern Lehrbuchliteratur und Chrestomathien zur Verfügung zu stellen. Das beweisen seine „Chrestomathie der georgischen Literatur (V.–XVIII. Jh.)“ (1932), „Die altgeorgische Sprache und Literatur“ (in gemeinsamer Redaktion mit A. Schanidse und I. Abuladse) (1934), seine Beteiligung an der Erarbeitung des Lehrbuchs für die 8. Klasse der Mittelschule u. a.

Es stimmt die Georgier froh, daß A. Baramidse sein Jubiläum im Vollbesitz seiner Schaffenskraft begehen kann. Wir hoffen, daß er auch in Zukunft die Entwicklung der georgischen Literaturwissenschaft und die Popularisierung der georgischen Nationalkultur in der Welt vorantreiben kann.

Luigi Magarotto

Die romantische Revolte: Nikolos Barataschwili und Giacomo Leopardi

Die Lyrik des Nikolos Barataschwili (1817–1845), des bekanntesten und beliebtesten romantischen Dichters Georgiens, die seit langem in der Kritik ihren Standort gefunden hat — unter anderen war

B. Pasternak einer der ersten, der in seiner Eigenschaft als Übersetzer in ihr „die gewaltige, großartige Hinterlassenschaft des Genies“¹ erkannte, betrachtet im Rahmen großer Vertreter der europä-

ischen Romantik —, ist später häufig mit der europäischen Romantik verglichen, analysiert und typologisch erforscht worden. Vor allem gab Byrons Poesie den Prüfstein für zahlreiche strittige Erkundungen ab, während für Leopardis Lyrik flüchtige Hinweise existierten, Splitter der Kritik nur, da der Vergleich vorerst nur vermutete Motive und auffallende Unterschiede enthüllt.

Schon die Biographie, bei der wir uns hier nicht aufhalten wollen, ist äußerst aufschlußreich. Sie stellt Nikolos Barataschwili neben jene jungen Menschen, von denen viele auf tragische Weise zerbrachen, die ein Sinnbild der frühen europäischen Romantik darstellten. Doch die meiste Zeit seines Lebens, in der er Höhen und Tiefen erfuhr, bewies er seine Größe, und sein Werk, von dem uns 37 Gedichte, ein Epos und 18 Briefe erhalten blieben, wird Jahrhunderte überdauern.

Die Lyrik Barataschwilis ist von den Hauptmerkmalen geprägt, die sich allgemein in der Romantik finden und auch in Leopardis Versen: „Zeichen von Pessimismus, Motive der Einsamkeit, Gefühle universalen Schmerzes“², doch im Unterschied zu Leopardi, der seine philosophische Inspiration aus der kraftvollen Linie der Materialisten und Sensisten des 18. Jh. bezog, bereichert durch griechisches Gedankengut und zum Teil auch durch die Lehren des Alten Testaments³, gründete Barataschwili seine Philosophie im wesentlichen auf die Lehren des Alten und des Neuen Testaments, auf den Schmerz und die Illusionslosigkeit des Ekklesiastes, wobei er vor allem die Maxime vertrat: „Es ist alles ganz eitel, ganz eitel“⁴, ohne aber jemals die pessimistische Radikalität und die Verzweiflung eines Giobbe zu übernehmen, die in dem Fluch zum Ausdruck kommen: „Verflucht sei der Tag, an dem ich geboren wurde“, später aufgenommen in Leopardis berühmtem Vers: „Unheilvoll ist der Tag der Geburt“.

Vom 5. Jh. an, als mit der Vita Šušaniķis čameba (Das Martyrium der Schuschaniķi) die georgische Literatur untrennbarer Bestandteil der christlichen Literatur des Orients wurde, wurde auch ein großer Teil der georgischen Poesie durch die Religion, ihre Themen, Ideologie, Sprache stark beeinflusst, man kann sogar sagen, daß sich eine kulturelle Tradition herausbildete, in der auch Barataschwili heranwuchs. Der jugendliche Poet lehnte nicht nur dieses dominierende literarische Klima nicht ab, sondern verstand es im Gegenteil, durch eigenes Zugrundelegen religiöser Vorschriften für seine eigene Weltanschauung seiner Poesie einen solch idealen und schöpferischen Impuls zu verleihen, daß er eine wahrhafte Wende in der georgischen Literatur bewirkte.

Beim Lesen seiner Gedichte sieht man sich manchmal mit mystischen Aussagen konfrontiert,

die intensiv und schmerzlich empfunden werden, und mit denen einige Heilige die eigene geistige Erhebung anstreben, wie etwa in Čemi locva (Mein Gebet), indem wir der Wiederaufnahme der Parabel vom verlorenen Sohn begegnen, aber sozusagen in umgekehrter Form. Es ist aber nicht der Vater, der dem verlorenen Sohn entgegengeht, sondern der sündige Sohn, der Vergebung erbittet. So wird die Hoffnung auf Vergebung, die in dieser Weise in der zentralen Stellung des Subjekts den typisch romantischen Protagonismus des Dichters bestätigt, der der wohlverstandenen religiösen, aber auch romantischen Hoffnung vertraut, zur Möglichkeit des Überwindens und des Sieges über Schmerz und Enttäuschung, die das Wirkliche umgeben.

P. Ingoroqwa hat sich bemüht, diese Verse Barataschwilis in die Nähe der von G. Chandsteli im 9. Jh. verfaßten geistlichen Hymnen zu setzen. Ein anderer Spezialist, A. Gazerelia, glaubt eine außergewöhnliche Ähnlichkeit mit den religiösen Versen des I. Schawteli, geschrieben im 13. Jh., sehen zu können, aus der man schließen darf, daß sich der junge Dichter, auch wenn man nicht genau sagen kann, ob er Kenntnis von seinen beiden oben erwähnten Vorgängern hatte, stets in der gemeinsamen Linie der georgischen Kulturtradition bewegte, in der es eine gemeinsame Ausgangsbasis gab: die Bibel.

Aus der religiösen Erziehung rühren in seiner Poesie die syntaktischen Formen her, die Lexik und die Attribute, die Barataschwili Gott gegenüber gebraucht: saxiero (Barmherziger), cxovrebi čqaro (Lebensquell), gultamxilavo (Erforscher der Seele), von denen leicht die Quellen des Evangeliums erschließbar sind.⁵ Noch religiöser wegen seiner direkten Bezüge auf die Psalmen König Davids (die Engel lassen auch Davids Harfe erklingen) ist das Gedicht Vpove țazari (Ich fand einen Tempel); doch auch das unerwartete Erscheinen des Tempels, obgleich beladen mit religiösen Bedeutungen und daher mit tröstenden und lindernenden Valenzen, stellt sich als augenblickliches und vorübergehendes Trugbild einer reinen Illusion dar, überläßt den Dichter dem unglücklichen Schicksal des mčiri, der Wanderschaft ohne Obdach.

Leopardis Poesie ist gewiß weit weg von einer ähnlichen Religiosität angesiedelt, doch auch sie beschreibt, wenn auch mit anderen Ausdrucksformen, das Leiden der inneren Welt, und das in Antithese zur äußeren Welt, von der sich der Dichter wie Barataschwili entfernt fühlt. Bestimmend ist für beide nicht die Ablehnung des Substantiellen, der Unerfüllbarkeit des realen Lebens, sondern es sind vielmehr die verschiedenen Formen des Widerstandes gegenüber der rauen Wirklichkeit des realen Lebens, charakterisiert durch Konfronta-

tion mit Schwankungen, Unentschlossenheiten, Unerwartetem und dem Flehen um das Abwenden eines solchen Übels. Wenn dieser Zustand des „ewigen Todes“⁶ bei Leopardi von einer konstanten Präsenz der Spleen-Thematik, von der Langleike gekennzeichnet ist, die an einem bestimmten Punkt geradezu zum wahren Organ der „absoluten und philosophischen Kenntnis, der emotionalen Kenntnis, eines Zustands der entschlossenen Seele“⁷ wird, der zur Erfahrung des Nichts führt, so versinkt Barataschwili dagegen beständig in Melancholie, in Schmerz und Leid und auch in Überdruß, ohne daß eines dieser Elemente eine entscheidende Rolle in seiner philosophischen Haltung gegenüber dem eigenen Leben und der eigenen Existenz einnimmt. Anders gesagt, gelangt Barataschwili niemals zu dieser anderen Kondition, zu jener Form des Seins und des Nichtseins, die das Motiv des Nichts in der Philosophie bei Leopardi ist, sondern er legt sich auf eine Position fest, die man als pränilistischer definieren könnte. Sie bleibt aber durchzogen von vitalistischen Anzeichen, von gesellschaftlicher Verpflichtung und bürgerlichen Pflichten. Leopardi, der realen Welt überdrüssig, hat sich eine uneinnehmbare philosophische Festung erbaut, in der er lebt und arbeitet, erfindet, Theorie und andere Ergebnisse produziert; Barataschwili dagegen haust, vom Kummer überwältigt, in einem abgeschiedenen Kämmerchen, in dem er arbeitet, hat aber in sich wenig Widerstand und wird deshalb oft vom Bedürfnis nach Weltlichkeit getrieben. Bei beiden Dichtern begegnen sich also viele gemeinsame oder ähnliche Motive, solange in ihrem dichterischen Werk die „innere Welt“ der Melancholie und des Schmerzes im Blickpunkt steht, der Zustand der unmittelbaren Unglückseligkeit, in den sie sich zurückgezogen, auf den sie sich beschränkt haben; sie gewinnen an Bedeutung auf einer anderen Ebene, nämlich der Suche nach jenem „zweiten“ Universum, jenem Jenseits zur Begrenzung, die für die beiden Dichter ihre eigene Existenz darstellt.

Die Poesie Barataschwilis privilegiert den „klassischen“ Topos der Romantik (auch wenn er in Wahrheit heute aktuell erscheint): den Abend oder besser die Nacht. Wenn man weiß, daß die Nacht für die europäischen Romantiker das Reich des Absoluten ist, der Moment der Bestätigung des Ichs, die Gelegenheit zur Begegnung mit dem Ewigen, während in der russischen Lyrik des frühen 19. Jh. dieses Thema keine besondere Bedeutung besitzt, so können Einflüsse auf Barataschwili aus dieser Richtung ausgeschlossen werden; nur in der nachromantischen russischen Poesie wird es eine bedeutende Rolle spielen.⁸ Bei Barataschwili belebt sich der Abend, wird er personifiziert, wird er zum wahren, zuverlässigen Freund: „und den stillen Abend liebte ich wie einen Freund“. Er

beschreibt in dem Gedicht *Šemoyameba mtačmīdazed* (Abenddämmerung über dem Mtazminda) nicht nur den Abend, sondern ist vom Abend mit dem Herabsinken des himmlischen Taus überzeugt, glaubt, daß die Natur — wie bei Rousseau — all ihre Kraft, Schönheit und Lebendigkeit erhält, ihren ursprünglichen Zustand wiederempfängt, dessen sie beraubt war vom undurchlässigen und nivellierenden Licht des Tages. Auch die Blumen scheinen am Abend aufzubrechen und ihn mit ihren Düften auszufüllen, wie Weihrauch des Dankes die ätherischen Räume des Mtazminda zu durchziehen. Und es ist abends oder nachts, wenn der Dichter zum Spaziergang ausgeht: „Im vergangenen Sommer, in einer wundervollen Mondnacht, streifte ich durch den Qabachi (...)“⁹, weil der Abend seine Mühe lohnt, seine Meditationen begünstigt: „So war auch jene Nacht, als ich in Gedanken versunken wie gewohnt durch den Qabachi streifte“.¹⁰ Der Abend bereitet also wie bei Leopardi die Atmosphäre vor, die zur Reflexion führt, während der Mtazminda oder das Ufer des Mtkwari für Barataschwili den bevorzugten Ort bieten, an dem er seine philosophischen Betrachtungen anstellen kann, die von vielen Motiven durchdrungen sind, die sich auch bei Leopardi finden, die jedoch bei Barataschwili in innere Widersprüchlichkeit gehüllt sind. Auf den ersten Blick lehnt sich auch Barataschwili, der Dichtung und Leben vermischt und die Vernunft einbezieht, an den Mythos der Illusion an und erklärt ihn als zentral und unabdingbar für die menschliche Existenz. Was ist in der Tat unser Sein, wenn nicht ein Behältnis, das illusorisch und mühevoll Tag für Tag zu füllen versucht wird?¹¹ Aber die Illusion soll einen größeren Effekt und eine beständigere Dichte im Bereich der Liebe erbringen, worin sich eine Leidenschaft formen soll, während etwas eintritt, das Überleben des Menschen zu beschneiden und sein Schicksal zu kennzeichnen, das sich nahezu sofort mit der Vernunft des Dichters überwirft, der mitleidlos und zynisch seine gesamte Haltlosigkeit erkennt. Die Illusion hat bei Leopardi eine Perspektive mit langem Atem, die sich zu wechselnden Zeiten als vitale Illusion manifestiert, als ein positives Kennzeichen, fähig auch, zum Handeln anzuregen. Bei Barataschwili dagegen ist die Illusion sehr häufig der Vernunft unterlegen, die sich darauf beschränkt, die schrecklichen Bedingungen aufzuzeigen, unter denen der Mensch existiert, der dazu verdammt ist, ein Leben zu leben, das sich als „hohl und bloße Eitelkeit“¹² enthüllt, und die Möglichkeit, Fragmente von Glückseligkeit (oder besser: des Nicht-Schmerzes) auszukosten, nur in der frühesten Kindheit besitzt (das Lebensalter des scherzenden Jünglings von Leopardi ist also schon ein sehr spätes): „Stammele mit unfähiger Sprache, / stammele, solange die

Zeit dich erfreut, / solange du noch ein ungebundenes Kind bist / und die trügerische Welt nicht kennst“.¹³

In Barataschwilis Versen findet sich meines Erachtens nicht nur der Gedanke des Kammers, sondern auch der echter Verzweiflung, der zu bestimmten Zeiten gleichfalls in der Poesie Leopardis durchbricht: „Während ich danach frage, wieviel Zeit zu leben mir bleibt und hier auf Erden / stürze ich, und ich rufe um Hilfe, und ich zittere. O furchtbare Tage / in einem so blühenden Sommer!“.¹⁴

Aber er weiß durch so viel Schmerz eine seltene und vielleicht einzigartige Gesetztheit zu bewahren, die ihn nicht daran hindert, den schrecklichen Zustand, in dem er sich befindet, sicher anzugeben und sogar nach dessen Ursachen zu suchen, die er in der geheimen Gegenwart des Geistes des Bösen sieht (bei Leopardi ist es die stiefmütterliche Natur, die eine analoge Funktion ausübt), der seinen Verstand und sein Leben verwirrt¹⁵, bald überzeugender Schutzengel, bald treuloser Dämon der Versuchung ist.¹⁶ Wenn bei der Zeichnung der Gestalt des bösen Geistes Barataschwili gewiß von der georgischen folkloristischen Literatur beeinflusst worden ist, die ja voll ist von Geistern verschiedener Art (bekanntlich wurde auch Lermontow davon beeinflusst, als er im Jahre 1833 sein Poem „Dämon“ schrieb, das er im Kaukasus ansiedelte und worin er verschiedene lokale Legenden über einen Berggeist verwendete), so scheint mir doch, daß er in ihm auch eine starke religiöse Kulturverwandtschaft sieht (zum Beispiel in der Sprache). Das führt ihn dazu, das Thema des Gewissens anzugehen: „Ist das etwa die Stimme / des Gewissens, das mich unbarmherzig verfolgt? / Aber ich kann in mir nichts Böses finden, / das peinigt und reut.“ Damit wirft er eine Frage auf, die bei Leopardi, den Regeln seines strengen Moralismus unterworfen, einerseits in seinen historischen Pessimismus und andererseits in einen vehementen patriotischen Eifer oder in einer Verpflichtung zu bürgerlichem Aktivismus mündet, während Barataschwili, der von einem Moralismus, der sich von dem Leopardis stark unterscheidet, durchdrungen ist, von einem philosophischen religiösen Zugeständnis ausgeht und in einer pessimistischen Konstatierung der schwermütigen Realität sowie deren resignierender, rationaler Akzeptierung endet, die aber hinter dem Ansporn zur Leidenschaft Interventionen auf die Praxis oder geradezu Akte von Heroismus (oder von Aufopferung) nicht ausschließen. In der Tat lebten religiöse Einstellung und rationale Komponente im Werk und Gedankengut Barataschwilis beständig nebeneinander, wodurch sie anscheinend widersprüchliche Wirkungen hervorriefen. Das Ende des 18. Jh. führte die kleine georgische Nation zu einer radikalen

Wende. Im Jahre 1783 unterzeichnete der König Georgiens Irakli II., erschöpft von ständigen Kriegen gegen die türkischen und persischen Feinde, mit der Glaubensgenossin des russischen Reiches, Katharina II., einen Freundschaftsvertrag, der Georgien gegen die mächtigen Feinde einen sicheren Schutz garantieren sollte. Doch am 18. Januar 1801 proklamierte Zar Paul I., der zaristischen Imperialtradition folgend, die Annexion des Reiches von Kartli und Kachetien durch Rußland: Das Schicksal Georgiens war entschieden. Die georgische Geschichtsschreibung fragte sich nahezu sofort, ob es angebracht war, den Freundschaftsvertrag zu unterzeichnen, da man von vornherein wußte, daß man die nationale Einheit zwar retten, dafür jedoch der politischen Unabhängigkeit verlustig gehen würde. Als Alternative bot sich nur die Aussicht auf einen günstigen Zufall, wobei man aber bewußt das Risiko eingehen mußte, bei einer Überrumpelung durch Türken oder Perser außer der Unabhängigkeit auch die nationale Einheit zu verlieren. Angesichts dieses primären Problems, das für das Schicksal des Landes von grundsätzlicher Bedeutung war, gestaltete Barataschwili ein langes Epos mit dem signifikanten Titel „Bedi Kartlisa“ (Das Schicksal Georgiens), worin er, der damals erst 22 Jahre alt war, eine starre, kalte, von seinem Innern losgelöste Haltung zeigte. Er ließ die beiden gegensätzlichen Positionen von zwei verschiedenen Personen artikulieren. Die erste, die zugunsten des Vertrages spricht, von König Irakli II., die andere, die gegen den Vertrag auftritt, vom Ratgeber des Königs Solomon Leonidse. Das gesamte Epos beinhaltet eine rigorose, manchmal übertrieben genaue Darlegung der Gründe, die die beiden Personen dazu bewegen, gegensätzliche Lösungen anzustreben, ohne daß der Dichter eine der beiden Positionen verteidigt. Seine unparteiische Erzählweise erscheint gleichsam als historisch-philologische Frage, die schon viele Jahrhunderte zuvor aufgetreten war. Bei ihm wie bei Leopardi dominiert die Kraft der Vernunft, die zu äußerster Wachsamkeit führt und deshalb sogar zu Inaktivität und Untätigkeit; mit den Worten anderer produziert er diese Haltung der erlittenen Indifferenz, die anders unerklärbar wäre. Bei Leopardi ist die Indifferenz oft überlagert von der Illusion oder von der Leidenschaft, so daß er auf die historische Enttäuschung, die ihn häufig die Zuneigung zu den menschlichen Dingen verlieren läßt, mit einer glühenden und unvorhergesehenen Leidenschaft zu reagieren versteht, die ihn ausrufen läßt: „Die Waffen, hierher die Waffen: ich allein werde kämpfen, ich allein werde fallen. / Gib, o Himmel, daß mein Blut Feuer sei für die italische Seele.“¹⁷

Vielleicht ist das Gedankengut Barataschwilis mehr als von Indifferenz, von einer durchdachten

Resignation durchdrungen, von einem pflichtgemäßen Gehorsam gegenüber einem im Geiste gefaßten Vorhaben, dessen Absichten wir zu erfahren nicht berufen sind. Es handelt sich also weder um ein Abklingen seiner Liebe zu Georgien noch um Entscheidungen oder unvorhergesehene Waltungen, sondern er verfolgt im Gegenteil eine konstant rationale Linie, die die negativen Ereignisse interpretiert, die sich als unabwendbare Phänomene im eigenen Vaterland abspielen, ein Nachweis, in Gewißheit zu akzeptieren, „daß ein sonniger Morgen anbricht und jede Dämmerung erhellt“.¹⁸ Und auch in dem Gedicht „Saplavi mepis irakli“ (Das Grab des Königs Irakli), das, drei Jahre nach dem Epos *Bedi Kartlisa* geschrieben, einen idealen Epilog darzustellen scheint, unterstützt und teilt er in gewisser Weise die Entscheidung des Königs Irakli: „Nun hat Georgien dein altes Testament verstanden.“¹⁹ In seiner Haltung liegt weder Enthusiasmus noch Freude, sondern sie kennzeichnet nur eine freundliche Aufnahme, die dennoch für jeden Fall reserviert bleibt.

Die Geschichte wird oft von Ereignissen und Persönlichkeiten markiert, die enorme Erschütterungen bewirken oder unauslöschliche Spuren hinterlassen, bei den einen Schmerz und Tränen auslösen und für andere Glückseligkeit und Freude sind. Aber der Sinn dessen, was sich ereignet, ist nicht immer durchschaubar, ja bleibt oft mysteriös, unerklärbar wie die Unternehmen Napoleons, dessen strahlender Glanz den jungen Barataschwili blendete, der, von Bewunderung durchdrungen, mit solcher Gewalt eine uns unbekannte, aber gewiß fruchtbare Spur entdeckte: „Viele Tage werden vergehen, denn noch können wir vieles von ihm nicht begreifen.“²⁰ Und soviel bedingungslose Bewunderung für dieses große Mysterium näherte Barataschwili mehr noch als Leopardi an Manzoni an, der bekanntlich bei der Konfrontation mit Napoleon ein ähnliches Gefühl empfand, doch wird bei Manzoni der Glaube breit erklärt, in jeder menschlichen Handlung sei eine Intervention Gottes offenkundig gegenwärtig, während bei Barataschwili die Religiosität ein bestimmter Geisteszustand ist, eine zarte Wahrnehmung, die seine Poesie tränkt, aus der beständig ein subtiler, intimer Zusammenhang zwischen Rationalismus und Glauben heraus scheint. Barataschwili bleibt im allgemeinen weit entfernt sowohl von der Überhöhung der Göttin Vernunft, worin er von der europäischen Kultur des 18. Jh. unterstützt wird, als auch von der darauffolgenden Apologie der Ordnung und der Restauration; unter diesem Blickwinkel ist er sehr der georgischen Tradition verbunden, die die Dichotomie Ratio–Glaube nicht in rauen Termini harter Kontrapolition erfahren hat, wie sie von der europäischen Kultur bekannt ist.

Barataschwili sagt nicht — auch weil uns von seinem Werk nur wenige Fragmente, kurze Stücke, erhalten blieben —, was für ihn die Religion und was die Vernunft ist. Es bleibt uns überlassen, das innere Wesen anhand des logischen Werdegangs seiner Lyrik zu erfassen und zu enthüllen. Aber Barataschwili sagt uns auch nicht, was die Liebe und wie sie in seinem innig religiösen Geist plaziert ist, die Liebe, die sich in der doppelten Variante der erotischen und der reinen, keuschen und edlen Liebe entfaltet, in typisch romantischer Art und Weise. So stellt es sich in einigen seiner Gedichte dar, wie z. B. in den Versen des *Saure* (Der Ohrring): „Wie der Schmetterling sacht das reine Mäglöckchen zittern läßt, das schön aufgeschossen ist, / so spielt der Ohrring, der wunderschöne Ohrring, mit seinem Schatten. / Glücklich der, dessen Atem sich in deinem Schatten tummeln kann! / Der durch dein Schwingen und zarten Hauch sich die Hitze des Herzens kühlen kann! / O Ohrring, der du die Sinne erregst, wer wird unter dir die Lippe genießen?“²¹ Es schwingt eine sexuelle Spannung mit, die Leopardi ganz sicher fremd ist, für den die *Damo* (Frau) immer ein Geschöpf oder eine lichtvolle Vision ist, die einer anderen Welt angehört, die aber oft bei einem anderen Zeitgenossen Barataschwilis anzutreffen ist, bei Puschkin. Was ist also diese amouröse Leidenschaft, was stellt sie dar? In der Weltanschauung Barataschwilis nimmt die Liebe einen fundamentalen Platz ein, aber gewöhnlich die soziale Liebe, die der menschlichen Solidarität. Die sexuelle Liebe ist einfach eine positive Illusion oder auch eine Passion und als solche vital, real (bei Leopardi gibt es so viele andere, aber nicht diese amouröse), eine Liebe, die immer, sei es durch Enttäuschung oder aus Enthusiasmus, große Eindrücke bewirkt, denn die Leidenschaft ist der andere Aspekt der Tugend, mit der sie sicher in widersprüchlicher Art und Weise lebt, aber gemeinsam bewegen sie das Individuum zur Aktion, zum Handeln. Die Tugend, nicht in ihrer klassischen, sondern in der religiösen Tradition, ist an den Glauben gebunden, sie stellt das notwendige Stimulans dar, weil ein Gläubiger jener Zeit die Widersprüche dieses Lebens in Angriff nimmt und sich an den zivilen Kämpfen beteiligt. Für Leopardi ist die Tugend im wesentlichen öffentlich, rührt daher von einer bürgerlichen Voraussetzung her, aus einer Einsatzbereitschaft für die Demokratie und die Freiheit, während sie für Barataschwili von den Prinzipien der Religionsvorschriften herrührt, das hindert ihn aber nicht daran, zu denselben Ergebnissen zu gelangen, die in einem entschieden antiindividualistischen Willen konkretisiert werden, in einem sicheren weltlichen Auftreten. Daher rührt das gesamte Interesse Barataschwilis für das eigene Vaterland, seine Meditationen über das „vorherbestimmte“

Schicksal Georgiens, das immerhin eine Gruppe von Intellektuellen im Jahre 1832 verleitete, eine Verschwörung zwecks Veränderung zu organisieren und subjektiv einzugreifen, um es zu verändern. Von dieser Gruppe nahm Barataschwili, obgleich noch ganz jung, Lehren als Ansporn zum Handeln auf. Er beschränkte jedoch sein praktisches Eingreifen nicht allein auf den Bereich des Patriotischen und Nationalen, worin sich sogar Gefügigkeit und Fatalismus, aber auch die Weite seines feinen Impulses zeigen, einen wunderbaren Zustand gesellschaftlicher Solidarität, eine sehr hohe Form von Kampfgeist, eine besondere Anlage zum Opfer miteinander zu vereinigen, wie es die Verse seines Hauptwerkes „Merani“ (Pegasus) ausweisen, das sein wahres Testament ist. Dieser kämpferische und zerfleischende Geist über so lange Zeit der Aktion und Nichtaktion, Pflicht und Resignation enthüllt, daß die Liebe ein Gefühl menschlichen Antriebs ist, das einerseits jede individualistische und nihilistische Neigung und andererseits die diffuse und pathetische narzisstische und dionysische Berufung überragt. Auf unterschiedlichem Wege, der aber nicht weniger qualvoll ist als der von Leopardi durchlaufene, gelangt Barataschwili zu einer kämpferischen Perspektive der Solidarität ähnlich dem Leopardinischen Ansporn in „Ginestra“, worin auch er den heroischen Gestus, das individuelle Opfer bevorzugt, immer im Namen der gemeinschaftlichen Behauptung und der Erlösung der Menschheit, gegenüber den Aufforderungen, sich zu bewegen, von Leopardi an die gesamte „menschliche Gesellschaft“ gerichtet.²² Der Dichter meint, bald in fremden Ländern zu sterben, also unter Verzicht auf das Begräbnis im eigenen Vaterland, bei den Gräbern der Väter, und damit opfert er die Tränen der Geliebten an seinem Grabmal, wohl weil der eigene Holocaust die Schwierigkeiten beheben würde, die sein Partner bei der Fortsetzung des ge-

gen die Widrigkeiten des Schicksals eingeschlagenen Weges antrifft.²³ Das Schicksal wird also nicht mehr passiv hingenommen, mit religiöser Resignation, obwohl es auch in seinen Ausdrucksweisen des Unglücks und des Schmerzes als göttliche Vorhersehung akzeptiert wird, doch ist es mit Hilfe des Kampfes der Individuen beständig einem kontinuierlichen Veränderungsprozeß unterworfen, um es den Erfordernissen des Menschen und der bürgerlichen Gesellschaft anzupassen. Bei Barataschwili sind wir Zeuge einer besonders interessanten Entwicklung. Ausgehend von einer religiösen Erziehung und deshalb selbst sich lokalisierend in einer spiritualistischen und ein wenig mystischen Romantik, versteht es Barataschwili, die strenge Theorie der europäischen Romantik zu überwinden, wonach man zur katholischen Ideologie der Restauration übertreten oder, um dem zu entgehen, nach Leopardinischem Beispiel Zuflucht in der von der Aufklärung propagierten materialistischen Philosophie suchen mußte. Er demonstriert, wie man seine Ausbildung und sein religiöses Gewissen mit einem protestierenden, bürgerlichen Elan vereinigen kann, in dem sich die Kraft des Glaubens auflöst und in soziale Pflicht umsetzt. Nachdem die kulturellen Anreize seiner Jugendzeit überwunden waren, die dahin gingen, ihn bei der Suche nach dem eigenen Weg zum Dichter einzuschränken, überträgt Barataschwili der bürgerlichen Leidenschaft eine absolut erstrangige Rolle sowohl in seiner Philosophie als auch in seiner Poesie. Barataschwili durchläuft wirklich einen vollständigen philosophischen Weg, der von einer kontinuierlichen theoretischen Entwicklung gekennzeichnet ist, und er erzielt außergewöhnliche dichterische Ergebnisse, die, die nationalen Grenzen überschreitend, ihn nach so vielen Jahrhunderten seit Rustaweli die georgische Poesie der besten dichterischen Tradition Europas an die Seite stellen lassen.

Anmerkungen

1 Aus einer Einführung von B. Pasternak, verfaßt für die Werke Barataschwilis, deren Veröffentlichung G. Margwelaschwili besorgte in „Liṭeraturuli Sakartvelo“, 1968, 35 unter dem Titel „Baratašvili da Pašternaki“.

2 Baratašvili da Pašternaki: a. a. O.

3 Diesbezüglich verweisen wir auf die kluge Bemerkung von S. Timpanaro „Il Leopardi e i filosofi antichi“ in: *Classicismo e Illuminismo nell' Ottocento italiano*, Pisa 1965.

4 Die georgische Kritik hat diesen Einfluß bereits deutlich gemacht, siehe z. B. Gacerelia, A.: *Nikoloz Baratašvili, Kratkij očerk žizni i tvorčestva*, Tbilisi 1968; Asatiani, G.: *Merani i ego avtor*. In: *Klassiki i sovremenniki*, Tbilisi 1978 und neueren Datums *Ķalandarišvili, G.: Bibliis liṭeraturuli adaptacia kartvel romantikosta poeziaši*, in: *Macne*, 1981, 1.

5 Vgl. *Ķalandarišvili, G.: op. cit.*

6 *Luporini, C.: Leopardi progressivo*, Roma 1980, S. 6.

7 Ebenda.

8 Zur Erläuterung des Themas der Nacht der europäischen und der russischen Romantik siehe Kauchtschischwili, N.: *Il tema della notte nel romanticismo e la „Gruzinskaja noc“ di A. S. Griboedov*, in: *Ricerche Slavistiche*, Vol. XX–XXI, 1973–1974.

9 Baratašvili, N.: *Grigol Orbelianisadmi*.

10 Baratašvili, N.: *γame qabaxzed*, in: *Txzulebani*, S. 92.

11 Vgl. Baratašvili, N.: *Pikrni mṭḱvris pirzed*, in: *Txzulebani*, S. 95.

12 Ebenda.

13 Baratašvili, N.: *Čvili*, in: *Txzulebani*, S. 103.

14 Leopardi, G.: *La sera del di di festa*, in: *Canti*, Milano 1953, S. 59.

15 Vgl. Baratašvili, N.: *Suloboroṭo*, in: *Txzulebani*, S. 128.

16 Ebenda.

17 Leopardi, G.: *All'Italia*, in: *Canti*, S. 9.

- 18 Baratašvili, N.: Šemojameba mtačmidazed, in: Txzulebani, S. 88.
 19 Baratašvili, N.: Saplavimepiraklisa, in: Txzulebani, S. 123.
 20 Baratašvili, N.: Napoleon, in: Txzulebani, S. 99.

- 21 Baratašvili, N.: Saqure, in: Txzulebani, S. 102.
 22 Leopardi, G.: La Ginestra, o Il fiore del deserto, in: Canti, S. 135.
 23 Baratašvili, N.: Mirbis, mimaprens, in: Txzulebani, S. 120.

Steffi Chotiware-Jünger

Sozialphilosophische Aussage und künstlerische Besonderheiten in Nodar Dumbadse „Das Gesetz der Ewigkeit“ (1978)

In den vergangenen Jahren standen in der sowjetischen Öffentlichkeit einige literarische Werke im Mittelpunkt zahlreicher Diskussionen: Tschingis Aitmatows „Der Tag zieht den Jahrhundertweg“, Daniil Granins „Das Gemälde“, Juri Bondarjews „Die Wahl“... Mit der Übersetzung dieser Werke ins Deutsche fand die Literaturdiskussion ihre Fortsetzung auch in der DDR.

In der Sowjetunion stand noch ein weiterer Roman im Zentrum literarischer Debatten, der nunmehr auch in das Übersetzungsprogramm des Aufbau-Verlags aufgenommen wurde: der Roman des Georgiers Nodar Dumbadse „Das Gesetz der Ewigkeit“. Allein die Leidenschaftlichkeit, mit der die Diskussion zu diesem Prosawerk geführt wurde, sollte für uns Anlaß sein, den Autor und sein Werk vorzustellen:

Bevor Dumbadse im Jahre 1956 seine Berufung als Schriftsteller erkannt hatte, waren von ihm schon mehrere lyrische Werke erschienen. Selten noch wandte er sich später der Lyrik zu. Im Jahre 1960 fand sein erster Roman „Ich, Großmutter, Iliko und Ilarion“ Veröffentlichung, der den Autor auf einen Schlag als einen begabten, humorvollen Schriftsteller mit unverwechselbarer Handschrift bekannt machte. Die ungewöhnliche Popularität des Werks veranlaßte das georgische Theater, es als Drama zu bearbeiten. Seitdem (1960) ist es nicht wieder von den sowjetischen Bühnen wegzudenken. In der Folgezeit wurden die meisten Werke Dumbadses dramatisiert und auch verfilmt.

Zwei Jahre später folgte Dumbadses zweiter Roman mit dem Titel „Ich sehe die Sonne“. Dieses Werk erschien in der DDR im Jahre 1970 beim Verlag Neues Leben in einer Übersetzung aus dem Russischen von Günther und Traute Stein. Wie ihr Autor, erleben die zentralen Gestalten der ersten beiden Romane Suriko und Soso die schweren Jahre des Krieges als Kinder im georgischen Dorf. Die kindlichen Gefühle, das ungewöhnliche Verantwortungsbewußtsein der frühreifen Helden —

das alles vermag Dumbadse eindrucksvoll zu gestalten.

Aufrüttelnde Schicksale beschreibt der Schriftsteller auch in den folgenden Büchern, in „Die Sonnennacht“ (1967) oder in „Hab' keine Angst, Mama“ von 1971, den Lebenserinnerungen eines sowjetischen Grenzsoldaten der sechziger Jahre.

Bis 1973 war Nodar Dumbadse nur nebenberuflich Schriftsteller. Er hatte ein Ökonomie-Studium absolviert und blieb als Nachwuchswissenschaftler an der Universität. 1957 wurde er Mitarbeiter der Zeitschrift „Ziskari“; im Jahre 1965 Chefredakteur der satirischen Zeitschrift „Niangi“.

Erst Anfang der siebziger Jahre schien nunmehr die Zeit gekommen, um sich als freiberuflicher Schriftsteller seiner Bestimmung voll und ganz hinzugeben. Aber bald gab es wieder wichtige Aufgaben zu lösen: zunächst als Sekretär des Georgischen Schriftstellerverbandes, dann als Mitglied des ZK der KP Georgiens, als Deputierter des Obersten Sowjets der UdSSR. Gegenwärtig ist er der Vorsitzende des Georgischen Schriftstellerverbandes.

In diesen Jahren entstanden viele Erzählungen, der Roman „Weiße Flaggen“ (1973) und schließlich „Das Gesetz der Ewigkeit“ (1978). Im gleichen Jahr nannten die Erbauer des Nureker Wasserkraftwerkes das „Gesetz der Ewigkeit“ als besten Roman des gesamten Jahres und würdigten ihn mit ihrer Arbeiterprämie. Im Jahre 1980 wurde dem Autor der Leninpreis für Literatur verliehen.

Auf den ersten Blick reiht sich „Das Gesetz der Ewigkeit“ in eine Serie von sogenannten „Bilanzromanen“ ein, die in den letzten Jahren in großer Anzahl in der Sowjetliteratur (und nicht nur hier) erschienen. Ein konkreter Anlaß zwingt die Haupthelden der Romane, über ihr Leben nachzudenken — eben Bilanz zu ziehen. Hier seien nur stellvertretend die Werke Aitmatows „Der Tag zieht den Jahrhundertweg“, Bondarjews „Die