

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Der weiße Dampfer“
als
Vermittler des kulturellen Gedächtnisses

verfasst von

Mag.phil. Özlem Yarıñ

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl: A 243/361

Studienrichtung: Diplomstudium Slawistik UniStG/Russisch

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. Vladimir Biti

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt den Weißen Dampfer unter dem Gesichtspunkt seiner kulturellen Vermittlerrolle zu betrachten. Hierbei ist die Beziehung des Weißen Dampfers zu dem kirgisischen Heldenepos Manas von bedeutender Rolle. Diese Behauptung rührt nicht von ungefähr, da Literaturwissenschaftlerinnen wie Mirza-Achmedova, N. Kolesnikoff sowie E. Haber bereits in ihren Arbeiten auf einen solchen Kontext hingewiesen haben. Worin sich jedoch die vorliegende Arbeit von ihren Vorgängern unterscheidet, ist ein wesentliches Merkmal der Erzählstruktur, dem bisher keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Damit ist die palimpsestische Natur des Epos Manas im Bezug auf die Gestaltung der Hauptfiguren im Weißen Dampfer gemeint. Manas dient dem Weißen Dampfer durchaus als Vorlage. Die Eigenschaften, die einen guten und bösen Helden ausmachen, gleichen jenen, die im Manas beschrieben werden. Diese Beobachtungen betreffen jedoch noch lange nicht die Erzählstruktur des Weißen Dampfers. Was jedoch auf die Struktur der Erzählung Ajtmatovs eingreift, ist die Tatsache, dass trotz der Übereinstimmung der Eigenschaften der guten und bösen Helden, die guten Helden im Weißen Dampfer als die Verlierer ausgehen, während die bösen Helden die Sieger bleiben. Der Erzähler des Weißen Dampfers übt hiermit sowohl Kritik an der sozialistisch sowjetischen Realität als auch an der kirgisischen Bevölkerung, die sehr leichtfertig dazu bereit ist, von seinem kulturellen Erbe, den ethischen Werten, um die es eigentlich im Manas geht, abzusehen, um der modernen Lebensweise nachzueifern.

Dass es sich eigentlich um die Sage des Manas handelt, auf die angespielt wird, lässt sich gut durch die Verwendung des Mythos von der gehörnten Hirschkuh verbergen. Auf der Fabula-Ebene wirkt es so, als sei der Junge im Weißen Dampfer daran zu Grunde gegangen, dass man ihm den Glauben an diesen Mythos genommen hat, wohingegen im Hintergrund mit einer Zeit und dem Wertewandel der Gesellschaft abgerechnet wird. Die Enttäuschungen des Jungen über seine Eltern und seinen Großvater sind sehr dramatisch erzählt und blenden den nüchternen Ton über den Verfall jener Werte aus, die sich nach einer nicht mehr vorhandenen Zeit sehnt.

Um die Struktur des Weißen Dampfers aufdecken zu können, muss zunächst der Epos Manas vorgestellt werden. Die Übereinstimmungen und Abweichungen in der Fabula-Ebene sollen in dieser Hinsicht den ersten Schritt darstellen. Desweiteren geht es darum mit Hilfe von Lévy-Bruhl und Sigmund Freud dem Mythischen im Weißen Dampfer auf die Spuren zu kommen und die eigentliche Funktion des Mythos von der gehörnten Hirschkuh aufzuklären.

Unter Zuhilfenahme von J. J. Whites Theorie zur modernen mythischen Erzählung soll erörtert werden, zu welcher Sparte der von ihm beschriebenen Strukturen der Weiße Dampfer dazu gehört. Als nächstes soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern der Weiße Dampfer epische Elemente trägt und worin sich überhaupt das Epos von einem Roman unterscheidet. Dabei wird ein Exkurs in die Literaturkritik betrieben, und die Behauptung Bachtins, dass der Roman aufgrund seiner polyphonen Eigenschaft demokratisch ist, widerlegt.

Danach geht es darum zu untersuchen, ob Ajtamatov und der Weiße Dampfer zum magischen Realismus dazu gezählt werden können. Zuletzt wird der Begriff der „kleinen Literatur“ unter dem Gesichtspunkt der Zweisprachigkeit Ajtamatovs besprochen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung

1.1. Der weiße Dampfer.....	5
1.2. Der Manas von Wilhelm Radloff.....	8
1.3. Die Parallelen zwischen dem Weißen Dampfer und Manas.....	10

2. Die Struktur des Mythischen

2.1. Participation mystique, die Struktur des mythischen Denkens nach Lévy Bruhl.....	22
2.2. Die Funktion des Totemismus nach Sigmund Freud.....	30
2.3. Das Vertrauen in die junge Generation als Mythos in Ajtmatovs Werk.....	37
2.4. Mythos versus Mythologie und ihre Spielarten im modernen Roman (des 20. Jh.) nach John J. White.....	41

3. Das Epische

3.1. Die Struktur des Epos Manas.....	50
3.2. Ist der Weiße Dampfer episch?.....	54

4. Fragen bezüglich der literarischen Ausrichtung

2.1. Die Grundzüge des Magischen Realismus.....	57
2.2. Ist der weiße Dampfer zum Magischen Realismus dazu zu zählen?.....	65

5. Fragen an Ajtmatov

5.1. Die Zweisprachigkeit Ajtmatovs.....	73
5.2. Ajtmatov für eine kleine Literatur?.....	82

Nachwort.....	89
Zusammenfassung (Russisch).....	90
Literaturverzeichnis.....	104
Abstract (Englisch).....	109
Vita.....	110

1. Einleitung

1.1. Der weiße Dampfer

Die Erzählung handelt von einem kleinen Jungen im Alter von sieben Jahren, welcher unter der Obhut seines Großvaters, Momun, in einer unter Naturschutz stehenden Försterei in der San-Tasch Region Kirgisiens lebt. Er ist der einzige Junge auf seinem Hof, wo drei Familien zusammenleben. Und dennoch findet sich niemand außer dem Großvater, der sich um den Jungen kümmert. Die Schwester seiner Mutter, Bekej, die mit ihm am selben Bauernhof lebt, kann sich seiner nicht annehmen, weil sie regelmäßig von ihrem betrunkenen Mann, Orozkul, geschlagen wird. Dieser wirft ihr vor, unfruchtbar zu sein, weil sie ihm keine Kinder gebären kann. Orozkul ist der Förster des Naturschutzgebietes, der sein Amt missbraucht, indem er illegal Bäume fällt, um sie dann an seine Freunde zu verkaufen. Orozkul lehnt es ab, von seinem hohen Ross herabzusteigen und der Arbeit auf den Feldern nachzugehen, stattdessen lässt er die anderen seinen Teil der Arbeit erledigen und ist meistens bei seinen alten Freunden anzutreffen, den Schaf- und Pferdehirten, von denen er sich bewirten lässt. Orozkul hält nicht viel von den alten Sitten, die ihm Großvater Momun vorpredigt. Er ist in der Stadt aufgewachsen und verachtet daher das kirgisische Landleben. So hatte er sich seine Zukunft nicht vorgestellt; er wollte eine sowjetische Beamtenlaufbahn antreten. Orozkul ist sichtlich verbittert und alles andere als zufrieden mit seinem Leben.

Momun, von seiner Sippe geliebt und geachtet, weil er ein guter Handwerker ist und trotz seines fortgeschrittenen Alters nicht davor zurückscheut, mit anzugreifen, wann immer Hilfe gebraucht wird, beweist mehr Lebenswillen als Orozkul. Momuns Leben ist ebenso wenig nach Plan verlaufen: Zuerst hat er seine Frau verloren. Sein einziger Sohn ist im Zweiten Weltkrieg gefallen. Seine älteste Tochter hat ihren Mann gleich nach der Geburt ihres Kindes verlassen und ist daraufhin in die Stadt gezogen. Dabei hat sie ihm den kleinen Enkel zurückgelassen. Sie lebt jetzt mit einem Busfahrer zusammen und hat zwei Kinder von ihm. Als wäre dies alles nicht genug, muss Momun noch mit ansehen, wie seine Jüngste von Orozkul geschlagen wird und er kann nicht eingreifen, weil ihn seine neue Frau, mit der Begründung, Orozkul könnte die ganze Familie vor die Tür setzen, davon abhält. Das Wohl der Familie steht für Momun stets an erster Stelle, und da er für Orozkul arbeitet, will er weder sein Gehalt noch die Unterkunft, die ihm Orozkul gewährt, aufs Spiel setzen.

Der kleine Junge ist des Großvaters Stolz und einzige Hoffnung in der Familie, rückt jedoch im Laufe der Erzählung immer mehr in das von Momun und Orozkul gesponnene Konfliktfeld und nimmt sich schließlich das Leben.

Zu Beginn der Erzählung heißt es, der Junge habe zwei Märchen gehabt, am Ende bliebe ihm keines.¹ Das eine Märchen ist jenes, das Großvater Momun seinem Enkel als Gutenacht-Geschichte erzählt. Es enthält den Mythos vom Stammesursprung der Bugu. Bugu bedeutet auf Kirgisisch Hirsch. Das ist der Stamm der gehörnten Hirschmutter, dem der Junge und sein Großvater auch angehören.²

Der Bugu-Mythos, den der Junge sich selbst und seinem erfundenen Spielkameraden, der neuen Schultasche, weitererzählt, um sich die Langeweile zu vertreiben, ist folgender: Die gehörnte Hirschmutter rettet zwei Waisenkindern das Leben, indem sie, sie an den See Issyk-Kul führt und in Sicherheit bringt. Die Eltern der Kinder sind samt der kirgisischen Sippe, der sie angehörten, ermordet worden. Es hat lediglich dieses Geschwisterpaar das heimtückische Attentat überlebt. Als die Kinder Zuflucht bei den nächstgelegenen Zelten suchen, stellen sich deren Bewohner als die Mörder ihrer Eltern heraus. Nachdem die Feinde dahinter kommen, dass die Kinder Kirgisen sind, wird die alte Frau mit Pockennarben damit beauftragt, sie von einer Klippe in den Fluss Enesaj (Jenissej) zu stürzen. Die Hirschkuh kommt jedoch den Kindern zu Hilfe und bittet die pockennarbige Frau, die Kinder zu verschonen. Menschen haben ihre Jungen umgebracht, sie sei nun kinderlos und wolle daher diese Menschenkinder als ihre eigenen Kinder aufziehen. Die pockennarbige Alte warnt die gehörnte Hirschkuh, sie möge vorsichtig sein. Auf die Menschen sei kein Verlass, gerade sie habe es ja am eigenen Leibe erfahren und sollte es am besten wissen. Die Prophezeiung der pockennarbigen Frau bewahrheitet sich erst, nachdem die gehörnte Hirschkuh die Kinder vom Fluss Enesaj zum Issyk-Kul gebracht hat. Die Kinder wachsen dort auf, heiraten, gründen neue Familien. Zu Ehren der Hirschkuh beschließen ihre späteren Nachkommen Hirschgeweihe an ihre Zelte zu hängen. Es werden unzählige Tiere getötet. Die Hirschkuh ist gekränkt und verlässt daraufhin die Issyk-Kul Region. Sie verspricht nie wieder zurückzukehren.³

Der Junge ist in der Schule, als Momun und Orozkul unter Lebensgefahr im Wald Bäume fällen. Es gelingt ihnen nur durch Zufall der lebensbedrohlichen Situation zu entkommen und nicht mit den Bäumen den Hang hinunter gerissen zu werden, weil, so glaubt Momun jedenfalls, die gehörnte Hirschkuh wieder in ihre Heimat zurückgekehrt ist. Gerade in dem Augenblick, als die gefälltten Bäume hinunter zu gleiten beginnen, springen zwei Rehe

¹ „У него были две сказки. Одна своя, о которой никто не знал. Другая та, которую рассказывал дед. Потом не осталось ни одной. Об этом речь.“ Mit diesen Worten wird der weiße Dampfer eingeleitet, Cf. Č. Ajtmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Ėksmo, Moskva 2005, p. 7.

² Dies ist kein erfundener Stammesname. Den Stamm der Hirschkuh gibt es tatsächlich. Das nationale historische Museum in Bischkek listet mehrere kirgisische Stammesverbände auf, unter anderem den der Bugu.

³ Cf. Č. Ajtmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Ėksmo, Moskva 2005, pp. 48-61.

ängstlich davon.⁴

Momun lässt, verärgert über die Fahrlässigkeit Orozkuls und weil er zu spät dran ist, den Jungen aus der Schule abzuholen, alles liegen und stehen und reitet auf Orozkuls Pferd in die nächstgelegene Ortschaft. Er hat sich Orozkul zum ersten Mal widersetzt. Das wird Momun teuer zu stehen kommen. Der Junge, der von seiner Lehrerin heimgeführt wird, freut sich, seinen Großvater zu sehen. Er klammert sich fest an ihn und lässt ihn nicht los, bis sie nach Hause gelangen. Zu Hause angekommen stellt sich heraus, dass es Orozkul ganz und gar nicht gefallen hat, dass ihn Momun heute wegen des Jungen im Stich gelassen hat. Der Junge läuft an den Fluss.⁵

Am nächsten Tag glüht der Junge vor Fieber, er hat sich eine Erkältung geholt. Während er das Bett hüten muss, kehren Momun und Orozkul an dieselbe Stelle zurück, wo die Baumklötze vom Vortag liegen. Orozkuls Freund, der die Bäume für sein Haus braucht, ist auch zugegen, als die Männer die Klötze über den Fluss transportieren. Ein Hirsch kommt ihnen viel zu nahe, als dass sie die Gelegenheit entwischen lassen wollen, ihn zu erlegen. Momun, der an die Heiligkeit des Hirsches glaubt, erlegt den Hirsch, um Orozkuls Vertrauen zurück zu gewinnen. Damit er seine Schandtat verkraften kann, muss sich Momun bestrafen und betrinkt sich. Als der Junge im Stall das blutüberströmte Geweih des Hirsches liegen sieht und meint, es handle sich um das Geweih, das er in seinen Tagträumen als Zauberwiege und Fruchtbarkeitszauber für seine Tante Bekej verwendet sah, sagt der Junge zu seinem Großvater, dass er sich in einen Fisch verwandeln werde und läuft zum Fluss. Momun ist viel zu sehr damit beschäftigt, sich selbst zu bestrafen, als dass er die Worte seines Enkels vernehmen kann.⁶

Das andere Märchen, von dem der Junge träumt, ist entstanden, als er durch ein Fernrohr schauend den weißen Dampfer auf dem See Issyk-Kul erblickt hat. Er weiß aus Erzählungen, dass sein Vater ein Matrose auf einem Schiff im Issyk-Kul ist. Er bildet sich ein, dass sein Vater der Kapitän des weißen Dampfers ist, den er durch sein Fernrohr sieht. Seither träumt er davon, sich eines Tages in einen Fisch zu verwandeln. Dazu wird er aus dem Becken schwimmen, welches sein Großvater für ihn am Fluss gebaut hat, dann wird er in den Issyk-Kul gelangen, wo er seinem Vater zuwinken wird.⁷

Im Fieberdelirium springt der Junge tatsächlich in den Fluss und ertrinkt. Der Erzähler

⁴ Cf. ibd., pp. 69-70.

⁵ Cf. ibd., pp. 72-86.

⁶ Cf. ibd., pp. 91-142. Nachdem der Junge seinen Opa neben dem blutigen Geweih der Hirschkuh betrunken auffindet, ist er unter Schock. Er wiederholt mehrmals seinem Großvater gegenüber, dass er sich in einen Fisch verwandeln werde. („Я сделаюсь рыбой.“) Komm, lass uns nach Hause gehen, Ata! Heb doch deinen Kopf, Ata! Cf. ibd., pp. 142-143.

⁷ Cf. ibd., pp. 29-31, 34-35.

ergreift das Wort für den Jungen und fragt, ob er denn nicht gewusst habe, dass er sich nicht in einen Fisch verwandeln könne und niemals seinem Vater begegnen werde. Der Erzähler nimmt Abschied von dem Jungen, der ihm ans Herz gewachsen ist und tröstet sich mit den folgenden Worten:

„Ты прожил как молния, однажды сверкнувшая и угасшая. А молнии высекают небом. А небо вечное. И в этом мое утешение.

И в этом еще, что детская совесть в человеке – как зародыш в зерне, без зародыша зерно не прорастает. И что бы ни ждало нас на свете, правда пребует вовеки, пока рождаются и умирают люди...

Прощаясь с тобой, я повторяю твои слова, мальчик:

«Здравствуй, белый пароход, это я!»⁸

1.2. Der Manas von Wilhelm Radloff⁹

Džakyps Ehe bleibt lange kinderlos, bis eines Tages seine Gebete erhört werden und seine Frau ihm auf ihre alten Tage einen Sohn gebiert. Der Hodscha¹⁰, welcher Džakyps Sohn auf den Namen Manas tauft, prophezeit, dass dieser die Ungläubigen vertreiben und den Islam verbreiten werde. Die kirgisischen Stämme sind zerstreut und werden erst unter Manas Herrschaft gegen die Feinde, die Kalmyken und Chinesen, vereint. Mit sechs Jahren bereits

⁸ Cf. ibd., p. 144. „Du hast gelebt wie ein Blitz, der einmal aufgeflammt und dann erloschen ist. Blitze aber kommen vom Himmel. Und der Himmel ist ewig. Auch das ist mein Trost. Mein Trost ist auch, dass das kindliche Gewissen im Menschen dem Keim im Korn gleicht; ohne Keim kann aus dem Korn nichts wachsen. Und was immer uns auf Erden erwartet, Wahrhaftigkeit wird es immer geben, solange Menschen geboren werden und sterben...

Während ich von dir Abschied nehme, mein Junge, wiederhole ich deine Worte: „Sei begrüßt, weißer Dampfer, ich bin's!“ In der Übersetzung von Charlotte Kohut, cf. Tsch. Aitmatow: *Der weiße Dampfer*. Unionsverlag, Zürich 1992, p. 154.

⁹ Radloff kommt das Verdienst zugute, als erster Turkologe Feldforschung in Zentralasien betrieben zu haben. Ein Wörterbuch der türkischen Dialekte sowie die Epen- und Mythensammlung der Turkvölker sind aus seinen Reisen hervorgegangen. Das kirgisische Heldenepos Manas wurde zwischen 1862 und 1869 aufgenommen. Außer der ersten Saga, die von der Geburt und der Familie des Manas handelt, sind alle anderen Sagen von Barden und Sängern aus dem Stamm der Bugu aufgezeichnet worden. Die Bugu, werden erstmals urkundlich am 17. Januar 1855 erwähnt, als sie sich der russischen Föderation unterstellten. Damals im Issyk-Kul Gebiet angesiedelt, wurden sie durch das aufsteigende Reich Kokand bedroht. In den Norden, zu ihrem ursprünglichen Siedlungsgebiet konnten sie nicht zurückziehen, weil die Nähe zu dem Königreich China ebenso eine Bedrohung für sie dargestellt hätte, die russische Schutzherrschaft kam den Bugu sehr gelegen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, wenn das russische Heer Manas zur Hilfe eilt. Wilhelm Radloff war schließlich im Dienste der russischen Föderation unterwegs. Das Publikum musste von den Barden, den Manasci, bei Laune gehalten werden. Es wird angenommen, dass Manas zur Zeit der Islamisierung kirgisischer Völker entstanden ist. In den Epen des 20. Jh., beispielsweise in dem von Sagymbaj Orozbek ist der Pan-Islamismus und der Pan-Turkismus herauszuhören. Diese Tendenzen sind bei Radloffs Manas nicht anzutreffen. Daher wird seine Version des Manas in der Forschung bevorzugt. Cf. A. T. Hatto (Ed.): *THE MANAS OF WILHELM RADLOFF*. Re-edited, newly translated and with commentary by Arthur T. Hatto. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1990, pp. IX-XVI. Sagymbaj Orozbaks Manas spielt insofern eine wichtige Rolle, weil seine verkürzte Version erst in den siebziger Jahren zum Druck zugelassen wurde. Der Zufall will es, dass der Hauptredakteur der ersten Buchs kein minderer als Ajtmatov selbst war. Die Manas Universität Bischkek ist bemüht eine komplette Ausgabe der Sagymbaj Version herauszugeben.

¹⁰ Imam und islamischer Gelehrter.

stellt der „Löwengleiche“, wie eines seiner Attribute lautet, seine Heldentaten unter Beweis, indem er nach Peking zieht und sich gegen die Chinesen auflehnt. Hierbei stirbt er, kehrt aber ins Reich der Lebenden wieder zurück. Von seinem Mut beeindruckt, schließen sich ihm erste Anhänger an, bald sind alle Kirgisen untereinander vereint. Bakaj wird Manas Lehrer. Manas hat eine Gefolgschaft von 40 Männern, welche sich als Heilige erweisen, die ihn bei seinem zweiten Tod wieder zum Leben erwecken. Manas ist im Besitze eines Rosses, eines Falken und eines Hundes, die ihn durch ihr Heulen und Bitten ein weiteres Mal aus dem Reich der Toten zurückholen. Sein bester Freund und späterer Milchbruder, Almambet, ist ein vom Buddhismus zum Islam bekehrter Fremder, welcher die Stärke des Manas bewundert und sich ihm anschließt. Auf die Freundschaft der beiden hin, beginnt die Mutter des Manas zu laktieren und säugt mit der einen Brust Almambet und mit der anderen Manas. Almambet kämpft an Manas Seite gegen die Kalmyken und die Chinesen und ist Manas treuer ergeben als sein „Freund“ Er-Kökčö. Bei einem Duell im Rahmen der Festlichkeiten zu Ehren des verstorbenen Stammesälteren, Bok-Morun, einem Nachfahren des Kanber-Khan, besiegt Manas Er-Kökčö. Somit hat er seinen Freund entehrt, weil dieser die Freundschaft zwischen ihm und Almambet beneidet, was Er-Kökčö sich selbst zu verschulden hat, weil er seine Versprechen dem Almambet und Manas gegenüber nicht eingehalten hat. Almambet hat zwar ein Verhältnis mit Er-Kökčös Frau, was jedoch weder auf Almambet noch auf die verheiratete Frau ein schlechtes Licht wirft, sondern auf Er-Kökčö selbst, weil er nicht die Tugenden eines Mannes besitzt.¹¹

Manas wird mit der Tadschikin Kankykej vermählt, die ihm den Sohn Semetej gebiert. Nach Manas endgültigem Tod, versuchen jüngere Brüder des Manas, von einer anderen Mutter, die Herrschaft an sich zu reißen. Es gelingt Kanykej jedoch ihren Sohn vor den Intriganten zu beschützen. Nachdem Semetej die Herrschaft über die Kirgisen übernommen hat, wenden sich die Verbündeten und die Gefolgschaft des Manas von ihm ab. Sie werden von Semetej umgebracht. Almambets Sohn, welcher zur selben Zeit auf die Welt gekommen ist wie Semetej, ist sein Milchbruder, aber sogar diesen bringt Semetej um. Nicht genug, dass er für seinen Vater Manas keine Beerdigung organisiert hat und auch keine Todesfeier für ihn veranstaltet hat, wie es die Sitte nun einmal verlangt, er besucht nicht einmal sein Grab. Somit verlassen ihn auch die Seelen seiner Ahnen.¹²

Semetejs Gebiet wird von Er-Kijaz erobert, welcher ihm wiederum damit droht, seinen Sohn umzubringen. Semetej kommt im Kampf ums Leben, während es seiner Frau Aj-Čörük

¹¹ Cf. A. T. Hatto (Ed.): *THE MANAS OF WILHELM RADLOFF*. Re-edited, newly translated and with commentary by Arthur T. Hatto. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1990, pp. 3-71.

¹² Cf. *ibid.*, pp. 72-157.

gelingt, ihren Sohn vor dem Tod zu bewahren. Sie droht Er-Kijaz, sie werde sich in einen Schwan verwandeln und ihren Vater benachrichtigen, der dann mit seinen Kriegern kommen und sie befreien werde, falls er es wagen sollte, ihrem Sohn auch nur ein Haar zu krümmen. Aj-Čörük, stellt ihren Säugling auf die Probe, um heraus zu finden, ob er der Auserwählte ist, und beauftragt ihn damit, mit dem kranken Kül-čoro einen heiligen Ort aufzusuchen, um diesen zu heilen. Dies gelingt ihm auch, weshalb der Junge, der – zur Tarnung vor Feinden – lange namenlos geblieben war, nun einen Namen erhält: Sejteĸ. Aj-Čörük verwandelt sich in einen Schwan. Sejteĸ wird daraufhin von der Großmutter Kanykej entführt und von ihr groß gezogen.¹³

Es gelingt Sejteĸ die Kirgisen wieder untereinander zu vereinen und die Feinde zu besiegen. Sejteĸ hat die Herrschaft seines Großvaters restauriert.¹⁴ Er hat das Andenken des Löwengleichen bewahrt. Neben der genealogischen Linie des Manas, welche mit Sejteĸ vorläufig ein Ende findet, wird in der Version Radloffs auf die Dreiecksbeziehung zwischen Almambet, Er-Kökčö und seiner Frau Ak-Erkeč ein Augenmerk gerichtet, sodass Arthur Hatto annimmt, es dürfte ein eigenständiges Epos gewesen sein, welches, wie viele weitere Epen auch, die im Manas nur angedeutet werden, eingeflochten worden ist.¹⁵ Ebenso wichtig ist die Schilderung der Feierlichkeiten zu Ehren des Bok-Morun, welche eine wichtige Gattung des zentralasiatischen Volksgesanges, nämlich das Trauerlied, darstellt und ebenfalls in den Manas integriert worden ist.¹⁶ Manas fungiert im weiteren Sinne als ein Bindeglied zwischen allen kirgisischen Erzählformen.

1.3. Die Parallelen zwischen dem weißen Dampfer und Manas

Die Gestaltung der Helden und Antihelden

Manas und sein Enkel Sejteĸ sowie Momun und sein Enkel sind eindeutig als die Helden identifizierbar, wohingegen Orozkul, Semeteĵ und Er-Kökčö die Antihelden darstellen. Die Eigenschaften, die einen Helden ausmachen, werden insbesondere von einer angeführt, nämlich die Achtung und Ehrung des Andenkens und Namens der Vorfahren. Momun bringt

¹³ Cf. ibd., pp. 339-395.

¹⁴ Wie und unter welchen Anstrengungen Sejteĸ diese große Aufgabe gelingt, wird in Radloffs Manas nicht erwähnt. Arthur Hatto erklärt, das liege daran, dass Semeteĵ und Sejteĸ keine große Rolle zukomme. Ihre Sagen seien immer schon kürzer gewesen, cf. ibd., Vorwort. Tatsächlich ist die Sage um Manas viel länger. 10529 Verse des Manas gegenüber den 1927 Versen von Semeteĵ und Sejteĸ sprechen eindeutig gegen die letzteren. Eine weitere Parallele die diesbezüglich zum weißen Dampfer gezogen werden kann, ist die Länge der Episoden, die Momun und Orozkul behandeln und die Kürze jener, in der es um den Jungen geht.

¹⁵ Cf. ibd., p.13.

¹⁶ Cf. ibd., pp. 159,160.

seinem Enkel die Namen seiner Ahnen bis ins siebente Glied bei¹⁷ und erzählt ihm die Sage von der gehörnten Hirschkuh. In der Tat, Vambéry¹⁸ berichtet, dass ein Kind als gut erzogen gilt, wenn es auf die Frage, von welcher Familie es abstammt, mit der Aufzählung seiner Vorväter antworten kann. Die Geister der Ahnen, die Manas bis dahin beschützt und ihm die Rückkehr aus dem Totenreich ermöglicht haben, stehen nicht auf Semetejs Seite, weil dieser seinem Vater den gebührenden Respekt nicht erweist, weil er für Beerdigung und Totenschmaus nicht organisiert.

Der Antiheld zeichnet sich vor allem durch seine Faulheit, seine Ess- und Trunksucht aus. Diese Eigenschaft Er-Kökcös trifft auch auf Orozkul zu. Beide sind fettleibig und frönen dem Alkohol. Er-Kökcö ist zudem kein guter Gastgeber, er verweigert Almambet ein Pferd, woraufhin seine Frau ihm eines besorgt. Es gilt als würdelos seinem Gast einen Wunsch zu verweigern und dies, obwohl Er-Kökcö Manas sein Wort dafür gegeben hat. Er-Kökcö ist kein Ehrenmann. Orozkul und Er-Kökcö sind beide nicht mit Kindern gesegnet und beide haben sie Probleme mit ihren Frauen.¹⁹

Die Ähnlichkeiten in der Gestaltung der Hauptfiguren kommen nicht von ungefähr. Ajtmatov ist mit den kirgisischen Volkserzählungen seiner Großmutter und Großtante aufgewachsen. Er gesteht, dass er auf seinen Reisen Manas immer dabei hatte. Er stellt keinen unmittelbaren Bezug zwischen dem weißen Dampfer und Manas her, er bekennt sich jedoch zum Manas als seiner Inspirationsquelle.²⁰ Ajtmatov hat eine Manas-Version des Sagymbaj Orozbek ediert und im Jahre 1978 herausgegeben.²¹ Lange Jahre wurde der Manas nicht gedruckt bzw. zensuriert herausgegeben, weil der religiöse und nationale Bezug des Epos von der sowjetischen Kulturpolitik nicht willkommen geheißen wurde.²²

Die männliche Blutlinie

Wie im Manas verläuft auch im Weißen Dampfer die Erbfolge über die männliche Blutlinie.

¹⁷ Cf. Č. Ajtmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Èksmo, Moskva 2005, p. 39.

¹⁸ Cf. A. Vambéry: *Das Türkenvolk in seinen ethnologischen und ethnographischen Beziehungen*. Bibliotheksverlag, Osnabrück 1970, p. 285.

¹⁹ Cf. N. K. Chadwick and V. Zhirmunsky: *Oral Epics of Central Asia*. At the University Press, Cambridge 1969, p. 88.

²⁰ Č. T. Ajtmatov (Ed.): *Manas*, Sagymbaj Orozbek uulunun varianty bojunča. Kyrgyz SSR Ilminder Akademijasy Til Žana Adabijat Institutu, 1978, Frunze.

²¹ Cf. Kılıç, E. and Konuk N. (Ed.): *Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov*. Uluslararası Bilgi Şöleni, 8-10 Aralık. Atatürk Külür Merkezi Başkanlığı, Ankara 1999, p. 26. Akmatalliev weist in seinem Artikel ausdrücklich auf den folkloristischen Einfluss in Ajtmatovs Werk hin. Er zitiert Ajtmatov (Aus dem Türkischen): „Wenn ich in ein fremdes Land reise, nehme ich zwei Dinge mit. Das eine ist der Manas, das andere Muktar Avezov.“

²² Joachim Hein berichtet von einer Version des Manas aus dem Jahre 1952. Cf. J. Hein: „Epik altaischer Völker“: *Epik altaischer Völker in Volksepen der uralischen und altaischen Völker*. Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1968, pp. 56 f. Die kirgisische Nationalbibliothek in Bischkek führt diesen Manas aber nicht in seinem Bestand.

Die verlorenen Söhne stellen eine unüberbrückbare Lücke dar. Manas Sohn Semetej verliert das Herrschaftsgebiet und die Reichtümer seines Vaters. Mit Semetejs Tod geht die Hoffnung auf die Wiedererlangung des Ruhmes von Manas unter. Für Momun vergeht kein Tag, an dem er sich nicht wünscht sein Sohn, der im Zweiten Weltkrieg gefallen ist, wäre noch am Leben. Er wäre der Mann im Hause und würde es nicht zulassen, dass ein Grobian wie Orozkul das Sagen in der Familie hat. Das Fehlen des Sohnes bedeutet das Fehlen des Vaters. Momun wird der Respekt abgesprochen, der ihm gebühren würde, weil er keinen Nachfolger hat. Sein Sohn würde nach ihm, dem ehrbaren Momun, kommen, wo hingegen Momun jetzt nach seinem korrupten Schwiegersohn kommen muss, um die Familie über Wasser zu halten.

Wenn Manas und Momun gleich gestellt sind, so steht Semetej für Momuns Sohn und der Junge als Sejte, den gesegneten Auserwählten, der die alten Verhältnisse wieder herstellen soll. Während Sejte die Kirgisen unter seiner Herrschaft zu vereinen weiß, bringt sich der Junge aber um. Sejte und der Junge stehen zwar symbolisch für einander, aber ihre Geschichten verlaufen anders.

Ist der Tod des Jungen positiv aufzufassen? Ajtmatov zufolge, ja.²³ Also ist es fraglich, inwiefern der Tod des Jungen wirklich das Ende für ihn darstellt. Ob die Flucht des Jungen in seine Phantasiewelt, die einzige Möglichkeit ist, um im Manas'schen Sinne die alte Weltordnung wieder herzustellen und die große Lücke des abgängigen Vaters bzw. Sohnes zu füllen?

Die Fremden als die eigentlichen ErhalterInnen der männlichen Blutlinie - oder auch nicht

Es ist den Frauen der Helden, Kanykej und Aj-Čörük, zu verdanken, dass Manas Erbe fortlebt. Sie retten ihre Söhne und Enkel vor den bösen Feinden, bringen sie in Sicherheit und ziehen sie groß. Kanykej, der Großmutter Semetejs, fällt hierbei eine große Rolle zu. Der Junge im Weißen Dampfer hat keine Großmutter mehr. Sie ist gestorben als der Junge noch klein war. Die zweite Frau Momuns, die er auf Zureden seiner Sippe geheiratet hat, sollte sich nach dem Manas'schen Muster um den Enkel kümmern, stattdessen sieht sie den Jungen nicht als ihr Enkelkind an. Sie macht dem Jungen klar, dass er ein Fremder ist. Er habe weder Mutter noch Vater.²⁴ Dabei ist sie die Fremde im Hause. Im Weißen Dampfer sind die eingetragenen Frauen leider nicht die eigentlichen Erhalterinnen der Familie. Die Frau Momuns ist gestorben, dem kann man nichts hinzufügen. Seine ältere Tochter ist mit einem

²³ Cf. Tsch. Aitmatow: *Der weiße Dampfer*. Unionsverlag, Zürich 1992, pp.155-159.

²⁴ Č. Ajtmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Ėksmo, Moskva 2005, p. 8. Hätte Momun dem Jungen das Becken am Fluss nicht gebaut, wer weiß, der Junge wäre vielleicht schon längst ertrunken, meint die Großmutter. Niemand hätte sich auf die Suche nach seinen Knochen gemacht. Hinzu kommt, dass er nicht ihr eigener Enkel ist. In ihren Augen ist er der Fremde, obwohl sie in die Familie eingetraget hat.

Busfahrer durchgebrannt und hat eine neue Familie gegründet. Die jüngere Tochter, Bekej, ist darum bemüht, mit einem Alkoholiker ein Kind zu zeugen. Es bekennt sich keine Frau zu dem Jungen.

Orozkul und die zweite Frau Momuns sind die Fremden, die in die Familie Eingehelrateten und dennoch steht es ihnen zu, über das Schicksal der Familie zu entscheiden. Es läge genauso gut in Orozkuls Hand das Schicksal des Jungen umzukehren. Anstatt seine Frau zu schlagen, könnte er den Jungen adoptieren oder ihn zumindest an seine Brust drücken als wäre er sein eigenes Kind. Somit wäre die Hauptproblematik des Weißen Dampfes eigentlich gelöst. Diesen Vorschlag macht Renate Döring in ihrem Aufsatz, worin sie sich der morphologischen Methode V. Propps bedient²⁵. Inwieweit das Eigene eigentlich befremdlich ist und das Fremde für das Eigene stehen kann, ist ein Thema, welches Ajtmatov weitgehend in all seinen großen Prosawerken beschäftigt. Im Weißen Dampfer bleiben das Fremde sowie das Eigene immer fremd. Der Erzähler deutet eigens daraufhin, dass dem Jungen im Ende weder das eine noch das andere „Märchen“ geblieben ist. Das, was dem Jungen selbstverständlich erscheint und sich für ihn wie Zuhause anfühlen sollte, wird ihm von den Frauen im Hause verweigert. Dies einmal beiseite, selbst wenn es alleinstehend schon genug ist, um traumatisch zu wirken, es ist aber vor allem auch die Selbstunterwerfung des Großvaters unter den Willen Orozkuls, die der Junge nicht verkraftet. Dadurch nimmt er ihm das Allerheiligste, die Achtung vor den Ahnen, vor sich und der Hirschkuh.²⁶

In Manas ist es Kanykej, die fremde Tadschikin, welche die Familie und den Ruf Manas aufrecht erhält. Sie muss sich gegen die eigene Familie ihres Mannes durchsetzen. Manas' Halbbrüder wollen Semetej töten. Sie bringt jedoch ihren Sohn in Sicherheit. Hier ist das Eigene, die Familie, jenes Element, welches sich wieder als fremd und böswillig erweist. Die Fremde hingegen bleibt die Hüterin der Familie, die eigentliche Dazugehörige. Es ist wieder der Großmutter, Kanykej, zu verdanken, dass Sejtej sich später als Krieger behaupten kann. Nach dem Tod ihrer Schwiegertochter Aj-Čörük entführt Kanykej ihren Enkel und zieht ihn fern von allen Wirren groß. So wie dem Jungen aus dem Weißen Dampfer die Männer abgehen, fehlt es ihm bittererweise auch an den Frauen, vor allem einer Großmutter, welche im Manas jedoch viel stärker vertreten ist.

²⁵ Cf. Renate Döring: „Die Aufhebung des Märchens als Märchen erzählt. Čingiz Ajtmatov: Posle skazki. Belyj parochođ.“ *Die Welt der Slaven (WS)*. XXII, Nr. 1. 1977, p. 47.

²⁶ Das Motiv des Schweigens kommt vor allem im Zusammenhang mit Momuns Verhalten Orozkul gegenüber vor.

Der Erzähler

Der Manas wird von einem Akyn, Volkssänger/Barden, in Begleitung eines Saiteninstruments, dem Kopuz, vorgesungen. Jene Akyn, die den Manas erzählen, werden Manasči genannt. Da das Vortragen eines Epos von Versen 12456²⁷, nicht in einem Stück durchführbar ist, benötigte der Manasči mehrere Nächte, um den Manas zu rezitieren. Der Manas wird vorzugsweise im Winter rezitiert. Der Manas des Wilhelm Radloff wird außer dem ersten kurzen Kapitel, der Geburt des Manas, von Barden des Bugu-Stamms rezitiert. Momun und sein Enkel sind ebenfalls Bugu. Die Mythe von der gehörnten Hirschkuh existiert tatsächlich. Admiral Č. Valichanov, der in Zentralasien Volkssagen gesammelt hat, berichtet von einer ähnlichen Bugu-Sage, wie dem des Großvater Momun.²⁸ Der Junge aus dem Weißen Dampfer ist von den Erzählungen seines Großvaters dermaßen begeistert, dass er die Bugu-Sage fast wortgetreu nacherzählen kann. Seiner Meinung nach gibt es kein Besseres Mittel gegen die kalten und einsamen Wintertage in der Wildnis.²⁹ Großvater Momun verwandelt sich in der kindlichen Wahrnehmung allmählich zu dem Manasči, dem großen Akyn, welcher dem Jungen seine eigene Geschichte/Historie erzählt.

Der Erzähler des Weißen Dampfers passt sich stilistisch dem Manas an. Er verwendet *redifs*³⁰, wodurch eine eigenartige Intonation und ein Rhythmus erzeugt wird, so Mirza-Achmedova, welche die Erste ist, die in dieser Hinsicht eine Beziehung zwischen dem Manas und dem Weißen Dampfer herzustellen weiß.

Der Manas von Wilhelm Radloff weist Attribute (a) auf, die oft mit dem Namen des Helden zusammen genannt werden. Nachdem der Erzähler die Helden immer beim Namen nennt, treten die Attribute mit ihnen sehr oft auf. Es werden Worte, Phrasen oder Sätze formelartig (b) wiederholt. Es herrscht somit ein Endreim, der über Zeilen hinweg mitgetragen wird, bis

²⁷ Cf. A. T. Hatto (Ed.): *THE MANAS OF WILHELM RADLOFF*. Re-edited, newly translated and with commentary by Arthur T. Hatto. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1990, 1. Teil = 164 Verse; 2. Teil = 1863 Verse; 3. Teil = 2686 Verse; 4. Teil = 2197 Verse; 5. Teil = 2540 Verse; 6. Teil = 1079; 7. Teil (Semetej und Sejtej) = 1927 Verse.

²⁸ V. Levčenko berichtet von General Č. Valichanov und S. M. Abramzon. Sie sammelten ähnliche Sagen in Zentralasien, wie die der Bugu-Sage von Ajtmatov im weißen Dampfer. Ajtmatov gesteht Levčenko gegenüber ein, dass er auf einer Reise in den Issyk-Kul von einem Fahrer gehört habe, in der Region seien wieder Hirsche gesichtet worden. Nachdem man aber wieder auf sie geschossen habe, würden sie wahrscheinlich nicht wieder zurückkehren, war die Schlussfolgerung des Fahrers gewesen. Dies habe Ajtmatov dazu veranlasst, darüber zu schreiben. Cf. V. Levčenko: *Čingiz Ajtmatov, Problemy poëtiki, žanra, stilya*. Sovetsky pisatel', Moskva 1983, pp. 85, 136.

²⁹ Č. Ajtmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Èksmo, Moskva 2005, p. 43.

³⁰ Ein Begriff aus der persischen Poesie. Hier werden ganze Wörter oder Wortketten, ganze Sätze oder Phrasen wiederholt. Cf. P. M. Mirza-Achmedova: *Nacionalnaja èpičeskaja tradicija v tvorčestve Čingiza Ajtmatova*. Izdatel'stvo Fan. Uzbekskoj SSR, 1980, pp. 43, 44, 82. Es erzeugt bei Manas ein silbenzählendes Versmaß. An jenen Stellen, die der Akyn improvisiert und vom gängigen Rhythmus abfällt, weil ihm der Reim nicht gelingt, bilden die *Redifs* einen Sicherheitsanker, vergleichbar mit einem Refrain, an den er sich halten kann, und wodurch er wieder in den Rhythmus hineinfindet. Cf. C. E. Bosworth e. a. (Hrsg.): *The Encyclopaedia of Islam*, Volume VIII. E. J. Brill, Leiden, p. 368. „In Persian and Persianate prosody the term denotes a word or a whole phrase that follows the rhyme letter (*rawiyy*) and recurs in every line of the poem.“

ein anderer ausgewählt wird, um ihn auszutauschen. Diese stilistischen Merkmale finden sich auch im Weißen Dampfer wieder. Ein weiteres Merkmal im Manas ist die direkte Rede des Erzählers an seine Figuren, als wären sie momentan zugegen und als würde er sie ansprechen (c).³¹ Hier ein paar Beispiele zu den genannten stilistischen Merkmalen:

(a) Die Übereinstimmung in der Verwendung der Attribute ist erstaunlich. Momun, der Unermüdliche³² und Manas, der Löwengleiche.³³ Orozkul ist der wichtige, der gesuchte Mann.³⁴ Der Junge trägt das Attribut, der Fremde. Sejtekin hingegen ist der Enkel des Manas, der noch nicht auf einen Namen getauft wurde.³⁵ Momun besitzt zwar kein Ross, keinen Falken und auch keinen Hund, die ihm treu ergeben sind, wie Manas,³⁶ er stattet jedoch seinen Enkel mit einer Schultasche aus. Dieser Tasche erzählt der Junge die Bugu-Sage seines Großvaters.³⁷ Der Junge hat erfundene Spielkameraden. Es handelt sich hierbei um lustige Steinfiguren, auf denen er herumreitet.³⁸

(b) Redifs gibt es im Weißen Dampfer an vier markanten Stellen. Als erstes fällt das Lied über den Jenessej auf, zumal es sich um einen lyrischen Einschub handelt. Allein schon an diesem Lied lässt sich erkennen, dass in der Volksdichtung gerne formelartig ganze Sätze wiederholt werden.

Есть ли река шире тебя, Энесай?
Есть ли земля роднее тебя, Энесай?
Есть ли горе глубже тебя, Энесай,
Есть ли воля волнее тебя, Энесай?

Нету реки шире тебя, Энесай,
Нету земли роднее тебя, Энесай,

³¹ Mirza-Achmedova ist davon überzeugt, dass der Erzähler im weißen Dampfer keine Intentionen trägt, er pflege ein „obscoe slovo“, ein allgemeines Wort, er sei unparteiisch und offen für eine Polyphonie. Cf. P. M. Mirza-Achmedova: *Nacionalnaja epičeskaja tradicija v tvorčestve Čingiza Ajmatova*. Izdatel'stvo Fan. Uzbekskoj SSR, 1980, p. 59.

Der Erzähler ergreift durchaus Partei, so wenn es doch erst gegen Ende der Erzählung klarer in den Vordergrund tritt. Die Polyphonie allerdings ist durchaus gegeben, in dieser Hinsicht hat Mirza-Achmedova Recht. Dies äußert sich jedoch darin, dass der Erzähler seine Perspektive wechselt. Er macht leichtfüßige Sprünge in die Innenwelt seiner Figuren und schwenkt genauso wieder heraus.

³² „Rostoropnyj Momun“ cf. Č. Ajmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Èksmo, Moskva 2005, p.15.

³³ Mirza-Achmedova weist ebenso auf die Bedeutung der Attribute hin. Cf. P. M. Mirza-Achmedova: *Nacionalnaja epičeskaja tradicija v tvorčestve Čingiza Ajmatova*. Izdatel'stvo Fan. Uzbekskoj SSR, 1980, pp. 51,52. Cf. N. K. Chadwick and V. Zhirmunsky: *Oral Epics of Central Asia*. At the University Press, Cambridge 1969, p. 48.

³⁴ „Orozkul – нужный человек.“ cf. Č. Ajmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Èksmo, Moskva 2005, p. 24.

³⁵ „a boy without a name“ cf. A. T. Hatto (Ed.): *THE MANAS OF WILHELM RADLOFF*. Re-edited, newly translated and with commentary by Arthur T. Hatto. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1990, p. 383.

³⁶ N. K. Chadwick and V. Zhirmunsky: *Oral Epics of Central Asia*. At the University Press, Cambridge 1969, p. 86.

³⁷ Č. Ajmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Èksmo, Moskva 2005, p. 48.

³⁸ ibd., p. 9.

Нету горя глубже тебя, Энесай,
Нету воли вольнее тебя, Энесай.³⁹

Dass die Fremdheit des Jungen innerhalb eines Absatzes mehrmals wiederholt wird, ist sehr aussagekräftig.

„Еще был бы он ей родным, а то ведь, она говорит, чужой. А чужой – всегда чужой, сколько его ни корми, сколько за ним ни ходи. Чужой ... А что, если он не хочет быть чужим? Может быть, не он, а сама бабка чужая?“⁴⁰

Die Motive des Wassers und der Fisch-Werdung erstrecken sich über den gesamten Text und kommen wiederholt vor. Es fängt alles damit an, dass die Großmutter darauf hinweist, der Junge könnte im Fluss ertrinken. Woraufhin der Großvater mit großen Steinen, die er heranschleppt, ein Plantschbecken baut. Sobald der Junge alleine ist, malt er sich aus, wie er sich in einen Fisch verwandeln wird. Er wird aus seinem Becken schwimmen, die Wellen werden ihn in den Issyk-Kul tragen. Er wird halb Mensch, halb Fisch sein. Sein Oberkörper soll Mensch bleiben, weil er dem Dampfer seines Vaters entgegen schwimmen möchte und dieser soll ihn schließlich noch erkennen können. Dann wird er seinem Papa zurufen: „Ich bin’s!“ Diese Worte greift der Erzähler zum Schluss wieder auf. Er hat bereits zu Beginn der Erzählung das Ende vorweggenommen. Der Junge wird ertrinken, meinte die Großmutter bereits zu Beginn der Erzählung.⁴¹

Redif Beispiele aus dem Manas sehen wie folgt aus:

Semetej ist mit seiner Mutter, Kanykej zu Pferd unterwegs. Sein Pferd beginnt zu hinken, weil ein Nagel in seine Hufe eingefahren ist. Kaniej holt es heraus und erklärt ihm, warum das Pferd gerade hier zu hinken beginnt. Das ist der Ort an dem Manas gestorben ist, das ist der Ort reich an fetten Maralen, ...

„Čamyarayım čakkan jer,
čayıp otko jakkan jer:
kerägämdi keskän jer,
kesip otko jakkan jer!-
Čon tündüktün kadō kaŷan jer,
Manas-kandin ölgön jer!
Maral atkan mailū jer,

³⁹ ibd., p. 49. In der Übersetzung von Charlotte Kohut: „Gibt es einen Fluss, breiter als du, Enessai, gibt es ein Land, vertrauter als du, Enessai? Gibt es ein Lied, tiefer als du, Enessai, gibt es eine Freiheit, freier als du, Enessai? Keinen Fluss gibt es, breiter als du, Enessai, kein Land gibt es, vertrauter als du, Enessai, kein Lied gibt es, tiefer als du, Enessai, keine Freiheit gibt es, freier als du, Enessai...“ Tsch. Aitmatow: *Der weiße Dampfer*. Unionsverlag, Zürich 1992, p. 52.

⁴⁰ ibd. p. 8. In der Übersetzung von Charlotte Kohut: „Ja, wenn er mit ihr verwandt wäre! Aber sie sagt, er sei ein Fremder. Und ein Fremder ist und bleibt ein Fremder, auch wenn man ihn noch soviel füttert und umsorgt. Ein Fremder... Wenn er aber kein Fremder sein will? Und warum soll gerade er der Fremde sein? Vielleicht ist nicht er, sondern die Großmutter selber eine Fremde?“ Tsch. Aitmatow: *Der weiße Dampfer*. Unionsverlag, Zürich 1992, p. 6.

⁴¹ Cf. Č. Ajmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Èksmo, Moskva 2005, pp. 30, 31, 34, 36, 37, 143, 144.

kuran atkan kuttū jer!
Kanikey karaŋ kalʸan jer,
Čakanı beipai bolyon jer,
Semetey čunak bolyon jer!“⁴²

(c) Die direkte Anrede der Figuren mit „Du!“

Der Erzähler im Weißen Dampfer adressiert erst gegen Ende den Jungen.

„Ты уплыл. Не дождался ты Кулубека. Как жаль, что не дождался ты Кулубека. Почему ты не побежал на дорогу? Если бы ты бежал по дороге, ты непременно встретил бы его. Ты бы узнал его машину издали.“⁴³

Wohingegen bei Manas diese Art der Ansprache sehr gängig ist.

„Then you spoke, Er Manas ...“⁴⁴

„And then Bok-Murun you said ...“⁴⁵

„And then Khan Kosoy you said ...“⁴⁶

Der Erzähler im Weißen Dampfer bekennt erst im Laufe der Erzählung Farbe zu seiner Rolle als Manasči. Anfangs überwiegen die Episoden, welche die kindliche Wahrnehmung des Jungen, die seinen Alltag beschreiben, sowie der Verzweiflung des Momun über die familiären Missstände Platz einräumt. Der Perspektiven-Wechsel des Erzählers, welcher einerseits Momun und dem Jungen als Sprachrohr dient, fungiert andererseits auch als Erzähler, der sich dessen bewusst ist, dass er erzählt -ein epischer Erzähler also. Während er den Jungen den Bugu-Mythos nacherzählen lässt, nämlich im selben Wortlaut, wie es der Großvater getan hat, bekennt sich der Erzähler eigentlich zum ersten Mal direkt dazu, dass er als ein Nacherzähler des Manasči zum Leser spricht. Der Junge erzählt des Großvaters Geschichte, die dem Leser vom Erzähler geschildert wird, was wiederum ein Hinweis auf den Manasči sein kann. Die Geschichte in der Geschichte der Geschichte von der Geschichte.

Zum zweiten Mal outet sich der Erzähler als Manasči, als er die Szene weglässt, in der das Maral von Momun angeschossen wird. Es gibt einen Schnitt. Der Junge hört, dass in der Küche eifrig gekocht wird, alle scheinen glücklich zu sein. Hier versetzt sich der Erzähler nicht mehr

⁴² A. T. Hatto (Ed.): *THE MANAS OF WILHELM RADLOFF*. Re-edited, newly translated and with commentary by Arthur T. Hatto. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1990, p. 334.

⁴³ Č. Ajtmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Ėksmo, Moskva 2005, p. 144. „Du bist davongeschwommen. Hast nicht mehr gewartet, bis Kulubek kam. Schade, dass du nicht auf Kulubek gewartet hast. Wärest du noch eine Weile die Straße langgelaufen, dann hättest du ihn bestimmt getroffen. Du hättest sein Auto schon von weitem erkannt. Und du hättest nur die Hand heben müssen, dann hätte er sofort gehalten.“ Tsch. Aitmatow: *Der weiße Dampfer*. Unionsverlag, Zürich 1992, p. 154.

⁴⁴ A. T. Hatto (Ed.): *THE MANAS OF WILHELM RADLOFF*. Re-edited, newly translated and with commentary by Arthur T. Hatto. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1990, p. 171.

⁴⁵ ibd., p. 177.

⁴⁶ ibd., p. 179.

in die Perspektive des Jungen. Nach der Verheimlichung der Tötung des Marals durch Momun wird die Perspektive des Jungen vom Erzähler ausgelassen. Die Schilderung seiner Wahrnehmung hat keinen Bezug mehr zur Realität. Es spricht zwar der Junge, aber er steht in keinem Kontext zu dem grausamen Geschehen, der Tötung der Hirschkuh. Und dennoch, weiß er darüber bescheid. Der Junge kann das Geschehene nicht verarbeiten. Also wird er sich in einen Fisch verwandeln, sagt er zum Großvater. Genau hier erhebt sich der Erzähler selbst über die Gestalten, die er erschaffen hat und kommentiert sie und erklärt dem Leser, wie er mit dem Ende umzugehen hat. Er führt den Zuhörer durch die Höhen und Tiefen.

Der Manasči oder Akyn bekennt von Anfang Farbe zu seiner Agenda, er kommentiert, belehrt und erklärt. Er ist ein Außenstehender, sein Blick bleibt in dieser Hinsicht unverändert. Jede besungene Figur hat mit seinen guten und bösen Eigenschaften eine Existenzberechtigung und ist wertvoll, wohingegen die Perspektivlosigkeit des Jungen durch das Verlassen seiner Sichtweise seitens des Erzählers, der Hoffnung, dass es noch weitergehen wird, keinen Raum mehr gibt, egal, wie schlimm das Schicksal des Jungen ausgegangen sein mag. Bei Radloffs Manas weiß man, dass die Erzählung, wenn erwünscht, fortgesetzt werden kann. Sejtek hat Nachfahren, die besungen werden wollen. Im Falle des Jungen besteht kein Zweifel daran, dass die Geschichte nicht mehr weitergehen kann, weil der Junge keine Nachfahren hinterlassen hat. Ist der Erzähler der letzte Akyn/Manasči? Sieht er sich als solchen?

Das Wetter

Der abrupte Wechsel der Jahreszeiten⁴⁷ ist ein beliebtes Stilmittel der Manasči, um den Helden bei ihren Kriegszügen zu helfen. Es stehen Manas nicht nur die Geister seiner Ahnen bei, sondern auch Wind und Wetter. Der unerwartete Wetterumschwung ist also ein gutes Omen für den Helden. Im Weißen Dampfer wird es dazu verwendet eine Rückblende und somit auch eine positiv belegte Binnenerzählungen einzubauen.⁴⁸ Als der Junge von einem gemeinsamen Ritt mit seinem Großvater nach Hause kommt, ist er durch den aufkommenden Sturm an den Sturm vom vergangenen Jahr erinnert, der ihn mit seinem Vorbild und Helden zusammengebracht hat. Damals saß eine Gruppe junger Soldaten im Schneesturm fest und man hatte den Jungen damit beauftragt, Großvater Momun zu benachrichtigen. Trotz der Eiseskälte hatte es der Junge geschafft seinen Großvater zur Hilfe herbei zu holen. Die Soldaten hatten damals aufgrund einer Panne bei ihnen übernachten müssen, was dem Jungen

⁴⁷ J. Hein, „Epik altaischer Völker“: *Epik altaischer Völker in Volksepen der uralischen und altaischen Völker*. Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1968, pp. 55-65.

⁴⁸ W. Kasack: „Ajmatov - Der Weiße Dampfer (Nach einem Märchen)“: *Die Russische Novelle*. Bodo Zelinsky (Ed.). Bagel Verlag, Düsseldorf 1986, p. 266.

besonders gefiel, weil er mit richtigen Helden zusammen sein durfte. Der Junge sieht in dem Soldaten Kulubek, der mit ihm gespielt und ihn auf seinen Schultern getragen hat, einen Komplizen gegen das Böse in dieser Welt. Dieser stammt wie der Junge von den Bugu ab. Wenn Orozkul seine Tante bedroht, dann stellt er sich vor, wie sein Freund und er Orozkul Angst einjagen, indem sie ihn zu erschießen drohen oder ihn in den Jenissej werfen. Kulubek ist mit Almambet aus dem Manas vergleichbar. Er könnte ein treuer Freund und Gefährte sein, nicht zuletzt ein Bruder.

Das Wundersame, die Verwandlung

Hierbei handelt es sich um Aj-Čörük⁴⁹, die sich in einen Schwan verwandeln kann und den Jungen, der zur Hälfte ein Fisch werden möchte. Seine Füße sollen übergehen in den Schwanz eines Fisches, zwei Flossen soll er haben, aber sein Gesicht soll so bleiben wie es ist, damit ihn sein Vater erkennen kann. Die Verwandlung soll die beiden ihren Geliebten näher bringen. Aj- Čörüks Verwandlung lässt nicht zu, dass man sie erkennen kann. Sie entweicht der Welt, um in der Gestalt eines Tieres weiterzuleben, wohingegen der Junge diese Gabe nicht besitzt. Das Element der Verwandlung steht im Rahmen des Weißen Dampfers für die Unzufriedenheit mit der Wirklichkeit. Aj-Čörük hat ihre Pflicht als Mutter erfüllt. Sie weiß, dass ihr Sohn den Ruhm des Manas wiedererlangen wird. Sie kann getrost in eine andere Daseinsform übergehen. Die Welt braucht sie nicht mehr. Wen hat der Junge außer seinem Großvater, der für ihn ein vergleichbares Pflichtgefühl empfindet? Für den Jungen stellt die Verwandlung seine einzig berechtigte Existenzform dar. Tragisch ist nur, dass die Verwandlung im Manas Epos legitim ist, im Weißen Dampfer jedoch an der Realität scheitert und den Tod des Jungen verursacht. Dem Wunsch des Jungen nach einer Verwandlung wird von Anfang an kein Wert beigemessen, er lebt schließlich in seiner eigenen Gedankenwelt und malt sich eben Dinge aus. Tatsache ist, dass es auch dabei bleibt, so wie der Junge nicht mehr zurück zu bringen ist, so wahr ist auch die Unmöglichkeit, dass er sich in einen Fisch verwandelt haben könnte.

Die Namenlosigkeit

Weder Sejte, ehe er die Probe seiner Mutter besteht, noch der Junge besitzen einen Namen.

⁴⁹ Die Sage um Aj-Čörük ist eine weit verbreitete in Zentralasien. Sowie es zu Manas eine kasachische, usbekische und oghusische Version gibt, führt auch Aj-Čörük ein vielseitiges Leben. In der kasachischen Version des Manas, Edige, gilt sie als die Stammesbegründerin seines Geschlechts. Im kirgisischen Manas ist sie die treue Gemahlin des Semetej. Ihr Name bedeutet schöne Ente, Kriekente. In der Volksdichtung wird ihr Name als Epitheton für die schöne Jungfrau verwendet. V. Schirmunski: *Vergleichende Epenforschung I*. Akademie Verlag, Berlin 1961, p.31.

Sie sind niemand. Nachdem der Leser des Weißen Dampfers informiert worden ist, dass es sich gehört, die Namen seiner Vorväter bis ins achte Glied aufzuzählen, weiß er auch, dass der Name sehr wichtig ist.⁵⁰ Er steht immer in einer Beziehung zu anderen Namen, die ihn erst zu dem machen, was er ist. Für den Jungen verläuft die Linie der Vorväter vom ersten bis ins sechste Glied unbeschwert, weil er sie nicht kennt. Das siebente Glied, sein Großvater und das achte Glied, sein eigener Vater können in keiner Weise zur Findung oder Werdung seines Namens beitragen.

Bei Sejteck verhält es sich jedoch so, dass für ihn die Zeit noch nicht gereift ist. Die Enttäuschung über den Vater, Semetej, war dermaßen groß, dass selbst die Mutter den Jungen erst nach dem erfolgreich bestandenen Test mit einem Namen versieht. Der alte Mann, den Sejteck geheilt hat, gibt ihm einen Namen.

Wenn es nach dem Manas'schen Schema geht, dann liegt es in der Hand eines jeden Helden, sein Schicksal selbst zu beeinflussen. Sejteck hat den unfähigen Semetej zum Vater. Welches Vorbild könnte dieser für ihn gewesen sein? Genauso wie der Junge hat er seinen Vater nie kennen gelernt. Müsste der Junge folglich nicht auch seine eigene Geschichte schreiben können? Wieso ist er nicht genauso erfolgreich wie sein Pendant Sejteck und hat außer seinem Selbstmord keine andere Tat vorzuweisen?

Das Töten eines Familienmitgliedes

Dass Almambets Sohn später von Semetej also Manas Sohn umgebracht wird, trotz der Milchbrüderschaft zwischen den Vätern, ist genauso ein Verbrechen und kann durchaus mit der Tat jener Menschen aus dem Weißen Dampfer gleichgesetzt werden, die sich auf die gehörnte Hirschkuh als ihren Vorahnen beziehen, aber nicht davor zurückscheuen, Hirsche zu erlegen. Sie vernichten hiermit nicht nur die symbolischen heiligen Bande der Milchbrüderschaft und der Mutterschaft - in diesem Falle ihrer Väter -, sie schaffen sie aus der Welt, indem sie sie ermorden. Almambets Sohn steht zu Manas' Sohn im gleichen Verhältnis der Milchbrüderschaft wie ihre Väter, diese Bande wird an die Söhne übertragen. Indem Semetej diese jedoch aufhebt, seinen Milchbruder tötet, bringt er quasi auch die gemeinsame Verbindung, die Milchmutter um. Ein weiterer faux pas Semetejs, der das große Unheil über ihn holt. Was hat es tatsächlich auf sich mit der Bedeutung des eigenen und fremden? Obwohl die Hirschkuh Menschen wie ihre eigenen Kinder zu lieben vermochte,

⁵⁰ Die Väter dieser Jungs hatten zwar Namen, aber das hat noch lange keine Helden aus ihnen gemacht. Werden die Kinder für das Vergehen ihrer Väter bestraft, indem sie lieber nicht genannt werden. Erst durch die Vollbringung einer Tat, erst durch die Beweisführung, dass sie ihr Versprechen halten können, bekommen sie einen Namen. Cf. G. Agamben: *Das Sakrament der Sprache*. Edition Suhrkamp, 2008.

waren die Menschen nicht dazu im Stande die Hirschkuh als ihre Mutter anzusehen. Sie haben sich dazu berechtigt gefühlt, das Wild zu jagen. Was für eine Sippe begeht Mord an dem Bruder und der eigenen Mutter?

2. Die Struktur des Mythischen

2.1. Participation mystique, die Struktur des mythischen Denkens nach Lévy-Bruhl

Wie gestaltet sich die mythische Art zu denken und woran lässt sie sich festmachen? Der Begriff der mystischen Anteilnahme, den Lévy-Bruhl geprägt hat, kann durchaus dazu herangezogen werden, die Denkweise des Jungen aus dem Weißen Dampfer zu erklären.

Die mystische Anteilnahme, auf welche sich auch C. G. Jung in seinen Arbeiten bezieht, geht davon aus, dass eine Verbindung zwischen zwei Dingen oder Menschen herrscht, die in keiner Weise empirisch nachweisbar ist.⁵¹ Lévy-Bruhl unterzieht seine bis dato geschriebenen Arbeiten einer neuen kritischen Sichtweise, wenn er in seinen *Notizbüchern (1938/1939) über die Mentalität der Primitiven* Kritik an sich selbst übt und an seinen Formulierungen feilt. Bemerkenswert an Lévy-Bruhls Herangehensweise ist die Genauigkeit, mit der er zu differenzieren versucht, inwiefern sich die Wahrnehmung „primitiver Völker“ von jenem logischen Konzept unterscheidet, welches seinem zeitgemäßen europäischen Gedankengut zugrunde liegt. Wenn er auf die Absurditäten und Abweichungen der „Primitiven“ in Bezug auf ihre Wahrnehmung zu sprechen kommt, dann nicht, weil er sie verachtet, sondern, weil er dem Wesen ihrer Eigenart auf die Schliche kommen will.⁵² Er fasst die andersartige Denkweise der „Primitiven“ unter dem Begriff *participation mystique* zusammen - dies gilt es nun näher zu beleuchten.

Das Possessivpronomen

Die Verwendung der Pronomen, insbesondere der Possessivpronomen bei den amerikanischen und melanesischen Eingeborenen, ist ein Punkt von vielen, der zum Verständnis der mystischen Anteilnahme beitragen soll. Nomina stehen in den Sprachen dieser Völker niemals alleine, sie sind immer durch ein besitzanzeigendes Fürwort markiert. Wenn man von einem Finger erzählen wollte, müsste man konkretisieren, von wessen Finger die Rede ist. Dass der Finger nicht allein stehen kann, hat damit zu tun, dass er in einer bestimmten Beziehung zu jemandem oder zu einer Sache definiert werden muss. Der Finger

⁵¹ Oder wie Lévi-Strauss das Konzept des „Mana“ sieht: „Immer und überall jedoch treten Begriffe dieses Typs ein, um, nahezu wie algebraische Symbole, einen seiner Bedeutung nach unbestimmten Wert repräsentieren, der in sich selber sinnleer und deswegen geeignet ist, jeden beliebigen Sinn anzunehmen - mit der einzigen Funktion, eine Kluft zwischen Signifikant und Signifikat zu schließen oder, genauer, die Tatsache anzuzeigen, dass unter bestimmten Umständen, bei einer bestimmten Gelegenheit (...) ein Verhältnis der Inadäquatheit entsteht.“ Zitiert nach G. Agamben: *Das Sakrament der Sprache*. Edition Suhrkamp, 2008, p.23. Cf. C. Lévi-Strauss: „Einleitung in das Werk von Marcel Mauss“, in Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie*, Bd. I, aus dem Französischen von Henning Ritter. Hanser, München 1974, p. 7-41.

⁵² L. Lévy-Bruhl: *1857-1939 The Notebooks On Primitive Mentality*, Blackwell. Oxford, 1975, p. 43.

existiert lediglich in einer abstrakten Idee. Daraus folgert Lévy-Bruhl, dass „die Primitiven“ sich selbst ebenfalls nicht als alleinstehend, als eigenständiges Individuum begreifen. Sie empfinden sich immer als einen konkreten Teil der Gruppe, der sie angehören. Ihr Körper ist wiederum ein Teil des großen Organs. Sie als Tochter oder Sohn werden in dieses hineingeboren und haben die Aufgabe, es weiterzuführen, Mütter und Väter, Großmütter und Großväter zu sein. Jedes Mitglied der Gesellschaft fungiert als ein Teil des großen Ganzen. Sie sind die Hände und die Finger der Gemeinschaft. Dem Stamm kann es nur dadurch gelingen, das Totem weiter zu führen.⁵³ Würde ein Mitglied von seiner Sippe ausgeschlossen werden, so könnte er weiterhin leben und einer Tätigkeit nachgehen, Freude empfinden, seine Berufung allerdings das lebenswichtige Attribut zur Erfüllung seiner Aufgabe in der Gesellschaft, wäre ihm jedoch genommen.⁵⁴ Von dem Totem ausgeschlossen zu werden ist eine größere Qual als zu sterben.

Sein oder Nicht Sein, das ist hier nicht die Frage

Sollte ein Mitglied von seiner Sippschaft durch einen unerwarteten Tod getrennt werden, muss der Klan nicht fürchten, dass er gänzlich verschwindet. Wenn der Verstorbene in seine Gemeinde durch eine Initiation aufgenommen wurde, dann wird er die Toten seines Klans auch auf der anderen Seite finden und sie werden ihn wiederum als den Ihren erkennen können. Der Tod trennt das Mitglied einer Sippe aber auch nicht von seinen Leuten, die noch am Leben sind. Der Übergang zwischen Leben und Tod gestaltet sich fließend. Selbst wenn der Körper des Toten verwest, ist er geistig stets gegenwärtig und wird als solcher wahrgenommen. Opferdarbietungen gelten den Geistern, die genauso mitessen und bedacht werden müssen. Der Tod, so Lévy-Bruhl, stellt nur eine Deplatzierung dar.⁵⁵ Der Tod lässt sich wohl am ehesten als ein *rite de passage* verstehen, als Übergang in einen anderen Lebensabschnitt. Der Tote hat eine Brücke zu überqueren. Die lebenden Mitglieder seines Klans haben die Aufgabe, hierbei den Toten als ihr Mitglied auszugeben. Sie müssen den toten Leuten auf der anderen Seite der Brücke durch ihre Rituale klar machen, dass der Tote zu ihnen gehört, um mitunter dessen Status zu sichern und die anderen Seelen wegen der ungeklärten Verhältnisse nicht zu verärgern. Der Tod geht nicht einher mit der Angst vor dem Sterben oder davor, von der Erdoberfläche ausgelöscht zu werden, nein, er ist wie eine Maske. Heute Mensch, morgen ein Tier, übermorgen ein Geist.

Daraus lässt sich folgern, dass das Individuum oder ein Gegenstand seitens „der Primitiven“

⁵³ Cf. ibd., p. 14.

⁵⁴ Cf. ibd., pp. 15, 79.

⁵⁵ Cf. ibd., p. 15.

nur in einer Totalität wahrgenommen werden kann. Wenn sie selber nicht im ontischen Sinne ein Teil des Ganzen sind, so sind sie es doch im ontologischen Sinne. Sie bleiben auch nach dem Tod integrale Bestandteile, Konstituenten oder Repliken der wirklichen Gesellschaft.

Sein aus kulturellen und Existieren aus naturgebundenen Gründen

Mystische Anteilnahme bedeutet im weiteren Sinne Sein und Existieren. Lévy-Bruhl unterscheidet hierbei zwei Handlungsakte. Die erste Handlung, von der oben bereits die Rede war, ist emotional und gesellschaftlich bedingt, nämlich die Herstellung eines Zusammenhangs, der erst sinnstiftend wirkt und sich aus den Totem und Tabu Regeln des Klans entwickelt hat. Die zweite Handlung ist der Imperativ des Überlebens, der Trieb, welcher befiehlt, dass man sich vor den Feinden in Acht nehmen soll und auf Nahrungssuche geht. Während die von der Natur vorgegebenen Umstände den Menschen dazu drängen, das Leben auf eine bestimmte Art zu führen, da zu jagen, hier zu schlafen und dort zu leben, gestaltet sich das Leben in einer Gesellschaft ganz anders. Die kulturelle Organisation im Klan ist verlässlicher Natur, sie regelt das Leben untereinander und vergisst hierbei nicht die Naturbedingungen in neue, für sie Sinn ergebende Formen zu verwandeln, wodurch sich die Ereignisse des Alltags erklären lassen. Die mystische Anteilnahme enthält nach Lévy-Bruhl beide Komponenten. Hierin stimmt die Verfasserin zu: Das mystische Denken spielt sich schließlich zwischen Natur und Kultur ab. Man darf allerdings nicht vergessen, dass der Standpunkt, wenn es darum geht, die Denkweise „primitiver Völker“ zu verstehen, egal, ob dies mit Instrumenten der westlichen oder östlichen Logik unternommen wird, nur von einem Gesichtspunkt aus getroffen werden kann, nämlich der Kultur. In diesem Sinne kann der hier dargebrachte Ansatz eigentlich nur einer kulturellen Organisationsform in Kollision mit der Natur entspringen. Woher denn auch sonst? An dem die Natur betreffenden Teil des Lebens kann der Mensch sogar als in der Wildnis Lebender (so wie die Eingeborenen, von denen hier die Rede ist) nicht wirklich teilhaben, er kann nicht voraussehen, was ihm widerfahren wird. Wann er den Tod erleiden wird, kann er nicht wissen. Er kann die Natur erst viel später durch die Sesshaftigkeit und den Fortschritt der Technik sowie der Medizin von seinem Lebensraum ausschließen; sich ihrer bemächtigen kann er und wird er jedoch niemals. Die Kultur ist dazu verdammt, ein Teil des großen Ganzen, der Natur zu sein. Darin liegt auch des Pudels Kern, wenn sich Lévy-Bruhl so schwer tut, die „primitive Denkweise“ zu verstehen. Er kann sich selbst von seiner Zeit und seinem sozialen Raum nicht befreien, es verlangt ihn nach Klarheit, Eindeutigkeit, zumindest nach einem Bezug zu seiner zivilisierten Denkweise. Es verlangt ihn nach Homogenität! Die heterogene Wahrnehmung der Naturvölker fasziniert ihn ungemein

und wirft ein großes Rätsel für ihn auf. Die Organisationsform der „Primitiven“, bezweckt, sich gegen die Natur, aber auch gleichzeitig mit ihr zu verbünden. Dies stellt für Lévy-Bruhl ein unüberbrückbares Dilemma dar, das er zu akzeptieren lernt.

Das Totem und seine Wirklichkeit

„... their reality results from participation in the invisible and timeless essence of the group, in a large number of societies in the totem of his clan.“⁵⁶

Was hat es tatsächlich auf sich mit dem Totem? Welche Tabus legt er seiner Sippe auf? Wonach sehnt er sich? Sigmund Freud kommt zu dem Schluss, dass die ältesten Tabugesetze des Totemismus folgende sind:

1. Das Verbot, das Totemtier zu töten.
2. Das Verbot, Geschlechtsverkehr mit dem anderen Geschlecht des Totems zu haben.⁵⁷

Das Sein in der mythischen Wirklichkeit kann ausschließlich nur über die Anteilnahme funktionieren, erklärt Lévy-Bruhl. Gäbe es keine Vorfahren, keine Tiere oder Pflanzen, keine Archetypen, wäre die Tugend der Anteilnahme umsonst. Woran ließe sich die Anteilnahme sonst nachempfinden? Das Individuum würde gar nicht erst bestehen ohne eine (Ahnen-)Kette an Bezugspunkten. Das wiederum erfordert den blinden Glauben an jene Dinge, die vom Totem vorgegeben werden. Das Totemtier muss nicht unbedingt ein Tier sein. Der Bruder oder die Schwester aus dem Totem können ebenfalls als Tier bzw. unter der Maske eines Tiers auftreten. Dazu aber später ausführlicher.

Der Zustand, in dem wir uns befinden

Bleiben wir bei dem abrupten Tod eines Klanmitgliedes. Lévy-Bruhl nennt ein Fallbeispiel dazu. Ein Vater, der seine Tochter unerwartet verliert, konsultiert jemanden, der etwas von übernatürlichen Kräften versteht. Dieser erklärt dem Vater, dass die Tochter von zwei Hexen aufgegessen worden sei. Die Tochter wird beigesetzt und jeder weiß, dass ihr Körper zur Zeit der Beisetzung unversehrt ist. Folglich kann das, was an der Tochter gegessen wurde, nicht der Körper gewesen sein. Sie wird dem Vater auch nach ihrem Tod in einer Gestalt, ob in ihrem eigenen Körper oder unter einer anderen Maske, erscheinen. Gegessen wurde die Tochter also auf spirituelle Weise. Sie wurde von den Hexen dazu verdammt, zu sterben. Der

⁵⁶ L. Lévy-Bruhl: *1857-1939 The Notebooks On Primitive Mentality*, Blackwell. Oxford, 1975, p. 17.

⁵⁷ S. Freud: *Totem und Tabu*, Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1991, p. 80.

Vater fragt sich jedoch nicht nach dem Warum. Er versucht die Hexen nicht zur Rechenschaft zu ziehen. Was passiert ist, ist passiert. Die Antwort, nach der er gesucht hat, hat er von einem Seher, Schamanen oder Mediziner erhalten. Es geht ihm nicht darum zu erfahren, warum sie gerade seine Tochter ausgesucht haben. Es geht ihm lediglich um eine Erklärung für den Zustand des Totseins. Das hat damit zu tun, meint Lévy-Bruhl, dass der Eingeborene sich nur für den Anfang und das Ende von Dingen interessiert. Die momentane Situation, der gegenwärtige Zustand seien wichtig. Dafür bedarf es einer Erklärung, egal, ob die Ereignisse für die Beteiligten gerechtfertigt waren oder nicht.⁵⁸

So viel Unerklärliches

Der Eingeborene hält die unsichtbare übernatürliche Macht dafür verantwortlich, wenn etwas passiert, das nicht unmittelbar durch eine Handlung seinerseits geschehen ist. Diese Macht ist allgegenwärtig, er spürt sie, auch wenn sie nicht auf ihn einwirkt. So lange die Handlungen des Eingeborenen keine Ereignisse verursachen, deren Motivation nicht nachvollziehbar ist, ist alles im grünen Bereich. Der Mensch fühlt sich andernfalls unter dem Einfluss jener unsichtbaren und unerklärlichen Macht, die er erklären haben möchte. Lévy-Bruhl behauptet, das Verlangen des Eingeborenen nach einer Kausalität zwischen den Dingen, die ohne sein Zutun passieren, basiere darauf, dass er die Funktionalität dieses Aktes hinterfrage.

„It needs an explanation, and as long as one is not given it will never be satisfied.“⁵⁹

Egal wie absurd, phantastisch, mystisch und an den Haaren herbeigezogen die Antwort auf die Frage ausfallen mag, warum die Tochter gestorben ist, der betroffene Vater wird es hinnehmen. Es gilt hier für das Ende eine adäquate Funktion zu finden. So wie dem Essen, Trinken, Atmen eine lebenswichtige Funktion zukommt, soll eine für das Ende gefunden werden. Funktionen werden jedoch nicht hinterfragt, solange sie einwandfrei funktionieren. Es bedarf schließlich nur dann einer Hinterfragung und Überprüfung des Konzepts, wenn eine Störung auftritt - in diesem Fall der abrupte Tod eines geliebten Menschen. Genauso wie der Anfang der Dinge eine Erklärung erfordert, verlangt es auch das Aufhören.

„... it seems clear that the primitive mentality immersed in this environment adapts itself to the best of its ability according to the traditional system and thinks no more about it, no longer asks how the regular relationship of phenomena is formed, that it does not perceive atmospheric pressure, nor how it breathes and digests, as long as the functions do not suffer from any trouble.“⁶⁰

⁵⁸ Cf. L. Lévy-Bruhl: *1857-1939 The Notebooks On Primitive Mentality*, Blackwell. Oxford, 1975, pp. 19, 20. Eine Annahme, die durchaus einen Widerspruch in sich birgt.

⁵⁹ ibd., p. 26.

⁶⁰ ibd., p. 29.

Aus diesem Grund hat die Unterbrechung oder der Fehler im System genauso einen Wirklichkeitswert wie der reguläre Ablauf der Dinge⁶¹, er muss jedoch, je nachdem, was für ein verstörender Fall sich ereignet hat, erklärt werden. Eine Erfahrung mystischer Art besteht also darin, dass sie mit bestimmten Unterbrechungen die unsichtbare und unbekannte Realität offenbart. Die unsichtbare Kraft aus der benachbarten anderen Welt, die Macht der Geister und der Toten zeigt sich durch eben diese Handlungen, die wir sonst nicht zu sehen imstande wären.⁶² Sie offenbart sich nur zu bestimmten Anlässen, und zu dieser Erfahrung gehört es nun einmal dazu, dass diese Phänomene gedeutet und den Geistern zugeschrieben werden.

Fließende Übergänge

Wenn es keine Grenzziehung zwischen den Lebenden und den Toten gibt, so ist anzunehmen, dass eine ähnliche Differenzierung zwischen Mensch und Tier gleichfalls nicht gegeben ist.

Wenn ein Hexer aus Afrika seine Opfer mittels eines Krokodils umbringt, dann indem er das Tier dazu bringt, seine Befehle auszuführen oder indem er sich in ein Krokodil verwandelt. Einem rationalen Konzept zufolge müsste jetzt eine Entscheidung getroffen werden: Entweder hat er das Krokodil verzaubert oder er hat sich selbst in ein Krokodil verwandelt. Fragt man den Eingeborenen, was nun wirklich passiert ist...

„..., often he cannot say which of the ways of acting has been chosen. The question does not interest him. He knows that the witch, at his will, can as well choose one as the other. The power and the action of the witch are alone important to him.“⁶³

Für den „Primitiven“ sei es selbstverständlich, dass ein Mensch in ein Tier mutieren könne. Die Transformation beginne damit, dass er sich in ein Tier verwandelt, und höre damit auf, dass er sich wieder zurück in einen Menschen verwandelt. Mythen haben den „Primitiven“ gelehrt, dass die Form des Individuums schlichtweg ein Un- und Zufall ist. Was den „Primitiven“ wirklich interessiere, sei die Macht, die Form zu ändern. Ob der Hexer mit dem Mittel der Gedankenübertragung arbeitet, ob er seine Haut bzw. seinen Körper verwandelt, es geht um die Tatsache, dass ihm diese Macht obliegt und er sie anwendet. Welches der Verfahren konkret angewandt wurde, ist irrelevant.⁶⁴

Aus diesem Grund herrsche keine konzeptuelle Wahrnehmung unter den „Primitiven“. Zwar würden die gleichen Wörter und Bezeichnungen verwendet, um Tiere, Pflanzen und

⁶¹ Cf. ibd., p. 30.

⁶² Cf. ibd., p. 28.

⁶³ ibd., p. 30.

⁶⁴ Cf. ibd., p. 40. Hier werden drei Fallbeispiele genannt, in denen die Beschuldigten oder Zeugen keine konkrete Antwort in Bezug auf das genannte Delikt zu geben wissen. Der Vater habe einerseits gesehen, und andererseits auch nicht gesehen, dass seine Frau ihre Tochter gegessen habe.

Gegenstände zu bezeichnen, aber dabei handle es sich nicht um das gleiche Konzept bzw. die gleiche Semiotik.⁶⁵ Bruhl zu Folge arbeiten die „Primitiven“ mit generischen Bildern, die jedoch keine Perspektive besitzen. Diese Bilder existieren, sie weisen auf eine bestimmte Funktion des genannten Tieres, der Pflanze oder des Gegenstandes hin, ohne jedoch auf ein System von Wertigkeiten hinzuweisen. Es handle sich weder um übergestellte, noch um niedrigere Eigenschaften, eine Hierarchie sei nicht vorhanden: etwas, das unabdinglich ist, wenn man ein logisches Konzept begründen will, so Lévy-Bruhl.⁶⁶

Die Dualität-Einheit oder der Glaube an den Wahnsinn

Die graue Zone, in der sich Natur und Kultur gegenüberstehen, wird von der zivilisierten Wahrnehmung Lévy-Bruhls als Eigenheit präsentiert. Man müsse sie hinnehmen, wie sie ist, meint er. Und gerade diese Zone der sich überlappenden konzentrischen Kreise ist eigentlich ein Mysterium, das es seit Anbeginn der Menschheitsgeschichte zu beschreiben gilt. Die mystische Anteilnahme ist in erster Linie eine Gegenüberstellung von Leben und Tod, weiters von Tier und Mensch, von Frau und Mann, schließlich von Gut (Klan) und Böse (Tabu). Die Rede ist von einem System, das von Gegenüberstellungen lebt, und sie dennoch als eine Einheit begreift. Es handelt sich bei den „Primitiven“ tatsächlich um Gegenüberstellungen und nicht um Gegensätze.⁶⁷ Dieses System zeugt eindeutig von Heterogenität. Es lässt ein Nebeneinander von Dingen zu, deren Bejahung oft in den Wahnsinn eingehen würde: himmelhoch jauchzend und zu Tode betrübt zugleich, ohne sich für einen dieser Seinszustände entscheiden zu müssen.

Lévy-Bruhl gesteht, dass er in seiner anfänglichen Annahme, was die *participation mystique* anbelangt, geirrt habe. Er habe die Herausforderung in der Erklärung der kollektiven Wiedergabe der „primitiven“ Mentalität gesehen, vor allem in ihren logisch nicht nachvollziehbaren Verbindungen untereinander. Nun habe er sie als Faktum hergenommen, statt zu versuchen, sie logisch zu verstehen. Er schließt auf folgende Grundeigenschaften:

„What exists is the *fact* (not the law) that 'primitive man' very often has the feeling of participation between himself and such and such surrounding things or objects, of nature or of the supernatural, with which he is in or enters into contact, and that no less frequently he imagines similar participations between these things and objects.“⁶⁸

Hier geht es um die Realisierung dessen, dass der Mensch nicht alleine ist, und dass er

⁶⁵ Cf. ibd., p. 32.

⁶⁶ Cf. ibd., pp. 36, 58.

⁶⁷ „... 'primitive men' reject contradiction, (...) in the immense domain of the supernatural they do not generally perceive it and thus are not shocked by it.“ Cf. ibd., p. 57.

⁶⁸ ibd., p. 61.

Gesetzen der Natur sowie Zufällen unterliegt, auf die er keinen Einfluss nehmen kann. Der Glaube an das Übernatürliche und das Wissen darüber, in Berührung damit zu sein oder von ihm berührt zu werden, ist ein Weg, sich die Dinge zu erklären, für die es eigentlich keine Erklärung gibt.

„In other words, myths are histories which have truly happened but which have taken place in a time, in a space, in a world which is not identical with the time, space and world of the present, and which, though distinct if not separate, is no less 'real'. ... It is a reality which is felt at one and the same time as beyond doubt and as having something peculiar to it which characterizes it directly.“⁶⁹

Ein Nicht-Konzept, unter anderem, weil es den Rahmen des Raums und der Zeit auflöst, Vergangenheit sowie Gegenwart in sich vereint, keinen bestimmten Ort kennt, sondern lediglich durch den Glauben fundiert ist, also durch die Anteilnahme an dieser wahnsinnigen Wahrheit. Das Mystische ist etwas, das sich uns in der Gestalt einer Geschichte präsentiert, die von sich aus entstanden ist und ein darüber Erzählen nur dann zulässt, wenn es dieselbe Sensation hervorruft. Und dies kann nur durch Nachahmung gelingen. Einen Mythos treu wiederzugeben, würde in diesem Sinne bedeuten, ihn nachzuerzählen. Jeder Versuch von ihm abzukommen und ihn in logisch konzeptualistische Schalen zu pressen, würde erst recht wieder darin enden, einen Mythos zu erschaffen.

Der Weiße Dampfer im Kontext der mystischen Anteilnahme

Der Junge und seine Weltanschauung decken sich sehr stark mit Lévy-Bruhls Perspektive der mystischen Anteilnahme. Es besteht eine empirisch nicht nachweisbare Verbindung zwischen dem Jungen, seinem Großvater und deren Vorfahren sowie dem Totemtier. Der Junge reiht sich mit seinen Vorfahren in ein Glied. Er fühlt sich nur dann gut aufgehoben und empfindet sich nur dann als ein Teil seiner Sippschaft, wenn er die Geschichten seines Großvaters nacherzählen kann. Es kann sich ein Bestehen außerhalb des Totems nicht vorstellen.

Er fleht das Bugu-Tier an, es möge seiner Tante ein Kind bringen. Es ist überzeugt davon, dass das Tier wieder in seinen Heimatwald zurückgekehrt ist. Das Tier aus den Mythen ist für ihn wirklich, und es ist gekommen, weil es den Menschen den Mord an seinen Kindern verziehen hat.

Die Verbindung zwischen Mensch und Tier, wie sie Lévy-Bruhl erklärt, ist insofern sehr wichtig, weil erst dadurch verständlich wird, dass Wesenheit in beide Richtungen funktionieren kann. Ein Tier kann Mensch sein und ein Mensch genauso Tier. Die Haut ist lediglich eine Maske, ob sie die Gestalt eines Tiers besitzt oder eines Menschen, ist

⁶⁹ ibd., p. 63.

nebensächlich. Zwei Gegenüberstellungen, die sich nicht ausschließen müssen, so lange man daran glaubt. Dass der Junge sich in einen Fisch verwandelt, ist daher genauso wirklich, wie die Tatsache, dass er eigentlich das Totemtier ist.

Fassen wir zusammen: Der Junge besitzt ein kollektives Bewusstsein und versteht sich nicht als ein Individuum; er möchte in Verbindung zu seinem Totem gebracht werden. Zweitens ist die erzählte Wirklichkeit genauso real für ihn wie die, in der er lebt. Er bewegt sich frei von den Gegebenheiten des Raums und der Zeit. Er identifiziert sich mit seinem Klan und den Dingen, die ihn umgeben. Er kann sich in ein Tier verwandeln, auch daran besteht kein Zweifel. Die mystische Anteilnahme ist demnach komplett, jedoch mit der ausschlaggebenden Feinheit, dass die Totem-Regeln nicht das Töten der Mutter = die gehörnte Hirschkuh/ Bugu/ Totemtier verbieten, sondern des Kindes = gehörnte Hirschkuh/ Bugu/ Totemtier untersagen, weshalb es zu dem für den Leser katastrophalen Ende kommt: Das allerwichtigste Gebot wurde trotz mystischer Anteilnahme nicht wahrgenommen.

2.2. Die Funktion des Totemismus nach Sigmund Freud

Es ist insofern von Bedeutung, auch Freuds anthropologische Arbeit *Totem und Tabu* mit einzubeziehen, weil Lévy-Bruhl schließlich das Fehlen einer gewissen Logik und der Konzeptualität bei den Eingeborenen bemängelt, wohingegen Freud den Totemismus als Vorgänger der Religion betrachtet und einen Grund sowie eine bestimmte Absicht hinter der Lebensform der „Wilden“ zu erkennen vermag. Seine pragmatische Herangehensweise ist nach der Lévy-Bruhls durchaus erfrischend und willkommen. Es kommt nicht von ungefähr, dass Sigmund Freud die Funktion des Totemismus auch mit dem Ödipus-Komplex zu verbinden weiß. Er sieht in den Totem-Ritualen eines Klans seine Thesen zur unterdrückten Sexualität in der zeitgenössischen Gesellschaft bestätigt. Tatsächlich ist es so, dass es Freud durch die Berufung auf Ethnologen und Anthropologen wie Atkinson, Charles Darwin und Robertson Smith gelingt, seine Thesen mit überzeugenden Erklärungen zu untermauern.

Bevor wir wieder auf den Weißen Dampfer zu sprechen kommen, empfiehlt sich ein kleiner Abstecher in Sigmund Freuds Analyse der Opfermahlzeit:

Die Opfermahlzeit ist dazu gedacht, Stammesverwandte zusammen zu bringen. Es soll zu einem geselligen Beisammensein kommen, jedoch lautet die Voraussetzung: Geschlossene Gesellschaft. Es werden nur Mitglieder eines Klans eingelassen. Wie verhält es sich dann also mit den Frauen? Manche sind Angehörige von verschiedenen Verwandtschaftsstämmen, weil

sie in die Familie eingeheiratet haben, und die anderen, die stammeseigenen Frauen, genießen den Status der Schwester. Beide sind folglich für die Männer des Klans unantastbar und Tabu (sonst könnte der Vater auf die Idee kommen, alle seine Töchter für sich zu beanspruchen und würde somit seine Söhne von ihrem Recht auf ihre Sexualansprüche ausschließen).⁷⁰

„In einer solchen Familie gibt es keine gemeinsame Mahlzeit. Die Wilden essen noch heute abseits und allein und die religiösen Speiseverbote des Totemismus machen ihnen oft die Essgemeinschaft mit ihren Frauen und Kindern unmöglich.“⁷¹

Freud zufolge ist *kinship* älter als die Opfermahlzeit. Das heißt, am Anfang war die Brüdervereinigung (gegen den Vater), und die Opfermahlzeit galt anfänglich den Männern des Klans und nicht den Frauen.

Wann und zu welchem Anlass fand eine Opfermahlzeit statt?

„Es gab, wie wir gehört haben, keine Stammeszusammenkunft ohne Tieropfer, aber – was nun bedeutsam ist – auch kein Schlachten eines Tieres außer für solche feierliche Gelegenheiten.

Man nährte sich ohne Bedenken von Früchten, Wild und von der Milch der Haustiere, aber religiöse Skrupel machten es dem einzelnen unmöglich, ein Haustier für seinen eigenen Gebrauch zu töten. Es leidet nicht den leisesten Zweifel, sagt Robertson-Smith, dass jedes Opfer ursprünglich Clanopfer war und dass das *Töten eines Schlachtopfers* ursprünglich zu jenen Handlungen gehörte, *die dem einzelnen verboten sind und nur dann gerechtfertigt werden, wenn der ganze Stamm die Verantwortlichkeit mit übernimmt.*“⁷²

Es gebe bei den „Primitiven“ lediglich nur eine Art von Handlung, nämlich jene, die dazu diene, die Heiligkeit des Stammes und somit auch die des gemeinsamen Blutes zu würdigen, die Opferdarbietung.

Das Opfertier könne durchaus mit einem schuldigen Stammesgenossen identifiziert werden, der in aller Öffentlichkeit exekutiert werden soll. Diese Handlung werde dadurch gerechtfertigt, dass die opfernde Gemeinde, ihr Gott und das Opfertier eins sind. Es fließt das gleiche Blut in ihren Adern, sie sind verwandt, sie dürfen ihren Bruder/das Opfertier töten. Das Opfertier sei Robertson-Smith zufolge aber auch mit dem Totemtier gleichzusetzen.

Es soll zwei Arten von Opfern gegeben haben: reine und unreine Tiere. Als rein galten Haustiere, weil sie mit den Menschen unter einem Dach lebten. Unrein waren tendenziell jene Tiere, die man nicht töten/opfern durfte, weil sie freies Wild waren. Nach eingehender Forschung sei bewiesen worden, dass die unreinen Tiere heilige Tiere gewesen sein müssen.

⁷⁰ Cf. S. Freud: *Totem und Tabu*, Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1991, p. 195. Die Rede ist von Darwins Theorie von der Urhorde. Diese Hypothese vom Urzustand, so wie ihn Darwin annimmt, sei nirgendwo Gegenstand von Beobachtung gewesen, so Freud.

⁷¹ ibd., p. 189.

⁷² ibd., p. 190.

Diese Tiere dürften ursprünglich mit den Göttern identisch gewesen sein. Ihre Opferung war eine Bestätigung dafür, dass die Gläubigen mit dem Tier, folglich also auch mit dem Gott blutsverwandt sind.⁷³

„Alle Tiere sind ursprünglich heilig, ihr Fleisch ist verboten und darf nur bei feierlichen Gelegenheiten unter Teilnahme des ganzen Stammesgenossen werden. Das Schlachten des Tieres kommt dem Vergießen von Stammesblut gleich und muss unter den nämlichen Vorsichten und Sicherungen gegen Vorwurf geschehen.“⁷⁴

Die Haltung von Haustieren macht es im Laufe der Zeit jedoch unmöglich, die Tiere nicht zu schlachten. Das Domestizieren ist ein Prozess, der heilige bzw. unreine Tiere allmählich in koschere Tiere verwandelt hat und soll daher dem Totemismus ein Ende gesetzt haben.⁷⁵

Was geschieht bei einer Opfermahlzeit /-darbietung? Wofür steht sie?

Unter der Anwesenheit aller Klan-Mitglieder wird das Blut des Totemtiers vergossen, hierbei tanzen manche um das Feuer und imitieren dabei die Geräusche des Tieres, manche haben sich das Fell des Tieres umgehängt, manche einen Zahn. Das Tier wird beweint und beklagt: ohne Totenklage kein Opferfest. Der Klan muss eine Vergeltung durch die Götter fürchten und sich seiner Tat schämen. Die Totenklage ist sein Bekenntnis und gleichzeitig seine Abwälzung der Schuld.⁷⁶

Der psychoanalytische Ansatz Sigmund Freuds vertritt die Meinung, dass das Totemtier ein Vatersurrogat ist. Dies werde durch die ambivalente Haltung des Klans gegenüber dem Opfertier erkennbar. Einerseits freue man sich auf die Tötung und andererseits betraue man das Tier. Freud meint, es handle sich um die gleiche Gefühlsambivalenz, die Kinder und Neurotiker mit ihren Vätern assoziieren. Das Totemtier kann als Vaterersatz hergenommen werden, so Freud, schließlich spiegelt es die Gefühle des Jungen seinem Vater gegenüber wider. Ob der Vaterkomplex zuerst da war oder das Totemtier, steht hier nicht zur Debatte, gewiss ist allerdings, dass es einer Erklärung bedarf, woran die Beziehung zum Vater leidet. Freud zufolge steckt dahinter folgender Interessenskonflikt:

„Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende. Vereint wagten sie und brachten zustande, was dem einzelnen unmöglich geblieben wäre. (Vielleicht hatte ein Kulturfortschritt, die Handhabung einer neuen Waffe, ihnen das Gefühl der Überlegenheit gegeben.) Dass sie den Getöteten auch verzehrten, ist für den kannibalen Wilden selbstverständlich. Der gewalttätige Urvater war gewiss das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Bruderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehrns die Identifizierung mit ihm durch, eigneten

⁷³ Cf. ibd., p. 190.

⁷⁴ ibd., p. 191.

⁷⁵ ibd., p. 195.

⁷⁶ Cf. ibd., p. 194.

sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an. Die Totemmahlzeit, vielleicht das erste Fest der Menschheit, wäre die Wiederholung und die Gedenkfeier dieser denkwürdigen, verbrecherischen Tat, mit welcher so vieles seinen Anfang nahm, die sozialen Organisationen, die sittlichen Einschränkungen und die Religion.“⁷⁷

Der Ödipus-Komplex mit dem Mord an dem Vater und der Inzest-Beziehung zur Mutter hat demnach ihren Ursprung in den ersten Bruderscharen. Eigentlich stammt die Annahme, dass die Söhne auf die Kraft und den Einfluss des Vaters in der Horde eifersüchtig waren, von Charles Darwin. Seine Theorie zur Urhorde geht eben davon aus, dass der übermächtige Vater von seinen Söhnen entmachtet werden muss. In Anlehnung an den Anthropologen Atkinson sieht Freud Darwins Thesen bestätigt, obwohl er dieser Annahme zunächst kritisch gegenüber stand. Atkinson soll sein Leben in Neukaledonien – eine zu Frankreich gehörende Inselgruppe im Pazifik, östlich von Australien gelegen – verbracht haben, wo er die einmalige Gelegenheit hatte, wilde Rinder- und Pferdehorden zu beobachten. Atkinson vermerkt, dass es wiederholt zur Tötung des Vattertieres kommt. Nach der Beseitigung des Vaters kommt es zum Zerfall der Horde, weil die siegreichen Söhne einen erbitterten Kampf gegeneinander zu führen beginnen. Freud fasziniert die Tatsache, dass Atkinson ohne den Wink der Psychoanalyse und der Arbeiten von Robertson-Smith erkannt hat, dass es infolgedessen niemals zu einer neuen Organisation der Gesellschaft kommen werde. Es handle sich um eine ewige Machtübernahme aus der Hand des allein herrschenden tyrannischen Vaters in die Hände der den Vater verneinenden Söhne, um daraufhin wieder in einer Hand einer die Brüder verneinenden Gewalt zu enden.⁷⁸

Wie lässt sich das Tabu, das Totemtier zu töten, erklären?

Die Tötung des Totemtiers steht symbolisch für die Beseitigung des Vaters durch die Söhne. Es handelt sich um ein Delikt, das, wie oben bereits hingewiesen wurde, nur dann gerechtfertigt werden kann, wenn alle Stammesmitglieder daran beteiligt sind. Mit dieser Schandtät geht ein Schuldbewusstsein einher, die Verantwortung, den Vater getötet zu haben. Das Trauern um den Vater, das Beklagen, die Zubereitung der Mahlzeit durch die Frauen, das Tanzen, die Opferfeier an sich dienen dazu, die Schuld von sich zu weisen und dennoch sich der begangenen Gräueltat bewusst zu sein. Eben jene ambivalente Gefühlshaltung, die Freud dem Kind und dem Neurotiker zuschreibt, jene Dualität-Einheit, die Lévy-Bruhl um den Verstand zu bringen droht, weil die den Dingen oder Menschen zugesprochene Symbolik nicht darauf beschränkt bleibt, symbolisch zu sein, sie erlangt erst durch die Symbolik einen

⁷⁷ ibd., p. 196.

⁷⁸ Cf. ibd., pp. 196, 197.

persönlichen Wahrheitswert und Sinn. Mit „sie“ sind hier die Interessenskonflikte, Probleme, Wünsche, Träume gemeint, jene Dinge, die dem Unterbewusstsein entspringen und nur dem Menschen unerklärlich und übernatürlich erscheinen, wobei es sich hierbei spätestens seit dem Aufkommen der Psychoanalyse um den „gesunden Menschenverstand“ handelt, der versucht, die Außenwelt, die er erfährt, mit seiner Innenwelt in Einklang zu bringen, und vice versa.

Die Opfermahlzeit dient dazu, mit seinen Sünden Frieden zu schließen, indem man die Gräueltat neu inszeniert und somit in Erinnerung ruft. Das Andenken des Vaters kann nur auf diese Art geheiligt werden. Nachdem das ins Gedächtnis-Rufen des Mordes mit einem immensen emotionalen Aufwand, mit Verantwortung sowie dem Schuldbewusstsein einhergeht, lässt sich ein solches Debakel nicht jeden Tag re-inszenieren. Warum wird aber die Tötung des symbolisch beladenen Klan-Tieres verboten, wenn es heißt, dass es gerechtfertigt ist, solange alle Stammesgenossen mitmachen?

Um diese Frage beantworten zu können, stellt Freud die zwei wichtigsten Tabus (Die Tötung des Totemtiers - gemeint ist damit eigentlich die Tötung eines Stammesverwandten - und der Geschlechtsverkehr mit einer/einem Stammesverwandten) einander gegenüber. Dass das letztere Tabu, das Verbot des Geschlechtsverkehrs unter Klan-Mitgliedern, strikter eingehalten werden muss, erfüllt einen sinnvollen Zweck.

„Somit blieb den Brüdern, wenn sie miteinander leben wollten, nichts übrig, als – vielleicht nach Überwindung schwerer Zwischenfälle – das Inzestverbot aufzurichten, mit welchem sie alle zugleich auf die von ihnen begehrten Frauen verzichteten, um deren(t)wegen sie doch in erster Linie den Vater beseitigt hatten.“⁷⁹

Das Verbot, das Totemtier zu erlegen jedoch, was ja einen symbolischen Stellenwert hat, müsste nicht unbedingt eingehalten werden. Und dennoch gibt es ein solches Verbot. Freud erklärt:

„Nur das eine, die Schonung des Totemtiers, ruht ganz auf Gefühlsmotiven.“⁸⁰

An das Tabu nicht zu morden wurde der Totemismus, das Verbot, das heilige Tier zu töten, angeknüpft. Darin sieht Freud den ersten Versuch einer Religion.

„Bot sich dem Empfinden der Söhne das Tier als natürlicher und nächstliegender Ersatz des Vaters, so fand sich in der ihnen zwanghaft gebotenen Behandlung desselben doch noch mehr Ausdruck als das Bedürfnis, ihre Reue zur Darstellung zu bringen. Es konnte mit dem Vatersurrogat der Versuch gemacht werden, das brennende Schuldgefühl zu beschwichtigen, eine Art von Aussöhnung mit dem Vater zu bewerkstelligen. Das totemistische System war gleichsam ein Vertrag mit dem Vater, in dem der letztere all das zusagte, was die kindliche Phantasie vom Vater erwarten durfte, Schutz, Fürsorge und Schonung, wogegen man sich

⁷⁹ ibd., p. 198.

⁸⁰ ibd., p. 198.

verpflichtete, sein Leben zu ehren, das heißt die Tat an ihm nicht zu wiederholen (...).“⁸¹

Der Totemismus ist ein Vertrag, der mit dem Gewissen eingegangen wird, um dem Vater zu beweisen, dass man sich für seine Tat schämt und ihn um Vergebung bittet. Die Opfermahlzeit ist demzufolge eine Feier, die selten stattfindet, und wenn, dann nur um sich zu seiner Schandtat zu bekennen. Das Tier steht für die Reue des Sohnes ein und besiegelt gleichzeitig die Zweckmäßigkeit seiner Tat.

„Hätte der Vater uns behandelt wie der Totem, wir wären nie in die Versuchung gekommen, ihn zu töten.“⁸²

Fazit

Wollte man Freuds Worte zerpfücken, klingt es so, als sei er der Meinung, die Totem-Werdung des Opfertiers, des Vaterersatzes also habe die Neurose hervorgerufen und nicht das Töten des Vaters an sich. Als wäre es legitimer, den Vater zu töten und dabei die Tat nicht hinzunehmen. Gefühle der Reue seien hierbei lediglich die schwachen Nerven eines Neurotikers, mit denen er sich selbst quäle. Wie darf man die Aussagen Freuds bezüglich des Vaterkomplexes verstehen? Zeugt es von einer falschen Haltung Buße zu tun, weil man im Nachhinein eingesehen hat, dass man dem anderen eigentlich ein Leid zugefügt hat? Die Antwort darauf ist ethisch, soziologisch und kulturell bedingt, jedoch nicht psychologisch.

Sollte hier die Frage nicht eher lauten: Wie lässt sich der Machttrieb erklären, der einen Menschen dazu bringt, gewisse Dinge zu tun, die man vielleicht nicht tun sollte? Die Machtausübung oder eine böse Handlung ist kein Objekt, das sich als solches begreifen oder in Besitz nehmen lässt. Denn hier liegt der entscheidende Unterschied zwischen Freud und Lévy-Bruhl: Dem einen mangelt es an Konzeptualität, wenn es um die Eingeborenen geht, der andere sieht dort die Wiege der Religion bzw. den Ursprung der Neurose (westlicher Machtansprüche). Freud findet in den Arbeiten der ersten Anthropologen eine Bestätigung für die heutige Gesellschaft und ihre Probleme. Lévy-Bruhl hingegen versucht auf die große Kluft hinzuweisen, die zwischen den Eingeborenen und den kultivierten Menschen besteht. Es mangelt ihnen an zivilisierter Logik, ist sein Argument. Wohingegen Freud eine Logik zu erkennen und den Ödipus-Komplex auf das Unbewusste zurückgeführt zu haben glaubt. Wo doch aus der Tat der Tötung eines Tieres oder Menschen nichts Unterdrücktes spricht, denn hier spricht die Tat für sich. Selbst innerhalb der Argumentationsführung Freuds, es handle sich um einen neurotischen Akt, fällt die Beweisführung mangelhaft aus. Er kann nicht

⁸¹ ibd., p. 199.

⁸² ibd., p. 199.

hinreichend erklären, warum der Sohn vor Eifersucht so geblendet ist, dass er den Vater ermorden muss, um die Macht an sich zu reißen. Um der Schwestern willen kann er den Vater nicht umgebracht haben, weil er sich an ihnen nicht vergreifen darf, Tabu Nummer Zwei. Das Ritual der Opfermahlzeit wird demzufolge nur deswegen eingeführt, weil der Sohn Angst hat, seine Nachfahren oder Brüder könnten seine Macht auch stürzen. Es ist ein Pakt, ein Abkommen des Gehorsams, der hier geschlossen wird und dem, der diesen Vertrag seinen Gläubigern aufoktroziert, eine bestimmte Macht zuspricht. Man muss sich fragen, was sich ein Machtsprechender davon erhofft? Welche größere Macht gibt es, als die des Agierens und Handelns? Einen verbalen Vertrag einzugehen, der daraufhin zielt, über die Tat zu schweigen? Ein Festmahl des Schweigens? Diese Art der Interpretation von Totem- und Taburegeln, die Freud zuzuschreiben ist, lässt keinen Zweifel an Homogenität und Eindeutigkeit. Wohingegen Lévy-Bruhls mystische Anteilnahme Heterogenität propagiert, die eine derartige Aussage nicht zulässt. Denn er hat durch seine eigenen Beobachtungen und Erfahrungen mit den Eingeborenen erkannt, dass es sich nicht nur um eine Dichotomie handelt, zwei entgegen oder aufeinander wirkende Kräfte (Lebende/Tote; Natur/Kultur; Mensch/Hexe; Mensch/Tier). Es gibt demnach keine ausschließliche oder zwei gegensätzliche Arten, wie sich Dinge ereignen können, sie können mehrere Varianten gleichzeitig enthalten und in sich aufnehmen ohne die ausgelassenen zu verleugnen. Und gerade darin liegt die Magie des Zauberers, sagt Lévi-Strauss. Der Versuch, das unergründlich Mystische zu klassifizieren, geht ihm zufolge einher mit anderen Verfahren, der Welt und ihren Objekten – allem, was im Denken des Menschen vorhanden ist – Schablonen aufzuerlegen; der Welt, für die in Form von Sprache, Geschichte, Essen, Kleidung – von allem, was sich unter der Bezeichnung Kultur fassen lässt – nie genug Bedeutungen geschaffen werden können. Es repräsentiert ein (sonst den Kindern eigenes) Bezugssystem, das aus der Zwickmühle der Begrenztheit der Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant heraushelfen soll.⁸³

Um auf den Weißen Dampfer zurückzukommen...

Es geht um das Kind, das in dem Totem, das hier für die traditionelle Lebensweise der Kirgisen steht, lebt und an den Tabus, die vom sowjetisch-nationalen Kulturkonzept auferlegt werden, zugrunde geht. Ob das Totemtier symbolisch für den Vater oder die Mutter verwendet wird, ist irrelevant. Tatsache ist, dass die Gesellschaft, die der Autor attackiert, zu sehr damit beschäftigt ist, sich zu legitimieren, als auf die elementarsten lebenswichtigen Dinge zu achten. Im Kampf zwischen dem guten traditionellen Großvater und dem bösen

⁸³ Cf. C. Lévi-Strauss: Strukturele Anthropologie. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967, pp. 183-254.

modern denkenden Onkel Orozkul wird dem Jungen keine Bedeutung zugesprochen. Keiner der beiden Seiten ist bereit, die Verantwortung für seine an dem Jungen begangenen Taten zu übernehmen. Das Reuegefühl bleibt gänzlich aus. Es kann auf den Tod des Jungen hin weder nach Lévy-Bruhls Konzept eine Erklärung seitens der Erwachsenen aus dem Weißen Dampfer gegeben werden (das lässt die Erzählung durch das offene Ende nicht zu, am Ende hat der Erzähler das Wort wieder an sich gerissen), noch kann die Logik Freuds Herr der Sache werden, wieso das Opfertier/Kind sich selbst umbringen sollte. Für den Tod und das Töten gibt es ein Erklärungsmodell. Der Selbstmord besitzt die Eigenschaft, unergründlich zu sein und begründet eigentlich erst dadurch das Mystische in der Erzählung Ajtmatovs.

2.3. Das Vertrauen in die junge Generation als Mythos in Ajtmatovs Werk

Müssen denn alle Kinder bei Ajtmatov sterben? Nein, das tun sie durchaus nicht. Und sie begehen auch nicht Selbstmord. Ein Exkurs in das literarische Schaffen des Autors kann vielleicht dazu beitragen, Klarheit zu verschaffen, wofür das Kind steht, mit was für einer Symbolik es versehen bleibt und ob es auch ein Ende-Gut-Alles-Gut für die Jugend von heute geben kann.

Als erstes kommt *Der Junge und das Meer* (1977) in den Sinn, weil das Kind nicht nur ein Motiv in der Erzählung darstellt, sondern auch das Thema ausmacht. Hierbei handelt es sich um einen Jungen, der mit seinem Vater, einem Stammesälteren und einem Fischer, auf die See hinausfährt, um zu fischen. Der Junge, der ein Übergangsritual durchmacht, ist stolz darauf, dass man ihn mitgenommen hat, jedoch birgt die See ungeahnte Gefahren. Das Boot wird in einen weißen Mantel eingehüllt und irrt im Nebel umher. Da man nicht damit gerechnet hat, im Nebel verloren zu gehen fehlt es an ausreichenden Essensvorräten. Drei Tage vergehen, ehe wieder Land in Sicht ist. Der Reihe nach werfen sich zuerst der Stammesältere, dann der Fischer und der Vater über Bord, um das Überleben des Jungen zu gewährleisten. Niemand hatte vorausgesehen, dass das Erwachsen-Werden für den Jungen mit so vielen Opfern verbunden sein würde.

Der Junge und das Meer erscheint sieben Jahre nach dem Weißen Dampfer. Vielleicht ist es als eine Antwort oder eine Vertiefung des angefangenen und zur Unzufriedenheit der Leser tragisch zu Ende geführten Romans (*Der weiße Dampfer*) zu verstehen. Viel interessanter ist es jedoch, dem Wasser- und Todesmotiv nachzugehen. Jeder der Männer, die sich verabschieden, tut es mit reinem Gewissen. Vergleichbar einem Ehrenkodex, der eingehalten

wird, herrscht Einigkeit und Ruhe. Der alte Mann ist glücklich, er hat ein erfülltes Leben gehabt, es ist, als ginge es für ihn nur in eine neue Reise über. Der Fischer bedauert vielleicht ein paar Taten aus seiner Vergangenheit, aber selbst er springt zuversichtlich ins kalte dunkle Wasser. Der Vater ist auf einmal nicht da, als der Junge aufwacht, aber die Nebelwolken schwinden allmählich, er weiß, wo er ist.

Es ist schwerlich von den autobiographischen Begebenheiten abzusehen, wenn man bedenkt, dass Ajtmatovs Vater und Onkel im Zuge der Säuberungswellen ums Leben gekommen sind. Man wird den Eindruck nicht los, dass er durch sein Schreiben ihnen huldigt und die Erinnerung an sie zu wahren versucht. In den veröffentlichten Dialogen mit dem japanischen Philosophen Ikeda unterstreicht Ajtmatov noch einmal seine Ansichten zu tragisch endenden Geschichten anhand von Shakespeare:

„Der Begriff der Ausweglosigkeit im Leben und in der Kunst ist nicht immer deckungsgleich. Was bedeutet Julias Tod aus alltäglicher Sicht? Verzweiflung und Ausweglosigkeit, Selbstmord einer geistig Schwachen. Was besagt Julias Tod in der Kunst? Scheinbar fast das Gleiche, aber in der Hand Shakespeares erlangt diese Ausweglosigkeit die machtvolle Kraft einer gegenläufigen Wirkung: Hier ist Julia stark in ihrer geistigen Unbeugsamkeit und Unversöhnlichkeit, in ihrer Gewissheit und Kompromisslosigkeit. Da sind zugleich Liebe und Hass, Herausforderung und Treue, letztlich die Behauptung der Persönlichkeit um den Preis des eigenen Lebens.

Shakespeares Tragödie ist zweifellos ein Werk, das, ungeachtet des ausweglosen Finales – der Tod der Helden –, das Leben bejaht. Diese große Tragödie hat das Böse ihrer Zeit entlarvt.“⁸⁴

Am Ende des Weißen Dampfes sprechen dieselben Worte aus dem Autor, wenn er sagt, dass das kindliche Gewissen im Menschen dem Keim im Korn gleicht; ohne Keim kann aus dem Korn nichts wachsen. Auch aus diesen Zeilen spricht Zuversicht und Trost.

In *Ein Tag länger als ein Jahrhundert* (1980) verdient das Mankurt-Motiv große Aufmerksamkeit. Der Schädel eines Jungen, der durch Außerirdische seiner Mutter entrissen wird, wird mit einem Wolfskalp überzogen. Als Jugendlicher fällt es nicht schwer, einen solchen beengenden Kopfschutz bzw. eine Maske zu tragen. Mit dem Alter allerdings verengt sich der Schädel. Er wird zum Krieger und schließlich zum Mörder seiner eigenen Mutter. Im 9. Kapitel des Science-Fiction Romans, der aufgrund der Zensur erst in den Neunziger Jahren erschien, wird ein historischer Rahmen eingeführt. Zu Zeiten des Čingiz Khan wird ein Kind gezeugt, obwohl es strengstens verboten ist, dass zu Kriegszeiten Frauen geschwängert werden. Eine der Frauen von Čingiz Khan geht aber ein Liebesverhältnis mit einem Soldaten ein. Sie kann die Schwangerschaft zunächst gut verbergen, weil sie sich zurückzieht und

⁸⁴ Tsch. Aitmatow: *Autobiographie, Essay, Theater, Fragmente*. Unionsverlag, Zürich 2008, p. 300.

Kriegsbanner näht. Čingiz Khan, der von der heimlichen Eheschließung der Liebenden Wind bekommt, lässt sie beide hinrichten. Indes hat es eine Dienerin geschafft, den Säugling zu entführen. Čingiz Khan wird von einer Wolke verfolgt, was nur eines heißen kann: Ein böses Omen schwebt über ihm. Die Dienerin ist mit dem weinenden Kind der Wüste ausgeliefert, als ihre Brust aus heiterem Himmel zu lactieren beginnt. Das Kind ist gerettet.

In *Die Träume der Wölfin/Der Richtplatz* (1986), einem der späteren Romane Ajtmatovs hingegen, wo es um den Verfall der Werte in Kirgisien geht, werden Wolfskinder ihrer Mutter entrissen, um an den Zoo verkauft zu werden. Ein düsterer Roman, der keine Tür für Hoffnungen auf Rettung oder Begleichung von Konflikten offen lässt. Zudem lässt das Fehlen des Science-Fiction-Elements, was zum Beispiel in *Das Kassandramal* (1994) und *Ein Tag länger als ein Jahrhundert* vorhanden ist, oder das Wegbleiben des mythischen Rahmens aus *Der weiße Dampfer* und *Der Junge und das Meer*, eine verbitterte Resignation seitens des Erzählers anklingen.

In *Das Kassandramal* handelt es sich um Kinder, die nicht auf die Welt kommen wollen. Ein Mann sendet aus dem All eine Welle, die zur Folge hat, das schwangere Frauen, deren Kinder nicht auf die Welt kommen, mit einem Mal auf der Stirn versehen werden, dem Kassandramal. Der hier bereits deutlich gemachte Unmut über das Schicksal der künftigen Generation weist trotzdem Zeichen für eine Verbesserung der Verhältnisse auf. Der Erzähler und zugleich Protagonist, damit beauftragt, den Konflikt mit dem verrückten Mann aus der Sonde im All zu lösen, führt mit ihm philosophische Gespräche und muss seine eigene Perspektive hinterfragen lernen. Der Protagonist erleidet schließlich einen Herzinfarkt, aber er kann sich von seiner Frau, seinem besten Freund und Feind sowie dem jungen Wissenschaftler verabschieden, den er erst durch die Verhandlungsgespräche mit dem Verrückten aus dem All kennen gelernt hat und von dem er sich gewünscht hätte, er wäre sein Sohn gewesen, so sehr bewundert er diesen jungen ehrgeizigen Mann. Er ist guter Dinge. Er stirbt und der Leser erfährt all dies aus einem letzten Abschiedsbrief, vielleicht einem Testament. Der Protagonist kann sich nun getrost zurücklehnen. Ein positives Ende also.

Für jemanden, der als erstes die späteren Werke Ajtmatovs liest, ist er nichts weiter als ein höchst überschätzter und durchschnittlicher Autor. Wer jedoch die früheren Werke als erstes rezipiert hat und mit der Zeitgeschichte vertraut ist, betrachtet das spätere Werk mit anderen Augen. Die frühen Kurzgeschichten, die erste Erzählung *Aug um Aug*, die Ajtmatov auf Kirgisisch abgefasst und selbst übersetzt hat, *Der erste Lehrer* (1961), *Dschamilja* (1958) erschienen, erzählt dieses Werk aus der Perspektive eines Jungen vom Erwachsenwerden, von der Liebe zu seiner Schwägerin und der Heimat, die er verlassen muss, um ins Internat zu

gehen), *Der Abschied von Gülsary* (1965) sowie *Du meine Pappel in rotem Kopftuch* (1961) sind von einem Nachkriegsrealismus gekennzeichnet, an den er durch *Die Träume der Wölfin/Der Richtplatz* (1986) und die *Neue Braut/Der Schneeleopard* (2006) anschließen versucht. Dazwischen befinden sich nun die trotz der Tragik lebensbejahenden Science-Fiction Bestrebungen und mythischen Werke *Der weiße Dampfer* und *Der Junge und das Meer*. Er ist kein Kinderbuch-Autor, er richtet sich an Erwachsene, indem er das Kind als ein Sprachrohr für seine Agenda verwendet. Es geht ihm darum, Erfahrungen und Traditionen weiterzugeben, die durch den Krieg jäh unterbrochen wurden. Die junge Generation ist das Hauptaugenmerk Ajtmatovs, sie ist der Adressat. Ajtmatov selbst ist hierbei lediglich der Vermittler einer vergessenen Zeit und Lebensweise.

„Denke ich an meine damaligen Altersgefährten, dann gelange ich heute zu dem Schluss, dass meine Generation möglicherweise gerade durch die rauen Verhältnisse so lebensstüchtig und charakterfest geworden ist. Das soll keineswegs heißen, der heutige materielle Wohlstand beeinträchtigt die Lebensstüchtigkeit der Jugend. Im Gegenteil. Nur Unverstand verkehrt Gutes in Schlechtes. Jede Zeit stellt an den Menschen ihre Anforderungen, jede hat ihre Probleme, und daher ist das Leben niemals leicht, wenn man es ernst nimmt, etwas wagt und nicht bloß nach einem sorglosen Dasein trachtet. Ein Mensch, der in den Tag hinein lebt, stirbt als Persönlichkeit. Dabei konnten wir damals von solchen Möglichkeiten der Persönlichkeitsentwicklung, wie es sie heute gibt, nicht einmal träumen. Aber eigentlich geht es gar nicht darum. (...)“

Bei dem großen kasachischen Dichter Abai heißt es, das Leben gleiche der Bewegung des Meeres: So wie dort eine Wogenkette hinter der anderen herrolle, so folge auf die Welle einer vorangegangenen Generation die nächste, darauf die übernächste und so fort, ohne Ende ... Und das Meer lebt ...

Wenn ich an die Kriegsjahre zurückdenke, gelange ich zur Überzeugung, dass in unserer ethischen Entwicklung die vorangegangene Welle die entscheidende Rolle gespielt hat – die ältere Generation, die Generation der Frontsoldaten.⁸⁵

⁸⁵ Tsch. Aitmatow: *Autobiographie, Essay, Theater, Fragmente*. Unionsverlag, Zürich 2008, pp. 35-37.

2.4. Mythos versus Mythologie und ihre Spielarten im modernen Roman (des 20. Jh.) nach John J. White

Auf der Suche nach einer Klassifizierung, wie Mythen stilistisch und thematisch in Romane eingearbeitet werden, bietet John J. White eine über literarische Grenzen hinwegblickende Herausforderung, die in ihrem methodischen Ansatz mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihr zuteil wird.

White beschäftigt sich zunächst mit der Unterscheidung der Termini „mythical“ und „mythological“. Der Schwerpunkt seiner Untersuchungen liegt auf jeden Fall bei dem Begriff des Mythologischen. Er ist der Meinung, dass die Bezugnahme oder Anspielung auf einen Mythos allein kein mythologisches Motiv hervorruft, welches mit weiteren Ereignissen oder Charakteren in Verbindung gesetzt werden könnte. Durch die alleinige Verwendung des Namens *Ulysses* als Romantitel wie bei James Joyce ist noch lange kein mythologisches Motiv erschaffen worden, es ist die Analogie zwischen dem bekannten Mythos und dem Roman, der auf eine solche Motivation schließen lässt. Es geht hierbei um den Bezug der neuen Erzählung zu der alten Sage und darum, wie sich die Verbindung nun in der Gestaltung des Erzählschemas, der Figuren und des Sujets widerspiegelt. Es besteht zwar eine Analogie in der Konfiguration des Romans zum Mythos, dieser ist jedoch nicht ident übernommen worden.

Erhebt man jedoch den Mythos zum Erzählprinzip und zum Hauptschema der Erzählung die mythische Motivation, liegen die Veränderungen in der Erzählung von heute lediglich in der Veränderung der Namen und, wenn überhaupt, der Zeit und des Ortes. Folglich handelt es sich um eine Kopie des Mythos auf der Handlungsebene.⁸⁶

Die Analogien in der mythologisch motivierten Erzählung müssen jedoch an signifikanten Stellen der Handlung als solche erkennbar gemacht werden. Es geht darum, den transponierten Mythos aufzudecken. Jene Motive, die trotz der Neu-Adaption des Mythenstoffes und seiner Verwandlung im Zusammenhang mit der Erzählung gebracht werden können, lassen sich nun als mythologische Elemente identifizieren.⁸⁷ White fasst die Eigenschaften der mythologischen Erzählung wie folgt zusammen:

„The noticeable patterning, rather than simply the frequency, of allusions is one measure of their function within a motif-structure. Other useful criteria for assessing the relative importance of allusions include their position in the narrative and the kind of mythological

⁸⁶ J. J. White: *Mythology in the Modern Novel*, A Study of Prefigurative Techniques. Princeton University Press, 1971, p.7.

⁸⁷ Cf. ibd., pp. 7-11.

figure involved.“⁸⁸

Zu wissen, dass Thomas Manns *Felix Krull* nach Hermes konfiguriert worden ist, reicht nicht aus, um ein mythologisches Motiv darauf zu stützen, weil die Anspielung auf Hermes im Verlauf der Erzählung keine tragende Rolle spielt. Diese Assoziation bleibt lediglich auf die Fabula- bzw. Handlungsebene beschränkt.

„To lend itself to creating a mythological motif, the analogy has to be well defined, clearly indicated to the reader and presented at significant points in the development of the narrative.“⁸⁹

White erhebt die Anspielung oder Analogie zu einem Mythos, welche ein Sinn tragendes Element der Erzählung sein muss, zur Bedingung ohne die jene nicht als mythologisch klassifizierbar ist.

Auf der Suche nach dem Mythos im zeitgenössischen Roman sei bis jetzt das Augenmerk auf den Mythos an sich gelegt worden und nicht auf die Rolle, die er in der Erzählung einnimmt. Beobachtungen Whites zufolge sei es geläufig, dass die Verwendung des Mythos in den meisten Fällen eine lose Analogie darstelle. Metaphern, beruhend auf dem Prinzip der Imitation und der Wiederbelebung eines Mythos, würden nicht ausreichen, um die tatsächliche Beziehung zwischen Mythos und Modernität aufzudecken. Zudem werde der Mythos als eine Norm angesehen. Die moderne Erzählung stehe im Kontrast zu dieser Norm und werde an ihr gemessen. Es sei leicht und fahrlässig anzunehmen, dass eine einfache Verbindung zwischen dem modernen Roman und dem Mythos bestehe. Jene Motive, derer sich der moderne Roman bedient, hätten ihren Ursprung in der Bildsprache und diese sei durchaus auch in mythischen Motiven gegeben, aber das sei gleichzeitig auch die führende Quelle für alle Motive und müsse nicht unbedingt auf einen Mythos zurückgeführt werden.⁹⁰

Um es in einfachere Worte zu fassen: Mythologisch ist eine Erzählung nur dann, wenn sie sich des verwendeten Mythos annimmt, ihn verarbeitet, interpretiert, erweitert oder dramatisiert, adaptiert und wenn möglich einen neuen Mythos daraus erschafft. Dabei kann auf den wirklichen Mythos namentlich Stellung bezogen werden, hierbei handelt es sich jedoch um keine zwingende Bedingung. Auf der Ebene des Mythischen verbleibt die Erzählung nur dann (White schreibt diese Eigenschaft den deutschen Romantikern zu), wenn es ihr nicht gelingt, über den Mythos hinauszuwachsen, und dieser schließlich nur kopiert worden ist. Sobald ein Mythos besungen wird, ist kein mythologischer Sinn mehr gegeben. Der Mythos wird zu einem verehrungswürdigen Ideal, einer Norm verklärt, die unerreichbar

⁸⁸ ibd., p. 10.

⁸⁹ ibd., p. 11.

⁹⁰ Cf. ibd., pp. 21-24.

bleibt, weil sie bereits vollkommen, mythisch ist.

Mythen als Vorlage der Romanstruktur

White unterteilt den mythologisch motivierten Roman in folgende Kategorien:⁹¹

1. Die vollständige Wiederverwendung des bekannten Mythos. Der Autor gibt hierbei den von ihm auserwählten Mythos und die mythologischen Figuren namentlich bekannt, sodass keine Zweifel mehr bestehen, dass ein Mythos als Vorlage verwendet wurde. Der mythologische Bezug wird entweder durch den Titel oder durch die Handlung freigelegt.
- Die Motivation durch den Titel ist eines der ersten Merkmale, die sich in dieser Kategorie erkennen lassen. Um ein paar Beispiele zu nennen: *Papa Hamlet*, *King Lear der Steppe*, *Forget not Ariadne*, *Cassandra at the Wedding*, etc. Diese Titel kombinieren den Mythos mit der Gegenwart, die Gegenwart identifiziert sich allerdings nicht mit dem Mythos. Es wird eine seltsame Beziehung vorweggenommen. Man weiß, dass beide in einem bestimmten Verhältnis zu einander stehen, man kann es aber nicht erfassen. So verhält es sich auch bei Inbetrachtung des Romanverlaufs: Die Beziehung zwischen der im Titel genannten Figur und dem Helden wird nur stellenweise und nur bis zu einem gewissen Grad offenbart, wenn überhaupt. Gerade diese Frage wird offen gelassen, um den größtmöglichen Spannungseffekt zu erzielen.⁹² Es ist dem Leser überlassen, das Ausmaß der Relevanz in der Beziehung zwischen Mythos und Gegenwart zu bestimmen.⁹³ Es geht nicht darum, herauszudestillieren, inwiefern der Held der gegenwärtigen Erzählung an den der „ursprünglichen“ herankommt, sondern vielmehr um die Ausweitung und Vergegenwärtigung jener Problemfelder, welche durch die Urfigur vorgestellt worden sind, aber bis dato nicht weiter ausgeführt wurden.
 - Die mythologische Gestaltung der Handlung ist ein weiteres Merkmal dieser Kategorie. Die mythologische Tapete kann durchaus als ein *mise en abyme* bzw. eine Metalepse⁹⁴ fungieren, meint White.⁹⁵ Dieses Stilmittel wirkt wiederum über verschiedene Wege in die Handlung ein. Eine Möglichkeit ist, den Helden mit einem objektiven Korrelat des auserwählten Mythos bekannt zu machen, eine andere ist es, wenn der Held selbst die Aufmerksamkeit des Lesers

⁹¹ Cf. ibd., pp. 52-54.

⁹² Cf. ibd., p. 130.

⁹³ Cf. ibd., p. 140.

⁹⁴ Cf. A. Nünning (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, p. 174.

„(...) Mit parallel konstruierten Begriffen wie z. B. der Prolepse oder Analepse hat die M. den Wechsel der narrativen Ebene gemein. Im Gegensatz zu diesen primär temporal ausgerichteten Konzepten, die die Ordnung (↗Anachronie), die Dauer und die Frequenz betreffen, gehört die M. jedoch zur Kategorie der Stimme, da sie die narrative Instanz (↗Erzähler) unmittelbar ins Spiel bringt. (...)“

⁹⁵ J. J. White: *Mythology in the Modern Novel*, A Study of Prefigurative Techniques. Princeton University Press, 1971, p. 143.

auf den mythologischen Bezug lenkt. Für ersteres nennt White das Beispiel einer Heldin, die in einem bestimmten Aspekt ihrer charakterlichen Eigenschaften mit der einer Göttin verglichen wird. Als Beispiel für Letzteres nennt White die Schöpfung einer Künstler-Hauptfigur, die im Laufe seiner/ihrer künstlerischen Tätigkeit ein Werk erschafft, das wiederum von der Mythologie inspiriert ist.⁹⁶

Der Gebrauch dieser Art von Mythologie hat hier den Sinn, ein Problemfeld einzuführen; ob dies nun im Positiven oder Negativen für den Helden/die Heldin vonstatten gehen wird, lässt sich daraus noch nicht erschließen. Auch lässt sich nicht voraussagen, dass das Mythologische im Verlaufe der Erzählung eine wichtige Rolle spielen wird. Der Autor setzt eine Instanz, den Erzähler, ein, welcher wiederum den Helden der Erzählung verwendet, und dieser stellt entweder selbst den Bezug zur Mythologie her oder dieser wird ihm/ihr durch etwas Konkretes zugesprochen. Somit gelingt dem Erzähler die Irreführung des Lesers, wenn man glaubt, es stehe keine sonderliche Absicht dahinter, dass von der Mythologie Gebrauch gemacht werde. Dabei bestätigt gerade dieser Eingriff, nachdem man den Text zu Ende gelesen hat, jene mythologische Vorprogrammierung der Erzählung. Die Geschichte in der Geschichte, der Rahmen im Rahmen wird wie ein Spiel betrieben.

2. Die Gegenüberstellung von Erzählabschnitten, welche sich einerseits mit dem Mythos beschäftigen und sich andererseits der Gegenwart annehmen.

Es existiert eine Vielfalt von Variationen oder Gegenüberstellungen. So besteht etwa die Möglichkeit, ein Kapitel mit seinem Handlungsverlauf in der Gegenwart zu verorten und das darauf folgende dem Mythos zu widmen. Des Weiteren können die zwei Handlungsstränge synchron aufgebaut sein; der Held der Erzählung kann sich als der Autor der mythologischen Version seiner selbst entpuppen, oder Gegenwart und Mythos sind lediglich symbolisch mit einander verbunden.⁹⁷

3. Ein Roman, der in der Gegenwart spielt und durch die Erzählung hinweg Bezüge zur Mythologie aufweist.
4. Ein Roman, in dem ein mythologisches Motiv einen Teil der Erzählung vorbestimmt, jedoch nicht die ganze Erzählung präfiguriert wie in 3.

J. White bedient sich Sigmund Freuds via regia zum Unbewussten, des Traums. Freud geht von der Verdichtung, Verschiebung (die Fragmentierung ist hier einzuordnen), Sublimierung, der Contradictio als Mechanismen aus, die herangezogen werden müssen, um das Traummotiv zu dekodieren. In diesem Sinne wird die Verdichtung und Fragmentierung auch hier in Bezug auf das Erzählmotiv angewendet. Hier sind es die Mittel der Kondensation und

⁹⁶ Cf. ibd., pp. 142-144.

⁹⁷ Cf. ibd., pp. 177-182.

Fragmentierung, welche für die Handlungsstränge nach dem Schema 2, 3, 4 verwendet werden.

Kondensation, die Verdichtung

“The term condensation refers to a pattern where a number of separate prefigurations all relate to one modern event or a single character.”⁹⁸

Hier gilt das Prinzip “when two become one“, das in dem gleichnamigen Lied der Spice Girls besungen wird. Zwei oder mehrere mythologische Figuren verschmelzen zu einer und finden ihren Niederschlag in der modernen Figur, wobei man keine Aussagen mehr darüber treffen kann, welche der vorangehenden mythologischen Figuren stärker durchgedrungen ist. Die Hauptfigur in James Joyce *Ulysses* ist genauso ein vaterloser Telemach, wie er auch ein Hamlet ist. Die moderne Figur präsentiert sich dem Leser bereits als EINS und lässt keine Unterscheidung zu, zumal über die ineinander verschmolzenen Figuren argumentiert werden kann, dass die eine von der anderen abgeleitet worden ist. Hamlets Vorlage kann durchaus Telemach gewesen sein, es herrscht bereits eine Überlappung in der Konfiguration, was der Verschmelzung zugute kommt.

Dann wiederum gebe es die serielle Verdichtung, meint White. Die moderne Figur durchläuft mehrere Stadien der Entwicklung und lässt sich in jedem Stadium mit einer anderen mythologischen Vorlage in Verbindung setzen. Hierzu nennt er *Brave New World* als Beispiel. Die Figur im ersten Stadium beschreibt die Rückkehr der Hauptfigur zu den „Wilden“. Caliban aus *The Tempest* ist hierzu das Pendant, wohingegen das sich Verlieben im zweiten Stadium mit Romeo und Julia vergleichbar wäre, das Gefühl der Entfremdung zwischen den Liebenden im dritten Stadium hingegen wäre nach Othello gestaltet.

Fragmentierung

“(...) fragmentation describes the situation where a single prefiguration is refracted across a number of modern figures. The distinguishing characteristic of this process is the repeated use of a single motif in various contexts, the comparison of more than one character with a single figure from mythology.”⁹⁹

Die Tatsache, dass in einer Figur mehr als nur ein mythologischer Vorfahre steckt, bedingt, dass dieses Stilmittel nicht trennscharf von der Verdichtung unterschieden werden kann, vor allem von der seriellen Verdichtung nicht. White nennt hier zwei Arten von Fragmentation: In ihrer ersten Erscheinungsform wird eine Figur mit anderen Figuren überlagert, in ihrer

⁹⁸ ibd., p. 194.

⁹⁹ ibd., p. 194.

zweiten Form jedoch kommt es vor, dass eine mythologische Figur auf mehrere unterschiedliche Romanfiguren aufgespaltet wird.

Am Beispiel von Brochs *Die Schuldlosen* bespricht White die triadische Struktur des Motiv-Schemas. Einerseits steckt bereits in der Strukturierung des Romans eine Dreifaltigkeit, weil der Roman aus drei Abschnitten besteht, andererseits ist es auffällig, dass in einer Figur gleich drei Anspielungen auf verschiedene Figuren stecken, und zudem handelt es sich um drei Figuren, also um eine Dreiecksbeziehung, deren Protagonisten aus dem Kontext der mythologischen Vorgänger in den Roman hinein genommen werden. Die Hauptfigur A. ist ein Nachfahre des Verführers A. von Kierkegaard, ein Aristaeus, ein Don Giovanni, ein Orpheus, wohingegen Melitta für Eurydike, Don Giovannis Elvira und Orpheus' Biene (der Name Melitta bedeutet Bienchen) steht. Die Figur Endeguth sei in erster Linie gleichzusetzen mit Orpheus, dann mit Steingast und zuletzt mit Aristaeus. Die Beispielgebung ist durchaus verwirrend und nur schwer als Fragmentation und nicht als Kondensation erkennbar, solange nicht drei unterschiedliche Formen der gleichen Figur in einem Roman auftreten.¹⁰⁰ Je nachdem, welchen Blickwinkel man einnimmt – den induktiven oder den deduktiven –, kann eine Unterscheidung zwischen den beiden getroffen werden, man muss allerdings seinem Blickwinkel treu bleiben.

Der Weiße Dampfer und sein mythologisches Motiv-Schema

Dass dem Weißen Dampfer als mythologische Vorlage der kirgisische Heldenepos Manas diene, wurde bereits oben dargelegt. Es wurde den Indizien, aus denen sich die Präfigurierung ablesen lässt, im ersten Kapitel reichlich Platz eingeräumt und nachgegangen. Es gilt nun, diese Merkmale unter dem Gesichtspunkt der von White genannten Kriterien zu ordnen. Um welche Art der mythologisch motivierten Erzählung handelt es sich im Falle des Weißen Dampfers nun? In erster Linie lässt sich das zweite Schema der Gegenüberstellung zwischen dem Mythos und der Gegenwart feststellen. Obwohl das vierte Kapitel der Erzählung sich ausschließlich mit dem Familienmythos der gehörnten Hirschkuh befasst, ist die Sehnsucht des Jungen, der an Gegenständen, Erinnerungen, Mitmenschen sowie Erzählungen der Vergangenheit festhält, über die gesamte Erzählung hindurch vorhanden. Neben der Mythe der gehörnten Hirschkuh werden auch die Mythen von einem Chan, der bei einem anderen Chan in Gefangenschaft geraten ist, sowie die Mythe vom Däumling Tschypalak erzählt. Der Großvater erklärt auch warum die San Tasch Region so windig ist. Die Region habe sich zu einem windigen Pass aufgetürmt, um sich vor feindlichen Heeren zu

¹⁰⁰ Cf. ibd., pp. 199-211.

schützen.¹⁰¹ All diese Erzählungen sind bereits der erste mythologische Rahmen und können als wichtig für die Erzählung auf der Fabula-Ebene erachtet werden; es existieren weitere Varianten, die einige Schritte weitergehen, in denen der Mythos auch auf der Sujet-Ebene eine erhebliche Rolle spielt und sie sogar formt. Durch die Kenntnis des Heldenepos Manas kommt daher für den Leser ein zweiter Rahmen hinzu, den dritten Rahmen bildet jedoch der Junge, welcher mythologisch mit seinen Vorgängern verknüpft ist, aber seine eigene Agenda in der Gegenwart vorzutragen hat und somit seinen eigenen Mythos erschafft.

Was den Jungen von seinen figurativen Vorgängern unterscheidet, ist, dass er sich eine nostalgische Welt kreiert, um in der Realität überleben zu können. Es ist nicht allzu sehr das Mythische oder Märchenhafte und Bezaubernde, dem der Junge unterliegt, sondern vielmehr seine kindliche Unschuld, die es einfach unter den Lebensumständen, denen sie ausgesetzt ist, nicht mehr aushält. Weder der Maral aus der Mythe von der gehörnten Hirschkuh, noch Sejteck aus dem Epos Manas verfallen der Trostlosigkeit des Schicksals. Sie sind aktiv, sie greifen in das Geschehen ein, wodurch es ihnen gelingt, ihre Umstände zu ändern. Der Maral flüchtet und verlässt die San-Tasch Region, Sejteck besteht die ihm auferlegte Probe, wodurch er den ersten Meilenstein legt, das Reich seines Großvaters zu restaurieren. Der Junge kann nur in einer Hinsicht aktiv sein, nämlich, indem er Geschichten erzählt. Der Junge führt somit den dritten mythologischen Rahmen, also sich selbst, auf den Erzähler zurück. Der Junge ist der Erzähler und der Erzähler ist der Junge. Hier entsteht erst der Mythos des weißen Dampfers: Der Erzähler wird ähnlich dem Sänger des Manas zum Zeugen und Mahnmal einer Gesellschaft erkoren. Manas gibt es nur, solange es den Manasči gibt. Er ist das einzige Relikt aus dieser Zeit, er ist das einzige Bindeglied zwischen Gestern und Heute. Solange er erzählen kann, bleibt er unantastbar, unnahbar und fern von den Gräueltaten der Menschheit, die er zwar weiter trägt, aber auf die er ebenso wenig Einfluss nehmen kann.

Der Verdichtung bzw. Fragmentierung der mythologischen Figuren kann schrittweise nachgegangen werden. Hier eine tabellarische Übersicht zu den Vorlagen der Figuren aus dem Weißen Dampfer:

<i>Der weiße Dampfer</i>	<i>Die Mythe von der Hirschkuh</i>	<i>Manas</i>
der Junge	Maral	Sejteck, Sejtecks Mutter
Großvater	die Nachfahren der Kirgisen	Manas
Orozkul	die Kalmycken, Feinde der Kirgisen	Er-Kökčö, Semetej

Ohne sich nach außenwertigen oder intratextuellen Bezügen umzusehen, kann der Leser mit

¹⁰¹ Cf. Č. Ajtmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Ėksmo, Moskva 2005, pp.38, 39, 42, 43.

eigenen Augen erkennen, dass der Junge mit der gehörnten Hirschkuh bzw. dem Maral in eine Figur verdichtet worden ist. Dass jedoch auch ein Sejtek hinter ihm stehen kann, ist nur für das kulturell bewanderte Auge sichtbar. Die Verknüpfung des Großvaters Momun mit den Nachfahren der Kirgisen ist eine problematische Angelegenheit, weil er für die guten Werte im Leben des Jungen einsteht. Dem Töten des Marals durch den Großvater liegt ein anderes Motiv zu Grunde als in der Geschichte der gehörnten Hirschkuh, ihm blieb keine andere Wahl, weil er von seiner Frau und Orozkul bedrängt wurde, wohingegen die Nachfahren der Kirgisen zu dieser Tat nicht gezwungen waren. Für sie war es eine Luxushandlung, an ihren Zelten das Geweih zu befestigen. Momun muss gut davonkommen, weil er des Weiteren für Manas einsteht, und Manas ist nun einmal der große Held seines Stammes, auch wenn er nicht immer erfolgreich ist oder den rechten Weg verfolgt. Orozkul hingegen vereint zweifellos alle Bösewichte in sich, die in der Rahmenhandlung und im Palimpsest der Erzählung angedeutet werden. Noch bevor der Bezug zu Manas und Momun hergestellt werden kann, ist es in erster Linie die verblüffende Ähnlichkeit in der Gestaltung der Figuren von Orozkul und Er-Kökčö. Die Tatsache, dass der zweite mythologische Bezugsrahmen, der des Manas, nicht auf den ersten Blick erkennbar ist, lässt darauf schließen, dass eine tiefer greifende Planung bewusster oder unbewusster Natur seitens des Schriftstellers dahinter steckt. Daher ließe sich auch argumentieren, dass der Weiße Dampfer dem dritten Schema Whites entspricht und über die ganze Erzählung hindurch Bezüge zur Mythologie aufweist. Dies ist keineswegs abwegig, weil die mythologischen Hinweise, die den Anforderungen des zweiten Schemas entsprechend vorgestellt werden, jene sind, die sich eindeutig als solche identifizieren lassen, wohingegen die Manas Analogie beweist, dass die gesamte Erzählung, selbst jene Teile, die nicht vom Maral handeln, den Gesetzen der Geschichte über die Hirschkuh unterliegen. Es ist schwer, für den Weißen Dampfer eine eindeutige Zugehörigkeit innerhalb der Nomenklatur Whites zu finden. Wären da nicht der fehlleitende Titel und Untertitel (welcher von Ajtmatov als eigentlicher Titel vorgeschlagen wurde, aber von seinem Herausgeber geändert wurde, um der Zensur zu entgehen) „Der weiße Dampfer/Belyj Parochod, Nach einem Märchen/ Posle Skazki“, die in keiner Weise auf den mythologischen Bezug hinweisen, ließe sich sogar argumentieren, dass die Erzählung in das erste Schema von White passen würde. Die mythologische Tapete ist zwar durch die Maral-Rahmenhandlung gegeben und es wird namentlich auf sie Bezug genommen, selbst ihre Geschichte wiederholt sich in der Gegenwart des Jungen, jedoch ist dies nicht die einzige und auch nicht die stärkste Komponente, die der Erzählung als Vorlage dient. Es lässt sich allerdings feststellen, dass ohne Wissen über einen Mythenstoff wie dem Manas auch Spannung aufgebaut werden kann. Der Leser wird in ein

Konfliktfeld hineingezogen. Es ist dies der Konflikt zwischen Gut und Böse, der innere Kampf zwischen dem ethisch richtigen Handeln und dem, um das Überleben seiner Familie zu sorgen. Davon handelt die Erzählung des Weißen Dampfers und diese Thematik hat nun einmal ihren Ursprung vorläufig im Manas und nicht in der Geschichte von der gehörnten Hirschkuh. Der Bugu-Mythos ist als ein Hinweis auf die palimpsestische Natur der Erzählung aufzufassen.

3. Das Epische

3.1. Die epische Struktur des Manas

Nora K. Chadwick und Viktor Žirmunksys Schriften über Manas sind eine wichtige Grundlage für diese Arbeit. Durch die vergleichende Epen-Forschung, welche die beiden Wissenschaftler betreiben, gelingt es ihnen, eine von nationalistischen Wahrnehmungen freie Perspektive für den Manas zu eröffnen. Hierzu berufen sich die Autoren ebenfalls auf den Manas des Wilhelm Radloff als ihren Ausgangstext. Die wichtigsten Eigenschaften des Manas als Epos sollen nun hervorgehoben werden, die ihn zu dem einzigartigen Gebilde machen, das es ist.

Statt einem Helden, eine ganze Heldenkette

Es gibt für gewöhnlich einen Helden. Nämlich jenen, nachdem auch die Sage benannt ist. Ein Held, sein Name, seine Geschichte. Dies ist im Manas nicht der Fall. Obwohl die Saga seinen Namen trägt, tut sie dies aus genealogischen Gründen, weil er schließlich der Ursprung aller nachfolgenden Helden sein soll, die sich auf ihn als ihren Vorvater berufen dürfen. Der Manas dient, wie bereits oben erwähnt, als ein Sammelband aller kirgisischen Epen. Sein Freund Almambet sowie sein Feind Er-Kökčö, so nimmt man an, dürften ihre eigenen Sagen gehabt haben. Lässt man die Annahme, dass das Heldenepos Manas als Bindeglied zwischen mehreren Formen der Volkserzählung fungiert einmal außer Acht, bietet es sich vor allem als ein sicheres Haus an, in dem weitere Helden mitsamt ihrer Sagen zusammenkommen können. Diese Eigenschaft äußert sich am deutlichsten darin, dass abwechselnd je nach Episode ein anderer Held im Mittelpunkt steht.¹⁰² Man kann sogar so weit gehen, zu sagen, dass es eigentlich keinen Protagonisten im herkömmlichen Sinne gibt, der ein Abenteuer nach dem anderen bestreitet, worin er seine Helfer, Freunde, Feinde, Prinzessin, Hexe in einer Erzählepisode zurücklässt. Während die Existenz der Nebenfiguren in anderen Epen mit ihrem Auftreten in einer bestimmten Erzählepisode einhergeht, ist es beim Manas jedoch so, dass seine Rolle als Held eigentlich dazu dient, kein Held zu sein, sondern andere Helden in den Mittelpunkt zu rücken. Daher ist es auch nicht Manas, der den Feind besiegt, daher ist es auch nicht Manas, der von sich aus alleine aus dem Reich der Toten zurückkehrt. Es sind die Nebenfiguren, Almambet, welcher gegen Er-Kökčö antritt, es sind Tiere oder sein Lehrer, die ihn ins Leben zurückholen. Die im Märchen mitgegebenen Requisiten zur Befreiung aus einer

¹⁰² Cf. N. K. Chadwick and V. Zhirmunsky: *Oral Epics of Central Asia*. At the University Press, Cambridge 1969, pp. 29, 43 f.

gefährlichen oder unlösbar erscheinenden Situation werden der Hauptfigur ausgehändigt und es ist nur ihm vorbehalten die Wirkung dieser Wundergaben zu erfahren. Manas erfährt geradezu nichts Vergleichbares, die Dinge passieren ohne sein Zutun, wie in einer griechischen Tragödie, wie in dem „Epic“, welches Moretti besingt.¹⁰³ Es ist seine Frau, die mit einem Gegenmittel herbeieilt, als Manas vergiftet wird. Er wird zwar der Löwengleiche genannt, aber das, was ihn zu dem Löwengleichen macht, ist nicht fassbar oder erklärbar. Er selbst vollbringt keine Tat.¹⁰⁴ Er ist der Auserwählte, und dennoch sind es andere, die handeln und seine Interessen vertreten; sei es nun seine Gefolgschaft, sein Lehrer, sein Ross, sein Adler, sein Hund, seine Rüstung, sein Degen, nicht zuletzt seine Frau, sein Freund, seine Mutter. Es wird die Geschichte einer ganzen Sippe, einer Gesellschaft und Gefolgschaft erzählt, der Held selbst stellt hiervon nur einen Bruchteil dar. Das lässt Manas menschlich erscheinen, man kann sich mit ihm identifizieren, denn letztlich ist er kein Superheld. Versucht man die Handlungsmotive der Helden nachzuvollziehen, findet man jene Zeitdistanz gegeben, von welcher Bachtin spricht.¹⁰⁵ Ebenso herrscht auch eine dogmatische Wahrnehmung, die nur eine Perspektive als richtig anerkennt, in der klar zwischen den guten und bösen Helden differenziert wird.

Manas ist der Spiegel einer Zeit. Die chinesische Oberherrschaft, die Uneinigkeit unter den kirgisischen Stämmen, die Kalmyken als ständige Bedrohung im Nacken, Familie und Herde und Vieh, die geschützt werden müssen, um den eigenen Fortbestand sichern zu können, ethische Werte, die hierbei hinterfragt und auf die Probe gestellt werden – das sind die

¹⁰³ Moretti vertritt die Ansicht, dass der moderne Roman Züge des Epos zeigt. Das Epos sei von Anbeginn eine Erzählform gewesen, die für Pluralität eingestanden wäre. Die Tatsache, dass ein Epos aus mehreren aneinander gestückelten in sich geschlossen eigenständigen Erzählepisoden besteht, ist ihm sehr wichtig. Zumal diese Eigenschaft des Epos ein Nebeneinander von Erzählepisoden ermöglicht und somit einen demokratischen Charakter aufweist im Vergleich zur Geschichtsschreibung die eine Chronologie, eine strikte Abfolge und Reihe einführt, worin sich alles einer Sache bzw. einem Grundgedanken fügt. Während das Epos ein geographisches Nebeneinander postuliert, bedient sich die Chronik des zeitlichen Nacheinander. Moretti untersucht den modernen Roman unter dem Gesichtspunkt seiner epischen Eigenschaften. Die Eigenschaft des Romanhelden, dass die Dinge ohne sein Zutun passieren, nennt Moretti die Rhetorik der Unschuld. Dem Romanhelden im Vergleich zum Epenhelden fehlt es an der Tatkraft. Er handelt nicht. Aber genau dieses Nichts-Tun und Mit-Sich-Passieren-Lassen, sei die Eigenschaft des modernen Epenhelden. Dies sei eine in den Roman konvertierte Form der epischen Eigenschaft eben jener Erzählepisoden, die nebeneinander bestehen können. Cf. Franco Moretti: *Modern Epic: The World-System from Goethe to Garcia Marquez*. Verso, 1994, pp. 11-55.

¹⁰⁴ Cf. N. K. Chadwick and V. Zhirmunsky: *Oral Epics of Central Asia*. At the University Press, Cambridge 1969, p. 88. Chadwick weist daraufhin, dass Manas nicht annähernd so stark ist wie Er-Kökčö. Er-Kökčö wiederum ist nicht zum Kämpfen aufgelegt.

¹⁰⁵ Bachtin zufolge sei das Epos eine in ihrer Entwicklung abgeschlossene Erzählform. Man könne sich weder mit den Problemen des Helden noch mit seiner Zeit noch mit seiner Person identifizieren. Das ist mit der Zeit-Raum-Distanz gemeint. (Dies versucht Moretti mit Zuhilfenahme von Hegel zu widerlegen. Indem er gerade darauf hinweist, dass der Epenheld ein Kollektiv und seine Meinung repräsentiert. Dass der Epenheld gerade so konzipiert ist, dass der Leser sich mit ihm identifizieren kann. (Cf. Franco Moretti: *Modern Epic: The World-System from Goethe to Garcia Marquez*. Verso, 1994, pp. 11-17.) Es gebe eine klare Trennung zwischen Gut und Böse. Das Wort sei absolut und dogmatisch, es ließe keine andere Meinung als die seine zu, zumal sie ja auch nicht vorkomme. Cf. M. M. Bakhtin: *The Dialogic Imagination*. University of Texas Press, Austin, 1992, pp. 11-40.

Themen, welche den Manas beschäftigen.¹⁰⁶

Trotz der entfernten Thematik, der dem modernen Menschen weitgehend unbekannte Überlebenskampf, fällt die Empathie nicht aus. Und das ist wohl den unterschiedlichen Figuren zu verdanken, die abwechselnd als Hauptdarsteller das Rampenlicht erobern dürfen. Die Tatsache, dass die Macht nicht ausschließlich in Manas Hand liegt, gestaltet das Epos mehrstimmig und demokratisch.

Kriege werden geführt, ...

Es herrscht Krieg und es wird auch gekämpft. Und dennoch hat das Epos gar keine blutigen Szenen zu bieten, die unserem Zeitgeist entsprechen würden. Die Kampfszenen sind gewaltlos und gar nicht verherrlichend. Es tritt eine Kämpferin gegen einen Mann an und verliert durch einen faulen Trick ihres Gegners, der ihren Hosenbund aufschneidet und ihren Unterleib entblößt. Manas lässt eine derartige Tat nicht unbestraft, der Übeltäter wird gerächt. Man macht sich lustig über beide.¹⁰⁷ Von welchen kriegerischen Heldentaten soll hier eigentlich die Rede sein, wenn sich zwei Pappnasen wie diese die Stirn bieten?

Es kann lediglich nur davon erzählt werden, wie ihre Waffen aussehen, welche Taktiken sie gedenken anzuwenden. Wie ihre Pferde aussehen, welchen Beinamen der Gegner trägt, was für einen Ruf er hat. Die Kampfszenen haben nur einen symbolischen Charakter.¹⁰⁸

Die Motivation der Kriegsführung ist also eine erstaunlich schlichte: Zum Schutze der Herde, der Familie und dem Fortbestand des Stammes. Chadwick sieht keine nationalistische Motivation dahinter, weil die Namen der Stämme nicht als Turkstämme geführt werden, sondern den ortsbedingten Benennungen entsprechen, die ein nationales Zugehörigkeitsgefühl nicht zulassen.

„Everyone who has any real existence or function in the poem is individualized and mentioned by name. It need cause no surprise that the poems show no sign of national interest, in view of the elementary stage of Turkic political institutions; but it is somewhat surprising that tribal feeling should hardly make itself felt in the poems. The words 'Turk', or 'Tatar', or 'Kirghiz', rarely occur, and we hear very little of tribal organization.“¹⁰⁹

Die Tatsache, dass die kirgisischen Stämme selbst untereinander auf keinen grünen Zweig kommen konnten, ehe sie einen Vertreter ihrer gemeinsamen Interessen gefunden hatten, zeugt bereits davon, dass jeder auf die Verteidigung seines Territoriums bedacht war, wenn es

¹⁰⁶ Cf. ibd., pp. 93-95.

¹⁰⁷ A. T. Hatto (Ed.): *THE MANAS OF WILHELM RADLOFF*. Re-edited, newly translated and with commentary by Arthur T. Hatto. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1990, p. 213.

¹⁰⁸ Cf. N. K. Chadwick and V. Zhirmunsky: *Oral Epics of Central Asia*. At the University Press, Cambridge 1969, pp. 93-95.

¹⁰⁹ ibd., p. 90.

sein musste, selbst gegen den eigenen Bruder, hierin wurde nicht unterschieden. Dies äußert sich auch in der Beziehung zwischen Er-Kökčö und Manas, die beiden sind Kirgisen und werden trotzdem nicht warm miteinander. Es ist der Egoismus des Er-Kökčö, der seine eigenen Interessen, über jene der Gemeinschaft überstellt und im Wettstreit ums Ansehen seiner Mitmenschen kläglich versagt. Er ist dem Buddhisten und dem zunächst unbekannten Almambet gegenüber ein schlechter Gastgeber. Er will ihm sein Ross nicht zum Reiten geben, dabei gehört es sich nicht, dem Gast eine Bitte abzustreiten. So beginnt die Pechsträhne des Er-Kökčö. Zuerst verliert er seine Frau und dann seine Ehre und Anerkennung. Manas wird folglich der Heeresführer.

Bei der Kriegsführung geht es auch um die Sicherung der eigenen Stellung innerhalb der hierarchischen Verhältnisse des Stammes. Um dies zu gewährleisten, bedarf es der Einhaltung des Ehrenkodexes, die von der alten Tradition vorgegeben wird. List und Tücke sowie die Beschaffenheit der Waffen sind viel wichtiger als das Abschlachten von Feinden. Die Motivation, den anderen zum Feind zu erklären ist nicht von seiner Zugehörigkeit zu einem bestimmten Stamm abhängig. Der Feind kann auch aus den eigenen Reihen kommen.¹¹⁰

Die Rolle der Religion

Der Synkretismus im Manas kann nicht übersehen werden. Obgleich Manas der Verbreiter des Islam und seiner Herrlichkeit ist, wird er von den Geistern seiner Ahnen geführt. Die Gefolgschaft von 40 heiligen Männern sowie die wachende Hand des Lehrers zählen zu den mystischen Elementen des Islam, wohingegen die Verwandlung der Aj-Čörük in einen Schwan als bestehender buddhistischer Glaube angesehen werden kann und die Anrufung der Tiere dem lokalen Schamanismus entlehnt ist.

Das Heldenepos Manas lässt daher eigentlich keine Werbung für den Islam und das Konvertieren zum Islam zu. Die Tatsache, dass das Epos dennoch von der stalinistischen Ära als ein nationalistisches und islamistisches Propagandamittel wahrgenommen wurde, hat es unweigerlich durch die Zensur zu etwas Gefährlichem, Verbotenem werden lassen.

Zeit und Raum

Im Manas herrschen keine Grenzen zwischen den Lebenden und Toten. Die Ahnen sind

¹¹⁰ Cf. N. K. Chadwick and V. Zhirmunsky: *Oral Epics of Central Asia*. At the University Press, Cambridge 1969, pp. 92 f. Hier: "The religious bias of the poet undoubtedly makes itself felt in this story, for the Moslem tribes, led by Manas, on the one side, are pitted against the heathen on the other, and the former are represented as victorious in every trial of skill; but for the poet the personal interest and the incidents far outweigh the religious interest, and here as elsewhere, strong religious emotion and religious animosity are very little in evidence."

immer allgegenwärtig. Sie sind der unsichtbare Strang, der Zeit und Raum sinnvoll zusammenzuhalten vermag. Sie sind das, was man Geschichtsschreibung nennt, nur dass die Aufzählung der Ahnen bis ins Achte Glied bei den Kirgisen nicht als eine Aneinanderreihung von Namen zu verstehen ist, sondern als eine Auferstehung bzw. Anrufung und Belebung dieser. Dass der Enkel des Manas lange Zeit namenlos geblieben ist, ist das Verschulden seines Vaters Semetej, der wiederum seinen Vater Manas nicht gebührend beerdigt und dessen Namen nicht geehrt hat. Sejtej kann nur dadurch von der schweren Bürde erlöst werden, einen Vater namens Semetej zu haben, indem er eine Probe besteht und sich seine Mutter für ihn in einen Schwan verwandelt. Auf diese Weise werden die Ahnen um Verzeihung gebeten. Sobald die Ahnen ihren Segen erteilt haben, sind sie wieder in die Gegenwart mit einbezogen. Es ist das Vergessen der Namen der „Heiligen“, die den Bösewicht auszeichnen. Umgekehrt ist es wiederum das Einhalten des Wortes, das Pflegen des Andenkens und das Nachahmen der Vorahnen, die einen guten Helden auszeichnen.

3.2. Ist der weiße Dampfer episch?

Wie bereits in der Einführung gezeigt wurde, spielt sich die Verwendung vom Mythos und Epos Manas auf einer tieferen Ebene ab. Es gibt Werke Ajtmatovs, in denen er selber darauf hinweist, dass diese oder jene Person Ähnlichkeiten zu den Helden im Manas aufweise. Eine derartige Ankündigung basiert allerdings auf der Fabula-Ebene, die nicht weiter relevant ist, wenn sie nicht auch auf der Sujet-Ebene aufgenommen wird. Gerade dies ist jedoch im Weißen Dampfer der Fall. Der Mythos von der gehörnten Hirschkuh aber auch andere Mythe, welche die Sitten und Herkunft sowie die Gesinnung der Bugu in der Erzählung Ajtmatovs erklären, können der Fabula-Ebene zugeordnet werden. Die Übereinstimmung in der Gestaltung der Hauptcharaktere hingegen, welche die Thematik der Erzählung darstellen und auf dem Fremd-Sein des Jungen basieren, sind allerdings eindeutig der Sujet-Ebene zu zuordnen. Der epische Erzählstil im Weißen Dampfer, der sowohl in stilistischer Hinsicht übernommen wird, als auch in der Art der Sujet-Gestaltung, kann sich als mythologischer Roman oder als Roman mit epischer Funktionalität oder als Palimpsest ausweisen. Welche Funktionalität kommt dem Manas hierbei wirklich zu? Im Folgenden möchte ich dies näher ausführen.

Rekapitulieren wir: Die Parallelen zwischen den zwei Erzählungen wurden zu Beginn der Arbeit genannt. Die große Ähnlichkeit in der Gestaltung der Helden und Antihelden wurde

erwähnt. Es wurde darauf hingewiesen, wie wichtig die Erhaltung der männlichen Blutlinie ist, und dass es den fremden bzw. eingeheirateten Frauen zu verdanken ist, dass die Linie weitergeführt werden kann, wie bedeutend die Freundschaft und der Zusammenhalt ist, und dass die größte Enttäuschung von jenen kommen kann, die aus der eigenen Mitte stammen, wohingegen Fremde, obwohl sie den eigenen Sitten fremd sind, diese viel eher achten und respektieren können. Die Namenlosigkeit der Enkel, wie bereits erwähnt wurde, hat damit zu tun, dass nicht gewiss ist, ob sich die Kinder ihrer Ahnen würdig verhalten werden und sich einen Namen machen können. Der springende Punkt im Dialog zwischen den beiden Erzählungen ist folgender: Während der Enkel des Manas, Sejtek, zu einem Namen kommt, erfährt der Junge im Weißen Dampfer keine Namenstaufe durch einen Älteren. Das bedeutet nichts Minderes, als dass in einem Fall die Restaurierung der Werte und der Segen der Ahnen wiederhergestellt werden kann, wohingegen im Weißen Dampfer eine derartige Versöhnung der Vergangenheit mit der Gegenwart ausbleibt. Der Schaden ist viel zu groß. Im Weißen Dampfer ist die Familie des Momun zerrüttet. Seine Frau und sein Sohn sind verstorben, die älteste Tochter hat sich von ihm abgewandt, die jüngste Tochter teilt zwar einen Hof mit ihm, hält jedoch Momun dafür verantwortlich, dass ihr Mann, Orozkul, sie schlägt. Die zweite Ehe Momuns mit der „fremden Großmutter“ trägt noch mehr zur Verschlechterung der Familienverhältnisse bei. Es werden zusehends jene Werte verschüttet, die Momun für unerlässlich hielt. Der Junge ist der einzige, der die alte Tradition noch lebt und vor den Erwachsenen bewahren kann, und dennoch ist er es, der stirbt. Welche Probe gilt es hier zu bestehen? Wenn der Säugling Sejtek auf einen Berg zur Wanderschaft ausgesendet wird und einen alten Mann aufsuchen muss, stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die eine Probe zur anderen steht, die dem einen den Namen zusichert und den anderen, durch sein vorbildhaftes Festhalten an den alten Werten, zugrunde gehen lässt. Der Junge aus dem Weißen Dampfer scheitert an der sozialen Wirklichkeit, konkreter an der sozialistischen Nachkriegswirklichkeit, die bereits jeden um ihn herum in seinen Sog hineingezogen hat.

Beim Weißen Dampfer handelt es sich um eine Erzählung, die mit dem Manas einen Dialog führt, der darin endet, dass der Weiße Dampfer sich resignierend zurückzieht, in der Hoffnung, dass Manas und mit ihm Sejtek das letzte Wort behalten werden. Während Manas das ethische und moralische Ideal des Erzählers verkörpert, auf den sich nun einmal der Weiße Dampfer gründet, stellt die Abweichung in der erwähnten Thematik einen Anklagepunkt in der zeitgenössischen Gesellschaft in Bezug auf den Verfall der Werte dar. Der Weiße Dampfer ist demnach nicht episch, er arbeitet lediglich mit denselben epischen Mitteln, kopiert und verstellt die epische Struktur nach Belieben, weil er es sich als Text zur

Aufgabe gemacht hat, die Vergangenheit anzurufen. Die Erzählung sehnt sich nach der alten Zeit, in der das Wort eines Menschen noch etwas zählte, noch auf jemanden Verlass war. Mit der Aufzählung der Vorahren bis ins siebente bzw. achte Glied versucht der Text die Beschränktheit in Zeit und Raum aufzuheben. So will der Erzähler des Weißen Dampfers ein Kontinuum herstellen und das Einstige mit der Gegenwart verbinden. Der Erzähler des Weißen Dampfers reiht sich mit den Manasči oder Akyn in ein Glied. Wenn Manas jedoch den Grundtext darstellt, dann kann jener des Erzählers vom Weißen Dampfer folglich nur die Erzählung des Semetej (Manas Sohn) sein, ungeachtet dessen, dass der Held im Weißen Dampfer, der kleine Junge, genauso wie Sejtej (zunächst) keinen Namen hat. Der Weiße Dampfer fällt den Regeln der Heldenkette zufolge in das Glied des undankbaren Versagers Semetej hinein, mit dem ausschlaggebenden Unterschied, dass die Schuld diesmal nicht dem Jungen zuzuweisen ist, weil die Dinge nicht in seiner Hand liegen. Es sind die Umstände, der Tod, die Armut, der Alkoholismus, die Sehnsucht nach dem städtischen Leben, welche die Menschen mit ihrem Leben unzufrieden sein lässt und sie dadurch für die kleinen Dinge unempfänglich macht. Sejtej ist genauso toll geworden wie das Umfeld des Jungen aus dem Weißen Dampfer. Die Macht hat ihn blind gemacht so sehr, dass er seinen Milchbruder umbringen konnte und seinen Vater nicht beerdigt hat.

Manas ist ein Mosaik aus Helden, welches von einem Grundgedanken zusammengehalten wird, dem Verhaltenskodex, den ethischen Regeln, ohne die eine Organisation des Lebens in dieser (sowie in jeder anderen) Geographie nicht möglich wäre. Es handelt sich um einen unausgesprochenen Eid, einen, der durch unsichtbare Bande zusammengehalten wird (der mystischen Anteilnahme gleich), und welcher sich nur durch das Weitererzählen des Manas in der Realität ersichtlich machen kann. Der weiße Dampfer ersetzt diesen Lebenskodex mit der sozialistischen, was aber zur Folge hat, dass die mythische Ahnenkette und mit ihr Stammesgebote gebrochen werden. Da die Realität des sozialistisch geprägten Raumes dem Manas als Schablone auferlegt wird, bietet sie dem Mythischen keinen Platz mehr. Der Junge verkörpert gerade diese Grauzone an einer Raum- und Zeitwahrnehmung; der Weg der Mythen-Tradition in die Wirklichkeit bleibt von der sozialistischen Realität versperrt. Die neue Welt beherzt die mythische Denkweise und setzt sie einem Fieberdelirium des Jungen gleich. Nur wer den Manas kennt, kann verstehen, dass hier in den Text hineingearbeitet wird. Die Dinge enden nicht so, wie sie nach dem Schema enden sollten. Es fehlt das dritte und versöhnende Glied in der Kette. Wo bleibt der ersehnte gute Held? Diese Lücke aufzufüllen, ist eine Aufgabe, die dem Leser angedacht wird, sie/er soll Manas Erbe, so wie es Sejtej gemacht hat, weiterführen.

Es liegt nun in der Hand des Lesers die Vergangenheit mit der Gegenwart zu versöhnen, sich einen Namen zu verdienen oder weiterhin namenlos zu bleiben.

4. Fragen bezüglich der literarischen Ausrichtung

4.1. Die Grundzüge des magischen Realismus

Es gibt mehrere Konzepte des magischen Realismus¹¹¹, die hier im Folgenden erklärt und dem sowjet-sozialistischen Realismus gegenüber gestellt werden sollen. Ausgehend von der Malerei, der dieses, vom Postexpressionisten Franz Roh entwickelte Konzept entstammt, macht es seinen Weg in das Lateinamerikanische, Haitische und manifestiert sich als literarische Richtung weltweit. Zudem muss der Behauptung, dass magische Realisten marginalisierte Volksgruppen und soziale Schichten innerhalb des eigenen Landes ansprechen, indem sie sich weigern, dem allgemein anerkannten Kanon und der führenden politischen Macht Folge zu leisten und sich nach der Folklore, den Mythen und Sagen orientieren, nachgegangen werden sowie der These, dass der magische Realismus darauf abzielt, koloniale oder postkoloniale Traumata aufzuarbeiten, indem er das eigene kulturelle Erbe dem des besetzenden fremden Herrschers entgegenstellt.

Das Konzept des magischen Realismus von Franz Roh

Rohs Artikel *Magischer Realismus: Post-Expressionismus* erschien erstmals 1925 in Deutschland und wurde im Jahre 1927 von José Ortega y Gasset in der von ihm publizierten Zeitschrift *Revista de Occidente* in Madrid auf Spanisch herausgegeben. Darin geht es zunächst um die Beschreibung der Gegenstände und ihrer Sachlichkeit, welche neu bestimmt werden soll. Roh kritisiert am Impressionismus, dass er zu sehr mit den Farben der Gegenstände spielt. Dem Expressionismus wirft er vor, dass er die natürlichen Formen, auf welche er sich bezieht, negiert, und den Gegenstand so darstellt, wie er wahrgenommen werden soll, entgegen ihrer eigentlichen Beschaffenheit. Der Impressionismus sowie der Expressionismus nehmen dem Betrachter die Möglichkeit weg, sich in die Dinge hineinzufühlen, wodurch erst eine Wahrnehmung hervorgerufen werden kann. Die verführerische Integrität der Gegenstände kommt abhanden, wenn pure Harmonie in Farbe und Form vorgegeben sind. Wenn jedoch das Bild der Sachlichkeit treu bleibt, dann können die Assoziationen und Gefühle, welche mit diesem Objekt verbunden sind, sich wieder

¹¹¹ Erika Haber berichtet, dass bereits Novalis in seinen Schriften von einem magischen Realismus gesprochen habe. In der Tat, sein Verständnis vom magischen Realismus kommt dem des Franz Roh sehr nahe. Cf. Erika Haber: *The Myth of the Non-Russian*, Iskander and Aitmatov's Magical Universe. Lexington Books, 2003, p. 6.

offenbaren.¹¹²

Der Expressionismus, so Roh, verneint seinen Bezug zur Natur und seine nachahmende repräsentative Funktion, er wirft ihm vor, dass es ihm an Spiritualität mangelt, wohingegen im Futurismus die sachliche Welt in einer abrupten und fremden Form wiedergegeben wird. Der magische Realismus will jedoch die Wirklichkeit wieder in die Komposition hineinbringen und sie in den Mittelpunkt des Sichtbaren stellen. Daher die Wahl des Begriffs „magisch“ im Gegensatz zu „mystisch“, weil die Komposition hier als eine Verlängerung der Realität verstanden werden soll, welche erst die wahre Beschaffenheit des Realen als solche erkennen lässt. Die neue Sachlichkeit soll gerade durch ihre kalte Unbelebtheit Faszination für den dargestellten Gegenstand hervorrufen. Die Mittel, mit denen der magische Realismus arbeitet, sind wie folgt:¹¹³

- 1.) Die Verfremdung erfolgt durch die Wahl des phantastischen oder außerirdischen und außergewöhnlichen Themas. Das Gewöhnliche soll in eine fremde Umgebung versetzt werden, um den Betrachter in Schock zu versetzen und folglich das Objekt als exotisch zu deklarieren. Hierzu führt Roh die vermehrte Verwendung religiöser Symbole in der zeitgenössischen deutschen Kunst an. Deutsche Künstler hätten bisher einen säkularisierten Umgang damit gehabt und sie nicht beachtet.¹¹⁴
- 2.) Eine Verschiebung bzw. Verdichtung des Themas. Als Beispiel gibt Roh an, dass die Zerstörung einer Stadt in einem magisch-realistischen Bild nicht durch kubistische Formen (Futurismus) erfolgt, sondern auch durch einen Vulkan erfolgen kann. Die Gefahr, welche die moderne Stadt und den Menschen bedroht, kann durchaus weiterhin die Technik sein, welche mit der industriellen Revolution einhergeht, aber diese kann genauso durch einen Vulkan, ausgedrückt werden.¹¹⁵
- 3.) Die Dezentralisierung der bisherigen Themenwahl. Wenn bisher die Mutter Gottes als rein und heilig gefeiert wurde, so wird es von nun an zum Beispiel eine gewöhnliche Schäferin sein, welche dasselbe Ansehen genießt.¹¹⁶
- 4.) Ein Oxymoron der spirituellen und realen Form des dargestellten Gegenstandes. Während der Expressionismus zugunsten der sinnlichen/spirituellen Wahrnehmung auf die Wirklichkeit verzichtet, stellt der magische Realismus beide einander

¹¹² Cf. Franz Roh: „Magic Realisms: Post-Expressionism“ in L. P. Zamora and Wendy B. Faris (Ed.): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press. Durham&London, 1995, p. 19.

¹¹³ Es werden hier die Grundzüge genannt, welche sich auch auf ein literarisches Konzept übertragen ließen. Auf die Ansprüche Franz Rohs bezüglich der Raumgestaltung, der Bewegung der Gegenstände in den vorderen Bereich und wie das Format der Bilder zu sein hat, wird nicht näher eingegangen.

¹¹⁴ Cf. ibd., p.16.

¹¹⁵ Cf. ibd., pp. 16, 17.

¹¹⁶ Cf. ibd., p. 17.

entgegen, zum Zwecke ihrer Selbstentfaltung.¹¹⁷

- 5.) Die Zu-/Anerkennung des spirituellen Aspekts, welcher den Dingen innewohnt (im Gegensatz zur spirituellen Wahrnehmung des Expressionismus, der den Dingen diese Kraft abspricht, weil sie die Wirklichkeit negiert): Es wird die magische Daseinsform der Dinge bewundert, weil die neue Sachlichkeit bzw. Objektivität entdeckt hat, dass die Dinge bereits ihr eigenes Gesicht haben und nicht den Maler oder die Kunst dazu brauchen. Letztere dienen lediglich dazu, diese nur wieder einzufangen.¹¹⁸
- 6.) Die binäre Opposition zwischen fern und nah, klein und groß in den Bildern soll aufgehoben werden.¹¹⁹

Lo real maravilloso und seine kollektive Dimension

„Those who do not believe in saints cannot cure themselves with the miracles of saints, ...“¹²⁰, schreibt Alejandro Carpentier im Vorwort zu seinem Roman *El reino de este mundo* (1967). Als einer der ersten Vertreter des magischen Realismus in Lateinamerika ist er sich einer Sache besonders sicher, wenn es um die Definition seiner literarischen Ausrichtung geht, nämlich dem Glauben. Erst durch den Glauben an eine gemeinsame Sache, kann die Realität zu einem Schauplatz des Magischen werden. Was es so einzigartig macht, ist, dass das ICH nur im Einswerden mit der Gemeinschaft aufgelöst werden kann, bzw. mittels dieser im Endeffekt zu sich selbst, zu seiner Verwirklichung finden kann. Dazu braucht es allem voran den gemeinsamen Glauben. Damit ist implizit der Glaube an eine Sache gemeint, die mehrere Gläubiger unter einem Dach versammelt. Ein Beispiel, welches Carpentier gegen Ende seines Vorwortes nennt, ist, dass die Mythen und Legenden der Vorfahren jener Kultur aus der man stammt, wieder und wieder erzählt werden müssen, wodurch sie erst ihre Unerschöpflichkeit zu erkennen geben. Und sei Amerikas Geschichte nicht selbst eine Chronik des wundersam Realen?¹²¹ Es ist das Kollektive, sei es die Geschichte eines Volkes oder Kontinentes oder die Masse, welches Carpentier als eine Einheit versteht, die das Magische/Wundersame in sich birgt.

Es lassen sich drei Punkte aus dem Vorwort Carpentiers erkennen, die für den magischen Realismus kennzeichnend sein sollen:¹²²

¹¹⁷ Cf. ibd., pp. 17, 18.

¹¹⁸ Cf. ibd., pp. 18-21.

¹¹⁹ Cf. ibd., pp. 27-30.

¹²⁰ Alejo Carpentier: “On the Marvellous Real in America” in L. P. Zamora and Wendy B. Faris (Ed.): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press. Durham&London, 1995, p. 86.

¹²¹ Wohl bemerkt ist hier die Rede von Amerikas Geschichte und nicht der Lateinamerikas. Carpentier macht hier keinen Unterschied. Cf. ibd., 88.

¹²² Cf. ibd., p. 88.

- 1.) Die unerwartete Veränderung der Wirklichkeit.
- 2.) Die Offenbarung der Wirklichkeit als etwas Besonderes und dessen Schauung als etwas Privilegiertes.
- 3.) Der ungewohnte Umstand, an einer Erkenntnis teilzuhaben, welches eine unerwartete Vielfalt an Wirklichkeiten bietet und alle bisher bekannten Kategorien und Skalen der Wirklichkeit stärker wirken lässt.

Wer bisher zu dieser kollektiven Wirklichkeit beigetragen hat und wie sie entsteht, erklärt Carpentier wie folgt:

„The marvelous real is found at every stage in the lives of men who inscribed dates in the history of the continent and who left the names that we still carry: from those who searched for the fountain of eternal youth and the golden city of Manoa to certain early rebels in modern heroes of mythological fame from our wars of independence, ...“¹²³

Der sozialistische Realismus

Wie es dazu kam, dass der sowjetische Schriftstellerverband, dessen Devise *partiinnost'* (Treue gegenüber der Partei), *narodnost'* (Treue gegenüber dem Volk), *ideinnost'* (Treue gegenüber der Partei-Ideologie) lautete¹²⁴, den magischen Realismus als legitimes Stilmittel zu akzeptieren begann, das ist zunächst dem Tauwetter, auf das ich im Folgenden eingehen werde und dann der Brežnev-Ära zu verdanken, die sich durch Übersetzungen, also fremde literarische Einflüsse inspirieren ließen und ihre Schwerpunkte auf das persönliche Empfinden des Menschen, die Dorfliteratur und den Naturalismus legten. Bevor es zu einer derartigen Auflockerung in der sozialistischen Formenstarre der Literaturszene kam, waren es die Romane Gorkijs *Mutter* und Gladkovs *Zement*, welche als Vorbild dienten.¹²⁵ Der Schriftsteller hatte sich an den bisher als Klassiker geltenden Werken zu orientieren. Das bedeutete, es bestand ein abgesegnetes Sammelsurium an Wendepunkten, Themen und Motiven, aus denen der Autor sich seine Geschichte mosaikartig zusammenstellen konnte. Etwas, das außerhalb dieses Rahmens geschrieben wurde, konnte nicht gedruckt werden und hatte meist den Ausschluss des Autors aus dem Schriftstellerverband zur Folge. Das Werk verkaufte sich entweder in der Schublade oder wurde aus eigenen Mitteln (*samizdat'*) herausgegeben, was über geheime Wege erfolgte. Katerina Clark ist der Meinung, dass mit der Vorhersehbarkeit der Erzählungen und ihrer Verläufe, den Geschichten die eigentliche

¹²³ Cf. *ibid.*, p. 87.

¹²⁴ Zitiert nach Erika Haber, Wolfgang Kasack: *Dictionary of Russian Literature since 1917*. Columbia University Press. New York, 1988, p. 389.

¹²⁵ Zitiert nach Erika Haber, Katerina Clark: *The Soviet Novel, History as Ritual*. University of Chicago Press, 1981, p. 5.

sowjetische Lebenswirklichkeit weggenommen wurde, sie folglich nur entrückte Wirklichkeiten zu schildern im Stande waren. Das Romanschreiben erfüllte lediglich die Funktion, als Ritual weiter zu bestehen, dem der aktuelle Inhalt abhandengekommen war und der nur pro Forma existierte.¹²⁶

Nach dem Tode Stalins im Jahre 1953 folgte die Zeit des Tauwetters, benannt nach der gleichnamigen Erzählung von Ilya Ehrenburg, die ein Jahr darauf erschienen war. Obwohl die Erzählung dem sozialistischen Stil treu geblieben war, gab es Veränderungen in der Themenwahl. Es wurde zum ersten Mal Kritik an der Wirklichkeit geübt, die Innenwelt der Charaktere angesprochen, ihre Probleme und Gefühle wurden beachtet. Der Einfluss fremder Literatur war nicht mehr zu leugnen, Autoren, die unter Stalin nicht gedruckt werden konnten, waren wieder in den Verband aufgenommen worden, die Zensur wurde aufgelockert. Trotz allem nahm der Samizdat unweigerlich zu. 1962 wurde in der Zeitschrift *Novij Mir* Aleksandr Solženicins Roman *Ein Tag aus dem Leben* des Denis Iwanowitsch publiziert, der einen klaren Schlussstrich unter den sozialistischen Realismus zog, indem er unverblümt den Alltag in einem Arbeitslager erzählte. Solženicin brach auch stilistisch mit den althergebrachten sozialistischen Mitteln, er verwendete den Gefängnisjargon, um die erzählte Wirklichkeit so authentisch wie nur möglich zu vermitteln. Die kurzfristige Auflockerung fand jedoch ein jähes Ende, als Chruščov zwei Jahre darauf sein Amt an Brešnev abtrat.¹²⁷ Während zu Zeiten des Tauwetters Chruščov der realistischen Darstellung sozialer Probleme eine wichtige Rolle zukommen ließ, sah Brešnev die Aufgabe der Literatur darin, den Mythos der Sowjetunion, welcher für eine nationale Einheit einsteht, wiederherzustellen. In diesem Sinne war der Brešnev-Ära jedes Mittel recht, so lange es dem Zweck diene. Die Dorfliteratur, wie sie nun genannt wurde, hatte sich in den 60er und 70er Jahren mit einer weitgehend authentischen Darstellung des Landlebens und der ländlichen Kultur etabliert. Der Blickwinkel war von der Stadt ins Dorf gewandert, was nicht unbedingt mit Objektivität oder einem sachlichen Naturalismus einherging, sondern mit der Lobpreisung des Sozialismus über die Verherrlichung der Bauern und der von ihnen erbrachten Arbeit sowie der alten Sklaverei. Kritik an der Regierung aufgrund der Missstände am Lande wurde nur selten geübt. Rasputins *Abschied von Matjora* stellt in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar. Es waren viel mehr die Kenntnis über das Landesinnere, der psychologische Tiefgang in der Darstellung der Charaktere sowie die ländliche Herzlichkeit gefragt.¹²⁸

¹²⁶ Cf. ibd., p. 5.

¹²⁷ Cf. Erika Haber: *The Myth of the Non-Russian*, Iskander and Aitmatov's Magical Universe. Lexington Books, 2003, p. 25.

¹²⁸ Cf. ibd., p. 30.

Der magische Realismus fand seinen Weg in die sowjetische Literatur durch die Übersetzung des Romans *Hundert Jahre Einsamkeit* von Gabriel García Márquez aus dem Spanischen ins Russische. Márquez' Stil bedurfte jedoch einer Erklärung, er musste erst von den Literaturkritikern als im Dienste des sozialistischen Realismus stehend deklariert werden. Ideologisch gesehen erwies sich das Vorwort in der Originalausgabe von *Hundert Jahre Einsamkeit*, verfasst von Miguel Fernandez Braco, als sehr hilfreich zur Rechtfertigung der parteifreundlichen Haltung Márquez'. Erika Haber liefert einen Auszug daraus in englischer Übersetzung:

„Although it develops along the lines of the fabrication of fantasy and mythology, the prose of García Márquez always possesses social depth, a political point of view; it exposes immoral rulers, existing inequality.“¹²⁹

Der Schriftstellerverband, so Erika Haber, erkannte schnell das Potenzial zur sozialistischen Propaganda. Über Márquez konnte noch einmal darauf hingewiesen werden, dass hierarchische Gesellschaftssysteme sowie die Oberherrschaft einer Kolonialmacht nicht gut geheißt werden konnten. Somit konnte Márquez' Gebrauch phantastischer Elemente gerechtfertigt werden. Denn schließlich griff der Autor zu antiken, biblischen Mythen sowie Volkssagen, um eine Nation zusammenzuhalten, sie zu dynamisieren und folglich zu sozialisieren. Der magische Realismus wurde daher sowohl von den sowjet-sozialistischen Literaturkritikern als auch von Erneuern unterstützt. Gegen das Erwachen eines politischen Selbstbewusstseins und die freie Meinungsäußerung bei Márquez hatte man nichts entgegen zu setzen, weil Lateinamerika in den 50er und 60er Jahren Zeuge großer politischer Umwälzungen geworden war. Lateinamerika stand für den Sozialismus ein und wurde zum blutigen Schauplatz des kalten Krieges durch das Eingreifen militärischer Juntas. Seinen Hang zum sozialistischen System löste es literarisch so, indem es sich an der volkstümlichen Vergangenheit orientierte, um die ungewisse Zukunft des Kontinents für sich in Sicherheit zu wägen bzw. überhaupt definieren zu können.¹³⁰ Im Mittelpunkt standen das Volk und seine traditionelle Kultur, welche im sowjetischen Sinne als legitim angesehen wird, selbst wenn sie sich auf die vorsozialistische Geschichte bezog.

Die Dezentralisierung privilegierter Zentren

Inwiefern die politische Agenda des magischen Realismus heute noch relevant geblieben ist, soll im Folgenden anhand zweier Artikel besprochen werden.

Theo L. D'haen ist der Überzeugung, dass der Begriff magischer Realismus erst in den 80er

¹²⁹ Cf. ibd., p. 34.

¹³⁰ Cf. ibd., p. 35.

Jahren in anderen geographischen Breiten und anderssprachigen Literaturen als der Nord- und Südamerikas Verwendung gefunden hat.¹³¹ Im Westen habe der Begriff postmodern immer schon mehr Ansehen genossen als der magische Realismus. Was unterscheidet jedoch diese beiden literarischen Richtungen? D'Haen fasst die Eigenschaften der Postmoderne wie folgt zusammen:

„...self-reflexiveness, metafiction, eclecticism, redundancy, multiplicity, discontinuity, intertextuality, parody, the dissolution of character and narrative instance, the erasure of boundaries and the destabilization of the reader.“¹³²

Diese Definition sei sehr anfällig dazu mit dem magischen Realismus in Verbindung gebracht zu werden. So überrascht es D'haen nicht, wenn Richard Todd in seinem Aufsatz „Convention and Innovation in British Fiction 1981-1984: The Contemporaneity of Magic Realism“, Angela Carter, Salman Rushdie sowie D. M. Thomas als magische Realisten aufzählt.¹³³ Sein Kollege Geert Lernout vertritt eine ähnliche Ansicht. In seinem Aufsatz „Postmodernist Fiction in Canada“. Er vermerkt hierin, dass was der Rest der Menschheit unter dem Namen Postmoderne führt, in Südamerika magischer Realismus geheißen hat und in Kanada immer noch unter diesem Namen geläufig ist. D. M. Thomas sieht in Borges, Grass, Rushdie und Calvino die Vorbilder des kanadischen magischen Realismus. D'haen, in Anschluss an Thomas, ist der Meinung, dass es eine gute Idee ist, den magischen Realismus in die Postmoderne zu integrieren, nämlich zur Unterscheidung der späteren Phase der Postmoderne, welche sie unter metafictionists oder surfictionists zusammenfassen, und als dessen Vertreter sie wiederum Beckett, Robbe-Grillet und Ricardou anführen.

Das Geheimnis um die Definition des magischen Realismus nun gelüftet und in der Weltliteratur als ein Teilbereich der Postmoderne untergebracht habend, stellt sich D'haen die Frage, wobei und weshalb und in welchem Ausmaße der magische Realismus eine Rolle in dieser literarischen Strömung spielt. Er argumentiert, dass das magisch realistische Schreiben den Anschluss an den Corpus der westlichen Literatur sucht. Dies gelingt ihm dadurch, dass er nicht aus der Perspektive privilegierter westlicher Zentren schreibt. Etwas, das ihm aufgrund der Sprache, der Klasse aus welcher er abstammt, der Rasse, dem Gender per se verwehrt bleibt. Hiermit läuft diese literarische Richtung auch nicht Gefahr die Meinungen hegemonischer Mächte anzunehmen oder in ihren Diskurs hinein zu fallen. Wie die Wirklichkeit der zentralen Macht durch den magischen Realismus gebrochen wird, begründet

¹³¹ Cf. Theo L. D'haen: „Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers“ in L. P. Zamora and Wendy B. Faris (Ed.): *Magical Realism, Theory, History, Community*. Duke University Press. Durham&London, 1995, p. 193.

¹³² Cf. ibd., p. 192.

¹³³ Theo D'haen selbst zählt als Vertreter der Postmoderne zunächst Günther Grass, Thomas Bernhard, Peter Handke, Italo Calvino, John Fowles, Angela Carter, John Banville und Michelle Tournier auf. Cf. ibd., p. 193.

er wie folgt:

„My argument is that magic realist writing achieves this end by first appropriating the techniques of the “centr“-al line and then using these, not as in the case of these central movements, “realistically“ that is, to duplicate existing reality as perceived by the theoretical or philosophical tenets underlying said movements, but rather to create an alternative world correcting so called existing reality, and thus to right the wrongs this “reality“ depends upon. Magic realism thus reveals itself as a ruse to invade and take over dominant discourse(s).¹³⁴

Dieses Schreiben besteht jedoch auch in einer ähnlichen Haltung mitten in Ländern, welche das Eigene negieren, um sich vom Diskurs der Macht zu trennen und das Wort für die außer-zentrischen, unprivilegierten Diskurse zu ergreifen. Die Rede ist von kolonialen oder postkolonialen Literaturen.

Stephen Slemon, der einen wichtigen Beitrag zu dieser Diskussion macht, untersucht den magischen Realismus im Kontext des postkolonialen Diskurses. Für ihn offenbaren die Werke der kanadischen Schriftsteller eine Ästhetik, die den oben genannten Dezentralisierungsversuchen Folge leisten. Er legt sein Augenmerk auf die Vielfalt an sozialen Sprechern und Sprachtypen. Weiters behauptet er, eines der unbestreitbaren Charakteristika des magischen Realismus sei, dass es zwei gegenübergestellte Diskurse im Roman gebe, denen es nicht gelingen sollte, sich über die Vormachtstellung des einen über den anderen zu entscheiden, noch das eine in das des anderen Diskurses aufzunehmen.¹³⁵ Dies habe Slemon zufolge schwerwiegende Konsequenzen. Bei magischen Realisten, welche den Postkolonialismus zum Thema haben, sei das Argument, dass der Kolonialismus, in welcher Form auch immer, eine binäre Opposition auf sprachlicher und kultureller Ebene bedeute. Genauer gesagt initiiere es eine Doppelvision oder ein metaphysisches Aufeinanderprallen. Die binäre Opposition habe seinen Ursprung vor allem im Prozess sei es der Übersetzung bzw. Übertragung einer Sprache in ein neues Territorium oder der Aufoktroierung einer fremden Sprache auf die einheimische Bevölkerung.¹³⁶

Um ein besseres Konzept des magischen Realismus auszuarbeiten, welches auf einen postkolonialen Kontext abgestimmt ist, nimmt Slemon Jack Hodgins *The Invention of the World*, Robert Kroetschs *What the Crow Said*, Susan Kerslakes *Middlewatch* und Keith Maillards *Two Strand River* näher unter die Lupe. Es darf nicht vergessen werden, dass alle diese Autoren aus dem englischsprachigen Bereich Kanadas stammen und keine Eingeborenen sind. Wenn hier die Rede von Postkolonialismus ist, dann ist diese Wahrnehmung nicht aus der Sicht der Einheimischen, sondern aus der Sicht der Nachfahren

¹³⁴ Cf. ibd., p. 195.

¹³⁵ Cf. Stephen Slemon: “Magic Realism as Postcolonial Discourse” in L. P. Zamora and Wendy B. Faris (Ed.): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press. Durham&London, 1995, p. 410.

¹³⁶ Cf. ibd., p. 411.

der Kolonialmacht zu verstehen. Dennoch, Stephen Slemon ist der Überzeugung, dass die Diskurse, die er untersucht hat und die eine binäre Opposition enthalten, nicht als etwas Negatives aufgefasst werden können. Die Gegenüberstellung von tyrannischer Vergangenheit und Zukunft, verschmilzt in ein imaginäres doppelbödiges Denken, das daraus ein „Sich-An-Die-Zukunft-Erinnern“ macht – ein Oxymoron, auf welches wir bereits oben hingewiesen haben, als bei Franz Roh die Rede von einer neuen Kunstrichtung war, die sowohl Elemente vom alten Stil (Impressionismus, Expressionismus) enthielt als auch vom relativ neuen Surrealismus der Moderne, dennoch aber den beiden gegenüber gegensätzliche Schwerpunkte zu setzen wusste und dadurch bewiesen hat, dass sie alle in der Postmoderne nebeneinander bestehen können.) In der Gegenüberstellung zwischen Kolonialmacht und kolonisiertem Territorium, ihrer Diskurse, ihrer Sprachen und ihrer kulturellen Nährböden, geht es nicht mehr um eine Bewertung, sondern um einen Dialog, dem speaking-mirror, wie Slemon sagt, in dem beide Seiten ein Sprachrohr, eine Anerkennung und Berechtigung finden ohne einander das Wort/die Souveränität abzusprechen.¹³⁷

4.2. Ist der weiße Dampfer zum magischen Realismus dazu zu zählen?

Wie diese Konzepte vom magischen Realismus auf Čingiz Ajtmatov und den Weißen Dampfer anwendbar sind und inwiefern er als magischer Realist angesehen werden kann, soll nun im Folgenden diskutiert werden.

Erika Haber und Nina Kolesnikoff¹³⁸ weisen auf die Verwendung von Mythen und ihrer großen Bedeutung in Ajtmatovs Werk hin. Es ist jedoch Erika Haber, die ihn als magischen Realisten sieht. In ihrer Monographie *Der Mythos des Nicht-Russischen* befasst sie sich mit zwei Autoren, dem Abchazen Fazil Iskandar und dem Kirgisen Čingiz Ajtmatov. Haber ist der Meinung, dass Ajtmatov zu Sowjetzeiten schriftstellerischen Ruhm erlangt hat, weil er mit einem Fuß in der eigenen Kultur und mit dem anderen in der russischen Kultur verankert war.¹³⁹ Hinzu kommt, dass Ajtmatov zweisprachig aufgewachsen war. Er publizierte auf Russisch –wobei Ajtmatov seine frühen Werke auf Kirgisisch verfasste und sie dann selbst übersetzte, ab den 70er Jahren jedoch verfasste er seine Prosa ausschließlich auf Russisch.

Wie passt Ajtmatovs Wort in das sozialistische Literaturkonzept hinein?

¹³⁷ Cf. ibd., p. 422.

¹³⁸ Cf. N. Kolesnikoff: *Myth in the Works of Chingiz Aitmatov*. University Press of America, Lanham-New York-Oxford, 1984.

¹³⁹ Cf. Erika Haber: *The Myth of the Non-Russian*, Iskander and Aitmatov's Magical Universe. Lexington Books, 2003, p. 143.

„Sozialistisch in der Form und nationalistisch im Inhalt.“¹⁴⁰ Wie Stalin in seiner Rede an das Volk verkündet. Eine Ideologie, welche die Zusammengehörigkeit von mehreren verschiedenen Nationen als ein großes Ganzes zelebrieren möchte. Es herrschen keine Grenzen zwischen den Völkern der UdSSR, und dennoch herrscht eine Grenze über allem: Das Bekenntnis.

Ajtmatov bekennt sich eindeutig zur Sowjetunion, ihrer Partei und Politik und sieht keinen Grund dazu, diese als Gefahr oder Bedrohung zu empfinden. Selbst wenn er aufgrund seiner mythologischen und folkloristischen Themenwahl, dem ländlichen Setting, von der literarischen Kritik der Zweideutigkeit bezichtigt wird, weiß er sich diplomatisch herauszuhalten und seine künstlerischen Mittel, die sich nun einmal nicht bändigen lassen und ihren freien Lauf nehmen, dafür verantwortlich zu machen. Er unterschreibt Petitionen gegen Solženicin und Sacharov und bekennt sich offen dazu, dass diese rechtswidrig gehandelt haben. Jahre später sagt er immer noch in Bezug auf Solženicin, dass er von Aug zu Aug Konfrontationen nichts hält. Seine Art des Widerstandes spielt sich auf einer dezenten Ebene ab. Ajtmatov zeichnet sich als vorbildhafter Politiker aus: Er ist Abgeordneter im Obersten Sowjet der UdSSR, Mitglied des ZK der Kommunistischen Partei Kirgistans sowie Mitglied des Sekretariats der Schriftstellerunion und der Kinematografenunion. Seine Popularität übersteigt die Reihen der Intelligentsia, er wird mehrmals mit wichtigen Preisen ausgezeichnet.¹⁴¹

Es geht ihm nicht darum, etwas zu bekämpfen oder zu korrigieren, es geht ihm lediglich darum, etwas zu machen und mitzugestalten. Innerhalb der ihm vorgegebenen Spielregeln versucht er die Geschichte seines Volkes und seiner Vorväter zu erzählen. Seine Wahl der mythischen Themen hat einen anderen Grund. All seinen Werken liegen Themen und Motive aus dem kirgisischen Heldenepos Manas zu Grunde. Dies wurde bis jetzt noch nicht in gebührendem Ausmaß diskutiert. Diese Arbeit soll lediglich einen Anfang darstellen. Wenn Erika Haber und Nina Kolesnikoff bisher auf die zentrale Bedeutung der Mythen in Ajtmatovs Werk hinweisen, dann nur, weil Ajtmatov ihnen selber die Hinweise dazu liefert. In *Die frühen Kraniche* weist Erika Haber daraufhin, dass der Held der Erzählung mit Manas verglichen wird, dass die Freunde des Helden mit den Gehilfen des Manas verglichen werden, und dass sogar die Geliebten denen im Manas gleichen.¹⁴² Der Manas ist zu Sowjetzeiten

¹⁴⁰ Cf. I. Baldauf: *Schriftreform und Schriftwecshel bei den Muslimischen Russland –und Sowjettürken (1850-1937)*: Ein Symptom ideengeschichtlicher und kulturpolitischer Entwicklungen, Akadémiai Kiadó, Budapest 1993, pp. 637 ff.

¹⁴¹ Tsch. Aitmatow: *Autobiographie, Essay, Theater, Fragmente*. Unionsverlag, Zürich 2008, pp. 652-654.

¹⁴² Cf. Erika Haber: *The Myth of the Non-Russian, Iskander and Aitmatov's Magical Universe*. Lexington Books, 2003, p. 132.

verboten und wird nicht gedruckt bzw. nur teilweise in zensurierter verkürzter Form zur Publikation frei gegeben, weil er nationalistisches Gut enthalten könnte, weil darin muslimische Riten geschildert werden könnten, weil darin davon die Rede ist, dass die Kirgisen vom Fluss Jenissej stammen.¹⁴³

Nina Kolesnikoff macht nichts Anderes als den Bugu Mythos, den Ajtmatov bereits im Weißen Dampfer erzählt wieder zu geben.¹⁴⁴ Bei Levčenko ist die Rede von Č. Valichanovs Mythensammlung aus Zentralasien, wo sich eine ähnliche Mythe, wie die des Bugu von Ajtmatov wieder finden lässt. Tatsache ist jedoch, dass es die Bugu wirklich gibt und dass sie vom Jenissej kommen, ebenso wurde die Manas Aufzeichnung von Radloff bis auf die Geburt des Helden Manas von Manasčis aufgenommen, welche Angehörige des Stammes der Bugu sind.

Und dennoch gelingt es Ajtmatov das Geheimnis für sich zu bewahren, dass er fast ausschließlich die Themen und Motive des Heldenepos Manas für seine Erzählungen verwendet. Während ihn die Kritik mit Márquez vergleicht und er sich selbst auch mit ihm,¹⁴⁵ spielen sich in Wirklichkeit ganz andere Dinge in seinem Werk ab. Der eigentliche Titel zu *Der weiße Dampfer*, welcher *Nach dem Märchen* lautete, wird von seinem Herausgeber Tvardovskij (Herausgeber der Novij Mir) umgeändert. Ein Kapitel aus *Ein Tag länger als das Leben* (1981) erscheint erst 1990 unter dem Titel *Die weiße Wolke Tschingiz Khans*, aufgrund der Zensur, die es nicht durchgelassen hatte. Ajtmatov macht kein Aufsehen darum und geht seinem Schreiben wie gehabt nach.

Erika Haber nennt drei wichtige Gründe, wie es Ajtmatov trotz Kritik und realistischer Darstellung der wirklichen Missstände geschafft hat, sich einen Namen als guter vorbildlicher Autor zu machen:

- 1.) Er schreibt als Angehöriger einer Nation über eine andere Nation, als wäre es die seine. Katerina Clark unterstreicht allem voran diesen Aspekt, welchen das sozial realistische Literaturprogramm gutheißt.¹⁴⁶

In seinem Roman *Ein Tag länger als ein Jahrhundert* erzählt Ajtmatov, der Kirgise, die Geschichte eines kasachischen Mannes, Sturm Edige, der seinen Freund den Ritualen entsprechend die letzte Ehre erweisen und ihn gebührend begraben will.

Das Bestattungsritual, wie wir oben anhand von Manas gezeigt haben, spielt eine wichtige

¹⁴³ Cf. Joachim Hein: *Epik altaischer Völker in Volksepen der uralischen und altaischen Völker*. Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1968, pp. 56 f.

¹⁴⁴ Nina Kolesnikoff: *Myth in the Works of Chingiz Aitmatov*. University Press of America, Lanham-New York-Oxford 1984, pp. 43, 44.

¹⁴⁵ Cf. Erika Haber: *The Myth of the Non-Russian*, Iskander and Aitmatov's Magical Universe. Lexington Books, 2003, p. 121.

¹⁴⁶ Cf. ibd., p. 124.

Rolle in der kirgisischen Kultur. Semetej, der Sohn des Manas, bestattet seinen Vater nicht, weswegen seine Anhänger ihn der Reihe nach verlassen und er mit keinem guten Schicksal gesegnet ist. Ajtmatov bedient sich hier einem, von der sozialistischen Kritik anerkannten Mittel, wenn er von einem Kasachen, Edige, erzählt, der seinen Freund beerdigen will. Somit legitimiert er das Traditionsbewusstsein seines Helden Edige, weil er als kirgisischer Autor von seinem eigenen Kulturraum absieht und die Sitten seines Nachbarlandes schildert. Diese Sitten haben genauso ihre Gültigkeit in Kirgisien, jedoch lässt sich so die Zensur umgehen, die glauben könnte, dass hier ausschließlich die nationalistische Agenda des Autors dargestellt wird. Während der Slogan Stalins „Sozialistisch in der Form und nationalistisch im Inhalt“ bestätigt wird, weiß allein der Nomade Zentralasiens, der erst in den 20er Jahren also 50 Jahre davor sesshaft gemacht worden ist, dass es sich um eine Tradition handelt, die durch Grenzziehungen und Nationalbezeichnungen nicht eingerahmt werden kann.

- 2.) Im Vergleich zu Márquez und Iskander ist er kein Satiriker und auch kein Fantastiker¹⁴⁷, sondern hat wenig für Humor übrig. Stattdessen begegnet man bei ihm Charakteren in extremen Situationen. Ihr Verhalten erweist sich entweder als moralisch richtig oder als total korrupt und unmoralisch.¹⁴⁸ Etwas, worauf im Weißen Dampfer ebenfalls sehr stark hingewiesen wird. Es ist ihm von Anfang an, von seinem frühesten bis ins letzte Werk hinein, ein besonderes Anliegen, dass ethisch korrekt gehandelt und gelebt wird.
- 3.) Wie die üblichen sozialistischen Realisten, sind es keine einfachen Lösungsverschlüsse, die gemacht werden, um Probleme einer nicht existierenden, falschen Wirklichkeit zu bewältigen. Ajtmatov umgeht diesen Anspruch, indem er seine Themen universal formuliert. Er schildert zwar z. B. die lokale Kolchoisierung in Kirgisien, aber sie betrifft alle Länder innerhalb der Sowjetunion. Er verwendet Kirgisien als Schablone für allgemeine Problematiken, genauso wie die Parteiideologie ein und denselben Inhalt für alle vorsieht und der soziale Realismus, ein Schablonenwerk für Romane bereit stehen hat.¹⁴⁹
- 4.) Weil er universale Themen anspricht, wird keine Nation als besser oder schlechter dargestellt. Das macht ihn zu einem sicheren nationalen Autor.¹⁵⁰
- 5.) Indem er die sowjetische Gesellschaft den traditionellen Mythen gegenüberstellt, erzeugt er einen starken Kontrast. Ajtmatov bevorzugt keine der von ihm

¹⁴⁷ Cf. ibd., p. 121. „(...) Aitmatov does not include fantastic or surreal details in his stories, except when they occur within legend or myth.“

¹⁴⁸ Cf. ibd., p. 124.

¹⁴⁹ Cf. ibd., p. 124.

¹⁵⁰ Cf. ibd., p. 124.

geschilderten Lebensweisen. Somit entgeht er einer eindeutigen Interpretation seines Werkes.¹⁵¹

Worauf sich der Gebrauch von Fantastik in seinem Werk *Ein Tag länger als ein Jahrhundert* stützt, erklärt Ajtmatov wie folgt:

„Menschen können Gleichgesinnte sein und doch nicht unisono denken, dabei menschlich bleiben und ihre humanen Eigenschaften bewahren. Der Wunsch, den Menschen seiner Individualität zu berauben, war von alters her bis in unsere Tage Ausdruck imperialer und imperialistischer Ansprüche.

Der Mensch ohne Gedächtnis ans Vergangene, gestellt vor die Notwendigkeit, seinen Platz in der Welt neu zu bestimmen, beraubt der historischen Erfahrung seines Volkes und anderer Völker, befindet sich außerhalb der geschichtlichen Perspektive und vermag nur den Augenblick zu leben.

Derzeit holen wir uns das historische Gedächtnis zurück, und darin bekunden wir, dass sich eine neue Selbsterkenntnis der in der sowjetischen Epoche wieder geborenen Völker entwickelt.

Wie schon in meinen früheren Werken, aber wahrscheinlich diesmal noch stärker, habe ich mich auf Legenden und Mythen gestützt als eine überlieferte Erfahrung, die uns die vorausgegangenen Generationen zum Vermächtnis bestimmt haben, gleichzeitig habe ich zum ersten Mal in meiner schriftstellerischen Praxis einen Stoff der Fantastik benutzt. Sowohl das eine wie das andere ist mir kein Selbstzweck, sondern lediglich eine Denkmethode und ein Mittel zur Erkenntnis und Interpretation der Wirklichkeit.“¹⁵²

In seinen späteren Werken nach dem Antritt seiner politischen Karriere im Moskau der 80er Jahre, in der Perestroika-Zeit als Berater Gorbačjovs sowie seiner anschließenden diplomatischen Karriere in Frankreich und den Benelux-Staaten, geht der Kontakt, den er zu seinem Land und seinen Landsleuten hat zunehmend verloren. Er ist ein Außenseiter, wenn er in seinen Romanen *Das Kassandramal*, *der Richtplatz* und *Der Schneeopard* über die Perspektivlosigkeit und die Gräueltaten der Jugend nach dem Tauwetter, dem Zerfall der Sowjetunion und nach der Unabhängigkeit Kirgisiens schreibt. Und gerade in diesen Werken kommen die Manas Themen und Motive bis auf *Die Träume der Wölfin* nicht vor. Und vielleicht zählen gerade diese Werke zu den weniger gelungenen Ajtmatovs.

In welchem Diskurs befindet sich der Erzähler mit dem Weißen Dampfer

Vom kolonialen Standpunkt aus gesehen, in welchem sich Zentralasien innerhalb der Sowjetunion befand, reiht sich Ajtmatov durchaus in den Diskurs ein, welcher von Slemon vorgeschlagen wurde. Es herrschen zwei verschiedene Ebenen, zwei unterschiedliche Diskurse, die sich im Weißen Dampfer durch die im vorangegangenen Kapitel aufgezeigten

¹⁵¹ Cf. ibd., p. 122.

¹⁵² Tsch. Aitmatow: *Autobiographie, Essay, Theater, Fragmente*. Unionsverlag, Zürich 2008, p. 211.

Merkmale erkennen lassen. Der gute, arbeitsame Momun, der für das Kirgisische einsteht und der faule, trunkene Orozkul, der das politische System und die herrschende Macht symbolisiert. Es besteht eine binäre Opposition, die sich schwer leugnen lässt. Das Eigene wird dem Fremden gegenübergestellt. Der Glaube an den Mythos von der Hirschmutter, der Stammesbegründerin, wird mit der sozialistischen Realität des Orozkul konfrontiert. Es gibt zwei Diskurse: Das Kirgisisch-Ethische und das Sowjetideologische. Es gibt sie durchaus, die dem magischen Realismus zugeschriebene Zweisprachigkeit, das darin enthaltene magische realistische Oxymoron, aber mit dem Unterschied, dass beide am Ende zu Nichte gemacht werden. Es ist keine Utopie, welche besungen wird, dass diese zwei Diskurse eines Tages einmal nebeneinander bestehen könnten. Nein, es steht von Anfang an fest, der Junge gehört nicht in eine Welt, in der seine Erzählungen und die damit verbundene eigene Tradition verachtet werden. Es wird auch keine Korrektur am Diskurs des privilegierten Zentrums, in diesem Falle der korrupten sozialistischen Macht Orozkuls vorgenommen, wie bei Theo L. D'haen und Alejandro Carpentier vorgeschlagen wird. Sie bleibt unangetastet, ungescholten. Der kirgisische Diskurs bleibt ebenso von der Kritik unberührt. Momun kann nichts dafür, dass er so gutgläubig ist. Er hätte nicht erahnen können, dass sein Enkel auf die Idee kommt, sich tatsächlich in einen Fisch zu verwandeln. Und dennoch, jemand muss doch für den Tod des Jungen zur Verantwortung gezogen werden. Es bleibt dem Leser überlassen, dies selbst zu tun, denn der Erzähler hört zur rechten Zeit auf.

Das Ende lässt den Leser mit einer großen Leere zurück. Wie kommt Momun nur dazu, sich den Wünschen Orozkuls unterzuordnen? Bleibt ihm jetzt nur mehr eins, zu sterben? Er kann sich getrost zurücklehnen, er hat etwas in seinem Leben geleistet, das sein Schwiegersohn zu schätzen wissen wird, er hat das Vieh erlegt.¹⁵³ Durchtrieben strenge Belehrungen, pessimistische Aussichten und eine große Verzweiflung, mit denen der Leser zu kämpfen hat. Es ist ein sehr kalter und trauriger Blick, eine geradezu erbarmungslose Strafe, die der Leser über einen derartigen Missbrauch der eigenen Tradition verhängen möchte. Wieso wird der Großvater dermaßen bestraft für etwas, das er nicht einmal getan hat? Seine Motive zum Töten des Marals waren doch ganz andere: Seinem Enkel eine Zukunft zu garantieren, es Orozkul jetzt recht zu machen, damit, wenn er stirbt, der Junge keine Probleme mit ihm hat. Die Hirschkuh soll das letzte Opfer sein, das der Großvater für seinen Sohn bzw. Enkel aufbringt. Wieso wird dann sein Töten des Marals mit dem Tod des Jungen gleichgesetzt? Hätte das Marginalisierte (in diesem Fall das gutmütige, ethisch korrekte Denken Momuns) nicht mit den Mitteln der zentralen Literatur in den Mittelpunkt gerückt werden sollen? Ist sie

¹⁵³ Cf. Č. Ajmatov: *Belyj parochod*, Izdatel'stvo Ėksmo, Moskva 2005, p. 136.

somit nicht noch mehr in den Hintergrund gerückt worden und noch mehr marginalisiert worden, als sie es schon war? Worin liegt letztendlich die Moral dieser Geschichte? Was für ein magischer Realismus ist das, der dem Leser jegliche Hoffnung und jeglichen Glauben an Gerechtigkeit nimmt?

Gar keiner. Die Rede ist hier von keinem neuen Weg, von keiner neuen Perspektive, die uns die Realität durch ihre andere, seltsame, ungewohnte Sachlichkeit die Dinge wieder so wahrnehmen lässt, wie sie eigentlich sind. Der Kontrast zwischen den guten und bösen Helden, Momun und Orozkul, ist einfach zu groß. Der Abgrund unüberbrückbar. Der Versuch Momun, sich das ihm Fremde (Orozkul und seine Weltanschauung) zu Eigen zu machen, kann nur zum Scheitern verurteilt sein. Das Eigene (Momuns Glaube an die Tradition) kann mit der Verwandlung dessen, was einst das Eigene war nun aber der Ideologie und dem System anheimgefallen ist, nicht umgehen. Dies wird von der Erzählung nicht geduldet, es wird verweigert. Momuns Tod interessiert niemanden, es würde keinen Widerstand darstellen und auch keine Aufopferung sein. Es muss etwas geschaffen werden, das von beiden Diskursen unangetastet und unberührt bleibt. Der Junge stellt eben diese leere, namenlose, Projektionsfläche dar. Er bleibt seinem Diskurs treu, egal wie leer er sein mag, was die Diskurse der anderen Charaktere nicht von sich behaupten können. Weder kann der Repräsentant der Macht seinem Konzept treu bleiben, sonst hätte er seine Aufstiegsmöglichkeiten als Beamter wahrgenommen anstatt am Land zu verkommen, noch ist Momun in der Lage für seine Ideale einzustehen und das Maral nicht zu erschießen. Der Junge hingegen bleibt ein weißes unbeschriebenes Blatt, rein und unschuldig durch seinen Glauben an die Dinge, die außer ihm niemand zu sehen vermag. Selbst in seinem Entschluss zu sterben, weiß er nicht, was Sterben bedeutet, er will sich in einen Fisch verwandeln.

Es mag zwar sein, dass sich Ajtmatov zur Ideologie der Sowjetunion bekennt und politisch aktiv ist, dies bedeutet aber noch lange nicht, dass er sie von Herzen bejaht und daran glaubt. Es fehlt dem Erzähler selbst der Glaube (welchen Carpentier in den Bewohnern Haitis zu sehen glaubt) sei es an das kirgisische Eigene oder an das sowjetische Fremde.

Keines der beiden Diskurse kommt im Weißen Dampfer gut davon. Sie mögen zwar wie ein ebenbürtiges Nebeneinander wirken, das den Anschein erweckt, sie seien gleichwertig, weil sie nicht bewertet oder kritisiert werden. Dies ist jedoch nicht der Fall. Da die Problematik des Verfalls der Sitten, welche die modernen Zeiten nach sich ziehen, durchaus universal formuliert ist, überzeugt es den Leser zunächst. Denn der Leser als Adressat könnte jeder sein, der gerade Zeit hat, zu lesen. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass der historisch-politische sowie der kulturell ethische Diskurs aufgrund ihrer Wahrnehmung der Dinge zum

Scheitern verurteilt bleiben.

Der Weiße Dampfer zielt auf die Anteilnahme des Lesers ab, seine Botschaft wird nicht durch das Gesagte, sondern durch das grausame Unsagbare übermittelt. Und das Unsagbare ist in diesem Fall, dass es einen markanten Einschnitt in der Erzählkette von Manas gibt. Das weiterzuführende Wort, die weiterzuerzählende und noch ausständige versöhnende Geschichte des Enkels wird prompt ausgelassen. Es wird beim bösen Helden haltgemacht, weil das Wort, das er gegeben hat, sowie die Verhältnisse, in denen der Junge im Weißen Dampfer lebt, an Glaubwürdigkeit, an Vertrauen und Ehrlichkeit verloren haben. Wie kann eine Geschichte fortgesetzt werden, von der nicht einmal der Erzähler den Glauben daran nährt, dass sie es wert ist sie versöhnend zu Ende zu erzählen? Ein performatives Ende also, welches den Leser zur Tat drängen soll, um dem Erzähler den Glauben daran zurück zu geben.

5. Fragen an Ajtmatov

5.1. Die Zweisprachigkeit Ajtmatovs

Ajtmatovs Kindheit

Wir schreiben das Jahr 1935. Der kleine Ajtmatov ist gerade einmal sechs Jahre alt, er hat eine fünftägige Zugreise von Maimak (Kirgisien) nach Moskau hinter sich. Er hat auf dem Weg zum ersten Mal in seinem Leben das Meer gesehen. Der Aralsee mit seinen vielen Vögeln und seiner blauen Farbe haben ihn zutiefst beeindruckt. Der Vater hat ihn, die Mutter und die Schwestern am Bahnhof abgeholt. Ajtmatov wird an der Hand des Vaters geführt. Dieser genießt großes Ansehen, er hat eine hohe Position inne, sonst hätte man den Vater nicht nach Džambul zum Studium und jetzt nach Moskau zum Doktoratsstudium gerufen. Er wird in Sachen kommunistischer Politik unterrichtet, so jedenfalls die kindliche Wahrnehmung Ajtmatovs. Der Vater und die Mutter sind sehr aufgeschlossen und begierig das Stadtleben kennenzulernen. An den Wochenenden besuchen sie ihre Datscha außerhalb Moskaus, ein Privileg, das nur wenigen Beamten zusteht. Die Familie verkehrt mit den Schostakowitschs. Der kleine Aitmatow erinnert sich an die privaten Uraufführungen im Hause der Familie, denen er auch beiwohnen durfte. Der Vater setzt sich abends mit den Kindern zusammen und übt mit ihnen Lesen und Schreiben. Die Wohnung ist eine Gemeinschaftswohnung. Es steht der nun fünfköpfigen Familie ein großes Zimmer zur Verfügung. Die Küche und das Bad werden mit den anderen Familien geteilt, ein langer Korridor verbindet die Zimmer miteinander. Dafür befindet sich die Wohnung in der gleichen Straße wie der Schriftstellerverband und dessen Hof sowie das Zentrale Haus der Literaten und das Haus des Filmschauspielers.¹⁵⁴

Der Familie geht es gut bis 1937 der Vater die Repression zu spüren bekommt und sein Leben samt dem seiner Familie in Gefahr sieht. Er schickt seine Familie zurück nach Kirgisien zu seinem Bruder nach Seker. Der Abschied vom Vater fällt Ajtmatov sehr schwer, weil er intuitiv spürt, dass es das letzte Mal ist, dass er seinen Vater sieht.¹⁵⁵ Ajtmatov hat Zeit seines Lebens das Fehlen der Männer in seiner Familie bedauert, die der Stalin'schen Verfolgungswelle zum Opfer gefallen sind. Der Onkel und Vater verschwinden über Nacht, man kann sie nicht einmal gebührend bestatten. Das Grab seines Onkels und Vaters, ein Massengrab, welches unweit des Geburtsdorfes Šeker nach Jahren gefunden wurde, ist heute auch Ajtmatovs Ruhestätte. Auf seinen eigenen Wunsch hin wurde er dort beigesetzt.

¹⁵⁴ Cf. Tsch. Aitmatow: *Autobiographie, Essay, Theater, Fragmente*. Unionsverlag, Zürich 2008, pp. 61-65.

¹⁵⁵ Cf. ibd., pp. 69, 70.

Er wächst mit starken Frauen um sich auf. Da seine Mutter unter chronischem Rheuma leidet, sind es die Großmutter und die Tante, die sich um den Haushalt kümmern und die er bewundert. Zwei Jahre hat nun der kleine Aitmatow die Volksschule in Moskau besucht. Als er wieder in seine Heimat zurückkehrt, ist er der einzige in seinem Ail, der Russisch sprechen kann. In seinen Memoiren *Kindheit in Kirgisien* erzählt er davon, dass er sein erstes Honorar als Kind mit Dolmetschen verdient hat. Als vierzehnjähriger Teenager hat er bereits den Posten des Sekretärs des Dorfsowjets inne, kann aber noch nicht alleine auf ein Pferd aufsteigen. Zudem ist er bald der Kriegssteuereintreiber und kurzfristig auch Volksschullehrer. Die schlimmsten Jahre des Krieges 1942/43 treffen die Familie und die Landbevölkerung sehr hart. Ajtmatov erinnert sich, wie er bittere Tränen um die gestohlene Kuh, die von Zeit zu Zeit ihre einzige Nahrungsquelle war, vergießt. Seine Machtlosigkeit den Hungersnöten und der Armut gegenüber, das Fehlen der Männer, der Abtransport der älteren Männer zur Rüstungsarbeit nach Magnetagorsk sowie die Todesnachrichten seiner Dorfleute, die der Reihe nach eintrudeln und die er den Familien überbringen muss, setzen ihm stark zu.¹⁵⁶ In Abschied von Gülsary, werden unter anderem diese Lebenserfahrung weitergegeben, die Ajtmatov gemacht hat.

Die Mittelschule besucht er in der Nähe von Pokrowka, jedoch muss man sich für die Fortbildung des Jungen etwas einfallen lassen. Er darf als Internatsschüler nach Dschambul an die Zootechnische Schule gehen. Nach seiner Ausbildung zum Zootechniker arbeitet er in der Versuchsfarm in Bischkek, damals Frunse. Seine literarische Karriere beginnt wohl mit seinem Beitritt in den kirgisischen Schriftstellerverband im Jahre 1958. Er wird nach Moskau zu Seminaren geschickt. Dort verfasst er auch seine ersten Kurzgeschichten, Aug in Aug und seine Abschlussarbeit Džamilja, die später in die Hände Louis Aragons geraten wird und worüber dieser sagen wird, dass es die schönste Liebesgeschichte der Welt ist. Ajtmatov ist so euphorisch über die niedergeschriebene erste Erzählung, Aug in Aug, dass er seinen Professor und Landsmann anruft und ihn darum bittet ihm die Geschichte auf Kirgisisch vorlesen zu dürfen. Sofort erkennt Ajtmatov auch seinen ersten großen Fehler beim Vorlesen in einer stillen Ecke im Hotel Moskva. Der Deserteur, um den es sich in der Erzählung handelt, heißt Ismail, er hat den Originalnamen belassen. Es gibt Ismail tatsächlich sowie es Džamilja gibt, erklärt Ajtmatov in seiner Autobiographie.¹⁵⁷

Die Zweisprachigkeit empfindet Ajtmatov als einen Segen. Seit seiner Kindheit weiß er das Russische und die russische Kultur durch seine Moskauer Jahre zu schätzen. Für ihn schließt es an eine Zeit seiner Kindheit an, die womöglich glücklichste, da die Familie noch

¹⁵⁶ Cf. ibd., pp. 78-96.

¹⁵⁷ Cf. ibd., pp. 126-134.

zusammen war und er seinen Vater um sich hatte. Er weiß, dass ihm in der Sowjetunion durch die Kenntnis des Russischen für Bildung Tür und Tor offen stehen. Er ist an die dreißig Jahre alt, als seine erste Erzählung publiziert wird. Die andere Sprache eröffnet ihm nicht nur Möglichkeiten im Bereich der Bildung und somit auch einer guten Karriere, sie eröffnet ihm gleichzeitig auch den Zugang zu anderen Literaturen, die er sich zu Eigen machen weiß.

An wen richtet sich Ajtmatov? Woraus schöpft er?

Warum verfasst er die Erzählungen in den ersten zehn Jahren seiner literarischen Karriere zuerst auf Kirgisisch ab? Warum zieht er es vor, sich diese Arbeit anzutun, bevor er es eigens ins Russische übersetzt? Dabei konnte Ajtmatov noch ehe er auf Kirgisisch lesen und schreiben konnte, auf Russisch lesen und schreiben.

Die kirgisische Schriftsprache wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehrmals geändert. Von der arabischen Schriftsprache ging man nach dem Kongress in Baku 1928 über auf die lateinische, nach Stalins Machtübernahme wurden zwischen 1936 und 1938 die Alphabete der turksprachigen Völker der Sowjetunion auf das kyrillische Alphabet umgeändert. Es gab natürlich zusätzliche Lautzeichen, die einer Sprache und ihren Lauten eigen waren und welche die anderen nicht hatten. Es wurde darauf Wert gelegt, dass jede Sprache sich als eigenständige Sprache verstand und nicht auf die Idee kam, sich mit den Nachbarsprachen und Ländern als Verbündete desselben Schicksals zu empfinden, daher auch die Devise Stalins: „Einheitlich in der Form, unterschiedlich in der Nation!“ Es wurden Grammatiken geschrieben, man hatte die Standardisierung der jeweiligen Landessprache im Visier. Mit dieser Sprachpolitik ging vor allem die Sesshaftmachung der Nomaden einher sowie die Kolchoisierung, die angestrebt wurde. Ajtmatov erwähnt im weißen Dampfer, dass der Junge von seinem Großvater in ein Nachbardorf in das „mektep“ gebracht werden musste.¹⁵⁸ Die Erzählung spielt unmittelbar in den Nachkriegsjahren. Selbst wenn Ajtmatov nicht miterlebt hat, dass man auf Latein oder Arabisch geschrieben hat, so hat sich das Wort für Schule im Kirgisischen, zumindest am Land, als mekteb durchgesetzt und nicht als das russische Wort škola. Mekteb ist das arabische Wort für Schule und kann nur auf den Einfluss der arabischen Schriftsprache bzw. der Islamisierung und der Zeit vor der zaristischen Eroberung Zentralasiens zurückgeführt werden. Zudem heißt es im Weißen Dampfer, dass die Tafel mit der Aufschrift mektep in der alten bzw. arabischen Schrift steht.¹⁵⁹ Das ist jedenfalls das typisch kirgisische Mosaik, das uns Ajtmatov vorstellt. Es herrscht ein Nebeneinander von alter, nomadischer, ländlicher Lebensweise und moderner, städtischer, sowjetischer

¹⁵⁸ Cf. Č. Ajtmatov: *Belyj parochood*, Izdatel'stvo Ėksmo, Moskva 2005, p. 28.

¹⁵⁹ Cf. ibd., p. 28.

Verwaltungsstruktur und den jeweils damit verbundenen Lebensstilen.

Warum gerade *Aug in Aug* und *Džamilja* die ersten Erzählungen sind, und warum sie auf Kirgisisch niedergeschrieben wurden, wollen wir nun genauer zu betrachten. Sie erzählen vom Land und vom ländlichen Leben. Es geht um die Kriegsjahre. Es sind Themen, die Ajtmatov sehr nahe gehen, er erzählt von sich und den Dingen, die er miterlebt hat, als er noch ein Teenager war von den Ungerechtigkeiten seitens der Regierung und der Mitmenschen. Er kritisiert die Ansichten seiner Dorfleute in Bezug auf die Ehe und die Treue und die Opfer, die die zurückgebliebenen Familien erbringen müssen. Obwohl sie keinen Kriegsdienst leisten, sind sie genauso dem täglichen Überlebenskampf unter den widrigen Umständen ausgeliefert. Es gibt nicht genug Heu, es herrscht Mangel an Mehl, die Tierhaltung für den Eigenbedarf ist unter diesen Umständen umso schwieriger. Es gibt weit und breit niemanden, an den man sich wenden kann, wenn man bestohlen wurde, keinen bei dem man sein Recht einfordern kann, nicht einmal beim Dorfsowjet.

Ismail, der Deserteur, ist dermaßen eigennützig, er denkt gar nicht daran, dass er seiner Frau und seinen Kindern sowie seiner eigenen Mutter das tägliche Brot wegnimmt. Das sind Dinge, mit denen sich Ajtmatov identifizieren kann. Wenn man weiß, wie verärgert er war, als ihm die eigene Kuh gestohlen wurde, wo doch die ganze Familie von der Milch und den vielen anderen Sachen schwärmte, die sie damit zubereiten wollten, dann ist die Nachricht unmissverständlich. Gespräche und Träume, die einem Hoffnung machen und den Hunger vergessen lassen, werden von solchen Menschen wie dem Nichtsnutzen Ismail, die den ganzen Tag auf der faulen Haut liegen, vernichtet, während die anderen die harte Arbeit für ihn verrichten. Selbst in diesem Fall wurde Ajtmatov nach dem Erscheinen der Erzählung vorgeworfen, dass er Mitgefühl für einen Verbrecher erwecken möchte.¹⁶⁰

Immer wieder erpresst Ismail seine Frau durch Mitleid, ob es ihnen lieber wäre, dass er tot ist, er der Arme, der sich alleine in der Wildnis abfriert, weder Gesellschaft noch Essen hat, der sich vor den anderen verstecken muss. Alles, was die Familie herstellt, kocht oder strickt, kommt jenem Mann zu Gute, der keine Scheu oder Reue darüber zu empfinden weiß.

Themen, die seine Landsleute und ihre Probleme betreffen, haben mit der Amtssprache, mit der Schule oder der Verwaltung, in der das Russische sich langsam aber doch durchsetzt, noch lange nichts zu tun. Wie er selbst beteuert, ist es ein Fehler von ihm den Namen des Deserteurs aus seinem Dorf nicht verändert zu haben. Aber gerade darum geht es doch, das, was er zu Papier bringt, ist seine Gefühlswelt, der Tatort ist nun einmal das Land und dieses ist nun einmal nur administrativ russisch. Er kann demnach den Umständen nur dann den

¹⁶⁰ Cf. Tsch. Aitmatow: *Autobiographie, Essay, Theater, Fragmente*. Unionsverlag, Zürich 2008, p. 133.

gebührenden Ton verleihen, wenn sie in der Sprache geschrieben werden, in der sie sich auch tatsächlich ereignet haben. Es handelt sich hier um keinen Fehler und auch nicht um eine laienhafte autobiographische Tendenz, die leicht abgetan werden sollte, weil alles, was Ajtmatov verfassen wird, eine große Bedeutung haben wird, weil er das Schreiben ernst meint. Für ihn hat es mehr autobiographische Motivation, als eine abstrakte intellektuelle Intention, er kann und will seine Weltanschauung sowie seine Ideale nicht ausklammern, im Gegenteil, er will den Anliegen seines Landes und seiner Landsleute Gehör sowohl im Inland als auch im Ausland verschaffen. Daraus macht er auch keinen Hehl. Er sieht das Schreiben als eine Möglichkeit, dies zu tun, sich zu artikulieren, ohne in die Schusslinie zu geraten, zu kritisieren, ohne zu provozieren. Er hat seine eigene Folklore dazu verwendet, etwas Einzigartiges auf Russisch und über das sowjetische Literatur- und Kulturkonzept zu vollbringen. Genau diese Vorzeigemodelle sind gefragt: eine vorbildhafte Karriere, eine Parteimitgliedschaft, gute Themen, die die Landesbevölkerung ansprechen und ihre Anliegen besprechen. Oft wird die Regimefeindlichkeit mit der Opposition gleichgesetzt und oft artikuliert sich diese in der Stadt und bedient sich literarischer Mittel, wird abstrakter, wenn die Zensur ihm auf die Schliche kommt. Aber der eigentliche Alltag ist das nicht, es sind die Ausnahmen, die gefeiert werden, wenn sie die Welt und das Druckpapier erblicken. Das Volk, wie es wirklich leibt und lebt und mit welchen Schwierigkeiten es zu kämpfen hat, wird sehr selten thematisiert. Dabei ist die Devise der sowjetischen Literatur eine Realität zu erzählen, die vom Volk für das Volk stammt. Diese Realität ohne die Grausamkeiten der Stalin'schen Gewalt zu demonstrieren, wo doch der Alltag schon genug Kämpfe zu bieten hat, ist genauso real und eigentlich in ihrem Ursprung genauso oppositionell.

Ajtmatov schreibt zunächst auf Kirgisisch, weil seine Hauptagenda Kirgisien und das Kirgisische ist. *Aug in Aug*, sein Erstling manifestiert diese Annahme. Weiters erkennt man vor allem an Džamilja, dass Ajtmatovs Adressaten eigentlich keine anderen sind als die KirgisInnen selbst. Hätte er bis ans Ende seines literarischen Schaffens diese Agenda durchhalten können, dann ließe er sich unmissverständlich den haitianischen magischen Realisten zuordnen, haitianisch im Sinne von lokalpatriotisch durch und durch, magisch im Verharren darin. Sobald er aber von seiner kirgisischen Agenda abfällt, und das tut er nun einmal seit den Achtzigern, verliert das Geschriebene an, man darf es vorsichtig beim Namen nennen, Qualität, weil all jenes, das bis dahin Kirgisien und Kirgisisch war, sich zu verändern beginnt und als solches, wie es Ajtmatov kannte, nicht mehr existiert. Das seit 1991 unabhängige Kirgisien muss sich erst finden. Dem Autor wird bereits geraume Zeit davor der Boden unter den Füßen weggezogen, obgleich er sich auch selbst davon entfernt und sich

Moskau zugewandt hatte. Die Science-Fiction Phase spricht für die Selbstentfremdung innerhalb seines eigenen Schreibens.

Džamilja ruft in Kirgisien zur Zeit ihrer Erscheinung große Empörung hervor. Wie kann sich eine verheiratete Frau mit einem anderen Mann davon machen und gegen das Adat, das Gewohnheitsrecht, verstoßen? Džamiljas Abschied ist in gewisser Weise eine Metapher für das Ende eines Lebensabschnittes. Der junge Sejid malt das Bild vom Morgen Džamiljas Flucht mit ihrem Geliebten, Danijar. Es ist sein Erstlingswerk, seine Abschlussarbeit an der Akademie. (Auch hier lässt sich die Parallele zum privaten Ajtmatov nicht leugnen.) Sejid wird ein berühmter Künstler. Er hängt das Bild bei sich zu Hause auf, jedoch wenn Verwandte aus dem Ail zu Besuch kommen, hängt er es doch lieber ab.¹⁶¹

Ajtmatov beschäftigt in diesem Zusammenhang ein konkreter Fall aus seinem Dorf. Er versteht die Starrköpfigkeit, die Zurückgebliebenheit seiner Landsmänner nicht, die Vergewaltiger und gewalttätige Ehemänner durch das Adat zu legitimieren versuchen. Er berichtet von einem Mädchen im Alter von 14 Jahren, das auf dem Weg zur Schule war und von einem Mann und seinen Brüdern gekidnappt wurde. Zur Heirat gezwungen, an den Herd verdammt, im Laufe der Jahre auch mit zwei Kindern gesegnet, verärgert es Ajtmatov, dass seine Landsleute dabei zusehen und nicht eingreifen weder der Onkel des Mädchens noch der Lehrer oder der Dorfsowjet. Der besagte Ehemann ist ein Trinker und Spieler, er verliert seine Arbeit in der Kolchose, die Familie hat kein Geld und lebt am Existenzminimum, bis der Mann eines Tages eine Frau verprügelt und zu sechs Jahren Haft verurteilt wird. Zum ersten Mal in ihrem Leben atmet die junge Frau auf. Sie macht sich als die beste Melkerin in der Gegend verdient, lebt bescheiden mit ihren Kindern im Nachbardorf bei ihrer Mutter und ist glücklich darüber, dass sie über ihr eigenes Leben entscheiden kann. Ihr Mann wird jedoch früher entlassen und taucht wieder auf. Der Onkel der jungen Frau knöpft seiner Nichte Geld ab und feiert die Rückkehr des Schwiegersohns mit einem Saufgelage. Weiters äußert der Mann den Wunsch, sie und die Familie mögen wieder in ihr Dorf zurückkehren. Er veranlasst beim Dorfsowjet, dass sie von der Molkerei entlassen wird. Die Frau weigert sich, woraufhin der Mann die zwei Kinder entführt. Er rechnet damit, dass die Frau früher oder später zur Besinnung kommen wird, sie versteckt sich jedoch bei ihrer Mutter in der Strohütte, bis sie endlich den Mut fasst und die Flucht ergreift. Ein Fahrer aus der Molkerei erbarmt sich ihrer und fährt sie in die Stadt und ermöglicht ihr den Weg zur Freiheit. Ajtmatov verdammt die Männer, die sie vergewaltigt haben, die ihr den Weg zur Bildung versperrt haben und sie unter den Umständen, unter denen sie der Mann behandelt hat, trotzdem zu ihrem Mann

¹⁶¹ Cf. ibd., pp. 126-134.

schicken konnten.¹⁶² Ajtmatov weiß, dass er mit Džamilja und seinem späteren Essay, worin er eben dieses Beispiel aus seinem Bekanntenkreis nennt, der Mehrheit widerspricht. Als Džamilja erscheint, löst sie bei einem damals sehr bekannten kirgisischen Schriftsteller (Ajtmatov nennt keinen Namen) große Empörung hervor, der Ajtmatov bei einer Parteiversammlung verunglimpft. Viele Kirgisen verspüren damals den Wunsch, Ajtmatov zu verprügeln, weil er die Geschichte einer Hure erzählt. Ausgepeitscht würde er gehören, er würde die Leute verderben. Ajtmatov erzählt, dass er damals mitgelacht hat, als er in der Partei-Versammlung ausgelacht wurde, aber in Wirklichkeit war ihm alles andere als angenehm zumute.¹⁶³

Auch heute werden die Versprechen und Schwüre was die Ehe oder die Verlobung anbelangt strikt eingehalten. Sobald die Braut die Türschwelle überschritten hat, unterliegt sie der Verantwortung des Mannes und seiner Familie. Sollte ihm etwas passieren, haben sie sich um die Braut zu kümmern. Sejid, der Junge, war nun einmal der einzige Mann in seiner Familie und damit beauftragt, seine Schwägerin, Džamilja, die er liebte, zu beschützen.

In der Verfilmung von *Džamilja* aus dem Jahre 1994¹⁶⁴ mit F. Murray Abraham als dem Künstler bzw. Erzähler in der Hauptrolle, endet die Geschichte anders. Der Erzähler beschließt, nachdem er in New York als Künstler gefeiert wird, nach langen Jahren wieder in seine Heimat zurückzufahren. Mit dem Taschentuch, das ihm Džamilja zum Abschied, als er noch im Halbschlaf war, in die Hand drückte, beginnt er seine Reise in die Heimat. In Form von Rückblenden beginnt er von den Ereignissen zu erzählen, die zur Entstehung seines ersten Bildes geführt haben. Seine Landsleute, denen er diese Geschichte im Laufe der Zugfahrt von Alma-Aty nach Kirgisien erzählt, fragen, was er sich nun erhofft, wenn er Džamilja begegnet. In der Nähe seines alten Dorfes angelangt, trifft er auf ein kleines Mädchen, das auf den Namen Džamilja hört. Sie wurde nach ihrer Großmutter benannt, sagt sie. Der Erzähler drückt der kleinen das Tuch in die Hand, das Džamilja ihr einst gegeben hatte. Die Kleine wird ins Haus zurückgerufen, die Mutter der Kleinen erscheint und holt sie. Das wichtigste hier ist, dass die Geschichte ein happy end für Džamilja gefunden hat, wohingegen bei Ajtmatov alles offen bleibt. Er verrät jedoch so viel in seinem späteren Essay, dass die echte Džamilja in eine ferne Stadt gezogen und nie mehr zurückgekehrt sei.¹⁶⁵ Im Film jedoch konnte sie wieder in ihrer Heimat Fuß fassen.

Aug in Aug und *Džamilja* sind nicht umsonst als Ajtmatovs literarisches Manifesto zu

¹⁶² Cf. ibd., pp. 159-163.

¹⁶³ Cf. ibd., pp. 131, 132.

¹⁶⁴ Regie führte Monika Teuber in einer englisch-deutschen Koproduktion.

¹⁶⁵ Cf. Tsch. Aitmatow: *Autobiographie, Essay, Theater, Fragmente*. Unionsverlag, Zürich 2008, p. p. 126-134.

verstehen. Es gibt in Džamilja ein Motiv, das für das Erwachsen-Werden und Fortgehen-Müssen spricht. Über Danijar heißt es, er sei wie das Märchenross Tulpar. Danijar sei als Waisenkind jahrelang umhergeirrt und nun wieder zurückgekehrt. Die Älteren freuen sich über seine Rückkehr und vergleichen ihn mit Tulpar. Das Pferd witterte seine Herde selbst am Ende der Welt, sagen sie.¹⁶⁶ Die Legende vom Pferd Tulpar spiegelt womöglich die Beziehung Ajtmatovs zum Russischen und allem, was abseits seiner Heimat Kirgisien liegt, wieder. Muss Ajtmatov um in Moskau sein zu können, von seiner Heimat absehen? Empfindet der Autor seine damalige Situation als eine Gabelung? Sieht er sich vor die Frage gestellt, ob er nach Kirgisien zurückkehren soll, oder in Moskau bleiben soll, wo er *Aug in Aug* und *Džamilja* geschrieben hat? Wenn er länger fernbleibt, wird er wieder zurückfinden können?

Ein Hin- und Herspringen zwischen Russisch und Kirgisisch

Levčenko berichtet, dass der weiße Dampf (1970) das erste Werk ist, dass Ajtmatov auf Russisch abgefasst hat. Manche Werke erscheinen jedoch bis 1970 zuerst auf Russisch und danach auf Kirgisisch, obwohl sie zuerst auf Kirgisisch abgefasst worden sind. Seine Erzählungen werden von ihm persönlich ins Russische übertragen. Den Grund, warum sich Ajtmatov dazu entscheidet, seine Geschichten auf Russisch und Kirgisisch zu schreiben, erklärt er wie folgt:

„Auch Dschamilja erlebte als Novelle ihre Abenteuer. Die Redaktion hatte sie auf Anhieb für gut befunden, und der Chefredakteur von *Novij Mir* empfing mich daraufhin in seinem Arbeitszimmer. Bei diesem für mich unvergesslichen Gespräch schlug mir Twardowskij vor, statt des ursprünglichen Titel Melodie (auf Kirgisisch: Owon) den Namen der weiblichen Hauptfigur der Novelle – Dschamilja – zu wählen. An seine Argumente für diesen Vorschlag erinnere ich mich nicht mehr, aber Twardowskij überzeugte mich.

Er empfahl mir auch eine kreative Strategie, um den ideologischen Dogmatismus der Funktionäre in der Partei und im Literaturbetrieb zu umgehen. Ich solle demnach meine Geschichten in zwei Sprachen verfassen – Kirgisisch und Russisch-, aber sie zuerst in russischer Sprache in Moskau veröffentlichen, wo es im Vergleich zur Parteiperipherie mehr schöpferische Freiheit gäbe als in den Provinzen, dort wollten die Parteigenossen stets katholischer sein als der Papst.“¹⁶⁷

Als es um die Publikation von *Abschied von Gülsary* geht, worin die Unfähigkeit der Kolchos-Systems und der Stalin'schen Regierung erstaunlich direkt vor Augen geführt wird, fragt man sich, wie so etwas von der Zensur durchgelassen werden konnte. Das liegt durchaus an der Nähe zum Zentrum, dem Tauwetter der Chruščov-Ära, und am städtischen Gefüge, das ländliche Probleme nicht als Gefahr gegen sich und die Zentralmacht empfindet. Den Verlag

¹⁶⁶ Cf. Tsch. Aitmatow: *Liebesgeschichten*, Unionsverlag, Zürich 2002, p. 23.

¹⁶⁷ Cf. Tsch. Aitmatow: *Autobiographie, Essay, Theater, Fragmente*. Unionsverlag, Zürich 2008, p. 134.

auf seiner Seite und durch das Russische den Segen des Zentrums zu haben, gibt wiederum Ajtmatov Rückendeckung in seiner Heimat. Es verbindet ihn eine enge Freundschaft mit dem Herausgeber des *Novyj Mir*, Aleksandr Tvardovskij, dessen Posten er nach dessen Tod übernehmen wird. Ajtmatov bewundert ihn als Herausgeber und teilt die gleiche politische Meinung mit ihm. Er sieht sich mit ihm der demokratisch denkenden Intelligentsia verbunden. Ajtmatov befasst sich sehr eindringlich mit der Zweisprachigkeit, die nun einmal sein literarisches Werk besiegelt. Eine Frage, die er sich selbst stellt, ist folgende:

Kann sich eine Literatur, die nur einer kleinen Anzahl von Menschen bekannt ist bzw. auf eine reiche, aber leider nur mündlich überlieferte Literatur zurückblickt, als Literatur behaupten, wenn sie von der russischen Literatur inkorporiert wird? Darauf gibt es zwei Antworten, meint er: Entweder richtet man sich nach den Ansprüchen der größeren, hier der russischen Literatur oder man lernt aus der größeren Literatur, um die eigene daran wachsen zu lassen.¹⁶⁸

Mit dem Rückenwind von Moskau, zwei Sprachen im Gepäck, ist Ajtmatov auf einer Mission. Er nimmt sich der anderen größeren Literaturen an, die er über das Russische kennenlernt und liest sich das Wissen an, das er braucht, um im großen Stil schreiben zu können. Dabei kommt die eigene Tradition aber keineswegs zu kurz. Manas, das Heldenepos, stellt für ihn das Grundgerüst dar. Er betont mehrmals die einzigartige Lyrik und ihren Klang.¹⁶⁹ Er ist aber genauso beeindruckt von Shakespeare, Puschkin, Turgenjew und Tolstoi und Hemingway. Natürlich ist die Bedeutung jener Literatur, mit der er aufgewachsen ist, eine andere, als jene, zu der er später hingefunden hat. Die eine wurde ihm in die Wiege gelegt, die andere hat er für sich entdeckt und dennoch unterscheidet er nicht. Für ihn haben beide eine Existenzberechtigung.

Ajtmatov ist durchaus davon überzeugt, dass beide Sprachen, die größere und die kleinere koexistieren können. Er empfindet seine literarische Tätigkeit als etwas Positives. Er beherrscht beide Sprachen sehr gut und kann sich in beiden artikulieren. Das hat jedoch nicht immer so zu sein, meint er. Man dürfe einem Künstler nicht auferlegen, in welcher Sprache er schreiben soll. Es sei wichtig, dass es vom Künstler selbst bestimmt wird. In welcher Sprache ein Künstler schreibt, hänge auch von den gesellschaftlichen Umständen und den politischen Bedingungen sowie dem Talent des Künstlers ab.¹⁷⁰

„Ich schreibe meine Bücher in kirgisischer und russischer Sprache. Erscheint das Buch zunächst auf Kirgisisch, übersetze ich es sodann ins Russische, es geschieht auch umgekehrt. Diese zweiseitige Arbeit befriedigt mich zutiefst, sie bereichert den Schriftsteller innerlich

¹⁶⁸ Cf. ibd., pp. 166-169.

¹⁶⁹ Cf. ibd., pp. 170-174.

¹⁷⁰ Cf. ibd., pp. 168, 169.

und hilft – nach meiner Überzeugung –, den Stil und die Bildhaftigkeit der Sprache zu vervollkommen.“¹⁷¹

Aus diesem Grund widerspricht er jedem, der die Annahme verteidigt, man könne nur in seiner eigenen Muttersprache künstlerisch tätig sein. Er führt sich als ein Gegenbeispiel dafür an. Es sei durchaus schwer die Schönheiten der Muttersprache, den Genuss der Poesie in eine andere Sprache zu übertragen, sie liegt für ihn

„ auf dem Gebiet der intuitiven Wahrnehmungen. Ein echtes Kunstwerk, das in den Herzen der Landsleute seinen Widerhall findet und ihnen ästhetischen Genuss bereitet, kommt natürlich vor allem in der Muttersprache zur Geltung. Davon zeugt die Erfahrung des Wortes und die Praxis vieler Literaturen.“¹⁷²

Dennoch bestehe die Aufgabe der Literaturen darin, an die künftigen Generationen zu denken und sich der damit verbundenen Verantwortung bewusst zu werden. Es stelle keine Herausforderung in diesem Sinne dar, sich der großen Literatur hinzugeben und in den bereits von ihr etablierten Strukturen zu wirken. Das Außergewöhnliche wäre in diesem Falle die Beschäftigung mit der eigenen Sprache und Literatur. Ob diese sich nun in der größeren Sprache weiterentwickelt oder in der eigenen kleinen nationalen bleibt sei dahingestellt. Hauptsache der Autor sehe seine Aufgabe darin, das geistig-kulturelle Erbe, die Bildhaftigkeit und den Klang der bekannten Dinge auf eine andere Ebene zu erheben. Ob Lyrik oder Prosa, ob Russisch oder Kirgisisch, ist ihm gleich, es geht ihm darum, die eigene Sprache in eine unkonventionelle Form zu gießen und unbegangene Wege zu beschreiten.¹⁷³

5.2. Ajtmatov für eine kleine Literatur?

Dass Ajtmatov aus einer kleinen Literatur kommt, ist gewiss. Wodurch unterscheidet sich jedoch eine kleine Literatur von einer großen? Ajtmatov sagt über sein Schreiben, dass er aus der kleinen kirgisischen Literatur schöpft, um diese unter der Verwendung der Sprache der großen Literatur auf eine andere Ebene zu erheben. Wer oder was ist diese Instanz, die ihn in die „Hall of Fame“ der großen Liga aufgenommen hat? Geht der Gebrauch einer großen Sprache einher mit einer großen Literatur?

Wir sind bis jetzt von den Begriffen „große“ und „kleine“ Literatur ausgegangen, so wie sie Ajtmatov versteht. Es gibt auch ganz andere Kriterien und Merkmale außerhalb des Bereichs der bekannten Romane und Schriftsteller oder ihrer Leserschaft, die eine bestimmte Literatur

¹⁷¹ Cf. ibd., p. 167.

¹⁷² Cf. ibd., p. 166.

¹⁷³ Cf. ibd., pp. 166-169.

groß oder klein machen. Diesen anderen Kriterien soll nun nachgegangen werden und als Vergleichsinstanz, Deleuze und Guattari in ihrer gemeinsam verfassten Arbeit *Kafka, Für eine kleine Literatur* folgend, Franz Kafka genannt werden.

Deleuze und Guattari, ein Philosoph und ein Psychologe machen sich auf die Suche nach eben jenem klein und groß in den Literaturen. So weit das Fassungsvermögen der Verfasserin es erlaubt, meint sie folgendes aus der eingehenden Lektüre verstanden zu haben: Es gibt Inseln des Schreibens, die weder als ein Produkt der einen noch der anderen Literatur bewertet werden können und als solche zeichnet sich Kafka in ihren Augen aus. Das oben genannte Verständnis von groß und klein erfordert eine eindeutige Zugehörigkeit zu einem Land, einer Nation, einer Sprache. Diese Zugehörigkeit verlangt ein Bekenntnis ab. Doch gerade in der Diskussion um den Bilingualismus oder der Vielsprachigkeit geht es darum, dass eine solche Trennlinie oder ein eindeutiges Bekenntnis nicht gegeben sein kann. Darüber beklagt sich auch Ajtmatov. Wenn es um das künstlerische Schaffen geht, dann bedeutet das nichts Anderes, als eine Grenze zu ziehen und sich dabei selber Ketten anzulegen, die eigentlich nicht existieren.¹⁷⁴ Wenn eine Sprache administrativ dominiert, die Funktionalität eines Staates gewährleistet, die andere jedoch die Gefühlswelt, den Alltag und die Folklore belegt, dann wäre eher die Rede von einer Diglossie, ein Begriff den man für die Tschechen der K. und K. Monarchie verwendet hat. Jedoch lässt sich auch hier keine Eindeutigkeit feststellen. Inwiefern? Weil ortsbedingt andere soziale Bereiche dominieren. Es gibt Städte, in denen mehrere Sprachen und Sprecher nebeneinander existieren ohne des anderen Sprache zu beherrschen, den Berührungspunkt stellt in diesem Fall die herrschende Sprache dar.

Als Vermittler von Kultur und Sprache und deren elementaren Bilder und Geschichten, überwiegt der Einfluss der Schulsprache in den jüngeren Generationen. Nur wie der Einfluss der Schule oder der Administration auf einem kulturell andersartigen Boden gedeiht, wie sehr er eine Aufnahme findet, das ist heutzutage doch eher eine Angelegenheit von individuellen kognitiven Fähigkeiten, aber auch abhängig von den jeweiligen heimischen Strukturen und den persönlichen Präferenzen und sozialen Umständen. Unter der Berücksichtigung dieser Komponenten, kann tatsächlich keine generelle Aussage darüber getroffen werden, welche Eigenschaften oder Charakterzüge oder Gewohnheiten sich in einem Menschen aus diesem oder jenem Sprachraum folgend durchgesetzt haben.

Wenn man sich jedoch auf etwas berufen kann, dann darauf, dass aus diesen bilingualen und diglossalen sowie den kulturell und administrativ gemischten Lebensräumen Menschen mit einer anderen Denkstruktur entspringen, falls sie sich auf das Glatteis oder den staatenlosen

¹⁷⁴ Cf. ibd., pp. 168, 169.

Raum einlassen, der sich vor ihnen auftut. Ajtmatov meint oben es sei sehr leicht, sich für die größere Literatur zu entscheiden, weil sie die dominierende ist und bereits erfolversprechende vorgegebene Muster des Umgangs mit der Außenwelt vorzuweisen hat. Er selbst stellt eine Ausnahme dar. Er hat das Russische genauso mit der Muttermilch aufgenommen, wie das Kirgisische. Er ist intuitiv auch dem Russischen verbunden, weil er nicht nur die administrative und schulische Dimension des „Anderen“ kennt. Es war für ihn ein wichtiger Lebensabschnitt verbunden mit vielen kulturellen Ereignissen, an denen er bereits als Kind teilnehmen durfte. Sein Leben hätte sich weiterhin in Moskau gestaltet, wenn der Vater ihn nicht zurückgeschickt hätte. Und dies macht ihn für den Rest seines Lebens zu etwas Anderem. Worin sich dieses Anders-Sein manifestiert, das kann und lässt sich nicht bestimmen, aber das Russische ist bei ihm auf jeden Fall nicht das Andere, das er sich später angeeignet hat, es gibt ein Russisch-Sein, das er internalisiert hat. Nicht von ungefähr regt er sich bei einer Konferenz zur Mehrsprachigkeit auf, der Künstler müsse die freie Wahl haben, sich zu entscheiden, in welcher Sprache er schreiben möchte.¹⁷⁵

Um auf Kafka zurückzukommen...

Kafka ist gewiss nicht der Einzige seiner sonderbaren Art, aber zumindest der Erste, der unter diesen Gesichtspunkten in Augenschein genommen wird. Er ist jüdischer Abstammung, der deutschsprachigen Minderheit Prags angehörig, zur Zeit seiner Geburt auf dem Papier ein Tscheche der K. und K. Monarchie. Der Vater hat das tschechische Landleben mit dem deutsch dominierenden Stadtleben ausgetauscht. Für die Tschechen ist der Vater kein Tscheche und für die Deutschen genauso wenig ein Deutscher. Der Wohnort der Familie ist das jüdische Ghetto in Prag. Eine Dreiecksbeziehung Jiddisch-Tschechisch-Deutsch, die der Vater seinen Kindern durch den Umzug in die Stadt noch einmal aufbürdet, eine Deterritorialisierung, ein Entwurzeltsein. Kafka schreibt auf Deutsch, obwohl er das Tschechische genauso gut beherrscht. Das Jiddische wird zwar gepflegt, es ist jedoch etwas, wovor man Angst hat, so Kafka.¹⁷⁶

Was ein Philosoph und ein Psychologe an Kafka auszusetzen haben, ist folgendes: Dieser Mann, Kafka, durchschaut Strukturen der westlichen und kapitalistischen Gesellschaft. Er erkennt den Faschismus. Er erkennt den verzwickten Wahnsinn der modernen Welt, die darauf ausgerichtet ist, den Menschen hinzuhalten, ihm eine Wunschmaschine¹⁷⁷ nach der

¹⁷⁵ Cf. ibd., p. 168.

¹⁷⁶ Cf. Gilles Deleuze / Felix Guattari: *Kafka für eine kleine Literatur*. Suhrkampverlag, s. a., p. 36.

¹⁷⁷ Cf. Gilles Deleuze / Felix Guattari: *Anti-Ödipus*, Kapitalismus und Schizophrenie I. Suhrkampverlag, s. a., p. 35. „(...) während der Wunsch als derjenige erscheint, der die Phantasie wie zugleich sich selbst im Akt seiner Abtrennung vom Gegenstand erschafft, wie aber auch als derjenige, der den Mangel verdoppelt, ihn zum

anderen vorzugaukeln, nur damit er wie eine Ratte im Käfig, sich weiterhin daran Lust verschafft. Kafka wird für seltsam und andererseits aber auch für genial verklärt, weil er eben aus dem Niemandsland kommend für niemanden schreibt. Und immer wieder ist die Rede vom Bruch mit der Realität, die Aufhebung der Grenzen zwischen dem, was ist und was geht. Kafka stellt bereits aus lesetechnischen Gründen eine große Herausforderung dar. Man liest, stolpert wiederholt über dieselben Sätze, obwohl man sie schon gelesen hat. Es gibt kein heraus. Man steht einer verwinkelten Syntax gegenüber, die sich rhythmisch wiederholt. Die Dichte an Beobachtungen innerhalb weniger Zeilen, auf die kein Verlass sein kann. Wer weiß, ob sie sich später als elementare Erzählgrundsteine herausstellen werden? Irgendwann wird ein Gedankengang, der vorgestellt wurde, abgebrochen und in den nächsten weitergeführt und dann gelangt man wieder in die nächste, bis an den Rand voll gestopfte Kammer mit Details, auf die man sich einen Reim machen soll. Es steckt ein Schema dahinter. Wenn man nur wüsste welches. Aus den vielen Beobachtungen und Details, der ständigen Bewegung, der Fluchtlinie¹⁷⁸, wie sie Deleuze und Guattari nennen, entsteht eine sonderbare Starre, ein Vakuum in dem weitergelesen wird, während man mit den Gedanken ganz woanders hängen bleibt. Denn es passiert nichts, das dem Ganzen einen Sinn verleihen könnte. Ständig wird einer derartigen Sinngebung aus dem Weg gegangen. Genau diese Eigenschaft fasziniert die beiden Wissenschaftler.

Was macht Kafka andersartig? Wieso kann er nicht wie die anderen Geschichten erzählen, mit denen man etwas anfangen kann? Ohne sein Werk im vollen Ausmaß zu kennen, lässt sich sagen: Er kennt die Konventionen, so wie sie normale Angehörige einer einsprachigen Gesellschaft kennen, nicht. In diesen Gesellschaften herrscht eine zu klare Eindeutigkeit darüber, was geht und was nicht geht, welcher Gegenstand oder welches Ereignis etwas zu bedeuten hat und wofür es steht. Mit der Mehrsprachigkeit geht der Verlust eben dieser Eindeutigkeit einher. Was in dem einen sozialen und sprachlichen Raum verboten ist, aber Sympathie erweckt, kann noch so sehr fehl am Platz oder unangebracht sein. Wenn man es

Absoluten stilisiert, ihn zu der »unheilbaren Insuffizienz, zu sein«, zum »Leben als Lebensverfehlen« macht.“ Cf. ibd., p. 34. „Dem Wunsch fehlt nichts, auch nicht der Gegenstand. Vielmehr ist es das Subjekt, das den Wunsch verfehlt, oder diesem fehlt ein feststehendes Subjekt; (...)“ Cf. ibd., p. 53. „In Wunschmaschinen funktioniert alles zur gleichen Zeit – begleitet aber von Pannen und Fehlzündungen, Stockungen, Kurzschlüssen, und zudem innerhalb einer Gesamtheit, deren Teile sich niemals zu einem Ganzen zusammenfügen lassen: weil die Einschnitte produktiv sind und selbst Vereinigungen bilden.“

¹⁷⁸ Cf. Gilles Deleuze / Felix Guattari: *Kafka für eine kleine Literatur*. Suhrkampverlag, s. a., p. 50. In dem Kapitel, das Komponenten des Ausdrucks heißt wird der Fluchtlinie in Kafkas Werken nachgegangen. Unter anderem wird die Komponente der Tier-Werdung besprochen. „Das Tier-Werden hat nichts Metaphorisches an sich. Es ist kein Symbolismus und keine Allegorie. Es ist auch nicht das Resultat eines Mangels oder eines Fluches. Es ist, wie Melville vom Wal-Werden des Kapitän Achab sagte, ein Panorama, kein Evangelium. Es ist eine Karte der Intensionen. Es ist ein Ensemble von klar unterschiedenen Zuständen, die der Mensch durchläuft, während er einen Ausweg sucht. Es ist eine schöpferische Fluchtlinie, die nichts anderes als sich selber ausdrücken will.“

aus einem anderen sozialen und sprachlichen Raum als legitim erlebt hat, gilt das Verbot und die damit verbundene negative Haltung nicht mehr. Auf diese Weise lassen sich unzählige Konventionen aushebeln.

Daher kennt der deutsche Sprachraum und die Literatur eine solche Agenda, wie die des Kafka, nicht. Sie ist einmalig unter anderem deswegen, weil sie auf Deutsch geschrieben ist, aber mit der deutschsprachigen Geographie und ihren zeitgenössischen literarischen Themen nichts zu tun hat. Es gibt keine Vergleichsmöglichkeit. Es gibt keinen anderen, der so frei von Raum und Zeit zu schreiben weiß und erst recht darüber zu schreiben vermag. Rückblickend sagt man, er habe vieles vorausgesehen, geahnt und gespürt. Es geht hier nicht darum, hervor zu heben, was für tolle Menschen doch Kafka und Ajtmatov waren. Es geht vielmehr darum, dem eine Gestalt zu verleihen, was die beiden in ihrer Wahrnehmung und Andersartigkeit vereint.

Schreibt Ajtmatov wie Kafka eine undefinierbare Untergrund-/ Kanalisations-/ Ninja-Turtles-/ Mutanten-Literatur?

In diesem Sinne wäre eine Begriffsklärung notwendig. Zuerst sollte der Frage nachgegangen werden, was der Philosoph und der Psychologe mit einer kleinen Literatur meinen.

1. „Eine kleine oder mindere Literatur ist nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient.“¹⁷⁹

Dies stellt für Kafka eine Sackgasse dar. Eine Unmöglichkeit zu schreiben, nennt er es. Einerseits war es unmöglich für deutsche Juden auf Tschechisch zu schreiben, weil sie eine Distanz zu der tschechischen Territorialität empfanden, andererseits war er durch das Deutsche in die Ecke gedrängt, das nur von einer elitären Minderheit gepflegt wurde und nichts weiter als eine künstliche papierene Sprache war. Umso mehr galt diese Künstlichkeit für die deutschen Juden, die dieser Minderheit angehörten und wiederum von ihr ausgeschlossen waren, weil man sie als Zigeuner sah.¹⁸⁰

2. Alles hat politischen Charakter.

Dadurch, dass der Literatur kein Raum zur Verfügung steht, in dem mehrere verschiedene Angelegenheiten thematisiert werden können, wird in der kleinen Literatur das Thematisierte sofort mit dem Verfasser in Verbindung gesetzt. Die Angelegenheit wird, weil Vergleichsmöglichkeiten fehlen, unmittelbar mit einer politischen Agenda gleichgesetzt. Egal,

¹⁷⁹ Cf. ibd., p. 24.

¹⁸⁰ Cf. ibd., p. 24.

was der Autor sagt, es wird zu einem politischen Programm umgemünzt.¹⁸¹

3. In der kleinen Literatur gewinnt alles einen kollektiven Wert. Da es an großen Namen fehlt, die jeweils ihre individuelle Meinung in den Raum stellen können, gibt es nur einen, der stellvertretend für alle spricht.¹⁸²

„Das also sind die drei charakteristischen Merkmale einer kleinen Literatur: Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Aussageverkettung. So gefaßt, qualifiziert das Adjektiv „klein“ nicht mehr bloß bestimmte Sonderliteraturen, sondern die revolutionären Bedingungen *jeder* Literatur, die sich innerhalb einer sogenannten „großen“ (oder etablierten Literatur) befindet. Auch wer das Unglück hat in einem Land mit großer Literatur geboren zu sein, muß in seiner Sprache schreiben wie ein tschechischer Jude im Deutschen oder ein Usbeke im Russischen: schreiben wie ein Hund sein Loch buddelt, wie eine Maus ihren Bau gräbt. Dazu ist erst einmal der Ort der eigenen Unterentwicklung zu finden, das eigene Kauderwelsch, die eigene dritte Welt, die eigene Wüste.“¹⁸³

Selbst wenn man in eine große Literatur hineingeboren wird und nur diese kennt, meinen Deleuze und Guattari, sollte es darum gehen, klein zu schreiben. Sie sehen die kleine Literatur als etwas Anzustrebendes, etwas worin man sich selbst der Bequemlichkeit des großen beraubt, nicht den Traum verfolgt ein Konzept zu schaffen, einen Trend zu setzen und zum Funktionsprinzip erhoben zu werden. Sie stört die Wortkargheit Kafkas nicht, die das Prager Deutsch mit sich bringt, ganz im Gegenteil, sie zwingt dazu den Autor zu ungeahnten Mitteln zu greifen, wie der Verwandlung, der Metamorphose, die in ihren Augen die Metapher aufhebt. Kafka zieht dadurch Fluchtlinien, er hebt den Sinn auf, es gibt weder einen primären noch einen sekundären, dadurch schafft er Intensitäten¹⁸⁴, lässt dabei Laute und Worte vibrieren. Deleuze und Guattari sind dafür, dass man die Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwendet, sich auf die Suche nach dem Unterdrückten in der Sprache macht und ihn dem Unterdrückenden in der Sprache entgegensetzt, die Orte der Nichtkultur aufspürt, die Unterentwicklung in der Sprache findet, die dritte Welt in ihr ausfindig macht und ihr somit entkommt. Es geht darum, in seiner eigenen Sprache ein Fremder zu sein.¹⁸⁵

„Die Literatur produziert aktive Solidarität trotz ihres Skeptizismus; und wenn sich der Schreibende am Rande oder außerhalb einer Gemeinschaft befindet, so setzt es ihn das umso mehr in die Lage, eine mögliche andere Gemeinschaft auszudrücken, die Mittel für ein

¹⁸¹ Cf. ibd., p. 24.

¹⁸² Cf. ibd., pp. 24, 25.

¹⁸³ Cf. ibd., p. 27.

¹⁸⁴ Cf. ibd., p. 32.

¹⁸⁵ Cf. ibd., pp. 38, 39.

anderes Bewusstsein und eine andere Sensibilität zu schaffen (...).“¹⁸⁶

Wenn Deleuze und Guattari von der Vielsprachigkeit reden, dann meinen sie nicht unbedingt den Bilingualismus oder die Mehrsprachigkeit, sie bedienen sich des Systems von Henri Gobard und seines Vier-Sprachen-Modells, worin es um den Sprachbrauch und die sozialen Gefüge ihrer Gebrauchsart geht. Eine Tetraglossie, wenn man will.

Gobard schlägt vor, dass es zunächst eine „vernakulare“, bodenständige, territoriale oder Muttersprache gibt. Damit meint er die Sprache der ländlichen Gemeinschaft oder die ländlichen Ursprungs. Als zweites kommt eine „vehikulare“, die vermittelnde Sprache, hinzu. Dies ist die städtische, Staats- oder gar Weltsprache, die Sprache des Handelns, die Sprache der bürokratischen Transmission. Die vehikulare Sprache stellt Deleuze und Guattari zufolge die Sprache der ersten Deterritorialisierung dar, bzw. die erste Entwurzelung oder Entfremdung im sozialen Sinne. Als drittes wird die „referentielle“ Sprache genannt. Diese setzt wiederum die Maßstäbe, sie ist die Sprache des Sinns und der Kultur, jene Sprache, die die kulturelle Reterritorialisierung betreibt bzw. den Boden unter den Füßen wiederherstellt. Die vierte Sprache im Bunde ist die „mythische“ Sprache. Am Horizont der Kulturen steht sie ein für die geistige und religiöse Reterritorialisierung.¹⁸⁷ Aber auch hier wird das Eingeständnis der Unverlässlichkeit dieses System gemacht, weil die Verteilung der Soziolekte je nach Gruppen und innerhalb einer Gruppe je nach Epoche variiert.

¹⁸⁶ Cf. ibd., p. 27.

¹⁸⁷ Cf. ibd., p. 34.

Nachwort

Was Ajtmatov zu einem außergewöhnlichen Schriftsteller macht, ist nicht seine exotische Herkunft oder die Wahl seiner Themen. Es ist viel mehr seine Eigenschaft, die Einsicht in mehrere Kulturen und Sprachen zu besitzen und über geografische Grenzziehungen hinwegdenken zu können. Seine Zweisprachigkeit, das Zuhause-Sein in zwei Kulturen ist für ihn selbstverständlich. Er ist die erste Generation des postkolonialen Diskurses. In einer Gesellschaft, die vorgibt, wer einheimisch und wer fremd ist, in einer Gesellschaft, die sich zwischen Moderne und Tradition spaltet, in einer Gesellschaft, die den Verlust über den geliebten Sohn im Zweiten Weltkrieg nicht überwunden hat, in einer Gesellschaft, der das Bindeglied zwischen gestern und heute fehlt, versucht der Mythos vom kleinen Jungen der Zeit die Stirn zu bieten. Der Mythos, wie ihn der Junge aus den Erzählungen seines Großvaters kennt, worin das Erzählte mit der Tat übereinstimmt, kennt keine Trennlinie zwischen den eigenen und den fremden Leuten. Sie vereint Traum und Wirklichkeit, sie erkennt in den Toten die Lebenden. Heute ist für sie das Gestrige und gestern war schon längst die Zukunft. Der Erzähler des Weißen Dampfers reiht sich in die Kette der Manas-Erzähler. Er ist ein Epen-Erzähler, der seine Helden in ihre Zeit einzubetten weiß. Der zeitliche Rahmen, die Frage nach dem Wohin-Gehen-Wir erhält eine Antwort. Und diese ist keine mindere als der Mythos vom kleinen Jungen selbst, der auf seine Worte Taten folgen lässt.

Обобщение на русском языке

Если речь идет о Чингизе Айтматове и о его литературных произведениях, то совсем не обязательно, что в первую очередь вы вспомните «Белый пароход». Эта работа ставит перед собой задачу, сделать так, что если мы услышим название «Белый пароход», то оно будет ассоциироваться с «Манасом».

Это стремление имеет под собой реальную почву. Как правильно было отмечено ранее многими учеными-литературоведами, действительно существуют мифические параллели или схожесть звучания и ритма, напоминающие героический эпос «Манас». Сходство можно установить, как с точки зрения языка, так и с точки зрения темы. Но то, что до сегодняшнего дня не было сказано о параллелях между «Манасом» и «Белым пароходом», это то, что их можно установить в изображении главных героев. Почему так важно установить связи именно с героическим эпосом «Манас» и, почему именно здесь должна быть доказана эта связь? Скрытая ссылка на «Манас» указывает на растление нравов и на потерю собственной культурной индивидуальности. Это было вызвано господством советов и второй мировой войной. Эта тематика находит отражение в главных героях. Когда дедушка находится на стороне прославленного воина Манаса, заботясь о сохранении памяти своих предков, рассказывая мифы, или убивая маленьких маралов, потому что они являются животными-тотемом его племени, он является хорошим представителем традиционного образа жизни. Имя Момуна следует приравнять с уважением и почтением перед своим окружением и обычаями. Поколение детей Момуна, к которому относятся его две дочери, его ушедший во время войны из жизни сын, а также его зять Орозкул, напротив, соответствует сыну Манаса Семетею, который не достиг больших успехов из-за своей жадности, плохого правления и пренебрежения нравами. В действительности на этом поколении в «Белом пароходе» лежит печать бедности и страданий во время второй мировой войны. Старшая дочь вскоре после рождения ребенка расстается со своим мужем. Младшая дочь выходит замуж за лесника Орозкула, который предполагал сделать карьеру как образцовый чиновник, но живет в лесничестве на краю земли с женщиной, которая не может родить ему детей.

Мальчик, и это является очень важным пунктом, должен тем самым играть роль внука Манаса Сейтека, вновь объединившего киргизов во время своего правления и восстановившего империю своего деда. В его жизни почему-то происходят одни неприятности. Кроме дедушки им никто не занимается. Момун является его

единственным связующим звеном с миром взрослых. Тем трагичнее судьба мальчика, когда ему приходится осознать, что его дедушка убил марала, священное животное их племени. Так как единственным объяснением со стороны взрослого, которое могло бы хоть в чем-то помочь мальчику, был рассказ его деда о рогатой матери-оленихе, миф бугу. Момун должен убить зверя, так как накануне он воспротивился своему зятю. Момун должен беспокоиться о своей работе, кто будет обеспечивать семью, где она будет жить, если Орозкул, его начальник, его уволит. Убив марала, Момун хотя и завоевывает опять доверие Орозкула, но утрачивает доверие своего внука. Единственно, на что мальчик мог положиться, это на слово деда.

Сначала и у мальчика из «Белого парохода» и у Сейтека нет имени. В то время как Сейтек, выдержав испытание, получает право на имя, мальчик по-прежнему остается безымянным. Он не может переработать поступок своего дедушки, и в горячечном бреду бросается в волны деревенской реки и тонет. Если имеется такое явное сходство у героев «Манаса» и «Белого парохода», то почему мальчик погибает в конце, а не становится таким, как Сейтек в «Манасе», которого прославляют как героя? Что не получилось?

Дедушка не сдержал свое слово, то слово, которое означает, что нельзя убивать животное-тотем.

В «Белом пароходе» рассказывается о том, что мальчик лишается веры в миф бугу. Правда, никто иной, как дедушка Момун, отнимает у мальчика эту веру, что в конечном итоге и приводит к его самоубийству.

Дедушка странный человек. Хотя его родственники и ценят его за то, что он всегда готов помочь и не боится никакой работы, но человек в его возрасте, как и старейшины племен, аксакалы, достоин того, чтобы сидеть на своем месте и наблюдать. Его объявляют чудачком и, тем не менее, он пользуется большим уважением, потому что он является идеалистом, который всем всегда приходит на помощь. Для главного действующего лица, мальчика, которого бросили родители и оставили на попечение деда, он является героем. Он для него является всем. Он его учит, что надо здороваться со старшими и знать предков до седьмого колена.

В мифе о бугу, который дедушка Момун рассказывает своему внуку перед сном, речь идет о Рогатой матери-оленихе, дети которой погибли от руки человека. Враги киргизов нападают на вражеский лагерь и уничтожают его. Двое детей, которые не были в лагере, остаются в живых во время этого коварного нападения и пытаются найти пристанище у врагов, не зная, что именно они убили их родителей. Враги быстро

узнают, что это киргизские дети, и посылают их с рябой старухой в лес, где их должны столкнуть со скалы, но Рогатая мать-олениха уговаривает старуху отдать детей ей. Она говорит, что хочет вырастить их как своих собственных детей. Рябая старуха предупреждает ее, что нельзя забывать, что именно человеческие дети убили ее собственных детей. Несмотря на это мать-олениха берет детей с собой на Иссык-Куль и растит их там. Они создают семьи и у них рождаются дети. Через несколько поколений потомки бугу решают в честь Рогатой матери-оленихи повесить на свои палатки рога марала. В ответ на это Рогатая мать-олениха покидает Иссык-Куль и больше никогда не возвращается назад.

Тот факт, что в «Белом пароходе» маралы вернулись на Иссык-Куль, является для мальчика достаточным поводом, чтобы поверить, что это хороший знак. Мальчик мечтает о том, что Рогатая мать-олениха принесет его тете на своих рогах ясли. Позднее, когда перед мальчиком лежат залитые кровью рога марала, от него уходит вера в легенду бугу, в дедушку и в ребенка, который должен родиться у его тети. У мальчика отбирается смысл в жизни. Если продолжать сравнение, то у Манаса есть внук, который с честью носит его имя. Рассказчик в «Белом пароходе» расправляется не только с мальчиком и его мифом бугу, но и с Сейтеком Манаса. Точно также, как и мальчик, который ничего из себя не представляет без веры в легенду о марале, так и Манас ничего не значит без своего внука, который вновь объединил киргизов.

Речь идет о ребенке, который живет тотемом, представляющим здесь традиционный образ жизни киргизов, и погибающий от запретов, наложенных советской концепцией национальной культуры. Неважно, используется ли животное-тотем в качестве символа матери или отца. Факт, что общество, на которое нападает автор, слишком занято тем, чтобы узаконить само себя, и при этом не обращает внимания на элементарные жизненно важные вещи. В борьбе между хорошим традиционным дедушкой и злым современно думающим дядей Орозкулом мальчик остается без внимания. Ни одна из сторон не готова взять на себя ответственность за то, что произошло с мальчиком. Чувство раскаяния отсутствует полностью. Смерть мальчика нельзя объяснить по концепции Леви-Брюля со стороны взрослых из «Белого парохода», это невозможно сделать, так как история незавершена. В конце повести речь опять идет от лица рассказчика. Это невозможно сделать и исходя из логики Фрейда. Вопрос, почему жертвенное животное/ребенок должно было убить само себя, остается открытым. Существует модель объяснения для смерти и убийства. Самоубийство имеет свойство не иметь под собой никакого основания и именно тем

самым обосновывает мистическое в повести Айтматова.

Уже было сказано, что в качестве мифологической основы для «Белого парохода» послужил киргизский героический эпос «Манас». Выяснялись признаки, по которым можно рассматривать создание образов. Теперь следует только упорядочить эти признаки с точки зрения названных Уайтом критериев. О каком из видов рожденной на основе мифов повести идет речь в случае «Белого парохода»? В первую очередь это позволяет определить названная им второй схема противопоставления между мифом и действительностью. Несмотря на то, что четвертая глава повести посвящена исключительно легенде о семье Рогатой матери-оленихи, во всей повести можно почувствовать тоску мальчика, который цепляется за предметы, воспоминания, окружающих его людей, а также за рассказы из прошлого. Наряду с легендой о Рогатой матери-оленихе, рассказываются легенды о хане, взятом в плен другим ханом, а также легенда о мальчике с пальчик Чипалаке. Дедушка также объясняет, почему в районе Сан-Таша всегда так ветрено. Здесь устроили ветреный перевал, чтобы защититься от вражеских войск.¹⁸⁸ Все эти рассказы уже являются первыми мифическими рамками и могут рассматриваться на уровне фабулы. Есть и другие варианты, идущие немного дальше, в которых мифы также и на сюжетном уровне играют значительную роль и даже формируют его. При помощи знания героического эпоса «Манас» для читателя добавляется еще один уровень. Третий уровень представляет все-таки мальчик, связанный посредством мифов со своими предками, но его собственная сфера деятельности перенесена в современность и тем самым создает собственный миф.

Что отличает мальчика от его фигуральных предшественников, это тот факт, что он создает для себя собственный ностальгический мир, чтобы быть в состоянии выжить в реальности. Мальчик погибает не столько от всего сказочного и чарующего, но в еще большей степени это его детская невинность, которая просто не выдерживает тех жизненных обстоятельств, с которыми он сталкивается и больше не может так жить. Ни марал из легенды о Рогатой матери-оленихе, ни Сейтек из эпоса «Манас» не погибают от безотрадной судьбы. Они активны, участвуют в происходящем. Тем самым им удается изменить обстоятельства. Марал убегает и покидает Сан-Таш, Сейтек выдерживает предложенное ему испытание. Тем самым он закладывает первый камень в восстановление империи своего деда. Мальчик может быть активным только с

¹⁸⁸ Ч.Айтматов: «Белый пароход», издательство «Эксмо», Москва, 2005, стр. 38, 39, 42, 43.

одной точки зрения, а именно, в тот момент, когда он рассказывает истории. Мальчик начинает третий мифологический уровень, то есть самого себя, тем самым приводит себя опять к рассказчику. Рассказчик это мальчик и мальчик это рассказчик. Только здесь возникает миф о белом пароходе: Подобно певцу «Манаса» рассказчик становится свидетелем и напоминанием о трагических событиях одного общества. «Манас» существует до тех пор, пока существует хоть один манасец. Он является единственным реликтом того времени, он является единственным связующим звеном между вчера и сегодня. Пока он в состоянии рассказывать, он остается неприкосновенным, к нему невозможно приблизиться. Он также далек от зверских преступлений человечества, которые он хотя и несет дальше, но на которые он также мало может повлиять.

Можно поэтапно исследовать группирование и фрагментирование мифологических фигур. Здесь нами в виде таблицы представлен обзор прототипов образов из «Белого парохода» :

<i>«Белый пароход»</i>	<i>Миф о Рогатой Матери-оленихе</i>	<i>«Манас»</i>
Мальчик	марал	Сейтек, мать Сейтека
Дед	потомки киргизов	Манас
Орозкул	калмыки, враги киргизов	Ер-Кёкчё, Семетей

Не надо искать другие связи или связи внутри текста. Читатель может сам без труда понять, что мальчик сливается с Рогатой матерью-оленихой и с маралом в одну фигуру. Однако, лишь тот, кто хорошо разбирается в культуре, увидит, что за ним может также находиться и Сейтек. Связать дедушку Момуна с потомками киргизов проблематично, потому что он отвечает за все хорошее в жизни мальчика. В основе убийства марала дедушкой лежит другой мотив, чем в истории Рогатой матери-оленихи. У него нет другого выхода, так как на него давят его жена и Орозкул, а потомков киргизов наоборот никто не принуждал. Для них было роскошью повесить на своих палатках рога. Момун должен хорошо выйти из этой ситуации потому, что он потом несет ответственность за Манаса, а Манас является великим героем своего племени, даже если ему и не всегда все удастся или он находится на верном пути. Орозкул, напротив, вне сомнений объединяет в себе все силы зла, которые подразумеваются за пределами действия повести и в палимпсесте. Еще до того, как можно установить связь между Манасом и Момуном, в первую очередь бросается в глаза поразительное

сходство между изображением фигур Орозкула и Ер-Кёкчё.

Тот факт, что вторая мифологическая сторона отношений, а именно Манас, распознается не сразу, приводит к выводу, что за этим скрывается более глубокое осознанное и неосознанное планирование со стороны писателя. Поэтому можно также привести аргумент, что «Белый пароход» соответствует третьей схеме Уайта и на протяжении всей повести обнаруживает связи с мифологией. Очень трудно найти место для «Белого парохода» в рамках перечня Уайта. Если бы не было вводящего в заблуждение заголовка и подзаголовка, который был предложен Айтматовым в качестве названия повести, но был удален издателем, чтобы избежать цензуры, («Белый пароход», «После сказки»), которые ни коим образом не указывают на связь с мифологией, можно было бы даже привести аргументы в пользу того, что эта повесть подходит к первой схеме Уайта. Хотя мифологический фон и дается второстепенным эпизодом с маралом и прямо указывается на связь с ним, сама эта история повторяется в присутствии мальчика, но это не является единственным и самым сильным компонентом, послужившим основой для повести. Тем не менее, можно установить, что без знания легенд, например, о Манасе все равно можно держать читателя в напряжении. Читатель вовлекается в конфликт. Это конфликт между добром и злом, внутренняя борьба между этически правильным действием и заботой о выживании своей семьи. Об этом идет речь в повести «Белый пароход» и эта тематика имеет свои истоки пока в Манасе, а не в истории Рогатой матери-оленихи. Миф о бугу следует рассматривать как указание на палимпсестический характер повести.

Как уже было показано, использование легенды и эпоса «Манас» происходит на более глубоком уровне. Есть такие произведения Айтматова, в которых он сам говорит, что тот или иной персонаж имеет сходство с героями «Манаса». Такое утверждение основывается, конечно, на уровне фабулы и не играет в дальнейшем никакой роли, если оно не включается в сюжетный уровень. Как раз это и имеет место в «Белом пароходе». Легенда о Рогатой матери-оленихе и вместе с ней другие легенды, которые в повести Айтматова объясняют обычаи и происхождение, а также взгляды бугу, могут быть отнесены на уровень фабулы. Соответствия же в создании характеров главных героев, которые представляют тематику повести и основываются на том, что мальчик чувствует себя чужим, следует однозначно отнести на сюжетный уровень. Эпический стиль повествования «Белого парохода», перенятый как с точки зрения стиля, так и как вид развития сюжета может оказаться мифологическим романом с эпической

функциональностью или палимпсестом. Функцию, которая предлагает здесь все-таки другие скрытые мифологические рамки и делает возможным пересечение романа и эпоса, можно определить следующим образом:

Давайте вспомним: параллели между двумя произведениями были названы в самом начале работы. Упоминалось большое сходство в изображении героев и антигероев. Указывалось на то, как важно сохранить род по мужской линии, и что только благодаря посторонним или вышедшим замуж женщинам род не прерывается. Как важны дружба и сплоченность, и что самое большое разочарование может придти от тех, кто принадлежит к числу твоих близких, чужие же, наоборот, не смотря на то, что твои обычаи им чужды, могут их больше уважать и считаться с ними. Нами уже упоминалось, что отсутствие имени у внуков связано с тем, что неясно, будет ли поведение детей достойно их предков и смогут ли они заслужить свое имя. Существенным пунктом в диалоге между двумя повествованиями является тот факт, что в то время как внук Манаса Сейтек получает имя, мальчик из «Белого парохода» так и не узнает от старшего, как его будут звать. Это означает ни что иное как то, что в одном случае ценности и благословление предков могли быть восстановлены, а в «Белом пароходе», напротив, отсутствует примирение такого рода прошлого и настоящего. Ущерб слишком велик. В «Белом пароходе» семья Момуна разрушена. Его жена и сын умерли, старшая дочь отвернулась от него, младшая дочь, хотя и делит с ним свой дом, но считает Момуна ответственным за то, что ее муж Орозкул бьет ее. Второй брак Момуна с «посторонней бабушкой» еще более способствует ухудшению отношений в семье. На глазах разрушаются те ценности, которые Момун считает необходимыми. Единственно мальчик еще живет старой традицией, может сохранить ее от взрослых, но как раз именно он и умирает.

Когда младенца Сейтека оставляют на горе и отправляют в странствие, и он должен посетить одного старика, возникает вопрос, как соотносятся одно испытание с другим, которое дает одному имя, а для другого его образцовое поддержание старых ценностей становится причиной гибели. Причиной гибели мальчика из «Белого парохода» является социальная действительность, а если быть конкретными, то социалистическая послевоенная действительность, которая уже затянула каждого из его окружения.

В «Белом пароходе» речь идет о повествовании, ведущим диалог с Манасом, который заканчивается тем, что «Белый пароход» покорно отступает в надежде, что за Манасом и вместе с ним за Сейтеком останется последнее слово. В то время как Манас

олицетворяет этические и моральные идеалы рассказчика, на которых основывается «Белый пароход», отклонение от упомянутой темы представляет собой обвинительный пункт современному обществу в отношении разрушения ценностей. Тем самым «Белый пароход», к сожалению, не является эпическим, он только использует те же эпические средства, копирует и по желанию меняет эпическую структуру, потому что в качестве текста он поставил перед собой задачу, воззвать к прошлому. Повествование тоскует по старым временам, когда слово человека еще что-то значило, и на кого-то еще можно было положиться. Перечисляя всех предков до восьмого колена, текст пытается устранить ограниченность пространства и времени. Тем самым, рассказчик «Белого парохода» хочет восстановить непрерывность и связать былое с современностью. Так рассказчик в «Белом пароходе» сам встает в ряды исполнителей эпоса «Манас» или отождествляет себя с акыном. Если же «Манас» представляет из себя основной текст, то, следовательно, текст рассказчика «Белого парохода» может быть повествованием Семетея (сына Манаса), несмотря на то, что герой «Белого парохода» маленький мальчик, точно также как и (в начале) Сейтек не имеет имени. Следуя правилам ряда героев, «Белый пароход» попадает в ряд неблагодарного неудачника Семетея. Но с имеющей решающее значение разницей, что в этом случае нельзя обвинить мальчика, потому что от него ничего не зависит. Это обстоятельство - смерть, нищета, алкоголизм, тоска по городской жизни, все это делает людей недовольными своей жизнью и вследствие этого невосприимчивыми к мелочам. Семетей стал таким же неуправляемым, как и окружение мальчика из «Белого парохода». Власть настолько ослепила его, что он смог убить своего молочного брата и не похоронить собственного отца.

Манас – это мозаика из героев, которую скрепляет основная мысль, кодекс поведения, этнические правила, без которых организация жизни в такой, (но также и в любой другой) географии была бы невозможна. Речь идет о невысказанной клятве, которая связывается невидимыми нитями, (подобно мифическому участию), и которая благодаря продолжению рассказа Манаса может быть очевидна в реальности. «Белый пароход» заменяет этот жизненный кодекс социалистическим, последствием чего является разрыв цепочки предков из легенды и тем самым заповедей племени. Так как реальность пространство, на которое оказал влияние социализм, возлагается на Манаса как шаблон, она больше не оставляет места для легенд. Именно мальчик и олицетворяет эту серую зону с восприятием времени и пространства. Социалистическая реальность закрывает дорогу традиции мифов в реальность. Новый

мир изгоняет образ мыслей мифов и приравнивает его к горячечному бреду мальчика. Только тот, кто знает «Манас» может понять, что здесь все направлено прямо в текст. Вещи не заканчиваются так, как они должны бы закончиться по схеме. В цепи отсутствует третье и примиряющее звено. Где так горячо ожидаемый положительный герой? Заполнить этот пробел – задача, которую по замыслу должен выполнить читатель. Он/она должен продолжить наследие Манаса, так как это сделал Сейтек. Только читатель может примирить прошлое с настоящим, стать достойным имени или продолжать оставаться безымянным.

Далее следует обсудить, как можно применить концепцию магического реализма на Чингиза Айтматова и на «Белый пароход», и в какой мере его можно рассматривать в качестве магического реалиста.

Эрика Хабер и Нина Колесникофф¹⁸⁹ указывают на использование легенд и их большое значение в творчестве Ахматова. Именно Эрика Хабер видит в нем магического реалиста. В своей монографии «Миф нерусского» она рассматривает творчество двух авторов - абхазца Фазиля Искандера и киргиза Чингиза Айтматова. Хабер считает, что Айтматов получил известность как писатель в советское время, потому что одной ногой он прочно стоял в своей собственной культуре, а другой в русской культуре.¹⁹⁰ Кроме того Айтматов вырос с двумя языками. Он публиковался на русском языке, хотя свои ранние произведения он создавал на киргизском языке и потом сам их переводил, начиная с 70-х годов, он писал свои произведения исключительно на русском языке.

«Социалистический по форме и национальный по содержанию».¹⁹¹ Так сказал Сталин, выступая с речью. Идеология, которая хотела бы праздновать сплоченность разных наций в единое целое. Между народами СССР отсутствуют границы, но, тем не менее, над всем господствует одна граница – признание.

Айтматов однозначно является сторонником Советского Союза, его партии и политики и не видит причин, воспринимать его как опасность или угрозу. Даже тогда, когда литературная критика из-за его мифологического или фольклорного выбора тем, действия в деревне обвиняет его в двусмысленности, он знает как дипломатично держаться в стороне и сделать ответственными за это свои художественные средства, которые не всегда можно обуздать, и они вырываются на свободу. Он подписывает

¹⁸⁹ См. N. Kolesnikoff: *Myth in the Works of Chingiz Aitmatov*. University Press of America, Lanham-New York-Oxford, 1984.

¹⁹⁰ Erika Haber: *The Myth of the Non-Russian*, Iskander and Aitmatov's Magical Universe. Lexington Books, 2003, стр. 143.

¹⁹¹ См. I. Baldauf: *Schriftreform und Schriftwechsel bei den muslimischen Russland- und Sowjettürken (1850-1937): Ein Symptom ideengeschichtlicher und kulturpolitischer Entwicklungen*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1993, стр. 637 и далее.

петиции против Солженицына и Сахарова. Его вид сопротивления незаметен. Айтматов показывает себя образцовым политиком: Он является депутатом Верховного Совета СССР, членом ЦК Коммунистической партии Киргизстана, а также членом секретариата Союза писателей и кинематографистов на союзном уровне. Его популярность выходит за рамки интеллигенции, его многократно награждают различными премиями.¹⁹²

Для него неважно, что-то победить или исправить. Для него важно, что-то делать и участвовать в формировании. В рамках предоставленных ему правил игры он пытается рассказать историю своего народа и своих предков. Причина его выбора мифических тем совсем другая. В основе всех его произведений лежат темы и мотивы из киргизского героического эпоса «Манас». До настоящего момента это еще не получило достойного обсуждения. Эта работа должна быть только началом. Если до настоящего времени Эрика Хабер и Нина Колесникофф указывали на центральное значение мифов в творчестве Айтматова, то только потому, что сам Айтматов указывает им на это. Эрика Хабер указывает на то, что в «Ранних журавлях» герой произведения сравнивается с Манасом, что друзья героя сравниваются с помощниками Манаса и что даже их любимые похожи на любимых Манаса.¹⁹³ «Манас» в Советском Союзе запрещен, не издается, а если издается то только частично в сокращенной цензурой форме, потому что он мог бы иметь националистическое содержание, потому что там могут быть изображены мусульманские обряды, потому что там рассказывается, что киргизы происходят с реки Енисей.¹⁹⁴

Нина Колесникофф не делает ничего другого, кроме как пересказывает миф бугу, который Айтматов уже рассказал в «Белом пароходе».¹⁹⁵ У Левченко речь идет о сборнике мифов Средней Азии Ч. Валиханова, в котором можно найти миф подобный бугу Айтматова. Фактом является то, что бугу существуют и что они приходят с Енисея, а также что запись «Манаса» от Радлоффа до рождения героя Манаса была сделана исполнителями эпоса «Манас», которые принадлежат к племени бугу.

И все-таки Айтматову удастся сохранить свою тайну, что для своих произведений он использует практически только темы и мотивы героического эпоса «Манас». В то

¹⁹² Tsch. Aitmatow: *Autobiographie, Essay, Theater, Fragmente*. Unionsverlag, Zürich 2008, стр. 652-654.

¹⁹³ См. Erika Haber: *The Myth of the Non-Russian, Iskander and Aitmatov's Magical Universe*. Lexington Books, 2003, стр. 132.

¹⁹⁴ См. Joachim Hein: *Epik altaischer Völker in Volksepen der uralischen und altaischen Völker*. Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1968, стр. 56 и далее.

¹⁹⁵ Nina Kolesnikoff: *Myth in the Works of Chingiz Aitmatov*. University Press of America, Lanham-New York-Oxford 1984, стр. 43,44.

время как критика сравнивает его с Маркесом, и он также сравнивает себя с ним,¹⁹⁶ в действительности в его творчестве происходят совсем другие вещи. Настоящее название «Белого парохода» «После сказки» изменяется его издателем Твардовским (издатель «Нового мира»). Глава из произведения «День длиною в жизнь» (1981) выходит в свет только в 1990 году под названием «Белое облако Чингизхана» из-за запрета цензуры. Айтматов не поднимает из-за этого никакого шума и продолжает писать дальше.

Эрика Хабер приводит три важные причины, как, несмотря на критику и реалистическое изображение настоящих недостатков, Айтматову удалось зарекомендовать себя хорошим образцовым писателем:

- 1.) Он пишет как представитель одной нации о другой нации, как будто бы она была его. Катерина Кларк подчеркивает прежде всего этот аспект, который приветствует социальную реалистическую литературную программу.¹⁹⁷

В своем романе «И дольше века длится день» киргиз Айтматов рассказывает историю одного казаха Бураного Едигея, который, соблюдая ритуалы, хочет оказать последнюю почесть своему другу и достойно похоронить его.

Ритуал захоронения, как нами было показано выше, на примере «Манаса», играет важную роль в киргизской культуре. Семетей, сын Манаса, не хоронит своего отца, вследствие чего его сторонники покидают его один за другим и судьба немилосердна к нему. Когда Айтматов рассказывает о казахе Едиге, который хочет похоронить своего друга, он использует здесь признанное социалистической критикой средство. Таким образом, он удостоверяет традиционное сознание своего героя Едиге, потому что он, как киргизский автор, отказывается от своего культурного пространства и изображает обычаи соседней страны. Эти обычаи точно так же действуют и у киргизов, но таким образом можно обойти цензуру, которая могла бы подумать, что здесь представлена исключительно национальная программа действий автора. В то время как подтверждается лозунг Сталина «социалистическое по форме национальное по содержанию», только лишь кочевник Центральной Азии, ставший оседлым лишь в 20-е годы, то есть 50 лет назад, знает, что здесь речь идет о традиции, которая не может быть ограничена установлением границ и национальными обозначениями.

- 2.) По сравнению с Маркесом и Искандером он не сатирик и не фантаст¹⁹⁸,

¹⁹⁶ См. Erika Haber: *The Myth of the Non-Russian*, Iskander and Aitmatov's Magical Universe. Lexington Books, 2003, стр. 121.

¹⁹⁷ См. там же, стр. 124.

¹⁹⁸ См. Там же, стр. 121. „(...) Aitmatov does not include fantastic or surreal details in his stories, except when they occur within legend or myth.“

наоборот, юмор для него немного значит. Вместо этого у него встречаются персонажи в экстремальных ситуациях. Их поведение оказывается либо морально правильным, либо совершенно испорченным и неморальным. Это то, на что тоже очень сильно указывается в «Белом пароходе». С самого начала, с его самого первого до последнего произведения, его особой задачей является показать, что этически действуют и живут правильно.¹⁹⁹

- 3.) Как и у всех остальных социалистических реалистов, это не просто предложения решения, которые делаются, чтобы справиться с проблемами несуществующей, неправильной действительности. Айтматов обходит это требование, формулируя свои темы универсально. Хотя он и описывает, например, создание колхозов в одной Киргизии, это касается всех стран в пределах Советского Союза. Он использует киргизов в качестве шаблона для общих проблем. Точно так, как партийная идеология предусматривает одно и то же содержание для всех, так и социалистический реализм имеет готовые шаблоны для создания романов.²⁰⁰
- 4.) Так как он обращается к универсальным темам, ни одна из наций не представлена лучше или хуже. Это делает его надежным национальным автором.²⁰¹
- 5.) Противопоставляя советское общество традиционным мифам, он получает строгий контраст. Айтматов не отдает предпочтение ни одному из описанных им образов жизни. Тем самым он избегает однозначной интерпретации своего творчества.²⁰²

В своих поздних произведениях, после начала своей политической карьеры в Москве в 80-х годах, во время перестройки в качестве консультанта Горбачева, а также во время своей последующей дипломатической карьеры во Франции и странах Бенилюкс, он все больше и больше теряет контакт со своей страной и с соотечественниками. Он стоит в стороне, когда в своих романах «Тавро Кассандры», «Плаха» пишет о бесперспективности и жестокости молодежи после оттепели, распада Советского Союза и после независимости Киргизии. Именно в этих произведениях, за исключением «Плача волчицы» не появляются темы и мотивы Манаса». Может быть, эти произведения Айтматова можно отнести к наименее удавшимся.

¹⁹⁹ См. там же, стр. 124.

²⁰⁰ См. Там же, стр. 124.

²⁰¹ См. там же.

²⁰² См. там же, стр. 122.

Миф ли отвечает за магию или бинарная оппозиция? В каком дискурсе находится рассказчик с «Белым пароходом»?

С точки зрения колониализма, в котором Центральная Азия находилась в пределах Советского Союза, Айтматова вполне можно причислить к предложенному Слемоном дискурсу. Господствуют два разных уровня, два различных дискурса, которые в «Белом пароходе» можно распознать при помощи указанных в предыдущих главах признаков. Положительный трудолюбивый Момун, отвечающий за киргизское, и ленивый пьяный Орозкул, символизирующий политическую систему и господствующую власть. Наличествует бинарная оппозиция, которую трудно не заметить. Свое противопоставляется чужому. Вера в миф Рогатой матери-оленихи, родоначальницы племени сопоставляется с социалистическим реализмом Орозула. Существуют два дискурса: киргизско-этнический и советско-идеологический. Она без сомнения есть, эта приписываемая магическому реализму двуязычность, содержащийся в ней магический реалистичный оксюморон, но с той разницей, что и то и другое в конце превращаются в ничто. Это не воспеваемая утопия, что эти два дискурса однажды будут или могут сосуществовать друг с другом. Нет, с самого начала ясно, мальчик не принадлежит к этому миру, в котором с пренебрежением относятся к его рассказам и к связанной с ними собственной традиции. Не предпринимается и корректировка дискурса привилегированного центра, в данном случае коррумпированной социалистической власти Орозула, как предлагается Тео Л. Д'Хаеном и Алехандро Карпентиром. Она остается неприкасаемой, не критикуемой. Киргизский дискурс тоже не затронут критикой. Момун не виноват в том, что он такой доверчивый. Он не мог предположить, что его внуку придет в голову, действительно превратиться в рыбу. Но кто-то должен все-таки ответить за смерть мальчика. Это остается за читателем, так как рассказчик своевременно прекращает свое повествование.

Может быть, Айтматов и признает себя сторонником идеологии Советского Союза и проявляет политическую активность, но это далеко не значит, что он приветствует ее всем сердцем и верит в нее. У самого рассказчика нет веры, про которую Карпентьер думает, что он нашел ее у жителей Гаити. При этом не играет роли, какая это вера в свое киргизское или в чужое советское.

Ни один из двух дискурсов в «Белом пароходе» хорошо не заканчивается. Хотя они и могут равноценно действовать друг с другом, создавая видимость равенства, потому что они не оцениваются и не критикуются, но это не так. Так как проблематика падения

нравов, продолжающаяся и сегодня, сформулирована совершенно универсально, читатель сначала верит в это. Так как адресатом может быть любой читатель, у которого как раз есть время для чтения. Однако, это ничего не меняет в том факте, что исторически-политический и культурно-этический дискурсы на основе их восприятия вещей остаются в целостности и сохранности.

«Белый пароход» нацелен на участие читателей, его обращение закрепляется не сказанным, а жестоким несказанным. И в этом случае несказанное то, что имеется заметное включение в ход действия «Манаса». Слово, которое должно быть сказано, история внука, которая должна быть рассказана дальше, и, в которой отсутствует примирение, все это неожиданно прекращается. Остановка происходит у злого героя, потому что данное им слово и условия, в которых живет мальчик в «Белом пароходе», потеряли достоверность, доверие и честность. Как может быть продолжена история, если даже сам рассказчик не верит в то, что стоит рассказать историю до мирного конца? То есть перформативный конец, который должен побудить читателя к действию, чтобы заставить рассказчика вновь поверить в это.

Literaturverzeichnis

Agamben, G.: *Das Sakrament der Sprache*, aus dem Italienischen von Anton Schütz. Edition Suhrkamp, Berlin 2008.

Aitmatow, Tsch.: *Abschied von Gülsary*, aus dem Russischen von Leo Hornung. Unionsverlag, Zürich 1992.

Aitmatow, Tsch.: *Autobiographie, Essay, Theater, Fragmente*, aus dem Russischen von Charlotte Kossuth. Unionsverlag, Zürich 2008.

Aitmatow, Tsch.: *Das Kassandramal*, aus dem Russischen von Friedrich Hitzer. Unionsverlag, Zürich 1994.

Aitmatow, Tsch.: *Der Junge und das Meer*, aus dem Russischen von Charlotte Kossuth. Bertelsmann, München 1978.

Aitmatow, Tsch.: *Der Richtplatz*, aus dem Russischen von Friedrich Hitzer. Unionsverlag, Zürich 1987.

Aitmatow, Tsch.: *Der Schneeleopard*, aus dem Russischen von Friedrich Hitzer. Unionsverlag, Zürich 2007.

Aitmatow, Tsch.: *Der weiße Dampfer*, Nach einem Märchen, aus dem Russischen von Charlotte Kossuth. Unionsverlag, Zürich 1992.

Aitmatow, Tsch.: *Die weiße Wolke des Tschinggis Chan*, aus dem Russischen von Charlotte Kossuth. Unionsverlag, Zürich 1994.

Aitmatow, Tsch.: *Liebesgeschichten*, aus dem Russischen von Hartmut Herboth und Juri Elperin. Unionsverlag, Zürich 2002.

Ajtmatov, Č.: *Bely parochod*. Izdatel'stvo Eksmo, Moskva 2005.

Ajtmatov, Č.: *I dol'she vek dlitsja den'*. Izdatel'stvo Eksmo, Moskva 2005.

Ajtmatov, Č.: „Točka prisodinenija“: *Voprosy literatury*, 8, 1976.

Bachtin, M.: *The Dialogic Imagination*, Four Essays by M. M. Bachtin, Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press, Austin 1992.

Baldauf, I.: *Schriftreform und Schriftwecshel bei den Muslimischen Russland –und Sowjettürken (1850-1937)*: Ein Symptom ideengeschichtlicher und kulturpolitischer Entwicklungen, Akadémiai Kiadó, Budapest 1993.

Bogdanova, M. I. et al.: *Kirgizskij geroičeskij épos Manas*. Izdatel'stva Akademii Nauk SSSR, Moskva 1991.

Carpentier, A.: “On the Marvellous Real in America” (pp. 75-88) in L. P. Zamora and Wendy B. Faris (Ed.): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press. Durham & London, 1995.

Chadwick, N. K. and Zhirmunsky V.: *Oral Epics of Central Asia*. At the University Press, Cambridge 1969.

Clark K.: *The Soviet Novel, History as Ritual*. University of Chicago Press, 1981.

Deleuze G., Guattari F.: *Kafka für eine kleine Literatur*, aus dem Französischen von Burkhard Kroeber übersetzt. Suhrkampverlag, Frankfurt am Main 1983.

Deleuze G., Guattari F.: *Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie I*, übersetzt von Bernd Schwibs. Suhrkampverlag, Frankfurt am Main 1974.

D'haen, T. L.: “Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers” (pp. 191-208) in L. P. Zamora and Wendy B. Faris (Ed.): *Magical Realism, Theory, History, Community*. Duke University Press. Durham & London 1995.

Döring, J. R.: „Die Aufhebung des Märchens als Märchen erzählt. Čingiz Ajtmatov: Posle

skazki. Bely parochod.“ *Die Welt der Slaven (WS)*. XXII, Nr. 1. 1977.

Freud, S.: *Totem und Tabu*, Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1991.

Gibb, H. A. R. et al. (Hrsg.): *The Encyclopaedia of Islam: New Edition*. 11 Bde. Leiden: Brill-London: Luzac, 1960-2002.

Haber, E.: *The Myth of the Non-Russian*, Iskander and Aitmatov's Magical Universe. Lexington Books, Lanham 2003.

Hatto, A. T.: *Eine allgemeine Theorie der Heldenepik*. Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 307. Westdeutscher Verlag, Düsseldorf 1991.

Hatto, A. T. (Ed.): *The Manas of Wilhelm Radloff*. Re-edited, newly translated and with commentary by Arthur T. Hatto. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1990.

Hein, J.: „Epik altaischer Völker“: *Epik altaischer Völker in Volksepen der uralischen und altaischen Völker*. Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1968.

Kasack, W.: „Ajmatov - Der Weiße Dampfer (Nach einem Märchen)“: *Die Russische Novelle*. Hrsg. Bodo Zelinsky, Bagel, Düsseldorf 1982.

Kasack, W.: *Dictionary of Russian Literature since 1917*. Columbia University Press, New York 1988.

Kimmich, D. et alii (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Phillip Reclam jun., Stuttgart 2003.

Kılıç, E. and Konuk N. (Ed.): *Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov*. Uluslararası Bilgi Şöleni, 8-10 Aralık. Atatürk Külür Merkezi Başkanlığı, Ankara 1999.

Kolesnikoff, N.: *Myth in the Works of Chingiz Aitmatov*. University Press of America, Lanham-New York-Oxford 1984.

Levčenko, V.: *Čingiz Ajmatov*, Problemy poëtiki, žanra, stilya. Sovetskij pisatel'. Moskva 1983.

Lévi-Strauss, C.: *Strukturele Anthropologie*, aus dem Französischen Hans Naumann. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967.

L. Lévy-Bruhl: *1857-1939 The Notebooks On Primitive Mentality*, translated by Peter Rivière. Basil Blackwell. Oxford 1975.

Mirza-Achmadova, P. M.: *Natsionalnaya epicheskaya traditsiya v tvorchestve Chingiza Aitmatova*. Izdatel'stvo Fan. Uzbekskoy SSR, 1980.

Moretti, F.: *Modern Epic*, The World-System from Goethe to García Márquez, Translated by Quintin Hoare. Verso, London & New York 1996.

Nünning, A. (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart 2004.

Prior, D.: *The "Semetey" of Kenje Kara: A Kirghiz Epic Performance on Phonograph*. Harrossowitz Verlag, Wiesbaden 2006.

Polyakova, G. F.: *Predanie o rogatoy materi-olenihe v «Belom parochoode» Čingiza Ajmatova: Istoriko-literaturny analiz*. Indrik, Moskva 1999.

Propp, V.: *Die Morphologie des Märchens*. Hrsg. von Karl Eimermacher. Carl Hanser Verlag, München 1972.

Roh, F.: "Magic Realisms: Post-Expressionism" (pp. 15-31) in L. P. Zamora and Wendy B. Faris (Ed.): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press. Durham & London, 1995.

Schirmunski, V.: *Vergleichende Epenforschung I*. Akademie Verlag, Berlin 1961.

Slemon, S.: "Magic Realism as Postcolonial Discourse" (pp. 407-427) in L. P. Zamora and

Wendy B. Faris (Ed.): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press. Durham & London 1995.

Schoolbraid, G. M. H. (Ed.): *The Oral epic of Siberia and Central Asia*. Indiana University, Bloomington 1975.

Vámbéry, A.: *Das Türkenvolk in seinen ethnologischen und ethnographischen Beziehungen*, geschildert von H. Vámbéry. Bibliotheksverlag, Osnabrück 1970.

White, J. J.: *Mythology in the Modern Novel*, A Study of Prefigurative Techniques. Princeton University Press, Princeton New Jersey 1971.

Abstract

When writing on a popular author as Chingiz Aitmatov, about whom already so much has been said, the question always remains, what insight could one offer, that hasn't already been offered yet. Indeed, I do not believe that my thesis is a groundbreaking one, when I was given the hint of connecting a few dots that already had been mentioned by Aitmatov experts themselves. The connections consisting of allusions made to Kirghiz myths caught my attention in the first place. Mirza-Achmedova was the one to link *The White Steamship* with *The Manas*. She focused on the poetical allusions that had been made. But after reading the Kirghiz heroic epic *Manas*, *The White Steamship* appeared to me influenced by *The Manas* also as far as their structure was concerned. The making of the characters, the themes and motives in *The White Steamship* and *The Manas* were compellingly similar to one another. This rose the question whether the importance of *The Manas* in Aitmatov's oeuvre to this extent was common knowledge. Therefore the first chapter is mainly dedicated to this matter, especially to the demonstration of parallels and similarities between the two.

The second chapter explores the theme of *TWS*, the offering and sacrificing of the deer which is what the main character, the little boy, stands for. In doing so Freud's *Totem and Taboo* proved itself very useful and provided the information needed but for the unexplainable mysterious attachment the boy had to his grandfather and the Bugu-myth he told him, Levy-Bruhl seemed to be the right guy. It stands to question why to undertake this kind of ethnological and psychological journey with so crooked, old and stuffed reptiles as Freud and Levy-Bruhl, but in juxtaposing their views I saw a chance of approaching the theories of Deleuze and Guattari on capitalism and schizophrenia with the help of older theories.

The other part of the second chapter was an attempt to show, that there is such a trend as writing modern novels based on myths or mythological themes as well as that someone has already tried to categorize them. I was not at all concerned with what J. J. White's views are, but hoping to show *TWS* alongside with other novels that made use of myths or mythological themes as well.

The third chapter summons up the research of Chadwick and Zhirmunsky on *TM* and discusses why and in which way *TWS* can be seen as epic.

The fourth chapter explores the label of Magical Realism that Aitmatov has been given. Here the theories on Magical Realism from its beginning until recent times are depicted. After explaining Aitmatov's position within politics and what he literarily stood for, it is further explored whether he fits into the criterias of Magical Realism or not.

Last but not least the author and his bicultural upbringing are looked at. Deleuze's and

Guattari's remarks on Kafka and his upbringing as well as writing are important to the understanding of the outsider role Aitmatov and Kafka have in common: Being a member of a minority and writing in the language of the colonial might and not in one's own is a political statement that gives the minority a voice.

Özlem Yarım

Nach der Matura am Theresianum nahm ich 2002 mein Studium der Turkologie auf. Bald kam das Studium der Slawistik hinzu. Das Studium der Turkologie beendete ich im Juni 2008. Seit drei Jahren unterrichte ich als Muttersprachenlehrerin Türkisch an Wiener Schulen. Während meiner Studienzeit unterrichtete ich Türkisch an der Hammer-Purgstall Orient-Gesellschaft.