



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

***Die häretische Herausforderung einer erstarrten Gesellschaft
in Evgenij I. Zamjatin's Roman
«Бунт Божий»***

verfasst von / submitted by

Robert Jarolim, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 250

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Slawistik

Betreut von / Supervisor:

Univ. -Prof. Dr. Fedor B. Poljakov

Inhaltsangabe

Vorwort.....	Seite 3
1. Einleitung.....	Seite 5
2. Die historische Basis.....	Seite 7
2.1. Attila.....	Seite 7
2.2. Die Skythen und die Hunnen.....	Seite 10
3. Gegenwärtiger Stand der Zamjatinforschung.....	Seite 13
3.1. Über den <i>Häretiker</i> Zamjatin.....	Seite 13
3.2. Über die Atilla-Dilogie.....	Seite 20
4. Frühere Werke Zamjatins zum Thema Skythen.....	Seite 31
5. Die Handlung von <i>БИЧ БОЖИЙ</i>	Seite 34
6. Analyse von <i>БИЧ БОЖИЙ</i>	Seite 39
6.1. Analyse von Kapitel I.....	Seite 39
6.2. Analyse von Kapitel II	Seite 43
6.3. Analyse von Kapitel III.....	Seite 50
6.4. Analyse von Kapitel IV.....	Seite 57
6.5. Analyse von Kapitel V.....	Seite 66
6.6. Analyse von Kapitel VI.....	Seite 75
6.7. Analyse von Kapitel VII.....	Seite 82
6.8. Zwischenresümee des Romanfragments.....	Seite 93
6.9. Zur Entstehungsgeschichte des Romanfragments.....	Seite 93
7. Zamjatins <i>Skythentum</i> im zeitgenössischen, wissenschaftlichen Diskurs.....	Seite 100
7.1. Die Anfänge von Zamjatins <i>skifstvo</i>	Seite 100
7.2. <i>Skifstvo</i> und Atilla.....	Seite 103
8. Fazit.....	Seite 110
Literaturliste.....	Seite 112
Primärliteratur.....	Seite 112
Sekundärliteratur.....	Seite 112
Anhang.....	Seite 118
Abstract in deutscher Sprache.....	Seite 118
Abstract in russischer Sprache.....	Seite 118

Vorwort

Zu einer der historischen Quellen über Attila ist zu sagen, dass der Autor zwar Priskos von Panion (lat. Priscus Panites, Anm.) war, aber der Herausgeber des Buches, auf das wir uns stützen heißt John Given, der zugleich auch den Originaltext übersetzte. Deshalb wird im Fließtext Given als Quelle zitiert.

Ein anderes Detail, das ich an dieser Stelle klären möchte, betrifft die Bezeichnungen *Skythe* und *Hunne*. Diese beiden Ethnonyme sind in Zamjatins *БИЧ БОЖИЙ* teilweise Synonyme: „Но золото в Риме еще было, золотом была куплена помощь Улда, князя хунов, которых многие называли также скифами.“ (Замятин 2018: 256) *Keinesfalls* soll hier der Eindruck vermittelt werden, dass die beiden Begriffe in der Ethnologie austauschbar wären. Der *Skythe* entspricht einem literarischen Motiv, das in Russland zu Zamjatins Zeit von mehreren Autoren verwendet wurde (siehe unten) und das besonders bei Zamjatin durch gewisse Merkmale gekennzeichnet ist, die der Autor in seiner Programmschrift *СКИФЫ ЛИ?* (erstmal erschienen 1918 unter dem Pseudonym Mich. Platonov) näher darlegte (siehe unten). Wir werden in dieser Arbeit u. a. erläutern, wieso der Protagonist dieses Romanfragments, (gemäß Zamjatins Schreibweise) *Atilla*, diesen Charakteristika entspricht, wieso er der *skythische* Held dieses unvollendeten Romans ist. Mit anderen Worten, das Konzept des *skifstvo*, des *Skythentums* bezieht sich bei Zamjatin und infolgedessen auch in dieser Arbeit vor allem auf den Charakter, ja auf den Geist einer Person, weniger (oder gar nicht) auf dessen ethnische Zugehörigkeit.

Andererseits ist mir in der einschlägigen wiss. Literatur aufgefallen, dass den Forschern eine gewisse Unschärfe in Bezug auf die Bezeichnung der Völker der Skythen und der Hunnen durchaus bekannt ist. So verwendet Parzinger *Skythen* an einer Stelle als Synonym für Reiterkrieger aus der frühen Eisenzeit. (vgl. Parzinger 2004: 123) Heather informiert uns, dass *Skythen* unter den griechisch-römischen Geographen ein Sammelbegriff für Bewohner der östlichen Teile der nordeuropäischen Ebene, die sich von der Weichsel über die Ränder der Karpaten bis zur Wolga und dem Kaukasus erstreckten, gewesen ist. (vgl. Heather 2009: 6) Von Pohl wissen wir, dass viele Völker nicht nur mit einem Namen benannt worden sind und dass es vorgekommen ist, dass ältere Namen Neuankömmlingen zugeordnet wurden, z. B. den *Hunnen* die Bezeichnung *Skythen*. (vgl. Pohl 2018: 192) An einer anderen Stelle schreibt Pohl, dass alle freien Untertanen von Attila entweder *Hunnen* genannt oder unter dem allgemeineren Label *Skythen* zusammengefasst werden könnten. (vgl. Pohl 2018: 194)

Wir wissen leider nur zum Teil, welchen Wissensstand Zamjatin über die geschichtlichen Ereignisse und die dafür verwendeten Bezeichnungen bezüglich der im Romanfragment thematisierte Epoche hatte (siehe unten). Es sei aber nochmals gesagt, dass wir Hunnen und Skythen weder als ein und dieselbe Ethnie darstellen wollen, noch dass wir Zamjatin unterstellen wollen, ebendies beabsichtigt zu haben.

Ich konnte bei meinen Recherchen in etymologischen Wörterbüchern der Russischen Sprache keine Einträge bezüglich *skifstvo* (in dieser Arbeit als *Skythentum* übersetzt) finden, was nicht heißen soll, dass konsequente etymologische Forschungen völlig aussichtslos sind.

Gesichert ist, dass im unvollendeten Roman Dostoevskijs, *НЕТОЧКА НЕЗНАХОДА*, der Fürst die Erziehungsmethoden von Madame Léotard mit folgenden Worten beklagt: „[...] Как вы поступили с бедным ребенком? Это варварство, чистое варварство, скифство! [...]“ (Достоевский 1972: 216) Auch bei Zamjatin werden wir dem Phänomen begegnen, dass er Barbarei und *Skythentum* gleichsetzt, aber *nicht* negativ gemeint. Wir werden in dieser Arbeit das *Skythentum* Zamjatins, bzw. wie es von dem Autor eingesetzt wurde, näher erforschen.

1. Einleitung

In dieser Arbeit werden zwei Begriffe benutzt, die Zamjatin selbst in früheren Arbeiten schon diskutierte: *Häretiker* und *Entropie*. Wir werden in beiden Fällen auf das spezielle Verständnis des Autors von diesen Begriffen zurückgreifen bzw. die Art und Weise, wie er sie in seinen früheren Arbeiten thematisiert hat, berücksichtigen. Speziell der Begriff Entropie scheint, besonders für Nicht-Physiker, problematisch, da es in der Thermodynamik (in der die Entropie eine zentrale Funktion hat) verschiedene, einander auf den ersten Blick widersprechende Definitionen im Zusammenhang mit Entropie gibt (hier sei der 2. Hauptsatz der Thermodynamik erwähnt). Entropie ist in dieser Arbeit eine Chiffre und *nicht* besagtes physikalisches Phänomen. Zamjatin selbst hat uns in seinen Arbeiten genug Hinweise gegeben, wie *er Entropie* begreift und wir werden uns an diese Hinweise halten, wenn wir das Romanfragment *БИЧ БОЖИЙ* analysieren.

In seiner Arbeit *О ЛИТЕРАТУРЕ, РЕВОЛЮЦИИ, ЭНТРОПИИ И ПРОЧЕМ* bekommen wir einen Einblick von den Vorstellungen Zamjatins von der Gültigkeit gewisser energetischer Phänomene auch auf den menschlichen Alltag, so schreibt er: „[...] закон революции не социальный, а неизмеримо больше космический, универсальный закон (universum) [sic!] - такой же, как закон сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии).“ (Замятин 2004: 173) Über Entropie und vor allem über das Verständnis des Autors von Entropie erfahren wir: „И холоден, синь, как лед, как ледяные межпланетные бесконечности, - закон энтропии.“ (Замятин 2004: 174) Ein Satz, der mir wie ein Schlüssel zum literarischen Werk und im speziellen zum hier besprochenen Romanfragment vorkommt ist der folgende: „Еретики - единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли.“ (ebd.) Die folgende Aussage, die für verschiedene Systeme zutreffend ist, kann in *БИЧ БОЖИЙ* auf das sterbende (West-)Rom gemünzt werden: „Догматизация в науке, религии, социальной жизни, искусстве - энтропия мысли; догматизированное уже не сжигает, оно - греет, оно - тепло, оно – прохладно.“ (ebd.) Wenn Zamjatin über den Nutzen von schädlicher Literatur als *antientropischem* Mittel gegen Verkalkung schreibt, können wir die Frage stellen, ob es auch andere, scheinbar schädliche Mittel gibt, die einen vergleichbaren Nutzen erfüllen (z.B. Attila und seine Hunnenarmee als Heilmittel für das Imperium Romanum). (vgl. Замятин 2004: 175) Die folgende Aussage Zamjatins legt den Schluss nahe, dass der Autor durchaus in eine solche Richtung dachte als er schrieb: „Но ранить нужно: у большинства людей - наследственная сонная болезнь, а больным этой

болезнью (энтропией) - нельзя давать спать, иначе - последний сон, смерть.“ (Замятин 2004: 180)

In der Arbeit *СКИФЫ ЛИ?*, einer Arbeit aus dem Jahr 1918, in der das zeitgenössische Russland und seine Literatur thematisiert wurden, schreibt Zamjatin über den *echten Skythen*, dass er das Schicksal des Besiegten, des *ewigen Juden* hat, dass sein Geständnis Häresie ist, und dass seine Arbeit zu allen Zeiten nur mit dem Gefängnis belohnt worden ist. (vgl. Замятин 2010: 287) Mit dem *echten Skythen* ist natürlich kein Nachkomme des ausgestorbenen Nomadenvolkes gemeint, sondern der Revolutionär, der *Häretiker*.

Zum Thema Häretiker deklariert sich der Autor 1919 in dem Essay *ЗАВТРА* ziemlich deutlich:

Мир жив только еретиками: еретик Христос, еретик Коперник, еретик Толстой. Наш символ веры — ересь: завтра — непременно ересь для сегодня, обращенного в соляной столп, для вчера, рассыпавшегося в пыль. Сегодня — отрицает вчера, но является отрицанием отрицания — завтра: все тот же диалектический путь, грандиозной параболой уносящий мир в бесконечность. Тезис — вчера, антитезис — сегодня, и синтез — завтра. (Замятин 2004: 114)

2. Die historische Basis

2.1. Attila

Von dem byzantinischen Historiker Priskos von Panion erfahren wir, dass 434 n. Chr., der römische Senat beschloss, Gesandte ins Hunnenland zu entsenden. (vgl. Given 2014: 7f) Der Geschichtsschreiber, der Attila persönlich begegnet ist (vgl. Given 2014: iii), berichtet, dass die Römer mit keinem Barbarenstamm, der gegen die Hunnen zu Felde ziehe, ein Bündnis schließen durften, dass Römer und Hunnen auf öffentlichen Märkten die gleichen Rechte und gleichen Schutz genießen sollten und dass diese Abmachungen eingehalten werden und gelten sollten, solange die Römer den skythischen (gemeint sind hier die hunnischen; Anm.) Königen alljährlich 700 Pfund Gold entrichteten; der frühere Tribut hatte nur 350 Pfund Gold betragen. (vgl. Given 2014: 11) Laut Priskos schlossen die Römer nach der Schlacht bei Chersones durch einen Gesandten Frieden mit den Hunnen, der Rom allerdings teuer kam, nämlich was Tribut-Zahlungen betrifft. (vgl. Given 2014: 37) Wir erfahren außerdem, dass die Römer ihr Heerwesen so sehr vernachlässigt, hatten, dass sie nicht nur den Skythen, sondern auch allen übrigen benachbarten Barbarenvölkern tributpflichtig geworden waren. (vgl. Given 2014: 38) Laut Priskos schickte Attila nach dem Abschluss des Friedensvertrages sogleich wieder Gesandte zu den Oströmern, um die Auslieferung von Flüchtlingen zu fordern, bzw. um weitere Tribut-Zahlungen zu kassieren. (vgl. Given 2014: 42) Die Römer empfingen die Gesandten, beschenkten sie reich, versicherten, dass sich keine Überläufer mehr bei ihnen befänden, und entließen sie, woraufhin Attila immer wieder Gesandte schickte und sich das Procedere ständig wiederholte. (vgl. ebd.)

Priskos schreibt, dass Attila zum Krieg rüstete, weil ihm angeblich nicht alle Flüchtlinge ausgeliefert wurden. (vgl. Given 2014: 50) Vom Byzantiner erfahren wir über sein Zusammentreffen mit dem Hunnenkönig, dass Attila auf einem hölzernen Thron gesessen hatte, als sie eintrafen und dass sie in einiger Entfernung davor stehenblieben. (vgl. Given 2014: 53) Dann, so berichtet der Geschichtsschreiber weiter, trat einer der Botschafter vor, begrüßte den Anführer der Hunnen, überreichte diesem das Schreiben des Kaisers und überbrachte ihm dessen Grüße und gute Wünsche. (vgl. ebd.) Die Gesandten des Aëtius und des weströmischen Kaisers waren nun gekommen, um Attila einen kontroversiellen Sachverhalt zu erklären. (vgl. Given 2014: 59)

Priskos vermutet, dass Attila mit dem, was er bisher in seiner Karriere als Hunnenkönig erreicht hatte nicht zufrieden war, dass er noch ehrgeizigere Pläne hegte, die Grenzen seines

Reiches noch weiter ausdehnen und sogar die Perser bekriegen wollte. (vgl. Given 2014: 68) Er werde denn auch bald seine Macht weiter ausdehnen; das habe ein Gott selbst vorausgesagt, indem er das Schwert des Mars wieder zutage gefördert habe. (vgl. Given 2014: 70f) Als Attila gemeldet wurde, dass nach Theodosius' Tod Kaiser Markianos die Herrschaft in Ostrom angetreten hatte, bedeutete er dem weströmischen Kaiser durch eine Gesandtschaft, er werde nicht dulden, dass man Honoria, die er, Attila, zu seiner Frau ausersehen habe, ein Unrecht zufüge; er werde sich rächen, wenn man sie von der Reichsregierung ausschließen wolle. (vgl. Given 2014: 98) Priskos schreibt weiter, dass Attila, nachdem er Italien verheert hatte, den Oströmern mit Krieg und Verwüstung ihres Landes drohte, weil sie ihm den vereinbarten Tribut nicht entrichtet hätten. (vgl. Given 2014: 108)

Laut Priskos ereignete sich nach Attilas Tod folgendes: Attilas Söhne bemühen vergeblich um ein Bündnis mit Kaiser Leo. Die Gesandtschaft musste aber unverrichteter Dinge umkehren, weil der Kaiser Handelsbeziehungen mit den Hunnen, die seinem Reich so viele schwere Schläge zugefügt hatten, nicht zulassen wollte. (vgl. Given 2014: 149)

Zum Namen *Attila*, wie er überliefert ist, schreibt Wirth, dass er nicht hunnisch zu sein scheint. (vgl. Wirth 1999: 136) So wie ihn der byzantinische Geschichtsschreiber Priskos und andere darzustellen versuchen, ist diese Persönlichkeit vielschichtig, schwer zu durchschauen, auf jeden Fall schillernd und unberechenbar gewesen, so dass die Umgebung in seiner Nähe stets unter einem Druck stand, der auch noch in der Abwesenheit wirkte, erklärt Wirth weiter. (vgl. ebd.) Nachdem er zusammen mit seinem Bruder Bleda gemäß der Tradition in der Herrschaftsnachfolge an die Macht gekommen war, ließe sich die Ermordung Bledas als Akt der Selbstbefreiung verstehen, die um einer Machtkonzentration willen unvermeidlich war (vgl. Wirth 1999: 138).

Über die innere Entwicklung des hunnischen Reiches unter Attila geben die Quellen so gut wie nichts her, allerdings ist zu vermuten, dass er Traditionen übernommen hatte und sie nur mit höherer Intensität auszubauen brauchte. (vgl. ebd.) Es ist laut Wirth nicht bekannt, was Attila tat, um sich der fast übertriebenen Dienstfertigkeit der Untertanen zu versichern, wie sie Priskos immer wieder andeutet. (vgl. Wirth 1999: 141) Vor einem solchen Hintergrunde erweckt die Affäre um die geplante Ermordung Attilas, so wie sie Priskos in seinen Bericht einbaut, den Eindruck eines Theatercoups. (vgl. ebd.) Als Diplomat ist Attila allem Anschein nach nicht über eine gewisse Primitivität hinausgekommen, doch fragt es sich, ob seine Ziele und die allgemeinen Umstände größere Subtilität erlaubten. (vgl. ebd.)

Neben dem persönlichen Verhalten steht eine Religiosität, die vieles zu relativieren scheint. (vgl. Wirth 1999: 142) Soweit zu erkennen, nahm er die Tatsache, dass man das Schwert des

Kriegsgottes auffand, als ein Orakel für den bevorstehenden Zug nach Gallien ebenso ernst, wie jenes vor der Schlacht, welches ihm den Tod eines Gegners verhieß, oder jenes vor der Einnahme von Aquileia. (vgl. ebd.) Persönlich bedürfnislos und dennoch sich den überkommenen Gepflogenheiten unterordnend, scheint er ohne Brutalität oder Härte auch in politischen Dingen, wo solche unnötig waren. (vgl. ebd.) Gegen Untertanen wie gegen Fremde, war er in seinem Umgang nicht ohne Fürsorge. (vgl. ebd.) Dennoch steht fest, dass Raub, Plünderi im großen Stil, Terror und selbst Grausamkeit in den Kriegen Attilas eine besondere Rolle spielten. (vgl. Wirth 1999: 143) Sie sind nicht zuletzt ein Erbe der eigenen Herkunft und einer langen Entwicklung der früheren Epochen hindurch. (vgl. ebd.) Der Gedanke einer Weltherrschaft war wohl allein der Tradition geschuldet, allerdings sich von ihm zu lösen, barg die Gefahr, vonseiten der Untertanen auf Verständnislosigkeit zu stoßen. (vgl. Wirth 1999: 144) Was Attila sich für die weitere Entwicklung der hunnischen Ethnie versprach, ist unbekannt. (vgl. Wirth 1999: 145)

Von einer Begegnung zwischen Geminianus, einem Mann Gottes, und Attila in Modena erzählte man sich, dass sich Attila als *Geißel Gottes* vorgestellt hatte, mit der Ansage, dass ungehorsame Diener, die die Befehle ihres Herrn missachten, ausgepeitscht und gegeißelt werden würden, schreibt Rosen in seiner Arbeit über den berühmten Hunnenfürsten. (vgl. Rosen 2016: 253) Dem größten Gegner, auf den Attila in Italien gestoßen war, Papst Leo I., warf sich der Hunnenkönig zu Füßen, ließ alle Kriegsgefangenen frei und zog aus Italien ab. (vgl. Rosen 2016: 254) Dann, so Rosen weiter, verkündete er selbst seinen Soldaten, dass der *Triumphator des Erdkreises* von einem Priester besiegt wurde. (vgl. ebd.)

Rom musste hinnehmen, dass Attila im Norden von der Donau bis zum Rhein alle Völker seiner Herrschaft unterwarf, die Befestigungen zerstörte und beide Reichsteile tributpflichtig machte. (vgl. Rosen 2016: 256f)

Die Beziehung auf die Gottesgeißel nach Ezech. 7, 10 mochte sich früh aufdrängen, denn Isidor von Sevilla, der sie als erster bringt, steht zweifellos schon in einer Tradition, die dem Phänomen apokalyptische Züge verlieh, so wie die Kirchenväter sie in der Darstellung häufig verwendeten. (vgl. Wirth 1999: 146)

Seine letzte Hochzeit feierte Attila am Vorabend eines geplanten Feldzugs. (vgl. Rosen 2016: 226) Ildico hieß die neue Auserwählte. (vgl. ebd.) Während der Nacht aber, erlitt der Frischvermählte, der schon früher durch Nasenbluten gequält wurde, einen Blutsturz. (vgl. ebd.) Am Morgen wagten die Diener lange Zeit nicht, ihren Herrn und seine junge Frau zu stören. (vgl. Rosen 2016: 227) Erst spät am Tag erbrachen sie, nach lautem Rufen, die Tür und fanden den Toten und Ildico, die weinend ihren Kopf verhüllte. (vgl. ebd.)

Ein Jahr nach Attilas Tod gab es dessen Reich nicht mehr. (vgl. Rosen 2016: 230) Das riesige Gebiet, das er unter seine Herrschaft gezwungen hatte, zerfiel. (vgl. ebd.) Eine Zweiteilung, wie früher die zwischen Rua und Octar oder die zwischen Bleda und Attila, wäre zwar denkbar gewesen, vielleicht sogar eine Drei- oder eine Vierteilung. (vgl. Rosen 2016: 231) Der Chronist Prosper Tiro hielt sich dagegen an eine zuverlässige Kunde und berichtet, dass nach Attilas Tod zunächst zwischen den Söhnen schwere Auseinandersetzungen um die Übernahme der Herrschaft ausbrachen, woraufhin die Zustände immer chaotischer wurden und das Hunnenreich schließlich zerfiel. (vgl. Rosen 2016: 231f)

2.2. Die Skythen und die Hunnen

Rosen schreibt, dass der Historiker Eunapius, der sich vergeblich bemühte, für die Erstauflage seines Geschichtswerks eine zuverlässige Auskunft über die Hunnen zu erhalten, erwog, ob es sich bei ihnen um die *Königsskythen* handelte, die laut Herodot östlich von den *Nomadenskythen* wohnten. (vgl. Rosen 2016: 28) Schon schlussfolgert, dass das Ethnikon *Skythen* schon vorher zu einer allgemeinen Bezeichnung für Nomaden geworden war. (vgl. ebd.) Russischen Archäologen zufolge lebten die Vorfahren der Hunnen jenseits des Baikalsees. (vgl. Rosen 2016: 30) Hier lebten Menschen, die von Viehzucht und Ackerbau lebten und die, nach den Grabbeigaben zu schließen, eine ausgeprägte soziale Ordnung besaßen. (vgl. ebd.) Um 55 v. Chr. teilten sie sich in einen südlichen Verband, der unter chinesische Herrschaft geriet, und einen nördlichen, der nach Westen zog und aus dem später die Hunnen hervorgingen. (vgl. ebd.) Die Sprachwissenschaft kam zu dem Schluss, dass die später sogenannten Hunnen aus dem Altaigebirge gekommen waren. (vgl. ebd.) Falls sie dort Wanderweidewirtschaft betrieben hatten, fiel ihnen der Übergang zum Nomadenleben in der Steppe leicht. (vgl. ebd.)

Der byzantinische Historiker Agathias, der in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts lebte, schreibt, dass *Skythen* oder *Hunnen* die allgemeine Bezeichnung für alle Stämme gewesen sei, die zwischen Don und Himalaya siedelten, während die Einzelstämme ihre traditionellen Eigennamen gehabt hätten. (vgl. Rosen 2016: 32) Rosen meint, dass, wie bei den Alanen so auch bei den Hunnen, der Übergang von der Fremdbezeichnung zum Eigennamen dadurch erleichtert worden sein könnte, weil sie sich vielleicht bereits im Altai, spätestens aber auf der Wanderung nach Westen zu einem polyethnischen Verband entwickelt hätten. (vgl. Rosen 2016: 32f) Der Historiker Priskos bezeichnete die Hunnen aus eigener Erfahrung als

buntgemischt. (vgl. Rosen 2016: 33) Während seines Aufenthalts bei ihnen hörte er neben Hunnisch noch Gotisch und Latein, zu seiner Überraschung sogar einmal Griechisch. (vgl. ebd.)

Von Wirth erfahren wir, dass der Lebensraum der *Skythen* bis tief nach Mittelasien hinein reichte, während im heutigen östlichen Polen die Slawen dazukamen. (vgl. Wirth 1999: 10) Das antike Interesse, so der Forscher weiter, sei für die Räume jenseits des bosporanischen Reiches ist nie groß gewesen, so begänne für Herodot jenseits von diesem bald das Reich der Fabelwesen, um irgendwo an einem Ozean zu enden. (vgl. Wirth 1999: 11)

Wie die jeweils gemeinten Völker sich selbst bezeichneten, ist nicht mehr zu erkennen, schreibt Wirth weiter, und es bleibt zu fragen, wie weit es in einer nomadischen Welt überhaupt zu einer Namengebung auf Dauer kommen könne, denn auch staatliche Gebilde hielten nie lange, weil die Wanderungen immer wieder die Bildung von neuen Stämmen zustande brachten. (vgl. Wirth 1999: 13)

Dabei blieben Wanderzüge auf weite Entfernung eher wirkungslos, und nur das Vordringen in kleineren Schritten löste wirkliche Entwicklungen aus. (vgl. ebd.) Für Wirth wichtiger ist die Entstehung einer Nomadenzivilisation mit der Herausbildung von reichen Oberschichten, die einen politischen Zerfall leicht überlebten. (vgl. Wirth 1999: 14) Frühe Erklärungsversuche suchten eine Beziehung zwischen dem seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. an der nordwestlichen Grenze Chinas auftretenden Volke der *Hiung nu* zu den späteren Hunnen im Sinne einer direkten Abstammung herzustellen. (vgl. Wirth 1999: 15)

Im Jahr 390 n. Chr. schreibt Bischof Ambrosius von Mailand, dass sich die Hunnen sich auf die Alanen stürzten, die Alanen auf die Goten, die Goten auf die Taifalen und Sarmaten, und die Vertreibung der Goten machte auch die Menschen auf dem Balkan zu Heimatvertriebenen. (vgl. Rosen 2016: 16). Ausgelöst hatten diese Kettenreaktion etwa zwei Jahrzehnte zuvor die Hunnen im Osten, jenseits des Römischen Reiches. (vgl. ebd.) Die Überlieferung der Geschichte ging auf den Historiker Priskos zurück und, laut dem Geschichtsschreiber Agathias, übernahmen mehrere Schriftsteller sie von ihm mit leichten Varianten, sodass sie später sehr verbreitet war. (vgl. Rosen 2016: 20)

Wirth erklärt, dass es bei den Vorstößen der Hunnen gegen andere Völkerschaften nie um eine physische Ausrottung gegangen sein konnte, und dass sich so die Verbindung mit den Alanen erklärt, die man nach einer gewissen Zeit des Nebeneinanderlebens dann gleichsam mit sich riss. (vgl. Wirth 1999: 18)

Den mongolischen Einschlag im Erscheinungsbild eines Teils der Hunnen, der, auf 20 bis 25 Prozent geschätzt wurde, hat Ammianus Marcellinus als ethnisches Merkmal verkannt. (vgl. Rosen 2016: 40f)

Rosen schreibt außerdem, dass den Nomaden die abstrakte Vorstellung von Staatlichkeit fremd war und ein Vertrag für sie, im besten Fall, so lange galt, wie der Herrscher mit dem er geschlossen worden war, lebte und regierte. (vgl. Rosen 2016: 41) Starb er, erlosch auch die persönliche Bindung. (vgl. ebd.)

Nicht ungewöhnlich war auch, dass sich alle möglichen Personen den durchziehenden, hunnischen Truppen anschlossen, z. B. verarmte Bauern, Schuldner, die ihre Gläubiger versetzten, Sklaven, die ihren Herren davonliefen, Deserteure, die oft in den Militärdienst gepresst worden waren, oder Abenteurer, die hofften, dass etwas Beute für sie abfalle. (vgl. Rosen 2016: 67)

In der Propaganda einiger (westlicher) Kriegsgegner des Deutschen Reiches im 1. Weltkrieg stand die Bezeichnung *Hunne* für die Deutschen. (vgl. Rosen 2016: 10) Auch noch nach dem Krieg blieb das Bild des Hunnen an den Deutschen hängen. (vgl. Rosen 2016: 11)

3. Gegenwärtiger Stand der Zamjatinforschung

3.1. Über den *Häretiker* Zamjatin

Evgenij Ivanovič Zamjatin ist (das haben meine Recherchen in erdrückendem Maße bewiesen), wenn überhaupt, dann vor Allem, für seinen antiutopischen Roman *МЫ* bekannt, der in Russland bzw. in der UdSSR 1988 zum ersten Mal vollständig erschien. (vgl. Замятин 2003: 576) Es gibt nicht viele Texte von Wissenschaftlern, die sich ausführlicher mit dem unvollendeten Roman *БИЧ БОЖИЙ* auseinandersetzen.

Erst seit 1986, seit der *Rückkehr* des Klassikers Zamjatin in seine Heimat Russland, schreibt Tolmačeva, erregte seine Arbeit die Aufmerksamkeit von Fachleuten aus einem breiten Spektrum wissenschaftlicher Interessen, wie Z. B. Literaturkritikern, Linguisten, Philosophen, Kulturwissenschaftlern, Historikern und Theaterexperten. (vgl. Толмачева 2012: 3)

Mittlerweile, so Gildner, ist man allgemein von den schriftstellerischen Qualitäten Zamjatins überzeugt, denn er hat sein kreatives Talent in verschiedenen literarischen Genres bewiesen. (vgl. Гильднер 2019: 93) Die Helden in Zamjatins Schaffen, egal ob es sich um historische oder um fiktive Persönlichkeiten handelt, sind auf ästhetische Nachforschungen des Autors zurückzuführen. (vgl. Гильднер 2019: 104)

Die Zamjatin-Forschung wird von der Idee des kompilatorischen Charakters von Zamjatins Geschichtsbegriff dominiert, in der moderne wissenschaftliche Theorien durch die populären historiosophischen zyklischen Konzepte von Friedrich Wilhelm Nietzsche, Nikolaj Jakovlevič Danilevskij, Oswald Arnold Gottfried Spengler, Aleksandr Aleksandrovič Blok und Symbolisten, wie Andrej Belyj und Valerij Jakovlevič Brjusov, unterstützt werden, schreibt Chatjamova. (vgl. Хатямова 2014: 888)

Boroda kommt in ihren Forschungen zu Zamjatin zu dem Ergebnis, dass sein Schaffen sowohl in der in- als auch und ausländischen Literaturwissenschaft präsent ist. (vgl. Борода 2003: 3) Sein Werk, so Boroda, kann auf verschiedene Arten bewertet werden, ebenso wie die Persönlichkeit des Autors. (vgl. Борода 2003: 4) Das ist verständlich, denn die Haltung gegenüber einer Person, die in der Familie eines Geistlichen geboren wurde und später als Ketzer bzw. Aufrührer bekannt wurde, kann nicht eindeutig sein. (vgl. ebd.) Wie schon erwähnt, kann dies nur für den Roman *МЫ* bestätigt werden. (siehe oben)

Zamjatin fühlte sich sehr von der Figur des gefallenen Engels angezogen, weiß Boroda. (vgl. Борода 2003: 81) Wahrscheinlich sah der Autor in ihm denselben Ketzer, Abweichler und Skeptiker, der er selbst teilweise war. (vgl. ebd.) Allerdings, Jesus, den Herrn, als Ketzer

einzustufen ist vom Autor zumindest kühn. (vgl. Борода 2003: 138) Diese Ansicht zeigt, dass Zamjatin nur eine Essenz Christi nahe war und diese verstand, nämlich die menschliche. (vgl. ebd.) Häretiker bzw. Aufrührer werden diejenigen genannt, die gegen allgemein anerkannte Maßgaben handeln und Zamjatin entspricht diesem Bild, meint Boroda in diesem Zusammenhang. (vgl. Борода 2003: 166) Das Zamjatin sich selbst Häretiker nannte werden wir noch besprechen. (siehe unten)

Vorob'eva schreibt, dass Zamjatin, als er über das schöpferische Leben in der Gesellschaft nachdachte und alles Ketzerische und Revolutionäre begrüßte, begriff, dass die Grenze zum Experimentieren mit der künstlerischen Form durch die Form selbst festgelegt wurde. (vgl. Воробьева 2001: 39) In Zamjatins Artikeln und Notizen während dieser besonderen Zeit, beginnt das Bild der kommenden Literatur Gestalt anzunehmen. (vgl. Воробьева 2001: 30)

Dennoch sieht Zamjatin, der häretische Autor, Religion als integralen Bestandteil der Kultur. (vgl. Жукова 2009: 117) Ihm zufolge wäre die russische Landschaft ohne Kirchenkuppeln und den Klang von Glocken genauso unmöglich, wie das russische Volk ohne Glauben unmöglich wäre, sei es der Glaube an Gott, an die Erlösung oder an höhere Gerechtigkeit. (vgl. ebd.) In diesem Zusammenhang halte ich es für interessant, dass Cavendish schreibt, dass Zamjatin sich weigerte, im Gegensatz zu seinen populistischen Vorgängern, die Bauern zu idealisieren, was marxistische Kritiker nach der Revolution veranlasste, ihm reaktionäre Sympathien vorzuwerfen. (vgl. Cavendish 2000: 247) Die politische Überzeugung des Autors wird in dieser Arbeit zwar nicht prominent behandelt, aber für seine Haltung gegenüber Abweichlern, Aufrührern, Ketzern und Rebellen ist sie relevant.

Anfänglich provozierte die Zamjatin innewohnende spirituelle Ketzerei, wobei *Ketzer* (Aufrührer, Rebell, Abweichler) mutmaßlich ein Lieblingswort des Autors war, sagt dazu Majorova. (vgl. Майорова 1997: 121) Aus Zamjatins Biographie geht hervor, dass er sich tatsächlich dem Ideal des Ketzers verpflichtet fühlte, egal unter welchem Regime er lebte. (vgl. Andrews 2003: 96)

Kasper schreibt, als wahrhaft zeitgemäß gilt dem Kunsttheoretiker Zamjatin nur jene Kunst, die nicht primär dazu tendiert, die *realia* der objektiven Wirklichkeit abzubilden, sondern ihre Bestrebungen darauf richtet, die tieferen Zusammenhänge und Hintergründe zu erfassen. (vgl. Kasper 1988: 116) Dies ist eine Einstellung, die ihn in einem totalitären System zum Häretiker machen musste.

Ljubimova hat herausgefunden, dass Zamjatin mit beneidenswerter Beständigkeit immer dieselben Fragen wiederholte: kann Kultur in einem Zustand existieren, in dem Ketzerei verboten ist, in dem Dissens unmöglich ist. (vgl. Любимова 2000: 183)

Der Autor, so Davydova, wurde von der Art der Individualität des Aufrührers bzw. des *Ketzers*, der mit dem literarischen Kanon gebrochen hatte, angezogen, was mit seiner eigenen psychologischen Veranlagung zusammenhing. (vgl. Давыдова 2001: 100) Ketzer und Aufrührer beeindruckten Zamjatin immer, auch wenn sie nur die Grundfesten des eigenen Lebens in die Luft sprengten, so die Forscherin weiter. (vgl. Давыдова 2001: 115)

Im Universum und in der menschlichen Gesellschaft werden, laut Zamjatin, Perioden der Energie bzw. der Revolution durch *Entropieperioden* ersetzt, und wenn letztere zu lange dauern, besteht die Pflicht des rebellierenden Schriftstellers darin, auf die Notwendigkeit hinzuweisen, die Gesellschaft von diesem Weg abzudrängen. (vgl. Давыдова 2001: 117) In Zamjatins *ketzerischer Mythologie* sind Christus und Mephistopheles ambivalent und grotesk im synthetischen Bild des Mephistochristus verbunden, der den Ausgangspunkt für Energie verkörpert. (vgl. Давыдова 2001: 206)

Laut Zamjatin manifestiert sich die Einzigartigkeit jeder von ihm künstlerisch nachgebildeten historischen Gesetzmäßigkeit klar und deutlich im persönlichen Schicksal seiner Helden, der Ketzer und der Strenggläubigen. (vgl. Давыдова 2001: 264)

Koževnikova sieht in der Aufteilung von Metaphern einerseits, und Worten im direkten Sinne andererseits, eine Besonderheit in Zamjatins Stil und fügt hinzu, dass sich in seiner Prosa mehrere Techniken wiederholen, die auf der Verwendung von Tropen basieren. (Кожевникова 1994: 107) Für Schmid ist der Autor ein Meister des ornamentalen Erzählens. (vgl. Schmid 1992: 155) Zamjatin ist nicht zufrieden mit isolierten Bemerkungen und entwickelt eine Theorie des *Synthetismus* bzw. des *Neorealismus*, Begriffe, die der Kunstkritik entlehnt sind, und regt an, sowohl Realismus als auch Symbolismus zu überwinden. (vgl. Heller; Négrel: 229) Želtova sieht in Zamjatin den Schöpfer neuer Formen von Wort-Kunst, als der er in die weltliche russische Literaturgeschichte eingeht. (vgl. Желтова 2004: 106)

Ewige Leugner, Ketzer und Skeptiker sind Charakterbilder mittels derer Zamjatin moralische, psychologische und philosophische Probleme aufzeigte, ohne dafür vorgefertigte Lösungen anzubieten, sondern stattdessen, mittels Dialektik, verschiedene Manifestationen des menschlichen Charakters, seiner Träume und Wünsche zu demonstrieren. (vgl. Шпак 2001: 172) Laut Richards diente Zamjatin der Revolution und der Freiheit, indem er Entropie in all ihren Erscheinungsformen verspottete, so entschlossen wie Gogol' sich daran machte, den Teufel zu entlarven. (vgl. Richards 1962: 22)

Trotzdem stellte sich Zamjatin, laut Ljubimova, der Zivilisation und ihrer Kultur nicht entgegen. (vgl. Любимова 2000: 183) Sie erkennt, dass der revolutionäre Geist, nach der

Ansicht Zamjatsins, eine besondere Haltung ist, außerdem die Fähigkeit, die Welt in ihrer dynamischen Entwicklung wahrzunehmen. (vgl. ebd.) Der *Prognostiker* Zamjatin ist imstande, den Eindruck aufkommen zu lassen, man habe es in seinem Werk mit einer wahren Prophezeiung zu tun. (vgl. Ignatow 2000: 12) Dies ist seinem scharfen, logischen Verstand und seiner starken, lebhaften Einbildungskraft zu verdanken, Fähigkeiten, die er mit Dostoevskij, Leont'ev und Bogdanov teilt. (vgl. ebd.) Der Autor zeigte, wie die Grenzen realistischer Kunst erweitert werden, urteilt Tolmačeva. (vgl. Толмачева 2012: 160)

Evseev schreibt, dass die moderne Literatur mit sozialem Auftrag, tendenziös, engstirnig und voll von oberflächlichem Geplapper, Zamjatin, den Ketzer, anwiderte und er sie in seinen Artikeln der 1920er Jahre verspottete. (vgl. Евсеев 2001: 66) Anfang der 1920er Jahre artikulierte Zamjatin die Idee, dass die Literatur des 20. Jahrhunderts Phantasie mit Alltag verbinden und diese teuflische Mischung werden sollte, deren Geheimnis Hieronymus Bosch so gut kannte. (vgl. Геллер 1985: 372)

Heller ist überzeugt, dass die Arbeit Zamjatsins, stroboskopisch und kinematomorph, dem Zeitgeist der Zwanziger-Jahre entspricht. (vgl. Heller 1999: 569) Slonim hat beobachtet, dass die Hauptwirkung von Zamjatin in den 1920er Jahren die eines Meisters war, der eine neue Generation in literarischer Handwerkskunst ausgebildet hatte. (vgl. Slonim 1953: 293) Er vertrat außerdem die unabhängige und satirische Tradition der Intelligencija, denn sein Credo war das der Liberalen und der Sozialisten, die weitgehend die Ideologie der nicht-kommunistischen Linken fortsetzten. (vgl. ebd.) Slonim ist überzeugt, dass Zamjatsins Name, aus Gründen, die nichts mit Literatur zu tun haben, in sowjetischen Publikationen nicht oft vorkommt. (vgl. Слоним 1933: 61) So musste er für seinen Spott, für seine mangelnde Anpassungsfähigkeit und Achtung vor den Mächtigen, für seine offensichtliche Abneigung, den Diktaten der politischen Mode zu gehorchen, bezahlen, schreibt Slonim weiter. (vgl. ebd.)

In der Annäherung an die moderne Literatur wendete der Autor eine neue synthetische Form an, die in der Tat revolutionär, ketzerisch und *antientropisch* war, meint dazu Karaseva. (vgl. Карасева 2001: 41) Die Ideen der Synthese im Rahmen von Zamjatsins Synthetismus unterliegen einer gewissen Transformation, denn der Synthetismus lehnt den religiös-mystischen Ursprung der Kreativität ab, so die Gelehrte weiter. (vgl. Карасева 2001: 39)

Zum Kunstverständnis des Autors ist zu sagen, dass er meinte, die Wortkunst sei Malerei, Architektur und Musik, alles in Einem. (vgl. Дьякова 2006: 420) Aus Zamjatsins Werk kann man eine bestimmte Kombination von poetischen Prinzipien und Weltanschauungen ableiten, die für die Zeit zwischen den 1880er und den 1930er Jahren charakteristisch sind, also

zwischen dem Niedergang des Realismus und dem Sieg des sozialistischen Realismus. (vgl. Геллер 2014: 265)

Trotz der Tatsache, dass einige kluge Zeitgenossen auf Zamjatin's Nähe zum Akmeismus hinwiesen, nannte sich der Schriftsteller selbst nicht Akmeist, weiß Chatjamova. (vgl. Хатямова 2014: 904) Zamjatin war am Ende der 1910er und am Anfang der 1920er Jahre sehr aktiv in der damaligen russisch-sowjetischen Literaturszene und nicht nur mit den Akmeisten weist Zamjatin Ähnlichkeiten auf. Bei der Lektüre von *КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА* und *СКИФЫ*, beide von Aleksandr Blok, war ich überrascht über die Gemeinsamkeiten, die die beiden Autoren in der Thematik, in der Wortwahl und in ihrem Denken hatten.

Das Konzept von der Historie als einer Bewegung, die auf dem Aufeinandertreffen und der Konfrontation von Dogma und Ketzerei basiert, wird in einer Reihe von Artikeln und in der Vorrede zum Drama *ОГНИ СВЯТОГО ДОМИНИКА* offenbart. (vgl. Евсеев 2001: 48)

Die Ketzerei des Gelehrten, die ein charakteristisches Merkmal von Zamjatin ist, wurde von Marina Ivanovna Cvetaeva als Halsstarrigkeit bezeichnet. (vgl. Комлик 2001: 135) Želtova weiß: Entropie, Stagnation des menschlichen Geistes und alles, was aufhörte, Wahrheit zu sein und in Dogmen verwandelt wurde, bestrafte der Autor mit bösem Spott und ätzender Ironie. (vgl. Желтова 2004: 106)

Es ist wichtig, meint Černyšova, dass in seinem ästhetischen und philosophischen Konzept die Figur des Spießers dem Häretiker, dem Revolutionär, dem Detonator der Grundfesten, entgegengesetzt ist. (vgl. Чернышова 2001: 19) Die Forscherin ist überzeugt, dass die Utopie des Autors in einer besonderen, ketzerischen Lebenseinstellung liegt. (vgl. Чернышова 2001: 56). Seine Bizarrerie sieht sie als eine Art Weltanschauungsverschiebung (vgl. ebd.)

Von Boroda erfahren wir, dass Zamjatin alles Endliche, alles Begrenzte hasste, weil es den Vervollkommnungsprozess behinderte, während der Autor selbst ohne Grenzen dachte. (vgl. Борода 2003: 5) In seinem Essay *О ЛИТЕРАТУРЕ, РЕВОЛЮЦИИ И ЭНТРОПИИ* verbindet der Autor die Entwicklung neuer mathematischer Raumvorstellungen mit seiner Vorstellung von Revolution, schreibt Niederbudde. (vgl. Niederbudde 2018: 167) Andrews erklärte, dass Zamjatin keine Mathematik oder Ziffern als Bildmaterial oder abstrakten Kommentar verwendet hat, sondern dass seine Texte in vier Hauptvarianten existieren, nämlich verbal, mathematisch, numerisch und farbig. (vgl. Andrews 2001: 348)

Niero meint, dass es wichtig sei, zu beachten, dass Zamjatin bewusst und programmatisch verschiedene Mittel in die Arbeit einer literarischen Komposition einbezieht und sicherstellt, dass in seinen Werken sowohl visuelle als auch akustische Elemente gleichzeitig auf den

Leser einwirken. (vgl. Niero 2002: 310) Dies kann als eine Form des *Simultanismus* angesehen werden, da kreative Arbeit nach diesem Prinzip auf der bewussten gleichzeitigen Aktivierung verschiedener Sinne beruht. (vgl. ebd.)

Es ist wieder Černyšova, die erkennt, dass die Ironie bei Zamjatin oft in Selbstironie verwandelt wird, die dazu dient, sich nicht auf dem Erreichten auszuruhen und in spießbürgerliche Degeneration zu verfallen. (vgl. Чернышова 2001: 59) In dieses Bild passt die Bemerkung des Paris-Korrespondenten des *Manchester Guardian*, Alexander Werth (vgl. Curtis 2013: 241), der ein Interview mit Zamjatin führte, das am 9. 8. 1932 gedruckt wurde: „He is a “new” Russian ; he is active and enormously competent ; and there is nothing of the “dreamy Slav” about him. There is a constant ironical twinkle in his grey eyes.“ (Anonym in: *The Manchester Guardian* No. 26808, 9.8.1932: 9) Dieses Interview war wohl der Versuch westliche Leser zu beeindrucken. (vgl. Curtis 2013: 241) Diesmal war es für ein britisches Publikum. (vgl. ebd.)

Černyšova kam zu dem Schluss, dass Zamjatin den eigenartigen Versuch unternahm, Erwachsene zu einer direkten, phantasievollen, philosophischen Wahrnehmung des Lebens zurückzubringen, die es unter Kindern und unter Abweichlern in Wissenschaft und Kunst gab. (vgl. Чернышова 2001: 89) Zamjatin selbst meinte, dass Schopenhauer, Nietzsche und Dostoevskij nackt und furchtlos wie Kinder gewesen seien, denn geniale Philosophen, Kinder und das Volk seien gleichermaßen weise, weil sie gleichermaßen dumme Fragen stellen. (vgl. Замятин 2004: 176)

Dolženko erachtet es für wichtig u.a. die innovativen Errungenschaften des Autors auf dem Gebiet der Prosa, des Dramas und der Publizistik herauszustellen, ebenso wie Zamjatins Einfluss auf die antiutopische Geisteswelt im Westen des 20. Jahrhunderts. (vgl. Долженко 2003: 158) Der Zamjatin-Übersetzer Niero weist darauf hin, dass der Autor besonders auf die *Struktur* seiner Werke achtete. (vgl. Niero 2002 in *Russian Literature* LI: 309) Er zeichnet sich, so Niero weiter, durch die Fähigkeit aus, den Prozess der verbalen Kreativität genau zu analysieren und vor allem das Ergebnis dieser Analyse theoretisch zu formulieren. (vgl. ebd.)

Auf Zamjatins Stärken als Publizist weist Baranova hin, wenn sie schreibt, dass er die Position des Abweichlers nie geändert hat und außerdem konnte seine Gesinnung nicht anders, als mit der offiziellen Politik zu kollidieren. (vgl. Баранова 2004: 87) In dem Artikel *БЕСЕДЫ ЕРЕТИКА* aus dem Jahr 1919 bezeichnete Zamjatin die Bolschewiki als Partei des organisierten Hasses, der organisierten Zerstörung, und verglich sie mit Würmern, die eifrig die Leiche des alten Russlands fressen. (vgl. Баранова 2004: 90) Ein Ausschnitt aus diesem deutlichen Text über die neuen Machthaber lautete: „[...] кто-то должен пожирать трупы.

Россия, старая наша Россия, умерла. Какие-то черви неминуемо должны были явиться и истребить ее огромный и тучный труп.“ (Замятин 2010: 313) Diesen Text konnte der Autor 1921 nur unter dem Pseudonym M. P. veröffentlichen. (vgl. Замятин 2010: 483)

Baranova sieht die Ketzerei Zamjatins nicht als Manifestation von Feindseligkeit, sondern als einen Patriotismus, der den Schriftsteller dazu brachte, sich mit der Geschichte Russlands zu beschäftigen. (vgl. Баранова 2004: 115) Der Autor unterscheidet in dem Artikel *БЕСЕДЫ ЕПЕТИКА* nicht zwischen der Armee des zaristischen Regimes und der Zeit der Sowjetmacht. (Baranova 2004: 123) Baranova schreibt auch, dass sich das historische Konzept Zamjatins, das sich in seiner künstlerischen Arbeit widerspiegle und in seinen journalistischen Arbeiten offen formuliert sei, sozusagen parallel zu den Konzepten von Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev entwickelt habe, ebenso wie unter dem starken und unbestreitbaren Einfluss von anderen Philosophen, wie z. B. von Aleksandr Fëdorovič Gil'ferding, Dmitrij Ivanovič Ilovajskij, Ivan Egorovič Zabelin, Nikolaj Jakovlevič Danilevskij, Aleksej Stepanovič Chomjakov, Vladimir Sergeevič Solov'ëv und Fëdor Michajlovič Dostoevskij. (vgl. Baranova 2004: 128)

Evseev vergleicht die Orte, in denen sich in Zamjatins Arbeiten psychische Krisen zusammenbrauen, wie z.B. Schwellen, Treppenhäuser und geschlossene Räume, mit den Bildern, die wir von Dostevskij kennen (vgl. Евсеев 2003: 195), auch wenn es, laut Skvorcova und Skvorcov wenig direkte Hinweise auf ein Interesse Zamjatins an der Persönlichkeit und an der Schaffenskraft Dostoevskijs gegeben habe. (Скворцова; Скворцов 1997: 93) Laut Kasper, einige Jahre zuvor, war Dostoevskij, neben Anatole France und Nikolaj Wassiljewitsch Gogol', Zamjatins literarischer Lehrmeister. (vgl. Kasper 1989: 528)

Evseev schreibt auch, dass Zamjatin die, Anfang des 20. Jahrhunderts verbreitete Idee einer Kulturkrise der europäischen Zivilisation, die allgemeiner Entropie ausgesetzt ist, zwar teilte, aber dass der Schriftsteller Anhänger der Idee des totalen Untergangs gewesen sei. (vgl. Евсеев 2001: 82) In Zamjatins Arbeiten erkennen wir ein sowohl geistiges als auch physisches Aufeinanderprallen: auf der einen Seite Energie, Lebenslust und Lebenswille; auf der anderen Seite Entropie, Zerstörung, Müdigkeit. (vgl. Евсеев 2001: 328)

Entropie ist ein Begriff, der von Zamjatin verwendet wird, um alles zu bezeichnen, was statisch und träge ist und immer einen Entwicklungsstopp, eine *Entartung von Energie* bedeutet. (vgl. Непомнящих 2006: 188) Auch das Leben im Paradies ist eine der Formen der Entropie, schreibt Zacharova, daher bemühen sich einige von Zamjatins Helden, der Atmosphäre des Schlafes und der Ruhe zu entkommen, um die Grenzen dieser gemütlichen Welt zu öffnen (vgl. Захарова 2011: 106) und der Autor selbst widersetzte sich offen der

Entropie, der Verwurzelung in Wärme und Frieden, und weigerte sich, das patriarchalische Leben zu idealisieren. (vgl. Захарова 2011: 21)

Nach Baranova war die Ketzerei, die sich in Zamjatins künstlerischen Arbeit widerspiegelte, nicht empörend aufschlussreich, sondern immanent ironisch, was charakteristisch für das Talent des Autors war. (vgl. Баранова 2004: 125)

Laut Komlik bleiben Ketzer in der Erinnerung der Menschheit, flackern wie Sterne im Universum, füllen die Erde mit ihrem eigenen Licht und zerstreuen die Dunkelheit von Wahnvorstellungen und Unwissenheit. (vgl. Комлик 2017: 68) In der Interpretation Zamjatins, so Komlik weiter, sind Ketzer von Natur aus leuchtend, erfüllt von innerem, geistig-spirituellem Brennen, das wie vulkanisches Magma in die umgebende Welt ausbricht und es mit einem Feuer origineller Ideen und Einsichten entzündet. (vgl. ebd.)

3.2. Über die Atilla-Dilogie

Zum Verständnis vom Drama *АТТИЛА* und vom unvollendeten Roman *БИЧ БОЖИЙ* ist es wichtig, zu wissen, dass sie ein Gesamtkunstwerk darstellen, bzw. darstellen hätten sollen, ungeachtet der Tatsache, dass es sich um zwei völlig verschiedene literarische Gattungen handelt und ungeachtet der Tatsache, dass der Tod des Helden (im Theaterstück) vor dessen Kindheit (im Romanfragment) veröffentlicht wurde.

Wenn *Atillas* Name früher mit einem doppelten t geschrieben wurde, lehnt Zamjatin diese Schreibweise absichtlich ab und verdoppelt das l. (vgl. Лядова 2000: 43) Es wird, laut Ljadova, angenommen, dass er auf morphemischer und phonetischer Ebene, seinen Helden isoliert und ihn gegenüber allen seinen Vorgängern zu etwas Besonderem macht. (vgl. ebd.) Zamjatins Atilla, mit neuem Namen, erhält auch einen neuen Charakter. (vgl. ebd.) Die slawischen Ursprünge des Namens des Helden werden im Roman *БИЧ БОЖИЙ* genannt, in dem Zamjatin erklärt, dass ein Kind am Ufer des Flusses geboren wird. (vgl. Лядова 2000: 43)

Atilla ist ein Häretiker, der im Verlaufe des Romanfragments sein aufrührerisches Naturell erkennt und teilweise, aufgrund des Aufenthalts in Rom, vertieft. Er ist Teil eines Elements, das von Natur aus aufrührerisch ist, da es darauf abzielt, eine erstarrte, altersschwache Kultur, ohne inneres Leben, in einer Kollision zu zerstören, mit der nach dem Glauben Zamjatins ein neues Wort geboren werden sollte. (vgl. Комлик 2001: 156f)

Urjupin weiß, dass das große Interesse an der ursprünglichen barbarischen Kultur, die das einst mächtige Rom ersetzt hatte, den Erzähler veranlasste, sich dem zukünftigen Eroberer Europas, Attila, zuzuwenden, um die psychologischen und moralischen Wurzeln der neuen Zivilisation zu verstehen. (vgl. Урюпин 2017: 184)

Ljadova weiß, dass der Autor mehr als zehn Jahre lang an der Figur des *Atilla* arbeitete, sich an die Epoche gewöhnte und viel historisches Material studierte. (vgl. Лядова 2000: 6)

In der Figur des heranwachsenden Protagonisten des Romanfragments wurde die Feindseligkeit gegenüber dem heidnischen Gott, den *Atilla* zu töten versuchte, geschärft, ein Merkmal von Atillas Charakter, das ihn mit Nietzsches Zarathustra und dessen Abneigung gegen den christlichen Gott verband, schreibt Davydova. (vgl. Давыдова 2001: 302) Aber im Gegensatz zu Zarathustra ist *Atillas* Feindseligkeit gegenüber Gott auch mit einer Beleidigung seines, *Atillas*, Vaters verbunden, was von Zamjatin durch das Prisma der Freudschen Psychoanalyse dargestellt wurde: bevor *Atilla* versucht, seinen Vater zu ermorden, sieht er seine Stiefmutter nackt. (vgl. ebd.) Der ketzerische Held ist nicht übermenschlich, denn Zamjatin ist kein bedingungsloser Schüler Nietzsches, jedoch sind einige seiner Ideen eindeutig vom deutschen Philosophen geprägt. (vgl. Heller 1986: 293)

Poljakova thematisiert, dass Aleksandr Fomič Vel'tman, ein vormals bekannter und sehr produktiver russischer Schriftsteller, das Buch *АТТИЛА И РУСЬ IV И V ВЕКА* veröffentlichte. (vgl. Полякова 2004: 337) Sie fügt hinzu, dass der bekannte russische Denker und Slawophile Aleksej Stepanovič Chomjakov die Hypothese des Slawentums der Hunnen unterstützte. (vgl. ebd.) Zamjatin selbst sah im Reich Attilas den *ersten Staat auf russischem Territorium*. (vgl. Ерыкалова 2015: 226)

In Zamjatins Tragödie *АТТИЛА*, deren Inhalt die historische Ära des militärischen Zusammenstoßes des Weströmischen Imperiums mit dem Hunnenreich war, werden, laut Panov, das Konzept der Ketzerei und die These des Kampfes zwischen Energie und Entropie künstlerisch auf eine bestimmte historische Situation projiziert. (vgl. Панов 2009: 75) In der ideologischen und künstlerischen Struktur von Zamjatins Drama wurden die Grundtechniken der Poetik des Schriftstellers verkörpert, die in künstlerischer Synthese mit der Theorie des ewigen Kampfes von Energie und Entropie zu Zamjatins innovativen Entdeckungen auf dem Gebiet der Erkenntnis der menschlichen Geschichte beitrugen. (vgl. ebd.)

Evseev erinnert daran, dass für den deutschen Naturforscher Robert Mayer (vollständiger Name Julius Robert von Mayer), über den Zamjatin eine Arbeit verfasst hat, gleichmäßige Energieverteilung zur körperlichen Zerstörung führt. (vgl. Евсеев 2003: 29) Er weist darauf hin, dass Zamjatin die, in der Naturwissenschaft entdeckten Gesetze, auf das Leben der

Gesellschaft übertragen wollte, und versucht hat, die darin vorhandenen Tendenzen zu erklären. (Evseev 2003: 29) Der Mensch als Phänomen von Kultur, Zivilisation und Natur werde, nach der Theorie von Robert Mayer durch den Zusammenprall von Energie und Entropie im Universum, künstlerisch beherrscht und philosophisch verstanden. (Evseev 2003: 31)

Zamjatins Einschätzung der historischen Rolle Attilas kommt, laut Davydova, Dostoevskijs Gedanken über den korrumpierenden Einfluss der Zivilisation auf den Menschen nahe. (vgl. ДАВЫДОВА 2018: 67) In *АТИЛЛА* wurde mit der Idee Oswald Spenglers über die Unvermeidlichkeit des Untergangs der erstarrten Zivilisationen Europas gebrochen. (vgl. ebd.) Davydova meint außerdem, dass es schwer zu überschätzen sei, welche Bedeutung Bloks *КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА* für die Zamjatin-Dilogie über das Thema *Atilla* hat. (vgl. ebd.) Ähnlich wie Blok, der in Lucius Sergius Catilina einen Bolschewiken sah, wollte Zamjatin Atilla als eine historische Figur, vergleichbar mit Emel'jan Ivanovič Pugačëv und Sten'ka Razin zeigen. (vgl. ebd.)

Krasnova fand heraus, dass es die Analyse von der Art der Darstellung der Ereignisse und der Art des Helden in Zamjatins Prosa ermöglicht, auch mythologische Gruppen herauszugreifen. (vgl. Краснова 2013: 10)

Während der Arbeit an seinen Werken über *Atilla*, lobte Zamjatin den Hunnenfürsten unter Berufung auf die historischen Werke von Priskos von Panion, Amédée Thierry, Edward Gibbon und Aleksandr Fëdorovič Gil'ferding als eine Persönlichkeit, die die leitenden Tendenzen seiner Zeit verkörperte. (vgl. ДАВЫДОВА 2018: 66)

Zamjatin hatte ähnliche Intentionen wie Blok, der zwischen dem Zusammenbruch des alten Rom und der Ära der Revolutionen des 20. Jahrhunderts Parallelen gezogen hatte (vgl. ДАВЫДОВА 2018: 68). Bloks Denken war, in erwähnter Weise, mit Zamjatins Vorstellungen über die Zyklizität der Geschichte verwandt. (vgl. ebd.) Das Verständnis des Lebens und der Geschichte der Menschheit als eine kreisförmige Bewegung, die zu historischeren Parallelen führt, ist in vielen Kunstwerken Zamjatins nachdrücklich präsent. (vgl. Комлик 2001: 349)

Davydova schreibt, dass *АТИЛЛА* von den Autoren in der Emigration hoch gelobt wurde. (vgl. ДАВЫДОВА 2018: 70) Die Gelehrte schreibt, dass *Atillas* Charakterstärke sowie seine Unabhängigkeit und seine Träume von der Herrschaft über Menschen im Romanfragment ständig zum Ausdruck kommen. (vgl. ДАВЫДОВА 2018: 97)

Außerdem, so Davydova, tauchen im Roman weitere Ideen auf, die von Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud übernommen, und von Zamjatin kreativ überarbeitet wurden. (vgl. ДАВЫДОВА 2018: 93) Zamjatins *Atilla* ist dem *Übermenschen* Nietzsches ähnlich. (vgl. ebd.)

Diese Gestalt Nietzsches wurde vom Autor aus dem Werk *Also sprach Zarathustra*, aber indirekt auch aus Bloks Arbeit *КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА* aufgenommen. (vgl. ebd.) Außerdem erkennt Davydova die Kombination des Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik (Energie versus Entropie) mit dem Konzept Nietzsches (dionysisch versus appollinisch) in den Arbeiten Zamjatins. (vgl. ДАВЫДОВА 2001: 317) Für Zamjatin ist Nietzsche ein Teil aus dem Club der Großen Ketzer und Revolutionäre, die die Welt bewegen, ebenso wie Darwin, Dostoevskij, Einstein und Galilei. (vgl. Heller 1986: 293)

Zamjatin teilt Nietzsches Ansicht über die Tragödie der menschlichen Existenz, die im Widerspruch zwischen den Bestrebungen des Individuums und dem überpersönlichen Prinzip liegt, das Grenzen für die Verwirklichung des Individuums schafft. (vgl. ЛюБИМОВА 2002: 23) Genau wie für Nietzsche, gibt es für Zamjatin keinen Ausweg aus dieser Krise, wenn der persönliche Wille in einem höheren Willen aufgelöst wird, egal ob es sich um Gott, einen Monarchen oder irgendeine Ideologie handelt. (vgl. ebd.)

Davydova erwähnt auch, dass der Autor in einer seiner letzten Aufzeichnungen neue Barbaren nach Frankreich herbeigerufen, den historischen Attila als Philanthropen bezeichnet, und außerdem gefordert hatte, dass dieser zurückkehre und das schöne Land Frankreich in Brand setze. (vgl. ДАВЫДОВА 2018: 101)

Während seines gesamten Lebens hält der Autor an einer neutralen Position in Bezug auf die Staats-Religion Russlands fest und formuliert für sich seine eigenen persönlichen Normen des spirituellen Lebens, die er üblicherweise als *ketzerisch* bezeichnet. (vgl. Кудрявцева 2005: 7) In der wissenschaftlichen Literatur wird Zamjatins *Ketzerei* gewöhnlich mit seiner Entropietheorie in Verbindung gebracht. (vgl. ebd.)

Über die zweite Hauptfigur von *БИЧ БОЖИЙ*, Priskos (in Anlehnung an den historischen *Priskos von Panion*), erfahren wir aus der Dissertation von Majorova, dass er zwischen der Versuchung, sich im untergehenden Rom in Ausschweifungen zu verlieren und der Erfüllung des Wunsches von seinem Lehrer Eusapius, ein Buch über diese Jahre zu schreiben, wählen muss (vgl. Майорова 1997: 206). In der Tat ist Priskos von Panion der Autor der *Geschichte von Byzanz in acht Büchern*, von denen das erste die Reise in das Land der Hunnen und die Gesandtschaft im Jahre 448 beschreibt und, laut Erykalova, den Untertitel *Geschichte der Goten* tragen soll. (vgl. Ерыкалова 1997: 147) *Das Tagebuch des Priskos*, basierend auf den Ereignissen *der Geschichte der Goten* sollte der zweite Teil von Zamjatins Roman über die Skythen werden und die Handlung seiner Tragödie beschreiben, wobei hier auch die Namen fast aller Charaktere des Stücks übernommen wurden. (vgl. ebd.)

Das Bild, das von Priskos gezeichnet wird, sieht Davydova nicht nur durch innovative symbolisch-mythologische Mittel geprägt, sondern auch durch ganz traditionelle, psychologische, die man schon bei Lev Nikolaevič Tolstoj finden könne (vgl. Давыдова 2001: 305).

Komlik erklärt die Beschäftigung Zamjatins mit Attila und den Hunnen mit der Faszination des Autors für die vorchristlichen Slawen, in denen die Hunnen teilweise aufgingen (Комлик 2001: 108f).

Poljakova führt an, dass Zamjatin im Februar 1928 über seine künstlerischen Pläne schrieb, dass die westliche Kultur, die zu solchen Höhen aufgestiegen ist, wo sie bereits in den luftlosen Raum der Zivilisation fällt, mit einer neuen, gewalttätigen, wilden Kraft aus dem Osten konfrontiert wird, einer Kraft die aus den skythischen Steppen kommt. Der genaue Wortlaut war, dieses Textes war:

Западная культура, поднявшаяся до таких вершин, где она уже попадает в безвоздушное пространство цивилизации, - и новая, буйная, дикая сила, идущая с Востока, через наши, скифские, степи. Вот тема, которая меня сейчас занимает, тема наша, сегодняшняя - и тема, которую я слышу в очень как будто далекой от нас эпохе. (Замятин 1928 zitiert nach Замятин 2003: 577).

Dies, so schrieb der Autor weiter, sei das Thema, das ihn jetzt interessiere, das heutige Thema und das Thema, das er in einer Zeit höre, die sehr weit entfernt zu sein scheine. (vgl. ebd.) Dieses Thema sei einer der Obertöne seines Stücks *АТТИЛА* und das Thema zu einem Roman, an dem er jetzt zu arbeiten begonnen habe. (vgl. ebd.)

Was das Frauenbild in Zamjatins Arbeiten betrifft, ist bemerkt worden, dass es satirisch geprägt ist, scheinbar am Rande des moralischen Untergangs, schreibt Kutaфина (vgl. Кутафина 2006: 341). Frauen wie Placidia in *БИЧ БОЖИЙ*, die oft mehr oder weniger knabenhaft aussehen, zeichnen sich durch Stärke und Kantigkeit aus, weiß Curtis. (vgl. Curtis 2013: 96) Die Zamjatin-Biographin hat außerdem herausgefunden, dass es durch Umkehrung konventioneller, aktiver (männlicher) bzw. passiver (weiblicher) Merkmale, die Frauen in Zamiatins Fiktion sind, die häufig sexuelle Beziehungen initiieren und kontrollieren. (vgl. ebd.)

Želtova hingegen meint, dass Zamjatin sich bemühe, jede Figur innerlich zu verstehen, um auf den Grund der weiblichen Seele zu sinken. (vgl. Желтова 1997: 97) Er versuche, so Želtova weiter, die Gedanken, die Essenz der weiblichen Natur zu erreichen, um in einen Zustand zu gelangen, der von den Schichten gereinigt ist, die durch die Erfahrungen geprägt sind, die die Menschheit in Tausenden von Jahren sozialer Entwicklung gesammelt hat. (vgl. ebd.) Sie schreibt, dass Zamjatin der Meinung war, Frauen hätten sich die Verbindung mit den Naturkräften und mit dem gesamten Universum bewahrt. (vgl. ebd.)

Selezneva kam zu dem Ergebnis, dass es möglich zu sein scheint, die Heldinnen Zamjatins auch abseits der Konzepte passiv-aktiv und Körper-Seele einzuordnen, je nachdem um welche Art von Energie und Entropie es sich handelt und in welchem Verhältnis sie zueinanderstehen (vgl. Селезнева 2007: 82f). Bei Zamjatin wird das Motiv der Gottesmutter, der vergeistigten Mutterschaft, in vielen seiner Werke explizit oder verschleiert dargestellt (vgl. Селезнева 2007: 131). Der Autor übersetzt das weibliche Prinzip aus der individuellen Erotik heraus sehr oft in eine bestimmte kosmische Handlung, so dass selbst Landschaften in seinen Werken mitunter mit erotischer Bedeutung versehen sind, wie z.B. in *БИЧ БОЖИЙ* (vgl. Комлик 2001: 330).

Davydova erinnert daran, dass die Forscherin Erykalova die Manuskripte von *БИЧ БОЖИЙ* eingesehen hat, was die Klärung einiger Fragen ermöglicht hat (vgl. Давыдова 2018: 101). Wir werden dem Ergebnis der Arbeit Erykalovas noch erhöhte Aufmerksamkeit widmen (siehe unten).

Ratke schreibt, dass das Werk, an dem Zamjatin von 1928 bis 1935 arbeitete, *БИЧ БОЖИЙ*, eine historische Parabel sei, die auf allen Ebenen, also syntaktisch, kompositorisch und narrativ, den Übergang zum traditionellen Modell des historischen Romans markiere, z. B. durch Verwendung pseudodokumentarischer Fragmente und biographischem Prinzip der Erzählung. (vgl. Патке 2005: 145) Diese Arbeit bestehe aus einer Kombination aus historischen und fiktiven Figuren und einer Handlung, die auf realen Ereignissen basiere und praktisch nichts mit dem intellektualisierten Erzählmodell der frühen 1920er Jahre zu tun habe. (vgl. ebd.)

Während der Beginn des Romanfragments die Krise, die Europa in den 1930er Jahren erfasste, thematisiert, wird, laut Davydova, aus diesem *offenen*, linearen, momentanen und zukunftsorientierten Mythos ein synthetischer und verallgemeinerter Mythos, der die Wirklichkeiten zweier unterschiedlicher Epochen in sich vereint, nämlich den Untergang des Imperium Romanum und das 20. Jahrhundert (vgl. Давыдова 2018: 94).

In *БИЧ БОЖИЙ* zeigt der Autor, wie die einst große römische Zivilisation verfiel und die Menschen Gräueltaten begingen (vgl. Лядова 2000: 52). Zamjatin zeigt Rom am Rande der Zerstörung, böse, altersschwach, zerbrechlich (vgl. Лядова 2000: 140). Davydova kommt zu dem Ergebnis, dass sich der Anfang des Fragments *БИЧ БОЖИЙ*, mit der Wirtschaftskrise auseinandersetzt, die Europa in den 1930er Jahren erfasst hat; man erwartete u. a. Krieg, Aufstände, Katastrophen (vgl. Давыдова 2001: 301).

Das Thema der natürlichen, tierischen Basis im Menschen ist eines der Schlüsselthemen im kreativen Erbe von Zamjatin. (vgl. Попова 2009: 654) Dieses Natürliche, Animalische im

künstlerischen System des Autors ist immer gegen das mechanisch Seelenlose, das Tote, das Künstliche. (vgl. ebd.)

Die Ähnlichkeit des Menschen mit dem Tier im Roman ist sowohl innerlich als auch äußerlich (vgl. Давыдова 2001: 303). Die ausdrucksstarke Metapher, in der Atila seine Zähne entblößt, wird ständig wiederholt. (vgl. ebd.) Gefletschte Zähne sind im ästhetischen System Zamjatins ein Zeichen der Bereitschaft für einen direkten Kampf. (vgl. Попова 2009: 657) Atila entdeckt die tiefe Verwandtschaft seiner eigenen Natur mit der des Raubtiers. (vgl. ebd.) Es ist kein Zufall, dass der von Atila aus dem Käfig befreite Wolf auf Honorius und seine geliebte Schwester Placidia stürzt. (vgl. ebd.) Diese Episode nimmt den unvermeidlichen Tod Roms durch *die Wilden* vorweg. (vgl. ebd.)

In *БИЧ БОЖИЙ* wird die Figur des Wolfs vom Autor auf zwei Arten enthüllt: auf eine, die von einem echten Wolf handelt, der zur Unterhaltung der Palastbewohner in einem Käfig eingesperrt ist, und auf eine assoziative, bei der die Aufmerksamkeit des Lesers ständig auf den wölfischen Charakter des Helden gerichtet wird (vgl. Лядова 2000: 114). Transformationen als Animalisierung einer Person bzw. als Humanisierung eines Tieres kann als Kontrast oder Analogie zur Mensch-Maschine-Beziehung gesehen werden, meint Heller (vgl. Геллер 2007: 171)

Ljadova bezeichnet *Atila* als einen neuen romantischen Helden, dessen Schicksal Zamjatin auf den Seiten des unvollendeten Romans *БИЧ БОЖИЙ* zu klären versucht und den der Autor in neue historische Wirklichkeiten setzen möchte, der die Eigenschaften eines Träumers, eines Rebellen, eines Zerstörers, eines Schöpfers und eines Romantikers in sich zusammenfasst (vgl. Лядова 2000: 153). Im Allgemeinen, so schreibt Davydova, zeigt *БИЧ БОЖИЙ* vergleichbar mit *КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА* von Aleksandr Aleksandrovič Blok eine Krise der humanistischen Kultur, die Zamjatin offenbar begrüßt (vgl. Давыдова 2001: 304). Oljander ist überzeugt, dass in *БИЧ БОЖИЙ*, dem wichtigsten Glied in Zamjatins Gesamtwerk, der Humanismus des Schriftstellers das federführende Element war. (vgl. Оляндэр 2000: 47)

Von Davydova erfahren wir, dass das Hauptaugenmerk Zamjatins in jenen Jahren auf der Arbeit an dem historischen Roman *БИЧ БОЖИЙ* gelegen sei, die seit Herbst 1924 im Gange war (vgl. Давыдова 2001: 300). Bis 1935 hat Zamjatin nur die ersten sieben Kapitel des Werkes geschrieben, wobei in diesen Kapiteln die Grundlagen der ursprünglichen Erzählstruktur gelegt worden sind, die bereits im Plan des Pariser Zamjatin-Archivs skizziert worden sind. (vgl. ebd.) Dies sei, so Davydova, eine Synthese einerseits aus Erzähltext des Autors selbst und andererseits aus Einträgen aus den Schriften des Historikers Priskos aus

Byzanz. (vgl. ebd.) Darüber hinaus, so Davydova, wird in *БИЧ БОЖИЙ* das in dem Drama *АТИЛЛА* aufgeworfene Problem des Niedergangs Europas, ursprünglich nach den Vorstellungen von Nikolaj Jakovlevič Danilevskij und Oswald Arnold Gottfried Spengler, neu entwickelt. (vgl. ebd.)

Zentral für das Weltbild Zamjatins ist die Idee der *Entropie*, die er im Artikel *О ЛИТЕРАТУРЕ, РЕВОЛЮЦИИ И ЭНТРОПИИ* (dieser Artikel aus dem Jahr 1923 erscheint in manchen Ausgaben auch unter dem Titel *О ЛИТЕРАТУРЕ, РЕВОЛЮЦИИ, ЭНТРОПИИ И ПРОЧЕМ*) theoretisch umrissen und später in einigen seiner Arbeiten, darunter das Drama *АТИЛЛА* und das Romanfragment *БИЧ БОЖИЙ*, künstlerisch entfaltet hat (vgl. Комлик 2001: 31).

Zamjatin verteidigte Mensch und Menschlichkeit und machte, insbesondere in *БИЧ БОЖИЙ*, auf degenerative Prozesse und deren Symptome aufmerksam, die eine schreckliche Gefahr für den Humanismus als solchen darstellten. (vgl. Оляндэр 2000: 47) Der unvollendete Roman befasst sich mit einer Entscheidung, die die Menschheit im Verlauf der Entwicklung der Zivilisation getroffen hat, nämlich mit der Frage der philosophischen Freiheit, die der Weite und Höhe der Natur, ihrer Flüsse, Steppen, Berge, Himmel innewohnt. (vgl. Оляндэр 2000: 49) Es ist eine Freiheit, die sich in den hierarchischen Strukturen der Zivilisation in ihr Gegenteil verwandelt, in Nichtfreiheit. (vgl. ebd.) *БИЧ БОЖИЙ* diente wie der auch Zamjatins Roman *МЫ* als Warnung. (vgl. Оляндэр 2000: 50) Zamjatin verstand die Gefahr, die von der Idee Roms ausgeht, bevor viele andere das taten. (vgl. ebd.) Im ideologischen Kontext der damaligen Zeit war es wichtig, die Kehrseite von Roms Macht zu zeigen. (vgl. ebd.) Außerdem erschien das römische Imperium dem Autor als Symbol für Sklaverei, wo körperlich starke und talentierte Menschen aus irgendeinem Grund einem kleinen Mann mit schiefem Mund schmeichelten. (vgl. ebd.)

Die spirituelle Verbindung mit der russischen Provinz, ihrer alten Geschichte und Kultur beeinflusste die Entstehung des geschichtsphilosophischen Konzepts der Dilogie *АТИЛЛА* und *БИЧ БОЖИЙ*, in Anlehnung an das Gedankengut Dmitrij Ivanovič Ilovajskijs, dessen Geschichtsbücher von Zamjatin studiert worden waren (vgl. Комлик 2001: 364).

Eine zyklische Geschichtsauffassung liegt *БИЧ БОЖИЙ* und *АТИЛЛА* zugrunde, und der Schöpfer dieser Werke spricht in einem der unveröffentlichten Vorwort zum Drama *АТИЛЛА* davon, dass es in der gesamten Menschheitsgeschichte Parallelen zwischen den Epochen gegeben hätte, wie z.B. die Bewegungen der Völker, die großen Kriege oder der Zusammenprall einer alternden Kultur, wie der römischen, mit einer frischen, barbarischen, wie der gotischen und der slawischen. (vgl. Комлик 2001: 349).

Gubanova erkennt, dass im Romanfragment *БИЧ БОЖИЙ* eine Gesellschaftsschicht dargestellt wird, in der der Verfall des Individuums so weit fortgeschritten ist, dass es sich bereits um einen bestialischen, barbarischen Zustand handelt (vgl. Губанова 2005: 127).

Von Chatjamova wissen wir, dass das Erscheinen einer *göttlichen Geißel* in der Geschichte, in der Kultur, in der Zivilisation, ja sogar in der Natur, von Zamjatin als wohl unvermeidlich angesehen worden ist (vgl. Хатямова 2008a: 214). Sie schreibt weiter, dass sich das Mythologem West-Ost in den Antithesen männlich-weiblich, rational-emotional und Kultur-Natur durch alle Werke Zamjatins ziehe und in *АТИЛЛА* ebenso wie in *БИЧ БОЖИЙ* historische Konnotationen erhalte (vgl. Хатямова 2008b: 190). In *БИЧ БОЖИЙ*, so Chatjamova, manifestiere sich der Gegensatz von Kultur und Natur u.a. im System der Charaktere, nämlich auf der einen Seite die Römer mit Prisk und auf der anderen die Barbaren mit Atila. (vgl. Хатямова 2008a: 205). Chatjamova schreibt, dass die Hauptinstanz der Erzählung ein mythologischer Erzähler sei, der durch einen erhabenen Ton, durch eine Metaphorisierung, gekennzeichnet sei und auf die mythologische Gleichsetzung von äußerem und innerem, von Materie und Bewusstsein, von natürlichem und menschlichem hinweise (vgl. Хатямова 2008a: 205).

In Bezug auf die Geschichte stellt Zamjatin seine Theorie der endlosen Erneuerung der Welt dar und sieht zweifellos Analogien in den Ereignissen des 5. Jahrhunderts und den revolutionären Ereignissen des 20. Jahrhunderts. (vgl. Ерыкалова 1997: 147) In der Kollision der skythischen Elementarkraft mit der (abnehmenden) römischen sind die Echos der russischen Revolution für ihn zu spüren. (vgl. Ерыкалова 1997: 147f)

Boroda schreibt, dass Zamjatin in *АТИЛЛА* und *БИЧ БОЖИЙ* das Gesetz des Kampfes von Energie und Entropie auf die Geschichte der Menschheit projiziert, wobei, gemäß den geschichtsphilosophischen Ansichten des Autors, die Entropieprozesse, die jeder sozialen Bildung, einschließlich des Staates, inhärent sind, durch Energiewellen in der Geschichte ersetzt werden (vgl. Борода 2011: 80). Infolgedessen wird die alte, heruntergekommene Zivilisation durch eine neue Zivilisation, die voller Kraft und Vitalität ist, ersetzt. (vgl. ebd.)

Zamjatin schreibt, laut Veselova, über zwei Punkte großer Unruhen: die Ära Attilas, als die entropische Welt Roms die Invasion fröhlicher Barbaren kannte, und die Zeit von D-503, dem Helden von Zamjatins dystopischem Roman *МЫ*. (vgl. Веселова 2011: 75) In dieser historischen Zeitspanne ist folgendes passiert: Russland wurde byzantinisch und das Christentum gebar Revolutionäre. (vgl. ebd.) Im Zusammenhang damit erwähnt Veselova, dass eine Episode aus *БИЧ БОЖИЙ* (es kann sich nur um einen Teil eines unveröffentlichten

Manuskripts handeln – Anm.) in Byzanz spielt und sich dem Problem der Aufhebung des Eigentums widmet, was auch die Grundlage des Kommunismus ist. (vgl. ebd.)

Im Allgemeinen war es für Zamjatin schwierig, im Exil zu leben und es gelang ihm weder, seine Angelegenheiten gut zu ordnen, noch gelang es ihm, eine solide Position in der westlichen Literaturwelt zu erlangen. (vgl. Геллер 1997: 176) In Bezug auf die Umstände, unter denen Zamjatin das Romanfragment schrieb, erwähnt Davydova, dass er sich in Briefen an verschiedene Adressaten wandte, die während der Arbeit an *БИЧ БОЖИЙ* im Exil verfasst wurden, dass die Arbeit an diesem Werk schlecht vorangeht, weil er seinen Lebensunterhalt mit Kino-Arbeiten verdienen muss (vgl. Давыдова 2018: 91f).

In einem Schreiben vom 19.9.1932 an S.P. und E.V. Postnikov klingt das Bedauern durch, von der Arbeit an *БИЧ БОЖИЙ* abgehalten zu werden, denn Zamjatin schreibt u.a. dass er keine Ruhe gefunden hatte, weil er einerseits eilig ein ziemlich langes Interview über russische Literatur für London zu Papier bringen musste, und weil er andererseits, statt an seinem Roman zu schreiben, einen Vertrag mit einer französischen Filmfirma abgeschlossen hatte, bei der es sich zwar um eine langweilige Arbeit handelte, aber die Geldnot diese Tätigkeit eben dringend erfordere. (vgl. Давыдова 2018: 92).

Obleich Attila als der Vertreter einer gerechteren Sozialordnung gesehen werde, seien die Positionen des moralischen Anspruchs doch ausgewogen, meint Scheffler. (vgl. Scheffler: 268) Der innere Verfall Roms werde nicht zum Anlass genommen, den konzessionslose Zerstörungsdrang des Hunnenkönigs zu rechtfertigen, meint sie weiter. (vgl. ebd.)

Der Zusammenstoß von Hunnen und Römern in der Völkerwanderungszeit solle insofern als Parallele zum Zusammenstoß von Ost und West in Weltkrieg und Revolution des 20. Jahrhunderts verstanden sein, als in beiden Konflikten den naturnahen Völkern des Ostens die positive Rolle des Überwinders und Erneuerers zufalle, so Scheffler. (vgl. Scheffler: 275)

Zamjatins Beschäftigung mit dem Atilla-Stoff fällt in eine Zeit intensiver Hinwendung zum Drama und den subversiven Möglichkeiten, die das Material *paralleler* Epochen bot. (vgl. Goldt 1995: 245) Das sensible Thema des Sturms auf eine hochstehende Zivilisation verlangte förmlich nach einer parteilichen Deutung der revolutionären historischen Kräfte, wie Zamjatin sie in dieser Einseitigkeit nicht mit seinen künstlerischen Ansprüchen in Einklang bringen konnte. (vgl. Goldt 1995: 247)

Seine ambivalente Figurierung Atilas war für einige Entscheidungsträger in der noch jungen Sowjetunion ebenso unannehmbar wie die ursprünglich positive Gestaltung seiner römischen Widersacher Maximin und Aëtius, die, wider besseres Wissen um die Dekadenz Roms und seinen unausweichlichen Untergang, ethische Werte behaupten, deren Zeitlosigkeit der einzig

dem Machtkalkül gehorchende Atila schlichtweg leugnet. (vgl. ebd.) Dass das Drama mit Atillas legendenumwobenem Scheitern endet, bedeutete für besagte sowjetische Entscheidungsträger natürlich eine politische Provokation, illustrierte sein Tod nicht nur die überragende Bedeutung der Einzelpersonlichkeit in der Geschichte, sondern auch die These aus *MBI*, dass es ebenso wenig eine letzte Revolution wie eine letzte Zahl geben könne. (vgl. ebd.)

Zamjatins Konzept der *Barbarei* hat keine negativen Konnotationen und bezeichnet nur die ausländische Bevölkerung, denn jeder, der nicht zum Römischen Reich gehörte, wurde *Barbar* genannt. (vgl. Попова 2009: 655)

Den Gedanken, dass das Individuum in seinem Rhythmus die gewaltigen kosmischen Zyklen spiegelt, arbeitet Zamjatin in seinen literarischen Umsetzungen des Atila-Stoffs heraus, der ihn bis zu seinem Tode beschäftigen wird. (vgl. Goldt 1995: 295) *АТИЛЛА* und *БИЧ БОЖИЙ* verdanken ihr Entstehen der Überzeugung, es existierten auf der Ebene der Diachronie kulturelle Korrespondenzen zwischen eigentlich unverbundenen Kulturen. (vgl. Goldt 1995: 448)

In *БИЧ БОЖИЙ* spiegelt sich die Popularität historischer Romane wider, in denen die Handlung von einem für diese Zeit charakteristischen Standpunkt aus überarbeitet wird und die für die Postmoderne charakteristisch sind. (vgl. Погодаева 2009: 585)

Ein Grund für die schleppende und schlussendlich nicht abgeschlossene Arbeit am Roman, das vermutet zumindest Heller, ist der angegriffene Gesundheitszustand Zamjatins, der, laut Heller, psychosomatisch begründet gewesen sein könnte. (vgl. Геллер 1997: 176) Als Schlüssel zum Verständnis der Psychologie Zamjatins sieht Goldt ein Erlebnis, das Zamjatin beim Baden in Jaffa hatte und am 9. 4. 1906 in einem Brief an L. N. Usova erwähnt. (vgl. Гольдт 2002: 45) Zamjatin wurde im Meer von einer riesigen Welle erfasst (die er übrigens kommen sah) und erlebte, genoss einerseits deren Kraft und andererseits seine Ohnmacht. (vgl. ebd.)

4. Frühere Werke Zamjatin zum Thema Skythen

Wie schon in der Einleitung angedeutet, lässt uns Zamjatin in der Arbeit *СКИФЫ ЛИ?* wissen, welche Attribute er dem Skythen (in unserem, vorliegendem Fall: dem Hunnen) zuschreibt, wobei wir nie vergessen sollten, dass *Skythe* im übertragenen Sinne zu verstehen ist. Es gibt keinen Grund von einer naturalistischen Vorstellung von den Skythen seitens Zamjatin auszugehen (siehe oben):

Просто потому мчится, что он — скиф, потому, что он сросся с конем, потому, что он — кентавр, и дороже всего ему воля, одиночество, конь, широкая степь. (Замятин 2010: 285).

Auffallend, und für unsere Analyse wichtig, sind die Vorstellungen von permanenter Bewegung, die Zamjatin in dieser Arbeit kommuniziert:

И если в дикой своей скачке он набредет случайно на обнесенный тыном город, он свернет в сторону. Самый запах жилья, оседлости, щей нестерпим скифу: он жив только в вечной скачке, только в вольной степи (Замятин 2010: 286).

Das Klischee vom mutigen und gewaltaffinen Hunnen konnte Zamjatin durchaus in sein Weltbild integrieren und findet sich, wie wir noch sehen werden, nicht nur in *СКИФЫ ЛИ?*.

Уж тут-то мы найдем людей, ничем не обьярленных, тут-то пахнет на нас любовью к подлинной, вечно буйной воле. Ведь с первой страницы скифы обещали нам: «Нет цели, против которой побоялся бы напрячь лук он, скиф». (ebd.)

Schon in dieser Arbeit, Jahre vor dem Drama *АТИЛЛА* und dem Romanfragment, mit dem wir uns in dieser Arbeit beschäftigen, thematisierte der Autor den Gegensatz zwischen Bewegung und Stillstand und wählte den *Skythen* als personifizierte Bewegung, die allerdings durch Angst gebremst werden konnte: „Скифы осели. Слишком скоро нашлась цель, против которой они «побоялись напрячь лук».“ (ebd.) Zamjatin nennt den *spirituellen Revolutionär* einen Skythen, der für eine ferne Zukunft arbeitet und bereit ist sich zu opfern. (vgl. ebd.) Wir dürfen hier durchaus auch autobiographische Assoziationen vermuten. Die Kompromisslosigkeit des besagten *Skythen* bringt Zamjatin folgendermaßen zum Ausdruck:

У подлинного скифа нет никаких междудвухстудных «или»: он работает только для далекого будущего, и никогда - для близкого, и никогда - для настоящего; поэтому для него один путь: Голгофа, и нет иного; поэтому для него единственно мыслимая победа: быть распятым, и нет иной (ebd.)

Der echte Skythe kann mit einem Wohnraum (Stillstand), Kohlsuppe (erstarrte Energie) und einem Priester (der Feind des Häretikers) nichts anfangen, denn ein anderer Weg entspricht seinem Naturell: „И подлинный скиф еще за версту учует запах жилья, запах щей, запах

попа в лиловой рясе, [...] — и скорей вон из жилья, в степь, на волю“ (Замятин 2010: 286f). Auch wenn *мещанство*, also Kleinbürgertum im Jahr 1918 sicher auf eine zeitgenössische Gesellschaftsschicht bezogen war, ist der Kleinbürger doch als Kontrast, ja sogar als Antagonist zum Skythen zu sehen: „Ненависть к свободе — самый верный симптом этой смертельной болезни: мещанства.“ (ebd.) Zamjatin hat erkannt, dass unter Umständen sogar in einem Schrei schon die folgende Bewegung manifest werden kann, ein Schrei den sein *Skythe* wohl beherrschen muss: „Но это — не скифский клич: их клич — вечное «долгой!».“ (Замятин 2010: 287).

In dieser Arbeit verwendet Zamjatin immer wieder die Wendung *der echte Skythe* und stattet ihn mit verschiedenen Attributen aus, wovon mehrere lediglich Variationen oder gar Wiederholungen des schon erwähnten sind, z.B.: „«Разве скиф не всегда готов на мятеж?» Подлинный скиф — всегда.“ (Замятин 2010: 292). Bei Zamjatin gibt es Textpassagen, in denen man sowohl den Sozialrevolutionär als auch den Priestersohn herauszulesen meint, wie z. B.:

Поражение, мученичество в земном плане - победа в плане высшем, идейном. Победа на земле — неминуемое поражение в другом, высшем плане. Третьего — для подлинного скифа, для духовного революционера, для романтика - нет. (Замятин 2010: 294)

Allerdings scheint Zamjatin an der Vielschichtigkeit des von ihm beschriebenen, oder vielmehr des von ihm kreierte[n], Skythen zumindest teilweise zu scheitern: „Удел подлинного скифа — трудно понять.“ (Замятин 2010: 295). Dass es sich bei Zamjatins Skythen nicht zwangsweise um einen originären Angehörigen dieses Steppenvolkes handeln muss, sagt uns nicht nur unser historisches Wissen, sondern auch Passagen, in denen er den (echten) Skythen zusätzlich mit dem Nimbus der Zeitlosigkeit, der Ewigkeit ausstattet:

Скифы подлинные, революционеры и вольники подлинные — будут при всяком строе, ибо у них — «дело... в вечной революционности — для любого строя, для любого внешнего порядка» (из предисловия к «Скифам» I). (ebd.)

Zamjatin beschreibt den Skythen mittels verschiedener Wendungen, als einen, der sich bewegen muss, der nicht anders kann, nicht anders darf: „Божественное проклятие скифа подлинного — «быть пришельцем в своей, а не чужой земле» (из «Слова о гибели Русской Земли»).“ (ebd.) Als Variation des *echten Skythen* dürfen wir wohl die *freien Skythen* sehen:

А если их тьмы, то это не упрямые и вольные скифы: вольные скифы - не преклонятся ни пред чем, вольные скифы - не побегут за победоносцами, за грубой силой, [...] какого бы цвета ни были кокарды Городничих. (ebd.)

Im Drama *АТИЛЛА* wird uns der Protagonist als „[...] *владыка Великой Скифии*.“ (Замятин 2004: 358) vorgestellt. Auch wenn die Hunnen meistens solche genannt werden, kommt die Bezeichnung *Skythen* für die Hunnen mehrmals vor. Übrigens werden wir uns in dieser Arbeit zwar mit der Entstehungsgeschichte und mit der Bedeutung dieses Dramas beschäftigen, weil es mit der Entstehungsgeschichte von *БИЧ БОЖИЙ* untrennbar verknüpft ist, aber den Inhalt werden wir außen vor lassen, aus dem einfachen Grund, weil zwischen der Kindheit Atillas (*БИЧ БОЖИЙ*) und seinem Tod (*АТИЛЛА*) ein zu großes Loch klafft.

Der Roman *БИЧ БОЖИЙ*, der die Geschichte Atillas und den Niedergang Roms darstellen sollte, blieb unvollendet. (vgl. Leech-Anspach: 22) Bereits 1927 hatte Zamjatin das Drama *АТИЛЛА* beendet, das in Russland nicht mehr zur Aufführung kam (siehe unten). (vgl. Leech-Anspach: 103) Dieses Drama betrachtete Zamjatin als die Vorarbeit für den Roman *БИЧ БОЖИЙ* (vgl. ebd.)

Mit der Absicht, einen historischen Roman zu schreiben, hatte sich Zamjatin Studien der Völkerwanderungszeit, insbesondere der historischen Person Attila zugewendet (vgl. Scheffler: 266). Im Konkreten kam es ihm dabei darauf an, sein Gesellschaftsverständnis unter dem Eindruck von Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* noch einmal zu formulieren. (vgl. ebd.)

Zamjatin macht sich sowohl die positive Wertung der barbarischen Völker in diesem Konflikt als auch ein Bild von Attila zu eigen, das den Hunnenfürsten nicht wie üblich als einen blinden Zerstörer, sondern primär als einen gerechten Herrscher und Befreier der Sklaven eines verfallenen Imperiums zeigt. (vgl. ebd.) Erykalova erklärt, dass der Eindruck von der Sklaven-Revolution, die Rom zerstörte, nicht tief genug greife. (vgl. Ерыкалова 2015: 227) In Zamjatins Drama über Atilla sei die Vorstellung von der Zyklizität der historischen Entwicklung und der Unvermeidlichkeit einer neuen sozialen Explosion deutlich sichtbar.

5. Die Handlung von БИЧ БОЖИЙ

Im ersten Kapitel präsentiert uns der Autor Rom anno domini 405, in düsteren Farben gezeichnet, in Endzeitstimmung. Der Hunnenfürst Uld reitet im Triumphzug in die Stadt, denn er hatte, gekauft mit römischem Gold Radagost den Weg in die Metropole versperrt.

Sklaven werden mit einer rituellen Ohrfeige auf einem Podium freigelassen. Am Ende des Rituals werden zwölf Knaben, Söhne von Barbaren-Fürsten, die als Geiseln in die Hauptstadt des Imperiums geschickt worden sind, auf das Podium geführt. Ul'd wird auf einen der Knaben aufmerksam gemacht. Dieser steht mit gesenktem Haupt da, als ob er Hörner hätte. Es ist der Sohn des Hunnen-Fürsten Mudjug, sein Name ist Atilla (nach Zamjatins Schreibweise). Zu aller Überraschung beißt Atilla Ul'd, sodass dieser laut aufschreit und hastig davongaloppiert, während die Menge über das Geschehene rätselt. Dieses Kapitel ist eine Prolepse, deren Handlung zeitlich nach den folgenden Kapiteln stattfindet.

Im zweiten Kapitel lernen wir den Knaben Atilla im Kreis seiner Familie, unter Hunnen, in der Steppe kennen. Dort lebt mit seinem Vater Mudjug, einem Häuptling der Hunnen, mit dessen Frau Kuna und mit seinem Bruder Bleda.

Das Kapitel beginnt mit einer Analepse, und erzählt kurz von der Geburt Atilas am Fluss Atil, später Wolga genannt, der dem jungen Hunnen seinen Namen gegeben hat. Nach Atilas Geburt führt Mudjug seine Leute bis zu einem weiteren großen Fluss, den die Römer Borysthenes (heute Dnepr, Anm.) nannten. Dort erobern sie von den Goten eine Stadt und lassen sich nieder, womit die Rückwendung endet.

Der Konflikt mit seinem Bruder Bleda ist im Folgenden ebenso ein Thema, wie die Atilas Bekanntschaft mit dem erwachsenen, einäugigen Sueven Adolb, der Atilla ein Lehrer ist. Hier findet der scheinbar erste Kontakt des jungen Hunnen mit der Religion der Hunnen, wenn nicht mit Religion überhaupt, statt. Schon hier zeichnet Zamjatin das Bild des Skythen, des Aufrührers.

Ein Wanderer, der Atilla und den Seinen von der Fremde erzählt, wird kurz darauf als Bedrohung wahrgenommen. Atilla wird von Kuna gegen seinen Willen geschützt und von seinem Vater, der ihn deshalb für einen Feigling hält, mit Folter bestraft.

Atilla versucht seinen Vater im Schlaf zu töten, doch dieser kann den Anschlag abwehren. Daraufhin beschließt Mudjug, Atilla als Geisel nach Rom zu schicken. Am nächsten Tag stirbt Mudjug bei der Jagd auf einen Eber.

Im dritten Kapitel, bei Atilas und Adolbs Eintreffen in Rom, ist der junge Hunne negativ berührt von der römischen Bevölkerung und deren Zeichen von Schwächlichkeit einerseits,

und von dem sie umgebenden Prunk andererseits. Im kaiserlichen Palast angekommen zeigt man, offensichtlich aufgrund ihrer Herkunft, mit Fingern auf sie und unterzieht Adolb einer Leibesvisitation, die Atilla in rasende Wut versetzt. Innerhalb des Palasts lernt Atilla *den Buckligen*, einen seiner späteren Lehrer kennen. Als nächstes erscheint, gefolgt von *weißen Senatoren*, der Imperator Honorius, der, aufgrund der schwächlichen und kränklichen Erscheinung, von Atilla nicht sofort als Kaiser erkannt wird. Dem römischen Kaiser wird ein Gockel mit einer goldenen Krone gebracht, ein Haustier des Kaisers, mit Namen *Rom*. Atilla zieht die Aufmerksamkeit auf sich, indem er laut auflacht. In der darauffolgenden Belehrung vonseiten Adolbs erklärt dieser dem Knaben, dass er hier, in Rom, täuschen müsse. Dann wird Atilla einer Gruppe Knaben und Jünglinge vorgestellt, die, wie sich später herausstellen wird, Schicksalsgenossen des jungen Skythen sind. Zuletzt wird ihm Bassus, der Lehrer, vorgestellt.

Im vierten Kapitel wird uns der zweite Held vorgestellt, nämlich der byzantinische Student Priskos. Er erwacht neben einer fremden Frau nach einer Liebesnacht. In einer Rückwendung wird uns Priskos als eigenbrötlerischer Lieblingsstudent des Historikers Eusapius vorgestellt. Dieser hat Priskos Geld vererbt und ihn mit dem Auftrag nach Rom geschickt, dort ein Buch, sowohl über das west- als auch über das oströmische Reich, zu schreiben. Am ersten Tag in Rom trifft er den Logiker Bassus, der auch Atilla ausbildete, dem er von Eusapius empfohlen worden ist. Mit diesem geht er in ein Kellerlokal, in dem er das verruchte Nachtleben der Metropole kennenlernt. Scheinbar durch Zufall trifft er eine fremde Frau, mit der er eine stürmische Nacht verbringt (siehe oben).

Nachdem er aus dem Bad zurückkehrt, ist die Fremde fort und Goldstücke liegen, offensichtlich für ihn, auf einem Marmortischchen. Seine Erkundigungen, wer die Frau sei und wo sie lebte, bleiben erfolglos. Auf der Straße erfährt er, dass mit Ausnahme der Ausländer und Lehrer, alle Ausländer aus Rom ausgewiesen werden. Nach einer Stadtwanderung kehrt er in das Kellerlokal vom Vorabend zurück um dort Nachforschungen über seine Gespielin anzustellen, doch auch hier hat er keinen Erfolg und geht nachhause.

Am nächsten Tag, nach einem Abstecher in die Bibliothek, beschließt er, zu Bassus zu gehen. Nach mehreren erfolglosen Versuchen, den römischen Gelehrten anzutreffen, erfährt er, dass man Bassus jeden Morgen im kaiserlichen Palast finden könne.

Am Anfang des fünften Kapitels werden uns die dreizehn *Gäste* des römischen Kaisers vorgestellt, allesamt Söhne von Barbarenstämmen, die in den Mauern des Palastes gefangen waren, unter ihnen Atilla (siehe oben). Sie werden zu Römern erzogen. Im Hof steht ein Käfig mit einem gefangenen Wolf, der später Atillas einziger Freund an diesem Ort wird. Bassus,

der Lehrer, nimmt seinen Affen Picus mit in den Palast, wenn er dort unterrichtet. Wir erfahren, dass Atilla das Essen zuwider ist, ebenso wie die römische Sprache und die römische Kleidung.

Schon in dieser Phase kommt es zwischen dem jungen Hunnen und Bassus zu einem Konflikt. Die anderen Jünglinge, die Bassus *wie einen Gott* verehren, verprügeln Atilla neben dem Wolfskäfig, erschrecken jedoch aufgrund der ruhigen Reaktion Atillas bei diesem Anschlag und laufen davon. Atilla kommuniziert dann mit dem Wolf durch die Stäbe des Käfigs und freundet sich so mit ihm an. Wieder im Inneren des Palasts versucht der Bucklige Atilla zu unterweisen, was der Häuptlingssohn dazu benutzt das Täuschen zu trainieren.

Eines Tages bemerkt Atilla eine Veränderung im Verhalten der anderen jungen Barbaren, seiner Person gegenüber. Später erfährt er vom abreisenden Buckligen, dass Hunnen, unter der Führung von Ul'd von Rom gekauft wurden, um Rom zu retten, was ihn völlig entsetzt.

Unterdessen ist Bassus mit Priskos, einem todkranken jungen Langobarden und anderen in der Bibliothek, währenddessen Priskos versucht, Bassus allein zu sprechen, um Informationen über die unbekannte Fremde zu bekommen. Stattdessen gehen sie gemeinsam zu Bassus Lehrveranstaltung, zu der sich später auch Atilla dazugesellt. Als der junge Hunne sich weigert Rom gegenüber Ehrerbietung zu zeigen, kommt es zum zweiten Konflikt zwischen Bassus und dem späteren Anführer der Hunnen.

Die Szene wird von dem Gockel des Imperators und einem Mädchen gestört, das sich später als des Kaisers Schwester, Placidia, entpuppt. Der junge Priskos hingegen erkennt in ihr sofort die Fremde, mit der er einen so beeindruckenden One-Night-Stand hatte. Bassus stellt sie einander vor, doch Placidia scheint Priskos nicht wieder zu erkennen.

Zu Beginn des sechsten Kapitels lässt Atilla den Wolf aus seinem Käfig. Wieder auf seinem Zimmer hört er, wie die Soldaten in Panik gerieten, allerdings nicht wegen des Wolfs, sondern, so drang es an Atillas Ohr, wegen des angeblichen Verrats des Hunnenfürsten Ul'd. Placidia benachrichtigt ihren Bruder Honorius, der zuerst befürchtet, dass mit seinem Hahn Rom irgendetwas nicht in Ordnung sei, bevor er verstand, dass es sich um die Stadt handelt.

Unterdessen ist Priskos bei Bassus zu Besuch, den er in Trauer um dessen verblichene Gattin vorfindet. Bassus will mit dem jungen Byzantiner noch einmal in das gleiche Kellerlokal gehen, in dem sie schon einmal gewesen sind, doch unterwegs besinnt sich Bassus und rät Priskos, dieser möge die Stadt so schnell wie möglich zu verlassen. Außerdem nimmt er Priskos das Versprechen ab, das Buch zu schreiben, für das dieser ausersehen sei und vergleicht den byzantinischen Studenten mit Noah.

Am Anfang des siebten Kapitels, während sich eine Feuersbrunst in Rom ausbreitet und vor den Stadttoren die Bedrohung durch die Hunnen lauert, die scheinbar Verrat begangen haben, beschließt Kaiser Honorius Hals über Kopf nach Ravenna zu fliehen. Auf dem Weg durch den Palasthof werden er und seine Gefolgschaft von dem entlaufenen Wolf attackiert, den jedoch ein Alemanne töten kann.

Atilla, der auch von dem Verrat der Hunnen gehört hat, erwartet freudig, dass Ul'd Rom einnehmen wird. Als er innewird, dass der Wolf tot ist, weiß er, dass er bis zum Eintreffen der Männer des Hunnenhäuptlings allein ist.

Inzwischen ist der Bucklige aus dem Hunnenlager zurückgekehrt und berichtet, dass sich Ul'd nur einen Scherz erlaubt hat und treu zu Rom steht. Diese Kunde erschüttert Atilla so sehr, dass er erbleicht und bis zum nächsten Morgen in diesem Zustand bleibt. Dann, am Morgen kommt es zu der Szene, mit der Zamjatin den Text beginnt, wenn Atilla Ul'd in die Hand beißt.

Atilla wird für die Freilassung des Wolfes bestraft, indem er seinerseits in den Käfig eingesperrt wird. Ein Soldat hatte ihn bei der Tat gesehen und wiedererkannt. Der junge, gefangene Hunne wird so zu einer Attraktion, die von immer mehr Zuschauern begafft und verhöhnt wird.

Am nächsten Tag wird Atilla aus dem Käfig freigelassen und in ein Zimmer geführt, wo man ihn eine Zeit lang alleine lässt. Dann führt man ihn aus dem Palast hinaus, wo ihm Adolb entgegenkommt um den jungen Fürstensohn abzuholen und sie reiten davon.

Unterwegs treffen sie auf Opfer der Pest und verarmte Bauern. Atilla amüsierte dieses Szenario und Adolb erkennt den Charakter des Häuptlingssohns. Unterwegs, während des Ritts genießt Atilla die wiedergewonnene Freiheit in vollen Zügen.

Inzwischen wird Priskos Zeuge einer modischen Attraktion Roms, in Gestalt eines gewissen Jason, der öffentlich Amputationen durchführt. Während einer solchen Zurschaustellung steht plötzlich Placidia neben ihm und verabredet mit ihm ein Treffen vor *jenem* Lokal.

Zunächst geht der Byzantiner zu Bassus, der sich allerdings gleich wieder von ihm verabschiedete. So allein gelassen, geht Priskos in die erstbeste Taverne, um von dort zu seiner Verabredung mit Placidia aufzubrechen. Dort angekommen, wird ihm von zwei Soldaten ein Brief des Präfekten ausgehändigt, indem dieser Tarquinius Priscus, also Priskos, befiehlt, aufgrund des jüngsten Dekrets bezüglich Ausländer, unverzüglich abzureisen. Nachdem er in Ostia die ganze Nacht lang warten musste, reiste er auf einem Schiff im Morgengrauen ab.

Nach einigen Monaten in Konstantinopel erhält er einen Brief von Bassus, in dem dieser erklärt für Priskos' Ausweisung verantwortlich zu sein.

Priskos beginnt sein Buch über die Geschichte von Byzanz, wobei die Hunnen eine prominente Rolle einnehmen. Er schreibt über Mudjug, dessen Bruder Oktar und über die Söhne des Mudjug, Bleda und Atilla. Priskos erwähnt, dass er letzteren in Rom gesehen hat und stellt die Frage, wie sich die, derzeit friedlichen Beziehungen Byzanz' mit den Hunnen entwickeln würde, wenn dieser an die Macht käme. Priskos prophezeit, dass die Antwort auf diese Frage auch das Schicksal von Byzanz entscheiden werde. Hier enden viele Ausgaben des Romanfragments, mit einem Satz mehr oder weniger (siehe unten).

Wieder zurück, in der Heimat, gibt es ein Wiedersehen mit Bleda, das weitgehend freundschaftlich verläuft. Inzwischen ist Oktar, Atillas und Bledas Onkel verstorben und dessen junge Frau Kerka soll geopfert werden. Während des Opferrituals kommt plötzlich Atilla zu Ihr, offensichtlich um sie zu retten. Die Ausgabe des unvollendeten Romans *БИЧ БОЖИЙ*, die dieser Arbeit zugrunde liegt und die zugleich auch die längste mir bekannte ist, endet damit.

6. Analyse von БИЧ БОЖИЙ

6.1. Analyse von Kapitel I

Schon auf der ersten Seite des 1. Kapitels lässt uns Zamjatin wissen, welche Gegensätze in diesem Romanfragment wichtig sind, wie z. B. die unterbrochene Bewegung des freien Tieres, die darauffolgende Erstarrung und das Ende (bzw. verenden) auf etwas Künstlichem, Zivilisierten: „[...] когда птицы замерзали на лету и со стуком падали на крыши, на мостовую.“ (Замятин 2018: 253)

Das Zittern, als Zeichen von gestörter bzw. in diesem Fall von sterbender Dynamik kündigt ebenso vom Ende wie die Attribute, die Zamjatin der Erde hier verleiht: „[...] когда земля лежала с черными, пересохшими, растрескавшимися губами, по ее телу прошла судорога.“ (ebd.)

Den Priester können wir als Kontrapunkt zum häretischen Helden sehen. Die Endzeitphantasien kündigen die Revolution an: „Бледные священники кричали с амвонов, что через три дня мир разлетится в куски, как положенный на угли каштан.“ (Замятин 2018: 254)

Der Autor zeigt, dass die ursprüngliche Energie, die sich hier als roter Funken äußert, auch in erstarrten energetischen Systemen, wie hier z. B. in Gestein, noch zu äußern vermag:

[...] красные искры сверкали в шелку, в золоте, в драгоценностях — и в глазах.“
(ebd.) „Они тройными кострами обкладывали подъезды театров, церквей, богатых домов.“ (ebd.)

Mit Theatern, Kirchen und reichen Häusern erwähnt der Autor hier Symbole für Kultur, Religion und Kunst, die wir in diesem Fall als Symbole einer erstarrten Zivilisation interpretieren dürfen, die von Bränden, also von einer Naturgewalt, schlechthin vernichtet werden. Das geschwärzte Gesicht kündigt vom Tode, egal ob dieser schon eingetreten ist, oder kurz bevorsteht. Der Versuch der Wiederbelebung durch ein paar Bewegungen mit den Armen kann das Unvermeidliche nicht beeinflussen und zeugt nur von Aussichtslosigkeit, es ist zu spät: „[...] она держала на руках завернутого в лохмотья ребенка с почерневшим лицом, она считала его за живого, она его баюкала.“ (Замятин 2018: 254f)

Das Meer, das für Dynamik aber auch für Statik stehen kann, ist immer ein Symbol der Urkraft, der Natur und das Gebrüll mit dem es in dieser Passage ausgestattet ist, bringt den Leser dazu, die heranstürmenden Hunnen zu hören, die sich der Hauptstadt, Rom, nähern: „Море с ревом бросилось на столицу и тотчас же опрокинулось назад, [...].“ (Замятин 2018: 255)

Zamjatin lässt uns auch wissen, um welchen Gegensatz es ihm geht, z. B. wenn er von Rom und den Hunnen redet, oder wenn er über erstarrte Energie, bei Zamjatin gleich zu setzen mit Entropie und wilde, sich bewegende Horden schreibt: der Gegensatz zwischen Ost und West: „Как и в первый раз, она поднялась на Востоке и покати́лась на Запад, сметая все на пути.“ (ebd.)

Eine weitere Naturgewalt, besser gesagt eine Naturkatastrophe, hervorgerufen durch Pferde ist in dieser Textstelle so mächtig, dass ein Wunder (denn das ist eine heulende Erde) geschieht. Hier ist bemerkenswert, dass durch die bloße Erwähnung eines Tieres in Verbindung mit der Zahl Tausend, sowohl Bewegung als auch Lärm dargestellt werden: „От каменного топота тысяч лошадей земля глухо выла, как во время землетрясения.“ (ebd.)

Verstümmelungen oder unansehnliche Merkmale, besonders im Gesichtsbereich sind bei Zamjatin eher ein Zeichen von Natürlichkeit (vgl. Goldt 1995: 482): „[...] и все увидали, что одно ухо на ней отрублено.“ (Замятин 2018: 256)

Die erste Erwähnung Roms versinnbildlicht die dunkle und passive Rolle, Zamjatin diesem Zentrum einer Zivilisation gibt: „Закутанный в ночь Рим не был виден [...].“ (ebd.) Das imperiale Zentrum wird, ohne sich dagegen wehren zu können, von einer Naturgewalt zerstört: „[...] когда город будет наводнен полчищами хунов Улда и буйной чернью столицы.“ (ebd.) Die zusammengepresste Energie, die sich nicht entfalten kann, umschreibt Zamjatin z. B. so: „Узкие улицы нещадно сжимали пахнущую лохмотьями и по́том [sic!] толпу, [...].“ (Замятин 2018: 257) Dieses wahrhaft apokalyptische Bild, das der Autor am Anfang des Romanfragments gegeben hat, überrascht die Leser mit seinem Ausmaß und seiner Tragik und deutet die Unmöglichkeit eines Happy End an. (vgl. Захарова 2007: 220)

Die römische Bevölkerung vergleicht Zamjatin mit der erkaltenden, das heißt energetisch schwächer werdenden Masse, Lava: „[...] они заливали все, как лава.“ (Замятин 2018: 257) Diese Vergleiche betonen bestimmte Eigenschaften der menschlichen Persönlichkeit: Trägheit, Faulheit, außerdem Unfähigkeit, unabhängig zu denken und sich zu bewegen bzw. ein reales Leben zu führen. (vgl. Захарова 2007: 221) Um mit Zamjatin zu sprechen, sie betonen die Entropie der menschlichen Existenz. (vgl. ebd.)

Kahlheit steht für Zivilisation, für Kultur, wie bereits Rainer Goldt herausgefunden und erklärt hat (vgl. Goldt 1995: 482): „В подъезде на ступенях египетский монах с бритым черепом встряхивал голубые мешочки.“ (Замятин 2018: 257)

Details, wie Brüste einer alten Frau, markieren bei Zamjatin das sieche, vergehende Rom: „[...] виднелись высохшие длинные груди.“ (ebd.) Auch mit der Straße, einem Symbol für die zivilisierte Stadt, geht es bergab: „Улица шла вниз [...].“ (Замятин 2018: 258)

Im folgenden Satz werden wir mit der eigentümlichen Rolle, die Kupfer Zamjatin seinen Arbeiten spielt, konfrontiert. Ansonsten ist die Wortkombination von *Sonne*, praktisch das Symbol für Energie, mit *am Ende* zu beachten: „Пять солнц сверкали в конце Форума - пять корабельных грудей, обшитых медью.“ (ebd.)

Goldt hat herausgefunden, dass Zamjatin schon in *МЫ* Kupfer, also *med'* produktiv einsetzte. (vgl. Goldt 1995: 371) Er bedient sich, laut Goldt, der Paronomasie zwischen *med'*, Kupfer und *med*, Honig. (vgl. ebd.) Kupfer steht für Zivilisation und Honig für Natur. (vgl. ebd.) Wir werden im Folgenden sehen, inwiefern dieser Schlüssel auf das Romanfragment anzuwenden ist, mit dem wir uns in dieser Arbeit beschäftigen.

Kalte, erstarrte Materie ist ein eindeutiger Hinweis auf Entropie: „Кругом холодные колонны густо росли вверх, [...]“ (ebd.) Im folgenden Satz können wir wieder gut den, bei Zamjatin so wichtigen, Gegensatz zwischen Natur und Kultur erkennen, wobei die Natur sich mit ihren Urgewalten den Weg durch die Teile der Zivilisation zu bahnen scheint: „В мраморе чернели трещины от недавнего землетрясения, [...]“ (ebd.)

Die Rasur ist bei Zamjatin ein Zeichen von Kultur und Zivilisation, also negativ (vgl. Goldt 1995: 482) und *steinern* signalisiert, dass dieser Mann aus dem gleichen Material besteht, wie die sterbende Stadt: „[...] человек с каменной, сизой от бритья челюстью.“ (Замятин 2018: 258)

Gleich in seinem ersten Auftreten im Roman, läßt Zamjatin den Imperator, kränklich, also, im Gegensatz zu seiner Bezeichnung, nämlich *seine Ewigkeit*, vergänglich erscheinen: „Его вечность, император Гонорий болен лихорадкой, [...]“ (ebd.)

Der Name eines Hunnenfürsten wird mit einer, wenn auch nicht mit der stärksten, Naturgewalt verglichen, die mit einer passiven Masse kolidiert: „Это имя упало на толпу как ветер: «Ульд! Ульд!»“ (Замятин 2018: 259)

Das Schwenken eines abgetrennten Kopfes signalisiert uns nicht nur, dass der Roman eine barbarische Gesellschaft thematisiert, sondern auch hier wird das Aufeinandertreffen von Tod, Vergänglichkeit und Schwäche auf der einen Seite und Wildheit, Triumph und entfesselte Kraft auf der anderen Seite betont: „[...] там, покачиваясь, плыла голова, поднятая на копье.“ (ebd.)

Verstümmelungen im Gesichtsbereich sind ein Spezifikum der Symbolik des Autors, die wir schon besprochen haben (siehe oben): „Одно ухо у нее было отрублено, на опущенных веках сидели мухи, ветер трепал рыжую бороду.“ (ebd.) Auch in dieser grausigen Szene stellt Zamjatin die Römer wehr- und ratlos dar: „Оскалив зубы, голова улыбалась римлянам, по спинам у них бежал холодок.“ (ebd.)

Der Wind und das Pferd sind Bilder, die Zamjatin schon früher mit den Skythen (hier: Hunnen) in Verbindung gebracht hatte (siehe oben): „[...] по ветру летели варварские знамена из конских хвостов.“ (Замятин 2018: 259f)

Ein weiteres Beispiel für einen römischen Gewaltigen, der ein Bild des Jammers ist beschreibt der Autor folgendermaßen: „[...] стоял римский консул, видно было его высохшее, [...]“. (Замятин 2018: 260)

Der Hunne, der die weiche Aussprache der Römer lächerlich findet, ist ein Motiv, das sich in Zamjatins Romanfragment mehrfach wiederfindet: „[...] ему было смешно мягкое «Ульд».“ (ebd.)

Sogar der Dolmetscher mit den kaiserlichen Insignien ist mit einem Zeichen des Verfalls, wenn nicht gar der Degeneration, gekennzeichnet: „Горбун-переводчик с синей дворцовой перевязью через плечо бегал от консула [...]“. (ebd.)

Wenn Zamjatin den Hunnen mit einem Tier, in dem Fall mit einer Katze vergleicht, ist das keine negative Bewertung, sondern spiegelt Natürlichkeit wider. Diese wiederum ist in der Dichotomie Natur-Kultur bei Zamjatin positiv: „[...] зрачки у него были узкие, кошачьи.“ (ebd.)

Im folgenden Zitat verwendet der Autor Farbsymbolik (Atilla wird in der Regel dunkel dargestellt, als Kontrast zu den Römern und den angepassten Barbaren): „По красным ступеням помоста поднимались теперь десятка два мальчиков, все были светловолосые, только один был темный.“ (Замятин 2018: 262)

Die Kombination *klug* und *Hundeaugen* ist ein Beispiel dafür, dass bei Zamjatin *tierisch* durchaus positiv zu verstehen ist, da es ja natürlich ist, und das gilt auch für den Buckligen mit den römischen Machtinsignien (siehe oben): „[...] умными собачьими глазами, какие всегда бывают у горбунов, [...]“. (ebd.)

Sogar wenn Atilla (hier bei seinem ersten Auftritt im Roman) nur dasteht, hat man das Gefühl als ob er einen anfallen wolle. Selbstverständlich ist auch der Vergleich mit tierischen Attributen nicht abfällig zu verstehen, sondern nur im Kontext des Gegensatzes zwischen *Natur* und *Zivilisation*: „Он стоял, нагнув голову, как будто на ней были рога.“ (ebd.) Sowohl die Ruckartigkeit der Attacke, als auch die gewählten Waffen, nämlich die Zähne sind eindeutige Zeichen von Wildheit bzw. Natürlichkeit und damit Zeichen von Kraft und Energie: „[...] потом вдруг быстрым, как прыжок, движением вонзил зубы в руку триумфатора“ (ebd.)

In diesem Kapitel hat der Autor schon einige der Mittel, die während des weiteren Textes bestimmend sein werden, präsentiert: eine düstere Stimmung im Zentrum des Imperium

Romanum; die Gegensätze zwischen Kultur und Natur, oder, wenn man so will zwischen Zivilisation und Natur; einen kränklichen, schwächlichen römischen Caesar; Hunnen, die Natürlichkeit, Vitalität und Wildheit ausstrahlen (wobei der junge Atila den Häuptling mit einer einzigen Tat in den Schatten stellt)

6.2. Analyse von Kapitel II

Die Steppe hat Zamjatin schon in seiner Programmschrift *СКИФЫ ЛИ?* (Замятин 2010: 285ff) thematisiert, wohingegen die Zieselmäuse wohl darauf hindeuten sollen, dass sogar winzige Nager für eine Zivilisation eine Bedrohung sein können, besonders wenn sie aus der Steppe kommen: „Из степей прибежали суслики.“ (Замятин 2018: 263)

Ein weiteres Beispiel für Zamjatins Farbsymbolik, diesmal im Zusammenhang mit Tod finden wir gleich zu Beginn des zweiten Kapitels: „Потом люди, один за другим, стали пухнуть, чернеть, умирать.“ (ebd.)

Kälte steht bei Zamjatin für Entropie. Knirschender Schnee bedeutet Leben und Bewegung, während Wärme (Energie) Dampf verursacht: „Это был уже конец зимы, снег не скрипел больше, от лошадей шел пар.“ (ebd.)

Aus der folgenden Passage kann man die, zweifellos beabsichtigte, Assoziation von Hunnen mit Russen ableiten: „Они прошли к реке, которой имя было Атил, ее называли также Ра и еще позже – Волга.“ (ebd.)

Das Bild des Zerreißen als Ausdruck von Kraft und Energie wurde auch schon an anderer Stelle von Zamjatin bearbeitet: „[...] разорвал у матери все, и она умерла.“ (ebd.)

Zamjatins Pseudo-Etymologie des Namen *Atila* ist der künstlerischen Absicht geschuldet und wurde schon besprochen (siehe oben): „По имени реки отец назвал его Атилла.“ (ebd.)

Die Bewegung und die Kraft der Sonne zeigen uns, dass es sich hier um ein Volk handelt, das mit Energie gesegnet ist: „Они пошли дальше и шли всю весну так, чтобы солнце садилось у них перед глазами, а вставало сзади них.“ (ebd.)

Der Bart, bei Zamjatin ein Symbol für natürliche Kraft, kann wenn er durch Feuer (als Symbol für konzentrierte Energie) versengt wird, zu Kahlheit, also zu einem Zeichen von Entropie werden: „[...] бороды у них были спалены огнем [...].“ (Замятин 2018: 263f) Lärm plus Masse ergeben hier eine Naturgewalt: „Тогда хуны с шумом, как река, хлынули на другой берег и смыли готов.“ (Замятин 2018: 264)

Eine Variante von Zamjatin's Kopf- und Gesichtsmetaphern ist folgende: „Город был похож на череп.“ (ebd.) Wie wichtig dem Autor Gesichter, Teile von Gesichtern, oder metaphorische Gesichter sind, sieht man in der folgenden Textpassage: „Под желтым лбом темнели пещеры, [...]“ (ebd.)

Das rote Auge signalisiert einerseits Bedrohung (vgl. Гуделева 2008: 173), andererseits Energie: „В одной пещере была теперь кузница, вечером она мигала красным глазом.“ (Замятин 2018: 264)

Die Stadt, die kurz davor von Atilas Vater erobert worden ist, ist, im Gegensatz zu Rom, voller Leben: „Временами город внезапно наполнялся людьми, он гудел, как улей.“ (ebd.)

Der Lärm, der von Barbarenvölkern verursacht wird, bedeutet Leben, Tausende bedeutet viel Leben, und zwar Leben, das hier weit weg von Rom blüht: „[...] пересвистываясь, как тысяча птиц.“ (ebd.)

Kälte steht für Entropie. Hier zeichnet Zamjatin das Bild des ungleichen Bruders: „Холодным был брат, Бледа.“ (ebd.)

Der Aufrührer Atila weiß, dass reglos liegen zu bleiben seine Rettung vor weiteren Schlägen wäre, denn bei Zamjatin sind die rebellischen Helden nicht dumm: „Он знал, что если лежать, то больше этого не будет.“ (ebd.) Doch bei Zamjatin muss der Ketzer, der Aufrührer kämpfen, auch wenn es sein Untergang ist, wie der Autor schon in *СКИФЫ ЛИ?* ausgeführt hat (vgl. Замятин 2010: 286f). Es ist sein unausweichliches Schicksal: „Но он всегда поднимался и снова падал, чувствуя на шее холодные руки.“ (Замятин 2018: 264)

Die Verwirrung, das Fehlen von Klarheit im Geiste des jungen Helden, zeigt uns Zamjatin mit Farben: „[...] в него вливалось желтое, зеленое, синее“. (Замятин 2018: 265)

Der Sueve Adolb wird uns als fitter, humorvoller väterlicher Freund Atilas vorgestellt: „Свеон Адолб неслышно подошел сзади, взял мальчика под мышки и, смеясь, сказал: [...]“ (ebd.)

Bei Zamjatin sind körperliche Defizite, wie schon besprochen, beliebte Zeichen eines positiven, natürlichen Zustands (siehe oben): „У Адолба был только один глаз [...]“ (ebd.) Sogar bei einem Hund, der bei den Hunnen lebt, bemüht sich Zamjatin, die Insignien von Gesundheit und Natürlichkeit zu betonen, und zwar ähnlich wie bei der Darstellung der Menschen; u.a. mit dem Aufzeigen von körperlichen Merkmalen im Kopfbereich und mit dem in-sich-tragen von Wärme: „Его черные уши болтались, он был весь теплый, желтый, от него пахло молоком.“ (ebd.)

Bei Zamjatin erfreut sich der Aufrührer am Leben, an der Energie, daher ist es nur folgerichtig, wenn er zumindest versucht, ein offensichtlich totes Lebewesen wieder zu beleben: „[...] он хотел, чтобы щенок опять прыгал [...]“ (ebd.) Ein *pelziges Gesicht* ist bei Zamjatin ein Zeichen von Natürlichkeit, von Energie, der Birkenbesen steht im Gegensatz zu den metallenen Utensilien, die den Römern und Römerinnen anhaftet: „[...] у него было белое меховое лицо, в руке зеленый веник.“ (ebd.)

Das Innere von geschlossenen Gebäuden steht bei Zamjatin, oft deutlich markiert, im Gegensatz zur Natur, in diesem Fall im Gegensatz zur Sonne: „Внутри было пусто, темно, высоко, солнце косым ножом разрезало темноту.“ (ebd.)

Ein weiteres Mal begegnen wir Kupfer, dieses Mal in Kombination mit Kälte und Feuchtigkeit: „[...] он чувствовал холодную от росы медь.“ (ebd.)

Zamjatin betont immer wieder mit verschiedenen Mitteln, wie herzlich und naturverbunden die *wilden* Hunnen im Vergleich zu den *zivilisierten* Römern sind: „Когда Адолб, держа за руку Атилла, вел его по ступеням, под ногами у него шуршали колосья“ (ebd.)

Auch der Gott der Hunnen weist eine Monstrosität im Kopfbereich auf: „Там стоял огромный, выше Адолба, выше всех, человек с двумя головами, [...]“ (Замятин 2018: 267). Die rundlichen Mädchen bringen Wärme ins Innere, der Gott selbst ist kalt bzw. entropisch: „В проходе шли и пели девушки, они были круглые, внутри становилось тепло.“ (ebd.)

Der Häretiker gibt sich, hier in kindlicher Unbekümmertheit, zu erkennen, muss allerdings dabei kurz innehalten: „– Я бог, – вспомнив, сказал Атилла.“ (ebd.)

Und wie so oft bei Zamjatin, erkennen wir Charakteristika, ebenso wie deren Veränderungen, an Zeichen im Kopf- bzw. im Gesichtsbereich, diesmal bei der Statue des Gottes: „[...] а он стоит огромный, и у него две головы...“ (ebd.)

Die Farbe Gold steht in diesem Romanfragment u.a. für Prunksucht: „Мудьюг вынул из-за пояса плетень с золотой рукоятью и поднял ее.“ (Замятин 2018: 268)

Ein echter Skythe bzw. Hunne geht natürlich auf Jagd, auch wenn er ein Häuptling ist, während wir uns den schwächlichen, römischen Imperator (siehe unten) kaum hoch zu Ross vorstellen können, und wenn doch, dann eher als Jammergestalt: „Он уехал на большую охоту, чтобы привезти лосей, медведей.“ (ebd.)

Während in Rom ein *steinerne Fluss rauscht*, ist es hier, im Hunnenreich natürlicher Regen: „По целым дням в тишине шумел дождь“ (ebd.)

Auch Milch ist im bildlichen System von *БИЧ БОЖИЙ* von Bedeutung, da sie zusammen mit anderen Worten eine wichtige semantische Reihe bildet, hauptsächlich in

Landschaftsbeschreibungen. (vgl. Оляндэр 2000: 51) Zamjatins Landschaftspoetik ist etwas Besonderes, denn der Autor schafft ein lebendiges, impressionistisches Bild der Natur, die ihr eigenes Leben führt, und kann auch die Lebenserfahrung derer zeigen, die diese Bilder wahrnehmen. (vgl. ebd.) Zamjatins Landschaft ist auch ein Spiegel der Werte seiner Charaktere. (vgl. ebd.) Obwohl Zamjatin Kälte oft mit Entropie gleichsetzt, ist der Schnee, um den es hier geht, wie Milch, also eine lebenspendende Substanz. Das ist wohl mit der Umgebung, sprich, mit den *natürlichen* Hunnen zu erklären: „Потом земля, деревья, небо – все стало как из молока, это был снег.“ (Замятин 2018: 268)

Ein schwarzes Tier hat bei Zamjatin eine andere Bedeutung, als beispielsweise im Volksglauben: „Под окном черная птица сидела на дереве, легкие капли молока летели мимо нее, [...]“ (ebd.) Bernstein steht bei Zamjatin, wie alles Gestein, für Erstarrung. Hier wird die Erstarrung vom schon erstarrten Rom ins zweite Rom, nach Konstantinopel exportiert: „Я везу янтарь в Константинополь, там римляне дают за фунт янтаря фунт золота...“ (ebd.)

Während man in Rom Gold als alltäglich und doch begehrenswert ansieht, ist es in den Hunnenlegenden ein Material, das die Menschen des Hauptsinnesorgans beraubt, sie also in ihrer Existenz bedroht: „Странник рассказывал о Константинополе, где столько золота, что от блеска его люди слепнут.“ (Замятин 2018: 269)

Das ein blauer Baum nur einer speziellen Farbsymbolik entsprechen kann, wie hier der Zamjatins, leuchtet von selbst ein. Kalte, eisblaue Farbe wird in der Farbsymbolik Zamjatins mit dem Tod, mit dem Ende der physischen und geistigen Bewegung, mit Entropie und mit Vereisung der Seele gleichgesetzt (vgl. Седова 2006: 89): „Окно было завешено ночью, дерево стояло теперь синее, птицы на нем уже не было.“ (Замятин 2018: 269) In *О ЛИТЕРАТУРЕ, РЕВОЛЮЦИИ, ЭНТРОПИИ И О ПРОЧЕМ* schreibt der Autor: „И холоден, синь, как лед, как ледяные межпланетные бесконечности, - закон энтропии.“ (Замятин 2004: 174)

Die Pose Atilas, mit gesenktem Haupt bzw., wie hier, mit gesenkter Stirn dazustehen, haben wir früher schon thematisiert. Dies ist eine Variation: „Атилла стоял, нагнув лоб, и думал, [...]“ (Замятин 2018: 269)

Auch im Folgenden haben wir es mit Zamjatins Farbsymbolik in einem Teil eines Gesichtes zu tun, Todesgefahr oder den Tod selbst signalisierend (vgl. Гуделева 2008: 172): „[...] что в окне мелькнуло лицо и щека с черными угольными пятнами.“ (Замятин 2018: 270).

Die Situation der Ausweglosigkeit stellt der Autor hier mithilfe eines Bildes eines Dreiecks dar: „Стены шли треугольниками, никакого выхода, [...]“ (ebd.)

In einem geschlossenen Raum, wie diesem, ist ein Protagonist wie Atila unbeholfen, er benötigt, um seine Wildheit auszuleben, freies Feld: „Он кинулся и изо всех сил застучал в стену, так что стало больно руке.“ (ebd.)

Bei Zamjatin wird das Feuer mitunter ähnlich einem Lebewesen dargestellt, wie z.B. hier, wo es sich bewegt und beinahe wie eine Katze reagiert, wenn es an der Tür pocht: „[...] огонь, дымя, ложился, в дверь били чем-то тяжелым.“ (ebd.)

Die Geschenke der Natur sind im Lager der Hunnen allgegenwärtig. Statt Schmuck, Geld und anderen künstlichen Erzeugnissen, wie sie bei den Römern und Römerinnen allgegenwärtig erscheinen, tauchen hier, wie aus dem Nichts Getreidekörner auf: „Он опустил руку и почувствовал зерна, изо всех сил сжал: их; они прошли между пальцев.“ (ebd.)

Bei einem Häretiker, wie Atila ist sogar das Herz zottelig, wie bei einem wilden Raubtier. Über die Bedeutung von Behaarung in Zamjatins Arbeiten haben wir früher schon gesprochen, meist im Zusammenhang mit Gesichts- und Kopfhaarung (siehe oben): „Сердце билось в лохматой, волчьей темноте, [...]“ (Замятин 2018: 271)

Auch die Kombination von *schnell* mit einer gewissen Farbe ist bei Zamjatin nicht zufällig: „[...] быстро возникло и исчезло лицо с черными от угля пятнами.“ (ebd.)

Licht als Symbol für Energie ist bei Zamjatin folgerichtig laut, ebenfalls ein energiesignalisierendes Element. Hier wird diese geballte Ladung Energie dem aufrührerischen Helden zuteil: „[...] ворвался свет, громкий, красный.“ (ebd.)

Bei den Hunnen herrscht, wieder ein Gegensatz zu den Römern, Spontaneität. Das kann sich natürlich auch in Grobheiten ausdrücken: „Потом он взял Атиллу за щеку, как всегда делал утром но сейчас же будто вспомнил что-то и толкнул его от себя, так что мальчик упал в зерно.“ (ebd.)

Die Narbe im Gesichtsbereich ist, wie besprochen, ein Zeichen von Natürlichkeit (vgl. Goldt 1995: 482): „[...] что у отца стал красным старый белый шрам на лбу.“ (Замятин 2018: 271)

Die folgende Szene ist ein weiteres Indiz dafür, dass Zamjatin Atila und Bleda von Kindes Beinen an als Rivalen beschreibt, Atila in typischer Unbeherrschtheit. Auch das Motiv der Kälte, die einen Energiemangel anzeigt, treffen wir hier wieder an: „И Мудьюг протянул Бледе свой меч. Атилле захотелось кинуться, отнять, но он только сильнее сжал яблоко, оно было холодное, от него холод шел по всему телу.“ (Замятин 2018: 272)

Die Haarsträhnen auf dem Kopf, die Zamjatin mit Hörnern vergleicht, werden immer besonders betont, wenn Atila es mit einer Autorität, mit einer Macht zu tun bekommt: „[...]“

на лбу жесткие вихры торчали, как pora.“ (ebd.) Mit gesenktem Haupt, Atilas Markenzeichen, bereit zur Attacke, innerlich vor Energie berstend, bezwingt der Held in einem mentalen Duell seinen Bruder, den Rivalen:

Исподлобья, не поднимая головы, Атилла увидел, как у Бледы поползли длинные, тонкие губы.

– Трус, – шепотом сказал Бледа.

Атилла почувствовал, как внизу, от живота, горячо хлынуло вверх, стиснуло горло. Ему показалось, что его руки схватили за горло Бледу, но этого не было, он только поднял голову и посмотрел Бледе глазами в глаза. Бледа сказал:

– Что ты, что ты! – У него затряслись губы, он прижался к стене и стоял так. Атилла, не тронув его, вышел. (Замятин 2018: 272f)

Dieses Mal tritt das kupferne Tor u.a. als Reflektor des kräftigsten Energieträgers, der Sonne, auf und öffnet sich, gleichsam als ob das Metall der Kraft der Natur nicht standhalten könne: „Солнце поднялось вверх, медные ворота, сверкая, открылись, [...].“ (Замятин 2018: 273)

Beim Eintreten in den Tempel des Hunnengottes bemächtigt sich die schon besprochene Kälte Atilas, während er eine spirituelle Sensation erlebt:

Атилла вошел внутрь. Огромные, закопченные стены покрыли его, занавесь чуть дышала на красных столбах. По спине у него пошел холод, он широко открыл глаза, он почувствовал, что весь выходит через них. (ebd.)

Rot sei, laut Gudeleva, einerseits ein Zeichen von Gefahr, andererseits die Lieblingsfarbe im Heidentum. (vgl. Гуделева 2008: 173)

Die Narbe ist bei Zamjatin, laut Goldt, ein Zeichen von positiver Natürlichkeit (vgl. Goldt 1995: 482): „От него пахло свежим снегом, лицо от холода было красным, шрам на лбу - белый, как тропинка.“ (Замятин 2018: 274)

Welche Rolle das Kupfertor spielt, kann man auch daran erkennen, dass es in der Imagination des Helden eine Rolle spielt: „[...] медных ворот отсюда не было видно, но Атилла знал, что они есть, [...].“ (ebd.) Wie Zamjatin es in der Programmschrift *СКИФЫ ЛИ?* ausgeführt hat (siehe oben), ist es das Los des Skythen bzw. des Häretikers aufzubegehren, wissend, dass er dafür bestraft wird:

[...]. Атилла сказал:

– Нет!

Тогда отец схватил его за шею и пальцами приковал к стене, как железом. Атилла стоял, стиснув зубы, ему показалось, что щеки его стали твердыми, как дерево. Потом он почувствовал, что его голые ноги дрожат, он сжал себя всего и перестал дрожать, он ни разу не крикнул. Когда все кончилось, он обернулся, посмотрел на отца зубами и выбежал наружу. (ebd.)

Das Kupfertor und die tiefstehende Sonne markieren, in welchem Übergang Atilla sich in dieser Phase befindet, gleichsam eine Schlüsselszene im Romanfragment, die mit der Züchtigung durch den Vater ihren Höhepunkt erreicht hat: „Медные ворота были открыты, он вошел внутрь медленными шагами. Солнце низко светило сзади него, [...]“ (Замятин 2018: 275)

Atilla ist, nach der Züchtigung durch den Vater, allein im Tempel, umgeben von Gegensätzen, die durch das Schwarz der Wangen und das Weiß des Vogelkots dargestellt werden: „На почерневших, деревянных щеках Атиллы увидел белые следы от птичьего кала.“ (ebd.)

Als ob die Bestimmung Atillas zum Häretiker nicht schon klar genug dargestellt worden wäre, fügt Zamjatin noch einige Zeilen hinzu, die wohl die letzten Zweifel über die Bestimmung des Helden ausräumen: „Он посмотрел вверх, на бога, так же как смотрел на отца, его глаза были оскалены, как зубы.“ (ebd.)

Auch in der folgenden Szene lässt der Autor Farben, im konkreten Fall Schwarz und Blau, die Merkmale von Stimmung und Umgebung markieren: „Он вернулся домой только тогда, когда все уже стало черным и синим.“ (Замятин 2018: 275)

Atilla ist bei Zamjatin ein Freund der Wölfe, ein Wolfs-Versteher, wie wir später im Verlauf der Geschehnisse noch besser erkennen werden: „[...] вдали пели волки, он понимал их пение.“ (ebd.)

Noch höher als die Symbole des Kriegers stehen die Sterne, das weite Himmelszelt, das für den Skythen eines der Hauptmerkmale der Freiheit ist: „[...] высоко над ним, отдельно, блестело синим острие копья, еще выше были острые звезды.“ (Замятин 2018: 275).

Atilla kann nicht nur der Wolfsgesang verstehen, er kann sich, als echter Skythe, auch wie ein Raubtier anschleichen:

Он шел пригнувшись, различая в темноте запахи спящих, слушая всем телом. Без ошибки, как будто было совсем светло, он схватил рукою нож, который всегда висел возле Адолба на стене. (ebd.)

Im Falle Atillas steht das Bild vom inneren Fluss zweifellos für innere Kraft, die sich ihren Weg über Hindernisse bahnt: „[...] внутри его все шумело, как река, которая несется через пороги.“ (Замятин 2018: 276)

Auch in der Interaktion mit seinem Vater spielen die mehrfach erwähnten Haarsträhnen eine Rolle. Ob dieser sie richtig zu deuten versteht, wird allerdings nicht weiter thematisiert und spielt dank seines baldigen Ablebens keine weitere Rolle: „Мудьюг долго смотрел на его крутой лоб, на упрямые, как рога, вихры.“ (ebd.)

Trotz eines versuchten Patrizids, beschränkt sich die Beschreibung Zamjatins, Mudjugs Reaktion betreffend, auf die Positionierung von Mudjugs Brauen, und die Farbe seiner Narbe. Mittels dieser Symbole sagt uns der Autor in einem Satz, was andere in mehreren Sätzen verschachtelt artikulieren: „Понемногу брови у Мудьюга разошлись, шрам опять стал белый, он улыбнулся.“ (ebd.)

Es scheint zweifelhaft, dass Mudjug seinen Sohn zur Strafe als Geisel in die Fremde schickt, vielmehr dürfte hier Vorsicht ausschlaggebend sein. Der Hunnenfürst will die Bedrohung, die von seinem Sohn ausgeht nicht in seiner Nähe haben, denn der nächste Anschlag könnte gelingen: „Он подумал. – Я должен послать заложника в Рим. Ты поедешь туда завтра же, и с тобою поедет Адолб.“ (ebd.)

Dass Atila Regeln bricht, indem er sich eigenmächtig mit Honig versorgt ist für einen aufrührerischen Helden in einem Werk Zamjatins nur normal und ein weiteres, wenn auch signifikantes, Detail. Dass es ihm vorkommt, als sei lange Zeit vergangen, ist auf die vorangegangenen Ereignisse zurückzuführen. Die Folter durch den Vater und der anschließende, versuchte Vaternord haben natürlich Bewegung in die Seele des jungen Hunnen gebracht: „Еще вчера вечером он тайком брал отсюда мед, но сейчас ему показалось, что с тех пор прошли целые годы.“ (Замятин 2018: 277)

In dieser Arbeit Zamjatins ist es nur folgerichtig, dass ein Hunne bzw. Skythe mit seinen Gefährten lacht bevor er stirbt: „Мудьюг тоже засмеялся - и умер.“ (ebd.)

In diesem Kapitel haben wir Atilas Hybris, diesmal in Form einer Gotteslästerung, kennengelernt, ebenso wie seinen eisernen Willen, den er bei der Züchtigung durch den Vater, ebenso wie bei seinem Mental-Duell mit Bleda unter Beweis stellt.

Außerdem wurde uns der Kontrast zwischen Rom und dem Hunnenreich vor Augen geführt.

6.3. Analyse von Kapitel III

Die *Bären* sind beim Autor, wie auch andere wilde Tiere, Symbole für natürliche Energie. Das gleiche gilt natürlich auch für Pferde, die Steine (Symbole für Erstarrung, für Entropie) beiseiteschaffen. Das auch große Steine den Pferdehufen nicht standhalten konnten, betont Zamjatin zweifellos, um darauf hinzuweisen, dass Rom, das ja aus großen Steinen gebaut ist, dem Ansturm der Hunnen wenig entgegenzusetzen hat: „Круглые, как медведи, горы лежали и молчали. Потом они как будто встали на дыбы, из-под копыт у коней сыпались камни, маленькие и большие.“ (Замятин 2018: 277)

Dass die Leute hier in Häusern aus Stein lebten ist, angesichts dessen, dass Hunnenpferde auch große Steine wegräumen, als Zeichen von Schwäche zu verstehen, dass ihre Sprache mit der von Vögeln verglichen wird verweist immerhin auf Natürlichkeit: „Люди здесь жили в домах из камня, лица у всех были голые, одинаково у мужчин и женщин, они говорили непонятно, как птицы, [...]“ (ebd.)

Zamjatin vergleicht das Verhalten des jungen Hunnen öfter mit dem eines Raubtiers, das gilt auch für seine Gedanken, seine Gefühle, seine Träume und seine Assoziationen: „Атилла молча пожирал их глазами, как мясо ртом.“ (ebd.)

Wie Zamjatin schon in *СКИФЫ ЛИ?* geschrieben hat (siehe oben), lebt ein Skythe auf einem Pferd reitend (vgl. Замятин 2010: 286): „[...] как все, Атилла умел спать, положив голову на шею коня.“ (Замятин 2018: 277f)

Zamjatin trennt nicht immer gründlich zwischen Attributen von Energie und solchen für Entropie, sondern setzt beide manchmal miteinander kombiniert ein, wie z.B. im Folgenden *Lärm, eisern, steinern* und *zittern*: „Его разбудил шум, чужой, огромный, железный, каменный, все дрожало.“ (Замятин 2018: 278)

Eines der häufigsten Symbole in diesem Romanfragment ist Stein. (vgl. Захарова 2007: 222) Es gilt zwar als Symbol für Härte und Festigkeit, aber in *БИЧ БОЖИЙ* symbolisiert Stein Verfall, Unbeweglichkeit, Statik, Vergessenheit, Trostlosigkeit und Tod. (vgl. ebd.) Sogar Atila wird mit ihm verglichen. (vgl. ebd.) Stein war sonst Teil der Natur, aber nicht in Rom, wo der Stein alles einsperrte und erstarren ließ. (vgl. Оляндэр 2000: 52) Die Gegensätze *Erde* und *Stein* stehen für Leben und Erstarrung und *Eis* steht natürlich für Erstarrung: „Но это была не земля, это был камень, гладкий, как черный лед.“ (Замятин 2018: 278)

Die Verschmelzung des reitenden Skythen mit seinem Pferd deutete der Autor schon in der Programmschrift *СКИФЫ ЛИ?* an (siehe oben). Hier äußert sie sich in der Art, die Dinge zu betrachten: „[...] и Атилла смотрел на все искоса, углом глаза, как его конь.“ (ebd.)

Ein *nacktes, blasses* Gesicht ist ein doppeltes Zeichen für Entropie und ein geräuschvoll atmender Mensch ist sichtlich krank. In *О РЕВОЛЮЦИИ, ЭНТРОПИИ И ПРОЧЕМ* setzt Zamjatin Entropie mit Krankheit gleichs (siehe unten): „[...] Атилла увидал внутри человека с голым, бледным лицом - он лежал. И еще другие носилки, там лежал огромный, распухший, как тесто, человек, громко дыша.“ (ebd.)

In der folgenden Passage scheinen die Farben die vielfältigen Varianten ein und desselben Phänomens zu markieren: „Потом носилок стало много, занавеси были красные, синие с золотом и желтые, там тоже лежали люди.“ (ebd.)

Die Vermutung, dass Zamjatin sich mit seinen skythischen Helden identifiziert, kann anhand der folgenden Textpassage erhärtet werden, denn Atilla kommt zum Ergebnis, dass die, die durch Entropie gekennzeichnet sind, krank seien. Man könne auch sagen, dass der kleine Atilla nicht nur eine Person auf einer Trage sah, er sah das personifizierte Laster. (vgl. Захарова 2007: 222):

– Они не ходят – они все больные?

Адолб посмотрел на него одним глазом и подумал, потом сказал: – Они – богатые. Но Атилла видел их лица, он знал, что они больные. (Замятин 2018: 278)

Diese erste Begegnung mit den Deformationen, die die große Stadt an den Menschen, die darin leben, verursacht, erwecken in dem jungen Hunnen ein Überlegenheitsgefühl und einen Übermut, den sein väterlicher Begleiter bremsen muss: „– Тише! Ты забыл, где ты?“ (Замятин 2018: 279)

Die Römer und Römerinnen denen Atilla begegnet (allerdings sind es meistens Männer) haben für gewöhnlich ein Gebrechen. Dass der Vogel mit menschlicher Stimme schreit, ist in gewisser Weise die Ergänzung zu den Menschen, die wie Vögel sprechen: „Атилла увидел слепого, который нес в руке розовую птицу, птица что-то кричала человеческим голосом, но Атилла не удивился, как он ничему не удивлялся во сне.“ (ebd.)

Hier in Rom bekommt es Atilla zum wahrscheinlich ersten Mal mit einem grellen, goldenen Tor (im Gegensatz zu dem bedeutsamen Kupfertor) zu tun: „[...] перед ними были золотые ворота. Золото ослепительно блестело; [...].“ (ebd.)

Noch bevor er dem römischen Kaiser begegnet ist, sieht Atilla diesen als Feind, wie er auch seinen Vater als Feind gesehen hat. Dieser Umstand äußert sich unter anderem im Herzschlag des jungen Hunnen: „Сердце у Атиллы понеслось, он знал, что император – это как его отец, как Мудьюг, такой же большой и сильный. Он вспомнил, как отец взял его тогда за шею и приковал пальцами к стене, как железом.“ (ebd.)

Schon am ersten Tage seines Aufenthaltes in Rom wird das zukünftige Verhältnis Atilas zu dieser Stadt, dank Zamjatins Bildersprache, klar sichtbar: „[...] он стиснул зубы, он почувствовал, что щеки у него стали твердыми и сердце пошло ровно, как лошадь.“ (ebd.)

Besagtes Tor aus Gold ist ein weiterer Kontrast zur Heimat Atilas. Die Art, wie die Menschen dastehen, soll wohl auf die Kläglichkeit der hiesigen Existenz verweisen: „Перед золотыми воротами тесно, как стадо, стояли люди с голыми, как у женщин, лицами и с голыми ногами, без штанов.“ (ebd.)

Dass es in einer Herde (siehe oben) nicht viel Platz für Persönlichkeit gibt, untermauert auch folgendes Zitat: „[...] и Атилле показалось, что у всех одинаковые, как их одежды, лица.“ (ebd.)

Ein Ketzer, wie Atilla lässt sich von einem Wort wie *Senatoren* nicht beeindrucken, auch nicht in einer Umgebung, in der dieses Wort sonst Respekt oder Ehrfurcht einflößen würde: „Это слово было пустое, как орех, в который можно свистеть, [...].“ (ebd.)

In Gedanken vergleicht sich Atilla mit einem Bären, der von dummen Lausbuben, in seinem Fall von römischen Senatoren, sekkiert wird: „[...] мальчишки снизу тыкали в медведя палками.“ (ebd.) Genauso wie bei seinem mächtigen Vater, genauso wie bei der Götterstatue, genauso wie bei allem, das Macht, insbesondere erstarrte Macht, symbolisiert, fletscht er auch bei den Senatoren die Zähne und nimmt mit dem Kopf die Haltung eines kampfbereiten Stieres ein: „Атилла оскалил на сенаторов зубы, нагнул голову, как бык.“ (ebd.)

Goldene Soldaten bedeuten Prunk im Gegensatz zu Kraft, Erstarrung im Gegensatz zu Energie: „[...] там стояли большие золотые солдаты, на солнце блестели их мечи.“ (Замятин 2018: 280). Die Römer, denen Atilla begegnet sind meist von unerklärlicher Schwächlichkeit gekennzeichnet: „[...] у него было жирное лицо старухи, и под его одеждой, как спрятанный круглый хлеб, выпирал живот.“ (ebd.)

Ein weiteres Beispiel für die Geringschätzung, die Atilla den Senatoren gegenüber empfindet, ist sein geistiger Vergleich mit des Vaters Hunden, die grinsten, wenn sie gefüttert wurden: „[...] они все одинаково улыбались. Атилла вспомнил, как улыбались собаки отца, когда он бросал им мяса.“ (ebd.)

Bei seinem ersten Aufenthalt am Kaiserhof kann Atilla nicht glauben, dass der Imperator, dieser mächtige Mann sich fürchtet: „– Он боится? Он не может бояться, – сказал Атилла.“ (ebd.)

Ein römischer Soldat, der die hunnischen Gäste nach Waffen abtastet, bringt den Helden unter anderem dazu, vor Zorn zu zittern (bei Zamjatin steht das für Energie, siehe oben): „Атилле стало жарко, он услышал, как у него задрожали плечи и руки, он крикнул Адолбу: «Я не дамся, я ударю его ножом!»“ (ebd.) Im Eifer des Zornes ist der junge, wilde, rebellische Held für einen Augenblick nicht mehr naturverbunden und wirft Beeren, die er von dem oben erwähnten Soldaten bekommen hat, auf den Steinboden (der ein Symbol für Entropie ist) und zertritt sie: Атилла бросил ягоды на пестрые, блестящие камни и наступил ногой, так что брызнул сок, похожий на кровь.“ (ebd.)

Das Zimmer, das dem jungen Hunnen von den Römern zugewiesen wird, erinnert sofort an den Gott, gegen den Atilla die Zähne gefletscht hat und somit sind auch hier die Weichen für

den Empörer so gut wie gestellt: „Но это не была комната, это был как дом бога с двумя головами, [...]“ (Замятин 2018: 281)

Dass sich die Persönlichkeit des Protagonisten entwickelt, haben wir schon gesehen, beispielsweise in der Szene, als er sich heimlich Honig besorgt, nach der Folter durch seinen Vater. Diese Entwicklung wird auch dadurch gestärkt, dass er jetzt nicht seinen harten, mächtigen Vater als erwachsene Bezugsperson sieht, sondern den eher milden Adolb: „Это все было далеко позади, из всего прежнего сюда пришел только Адолб, это было последнее, и Атилла крепко держал его руку.“ (ebd.)

Über etwaige Defizite im Kopf- und Gesichtsbereich haben wir schon gesprochen. Hier geht es wieder Zamjatins Unterscheidung von Feuer und Rauch: „Нагнув голову набок, одним глазом, как смотрят птицы, Адолб смотрел на потолок. Там были золотые звезды и люди с крыльями и какой-то голубой дым.“ (ebd.)

In einer solchen Umgebung (alles aus Stein, bei Zamjatin gleichbedeutend mit Erstarrung, also mit Entropie) kann ein Skythe, ein Ketzer, ein Vertreter des Natürlichen nur schwer existieren. Geschlossene Räume sind für Zamjatins Aufrührer nicht die richtige Umgebung: „Атилле было трудно дышать, он посмотрел: сзади, на низком столбе из розового камня, стояла чаша, откуда шел дым. Атилла расширил ноздри и вдохнул, это не пахло ни огнем, ни зверем, ни людьми, это было ненастоящее, противное.“ (ebd.)

Dem Helden begegnet kaum ein Römer ohne Anzeichen körperlicher Schwäche: „Руки у горбуна были длинные, белые, как корни.“ (ebd.) Als Gegensatz zu den schwächlichen, kranken Römern in ihrem erstarrten, prunkvollen Rom stattet Zamjatin seinen Helden Atila immer wieder mit Attributen aus, die wilde Kraft und natürliche Instinkte anzeigen: „Атилла ждал – ушами, глазами, как на охоте, когда под его рукою была туго натянутая тетива.“ (Замятин 2018: 282)

Während der eigentliche Imperator alles andere als kräftig und groß ist, glaubt Atila zuerst, dass ein Untergebener (vielleicht sogar ein Sklave?) der römische Kaiser sei, allein aufgrund seiner imposanten Erscheinung: „Вошел огромный в золотом панцире человек, в голой руке он держал меч, рука была налита силой, [...]“ (ebd.) Der eigentliche Imperator hat nichts imponantes: „За ним шел какой-то небольшой человек, [...]“ (ebd.) Der römische Kaiser ist in diesem Romanfragment nur ein kleiner Mensch: „На кресло сел небольшой человек в красной одежде.“ (ebd.) Die Person des Imperators ist mit einem Attribut gekennzeichnet, das eine Krankheit vermuten lässt: „У этого человека было белое, сонное лицо и маленький кривой рог, сдвинутый влево, от этого казалось, будто у него что-то болит.“ (ebd.) Ein Mann in Gold trägt außerdem ein Schwert, was wohl ein weiterer Grund

für den Irrtum des jungen Fürstensohn ist: „Человек в золоте с мечом, огромный, как бог, стал позади трона.“ (ebd.)

Dass die Köpfe der römischen Senatoren gesenkt sind, erweckt die Assoziation, dass sie diese hängen lassen: „Белые сенаторы поднимались к трону, согнув головы.“ (ebd.)

Eine weitere Erscheinung, die vom Äußeren her, weder imposant noch irgendwie anziehend ist, dürfte, allein aufgrund ihrer physischen Nähe zum Thron, ebenfalls zum inneren Kreis der imperialen Macht gehören: „Солдат со старушечьим лицом стоял сбоку, прислонившись круглым животом к трону.“ (Замятин 2018: 282f)

Es scheint, dass Zamjatin in der folgenden Textpassage die Krankheit des Systems verdeutlichen will, indem er einen jungen Mann mit roten, zitternden Händen, dem *kleinen Menschen*, also dem Imperator, Verse des Lobes vortragen muss: „[...] по лицу у него катился пот, большие красные руки дрожали.“ (Замятин 2018: 283) Auch die folgende Szene soll uns zeigen, zu welchem Affenzirkus das Imperium Romanum verkommen ist. Übrigens die Farben, die den Gockel zieren, sind die gleichen, die auch vielen Römer und Römerinnen tragen; Weiß und ein bisschen Rot setzt Zamjatin wohl ein um, wie Gudeleva meint, nach den Gesetzen des Genres des historischen Romans mittels Kolorismus authentisch das Leben, Details der Kleidung und Aussehen der Figuren in der Ära des Imperium Romanum nachzubilden (vgl. Гуделева 2008: 170) Protziges Gold wird immer vom Autor immer wieder als Symbol des römischen Reichtums und Prunks verwendet:

У него в руках был большой белый петух с толстым красным гребнем, сзади гребня была подвязана маленькая золотая корона. Нагнув голову вбок, петух сердито глядел желтым глазом и не переставая кричал: [...]. (Замятин 2018: 283)

Die Lächerlichkeit des ehemals mächtigen Rom verdeutlicht uns Zamjatin, indem er dem Gockel des Kaisers den Namen der Stadt gibt und den Kaiser mit diesem Gockel vor seinen Untertanen Gespräche führen lässt: „– Рим, мой маленький Рим, ты хочешь кушать, да? И петух отвечал императору: – Ко-о! Ко-о! Ко-о!“ (ebd.)

Das folgende Bild erinnert ein wenig an die *Menschenherde*, die Atilla bei seinem Eintreffen in Rom zu Gesicht bekam:

Сенаторы, толкаясь, тоже протягивали петуху ладони, у одних были зерна, у других куски мяса. Петух, жадно глотая мясо, дергал шеей, его красный гребень и золотая корона вздрагивали. (Замятин 2018: 284)

Während Lärm bei Zamjatin Zeichen von Energie und (nahezu) Pflicht des Häretikers (siehe oben) ist, ist Stille ein Zeichen von Krankheit, Tod und Entropie: „Было тихо, как в доме бога.“ (ebd.)

Zittern ist ein Zeichen von Energie, hier genauso im Kontrast zur Umgebung des Protagonisten, wie sein plötzliches Auflachen:

У него вдруг затрясся живот, как бывало раньше, когда Куна шутя щекотала его, и он громко засмеялся. (ebd.)

Die Energie, die in Atilla schlummert wird durch eine negative Reaktion auf das unwürdige Schauspiel mit dem Hahn aktiviert: „Атилла смотрел на петуха, на императора, на протянутые ладони. У него вдруг затрясся живот, [...]“ (ebd.) Als die Augen von Atilla das erste Mal mit denen des römischen Kaisers zusammentreffen, kommt es beim Ketzer Atilla zu einer unwillkürlichen, inneren Reaktion, wie die meisten Reaktionen des Helden auf sein römisches Umfeld unwillkürlich, also quasi *natürlich* sind: „Император посмотрел на Атиллу, глаза у него были большие и холодные, как вода. Атилла сделал свою шею железной, он выдержал эти глаза.“ (ebd.)

In der folgenden Passage wird der Tod durch die Beschaffenheit der Augen veranschaulicht: "Со стен смотрели головы людей пустыми глазами, у них были ямы вместо глаз, [...]“ (ebd.)

Wenn Atilla auf den Geruch von Leder oder andere tierische Teile trifft, dann findet das seinen Gefallen, im Gegensatz zu den künstlichen Geruchsstoffen, die es in Rom auch gibt. Dazu kommt die rote Farbe der Truhe, deren Bedeutung wir schon besprochen haben (siehe oben): „Здесь пахло хорошо, это был запах кожи, тут стояли кожаные красные сундуки возле стен.“ (ebd.)

Der Begleiter Atillas belehrt ihn über Verhaltensmuster, die im Zentrum der Zivilisation unabdingbar sind: „– Здесь нужно лгать, мальчик, [...]“ (Замятин 2018: 285). Dieses Mal wird die römische Bevölkerung mit Hunden verglichen und in einer solchen Umgebung ist eine unnatürliche Art sich fortzubewegen genauso angebracht, wie lügen: „– Она пятилась, чтобы обмануть собак, – продолжал Адолб. – Здесь вокруг тебя собаки, помни это.“ (ebd.)

Die Unterkunft Atillas trägt die Züge der Erstarrung (Stein), es gibt keine Möglichkeit hinauszusehen: „[...] на окне были прозрачные, красные, желтые, синие звери и люди, но через окно ничего нельзя было увидеть, и стены были из больших камней.“ (ebd.) Klopfen, als eine energetische Äußerung (wie jede lärmartige), wird durch Absorption zunichte gemacht durch ein, bei Zamjatin, typisches Symbol für Erstarrung: „[...] и постукивал согнутым пальцем в стену, толстые камни глотали стук.“ (ebd.)

Der Lehrer Atillas und der anderen Jungen Barbaren trägt einige Züge der Entropie, wie Glatze und weißes Gewand (steht für Sterilität, Zivilisation), allerdings ist dieses beschmutzt, was eher ein Zeichen von Natürlichkeit ist: „К Атилле подошел человек в запачканной белой одежде, его желтая лысина блестела, все лицо шевелилось и будто ползло на Атилле. – Это Басс, учитель, [...]“ (Замятин 2018: 286)

Im letzten Absatz des dritten Kapitels fasst Zamjatin noch einmal die Situation seines Helden zusammen, nämlich dass er allein ist, umgeben von Erstarrung und mit einem Lehrer, den Atilla nicht will, aber dem er zwangsweise ausgesetzt ist, mit ungewissem Ausgang:

Атилла остался один. Кругом были чужие стены и люди. Нагнув голову с двумя торчащими, как рога, вихрами, он стоял и ждал. Басс положил ему на плечо руку, Атилла сделал движение плечом, чтобы рука ушла, но она осталась. (ebd.)

In diesem Kapitel hat der Autor den Gegensatz zwischen junger, wilder Natürlichkeit und entarteter Energie (Entropie) geschildert. Atilla ist in Rom umgeben von Menschen einer gänzlich anderen Zivilisation, einer gänzlich anderen Form des Seins (man ist versucht von verschiedenen Aggregatzuständen zu reden)

6.4. Analyse von Kapitel IV

Das Motiv des steinernen Flusses zieht sich durch den Text, wie in der Vorstellung der Fluss durch die Stadt, und zwar ohne Variation, immer *steinern*. Allerdings besitzt der Fluss, im Gegensatz zu anderen Teilen der Stadt, bei Zamjatin noch ein ernst zu nehmendes Maß an Rest-Energie, die sich in Lärm manifestiert: „Каменная река Рима ревела неумолчно всю ночь, и от этого сон был непрочный.“ (Замятин 2018: 286) Tiere, als originäre Vertreter der Natur, werden von Zamjatin benutzt, um zu signalisieren, welche Verschwendung dieses Rom ist: „Ослик под окном мелко просыпал копыта по камню, потом закричал так, как будто вспомнил, что загублена вся его жизнь.“ (ebd.)

An dieser Stelle sei erwähnt, dass für einige Forscher der junge byzantinische Student Priskos der Held dieses Werks ist (siehe oben). Diese zweite Hauptfigur, als die er in meiner Arbeit gesehen wird, wird uns im vierten Kapitel als eher unbeholfener, unsicherer Jüngling vorgestellt, der, das kann vorweggenommen werden, viele Erlebnisse haben wird, die er weder angestrebt, noch vorausgesehen hat: „Не поворачивая головы, только скосив глаза, Приск увидел голое плечо, маленькие груди, покрашенные соски смотрели в стороны, как раскосые глаза.“ (ebd.)

Der Grundton der Frage Priskos' ist von Geringschätzung gegenüber (dem alten) Rom geprägt, eine Haltung, die er mit dem anderen Protagonisten, mit Atilla, teilt: „За этим ли он ехал из Константинополя в Рим?“ (ebd.)

Der zweite Held des Romans, der spätere Geschichtsschreiber Priskos, wird von Zamjatin ganz und gar nicht als energiegeladen, aufrührerisch und wild beschrieben: „Этот толстый, неуклюжий юноша думал на лекциях неизвестно о чем, отвечал невпопад, над ним потешались.“ (Замятин 2018: 287) Wir erfahren von dem geistigen Hintergrund des jungen Byzantiners, dass er Interessen hatte, die ihm noch wichtiger waren, als die trockenen Wissenschaften: „Евзаний говорил не об атомах, не о законах стихосложения, не о модной философии Платона, но о том самом, о чем мучился Приск.“ (ebd.)

Priskos' Lehrer Eusapius zitiert einer (ketzerischen) Textstelle von Johannes Chrysostomus, weswegen er verhaftet wird: „«Постыдимся хотя бы зверей. У зверей все общее: [...]».“ (ebd.) Priskos, der kein Geld mehr von seinem Vater annehmen will, beginnt seine akademische Karriere: „[...] и с тех пор жил перепиской книг.“ (ebd.) Zamjatin stellt uns Prisk als den späteren Historiker vor, der der historische *Priskos Panites* (Priskos von Panion) auch war, ein Chronist der Spätantike, inklusive der Hunnenangriffe auf Rom und die ständige Bedrohung durch (den historischen) Attila (siehe oben): „[...] написать книгу об этих великих и страшных годах, быть может последних, когда, шатаясь, еще стоят обе империи - Византийская и Римская.“ (ebd.) Auch Prisk sieht Rom als Kranken, allerdings will er nicht kämpfen, töten und zerstören: „Приск ехал туда в полной уверенности, что будет смотреть на все глазами врача, который исследует больного.“ (ebd.)

Eine der markantesten Eigenheiten, der Erlebnisse des jungen Priskos ist seine erotische Aktivität, womit wir auch Gedanken und Träume meinen. Der junge Intellektuelle wird, gemäß Zamjatins Beschreibung, in Rom mindestens genau so viel erotische Qualität erleben, wie intellektuelle: „И вот, вместо этого, на другой же день после приезда он проснулся в постели у этой женщины!“ (Замятин 2018: 287f)

Während der wilde Skythe Atilla mit seinem Hass auf Rom kämpft, kommt Priskos, der kritisch eingestellte, junge Intellektuelle zu seinem ersten erotischen Abenteuer: „Но эта девочка ночью учила его таким вещам, что он сейчас стыдился своего тела, рук, рта.“ (Замятин 2018: 288)

Auch Priskos erlebt, ebenso wie Atilla, energiegeladene, innere Sensationen, wenngleich mit anderen Ursachen: „Кровь снова зашумела у Приска в ушах.“ (ebd.)

Trotz aller jugendlichen Leidenschaft und trotz der erotischen Abenteuer des Byzantiners, ist er ein Student, wie man ihn sich vorstellt: „В день приезда Приск сразу же, с утра, пошел в публичную библиотеку на Трояновой площади“. (ebd.)

Ebenso, wie zu vermuten steht, dass Zamjatin sich zumindest teilweise mit seinem Haupthelden Atilla identifiziert, können wir annehmen, dass der Autor es mit seinem zweiten Helden ebenso hält, und er ihn deshalb mit folgenden Vorlieben ausstattet: „Он наслаждался самым запахом, видом книг, скрипом перьев.“ (ebd.) Während Atilla alle Insignien der Wildheit in sich zu vereinen scheint, wird Priskos von Zamjatin mit den Utensilien des Geistesmenschen ausgestattet, wie z.B. einem bezeichnenden Schriftstück: „[...] что у него есть рекомендательное письмо к профессору логики Бассу.“ (ebd.) Bassus, Priskos' Lehrer in Rom trägt Spuren von Spontaneität, von Natürlichkeit (Energie): „Приск увилел его небрежную, запачканную чернилами одежду [...]“. (ebd.)

Bassus ist der Lehrer sowohl von Priskos als auch von Atilla, die übrigens keinen gemeinsamen Dialog im gesamten Romanfragment haben. Das Rot auf Priskos' Antlitz ist natürlich ein, für Zamjatin typisches, energetisches Zeichen: „Басс с любопытством смотрел на этот девичий румянец, он предвкушал на сегодняшний вечер редкостное удовольствие.“ (Замятин 2018: 289)

Schwarzer Spiegel ist eine weitere Bezeichnung für den Fluss, ebenso wie *der steinerne Fluss*. Zamjatin verweist damit auf die Unnatürlichkeit und die Befremdlichkeit, die sogar Wasser in dieser Metropole der Zivilisation annehmen kann. Laut Gudeleva steht schwarz für das Böse und für den Tod (vgl. Гуделева 2008: 172): „Внизу в черном зеркале лежал опрокинутый Рим: [...]“. (Замятин 2018: 289)

Auch Priskos wird schon an seinem ersten Tag in Rom mit dessen Labilität konfrontiert: „Все покачивалось, непрочное, каждую минуту готовое исчезнуть без следа.“ (ebd.)

Phänomene im Gesichtsbereich sind bei Zamjatin meist Charakterindikatoren. Im Fall von Bassus können wir eine vielschichtige, komplizierte Persönlichkeitsstruktur vermuten: „Это не была улыбка, его губы были неподвижны, но множество, десятки улыбок шевелились всюду на этом лице.“ (ebd.) Auch die Bewegung der Runzeln die Priskos im Gesicht seines Lehrers sieht, dürfen wir als Zeichen natürlicher Energie ansehen, weil das bei Zamjatin für jede Form von Bewegung gilt: „[...] что это было просто движение его бесчисленных морщин.“ (ebd.)

Der Intellektuelle Priskos gibt sich, nicht unbedingt gewollt, mit allerlei Menschen ab, die die, bei Zamjatin üblichen, Zeichen von Abweichlern an sich tragen: „Вместо этого перед ним был подвал с закопченным потолком, задыхающиеся в чаду лампы, грязные

деревянные столы, какие-то разбойничьи рожи, отрепья.“ (ebd.) Eine weitere Gemeinsamkeit von Priskos und Atilla ist das regelmäßige Auftauchen von verunstalteten Menschen in allen möglichen Situationen: „У самого входа сидел матрос с завязанным глазом“. (ebd.)

Im Folgenden lesen wir das zweite, wenn auch unspektakulärere erotische Abenteuer, das Priskos binnen kurzer Zeit erlebt: „[...] и сунула в лицо Приску голую, остро пахнущую грудь.“ (Замятин 2018: 290) Zu den erotischen Abenteuern des byzantinischen Studenten wollen wir auch jene zählen, deren Zeuge der unerfahrene Student wird, wie z.B. die sadomasochistische Szene im Folgenden: „Матрос посадил ее к себе на колени, обхватил ее шею рукой и медленно стал сжимать. Женщина забилась, захрипела. Приск не выдержал и, сжав кулаки, [...]“. (ebd.)

Da wir wissen, dass Rot bei Zamjatin für u. a. Energie steht, ist das Erröten des Priskos als Reaktion auf die sexuellen Avancen der Frau durchaus als Zeichen von natürlicher Energie zu werten: „Это дает ей аппетит для игры в постели [...] Приск начал медленно краснеть.“ (ebd.)

Zamjatin beschreibt die emotionalen Äußerungen von Priskos nicht, um ihn als schwächlich darzustellen, im Gegenteil sind starke, spontane Gefühlsäußerungen bei Zamjatin Zeichen von natürlicher Energie, ganz besonders, wenn sie unwillkürlich sind. Ersichtlich ist dies dadurch, dass die physiologischen Manifestationen des beschriebenen Gefühls im Kopf- bzw. Gesichtsbereich stattfinden, also in einem Bereich, dem Zamjatin eine besondere Bedeutung beimisst: „Приск покраснел до того, что у него выступили слезы“. (ebd.)

Interessant ist der Hass auf die Römer, wieder eine Gemeinsamkeit mit Atilla, die Priskos empfindet, noch während er sich schämt: „Ему было стыдно сказать правду и стыдно было своего стыда, он ненавидел сейчас этого улыбающегося римлянина, его ласковый голос, его прищуренные глаза.“ (Замятин 2018: 290f)

Wir dürfen durchaus annehmen, dass Bassus' Worte nicht nur seinem Alkoholgenuss zu verdanken sind, sondern dass Priskos Lehrer das Leben in allen seinen Erscheinungsformen zu schätzen weiß, was wiederum ein gewisses Licht auf den unter Bassus' Einfluss stehenden Priskos wirft: „[...] эта муха достойна уважения не менее, чем я - или чем вы, дорогие мои слушатели...“ (Замятин 2018: 291) Neben erotisch gefärbten Erlebnissen, sind die Ergüsse von Bassus, seinem Lehrer, die Ereignisse, die Priskos seine Zeit in Rom spannender machen:

[...] он мог взять любой попавшийся ему на глаза предмет и логикой извлечь оттуда самые неожиданные выводы. Он мгновенно сделал из мухи совершеннейшее из божьих творений. (ebd.)

Dass Bassus sich und seine Gefährten mit Würmern vergleicht, die die Reste Roms fressen, ist weniger beleidigend für ihn bzw. für diese, als vielmehr für Rom, denn Würmer fressen bekanntlich die verwitternden Überreste von Leichen: „Разве сам он, Басс, и все присутствующие – это не великолепные, жирные черви, пожирающие останки Рима?“ (ebd.) Die Stelle erinnert uns an das Zitat über die Bolschewiken aus *БЕСЕДЫ ЕРЕТИК* (siehe oben).

Bassus, allerdings, treibt mit seinem jungen, byzantinischen Schüler durchaus auch seinen Spott:

[...] каким-то необъяснимым поворотом логики Басс от мухи перешел к Приску. Играя десятками улыбок, он предложил выпить за успех своего молодого друга, который привез прекрасным римлянкам редкостный дар. (Замятин 2018: 291f)

Priskos kann bei einer derartigen nächtlichen Eskapade viele Facetten Roms kennenlernen, dazu gehören auch einige widerliche. Dem de facto eingesperrten Protagonisten Atilla bleibt dieser Teil Roms verborgen: „Чьи-то надушенные руки влили ему в рот вина, его обожгло, он проглотил.“ (Замятин 2018: 292)

Priskos geht es in einigen Bereichen so wie Atilla. Wie dieser begegnet auch in Rom überdurchschnittlich oft Menschen mit Mäkeln im Gesichtsbereich: „[...] мелькнули раскосые глаза и тотчас же исчезли.“ (ebd.) Wenn Priskos in einem geschlossenen Raum, mitten in der Zivilisation eine Ratte sieht, reagiert er nicht, wie so viele zivilisierte Menschen mit Angst, Panik oder Ekel, denn auch er hat die Natürlichkeit auf seiner Seite, ebenso wie der eigentliche Held Atilla: „Приск увидел бегущую по барьеру крысу. Женщины испуганно кричали, поднимали платья.“ (ebd.) Bei einem anderen Autor wären Urin und ähnliche übelriechende Flüssigkeiten wohl vorwiegend Metaphern für Abstoßendes, hingegen bei Zamjatin wird hier ein Gegensatz zum glatten (erstarrten) Rom gezeichnet.

Ein weiterer Aspekt des Romanfragments ist der, dass der wohlerzogene byzantinische Student in den Gassen Roms unterwegs ist, während der skythische Barbar in einem kaiserlichen Gebäude wahrscheinlich in einem gepflegten Bett schläft: „Это был грязный дворик, пахло помоями, мочой.“ (ebd.)

Auch ein einsamer, an die Wand gedrängter Baum, der von Abfall umgeben ist, symbolisiert das Verhältnis von Natur und Zivilisation in der antiken Metropole: „В углу цвело дерево.“ (ebd.)

Die schielenden Augen bzw. vergleichbare Bilder begleiten Priskos während seines gesamten Aufenthaltes in Rom. Einerseits fügt sich dieses Bild zu den anderen Verunstaltungen im Gesichtsbereich, mit denen der Autor seine Protagonisten ausstattet,

andererseits ist speziell dieses Schielen, dem Priskos im Verlaufe der Geschehnisse begegnet doch eine nähere Betrachtung wert: „У нее были пушистые, чуть раскосые глаза.“ (Замятин 2018: 293) Das Schielen, das Priskos immer wieder begegnet, erstreckt sich sogar auf einen Bereich, in dem schielen unerwartet und ungewöhnlich ist: „Сквозь тонкий шелк платья смотрели в стороны острия широко раздвинутых, тоже как будто раскосых грудей.“ (ebd.)

Zamjatin weiß, wie leicht junge Männer zu verführen sind. Hier scheint das *Ja* von Priskos weniger auf allgemeine, moralische Schwäche hinzudeuten, als auf die erotische Abenteuerlust eines Jünglings: „– Если хочешь, рабы отнесут и тебя, – предложила она, влезая в носилки. Приск хотел сказать «нет» – и сам удивился, когда услышал, что сказал «да».“ (ebd.) Im Nachtleben Roms erlebt der Eleve Priskos Abenteuer, die dem Gast bzw. der Geisel Atila verwehrt bleiben müssen: „В темноте блестели ее зрачки, все было полно ее запахом.“ (ebd.)

Hier sei erwähnt, dass das intensive Erleben des jungen Priskos ein weiterer Ausdruck seiner natürlichen Energie ist: „Потом началось что-то похожее на неожиданное падение с горы, когда больно, страшно, весело и все равно, что будет внизу“ (ebd.) Die schwache Erinnerung ist eine Art Bestätigung des starken, emotionalen Erlebnisses der vergangenen Nacht, das die kognitiven Fähigkeiten in den Hintergrund gedrängt hatte: „Он смутно помнил, как ночью она пошла в ванну и сказала ему, чтобы он шел за нею и смотрел“ (ebd.)

Die Gerüche von künstlichen Substanzen, ebenso wie die von solchen, die der Natur ähneln, sind weitere Bausteine im Mosaik, das uns von Zamjatin gezeigt wird: Там никого не было, только пахло духами и еще чем-то, похожим на запах птицы. (Замятин 2018: 294)

Der unerfahrene Priskos kann noch nicht zwischen einem gewollten erotischen Abenteuer und einer kommerziellen sexuellen Dienstleistung unterscheiden, da er noch nicht lange in Rom ist: „Что это значит: что он оставил ей мало - или это была ее плата ему?“ (ebd.)

Was dem Protagonisten des Romans, Atila, in seinem steinernen Käfig verwehrt bleibt, das darf der junge Intellektuelle Priskos hautnah erleben, nämlich das vitale Rom. Auch hier greift Zamjatin wieder auf ein Objekt aus Kupfer zur Darstellung zurück: „Пронзительно, как птицы и ветер, кричали торговки. Цирюльники колотили в поднятые над головами медные тазы.“ (ebd.)

Auch die Vermengung der vorindustriellen Massenschlachtung von Tieren mit dem leicht vulgär angehauchten Bild der gespreizten Beine auf dem steinernen (entropischen) Untergrund sollen uns zeigen, welche Abgründe es zwischen Zivilisation und Natur geben

kann: „Гревели по камням телеги, на них, бесстыдно раскинув ноги, лежали синие бычьи туши.“ (Замятин 2018: 294f)

Der Fuhrmann, der die Zähne fletscht, während er auf sein Pferd einprügelt, lässt uns ein wenig an Atilla denken, doch im Unterschied zu diesem gilt der Zorn des Fuhrmanns einem unschuldigen Tier, während der junge Skythe innerlich gegen Autoritäten aufbegehrt: „На передней кучер, оскалив зубы, стегал лошадь так, как будто хотел ее убить, но проехать все же не мог: [...]“ (ebd.)

Zamjatin setzt seine Aufzählung von deformierten Römern und Römerinnen fort, dieses Mal in Gesichts- bzw. in Kopf-Nähe, nämlich am Hals einer seiner Figuren: „Человек с длинной, гусиной шеей начал читать снова.“ (ebd.)

Bei der Beschreibung Roms spielen die Gerüche und Farben der Straßen eine wichtige Rolle, vor allem als Kontrast zum Luxus und Duft des Kaiserpalastes. (vgl. Захарова 2007: 222) Zum Bild, das Priskos von Rom gewinnt, gehören nicht *weiße Senatoren* und ein kränklicher, schwächlicher Imperator, sondern sich empörendes Volk: „Возле Орелиана крестьяне взбунтовались из-за налогов, но они окружены императорским войском.“ (ebd.) Alltägliche, kleine Katastrophen gehören für ihn zu seinem Leben in Rom: „Завтра обычной выдачи хлеба не будет...“ (ebd.)

Brot steht bei Zamjatin natürlich nicht nur für Nahrung, sondern für Energie. Hier dürfte gemeint sein, dass die Ausländer den Römern die Energie stehlen. Inwiefern bzw. in welchem Ausmaß das sterbende Reich seinen Untergang *den Ausländern* zu verdanken hat, werden wir in dieser literaturwissenschaftlichen Arbeit nicht weiter thematisieren. Die Tatsache, dass u. a. Ärzte nicht ausgewiesen werden, darf bis zu einem gewissen Grad als weiterer Hinweis Zamjatins gedeutet werden, dass Rom krank ist: „– Ваш хлеб съедают иностранцы. По приказу префекта, все иностранцы, кроме медиков и учителей, будут высланы из Рима...“ (ebd.) Auch der Hebräer, der in der folgenden Szene kurz vorkommt ist von Zamjatin mit den Zeichen von Natürlichkeit und Energie versehen worden, nämlich mit Jugend, mit Locken und mit Kupfer. Ob Zamjatin anzeigen will, dass Fremdenfeindlichkeit Zeichen von Erstarrung, als Zeichen von entarteter Energie ist, kann hier vielleicht nicht hundertprozentig anhand bloß dieses einen Beispiels geklärt werden, aber es spricht sicher einiges dafür. Außerdem kann es vielleicht als Seitenhieb auf Antisemitismus interpretiert werden: „Молодой курчавый еврей, обвешанный медными кувшинами, нырнул в переулок, вся толпа с ревом бросилась за ним.“ (ebd.)

Priskos bekommt die Nachricht, dass es ernst wird, der Zerfall des Imperium Romanum ist jetzt für ihn zum Greifen nahe: „[...] что варвары под предводительством Радагоста

вторглись в Империю.“ (ebd.) Die, im Folgenden beschriebene, Verhaltensweise erinnert uns an ein Begräbnis: „[...] но об этом говорили только молча, глазами, об этом старались забыть.“ (ebd.) Die Sonne, der Inbegriff von Energie entfernt sich von Rom, hingegen sind die kleinen steinernen (erstarrten) künstlichen Sonnen trügerisch. Die Ruhe vor dem Sturm artikuliert Zamjatin folgendermaßen: „Все было так, как будто ничего не случилось. Солнце, не оглядываясь, летело, сотни солнц сверкали в золоте, в камнях, ожерельях, браслетах у ювелиров на Виа Сакра.“ (Замятин 2018: 295f) Im Zeichen des möglichen Untergangs, denken die Römerinnen und Römer nicht an ihr Leben, sondern an ihr Geld:

Тонкие, шелковые женщины останавливались перед витринами. Они вели на привязи маленьких собачьих уродов, это было в моде. На углах у меняльных контор нельзя было пройти, здесь была лихорадка, курс римских денег сегодня понизился, здесь покупали и продавали. (Замятин 2018: 296)

Ein britischer Barbar lässt sich vom aufgehetzten Mob nicht einschüchtern und demonstriert seine mentale Überlegenheit gegenüber den zivilisierten Römern: „Он хладнокровно обвел кругом голубыми глазами и спокойно пошел - так, как будто перед ним никого не было.“ (ebd.)

Priskos wandert durch Rom und findet dort die (energetische) Basis, nämlich, im übertragenen Sinn, Körner für sein Buch: „[...] это были зерна, из которых вырастет его книга.“ (ebd.) Das wirft die Frage auf, ob Zamjatin seine Arbeiten ebenfalls als Lebewesen oder diesen zumindest ähnlich angesehen hat und dass sie aus Samen entsprossen. Eine weitere Frage, die sich aus der Lektüre dieses Textes ergibt, ist die, wie sehr Zamjatin sich mit Priskos identifiziert und ob er ihm autobiographische Züge verleiht.

Auch die Flucht vor dem Regen erwähnt Zamjatin nicht ohne Hintergedanken; es ist natürlich wieder die Kollision zwischen Zivilisation und Natur, die hier in Rom alltäglich ist: „Бесконечные галереи быстро заполнялись людьми, гуляющие спасались от дождя.“ (ebd.)

Der berittene Soldat, der über das Marsfeld galoppiert, hat zwar an sich die Zeichen des Kampfes, also der Vitalität, aber er ist allein und verletzt. Hier erinnern wir uns, dass die Hunnen auf ihren Pferden kleine und große Steine beiseitegeschafft haben, während es beim römischen Reiter nur Wassertropfen sein können: „Разбрызгивая лужи, по аллее Марсова Поля скакал всадник. Он был весь в грязи, в крови, одна рука у него была забинтована.“ (ebd.)

Die Unbekannte, die seine erotische Neugier entfacht hat, wird Priskos während seines gesamten Aufenthaltes in Rom nicht mehr aus dem Kopf gehen, und ist somit eine

Eigentümlichkeit des jungen Byzantiners, die ihn vom anderen Helden, von Atilla, unterscheidet: „[...] ему пришло в голову, что он может узнать что-нибудь о своей незнакомке там, где они были вчера с Бассом, он под дождем побежал туда.“ (Замятин 2018: 296f)

Bemerkenswert scheint an dem folgenden Textausschnitt, dass Priskos wieder mit einer Fliege konfrontiert wird. Im Kontrast zum eigentlichen Helden Atilla, der mit einem Wolf oder mit Pferden interagiert, trifft Priskos mehrmals auf Fliegen (siehe oben), oder, wie in der nächtlichen Tour im Kellerlokal, auf eine Ratte: „Большая муха, жужжа, билась о потолок, [...].“ (Замятин 2018: 297) Im Verlauf der Lektüre des Romanfragments ist mir aufgefallen, dass alle männlichen Hauptfiguren Tiere als Begleiter haben, sonst aber immer auf Wunsch des Menschen. Bei Priskos werden es Fliegen sein, die auf seine Wünsche keine Rücksicht nehmen.

Priskos vergleicht die Zahl der Menschen, die in der Stadt leben, mit der Zahl der Statuen (auch eine Form von erstarrtem Leben), die es hier gibt und erkennt damit indirekt die Leblosigkeit Roms. Auch den Gegensatz von Zivilisation und Natur zeigt er auf und das die Zivilisation bzw. die Kultur, hier in Form der zerschlagenen Statuen, den Naturgewalten unterlegen ist:

[...] Мне никто не мог назвать число статуй, иные считают, что их более 10 000, но мне показалось, что их в городе столько же, сколько живых людей. Многие статуи лежат разбитые в куски недавним землетрясением [...]. (ebd.)

Eine Fliege mutet beinahe wie ein Gefährte oder zumindest wie ein Utensil des Priskos an, das seine Phantasie anregt. Fliegen sind im Roman hartnäckige Teilnehmer an der Katastrophe im einst mächtigen Römischen Reich. (vgl. Попова 2009: 655) Der Lehrer Bassus widmet diesem Parasiten seine Rede in einer Taverne und das Bild einer nervigen Fliege begleitet die Reflexionen des Ausländers Priskos über das zeitgenössische Rom (vgl. ebd.):

Жирная зеленая муха ползла по столу к лампе. Приск взглянул на нее - и тотчас же увидел медленно шевелящиеся морщины на лице Басса, потом мелькнула крыса, в отверстии занавески - раскосые глаза, [...]. (Замятин 2018: 297f)

Das Rauschen des Flusses zieht sich durch den Text, wie z.B. die äußerlichen Zeichen der Schwäche seitens der Römer, und so erinnert der Autor kontinuierlich daran, dass die Handlung in einer Umgebung der erstarrten, der entarteten Energie abläuft: „Каменная река Рима шумела не замолкая.“ (Замятин 2018: 298)

Kaum eine Sinnenfreude kann ungetrübt genossen werden, weder von Atilla, noch, wie hier, von Priskos: „Сюда, в окно, доходило их сладкое дыхание, смешанное с нечистым запахом города.“ (ebd.)

Auch die Erwähnung von Priskos' morgendlicher Frische ist ein Zeichen, das der Autor setzt, um ihn als energiegeladenen Helden auszuweisen: „Утром он встал свежий, новый, как будто выздоровевший от тяжелой болезни.“ (ebd.)

An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Zamjatin gelernter Schiffingenieur war. Vergleiche von natürlichen Erscheinungen, wie in diesem Fall der Sehnsucht, mit dem Ozean sind daher in seinen Arbeiten zu erwarten: „Так бывает иногда в море: прохладная, прозрачная вода наверху, а под ней – другое, мутное и теплое течение, невидимое для глаза.“ (ebd.)

Konsequent verdichtet Zamjatin das Bild von Alter, Krankheit und Schwächlichkeit als Zeichen des römischen Lebens: „[...] дверь ему открыл глухой старик с красными, больными глазами.“ (ebd.)

Zamjatin hat uns jetzt auch die zweite Hauptperson vorgestellt, die sich im Charakter, in der Bildung, in den Lebensumständen und im sozialen Status gravierend vom späteren Hunnenkönig unterscheidet. Dadurch haben wir die Möglichkeit, *Zamjatins* Rom mit einem späteren Historiker einerseits, und mit dem kommenden *starken Mann* Europas kennenzulernen, d.h. in den Mauern des Palastes, mit dem gefangenen Atilla und mit Priskos, der ein Studentenleben der Antike führt.

6.5. Analyse von Kapitel V

Dass die Zahl der jungen Männer, zu denen auch Atilla gehörte und die offiziell den Status als Gäste genossen, dreizehn betrug (also die Zahl der Teilnehmer am letzten Abendmahl), ist im ersten Satz des fünften Kapitels sicher bedeutsam: „Их было тринадцать: бургунд, вестгот, каледонец, бреон, франк, лангобард, сакс, баювар, аллеман, бритт, илирец, перс – и хун, [...].“ (Замятин 2018: 299) Die Gefangenschaft Atillas und seiner Schicksalsgenossen wird in keinem Satz so deutlich, wie in diesem. Wenn wir uns erinnern, was für einen Skythen bzw. Hunnen die Freiheit in der offenen Steppe bei bedeutet (siehe oben), können wir ermessen, in was für einer gefühlten Hölle der junge Fürstensohn sich befunden haben muss: „Дворцовые стены крепко обнимали их, так что они никуда не могли уйти“. (ebd.)

Das Ziel, das das Imperium Romanum verfolgt, ist eine Art Gehirnwäsche. Hier kommt ein Thema zum Vorschein, das Zamjatin in seinem Leben und in seiner Arbeit intensiv beschäftigte, nämlich, ein totalitäres System und seine (beabsichtigte) Wirkung auf das Individuum: „[...] потом они видели это только во сне, а потом и самые сны их становились римскими.“ (ebd.) Eine der Möglichkeiten, wie ein totalitärer Staat d.h. ein erstarrtes System die vitalen Kräfte seiner Einwohner erstarren und entarten lässt, ist in Zamjatins Arbeit folgende: „Они могли есть сколько угодно, они жирели.“ (ebd.) Eine der natürlichsten und freiesten Betätigungen der jungen Barbaren, nämlich das Reiten, wird auf den Raum eines Kreises beschränkt. Wieder tritt der Gegensatz zwischen Kultur und Natur, zwischen Freiheit und Zwang klar zutage, denn der große Hof ist einerseits im Freien, andererseits innerhalb eines Gebäudes: „На большом дворе был обозначенный красным песком круг, они могли скакать по этому кругу на лошадях.“ (ebd.)

Das Bild wird vervollständigt von Mauern, die mit Rosen bedeckt sind und von einem Käfig mit einem wilden Tier: „Они гуляли в императорском парке, там все стены были прикрыты розами. У входа большая удобная клетка, по ней, не переставая, взад и вперед, ходил волк.“ (ebd.) Ein Wolf, der später zu einem Gefährten Atilas wird, fühlt sich entweder durch den Lehrer Bassus oder durch dessen dressierten Affen gereizt. Es ist nicht die einzige Ähnlichkeit die im Verlaufe des Romans zwischen dem Wolf und dem Helden erkennbar werden:

Когда мимо его клетки шел Басс, волк, щеря зубы, кидался на прутья клетки, шерсть у него на шее вставала дыбом. Может быть, это было потому, что Басс часто появлялся не один, а вместе с Пикусом, своей обезьяной. (ebd.)

Bassus macht kein Hehl daraus wie wenig er von den Einwohnern Roms hält und vergleicht sie mit Affen, wobei die Primaten ziemlich gut oder vielmehr die Römer und Römerinnen ziemlich schlecht abschneiden: „Басс любил обезьян. Он уверял, что мог бы сделать из них достойных римских граждан, [...]“ (ebd.) Die scherzhafte, scheinbare Verdrehung der Evolutionstheorie ist ein weiterer Beweis für die Verachtung, die der Lehrer seinen römischen Mitmenschen entgegenbringt: „[...] когда видел в обезьянах человеческое прошлое: напротив - это будущее человека.“ (ebd.) Die Lehren, die Bassus Priskos angedeihen lässt, sind eine Mischung aus Zynismus, Dekadenz und Zivilisationskritik, wie z.B.: „[...] чтобы иметь женщин, тебе не хватает только одного: денег.“ (Замятин 2018: 300)

Dass der Lehrer auch als Zuhälter der jungen Barbaren auftritt, zeigt, dass er einerseits ein Freigeist war, der die natürlichen Freuden, trotz seiner wissenschaftlichen Funktion, nicht vergessen hatte. Andererseits macht es schon auch klar, wie Bassus durch Geld und Konsum

emotional abgestumpft war: „Басс сам выбирал для них женщин и сам оплачивал их из сумм, отпущенных ему на воспитание юных варваров.“ (ebd.)

Der Vergleich mit (einem) Gott sagt uns, dass Gott in Zamjatins geistiger Welt auf der Seite ist, die die Abweichler bekämpfen müssen, und zwar, wie schon besprochen, bekämpfen bis zur Selbstauslöschung (siehe oben): „[...] к нему, как к богу, можно было стремиться, но достигнуть его было нельзя. И они боялись его, как бога, [...].“ (ebd.)

Auch Bassus ist für Atilla, teilweise sogar für Priskos (obwohl sich dieser in Rom frei bewegen konnte), ein Teil der Gefangenschaft. Das äußert Zamjatin u.a. durch den Vergleich vom Gesicht des Lehrers mit einem Netz: „Тонкая сеть морщин на его лице шевелилась едва заметно, но пойманный в эту сеть не знал куда деваться, [...].“ (ebd.)

Zamjatin betont nicht nur qualitative Gegensätze zwischen seinem Helden Atilla und seinem Umfeld in Rom, sondern auch die Tatsache, dass er oft entweder alleine ist, oder sich in der eindeutigen Minderzahl wiederfindet: „Из всех тринадцати только двое ходили не в римской одежде, а в штанах, как варвары.“ (ebd.)

Dem Langobarden Ajstul'lf erlaubt man das Tragen seiner Landestracht, weil er dem Tode geweiht ist, allerdings der gesunde Hunne Atilla, so ist es jedenfalls beabsichtigt, muss angepasst werden. Ob die tödliche Krankheit des jungen Germanen mit seiner Anpassung an die Zivilisation zusammenhängt, lässt Zamjatin offen: „Айстульфу это было позволено, он должен был скоро умереть, он всегда дрожал в лихорадке.“ (ebd.)

Die Forderungen seitens der römischen Kontaktpersonen an Atilla haben fast immer starke Emotionen seitens des Hunnen zur Folge, dieses Mal ist es Humor: „– Это тебе посылает император, ты будешь теперь носить это. Атилла стал смеяться, ему было смешно, он представил себе, что будет без штанов, как девка.“ (ebd.)

Bassus hat eine Gemeinsamkeit mit dem Imperator, nämlich die Angewohnheit, ein Tier mit sich herumzutragen. Bei Bassus ist es ein Äffchen, was wohl ein Zeichen von Witz und Pffiffigkeit sein soll, im Gegensatz zum gekrönten Gockel des Imperators: „Справа от Басса сидел Пикус, он тоненькими черными пальцами ловко вынимал кости из рыбы и ел ее.“ (Замятин 2018: 301)

Wie alles andere in seinem Gefängnis, denn das war es in Wirklichkeit und wurde von Atilla auch so wahrgenommen, waren ihm auch die hiesigen Speisen derartig zuwider, dass seine Organe, seine Natur, sich dagegen wehrten: „Пища была чужая, мягкая, надушенная, она отрывалась назад, [...].“ (ebd.) Sogar im Kreis anderer Barbaren fällt der aufrührerische Held auf, als hätte er ein leuchtendes Zeichen auf der Stirn. Jemand wie Atilla kann in einer

solchen Umgebung nur auffällig sein, ist die Kernaussage dieser Szene. Die Fähigkeit, zu spüren wann man beobachtet wird, erinnert, wie vieles an Atilla, an ein Raubtier:

Но внезапно, не глядя, он почувствовал на себе глаза. Это было у него отцовское, от Мудьюга, который не глядя чувствовал всякое направленное на него острое. Все смотрели на Атиллу. (ebd.)

Zur Charakterisierung Atillas ist Zamjatin nicht nur wichtig, dass sein Held ein Außenseiter ist, sondern, dass er auch bemerkt, dass er ein solcher ist: „Тогда Атилла понял, что Басс говорил о нем, что все смеялись сейчас над ним.“ (ebd.)

Eine Gemeinsamkeit von Priskos und Atilla ist die Plötzlichkeit, mit der das Blut in den Kopf- bzw. Gesichtsbereich strömt, wenn starke, unerwartete Gefühle im Spiel sind. Doch während der Byzantiner eher errötet, scheint beim Hunnen meistens das Denken betroffen zu sein: „Кровь с шумом наполнила его голову“. (ebd.)

Eine Variation seiner schon bekannten, für Atilla typischen, Reaktion auf seine Hassobjekte, tritt auch hier, im Kreis seine Leidensgenossen und vermeintlichen Kameraden zutage, dieses Mal allerdings richtet sie sich gegen seinen Lehrer Bassus: „Он вцепился глазами в Басса и пригнулся, чтобы прыгнуть, на него.“ (ebd.)

Zum zweiten Mal in dieser Arbeit Zamjatins, wird sein Held auf demütigende Weise misshandelt. Als Ort dieser Schmach hat der Autor die Umgebung des Wolfskäfigs gewählt, wohl um die Nähe zwischen Atilla und dem Wolf zu zeigen. Der Wolf wurde von denselben gequält wie Atilla.

Und wie es für einen Empörer nahezu standesgemäß erscheint, ist der (vorgebliche) Auslöser für die körperliche Züchtigung des Helden Gotteslästerung: „[...] около волчьей клетки, били его, потому что он осмелился броситься на их божество.“ (ebd.) Es ist, wie gesagt, das zweite Mal in diesem Romanfragment, dass Atilla brutal verprügelt wird, das zweite Mal das er keine Chance hatte, sich zu wehren. Auch Atillas Reaktion ist in beiden Fällen gleich, nämlich Schweigen (siehe oben): „Их было много, они были сильнее Атиллы, он лежал молча. Они испугались, что он молчит, перестали бить и ушли.“ (ebd.)

So wie sich der Wolf in einem (tatsächlichen) Käfig befindet, genauso ist Atilla in einer käfig-artigen Institution gefangen, ist durchdrungen, von dem Willen, ja dem Zwang, auszubrechen, oder sich zumindest aufzulehnen, indem er Verhaltensmuster an den Tag legt, die einem Raubtier ähneln. Hier, bei dem Wolf findet er seinen einzigen adäquaten Kameraden und Leidensgenossen: „[...] что сквозь прутья клетки волк смотрит на него желтыми глазами, как будто молча говоря ему.“ (Замятин 2018: 301f)

Nachdem wir nun schon einiges über Atilas Charakter wissen, kommt es uns gar nicht mehr so seltsam vor, dass er sich an einen Wolf hält, wenn er körperliche Wärme sucht, die ihn an seine Kindheit erinnert: „[...] ему нужно было, чтобы его коснулось сейчас теплое, каким в детстве была Куна.“ (Замятин 2018: 302)

In der folgenden Passage bedient sich Zamjatin wieder des *Zitterns* als Zeichen für Energie und gönnt seinem Helden Atilla einen Moment ohne Hass und Kampf: „Волк вздрогнул, но продолжал стоять, его глаза были крепко связаны с глазами Атиллы.“ (ebd.) Der Wolf ist der einzige, dem Atilla seine innigsten Wünsche und seine Gedanken mitteilt: „– Я его убью, – сказал Атилла. Волк, не шевелясь, как будто все понимая, слушал.“ (ebd.) Das gefangene Tier, als das lebendigste, natürlichste in diesen Mauern, mitten in erstarrter Kultur, ist die vertrauenswürdigste und bekannteste Erscheinung für den jungen Hunnen, mit ihm durch ein ähnliches Schicksal verbunden, nämlich einen Käfig: „С этого дня Атилла часто приносил волку мясо и говорил то, что ему нужно было сказать вслух и что он не мог держать запертым в себе“ (ebd.)

Atilla muss vom väterlichen Adolb daran erinnert werden, dass er hier ist, um zu lernen. Hier ist zu betonen, dass es darum geht, dass Wissen dieser Zivilisation in sich aufzunehmen, nicht deren Verhalten oder deren erstarrtes Leben: „– Помни, что велел тебе отец: узнать у них все, что они знают.“ (ebd.)

Mit der Sprache der Römer war es, wie mit allem anderen, das römisch war, es widerstrebt dem hunnischen Naturell und forderte eine Reaktion heraus, die man fast mit einer Allergie vergleichen könnte: „Для Атиллы эти слова были похожи на их еду: его уши отрывали эти слова, [...]“ (ebd.) Wenn Atilla die römischen Worte ausspricht, klingt es, wie ein Baum oder irgendein Objekt aus Holz, dem man Gewalt antut. Hier ist ein Kontrast zu den steinernen, römischen Gegenständen zu erkennen: „[...] но они выходили из его рта жесткие, как дерево, они скрипели и скрежетали.“ (ebd.)

Die Bilder, die Zamjatin von den Römern und Römerinnen zeichnet, überraschen immer wieder aufs Neue durch die Absurdität, die sie darstellen sollen: „Пальцы на коленях у горбуна задвигались быстрее, как будто убегая, и он ответил только: [...]“ (Замятин 2018: 303)

Als Atilla versucht, dem Rat seines älteren Gefährten Adolb zu folgen, und zu lügen, muss er erkennen, dass er es mit den Römern und den angepassten Barbaren noch nicht aufnehmen kann:

„– Вот как, мальчик! Ты уже умеешь лгать?

Атилла увидел, что не умеет, [...]“ (ebd.)

Ein weiteres Beispiel für Energielosigkeit und Erstarrung, die in einem Satz mittels mehrerer Bilder und Symbole dargestellt wird ist auch das nächste Zitat aus Zamjatins Romanfragment: „Белые каменные головы смотрели опустошенными глазами.“ (ebd.)

Der römische Kaiser wird von Zamjatin nicht nur als kränklich und schwächlich, sondern auch als übertrieben ängstlich skizziert. Bemerkenswert ist hier, dass es in Großstädten, wie Rom üblicherweise von Ratten nur so wimmeln muss, besonders wenn man davon ausgeht, dass Kanalisation und Hygiene in der Antike nicht vergleichbar waren, mit den Standards im 20. Jahrhundert. Folglich muss der Imperator, bei Zamjatin, panische Angst vor der Stadt gehabt haben: „Император смертельно боялся крыс, [...]“ (ebd.) Um eine Ratte zu jagen (die Atilla übrigens erfunden hatte, um das Lügen zu üben), rennen die Jünglinge, die ursprünglich aus verschiedenen Teilen Europas kommen, herbei, was wahrscheinlich eine Anspielung auf den historischen Attila ist, der die Barbaren des Kontinents tatsächlich herbeirufen konnte, wenn er wollte (siehe oben) Das Täuschen war beim erwachsenen Atilla ebenfalls ein Teil seines Erfolgs (siehe oben): „Со всех сторон сбегались люди.“ (ebd.) Die erfolgreiche Lüge Atillas bedeutet, dass sich der einzelgängerische Empörer den zivilisierten Gepflogenheiten anpasst, wie im Adolb geraten hatte: „Горбун и все поверили, это было хорошо. В следующие дни он продолжал учиться этому.“ (ebd.)

Bewegung ist in einem römischen Palast dann ungewöhnlich, wenn seine Bewohner die Energie, sich zu bewegen, teilweise eingebüßt haben. Passend dazu das Flüstern, also das lautlose bzw. das energiearme Sprechen: „Однажды во дворце было необычное движение. Люди шептались по углам.“ (ebd.)

Einer von Atillas jungen Schicksalsgenossen hatte sich bemerkenswert schnell angepasst, noch dazu auf eine Art und Weise, die beim jungen Hunnen eine der schon erwähnten inneren Abwehrreaktionen hervorruft: „[...] он был надушен. Атилле хотелось сбросить его руку, ему был невыносим этот запах, [...]“ (Замятин 2018: 304)

Der Bucklige steht mit seiner Verunstaltung und seinen Verhaltensauffälligkeiten, wie niemand sonst, vielleicht mit Ausnahme des Imperators, für das degenerierte Rom. Das gerade er zu den Ausbildern Atillas zählt, soll uns verdeutlichen, wie zwingend der Widerstand des Hunnen eigentlich ist:

Пальцы на коленях у горбуна метались, дергались. Он вскочил и забегал по ковру, он говорил, может быть, не с Атиллой, а с самим собой [...]. (ebd.)

Atilla, der die politischen Verquickungen von Hunnenreich und Imperium Romanum wohl noch nicht kannte, wird mit einer Ansicht konfrontiert, die er nicht begreifen kann und zu

seinem Hass auf Rom zumindest zeitweilig eine gewisse Ambivalenz hinzufügte: „[...] и если что может теперь спасти Рим, то это только хуны [...]“. (ebd.)

Ein schwarzer Bart ist, wie schon besprochen, bei Zamjatin ein sicheres Zeichen für einen Unangepassten (siehe oben). Die Bibliothek ist, auch im sonst erstarrten Rom, ein Ort geistiger Energie und den Lehrer Bassus haben wir schon als teilweise aufrührerischen Geist kennengelernt: „Басс был в библиотеке, он разговаривал с чернобородым врачом.“ (Замятин 2018: 305)

Ein kleiner Barbar, der ansonsten für den Handlungsablauf keine wichtige Rolle spielt, tritt hier mit einem Zeichen von natürlicher Energie, nämlich mit dem Zittern, in Erscheinung und wird, zur Bekräftigung seiner Natürlichkeit mit einem Vogel verglichen: „[...] как зимний воробей, дрожал маленький лангобард Айстульф, глаза у него тускло блестели.“ (ebd.)

Als Atilla von einem Wesen, dass er nur verachten konnte, erfährt, dass Rom einen Hunnenfürsten *gekauft* hatte, oder vielmehr dass ein Anführer der Hunnen sich von dieser kränklichen Zivilisation hat korrumpieren lassen, verursacht das die nächste Krise im jungen Leben des Fürstensohnes: „– Да, я еду к их князю Улду, – сказал горбун, – он куплен Римом, он и его войско. – Нет! – закричал Атилла, [...]“. (Замятин 2018: 304f) Diese Begebenheit führt Atilla vor Augen, wieso die anderen halbwüchsigen Barbaren ihn nicht mehr von oben herab behandelten: „Тогда Атилла понял, почему Гарицо и другие внезапно стали так ласковы с ним.“ (Замятин 2018: 305)

Der Szenenwechsel vom imperialen Palast in die Bibliothek lässt uns sofort vermuten, dass Zamjatin sich wieder dem jungen Byzantiner Priskos zuwendet, seiner zweiten Hauptfigur. Der Arzt ist mit Bart, also mit Natürlichkeit ausgestattet: „Басс был в библиотеке, он разговаривал с чернобородым врачом.“ (ebd.) Wir wissen natürlich nicht, wie der Langobarde seine letzten Tage in seiner Heimat verbracht hätte, aber wir vermuten, dass er nicht, wie ein Häuflein Elend in einem riesigen Sessel sitzen würde, wehrlos und ein Objekt der Wissenschaftler: „В стороне, на краю огромного кожаного кресла, как зимний воробей, дрожал маленький лангобард Айстульф, глаза у него тускло блестели“. (ebd.)

Auch der Lehrer Bassus ist im Kontrast zu Atilla und den anderen Hunnen zu sehen. Seine gesamte Komplexität und Widersprüchlichkeit stellt einen Gegensatz zur direkten Art des Hunnen dar. Hingegen sehen wir am jungen Priskos zumindest die Anlagen für so einen vielschichtigen Geistesmenschen:

Он, как всегда, шутил, улыбался. Казалось, непроницаемой сетью улыбок он был защищен от всего, он мог отшутиться от всех опасностей, страданий, может быть, даже от самой смерти. (ebd.)

Der Lehrer Bassus nimmt seinem Schüler Priskos gegenüber explizit das Wort *Krankheit* in Bezug auf Rom in den Mund, der spaßige Rahmen schwächt die Aussage zwar leicht ab, ändert aber nichts am deutlichen Wortlaut. Und als Alternative zum Kranksein wird der oben erwähnte Langobarde, also ein Barbar angeführt: „[...] может быть, через несколько дней и мы, вместе со всем Римом, будем навсегда исцелены от всех болезней, как этот маленький варвар?“ (ebd.) Chaos und Schöpfung werden hier mit einer Selbstverständlichkeit ins Treffen geführt, als ob es überhaupt keinen Zweifel am Untergang der (römischen) Zivilisation geben könnte. Die Vielschichtigkeit des Lehrers wird hier dadurch markiert, dass er zwar die Bibel zitiert, aber zugleich argumentiert wie ein Heide. Erwähnenswert ist auch die Reihenfolge: Tier *vor* Mensch: „Снова – хаос, снова – первый день творенья. Разница от Библии только в том, что скоты окажутся созданными в первый день, а человек – может быть потом, если у бога истории найдется свободное время, а если нет...“ (Замятин 2018: 306)

Priskos' Erröten kennen wir mittlerweile als Charakteristikum. Was erwähnt werden sollte, ist die Begleiterscheinung, die dabei auftritt, nämlich die Unfähigkeit zu sprechen. Auch Atilla ist manchmal von seinen Gefühlen so überwältigt, dass es ihm die Sprache verschlägt. Ein Unterschied ist freilich, dass der junge Hunne den Kopf senkt, wie ein Stier, während der Student aus dem byzantinischen Reich rot anläuft. Der andere Unterschied ist das Gefühl, das diesem Phänomen zugrunde liegt; bei Atilla ist es entweder Zorn oder Hass, hingegen bei Priskos ist es eher Scham, das bedeutet der Student ist (erwartungsgemäß) als der feinsinnigere einzustufen: „Когда свернули за угол, он покраснел, набрал воздуха, чтобы говорить, - и не мог.“ (ebd.)

Während Atilla sich bei allen möglichen Gelegenheiten gegen Autoritäten aufbäumt, ist Priskos bereit, seinem Lehrer gebeugt zu folgen, offenbar ohne dabei zu erröten: „Приск, сутулясь, пошел за ним.“ (ebd.)

Während für Bassus bisher das Netz als Metapher für sein Gesicht diente, variiert es Zamjatin hier zu einer Kette. Dass er andere mit Mimik und dem Ausdruck der Augen fesseln kann sagt zwar einiges über seine, ihm innewohnende Energie aus, lässt allerdings die, die sich von ihm in Beschlag nehmen lassen, als schwächlich erscheinen: „Он медленно обвел глазами всех, как цепью, связывая их взглядом. В углу он увидел Атиллу.“ (ebd.)

Womit Atilla die ganze Zeit zu kämpfen hatte und was ihn an seinen Mitgefangenen abgestoßen hatte, wird hier artikuliert: die Barbaren sind gar keine Barbaren mehr: „Он говорил так каждый день, надо было, чтобы эти варвары хорошо запомнили, что они – уже римляне.“ (ebd.)

Ein weiteres Beispiel für die Bedeutung von Gesichtern in Zamjatin's Symbolik, diesmal versehen mit Anzeichen von Bewegung, also Energie, ist folgender Ausschnitt: „Тонкая сеть на лице Басса зашевелилась.“ (ebd.) „– Да здравствует Рим! – закричали все.“ (Замятин 2018: 307) Das Markenzeichen des Helden, das an Hörner erinnert (wie bei manchen Vorstellungen vom Teufel), das besonders dann zutage tritt, wenn er besonders direkt oder besonders unvorbereitet mit Rom und seiner Aura konfrontiert wird, bleibt im Prinzip gleich, wird von Zamjatin nur variiert: „Атилла молчал, нагнув лоб с двумя торчащими вихрами, похожими на рога.“ (ebd.) Psychosomatische Symptome von denen sonst (wohl bis heute) noch nie jemand irgendetwas gehört hatte, treten bei Atilla auf, als Abstoßungsreaktion auf Rom: „– У меня болит язык, – сказал он; римские слова, выходя из его рта, скрипели и скрежетали.“ (ebd.) Atilla zeigt seine wunde, blutende Zunge und bringt seinen Lehrer damit für einen Augenblick in Verlegenheit, denn auch der Gelehrte hatte vermutlich nicht damit gerechnet: „Потом он высунул язык и показал его Бассу, по языку струилась кровь, [...]“ (ebd.) Daraufhin folgt ein mentales Duell ein Kampf, wofür der Hunne gerüstet ist. Der Gelehrte jedoch ist dieser Situation (vorerst) jedoch nicht gewachsen: „[...] они боролись глазами, как копьями, – и Басс отвернулся.“ (ebd.) Doch relativ rasch kehrt Bewegung (Energie) ins Antlitz des Intellektuellen zurück, und der Tiervergleich sagt uns, dass Zamjatin das als Zeichen von Natürlichkeit und Vitalität verstanden wissen will: „Басса зашевелилось, как клубок змей, [...]“ (ebd.)

Bassus macht sich augenscheinlich keine Illusionen über den Charakter Atillas und das ist einer der Gründe, wieso er das Geschäft mit den Hunnen öffentlich und in dieser Art preist. Es ist Hohn und Triumph des Römers, der weiß, dass die Barbaren, wenn durch nichts anderes, dann mit römischem Gold zu manipulieren sind: „Жаль, жаль, [...] И чтобы вы все знали, как Рим ценит благородство, я вам скажу, что за него заплачено тысяча пятьсот фунтов чистейшего, как это благородство, золота...“ (ebd.)

Eine weitere, starke Gefühlsäußerung des jungen Hunnen ist die erwartete und von Bassus sicher gewollte Folge: „Атилла задышал так громко, что все обернулись к нему.“ (ebd.)

Das leuchtende Haar Placidias zeugt von typisch römischer Prunksucht: Все встали: это была Плацидия, сестра императора. „Ее волосы сверкали, они были огненно-рыжие и были осыпаны золотой пудрой.“ (Замятин 2018: 308) Priskos wird bei ihrem Anblick, nicht zum ersten Mal, vom Autor mit der kräftigen Farbe Rot ausgestattet: „Красный, полуоткрыв рот, Приск смотрел на Плацидию.“ (ebd.)

Die Aussage Garizos ist nicht wegen ihrer Schlüpfrigkeit interessant, sondern weil er die Farbe der Haare erwähnt. Wir haben schon mehrmals erwähnt, dass Gold ein Markenzeichen

Roms ist: „– У этой девочки, должно быть, волосы везде такие же золотые, как на голове.“ (Замятин 2018: 309) Die Folge der Bemerkung Garizos ist, dass sich Priskos bärenhaft, d.h. wie ein wildes Tier in Richtung Garizo bewegt. Wir denken natürlich sofort an die Zamjatins Vergleiche von Atilla: „Приск задел ее, по-медвежьи, тяжело шагнув по направлению к Гарицо.“ (ebd) Ebenso wie Atilla sieht Priskos aber von der Durchführung einer physischen Attacke ab. Im Abgang unterscheidet er sich allerdings vom jungen Hunnen: „Уже подойдя к Гарицо, он как будто вспомнил что-то, растерянно заморгал, повернул под прямым углом и выбежал в дверь.“ (ebd.)

Wilde Blicke und Schweigen sind Verhaltensmuster, die wir von Atilla kennen und diesem jederzeit zutrauen. Dass Priskos gegenüber seinem Lehrer ein solches Verhalten an den Tag legt, ist, angesichts der vorher beschriebenen Verhaltensmuster des jungen Byzantiners, nicht zwingend vorhersehbar: „Приск только взглянул на него дикими глазами и, ничего не ответив, быстро пробежал мимо.“ (ebd.) Als Placidia Priskos dann noch den Rücken kehrt, bricht für den Jüngling eine Welt zusammen: „Приск увидел, как огромная – в два человеческих роста – дверь в императорские покои открылась перед ней, потом захлопнулась. Все было кончено.“ (Замятин 2018: 310)

Das Zusammentreffen Atillas mit dem römischen Imperator hat die Inkompatibilität des jungen Barbaren mit Rom genauso vertieft, wie der Kontakt mit seinem römischen Lehrer und seinen angepassten Mitschülern.

Priskos, indes, erlebt das scheinbar einzige *natürliche* Vergnügen in diesem Rom: die Erotik, auch wenn er eine vorläufige Enttäuschung hinnehmen muss.

6.6. Analyse von Kapitel VI

Die drei Tage, die der junge Hunne seinen Freund, den Wolf, nicht gesehen hat lassen uns an die drei Tage vom Tod bis zur Auferstehung Jesu denken. Das Bild des laufenden Knaben, der zu seinem einzigen Freund, zu einem wilden Tier, eilt, bildet einen scharfen Kontrast zu dem Ort des Geschehnisses, zum Zentrum der damals noch dominierenden Zivilisation: „Три дня Атилла не видел волка. Теперь он взял спрятанный за обедом кусок мяса и пошел в парк.“. (Замятин 2018: 310)

Ob Zamjatin sich mit Werwolfs-Legenden beschäftigte, ist mir nicht bekannt, allerdings könnte das Treffen des jungen Mannes mit dem Wolf bei Vollmond eine Anspielung in diese Richtung zu sein. Der Pleonasmus *schwarzer Schatten* dient wohl zur Verstärkung der

dunklen Ausstrahlung, mit der der Autor *Atilla* ausstattet (vgl. Гуделева 2008: 175): „Была полная луна, каменные плиты на дворе лежали мягкие и белые, как будто это был снег. Под дворцовой стеной была черная тень.“ (Замятин 2018: 310)

Die römischen Wachen, die vom *blutenden* Baum singen, singen von ihrer vermeintlichen Befriedung der Natur: „[...] один чуть слышно пел песню о том, как он рубил дерево, а из дерева потекла кровь.“ (ebd.)

Selbstverständlich könnte man die Gewandtheit Atillas auch ausdrücken, indem man ihn mit einer Katze oder einem anderen Tier vergleicht. Tatsächlich rückt Zamjatin ihn aber, zweifellos um die Nähe der beiden zueinander zu untermauern, in die Nähe des gefangenen Wolfes: „Ступая неслышно, как волк, Атилла проскользнул в парк.“ (ebd.) Immer wieder beschreibt Zamjatin mit verschiedenen Mitteln, wie ausgestoßen Atilla sich fühlt: „[...] Атилла знал, что там сейчас Басс, Гарицо, Уффа и остальные играют с женщинами.“ (ebd.) Im folgenden Zitat geht es nicht nur um die vermeintliche Tierliebe des Hunnen. Tatsächlich operiert Zamjatin auch hier wieder mit Worten, die in seiner Symbolik für Leben und Energie stehen. Füttern bedeutet, das Atilla das Tier mit Energie versorgt, während der Wolf ihm dafür Wärme (also ebenfalls Energie) gibt: „[...] можно было кормить волка и чувствовать его теплоту.“ (ebd.) Der hunnische Fürstensohn bemerkt eine weitere Gemeinsamkeit zwischen ihm und dem Tier: „Атилла понял, что волк был злой. Гарицо и другие часто дразнили его, [...].“ (Замятин 2018: 310f) Das, was Atilla sich selbst nicht verschaffen kann, das besorgt er dem Wolf: die Freiheit, gefolgt von einem schnellen Tod. Natürlich können wir voraussetzen, dass Atilla voraussah, dass man den Wolf nicht frei herumlaufen lassen würde, sondern dass er schnellstmöglich unschädlich gemacht würde. Der Wolf, der einst die Gründer der heiligen Stadt Romulus und Remus gepflegt hatte und daher als Schutzpatron Roms galt, wird in Zamjatins unvollendeten Roman zu einer Bedrohung und, um mit Popova zu sprechen, verwandelt sich in seinen zukünftigen Eroberer Atilla (vgl. Попова 2009: 658): „[...] потому что он сейчас видел все, что произойдет. Он нагнулся и открыл дверь клетки. Волк, блестя глазами, сидел все так же, забившись в угол, но Атилла знал, что потом он выскочит.“ (Замятин 2018: 311)

Der Autor setzt Atilla ein weiteres Mal teilweise mit einem Wolf gleich. Stein (besonders *der Baustoff* Stein) hat in der Natur-Zivilisations-Dichotomie (bei Zamjatin gleichbedeutend mit Energie-Entropie-Dichotomie) immer die Bedeutung von Zivilisation (Entropie). Außerdem erscheinen uns Wolfsschritte auf weißem Stein als etwas Deplatziertes oder gar als etwas Unnatürliches, ein Eindruck, der beinahe während des gesamten Aufenthaltes Atillas in Rom vorhanden ist: „Мягкими волчьими шагами Атилла снова прошел по белым плитам

двора“ (ebd.) Seit Atilla im Park auf den gefangenen Wolf getroffen ist, vergleicht Zamjatin in mit diesem Tier öfter als mit anderen, als ob der junge Hunne Attribute des Wolfs absorbiert hätte: „У себя в комнате Атилла стоял, не шевелясь, сделав уши острыми, как волк, чующий добычу.“ (ebd.) Das Rot, das Gefahr symbolisiert (vgl. Гуделева 2008: 173), gilt hier für Atilla und den Wolf gleichermaßen: „Красная полоска из-под двери разрезала темноту комнаты, как нож“ (Замятин 2018: 312)

Eine Nachricht, die Rom erschütterte, war für den jungen Hunnenfürsten, wie eine Erlösung: „Всадник привез известие, что хуны изменили, они внезапно напали на римскую заставу и изрубили всех.“ (ebd.) Die Fackeln stehen sinnbildlich für die Hoffnungen, die man in Rom auf das hunnische Entsatzheer gesetzt hatte: „Смола с факелов, шипя, падала на пол.“ (ebd.)

Mir ist zwar nicht bekannt, welche Meinung Autor selbst zu Inzest hatte, aber aus dem dekadenten, kränklichen Bild, das Zamjatin sonst von spätantiken Rom zeichnet, ist zu schließen dass die sexuelle Beziehung der Kaisers mit seiner Schwester eher als Komplettierung dieses Bildes dient: „Все во дворце знали, что император часто спит с сестрой.“ (Замятин 2018: 313)

Die Panik, die der Verrat der Hunnen hervorruft, äußert sich, besonders im Palast des Kaisers, in vielen Varianten: „Одна туфля зацепилась за порог и соскочила.“ (ebd.)

Ein Kontrast, der mehrmals im Roman auffällt, ist das der zwischen dem schwächlichen, römischen Kaiser, und seinem unmittelbaren Umfeld, wo es einige kraftstrotzende, junge Barbaren gibt: „У дверей императорской спальни стоял огромный светловолосый аллеман, любимец Гонория.“ (ebd.) Das Schoßhündchen des Imperators ist zweifellos u.a. als Kontrast zum Wolf zu sehen, mit dem sich der Held des Romans, Atilla angefreundet hatte. Das winselnde Hündchen und das Verhalten des Imperators drücken symbolisch aus, wie unfähig man mittlerweile an der Spitze des Staates ist, mit Krisen umzugehen:

Белый мальтийский щенок императора выскочил из-под кровати и залам. Император поднял налитые сном веки, они сейчас же снова упали. Он, не глядя, опустил руку, поднял подол Плацидии и провел рукой вверх по ее горячей, круглой ноге. (ebd.)

Symptomatisch scheint nicht nur der Ton zu sein, in dem Placidia, des Kaisers Schwester mit ihrem Bruder redet, sondern auch die Situation, in der das geschieht. Während Rom bedroht wird, hat der Kaiser Honorius die Hand an den Beinen seiner Schwester: „– Дурак! Оставь! – оттолкнула она его руку. – Случилось несчастье.“ (ebd.) Der Imperator und der Eunuch reden in diesem Affenzirkus vom Gockel des Kaisers:

– Рим... Рим... – евнух не мог говорить. – Что - Рим? – Рим - погиб! – неожиданно громко выкрикнул евнух и заплакал. Император вскочил. (ebd.)

Zamjatin bedient sich bei der Charakterisierung seiner Figuren nicht nur körperlicher Missbildungen und verschiedener *Zeichen* im Gesicht sondern auch Entstellungen, die durch Mimik hervorgerufen wird: „Его маленький, тесный рот сдвинулся влево, глаза стали круглыми, [...]“ (ebd.)

Auch die Fürsorge, die der Kaiser seinem Hahn entgegenbringt, ist angesichts der drohenden Staatskrise ein weiterer Baustein in Zamjatins Mosaik, dass das sterbende Rom in den Händen eines inkompetenten, ja unreifen Mannes zeigt: „– Мерзавцы! – закричал он. – Обкормили?“ (Замятин 2018: 314) Am Rande sei hier erwähnt, dass Zamjatin seinen Kaiser Honorius auch in vielen Belangen, also auch in intellektuellen, mit Schwerfälligkeit ausstattete:

Потом он понял: император говорит о своем любимом петухе. – Нет, не петух! Город Рим! Империя! – сказал евнух, с силой вталкивая в императора каждое слово. Гонорий громко с облегчением вздохнул. (ebd.)

Eine etwaige Überfütterung des *kaiserlichen Gockels*, der ja auch *Rom* heißt, hat den Imperator vergessen lassen, dass es ja auch eine Stadt gibt, die Rom heißt. Erst nach und nach begreift er und erinnert sich seiner Verantwortung für die Stadt: „– Фу, как ты меня напугал! Значит, мой маленький Рим жив? Ну, хорошо. Тогда что же случилось?“ (ebd.) Seine Reaktion auf die Bedrohung durch das Hunnenheer ist passend zu dem, was wir bisher über Honorius erfahren haben: „Когда император, наконец, понял, что хуны изменили, что завтра утром они уже могут ворваться в Рим, ноги у него стали мягкими, он лег.“ (ebd.)

Als Kaiser Honorius endlich versteht, wie es um die Stadt und damit um das Reich bestellt ist, kann er nur wie ein kraftloses Kind reagieren: „[...] растерянно повторял он, стараясь плотнее закутаться одеялом.“ (ebd.) Während Zamjatin in den vorigen Auftritten des Imperators dessen Schwächlichkeit, Kränklichkeit, Mutlosigkeit und Dekadenz darstellte, ist jetzt im Angesicht des Untergangs vor allem dessen Kraftlosigkeit die beherrschende Größe: „[...] исподлобья посмотрел на нее и быстро спустил с кровати худые голые ноги.“ (ebd.)

Priskos, der Byzantiner, bzw. Ost-Römer, ist von einer *Krankheit* heimgesucht, die ihn von den meisten im Roman dargestellten, schwächlichen West-Römern unterscheidet, nämlich von Liebeskummer. Zu dessen Heilung geht er zu seinem Lehrer, wissend, dass die Kur schmerzhaft sein würde: „Приск пришел к Бассу так, как люда идут к хирургу: они знают, что сейчас в их живое тело войдет нож, [...]“. (ebd.)

Das Verhältnis Zamjatins zu Frauen scheint sich in der Wahrnehmung seiner Helden, Frauen betreffend, zu äußern: „Эта боль называлась Плацидией.“ (Замятин 2018: 315)

Die Unordnung, die Priskos bei Bassus vorfindet, sieht zwar nach einem Zeichen von Schwäche aus, allerdings sind in Zamjatins Werk Ordnung und Glätte negative Zeichen (vgl. Goldt 1995: 482): „Он с удивлением смотрел на жалкий облупленный потолок, на брошенный на полу травяной веник, на черствый кусок сыра на столе.“ (Замятин 2018: 315) Die Bedeutung der Runzeln im Gesicht, wie aller *Zeichen* im Gesichts- und Kopfbereich, haben wir schon besprochen (siehe oben): „Но вместо всегдашних улыбок по этим морщинам сейчас ползли вниз... слезы!“ (ebd.)

Bassus ist, wie die meisten Figuren in diesem Text, nicht mit einer funktionierenden Beziehung gesegnet. Der Tod seiner Frau scheint für ihn unerwartet zu kommen und, trotzdem sie getrennt lebten, Wirkung bei ihm zu haben, obwohl er vorerst nicht viel Worte darüber verlieren will: – [...] ее звали Юлия, она умерла... Моя жена умерла сегодня.“ (ebd.) Der abgeklärte, zynische Gelehrte zeigt sich Priskos als verwundeter Mensch: „Басс поднял голову, глаза у него были сухие, капли на лице как будто проступали через кожу изнутри.“ (Замятин 2018: 316) Die Bedeutung von Gesichtspartien bei der Beschreibung von Persönlichkeiten wird auch in der nächsten Zeile sichtbar, auch wenn sie von einem von Zamjatins Protagonisten vorgenommen wird. Ob es zwischen diesem *Stier* und Atilas *stierähnlichem* Haarschopf einen Zusammenhang gibt, ist schwer zu sagen: „– Она давно ушла от меня с низколобым кретином, цирковым атлетом, быком!“ (ebd.)

Die Verschmutzung des Goldrahmens durch Fliegen ist symbolisch für den Niedergang römischen Prunks. Priskos wird im Verlaufe des Romans immer wieder mit diesen Insekten in Verbindung gebracht wird, sodass die Fliegen beinahe zu Adlaten des jungen Byzantiners werden:

„Потом он разглядел на стене картину в золотой засиженной мухами раме: [...].“ (ebd.)

Das Bild von Pasiphae erinnert natürlich an die griechische Sage von der Vergewaltigung Europas durch Zeus. In dieser Darstellung wird die Frau auf ihre körperliche Funktion innerhalb des Geschehens reduziert, indem das Antlitz verdeckt dargestellt wird. Außerdem ist bemerkenswert, dass es wieder Priskos ist, der im Handlungsverlauf des unfertigen Romans mit Sexualität konfrontiert wird, zweifellos auch deshalb, weil der andere Held, Atila noch ein Kind ist: „Пасифая, стоя на четвереньках, отдавалась быку, ее лица не было видно, оно было закрыто ее распущенными волосами, [...].“ (ebd.) Unter dem Gemälde befindet sich noch ein weiteres Kunstwerk, dass durchaus dazu geeignet ist, die

erotische Phantasie (ebenfalls ein Zeichen von Energie) des jungen Byzantiners anzuregen: „[...] две стеклянные змеи, соединившиеся жалами.“ (ebd.)

Um die Bedeutung von Zeit als feinem, blauen Strahl zu erklären benötigen wir wieder eine Interpretation von Zamjatins Farbsymbolik. Gudeleva interpretiert Blau als Farbe der Ewigkeit, also als Symbol für Zeit, und Zeit bringt die Beruhigung von sozialen Widersprüchen im Laufe der Geschichte (vgl. Гуделева 2008: 178): „Время текло в них тоненькой голубой струйкой.“ (Замятин 2018: 316)

Manchmal verrät Bassus doch, welche Gedanken und Gefühle ihn bewegen: „[...] я сразу разбогател, мне теперь уже незачем тратить деньги на обтесывание кретинов... Впрочем, нет: это меня забавляет.“ (Замятин 2018: 317) Bassus, die personifizierte Verbindung der beiden Helden, Atilla und Priskos, erzählt seinem byzantinischen Schüler vom jungen Hunnenfürsten, allerdings ohne weitere Folgen für die Handlung oder die persönliche Entwicklung der beiden Charaktere: „[...] у меня есть молодой хун, он держится крепко, но я добьюсь своего!“ (ebd.) Wie wenig Bassus von seiner eigenen, der römischen Zivilisation hält, zeigt sich auch in einem Gespräch über Medizin. Der Hinweis auf China ist vor dem Hintergrund der (mutmaßlich) fernöstlichen Herkunft der Hunnen zu verstehen: „[...] привезенное из Китая, они мудрее нас, они умеют лечить даже души.“ (ebd.)

Auch das Bild des winselnden Hündchens, mit der Auffälligkeit am Ohrlappen ergänzt das Bild einer Stadt, die die Lebewesen, die darin wohnen, verunstaltet: „Сзади жалобно скулил увязавшийся за ними на улице щенок с вывернутым наизнанку ухом.“ (ebd.)

Wenn sich Wände vom Menschen entfernen, also Platz freigeben, ist das befreiend und ein Bild, das ein positives Gefühl beschreibt: „Было так, будто отодвинулись какие-то стены и Приск стал расширяться, сначала медленно, а потом все быстрее.“ (ebd.)

Das Bild, das wir als nächstes untersuchen, könnte einem Gruselroman entstammen, denn hier deutet nichts auf Vitalität hin: „Горькая, зеленоватая луна в небе, облитые бледным светом поля под Флоренцией, темные, ничком трупы, [...]“ (Замятин 2018: 318)

Schwarze Menschenwogen sind natürlich wieder mittels der Farbsymbolik Zamjatins zu erklären und das Bild *der Gefahr* (vgl. Гуделева 2008: 172) aus dem Osten mutet wie eine Anspielung auf zeitgenössische, politische Umstände an: „[...] черные человеческие волны, несущиеся с Востока, [...]“ (Замятин 2018: 318). Außerdem sei hier an das Erlebnis erinnert, das Zamjatin in Jaffa hatte, als er von einer mächtigen Woge erfasst wurde (siehe oben)

Der Eindruck, den die erotischen Erlebnisse auf den jungen Priskos gemacht haben setzt sich in einer Mischung aus Tagtraum und Vision fort, die er hat, als er mit Bassus durch die Straßen Roms geht: „[...] Пасифая-Плацидня, на четвереньках - голая, мерзкая, прекрасная...“ (ebd.) Dieser Zustand führt in bis zu einem ekstatischen Höhepunkt: „[...] он был как вездесущий Бог.“ (ebd.) Die pseudo-theologischen Anwendungen von Bassus sind natürlich nicht vergleichbar mit dem unreflektierten Aufbegehren Atilas, aber hier wird ein Samen gepflanzt, der in Priskos, so wie wir ihn kennengelernt haben, wohl seine Früchte tragen wird:

– Да, да. Ибо: «Человек имеет повеление стать богом», этому учил нас Василий Великий. Так что мы, милейший мой Приск, выполняем завет церкви... с помощью китайских пилюль! (ebd.)

Dieses Mal ist der Fluss nicht steinern, sondern, nach der Farbsymbolik Zamjatins, schwarz, hier eher Tod symbolisierend (vgl. Гуделева 2008: 172): „В черной воде дрожали огни Рима, [...].“ (Замятин 2018: 318)

Bassus macht unmissverständlich Rom für seinen, Bassus, Tod verantwortlich und prophezeit Priskos selbiges Schicksal: „[...] – Ты станешь как я, ты здесь погибнешь.“ (Замятин 2018: 319). Das Buch, von dem Eusapius spricht, hätte wohl in dem Teil, den Zamjatin nicht mehr schreiben konnte, eine nicht unerhebliche Rolle spielen sollen:

Евзапий сказал, что ему стыдно напоминать об этом - о том, что он жил как нищий, во всем отказывал себе, только чтобы собрать эти деньги и дать Приску возможность написать книгу. (ebd.)

Die Schriften über das römische Reich der Spätantike, die der spätere Historiker Priskos als Erwachsener zu Papier bringen wird, werden mit der Bibel verglichen, wobei hier die Gemeinsamkeit weniger in der Bedeutung des Buches, als vielmehr in der Person liegt, mit der Priskos verglichen wird, nämlich in Noah: „Такую книгу, великую и страшную, мог бы написать Ной в дни потопа [...].“ (ebd.)

Dass Bassus gerne die Bibel für seine Lehren benutzt, haben wir schon festgestellt. Inwiefern dies mit der mutmaßlichen, damaligen Lehre im Einklang steht, müsste man in einer eigenen Forschung untersuchen, bis jetzt ist mir keine solche bekannt.

„– Ты, Приск, избран был Ноем, тебе была доверена эта книга, а ты... [...].“ (ebd.) Von einer spektakulären Bildhaftigkeit begleitet, lässt Zamjatin Priskos seinem Lehrmeister Bassus versprechen, dieses Buch zu schreiben: „Под ногами качался и исчезал утопающий Рим.“ (ebd.) Um dieses monumentale Werk zu schreiben, muss Priskos weg aus Rom, und

sein Abschied von seinem Lehrer ist ein feierliches Versprechen: „– Я напишу эту книгу! – крикнул он. – Клянусь тебе: я напишу ее, я уеду отсюда!“ (ebd.)

Die Vorzeichen für den Untergang Roms haben sich in diesem Kapitel gemehrt. Atila hat den einzigen Freund gefunden, den er in dieser Umgebung haben kann, ein wildes Tier, das ebenso eingesperrt ist wie er selbst.

Priskos ist langsam an die Tatsache herangeführt worden, dass seine Berufung die des Geschichtsschreibers ist.

6.7. Analyse von Kapitel VII

Der bedrohliche Himmel ist hier rot, laut Gudeleva als bedrohlich zu deuten (vgl. Гуделева 2008: 173): „Багровое, распухшее небо над замком Святого Ангела покачивалось, готовое рухнуть.“ (Замятин 2018: 320) Die Reaktion des Kaisers Honorius auf eine Staatskrise haben wir schon einmal erwähnt. Hier deutet Zamjatin ein weiteres Mal auf das Fehlen jeglicher Problemlösungskompetenz seitens des Imperators hin, wenn er bei seiner Schwester jammert: „На, смотри: у меня опять лихорадка.“ (ebd.)

Ein weiterer Punkt in dem Zamjatin den Imperator als Kontrast zu seinem Helden Atila zeichnet, ist die Konfliktbereitschaft. Während sich Atila, wie wir schon gesehen haben, am liebsten auf die (erwachsenen) Römer stürzen und ihnen den Garaus machen würde, ist der Imperator zu feig, seinen Legionen Befehle zukommen zu lassen, wie sie mit der Bedrohung durch die Hunnen umgehen sollen. Der römische Kaiser fürchtet sich, über diese Krise nachzudenken und lässt seine Gefolgsleute im Stich: „Он уверен, что вы и без него сумеете достойно наказать этих изменников-хуннов.“ (ebd.)

Die Kombination aus Rot Schwarz hat Gudeleva in ihrer Dissertation erklärt (vgl. Гуделева: 181). Laut dieser stellt Zamjatin mit diesem Paar die Katastrophe dar und realisiert diese Symbolik am vollständigsten in *БИЧ БОЖИЙ* (vgl. ebd.): „На дворе было пусто, черно, только красные пятна зарева шевелились на дворцовых стенах, поблескивали в зрачках лошадей.“ (Замятин 2018: 321)

Stellvertretend für die gegensätzlichen Figuren Atila und Honorius kommt es zum Aufeinandertreffen (man kann es einfach nicht Kampf nennen) zwischen dem Wolf, der kurz zuvor vom jungen Skythen freigelassen wurde, und dem Schoßhündchen des römischen Kaisers: „Он жалобно, пронзительно взвизгнул там, потом еще раз и замолк.“ (ebd.) Wir müssen daran denken, wie sich Atila schon einige Male überlegt hat, etwaige Kontrahenten

die oft gar nicht wussten, dass sie als solche angesehen werden, wie ein Raubtier anzufallen. Der Wolf, der einzige Freund den Atilla hier hat und scheinbar auch das einzige Wesen, das Atillas Respekt genießt, handelt in der Tat wie Atilla im Wunschdenken: „Волк постоял секунду, как будто выбирая, потом прыгнул на людей.“ (ebd.) Mitten im sterbenden Rom kämpfen ein Wolf und ein angepasster Barbar: „Огромный аллеман прыгнул так же быстро, как волк, на камнях забили живой узел, в котором перепутались животное и человек. Волк остался лежать, аллеман встал.“ (Замятин 2018: 322)

Zamjatin setzt seine Darstellung des römischen Kaisers Honorius als zurückgebliebenen Schwächling konsequent fort. Diesmal ist der Imperator mit seinem Nachttöpfchen beschäftigt, während er auf der Flucht vor der Staatskrise ist, die das weströmische Reich endgültig zu zerreißen droht: „Император вынул из-под сиденья экипажа серебряный дорожный горшок, помочился, [...]“ (ebd.)

Eine unvermeidliche Folge der Führungslosigkeit, ja der Kopflosigkeit Roms, ist das Verhalten der Soldaten, die ihre Posten verlassen. Diesen Status beschreibt Zamjatin lapidar: „Стены быстро опустели. Рим остался беззащитным.“ (Замятин 2018: 323) Im allgemeinen Chaos kam es sicher zu vielen Schadensfällen. Atilla genießt aber speziell das Feuer, ein Zeichen hoher energetischer Konzentration, aber auch ein Symbol für Zerstörung: „В огромном окне плясало зарево, Атилла смотрел.“ (ebd.) In einem Traum sieht Atilla den kleinen Imperator gedemütigt. Bemerkenswert an dieser Szene ist, dass im ersten Moment nicht ersichtlich ist, dass es sich um eine Traumsequenz handelt. Die Begebenheit erscheint realistisch, ebenso wie die Kleinheit des römischen Kaisers und der Triumph der Barbaren: „[...] навстречу им конники гнали императора, он был внизу, маленький, босой, [...]“ (Замятин 2018: 324)

Dass aus den Händen des Fürstensohnes Atilla roter Saft tropft ist als Spiel mit dem Ruf des historischen Attila zu verstehen, der ja als blutdurstig galt: „Атилла сжал руку крепче, люди забегали еще быстрее, и на руку к нему закапал красный сок.“ (ebd.) Atilla, der beinahe während seines gesamten Aufenthaltes in Rom einsam war, hat jetzt die Aussicht, dass ein anderer Hunne ihm Gesellschaft leisten würde und sein tristes Dasein beenden würde: „Теперь Атилла остался совсем один... Нет, не один: завтра здесь будет Улд!“ (ebd.) In Rom war die Wölfin heilig, weil ihre Brüste die Brüder Romulus und Remus genährt hatten. (vgl. Капустина 2009: 651) Das Motiv des Mordes an einem Wolf in Zamjatins Roman ist symbolisch: das Reich begeht ein Verbrechen gegen sich selbst. (vgl. ebd.)

Die Römer, die ihn suchen, weil er den Wolf freigelassen hat, führt er an der Nase herum: „[...] это было как игра: они искали его, а он был здесь, рядом с ними.“ (Замятин 2018:

324) Zur Enttäuschung Atilas entpuppt sich der Sturm der Hunnen auf Rom als Scherz. Der mutmaßliche Verräter Ul'd bietet den Römern sogar Schadensersatz für die erlittenen Verluste an. Einerseits entspricht diese Art von Humor durchaus dem Ruf den sie dank der Überlieferungen jahrhundertlang hatten, andererseits ist dieses Entgegenkommen (so muss es von Zamjatin gemeint sein), aufgrund der Schwäche und der Feigheit aufseiten der römischen Staatsspitze, nicht so leicht zu verstehen. Jedenfalls ist es für Atilla eine große Enttäuschung, was möglicher Weise der Grund für Zamjatin war, der Handlung diese Wendung zu geben: der junge Fürstensohn soll in Rom ein Martyrium durch Einsamkeit, Demütigung und Enttäuschung erleben: „[...] что он «пошутил» и что готов за каждого убитого римского солдата заплатить по два коня.“ (Замятин 2018: 326)

Als er, von römischen Soldaten gefasst, wieder in den Palast zurückgeführt wird, zeigt er die uns wohlbekannte Reaktion: „[...] но он не хотел смотреть на них, он шел, нагнув голову с двумя торчащими, как рога, вихрами.“ (Замятин 2018: 327) Der Hass des jungen Hunnen stellt eine Energie dar, die der der Römer, aufgrund ihrer Wildheit, überlegen ist und sie psychologisch bezwingt. Das Bild von den Augen, die gefletscht werden, verweist auf die vielfältigen symbolischen Funktionen, die in Zamjatins Arbeit dem Gesicht zuteilwerden: „Атилла оскалил глаза, как зубы, и взглянул на евнуха, и тот опустил руку.“ (ebd.)

Dass der rebellische Held eingesperrt wird, kommt in Zamjatins Arbeiten öfter vor, so z. B. in *МЫ* (vgl. Замятин 2003: 367), oder in *ОГНИ СВЯТОГО ДОМИНИКА*. (vgl. Замятин 2004: 221ff) Dass Atilla gerade im Wolfskäfig gefangen gehalten wird, erklärt sich einerseits aufgrund der vorangegangenen Geschehnisse, andererseits operiert Zamjatin hier mit gezielter Symbolik, die die Gemeinsamkeiten zwischen Atilla und dem Wolf noch einmal herausstreicht. Das große Schloss ist ein Zeichen der Schwäche, mit der die Kraft gebändigt werden soll, bzw. das technische Hilfsmittel das die Zivilisierten brauchen um den Halbwilden in Schach zu halten: „Атилла был закрыт в пустой волчьей клетке, на дверь повесили большой замок.“ (ebd.)

Das Motiv der Züchtigung des Helden, taucht bei Zamjatin auch in metaphorischer Form auf, wie z.B.: „На плечах и на спине он чувствовал от их смеха жгучие полосы, как от ударов кнута.“ (ebd.) Hier sind nicht nur die Menschenverachtung der Römer und die Demütigung des jungen Hunnen bemerkenswert, sondern auch die diplomatische Unklugheit der Entscheidungsträger. Denn, dass es negative Folgen für Rom haben wird, einen Fürstensohn der Hunnen derartig zur Schau zu stellen, musste zumindest einigen der Verantwortlichen klar sein. Vielleicht will Zamjatin auf diesem Weg zeigen, dass viele Römer und Römerinnen das Schicksal ihrer Stadt und ihres Imperiums sowieso schon als besiegelt

ansahen: „Их становилось все больше, как будто весь Рим собрался в парке смотреть на посаженного в клетку хуна.“ (Замятин 2018: 328) Dementsprechend hasserfüllt sind die Gedanken des gedemütigten Fürstensohnes. Dieses Mal denkt er allerdings nicht daran, seine Peiniger sofort anzuspringen, wohl aufgrund der augenblicklichen physischen Unmöglichkeit, sondern träumt schon davon, was er einst mit diesen tun wird:

Он стоял, крепко сжимая руки, как если бы в них треугольный город, на мгновение приснившийся ему ночью. Он стоял и думал, что когда-нибудь это будет на самом деле, и тогда он сожмет их всех так, что из них брызнет сок. (ebd.)

Liegt der Widerwille Atilas daran, dass er sich im Wolfskäfig wohler fühlt als in der Gesellschaft der gleichen Leute, wie zuvor, oder ist es ein Widerstreben, sich von einem Eunuchen in diesem Ton Befehle erteilen zu lassen? Zamjatin vertieft diese Frage nicht:

„– Выходи, эй, ты.

Но Атилла ни за что не хотел выйти, он вцепился в железные прутья, его не могли оторвать.“ (Замятин 2018: 329)

Die Gleichsetzung Atilas mit dem Wolf geht, auch nachdem es aus dem Käfig weggebracht worden ist, weiter. Wie ein gefangenes Tier geht der junge Hunne im Kreis: „Атилла ходил кругом, толстые стены молчали, у них не было ни начала ни конца.“ (ebd.)

Über die Bedeutung der Farbe Rot bei Zamjatin haben wir schon gesprochen: „[...] небо было исполосовано красными рубцами зари.“ (Замятин 2018: 330)

Auch die Träume und Imaginationen des Helden verdeutlichen immer ein überdurchschnittlich hohes Maß an Energie: „[...] но глазами уже выпрыгнул за ворота, [...]“ (ebd.) Im folgenden Zitat ist sicher die Assoziation mit einem Raubtier auf dem Sprung beabsichtigt. Das Tönen, das an ein Musikinstrument erinnert bringt allerdings eine musikalische Färbung in die Beschreibung, die im Zusammenhang mit dem jungen Hunnen nicht so häufig Verwendung findet: „Он весь напрягся - так, что все в нем как будто зазвенело“ (ebd.) Atila hat in Rom nicht nur gelernt effektiv zu lügen, sondern auch seine Selbstbeherrschung zu verbessern, was angesichts der, schon bekannten, überschäumenden Energie, sicher erwähnenswert ist: „Его сердце, стуча, мчалось, ему хотелось лететь, потом велел себе идти медленно.“ (Замятин 2018: 331)

Auch der Verdacht, dass die Pest um sich greift, ist ein weiterer Stein im Mosaik, das ein Bild von einem Rom ergibt, dass weniger an seinen äußeren Feinden, denn an seiner inneren Schwäche und an Krankheit zugrunde geht: „– Не прошла ли здесь чума?“ (ebd.) An Szenen, wie der folgenden, glaubt man zu erkennen, dass ein ehemaliger Sozialrevolutionär diese historische Arbeit verfasst hat. Allerdings ist es nur die konsequente Aufzählung alles dessen, was im Imperium Romanum nicht funktioniert, und daher die Manifestation von

Zamjatins schriftstellerischer Liebe zum Detail: „[...] они сказали, что не могли больше платить за землю и бросили ее.“ (ebd.)

Ein Satz, den Adolb, Atilas Gefährte zum jungen Hunnen sagt, verweist auf Charakterzüge, die bis zu diesem Punkt im Roman bestenfalls durch die Gedanken und Wünsche Atilas artikuliert wurden und die Adolb nicht kennen konnte. Die Überraschung Adolbs lässt vermuten, dass der junge Fürstensonnh diese Wesenszüge davor entweder verborgen hatte, oder dass sie erst während seines Aufenthaltes in Rom voll entwickelt wurden: „– Вон ты какой!“ (ebd.) Auch in der folgenden Situation überrascht Atila seinen Gefährten mit seinem Verhalten: „Атилла обернулся, он ничего не сказал, но его глаза прошли сквозь Адолба, как железо.“ (Замятин 2018: 332)

Die Sonne, die sich versteckt, ist ein Zeichen von abnehmender Energie: „Солнце уже спрятало голову, от него остался только распушенный по небу хвост из красных перьев.“ (ebd.) Atila genießt den Ritt, weg von Rom, in vollen Zügen. Sämtliche Naturelemente bereiten Atila Vergnügen und regen im Gegensatz zur erstarrten Stadt seine Sinne an, wie z.B.: „Тугой ветер летел, пел во рту. Атилла глотал его ртом, ноздрями, всем телом.“ (ebd.)

In Rom treibt ein Arzt sein Unwesen, der öffentliche Amputationen veranstaltete: „[...] и из разреза брызнула кровь. Женщина не пошевелилась, она продолжала спать.“ (Замятин 2018: 333) Die im folgenden dargestellte Sehnsucht nach einer Kombination aus Wunder und Show ist ein weiterer Mosaikstein in Zamjatins Darstellung, der kränklichen, in entarteter Energie lebenden, römischen Bevölkerung: „Это было действие чудесного снадобья, изобретенного Язоном. Его публичные операции были теперь в Риме самым модным зрелищем, [...].“ (Замятин 2018: 334) Der makabre Tausch eines Beins gegen die Freiheit bedarf keines Kommentars, außer, dass Zamjatin in seiner Darstellung Roms konsequent fortfährt: „Это раб, я купил его, он мой, целиком, весь. Но я возьму у него только одну ногу - и затем отпущу его, он получит свободу.“ (ebd.)

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Helden Atila und Priskos ist, dass sie Rom Richtung Osten verlassen. Das Römische Imperium steht zum einen gegen die wilden Stämme der Hunnen, zum anderen gegen das entstehende, frühe Byzanz (vgl. Погодаева 2009: 586): „[...] у него уже было куплено место на корабле, вечером отплывавшем из Остии в Константинополь.“ (Замятин 2018: 335) Bevor Priskos abreist, bekommt er noch einmal Rom mit seinen typischen Eigenheiten zu Gesicht, darunter u.a. auch ein Jüngling der mit den Insignien der Kultur (hier: Kahlköpfigkeit) markiert ist und ein Bischof: „[...] модные проститутки и светские женщины, лысые юноши и молодящиеся старички,

пахнувший конюшной цирковой атлет и надушенный женскими духами епископ.“ (ebd.) Der erneute Vergleich mit Noah erinnert daran, dass Priskos einen, dem Untergang geweihten Ort verlässt, und dass die Bedrohung der dieser Ort ausgesetzt ist (die Völkerwanderung mit den Hunnen als Speerspitze) biblischen Ausmaßes ist: „[...] чтобы увезти его с собой для своей книги, как Ной увез в своем ковчеге образцы всяких тварей.“ (ebd.) Die Erstarrung, die die römische Gesellschaft längst ergriffen hat, nimmt jetzt auch von Priskos Besitz, und er schafft es nicht seinem Willen zu folgen und wegzusehen: „[...] ждал этой последней секунды, когда круглая, живая нога отделится от человека, [...].“ (Замятин 2018: 335f)

Als ob der *römische* Himmel vom Unrat gereinigt werden müsse, fährt der Wind hindurch, und als Strafe verwandelt sich die Röte in ein Züchtigungs-Werkzeug: „На опустошенном ветром небе легли длинные красные полосы, как от ударов кнутом.“ (Замятин 2018: 339) Der Hass des Priskos auf diese Nackenpartie markiert eine weitere Gemeinsamkeit mit Atilla, der auf die abstoßenden Attribute vieler Bewohner und Bewohnerinnen (vorwiegend Bewohner) der Hauptstadt, wie oben mehrfach ausgeführt, mit Hass reagiert: „Приск с ненавистью смотрел на розовые, свиные складки у него на затылке.“ (Замятин 2018: 339f)

Auch die Begegnungen mit Menschen, die Verunstaltungen, Beeinträchtigungen oder andere negative Bereiche im Gesichtsbereich aufweisen, setzen sich fort: „У одного в верхнем ряду не хватало двух или трех зубов, он сказал, выговаривая «с» вместо «т»: [...].“ (Замятин 2018: 340) Der Sturm und die schwarzen Menschen signalisieren akute Gefahr: „Была буря, на набережную выпрыгивали из воды черные, в белой пене, звери.“ (ebd.) Der Leuchtturm steht natürlich für Rom und ist doppeldeutig, d.h. der Untergang Roms wird mittels dieses Bildes von Zamjatin artikuliert. Priskos ist der Protagonist, der bei seiner Rückkehr nach Byzanz diesen Untergang sieht. Es ist das letzte, was er von Rom sieht: „Маяк становился все меньше, он как будто опускался в воду, и, наконец, море совсем поглотило его.“ (Замятин 2018: 341)

Ich möchte an dieser Stelle festhalten, dass Zamjatin (sein) Rom mit verschiedenen Attributen versehen hat: mit akkustischen, mit olfaktorischen, mit moralischen, mit ästhetischen etc. Aber in diesem, Zamjatins, Rom gibt es *keine Musik*, nicht mal Musikinstrumente, jedenfalls nicht im Text.

Im Folgenden greift Zamjatin den historischen Ereignissen vor und stellt Priskos als denjenigen Historiker vor, der bekannt wurde für seine Geschichtsschreibung, speziell für die Abschnitte, die sich mit den Hunnen unter (dem historischen) Attila beschäftigen: „Он начал

писать свою книгу, как историю Византии, но вышло так, что ему больше всего пришлось говорить там о хунах.“ (ebd.)

Zum Ende dieses Romanfragments hält Zamjatin noch einmal inne und reflektiert über die damalige geopolitische Situation in Europa. Es werden einige Dinge explizit artikuliert, die davor im Raum standen, die die Leser und Leserinnen sich während der Lektüre denken konnten oder denken mussten: „Но что будет, если теперь власть перейдет к Атилле, и если это железо направится острием на Европу?“ (Замятин 2018: 342)

Einige Ausgaben, wie die Moskauer Gesamtausgabe enden mit dem der Eintragung Priskos’:

Его первая запись о них была следующая: „«Императорский переводчик Вигила, [...] Имя его мы узнаем уже скоро, и я полагаю, что не ошибусь, если скажу, что тогда мы узнаем и ожидающую нас судьбу». (vgl. Замятин 2003: 432)

In der Moskauer Gesamtausgabe (siehe Literaturliste), scheint der folgende Satz erst unter den Kommentaren auf (vgl. Замятин 2003: 578), während er in den Münchener Gesamtausgabe der Schlusssatz ist (vgl. Замятин 1982: 233) Er ist der damaligen politischen Gesamtsituation in Europa gewidmet: „Ибо наши руки уже подобны потерявшим крепость рукам стариков, и нашу судьбу держат в своих руках другие народы.“ (vgl. ebd.)

Die hier bearbeitete Ausgabe des Romanfragments *БИЧ БОЖИЙ* ist um ein paar Seiten länger, als die eben besprochenen Versionen.

Die Symbolik von Zeichen im Gesichts- und im Kopfbereich haben wir schon mehrfach besprochen: „Мимо них держась за гриву, пронёсся всадник, на нем был красный аварский башлык.“ (Замятин 2018: 342). Die Aufzählung der körperlichen Handicaps hat hier die gleiche Funktion, wie bei der Darstellung der körperlich behinderten Römer (siehe oben): „За ним на кривых ногах, крича, бежал короткий человек, [...]“. (ebd.)

Die genauere Beschreibung der Stimme stellt eine Ausnahme in dieser Arbeit Zamjatins dar. Allerdings verwendet er ein ähnliches Stilmittel, wie z.B. bei der Beschreibung eines Gesichts, nämlich das Wort *zottelig*: „Голос у него был хриплый, лохматый, как у большой собаки, шеи не было, как у тех деревянных голов на столбах.“ (Замятин 2018: 343) Der Beschreibung Adolbs, den wir schon kennengelernt haben, fügt Zamjatin noch das Attribut *mit einem Vogelauge* hinzu: „Адолб смотрел на него своим одиноким, птичьим глазом, [...]“. (ebd.)

Hier sieht man gleich einen starken Kontrast zum Leben in Rom, denn sowohl der fahrende Volksunterhalter mit seinem Klobuk, als auch die rothaarige Ziege, die er bei sich führt, vermitteln eine ganz andere Stimmung als das Rom mit seinen Steinen und mit seinem Gold:

„На них набежала толпа, в середине был скоморох, плешивый, в берестяном клобуке, с рыжей козой.“ (ebd.)

Sowohl die Ziege, die Männchen macht, als auch ihr Besitzer, der sie umarmt und mit ihr einen kurzen Plausch hält, sind Zeichen eines Humors und einer Lebensfreude die wir in Zamjatins Schilderungen von Rom vergeblich suchen. Das ausgelassene Amüsement der anderen findet man nicht einmal in den Kellerlokalen Roms oder bei den *Operationen* Jasons.

Das Gelächter hat sogar eine solche Kraft, dass es die Luft wie ein Wind zerreißt. Wind steht natürlich u.a. für Bewegung, also für Energie: „Коза стояла на задних ногах, плешивый обнимал ее, как бабу, и говорил ей что-то, слов не было слышно, но все хлопали себя по бокам и смеялись, смех разрывал воздух, как ветер.“ (ebd.)

Auch Schwimmen steht für Bewegung, die unkontrollierte Art der Bewegung und der Vergleich mit dem Fluss signalisieren Natürlichkeit: „Головы плыли мимо, поворачиваясь вправо и влево, сталкиваясь, как льдины на вешней реке.“ (ebd.)

Sowohl die Bekleidung als auch die starke Gesichtsbehaarung lassen uns erkennen, dass es dem Autor in der folgenden Passage um das Darstellen von Natürlichkeit geht: „Другие были в бараньих шапках, в валеных колпаках их овечьего руна, и лица их были до глаз тоже заросшие руном.“ (ebd.) Eine Flüssigkeit die überschäumt, trägt Energie in sich und durch das Überschäumen wird die Energie nach außen getragen. Starke Körperbehaarung bedeutet Natürlichkeit: „Пена лилась через край жбана прямо ему на плечи, на нем ничего не было, кроме богатых позолоченных штанов, черные волосы шевелились на голой груди“ (Замятин 2018: 344) Das Bild von der zerplatzenden Blase illustriert die überschäumende Energie der handelnden Personen, ebenso, wie die Bewegungen und das Wiehern des Pferdes. Das Pferd wiederum verweist speziell auf *скифство*, wie wir schon besprochen haben: „Смех кругом лопнул как бычий пузырь, крупный вороной конь метнулся и заржал.“ (ebd.) Auch das, was die Hunnen zu sich nehmen, hat Kraft und Energie: „Это было крепкое вино из проса, оно побежало огнем по телу.“ (ebd.)

Natürlich gibt es auch bei den Hunnen gibt es Charaktere, deren Eigenheiten der Autor mittels physischer Auffälligkeiten hervorhebt: „[...] он увидел лохматую, без шей голову Едекона, его круглый, короткий нос лупился.“ (ebd.)

Der Protagonist muss sich in alltäglichen Situationen unwillkürlich und, unangenehm berührt, an gewisse ritualisierte Handlungsweisen der Zivilisation erinnern: „[...] Атилла вспомнил, как Басс каждый день приказывал ему тереть руки помпейской пемзой.“ (ebd.)

Das kindliche Herumtollen und mit Tieren spielen, welches die Hunnen erheitert, ist ein ungeheurer Gegensatz zu den Beschäftigungen, mit denen die Römer und Römerinnen die Zeit totschiagen: „[...] он ткнулся затылком в морду вороного коня, конь оскалил зубы. Едекон засмеялся, это было, как лай большого пса.“ (Замятин 2018: 345)

Ein Grieche kann es sich leisten, zu fluchen, wenn er von Hunnen umgeben ist, denn die Zivilisation, deren Staatsreligion das Christentum ist, hat hier keine Macht: „Грек из Пантикапен, ворочая черными глазами, поднимал вверх руки и клялся Христом, [...]“ (ebd.)

Ein betrunkenes Pferd darf als Zeichen ungestümen (unzivilisierten) Blödelns gesehen werden: „Прямо на них, храпя, топча людей, неся вороной конь, белки глаз у него были налиты кровью, желтые клыки оскалены, он был пьян.“ (ebd.)

Eine weitere Veränderung, die Atilla in Rom durchgemacht hat, stellt Zamjatin mittels dessen autoritären Verhaltens dar: „[...] крикнул ему Атилла тугим, кованым голосом, какого он никогда не слышал у себя.“ (Замятин 2018: 346)

Das schon mehrmals erwähnte Pferd ist, nach Zamjatins Symbolik, ein Energieträger, wie man am Zittern erkennen kann: „Вороной конь, как споткнувшись, весь дрожа, остановился, его блестящие, мокрые бока поднимались и опускались“ (ebd.)

Der Kamerad des Fürstensohns sagt zu Atilla nahezu die gleichen Worte, wie Adolb bei der Abreise aus Rom. Wir können nur vermuten, welche Gemeinsamkeiten es zwischen dem gibt, was Edekön in diesem Augenblick in Atilla gesehen hat und dem was Adolb früher in seinem Schützling erkannt hat: „Едекон подошел и сказал Атилле: – Ты вот какой!“ (ebd.)

Die Landschaftsbeschreibung ist beinahe identisch mit jener, die Zamjatin im zweiten Kapitel benutzt (siehe oben), denn während Rom mit seinen Steinen untergeht, bleiben die Steine des Berges unverändert: „На лысой макушке горы дубовый тын был, как венец, под желтым лбом темнели пещеры.“ (Замятин 2018: 347)

Das folgende Zitat ist ein eindeutiger Verweis auf Zamjatins Heimat, vervollständigt mit einem Vergleich mit Brot, als lebensspendende Materie: „У нее были длинные ресницы и желтые волосы, как спелый хлеб, она была из племени Рось.“ (ebd.)

Wie im gesamten Romanfragment, setzt der Autor sein Spiel mit Bildern und Farben dazu ein, die Handlungsträger zu charakterisieren. Der spätere Hunnenkönig ist der bedrohlichste und dunkelste: „На дворе легла тень с длинными синими зубами, когда Атилла въехал во двор.“ (Замятин 2018: 348)

Zamjatin versieht Bleda mit weniger Attributen der Kraft als Atilla, was dem Grad der historischen Gewichtung dieser beiden Persönlichkeiten entspricht. Es gibt allerdings keine

Ursache zu glauben, dass hier ein naturalistisches Bild des älteren Hauptlingssohns gezeichnet werden soll: „Перед окном стоял брат Бледа, его узкая спина была согнута, длинные руки висели ниже колен. Он быстро обернулся, приглядываясь, по-гусиному вытянул тонкую шею и подбежал к Атилле.“ (Замятин 2018: 349) Die Schwäche Bledas, die zugleich auf Atilas Überlegenheit hindeutet, zeichnet sich schon vor Atilas Rom-Aufenthalt ab, als der physisch überlegene Bleda seinem jüngeren Bruder, in der Auseinandersetzung, mental unterlag (siehe oben): „Бледа поперхнулся, закашлялся, на глазах у него выступили слезы, он вытирал их суставом согнутого пальца.“ (ebd.)

Über die Kombination von Rot und Schwarz haben wir schon gesprochen (siehe oben): „Атилла молча смотрел в окно, там было красное небо, и на нем, как трещины, черные ветки.“ (ebd.)

Auch in der folgenden Passage unterstreicht Zamjatin die Schwächen Bledas, die im zweiten Kapitel, vor Atilas Geiselhaft in Rom, noch nicht so zu Tage trat: „Бледа и теперь был выше, но он был тонкий, непрочный.“ (Замятин 2018: 350)

Die Dunkelheit der Dämmerung beschreibt die Stimmung vor dem Begräbnis Oktars, der Vergleich mit dem tiefen Wasser weckt Assoziationen mit dem Tod: „Света не было, сумрак стоял здесь снизу доверху, не шевелясь, как глубокая вода.“ (ebd.)

Bei den Hunnen, zumindest bei den weiblichen, werden die Schmuckstücke nicht mitbegraben. Zamjatin scheint sich hier und auch in der Folge (siehe unten), neben literarischen Beweggründen, auch um Historizität zu bemuhlen: „Керка взяла свой длинные золотые серьги и перстень с голубым камнем.“ (Замятин 2018: 351)

Dass der alten Frau noch nicht alle Zähne ausgefallen sind, ist ebenso ein Zeichen von Gesundheit, wie die roten Hände, die im Gegensatz zur Bleiche der Römer und Römerinnen zu sehen ist: „Там стояла старуха Костоба, высокая, с большими желтыми зубами. Руки у нее были красные, как у мужчины.“ (ebd.)

Einer der Aspekte des folgenden Zitats, ist die Tatsache, dass man den toten Oktar wiedererkennt, obwohl er tot ist. Damit sagt uns der Autor, dass ihn, einen Hunnen, auch der Tod nicht stärker zu verändern vermag. Die Schwärze steht, um mit Gudeleva zu sprechen, für den Tod (vgl. Гуделева 2008: 172): „Когда раздвинули белое покрывало, увидели, что лицо у него почернело, но в остальном он не изменился, все узнали его.“ (Замятин 2018: 352). Das schwarze Gesicht, das Kerka sieht, ist das einer Lebenden, was die Vermutung stärkt, dass die Schwärze in Oktars Gesicht eine Gemeinsamkeit mit den Lebenden ausdrückt, was wiederum ein Art Unverwustlichkeit bezeugen soll: „Керка увидела золотую парчу и над нею черное лицо и покачнулась.“ (ebd.)

Wenn wir uns an die Schilderungen Zamjatins von den kränklichen, beinahe leblosen Römern erinnern, fällt uns der Gegensatz zu diesem Hunnen-Begräbnis, wo alles vor Leben und Kraft nur so strotzt, besonders auf: „Она увидела на дереве красные, набухшие соком почки, солнце сквозь платье тронуло ее плечи и грудь, ее губы, торопливо дыша, раскрылись.“ (Замятин 2018: 353)

Laut den Anmerkungen der Herausgeberin, Erykalova, hat sich Zamjatin über die historischen Abläufe eines Hunnenbegräbnisses informiert (vgl. Замятин 2018: 382), wie wir am folgenden Zitat sehen können: „На сложенных в клетку поленьях стояла ладья, ее бока под солнцем были желтые, по ним текли прозрачные слезы смолы.“ (Замятин 2018: 353). Keine Steine, kein Gold werden dem Toten mit ins Grab gegeben.

Heiße Luft (Dampf) und heißes Blut sind Indikatoren von Energie, hier (obwohl immer noch bei einem Begräbnis) präsentiert sie uns der Autor gleich in konzentrierter Quantität: „Их разрубили и бросили в ладью, от трепещущих красных и синих внутренностей, от горячей крови над ладьей поднимался пар.“ (ebd.)

Zamjatin, der Erzähler, lässt bei der Schilderung dieser Witwenopferung durchaus Liebe zum Detail walten. Wir wollen nochmals auf den Versuch, Historizität zu beachten, hinweisen: „И уже не глядя, во второй раз увидела то, что было в руке у Костобы: она держала в руке петлю и белую короткую палку, чтобы закрутить на шее веревку.“ (Замятин 2018: 355f). Auch die Historizität folgender Hunnensitte können wir nicht überprüfen: „Самый младший должен был войти к ней первым, это был Атилла.“ (Замятин 2018: 356f)

Der Kampf ums Überleben den Kerka führt, mit Atilla als Rettungsanker, ist die letzte Szene im Roman (auch hier gibt es verschiedene Ausgaben). Wenn man nach den historischen Tatsachen geht und die Notizen berücksichtigt, die Erykalova analysiert hat (siehe unten), können wir davon ausgehen, dass Atilla Kerka rettet und später zu seiner Frau macht: „Дрожа, она вся раскрылась до самых недр, она истекала слезами и соком, как земля, она ухватилась за Атиллу изо всех сил.“ (Замятин 2018: 356)

In einer Ausgabe aus dem Jahr 2012 (siehe Literaturliste) ist der Satzsatz etwas länger: „Дрожа, она вся раскрылась до самых недр, она истекала слезами и соком, как земля, она ухватилась за Атиллу изо всех сил и не отпускала его. «Еще, еще!» – сказала она ему, чтобы жить еще хоть миг.“ (Замятин 2012: 134)

In diesem Kapitel hat Zamjatin Rom dem Abgrund, nicht zuletzt durch das chaotische Handeln des Kaisers, ein weiteres Stück nähergebracht.

Atilla nahm, durch die Kooperation Ul'ds mit den Römern, noch eine weitere Enttäuschung mit auf den Heimweg.

Priskos ist zwar noch einmal in Kontakt mit seiner Liebschaft gekommen, aber die Chancen für ein Happy End sind, nicht zuletzt durch seine erzwungene Abreise, gering.

Die Episode im Hunnenland, mit der Errettung Kerkas durch Atilla als Höhepunkt, war ein weiterer Kontrast zum Leben in Rom.

6.8 Zwischenresümee des Romanfragments

Zamjatin hat uns in diesen sieben Kapiteln gezeigt, wie energetisch geschwächte Zivilisation und natürliche Wildheit einander abstoßen. Auf der einen Seite finden wir eine Metropole, in der Schwächlichkeit, Kränklichkeit, Ausländerfeindlichkeit und naturfeindliche Shows das Klima prägen. Ein Wolf, einerseits das Symbol der Stadt, andererseits ein wildes Tier (und damit ein Repräsentant der Natur, des Natürlichen) wird hier eingesperrt zur Schau gestellt. Ein Schausteller führt öffentliche Amputationen durch, anders gesagt, Rom ergötzt sich daran, wie es verstümmelt wird.

Atilla, der Junge aus der Wildnis, kann diese Stadt nur hassen, verabscheuen oder verachten. Seine Natur stößt Rom ab, wie ein Körper einen Fremdkörper abstößt. Er kann hier nicht *leben*. Und umgekehrt verhält es sich natürlich genauso: Rom verträgt Atilla nicht, denn schon zu dieser Zeit ist er eine Herausforderung, wie u.a. das Geschehnis mit dem Wolf beweist.

Nebenbei erlebt der junge, angehende Gelehrte Priskos hier Abenteuer, die positiv und negativ, aber jedenfalls interessant sind.

Im Hunnenland zurück, genießt Atilla die Natur, die urigen Kameraden, die Tiere und kann seine spätere Gattin Kerka vom Tode erretten und somit zeigen, wozu er fähig ist, wenn er nicht gefangen ist, nämlich Taten, die durch Mut, Initiative und Missachtung der Regeln geprägt sind. Sein Bruder Bleda ist mental, immer noch, schwächer als Atilla.

6.9. Zur Entstehungsgeschichte des Romanfragments

Im Vorwort zur Ausgabe des Romanfragments aus dem Jahr 2012 erwähnt Erykalova, dass hunderte von Seiten mit Entwürfen im Bachmetev-Archiv der Columbia University in New

York, der Bibliothèque de documentation internationale contemporaine in Nanterre nahe Paris und dem Institut für Weltliteratur in Moskau aufbewahrt werden. (vgl. Замятин 2012: 29f)

In einer Arbeit über die Form und die Funktion Roms im Romanfragment *БИЧ БОЖИЙ* schreibt Erykalova, dass sich Zamjatin weigerte, die Ereignisse genau wiederzugeben, um die Schwäche Roms und seine Abhängigkeit von der neuen barbarischen Welt aufzuzeigen, deshalb wird der Knabe Atila, der eigentlich eine Geisel im Ostreich war, von Konstantinopel nach Rom versetzt, obwohl wir uns immer bewusst sein sollten, dass es sich um Manuskripte handelt, die zu Lebzeiten des Autors unvollendet und nicht veröffentlicht wurden. (vgl. Ерыкалова 2004: 380f)

Erykalova schlussfolgert in dieser Arbeit, dass Rom deshalb gleich zu Beginn des Romans auftaucht, weil es ein unerreichbarer Traum der barbarischen Welt war. (vgl. Ерыкалова 2004: 381) In der Synopsis des Romans schreibt Zamjatin sowohl in der russischen als auch in der französischen Fassung über die goldenen Kuppeln des unerreichbaren Roms, die Atilas Truppen in der Abendluft Italiens sahen. (vgl. ebd.) Das geplante Epos über den Hunnenkönig sollte ursprünglich eine Zeitspanne von fünfzig Jahren umfassen. (vgl. ebd.)

Es ist nicht schwer zu erraten, was den Autor am fünften nachchristlichen Jahrhundert interessierte, denn die Krise in Europa und der bevorstehende Zusammenbruch der immer noch hohen (römischen) Zivilisation unter dem Ansturm barbarischer Völker waren ein Thema, das viel Freiraum für Interpretation und Doppeldeutigkeiten bot. (vgl. Гольдт 2019: 279)

Erykalova hat eine weitere, für uns wertvolle Arbeit, diesmal über die Entstehungsgeschichte von *БИЧ БОЖИЙ*, geschrieben. Sie hat herausgefunden, dass der Roman, ebenso wie die Tragödie *АТИЛЛА*, eine einzige Geschichte über Atila, an der Zamjatin insgesamt etwa vierzehn Jahre lang gearbeitet hat, schildert. (vgl. Ерыкалова 2018: 224) Die erste Erwähnung von Zeitgenossen über Zamjatins Arbeit an dieser Handlung geht auf den 9. 11. 1924 zurück. als Kornej Ivanovič Čukovskij in sein Tagebuch über sein Gespräch mit Zamjatin u. a. schrieb, dass dieser jetzt über Atila einen historischen Roman schreibe. (vgl. ebd.) Die Vorankündigung auf dem Cover der vierten Ausgabe vom *Русский Современник* meldete die bevorstehende Veröffentlichung von *БИЧ БОЖИЙ*, aber die Zeitschrift wurde aufgelöst und die Veröffentlichung fand nicht statt. (vgl. Замятин 2012: 30)

Da die Geschichte *БИЧ БОЖИЙ* über Atila nicht fertiggestellt bzw. gedruckt wurde, vermutet Erykalova, dass das Scheitern der Zeitschrift Zamjatin veranlasste, die Geschichte von Atila in ein Stück umzuwandeln. (Ерыкалова 2018: 224f)

Erykalova fand weiter heraus, dass die erste Phase der Arbeit an dem Roman vom Herbst 1924 bis zum Frühling 1925 dauerte, dann durch eine lange Pause unterbrochen wurde, worauf der Autor 1928 zu der Arbeit daran zurückkehrte, und ihn dann, auch während der Jahre des Exils, zwischen 1932 und 1937, weiterschrieb. (vgl. Ерыкалова 2018: 225)

Curtis erwähnt in ihrer Zamjatin-Biographie, dass der Autor in einem Brief an Avraam Jarmolinskij, vom 11. 3. 1925, schrieb, dass er nun beabsichtige, zu einem Projekt, einem Roman, zurückzukehren, den er im vergangenen Herbst über Attila den Hunnen begonnen hatte und in dem er Parallelen zur Gegenwart ziehen würde, und dass er mit dem Gedanken spielte, daraus auch ein Stück zu machen. (vgl. Curtis 2013: 149) Im Wortlaut schrieb Zamjatin:

[...] время свободное у меня есть – опять сел писать. Пока – рассказ, а когда кончу – буду продолжать начатую еще осенью большую повесть. А может случиться – переверну этот материал в пьесу – трагедию. Тема меня очень занимает: столкновение гибнущей, одряхлевшей римской цивилизации – и варварского, молодого востока – гуннов. (Замятин 1925 zitiert nach Мальмстад; Флейшман 1987: 118)

In einem späteren Brief fügte Zamiatin hinzu, dass er jetzt seit einem Monat schreibe, aber statt einer Geschichte sei es wieder ein Stück, eine romantische Tragödie über eine sehr ferne und sehr enge Epoche, nämlich die von Attila. (vgl. Curtis 2013: 151) Die ersten drei Akte, die er unerwartet in Versen geschrieben hatte, seien bereits abgeschlossen, und er hoffe, sie bis Mitte Juli fertigstellen zu können. (vgl. ebd.) Am 2. 9. 1925 schrieb der Autor in einem Brief an seine Gattin, Ljudmila Nikolaevna, aus Kislowodsk:

Сегодня гулял в парке с одним знакомым журналистом, рассказывал ему об Атилле – и показалось, что это – ни к чему, что на театре ничего хорошего из этого не выйдет, что получается какая-то советская пьеса. (Замятин 1925 zitiert nach Бучина; Любимова 1997: 291)

Aus dem gesamten Manuskriptband des Romanfragments, aus den Auszügen und den Skizzen, stechen drei Textgruppen hervor:

1. das Originalmanuskript aus der Zeit zwischen dem Herbst 1924 und dem Frühjahr 1925, das Zamjatin mit dem Titel *Бич Божий. I вариант* versah. (vgl. Ерыкалова 2018: 225) Diese Skizze veröffentlichte Erykalova 1999 im *Новый журнал*. (vgl. Замятин 2018: 368). Diese Text beginnt mit einem Auszug aus den Aufzeichnungen des Tarquinius Priscus, den wir als Priskos kennen. (vgl. Замятин 1999: 4ff). Der Rest des Textes befasst sich mit Atillas Kindheit und Jugend, umfasst Episoden des Machtkampfes, des ersten Feldzugs in Europa und der Niederlage des Königreichs der Burgunder. (vgl. Ерыкалова 2018: 225) Es endet mit den Ereignissen von 448, also mit der Ankunft der Botschafter aus Byzanz in Scythia, im ersten Entwurf. (vgl. ebd.)

2. Skizzen und ein Manuskript mit mehr als hundert Seiten, ein Originalmanuskript von den Kapiteln, die 1938 veröffentlicht wurden. Aber in Bezug auf das Volumen ist es viel größer:

Es gibt Helden in diesem Manuskript, die in anderen Texten des Romans nicht zu finden sind.

3. Sieben Kapitel über die Kindheit Atilas und sein Leben als Geisel in Rom, von Zamjatin umgeschrieben, wurde unmittelbar nach dem Tod des Autors veröffentlicht, im dritten Entwurf. (vgl. Ерыкалова 2018: 226) Das Autograph der umgeschriebenen Kapitel befindet sich im Bachmetev-Archiv in den USA. (vgl. ebd.) Die ersten Kapitel, die zwischen 1928 und 1935 verfasst wurden, befinden sich im Zamjatin-Archiv der Bibliothek für moderne internationale Dokumentation der Universität Paris-Nanterre in Frankreich. (vgl. ebd.) Der Zamjatin-Forschung sind auch zwei weitere Entwürfe für den Roman bekannt, außerdem seine Zusammenfassung, die Zusammenfassung der Tragödie *АТИЛЛА* und der Drehbuchentwurf für den Film *БИЧ БОЖИЙ*, den Zamjatin der Kinogesellschaft *British Gaumont* präsentierte. (vgl. ebd.) Die Korrespondenz von Zamjatin zeigt, dass einige Zeitgenossen bereits 1934 den Text der ersten Kapitel des Romans und des Drehbuchs kannten. (vgl. ebd.)

Die in Prosa begonnene Geschichte von Atilla vervollständigte Zamjatin mit dem Drama *АТИЛЛА*, wobei der Manuskriptkomplex des Romans an die Texte der Tragödie grenzt, an denen der Schriftsteller zwischen 1925 und 1928 gearbeitet hat, inklusive dreier Entwürfe. (vgl. ebd.) Zamjatin begann, den Prosatext der im Herbst 1924 geplanten, und im Mai 1925 in Angriff genommenen, Geschichte zu überarbeiten, und datierte das Stück aus fünf Akten mit dem 31. Mai. (vgl. ebd.) 1927 wurde *АТИЛЛА* vom Bol'soj-Theater in Leningrad zur Inszenierung angenommen, im September 1928 jedoch verboten. (vgl. ebd.) Wenn Zamjatin am 6. 6. 1928 an seine Gattin schreibt, dass die Atilla-Angelegenheit nicht wichtig sei, steht das in eklatantem Widerspruch zum Rest des Briefes und zur gesamten Geschichte seiner Atilla-Dilogie: „Ну, Мила Николаевна, дела АТИЛЛЫ моего – не важные.“ (Замятин 1928 zitiert nach Бучина; Любимова 1997: 331) Wie nahe ihm dieses Werk in Wirklichkeit steht, zeigt alleine die Wendung *mein Atilla*.

Zum ersten Mal erblickte die Atilla-Tragödie 1950 das Licht der Welt. (vgl. Ерыкалова 2018: 226) Der 1950 im *Новый журнал* veröffentlichte Text, der dann in Deutschland in den ersten gesammelten Werken des Autors und in Russland in der Zeitschrift *Современная драматургия* abgedruckt wurde, entspricht übrigens nicht vollständig den Texten des Stücks, die erhalten geblieben sind und, teils in der Manuskriptabteilung des Gor'kij-Instituts für Weltliteratur, teils in der staatlichen St. Petersburger Theaterbibliothek und zum Teil im

Pariser Zamjatin-Archiv, genauer gesagt, in der Bibliothek für moderne internationale Dokumentation der Universität Nanterre, aufbewahrt werden. (vgl. Ерыкалова 2018: 226f)

Ljudmila Nikolaevna, Zamjatins Witwe, gab ihr Bestes, um die Werke des Autors in Druck zu bringen. (vgl. Curtis 2013: 310) Die Manuskripte von *БИЧ БОЖИЙ* wurden nach dem Tod des Schriftstellers von Ljudmila Nikolaevna aufbewahrt, wobei ein Teil von diesen in das Bachmetevs-Archiv überführt wurden, und der andere Teil nach ihrem Tod im Jahr 1956 der Familie des Schriftstellers Boris Konstantinovič Zajcev übergeben wurden. (vgl. Ерыкалова 2018: 227) Unter den Materialien im Pariser Archiv befand sich ein Manuskriptentwurf von *Бич Божий. I вариант*. (vgl. ebd.) 1986 leitete Natalija Borisovna Sollogub, die Tochter Zajcevs, das Archiv Zamjatins an die Bibliothek für moderne internationale Dokumentation der Universität Nanterre weiter. (vgl. Ерыкалова 2018: 227f)

1972 wurde eine detaillierte Beschreibung des Pariser Zamjatin-Archivs von Dagmar Hobzová veröffentlicht, die mehrere Jahre mit dem Archiv im Hause Zajcevs arbeitete. (vgl. Ерыкалова 2018: 228) Zu dem Manuskriptentwurf heißt es dort, dass er ein Zehn-Punkte-Programm für den Atilla-Zyklus sei. (vgl. ebd.)

Hobzová selbst meint, dass die Bemerkungen und Modifikationen, die man in den Manuskripten findet, sich auf Änderungen von Epitheta, Bildern und der Reihenfolge der Wörter beschränken. (vgl. Hobzová 1972: 236) Ein Beispiel für diese Ausarbeitung sind die Manuskripte des Romans *БИЧ БОЖИЙ*, in denen Zamjatin an Form und Stil arbeitete, bis es perfekt war, meint Hobzová. (vgl. ebd.)

Das Autograph von *Бич Божий. I вариант* wurde hingegen im Bachmetev-Archiv der Bibliothek der Columbia University aufbewahrt. (vgl. Ерыкалова 2018: 228) In dem Text aus dem Pariser Archiv, der elf maschinengeschriebene Seiten umfasst, ist die Variante mit dem Triumph Ul'ds nicht enthalten. (vgl. ebd.)

Der Manuskriptentwurf der ersten Fassung des Romans mit dem Titel *Бич Божий. I вариант*, streng chronologisch geschrieben, unterscheidet sich von dem veröffentlichten Text und der Darstellung der Ereignisse in den beiden erhaltenen Entwürfen des Romans über Atilla, in dem die in Rom begonnene Handlung in Atillas Kindheit zurückkehrt. (vgl. ebd.) Im frühen Manuskript von 1924-1925 gibt es keine Beschreibung des Lebens des jungen Hunnenfürsten als Geisel in Rom. (vgl. ebd.) Der größte Teil der Handlung findet in Scythia statt, und zwar beim Feldzug der Hunnen zusammen mit den Truppen des römischen Feldherren Aëtius gegen das Königreich der Burgunder und in den Kriegen gegen Byzanz. (vgl. ebd.)

In einer bestimmten Phase der Arbeit an der *großen Geschichte* über Atila, und zwar im Frühjahr 1925, hatte der Autor das Bedürfnis, Skizzen für den gesamten Stoff zu schreiben, um die Entwicklung der Handlung zu überprüfen. (vgl. Ерыкалова 2018: 230) Durch eine solche Aufzeichnung entstand der Entwurf zu einer Tragödie in 5 Akten. (vgl. ebd.) Eine Untersuchung der Manuskripte der Tragödie *АТИЛЛА* und des Romanfragments *БИЧ БОЖИЙ* zeigt, dass die vollständige Aufzeichnung der Handlung des Theaterstücks vom 31. Mai 1925 auch die Handlung des zweiten, dritten und vierten Teils des unvollendeten Romans festhielt. (vgl. ebd.) Sowohl alle Texte der Tragödie als auch die Texte des Romans gehen auf diesen kleinen Manuskriptplan zurück, denn in ihm wurde die Handlung festgehalten, die später mit neuen Szenen und Charakteren ausgestattet wurde. (vgl. ebd.)

Der Zamjatin-Biograph Shane schreibt, dass *АТИЛЛА*, die Tragödie, bis 1927 vollendet gewesen war und der Autor die Arbeit am Roman 1928 wieder aufnahm. (vgl. Shane 1968: 203) Zumindest sei das, so Shane, den Angaben in den posthumen Ausgaben zu entnehmen. (vgl. ebd.) In der ersten Hälfte des Jahres 1927 konnte Zamiatin das Gefühl haben, dass seine Arbeit nur im Ausland ernst genommen würde, denn am 4. Mai schrieb ihm Sergei Prokofev aus Paris, er hätte *АТИЛЛА* mit dem Gedanken gelesen, eine Oper darauf aufzubauen. (vgl. Curtis 2013: 165)

Während meiner Recherche bin ich auf eine Arbeit von Primočkina gestoßen, in der sie die Beziehung Zamjatins zu Gor'kij zwischen den 1910er und den 1930er Jahren thematisiert. (vgl. Примочкина 1987: 148ff) In dieser Arbeit zitiert sie einen Auszug aus einer Rezension Gor'kij's über Zamjatins *АТИЛЛА*. (vgl. Примочкина 1987: 158) Hier ist der komplette Text der Rezension:

Пьесу Е.И. Замятина я считаю высоко ценной и литературно и общественно. Ценность эту вижу в том, что гунны во главе с Атилиой идут разрушить Рим как государство, фабрикующее рабов. Нахожу также, что героический тон пьесы и героический сюжет ее полезен - как нельзя более - для наших дней, когда мещанство шипит все более громко. *М. Горький*

P.S. Факт разрешения пьесы Главреперткомом и запрещения каким-то другим учреждением или какими-то другими лицами ставить ее на сцене считаю совершенно скандальным и уверен, что факт этот будет всячески использован врагами рабочего класса во вред ему. *М. Горький* (Горький 2016: 448)

Am 24. November 1929 machte Fedin, der scheinbar nicht zu den besten Freunden Zamjatins zählte, in seinem Tagebuch einige ziemlich negative Bemerkungen bezüglich *АТИЛЛА*. (vgl. Curtis 2013: 207) Der Wortlaut im Original: „Все сделано головой, без малейшего душевного движения. Глава о Риме сродни распространенному учебнику по древней истории.“ (vgl. Федин 1986: 44)

Nachdem das Stück 1928 verboten worden war, war Zamjatin allerdings wieder zum Roman zurückgekehrt. (vgl. Ерыкалова 2018: 234)

In dem Artikel *КАК МЫ ПИШЕМ*, aus dem Jahr 1930, argumentierte der Autor, dass das Stück nur eine Vorbereitung für den Roman sei. (vgl. ebd.) Zu dieser Zeit schuf er den zweiten Entwurf des Romans, für den er mittlerweile den Titel *Скифы* vorsah. In diesem detaillierteren Entwurf besteht der Roman aus vier Teilen, von denen jeder acht bis neun Kapitel enthält. (vgl. ebd.)

Das Drehbuch *Бич Божий* wurde wahrscheinlich in der ersten Hälfte des Jahres 1934 geschrieben, da der Autor bereits im Juni 1934 in einem Brief *das Drehbuch* erwähnte. (vgl. Ерыкалова 2015: 252)

Die posthume Ausgabe Zamjatins neuester Werke in Paris, enthielt Kurzgeschichten und sieben abgeschlossene Kapitel des Romans aus der Zeit zwischen 1928 und 1935, wobei Manuskriptentwürfe von *БИЧ БОЖИЙ* inzwischen hunderte von Seiten umfassten. (vgl. Ерыкалова 2018: 225) Diese Ausgabe datiert vom 3. 5. 1939. (vgl. Замятин 2018: 368) Im Vorwort zur Veröffentlichung erinnerte M. Slonim an den zweiten Teil des Romans, über den er im Sommer 1936 mit Zamjatin sprach; zahlreiche Notizen, Passagen, Optionen und Pläne würden es ermöglichen, die Tiefe und den Umfang des Vorhabens für diesen Roman zu beurteilen, wie z. B.: ein Bild von Konstantinopel, eine Beschreibung von Rom und Byzanz sowie ein Bild der Hunnen und Slawen, ebenso, wie psychologische Porträts von Kaisern, Feldherren und Dichtern. (vgl. Ерыкалова 2018: 225)

Um noch auf den zeitgenössischen politischen Kontext der 1930er Jahre einzugehen, möchte ich anmerken, dass Poljakova das anfängliche Textfragment mit der Angst, die Europa mit dem Aufkommen von Adolf Hitler erfasste, in Verbindung bringt, eine Angst, die, laut Poljakova, im Herzen von Zamjatin selbst lauerte. (vgl. Оляндэр 2014: 404f)

Bleibt noch zu sagen, dass, ungeachtet der Wichtigkeit und der Bekanntheit von *МБЛ*, die Figur, der Zamjatin (teilweise auch durch widrige Umstände erzwungen) die meist Aufmerksamkeit schenkte war, um mit seinen Worten zu sprechen (siehe oben), *sein* Atilla.

7. Zamjatins *Skythentum* im zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskurs

7.1. Die Anfänge von Zamjatins *skifstvo*

Das Motiv vom Skythen in Zamjatins Werk erscheint vor dem Hintergrund der philosophischen und historisch-kulturellen Recherchen dieser Zeit ganz natürlich, denn das Interesse, das die legendären Vorfahren der Slawen zu Beginn des 20. Jahrhunderts weckten, zeigt sich in der Entstehung der Literaturgruppe *Skify* unter der Leitung von R.V. Ivanov-Razumnik und die Veröffentlichung des Almanachs *Скифы*. (vgl. Селеменова 2003: 160) Außerdem schrieben V. Brjusov (das Gedicht *СКИФЫ*), A. Blok (das Gedicht *СКИФЫ*), K. Balmont (das Gedicht *СКИФЫ*), M. Cvetaeva (der Gedicht-Zyklus *СКИФСКИЕ*) Arbeiten zu dem Thema Skythen. (vgl. ebd.) In dieser Gruppe wurden die Ziele der Revolution im Geiste des von den Sozialrevolutionären vertretenen *Bauernsozialismus* interpretiert. (vgl. Kasper 1989: 529f)

1917, im Kreis der *Skyify*, zu denen Nietzsche-Kenner wie Belyj, Blok und Ivanov-Razumnik gehörten, beschäftigt sich Zamjatin auch mit dem deutschen Philosophen, den er schon in England entdeckt hatte, schreibt Deppermann. (vgl. Deppermann 1998: 509) Wie für Nietzsche und die *Skify*, zählte für Zamjatin allein der rebellische Einzelne als *Häretiker* und sein Ideal in der Gegenwart war Albert Einstein. (vgl. ebd.)

In der Programmschrift aus dem Jahr 1918, *СКИФЫ ЛИИ?* (siehe oben) formuliert Zamjatin seine Position mit äußerster Genauigkeit. (vgl. ebd.) Als Bezeichnungen für die Persönlichkeiten, die Zamjatin in seinem Werk erschuf, schreibt Ljubimova, verwendete er verschiedene Formeln: *Skythe, Träumer, Don Quijote, Romantiker, Aufrehrer, Ketzer, Seemann auf dem Mast*. (vgl. Любимова 2000: 228) Ein echter Künstler, z.B., erscheint in Zamjatins Werk als *wilder Träumer*, der sich in nicht enden wollenden Irrfahrten wiederfindet, der ein ewiger Skythe und ein ewiger Ketzer ist. (vgl. Любимова 2000: 230) Ein einsamer Skythe widersteht in der Regel einer Menge Spießer, interpretiert Selemenewa die Einstellung Zamjatins. (vgl. Селеменова 2003: 161)

Die These einer kompromisslosen Lebenshaltung bildet, laut Davydova, die Grundlage des Artikels *СКИФЫ ЛИИ?*. (vgl. ДАВЫДОВА 2018: 67f) Selemenewa meint (in einer Analyse von *МЫ*, die aber genauso gut auf andere Arbeiten Zamjatins, wie z.B. *БИЧ БОЖИЙ* Gültigkeit hat), gemäß Zamjatins künstlerischem Konzept, wählt der skythische Held bewusst den harten Weg: er ist seiner eigenen Natur ähnlich und zielt auf ewige Suche und Selbstverbesserung ab, ohne Kompromisse einzugehen. (vgl. Селеменова 2003: 167) Weiter schreibt sie, dass die

Liebe zur Ferne und die Antipathie gegen den Nachbarn ein typisch skythisches Merkmal sei. (vgl. Селеменова 2003: 168) Für einen solchen Helden sei das Endziel immer am wichtigsten, und dann werden Mitstreiter, Freunde und Geliebte zu Mitteln auf dem Weg dahin. (vgl. ebd.)

Brevnova fand u. a. heraus, dass Zamjatin im ersten Satz von *СКИФЫ ЛИ?* die Konsonanten К, Д, Н in verschiedenen Kombinationen wiederholt: ДНК, ДК, ВСДНК. (vgl. Бревнова 2002: 20) Sie scheinen lautmalerisch den Klang eines Sprungs zu vermitteln. (vgl. ebd.) Die Wiederholung der Reibelaute С, В, Ф, Ч, Щ gibt das Pfeifen des Steppenwinds wieder. (vgl. ebd.)

Vor allem, so Veselova, können wir in dem Aufsatz mit dem Titel *СКИФЫ ЛИ?* lesen, wie Zamjatin die Weltsicht der *Skythen* erklärt, die Position seiner Freunde Ivanov-Razumnik und Blok kritisiert und zum ersten Mal seine eigene Philosophie hervorhebt. (vgl. Веселова 2011: 32f) Veselova meint auch, dass Zamjatins *СКИФЫ ЛИ?* Kunstschaffende kritisiert, die den Behörden dienen und sich an Futuristen richtet, die ihre Kunst in staatlichen Rang erheben wollten. (vgl. Веселова 2011: 34)

Laut Baranova erkannte Zamjatin bald, dass die neue Regierung, wie jede andere auch, mit Entropie infiziert war und schrieb darüber in dem Artikel *СКИФЫ ЛИ?* im Jahr 1918. (vgl. Баранова 2004: 18) 1918 war ein durchaus turbulentes Jahr für Zamjatins journalistisches Schaffen, wobei er neben *СКИФЫ ЛИ?* noch einige Artikel verfasste, weiß Vorob'eva. (vgl. Воробьева 2001: 29) In dem Artikel *СКИФЫ ЛИ?*, in mancher Hinsicht vergleichbar mit Gor'kij's *ДВЕ ДУШИ*, arrangierte der Autor absichtlich etwas anderes als Gor'kij, schreibt Komlik. (vgl. Полякова 2006: 289) *ДВЕ ДУШИ* hatte einen eigenen Aspekt von der Philosophie der russischen Geschichte, nämlich den Gegensatz Ost-West, war aber zweifellos eine ziemlich lebendige Episode der bekannten Polemik. (vgl. ebd.) In *СКИФЫ ЛИ?* legte der Autor den Grundstein für seine Theorie der *Ketzerei*, die er in den kommenden Jahren entwickeln wird. (vgl. Полякова 2006: 290)

Davydova schreibt, dass dem Autor die hypertrophe Idee des Kollektivismus, des gesichtslosen angepasst seins an den Durchschnitt, der das menschliche Selbst unterjocht, zutiefst fremd sei. (vgl. Давыдова 2001: 119) Bei dieser Gelegenheit argumentierte er mit den revolutionären Konzepten seiner Zeit, einschließlich Bloks *СКИФЫ*, die Zamjatin-Forscherin weiter. (vgl. ebd.) Im Sinne Zamjatins sind Skythen Menschen, denen der höchste geistige Ausdruck des Instinkts für persönlichen Freiheit innewohnt. (vgl. ebd.) Im Artikel *ДОМАШНИЕ И ДИКИЕ* aus dem Jahr 1918 beschuldigt Zamjatin Blok, den Autor von *ДВЕНАДЦАТЬ* und *СКИФЫ*, der poetischen Phagocytose. (vgl. Давыдова 2001: 147)

Sowohl Blok als auch Zamjatin poetisierten über die Zerstörung der alten Welt und die revolutionäre, energiegeladene, dionysische Explosion, weiß die Forscherin. (vgl. Давыдова 2001: 284) Sie kommt zu dem Ergebnis, dass Zamjatin, der Blok liebte, wie er nach dessen Tod bekundete, versuchte, einem *skythischen* Thema eine höchst künstlerische Verkörperung zu geben. (vgl. Давыдова 2001: 306)

Baranova hingegen meint, in dem Gedicht *СКИФЫ* fasste Aleksandr Aleksandrovič Blok seine poetischen Überlegungen zum Schicksal Russlands zusammen, Ansichten, die er dem Konzept von Aleksandr Sergeevič Puškin entnahm, der dieses in einem Brief an Pëtr Jakovlevič Čadaev dargelegt hatte. (vgl. Баранова 2004: 109) Sie schreibt weiter, dass Zamjatin, das Thema Skythentum betreffend, bis zu einem gewissen Grad den Aussagen von Berdjaev über die russische Seele nahestand, dessen Arbeit *СУДЬБА РОССИИ* interessante Urteile über das Geheimnis der russischen geistigen Art enthält. (vgl. Баранова 2004: 111)

Russland, das war jedenfalls die Botschaft von Bloks *СКИФЫ*, kam messianisch und prometheisch um schließlich die westliche Welt und den Osten zu vereinen, schreibt Veselova. (vgl. Веселова 2011: 31) Diese Lehre, meint sie, wurde ständig in den Kolumnen der Zeitung *Знамя труда* präsentiert wurde, deren Herausgeber Ivanov-Razumnik war. (vgl. ebd.)

Zacharova meint, dass das Thema des *Skythentums* ein konzeptionelles Merkmal in Zamjatins Werk sei, dass seine neorealistische Arbeit den Symbolisten verwandt macht. (vgl. Захарова 2011: 24) Sie schreibt, dass Zamjatin im russischen Volk die Freiheit der Urgewalten spürte, die einen in sich widersprüchlichen nationalen Charakter bildeten und aus der Wärme des heimischen Herdes in unerforschte Entfernungen gerissen wurden. (vgl. ebd.) Der Skythe sei der Typ Held, mit dem Zamjatin die Hoffnung auf die Erneuerung Russlands verbindet, so die Gelehrte weiter. (vgl. Захарова 2011: 25) Der skythische Held war auch ein zentraler Held der symbolistischen Poesie und als Motiv wurde er von A. Blok, V. Bryusov und anderen Dichtern verwendet. (vgl. ebd.) Das *Skythentum* sei, davon ist Zacharova überzeugt, eine (versuchte) Bestimmung der wichtigsten Impulse für die Weltanschauung bzw. für die Grundlagen ideologischer Konstrukte, die im Symbolismus und in der gesamten russischen Literatur des 20. Jahrhunderts hervorgetreten sind. (vgl. ebd.) Das Gefühl der Hoffnungslosigkeit in Zamjatins Werken werde durch die Hoffnung auf die moralische Wiederbelebung des Menschen ersetzt, und diese Hoffnung sei mit dem Motiv des Helden, des Suchenden, des Träumers, des Rebellen verbunden, so Zacharova. (vgl. Захарова 2011: 50) Es ist das Motiv des Skythen, dessen Leben bei ewigen und fruchtlosen Suche nach dem Ideal vergeht. (vgl. ebd.)

So wurde, laut Gubina, im kulturellen Kontinuum der frühen 1920er Jahre das Bild von Atilla mit der Idee des *Skythentums* und des Pan-Mongolismus assoziiert, wobei das erstere Phänomen ehrgeiziger und bedeutender für die russische Literatur war und mit dem Verständnis der barbarischen Nomadenstämme als gesunde, frische Kraft zusammenhing, die aufgefordert war, die heruntergekommene Welt zu erneuern. (vgl. Губина 2006: 115) Das Heidentum der Skythen wurde oft als Anti-Christentum wahrgenommen, um die verknöcherten Dogmen der bestehenden Kirche zu stürzen, gemeint war damit die Zerstörung des sozialisierten Pseudo-Christentums. (vgl. ebd.)

7.2. Skifstvo und Atilla

Die Idee von Atilla geht zurück auf die ersten postrevolutionären Jahre, als Brjusov und Blok ihre *skythischen* Arbeiten schrieben (siehe oben) und als die literarische Anthologie *Скифы* mit einem Cover von Kuz'ma Sergeevič Petrov-Vodkin in Petrograd veröffentlicht wurde, schreibt Erykalova. (vgl. Erykalova 1999:40)

Ljadova dagegen, meint, dass das Interesse des Schriftstellers an der Persönlichkeit des Hunnen-Königs Attila nicht nur durch die Eigenheiten der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts erklärt werden könne. (vgl. Лядова 2000: 5) Viele Künstler beschäftigten sich mit diesem Thema, aber Zamjatin interessierte sich so sehr dafür, dass er, nachdem er die Tragödie *АТИЛЛА* geschaffen hatte, nach einigen Jahren wieder zum Thema des Zusammenbruchs des antiken Rom zurückkehrte. (vgl. ebd.)

Atilla versteht den Gesang der Wölfe, weiß Davydova. (vgl. Давыдова 2018: 96) Nach Zamjatin, so die Forscherin, wird das Verhältnis des Menschen zur Natur zum Schlüssel für die Vitalität einer jungen, von revolutionärer Energie geprägten Kultur. (vgl. ebd.) Die junge östliche Kultur wird in *БИЧ БОЖИЙ* von den Hunnen symbolisiert. (vgl. ebd.) Vertreter der römischen Zivilisationen verkörpern im Roman den zweiten Teil des geschichtswissenschaftlichen Konzepts von Zamjatin: sie tragen die Anfänge des Alters, Krankheit und Entropie, in sich. (vgl. ebd.)

Wenn man *Skythentum* als Ketzerei und Aufbegehren interpretiert, wird deutlich, warum das Stück *АТИЛЛА* und der unvollendete Roman *БИЧ БОЖИЙ* als Schlüssel zum künstlerischen Erbe des Autors angesehen werden können. (vgl. Лядова 2000: 37) In diesen Werken wurden die Ideen, die Zamjatin in seinem Schaffen herausarbeitete, am anschaulichsten versinnbildlicht. (vgl. ebd.) Daher wird das Thema des Hunnen-Führers zur

Apotheose und zum eigentümlichen Ergebnis langjähriger Arbeit, da in der Figur Atilas der ewige *skythische* Durst nach Freiheit und spiritueller Befreiung, ebenso wie der ketzerische Wunsch, die Welt zu verändern, am natürlichsten abgebildet wurde. (vgl. ebd.) Ljadova will beobachtet haben, dass Zamjatin in seiner Arbeit, sukzessive und aktiv mitwirkend, über seine Heldengestalten zum Thema der Skythen kommt. (vgl. Лядова 2000: 35)

Boroda schreibt, dass Zamjatin in *АТИЛЛА* und *БИЧ БОЖИЙ* sein geliebtes Thema, das *Skythentum* weiterentwickelte. (vgl. Борода 2011: 81) Nach dem Bild des Anführers der Hunnen, Atila, äußert sich der Typ eines starken Mannes, eines Rebellen, eines Einzelgängers, der keine Angst hat, das Schicksal herauszufordern, auch wenn er offensichtlich auf eine Niederlage wartet. (vgl. ebd.) Gleichzeitig, so Boroda weiter, äußerten Zamjatins historische Werke eindeutige Zweifel am positiven Wesen des Fortschritts, der sich als fortschreitende Bewegung vom niedrigeren zum höheren versteht. (vgl. ebd.)

Die Forschungen von Majorova ergaben, dass in dem Roman *БИЧ БОЖИЙ* der Konflikt zwischen dem Eigenen und dem Fremden epische Ausmaße annimmt (vgl. Майорова 1997: 194). Das Aufeinandertreffen von wilder Barbarei und altersschwacher Zivilisation wird u.a. in den Empfindungen des kleinen Hunnen Atila wiedergegeben, der als Geisel aus seiner Heimat Scythia in das todkranke Rom gebracht wurde. (vgl. ebd.) In der Gefangenschaft gibt es eine Kristallisation seiner Moral, die in seiner Kindheit gepflanzt wurde. (vgl. ebd.)

Die Idee des *Skythentums* untermauerte Zamjatins geschichtsphilosophisches Konzept, dessen künstlerischer Ausdruck die Tragödie *АТИЛЛА* und der unvollendete Roman *БИЧ БОЖИЙ* ist. (vgl. Борода 2011: 296) Der Autor sah den historischen Weg der Menschheit als das endlose Ziel von Revolution, wobei Revolution nach seinem Verständnis eine Energieexplosion ist, die jene Entropieprozesse überwindet, die unvermeidlich in einer heruntergekommenen Zivilisation auftreten. (vgl. ebd.) Die Philosophie des *Skythentums*, der Ketzerei, korreliert bei Zamjatin mit dem Konzept Energie-Entropie. (vgl. Толмачева 2012: 59)

Poljakova fand heraus, dass Zamjatin noch im Jahr 1917 ebenso wie seine Zeitgenossen Andrej Belyj, Vasilij Vasil'evič Rozanov, Lev Platonovič Karsavin, Aleksandr Aleksandrovič Blok, Vladimir Galaktionovič Korolenko, Maksim Gor'kij, Ivan Alekseevič Bunin und andere, über das Wesen des russischen Charakters, die Bestimmung Russlands, über dessen Platz zwischen dem Westen und dem Osten und über das *skifstvo*, also über das *Skythentum* des russischen Menschen nachdachte. (vgl. Полякова 2004: 329) In dem Stück *АТИЛЛА* und dann in dem unvollendeten Roman *БИЧ БОЖИЙ* konsolidierte Zamjatin nur jene historischen und historisch-genetischen Vermutungen, die er schon Ende 1917 in dem Artikel

СКИФЫ ЛИ? geäußert hatte und mit seinem *АТИЛЛА* erkläre Zamjatin aktiv seine Position in der Polemik über den Charakter des russischen Volkes, schreibt Komlik. (vgl. Komlik 2004: 342)

Von Komlik wissen wir auch, dass das alte, heidnische, vorchristliche Russland Zamjatin faszinierte, daher ist seine Hinwendung zum Thema Hunnen im Drama *АТИЛЛА* und im Romanfragment *БИЧ БОЖИЙ* völlig verständlich. (vgl. Комлик 2001: 108) Im Sommer 1936 sprach Zamjatin mit Marc Slonim über die Schreibarbeiten. (vgl. Комлик 2001: 145) Zamjatin, so Komlik, definiert die ontologische Essenz des Träumers, des geistigen Romantikers, des *Skythen*. (vgl. Комлик 2001: 207) Heidnisch, farbenfroh, saftig, voller körperlicher Elemente findet er die Handlung in den meisten Werken Zamjatins, beginnend mit *УЕЗДНОЕ* und endend mit seiner *skythischen* Dialogie *АТИЛЛА* und *БИЧ БОЖИЙ*. (vgl. Комлик 2001: 370)

Laut Ljadova ist eine Eigentümlichkeit des Romanfragments, dass eine Gruppe von Charakteren in *БИЧ БОЖИЙ* in einem quasi-zoologischen Licht gesehen werden kann: der römische Bucklige hat ein Fuchslächeln, das Gesicht des römischen Mentors Bassus bewegt sich wie ein Gewirr von Schlangen, die Hunnen werden aus einem Land kommen, in dem Wölfe durch die Straßen spazieren, und sie selbst sehen aus wie Wölfe, während ihr Anführer Radagost niemals die Wolfsmütze abnimmt. (vgl. Лядова 2000: 122)

Davydova sieht in der Weltanschauung des Autors während dieser Phase die Verbindung von Loyalität gegenüber der Idee einer kosmischen endlosen Revolution und der Ablehnung der negativen Trends in der sozialen Entwicklung, die er in der Sowjetunion sah; er hatte eine kritische Haltung gegenüber der westeuropäischen Gesellschaft, mit dem Glauben an eine Erneuerung, die die jüngeren *Hunnen*, also Russen, dem alternden Europa bringen sollten. (vgl. Давыдова 2001: 321) In den Werken Zamjatins während dieser Jahre, so Davydova, herrscht ein historisches Thema vor, dem er sich in den meisten seiner Drehbücher und dem unvollendeten Roman *БИЧ БОЖИЙ* widmet. (vgl. ebd.)

Zamjatin setzt nicht nur Slawen und Hunnen teilweise gleich, sondern bezieht auch Skythen mit ein. (Лядова 2000: 46) Daher wird Atila nicht nur der Anführer der Hunnen, sondern auch der Herrscher von Scythia, obwohl in der historischen Literatur Hunnen, Skythen und Slawen als unabhängige Ethnien unterschieden werden (vgl. Лядова 2000: 45f). Allerdings existierte die Theorie des slawischen Ursprungs der Hunnen tatsächlich in der russischen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. (vgl. Лядова 2000: 44)

Ljadova erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Historiker den fantastischen Ursprung der Hunnen durch böse Hexen erwähnen, und eine solch märchenhafte Version des Ursprungs

barbarischer Stämme seit mehr als hundert Jahren die wissenschaftliche und historische Literatur dominiere (vgl. Лядова 2000: 42). Dies führte dazu, so Ljadova weiter, dass Ivan Kuz'mič Kondrat'ev den Roman *Bič božij* schrieb. (vgl. ebd.)

Zamjatin, seinerseits, hatte beschlossen, die historisch begründete Sicht auf die Ereignisse des fünften Jahrhunderts in Übereinstimmung mit seinen eigenen Vorstellungen über die Geschichte der Menschheit und die Geschichte des russischen Staates zu überdenken. (vgl. ebd.) In Notizen zu *АТТИЛА* erwähnt er in diesem Zusammenhang, dass die Geschichte der Hunnen von ihrem Feind niedergeschrieben wurde, nämlich vom Mönch Jordanes. (vgl. ebd.)

Evseev streicht heraus, dass Zamjatins Ideologie aus Ketzerei und Adogmatismus bestand. (vgl. Евсеев 2001: 50) In philosophischer Ketzerei ist Zamjatin, laut Evseev, sehr konsequent, und Ketzerei wird *als zielloser Sprung des Skythen* (siehe oben) und als Zielsetzung einer Kultur verstanden, die sich in der Bewegung der Ideen selbst erneuert. (vgl. Евсеев 2001: 50)

Černišova führt aus, dass die Bewegung auch eine symbolische Verkörperung des Lebensrhythmus und eine wichtige Kategorie in der Poetik Zamjatins ist. (vgl. Чернышова 2001: 110) Der Autor glaubte nämlich, so Černišova weiter, dass dieses Merkmal, ein innerer Protest gegen die Sesshaftigkeit, von den *skythischen* Landstreichern vererbt wurde. (vgl. ebd.) Auch sie weiß, dass bei Zamjatin als Synonyme für *Skythen* Begriffe wie *wilde Träumer*, *Ketzer* oder *geistiger Revolutionär* zu finden sind (vgl. Чернышова 2001: 111). Zamjatin hatte scheinbar ein besonderes Gespür für falsche, liebedienerische Untertöne und war mit allen Manifestationen geistiger Sklaverei unversöhnlich, was zur Folge hatte, dass Leute mit solchem Verhalten die Ablehnung des Künstlers erregten und er sie aus dem glorreichen Stamm der *Skythen* und Ketzer ausschloss. (vgl. Чернышова 2001: 138)

Obwohl der Traum als Ideal wichtig ist, weil er der Ausgangspunkt der Konzepte von Ketzer und *Skythen* ist, führte Zamjatin die Helden ausnahmslos zum ideellen Fiasko, denn die Umsetzung der Idee bringt sie um. (vgl. Чернышова 2001: 145)

Es ist bekannt, dass das Thema *skifstvo*, also *Skythentum*, für Zamjatin eine wichtige Rolle spielt, wobei sich die Interpretation des Autors von der allgemein anerkannten unterscheidet. (vgl. Лядова 2000: 154) Der *Skythe* ist für Zamjatin kein Kontrast zwischen Ost und West und er konzentriert sich nicht auf die vermeintlich asiatischen Komponenten eines nationalen Charakters. (vgl. ebd.)

Skifstvo, *Skythentum*, ist, laut Baranova, eine Variante der nationalen Idee. (vgl. Баранова 2004: 101) In der Mythologie, so führt Baranova aus, sei *Skif* ein Nachkomme des biblischen Japhet, des Sohnes Noahs. (vgl. ebd.) Dies würde ein Symbol für die Verbindung zwischen

den alten Slawen und den Skythen gewertet, daher wurde der Skythe als Symbol Russlands wahrgenommen. (vgl. ebd.) Zamjatin, so Veselova, hielt den Traum von Atilla, von Hunnen und von Skythen bis zu seinem Lebensende aufrecht, allerdings setzte nach seiner Emigration niemand in der Sowjetunion die skythischen Mythen fort. (vgl. Веселова 2011: 76)

Zamjatins *Skythentum*, so folgert Baranova, ist keine Kategorie der Klasse oder der Ideologie, sondern eine universelle moralische und geistige Kategorie. (vgl. Баранова 2004: 107) All dies deutet darauf hin, dass *der Skythe* in den Darstellungen Zamjatins eigentlich der russische Mensch mit seinen ursprünglichen historischen Merkmalen sei, deren Offenlegung fast das gesamte schöpferische Werk des Schriftstellers gewidmet sei. (vgl. Баранова 2004: 108) Im Jahr 1925, führte Zamjatin seine Leser in dem Artikel *БЕЛАЯ ЛЮБОВЬ* direkt aus den skythischen Steppen zur *russischen Krankheit*, zur Morbus Rossica. (vgl. ebd.) Zamjatin erachtete nicht nur als Künstler, sondern auch als Publizist, das nationale Selbstbewusstsein als einen prägenden Faktor in der Geschichte. (vgl. Баранова 2004: 128) Er meinte, dass auch das östliche *Skythentum* Einfluss auf den Prozess der Einführung der russischen Idee gehabt habe. (vgl. ebd.)

Viele sahen im *Skythentum* eine Analogie zur Barbarei. (vgl. Баранова 2004: 109) Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev erwähnte in seiner Arbeit *ФИЛОСОФИЯ НЕРАВЕНОСТВА* die schmerzhafteste Unzufriedenheit der echten russischen Denker mit der Kultur, aber dies kann kein Argument für besagtes *Skythentum* sein. (vgl. ebd.)

Ljadova merkt an, dass die unverzichtbare Lebensbedingung für einen Skythen der Besitz eines Höchstmaßes an innerer und äußerer Freiheit ist, was eine Voraussetzung für die Existenz eines jeden schöpferischen Menschen ist. (vgl. Лядова 2000: 35)

Das Bild des Skythen war entscheidend für das ideologische und ästhetische Konzept des Autors, denn da Zamjatin sich nicht mit der Wirklichkeit versöhnen konnte, hatte der Ruf eines Oppositionellen fest an ihm gehaftet. (vgl. Баранова 2004: 114) Baranova schlussfolgert, dass die *skythische* Problematik in Zamjatins Schaffen es uns erlaubt, die Frage nach seiner geschichtsphilosophischen Position so zu stellen, dass der Einfluss auf die Bildung seines historischen Konzepts nicht nur der Werke von Aleksej Stepanovič Chomjakov, Vladimir Sergeevič Solov'ev, Fëdor Mihajlovič Dostoevskij oder Lev Platonovič Karsavin miteinschließt, sondern auch Nikolaj Jakovlevič Danilevskij, der *РОССИЯ И ЕВРОПА* geschrieben hatte, ein Denkmal des russischen Denkens des 19. Jahrhunderts, das einen bedeutenden Platz in der Geschichte der Bildung des russischen Selbstbewusstseins eingenommen hatte. (vgl. Баранова 2004: 116) Poljakova schreibt, dass in der Beziehung

Zamjatins zu Russland und zum russischen Volk teilweise eine Liebe dominiere, die der Autor selbst verleugne. (vgl. Полякова 2004: 332)

Die künstlerische und philosophische Vision des Schriftstellers ist von den Ideen des *skifstvo*, des *Skythentums* gekennzeichnet. (vgl. Капустина 2002: 166) Der beherrschende Konflikt in Zamjatins Werk sei, laut Kapustina, die Lösung der rein russischen Frage, wie man den Wunsch, ein Haus zu bauen und eine Familie zu gründen mit einem fremden Lebensstil vereinen könne, wenn auch nur im Geiste. (vgl. ebd.) Der Versuch des Schriftstellers, *asiatisch* und *westlich* zu verstehen, sei wichtig, um die Bedeutung von Heimat und Familie für den russischen Menschen in Verbindung mit diesen beiden Komponenten des nationalen Charakters zu verstehen. (vgl. Капустина 2002: 153) Zweifellos würden die Ideen der zukünftigen Arbeit *Скифы* (nach Zamjatins ursprünglichem Plan stellte *БИЧ БОЖИЙ* nur einen Teil davon dar) beim Anblick von allem, was in Russland geschah, inspiriert, schließt Kapustina. (vgl. ebd.)

Die Idee des Slawentums und des *Russentums* der Hunnen wird auch in Aleksandr Dmitrievič Nečvolodovs Hauptwerk *СКАЗАНИЯ О РУССКОЙ ЗЕМЛЕ* verteidigt. (vgl. Полякова 2004: 338)

1932 erklärte Zamjatin, in einem berühmten Interview für die Zeitschrift *Les Nouvelles Littéraires*, Frédéric Lefèvre den Grund für seine Wendung zum historischen Roman mit dem Material des Stücks *АТИЛЛА* als Fundament. (vgl. ebd.) Der bereits in Frankreich lebende Schriftsteller erklärte sein Interesse an diesem Thema, das scheinbar so weit entfernt liegt, damit, dass er glaube, dass er und seine Zeitgenossen in einer Zeit leben, die der Ära Attilas nahe käme, denn auch die damalige Gegenwart war von großen Kriegen und sozialen Katastrophen geprägt. (vgl. Капустина 2009: 647) Unter anderem sagte Zamjatin: „Si j’ai abordé un sujet qui, à première vue, peut sembler si loin de nous, c’est que je pense, au contraire, que nous vivons dans une époque et dans des circonstances très semblables. Aujourd’hui, comme alors, c’est l’époque des grandes guerres et des cataclysmes sociaux.“ (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64520717/f8.item>) Durch dieses Interview inspiriert, verfasste Zamjatin kurz darauf, also entweder in der letzten Aprilwoche oder Anfang Mai, ein *Auto-Interview*, indem er die zeitgenössische Russische Literatur unter dem ersten 5-Jahresplan analysierte. (vgl. Shane 1972: 462)

Als Zamjatin in Frankreich versuchte, sein geliebtes *skythisches* Thema zu entwickeln, haben andere Autoren und Drehbuchautoren das Interesse daran schon lange erschöpft, sodass sogar der Film über Atilla sollte eingestellt werden, schreibt Veselova. (vgl. Веселова 2011: 46)

Laut Аксёнова ist im künstlerischen Schaffen Zamjatins das Christentum als Staats-Religion in die Entropie der Ratio entartet, die der modernen Zivilisation dient, während das natürliche heidnische Prinzip in jedem Menschen unsichtbar vorhanden ist. (vgl. Аксёнова 2015: 114) Der Gegensatz christlich - heidnisch verkörpere die allgemeine, philosophische Opposition rational – emotional, so Aksënova weiter. (vgl. ebd.)

Die Kritik am alternden, kranken, entropischen Westen wird im Roman nicht nur vom Standpunkt des jungen, naturverbundenen Hunnen aus geäußert, sondern teilweise auch aus dem Blickwinkel des gebildeten Helden Priskos, der einen ähnlichen Entwicklungsstand wie die Römer hat. (vgl. Давыдова 2018: 98)

Die Fähigkeit des Hunnenkönigs, rücksichtslos zu lieben, auf Zweifel und Warnungen zu achten und das Leben für das Gefühl zu opfern, bestimmen den Charakter von Atila und wird vom Autor des Dramas hervorgehoben. (vgl. Лядова 2000: 28)

8. Fazit

Wir können, gestützt auf die zitierten Forschungsarbeiten, mit Sicherheit behaupten, dass die Zamjatinforschung im letzten Vierteljahrhundert sehr aktiv und sehr produktiv war, insbesondere die russische.

Zamjatin hat die Einflüsse, die von der Zamjatin-Forschung nachgewiesen wurden, genutzt, um sein Werk mit naturwissenschaftlichen, psychoanalytischen, philosophischen und historischen Überlegungen zu bereichern und zu untermauern. Er hat in einer bewegten Zeit, als viele literarische Richtungen mit einander um die Vorherrschaft kämpften, seinen Weg, den Synthetismus bzw. Neo-Realismus gefunden und mit diesem ein durchaus beeindruckendes Gesamtwerk geschaffen. Sein Stil, ebenso wie seine Thematik sind bis zu einem solchen Ausmaß mit diesen Einflüssen in Einklang gebracht, dass wir bei der Exegese seines unvollendeten Romans *БИЧ БОЖИЙ* mehrmals darauf zurückgreifen konnten.

Skythentum und Ketzerei sind die beiden Komponenten in Zamjatins Werk, die Zamjatin in diesem Romanfragment eins werden ließ, wobei wir, aufgrund der erwähnten Forschungsergebnisse, davon ausgehen können, dass sie in seiner künstlerischen Imagination spätestens seit 1918, seit der ersten Veröffentlichung des Artikels *СКИФЫ ЛИ?* eins waren.

Jedenfalls konnten wir uns bezüglich Zamjatins Einstellung Aufrührern und Häretikern gegenüber, ebenso ein Bild machen, wie zu seiner Haltung gegenüber einer Gesellschaft, die von Dogmen, Ritualen und Machterhalt getrieben wird.

Das hier besprochene Romanfragment ist mit drei essentiellen Elementen komponiert worden (wobei das zweite und das dritte Element ineinander übergehen): die Vorstellung von der Zyklichkeit der Geschichte; der Häretiker; der Skythe.

Es ist als ob Zamjatin uns folgendes sagen wollte: die Zivilisation und die Natur waren *niemals* hundertprozentig und mit Ewigkeitsanspruch kompatibel und werden es auch niemals sein.

Dass die Wahl auf Attila bzw. auf Atila fiel, als er einen Helden für sein *skythisches* Werk suchte zu einem Teil auf die literarischen Kreise zurückzuführen in den Zamjatin damals verkehrte, insbesondere auf den Zirkel *Skythen*, mit Alexandr Blok. Aber auch gewisse Richtungen der Geschichtsforschung haben dem Autor das Thema Hunnen nähergebracht. Wir dürfen, aufgrund der Forschungsergebnisse, die ich in dieser Arbeit präsentiert habe, annehmen, dass die Idee von der hunnischen Herkunft der Russen, ein Impuls für Zamjatins künstlerisches Schaffen waren, wenn nicht mehr.

Energie-Entropie bzw. Natur und Zivilisation sind die Gegenpole die Zamjatin, wie auch in seinen anderen Werken, in *БИЧ БОЖИЙ*. Für Energie stehen die Barbaren, ganz besonders die Hunnen und unter den Hunnen an prominenter Stelle der junge Atilla. Man kann durchaus sagen, dass Entropie in keinem Römer so klar dargestellt wird, wie in Imperator Honorius, bei dem wir en masse Anzeichen für *entartete Energie* finden. Allerdings ist die gesamte römische Bevölkerung, mehr oder weniger, von den Insignien des Unnatürlichen, und damit des Untergangs, gezeichnet.

Was den Charakter des Protagonisten, Atilla, angeht sei nochmals darauf verwiesen, was auch von Zamjatin-Forschern mehrfach erwähnt wurde, nämlich die Ähnlichkeiten zu Nietzsches *Übermensch*, besonders was das Fehlen von Moralität betrifft.

Die zweite Hauptfigur, Priskos, ist vor allem *nützlich*, um Rom aus einer anderen Perspektive, als der des gefangenen jungen Hunnen zu beobachten. Priskos ergänzt Atilla weniger, als seine Perspektive und seine Erlebnisse die des künftigen Herren Europas ergänzen.

Geklärt ist weitgehend die Frage, wieso der Roman unvollendet blieb, nämlich, weil der Autor nicht soviel Zeit und Energie in dieses Projekt investieren konnte, wie notwendig gewesen wäre, bzw. wie er eigentlich wollte und vorhatte. Inwiefern eine Krankheit eine Rolle gespielt hat, und wenn ja, welche Rolle sie gespielt hat und ab wann sie eine Rolle gespielt hat konnten wir nicht klären.

Welchen Text der Roman im Weiteren gehabt hätte, kann man vielleicht bis zu einem gewissen Grad, anhand der Originalmanuskripte in den oben angeführten Archiven mutmaßen. Ich habe *das* aber nicht als meine Arbeit angesehen.

Es ist aufgrund der Äußerungen des Autors in Briefen, im Privaten, aber vor Allem aufgrund der vielen Jahre, die Zamjatin in die Verarbeitung dieses Stoffes investiert hat, meines Erachtens, erwiesen, dass die Atilla-Dilogie sein Hauptwerk sein sollte, was den mangelnden Bekanntheitsgrad dieser beiden Werke, vor allem im Westen, als Ungerechtigkeit, ja als Tragödie erscheinen lässt.

Das Romanfragment *БИЧ БОЖИЙ* lässt natürlich viele Fragen offen, doch die sieben Kapitel, die Zamjatin (fertig)geschrieben hat, bringen den Leser, mit oder ohne Vorwissen, zu der einen Gewissheit: der Skythe, der Häretiker, der Aufrührer, – er *wird* kommen.

Literaturliste

Primärliteratur

Достоевский, Федор Михайлович: *Полное собрание сочинений в тридцати томах: том второй: повести и рассказы 1848 – 1859*. Ленинград: 1972

Замятин, Евгений Иванович: *Сочинения: Том второй: Повести и рассказы: 1923 – 1935*. München: 1982

Замятин, Евгений Иванович: *Собрание сочинений: в пяти томах: том второй*. Москва: 2003

Замятин, Евгений Иванович: *Собрание сочинений: в пяти томах: том третий*. Москва: 2004

Замятин, Евгений Иванович: *Собрание сочинений: в пяти томах: том четвертый*. Москва: 2010

Замятин, Евгений Иванович: *БИЧ БОЖИЙ*. Санкт-Петербург: 2012

Замятин, Евгений Иванович: *МЫ; БИЧ БОЖИЙ*. Москва: 2018

Замятин, Е.: Бич Божий. 1-й вариант. Из рукописей 1932–1936 гг. In: *Новый журнал*. 1999: Нью-Йорк, Кн. 214, С. 5–40

Горький, Максим: *Полное собрание сочинений. Письма в 24 томах. Том 18. Письма. Июнь 1928 — март 1929*. Москва: 2016

Федин, Константин: *Собрание сочинений в двенадцати томах: Дневники и записные книжки 1928 – 1968*. Москва: 1986

Anonym: „Literature in Soviet Russia. An Interview with Eugene Zamiatin.“ In: *The Manchester Guardian* No. 26808, 9.8.1932

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64520717/f8.item> (Zugriff: 14.10.2020)

Sekundärliteratur

Andrews, Edna: *Conversations with Lotman: cultural semiotics in language, literature and cognition*. Toronto: 2003

Andrews, Edna: Text and Culture: Continuous Discontinuity in Lotman and Zamiatin. In: *Russian literature XLIX*, 2001, Vol.49 (4), p.347-369

Cavendish, Philip: *Mining for jewels: Evgenii Zamiatin and the literary stylization of Rus'*. London: 2000

Curtis, J. A. E.: *The Englishman from Lebedian': a life of Evgeny Zamiatin (1884-1937)*. Boston: 2013

Deppermann, Maria: Nietzsche in der Sowjetunion: „Den begrabenen Nietzsche ausgraben“. *Nietzsche-Studien*. 1998, Vol.27(1), S.481-514

Given, John [Hg.]: *The Fragmentary History of Priscus. Attila, the Huns and the Roman Empire, AD 430-476*. Merchantville: 2014

Goldt, Rainer: *Thermodynamik als Textem: Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E. I. Zamiatin*. Mainz: 1995

Heller, Leonid; Négrel Dominique: La prose de E. Zamjatin et l'avant-garde russe [Notes sur les correspondances des arts]. In: *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 24, n°3, Juillet-Septembre 1983. L'avant-garde russe: un dossier. pp. 217-239

Heller, Leonid: Les jeux et les enjeux du synthétisme: Evgenij Zamjatin et son Récit du plus important. In: *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 27, n°3-4, Juillet-Décembre 1986. pp. 289-313

Heller Leonid. Temps-mouvement, espace-lumière: effet cinéma. Zamjatin et la prose des années vingt. In: *Revue des études slaves*, tome 71, fascicule 3-4, 1999. pp. 553-569

Hobzová Dagmar. Catalogue des archives parisiennes d'Evgenij Zamjatin. In: *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 13, n°2, Avril-juin 1972. pp. 232-285;

Ignatow, Assen: Vorahnungen des Totalitarismus. Zukunftsvisionen russischer Denker und Schriftsteller des 19. und 20. Jahrhunderts. *Forum für osteuropäische Ideen -und Zeitgeschichte*. 2000, Vol.4(2), S.11-40

Kasper, K.: Ironie als Konstituente des russisch-sowjetischen Romans der 20er Jahre. *Zeitschrift für Slawistik*. 1988, Vol.33(1-6), S.113-119

Kasper, K.: Die Evolution des Literaturverständnisses von Evgenij Zamjatin 1918-1924. *Zeitschrift für Slawistik*. 1989, Vol.34(1), S.539-551

Leech-Anspach, Gabriele: *Evgenij Zamjatin: Häretiker im Namen des Menschen*. Wiesbaden: 1976

Niederbudde, Anke; Scholz, Nora: *Revolution und Avantgarde*. Berlin: 2018

Scheffler, Leonore: *Evgenij Zamjatin: Sein Weltbild und seine literarische Thematik*. Köln, Wien: 1984

Richards, D. J.: *Zamyatin: a Soviet heretic*. London: 1962

Rosen, Klaus: *Attila: der Schrecken der Welt*. München: 2016

Schmid, Wolf: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne: Čechov - Babel' – Zamjatin*. Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: 1992

Shane, Alex M.: *The life and works of Evgenij Zamjatin*. Berkeley: 1968

Shane, Alex M.: Zamyatin's Auto-Interview. In: *Russian Literature Triquarterly*. 1972, №2, pp. 462-467

Slonim, Marc: *Modern Russian literature: from Chekhov to the present*. New York: 1953

Wirth, Gerhard: *Attila: das Hunnenreich und Europa*. Stuttgart [u.a.]: 1999

Аксёнова, Наталия В.: *Английский мир в творческой системе Е.И. Замятина*. Томск, Univ., Diss.: 2015

Баранова, Ирина И.: *Е.И. Замятин и его современники: Философский и историко-культурный аспекты публицистики писателя*. Тамбов, Univ., Diss.: 2004

Борода, Елена В.: *Проза Е.И. Замятина: поэтика конфликта в замкнутом пространстве*. Тамбов, Univ., Diss.: 2003

Борода, Елена В.: *Художественные открытия Е.И. Замятина в контексте поисков русской литературы второй половины XX - начала XXI веков*. Тамбов, Univ., Diss.: 2011

Бревнова, Снежана В.: *Системно-функциональное описание орнаментального поля художественного текста (на материале произведений Е. Замятина и Б. Пильняка)*. Краснодар, Univ., Diss.: 2002

Бучина, Л. И.; Любимова, М. Ю.: *Рукописные памятники: выпуск 3: часть 1: рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина*. Санкт-Петербург: 1997

Веселова, Анна С.: *Творческое наследие Е.И. Замятина во франкоязычной критике*. Тамбов, Univ., Diss.: 2011

Воробьева, Светлана Ю.: *Поэтика диалогического в прозе Е. И. Замятина 1910 - 20-х годов*. Волгоград, Univ., Diss.: 2001

Геллер, Леонид: *Вселенная за пределом догмы: размышленная о советской фантастике*. London: 1985

Геллер, Леонид: О неудовольствии быть русским (эмигрантом). По поводу писем Замятина из парижского архива В. Крымова. In: *Новое о Замятина: Сборник материалов под редакцией Леонида Геллера*. Москва: 1997

Геллер, Л.: Утопия в зеркале гематрии, или Эзотерический модернизм Е. Замятина. In: Богданова, Ольга В.; Любимова, Марина [Hg.]: *Евгений Иванович Замятин: PRO ET CONTRA: Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей; АНТОЛОГИЯ*. 2014, Санкт-Петербург. С. 265–290

Геллер, Леонид: *Утопия звериности. Репрезентации животных в русской культуре: Труды Лозаннского симпозиума 2005*. Lausanne [u.a.]: 2007

Гильднер, А.: Глава 5. Портрет в теоретико-критических и биографических эссе Е. И. Замятина. In: Полякова, Л. В.; Желтова Н. Ю. [Hg.]: *ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Е. И. ЗАМЯТИНА В НОВЫХ НАУЧНЫХ КОНЦЕПЦИЯХ И ГИПОТЕЗАХ: К 135-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ: Коллективная монография*. 2019, Тамбов: Принт-Сервис. С. 93–104

Гольдт, Р.: Глава 16. Зловещее предзнаменование: судебный процесс Замятина вокруг пьесы «Аттила». In: Полякова, Л. В.; Желтова Н. Ю. [Hg.]: *ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Е. И. ЗАМЯТИНА В НОВЫХ НАУЧНЫХ КОНЦЕПЦИЯХ И ГИПОТЕЗАХ: К 135-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ: Коллективная монография*. 2019, Тамбов: Принт-Сервис. С. 279–289

Гольдт, Р.: Последнее убежище личности. Записки Д-503 и психология личности в подлинных дневниках межвоенного периода. In: Любимова, Марина Ю. [Hg.]: *Евгений Замятин и культура XX века: исследования и публикации*. 2002: Санкт-Петербург. С. 37–64

Губанова, Тамара В.: *"Чеховское слово" в творчестве Е.И. Замятина*. Тамбов, Univ., Diss.: 2005

Губина, Нина В.: *Поэтика заглавий в прозе Е. И. Замятина*. Барнаул, Univ., Diss.: 2006

Гуделева Елена М.: *Символика цвета в творчестве Е.И. Замятина*. Иваново, Univ., Diss.: 2008

Давыдова, Татьяна Т.: *Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы 1910 - 1930-х гг.* Москва, Univ., Diss.: 2001

Давыдова, Татьяна Т.: *Замятинская энциклопедия*. Москва: 2018

Долженко, Светлана Г.: *Творчество Е.И. Замятина в англоязычной критике*. Ишим, Univ., Diss.: 2003

Дьякова, К. В.: Визуальные воплощения звуковых образов в прозе Е. И. Замятина. In: Комлик, Надежда Н. [Hg.]: *Национальный и региональный "Космо-Психо-Логос" в художественном мире писателей русского Подстепья (И. А. Бунин, Е. И. Замятин, М. М. Пришвин)*. 2006: Елец: С. 420–423

Евсеев, Валерий Н.: *Художественная проза Е. И. Замятина: Творческий метод, жанры, стиль*. Москва, Univ., Diss.: 2001

Евсеев, Валерий Н.: *Художественная проза Евгения Замятина: проблемы метода, жанровые процессы, стилевое своеобразие*. Москва: 2003

Ерыкалова, И. Е.: Из творческой истории романа Е.И. Замятина «Бич Божий». In: *РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА*. 2018, №1, С. 224–239

Ерыкалова И. Е.: К истории создания пьесы Е.И. Замятина "Аттила". In: *Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. доклады, статьи, статьи, очерки, заметки, тезисы: В 6-ти кн.* 1997, Кн. III, С. 137–158

Ерыкалова, И. Е.: О рукописи романа Е. Замятина «Бич Божий»: из парижского архива писателя. In: Богданова, О. Б.: *Е. И. Замятин: личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: сборник статей*. 2015, Санкт-Петербург. С. 223–253

Ерыкалова, И.: Послесловие. In: Замятин, Е.: Бич Божий. 1-й вариант. Из рукописей 1932–1936 гг. In: *Новый журнал*. 1999: Нью-Йорк, Кн. 214, С. 40–44

Ерыкалова Ирина Е.: Рим в романе Е.И. Замятина «Бич Божий» In: *Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. доклады, статьи, статьи, очерки, заметки, тезисы: в XIV кн.* 2004, Кн. XII, С. 378–384

Желтова, Н.Ю.: Женские образы Е. Замятина в контексте национальных мифологических тенденций начала XX века. In: *Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. доклады, статьи, статьи, очерки, заметки, тезисы: В 6-ти кн.* 1997, Кн. III, С. 96–115

Желтова, Наталия Ю.: *Проза первой половины XX века: поэтика русского национального характера*. Тамбов, Univ., Diss.: 2004

Жукова, Елена А.: *Традиции народной смеховой культуры в творчестве Е.И. Замятина*. Тамбов, Univ., Diss.: 2009

Захарова Е.В.: Эстетика быта в романе Евгения Замятина «Бич Божий». In: *Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. доклады, статьи, статьи, очерки, заметки, тезисы: в XIV кн.* 2007, Кн. XIV, С. 220–223

Захарова, Елена В.: *Эстетика русского быта и бытия в прозе Е.И. Замятина*. Тамбов, Univ., Diss.: 2011

Капустина, Светлана Н.: *Русский дом и семья в творческой эволюции Е.И. Замятина: Пути художественных решений*. Тамбов, Univ., Diss.: 2002

Капустина С.Н.: Тема дома в романе Е. Замятина «Бич Божий» // *Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: мат-лы Междунар. конгресса литературоведов. К 125-летию Е.И. Замятина. 5–8 окт. 2009 г.* 2009, С. 647–654

Карасева, Ольга Г.: *Поэтика рассказов Е. И. Замятина в контексте авторской концепции синтетизма: 1920-е годы*. Ульяновск, Univ., Diss.: 2001

Кожевникова, Н. А.: О соотношении прямого и метафорического словоупотребления в прозе Е. Замятина. In: *Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. доклады, статьи, статьи, очерки, заметки, тезисы*. 1994, Часть II, С. 107–110

Комлик, Надежда Н.: *Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры*. Тамбов, Univ., Diss.: 2001

Комлик, Н. Н.: § 5. Библейская образность в публицистике Е.И. Замятина. In: *"...Пишу вам из России..."*. Русское Подстепье в творческой биографии Е. М. Замятина и М. А. Булгакова: монография. 2-е изд., испр. и доп. 2017, Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина; С. 76–82

Кутафина, Н. Ю.: Поэтика женского образа в прозе Е. Замятина. In: Комлик, Надежда Н. [Hg.]: *Национальный и региональный "Космо-Психо-Логос" в художественном мире писателей русского Подстепья (И. А. Бунин, Е. И. Замятин, М. М. Пришвин)*. 2006: Елец: С. 341–346

Краснова, Татьяна В.: *Особенности сюжетостроения в прозе Е. И. Замятина*. Тамбов, Univ., Diss.: 2013

Кудрявцева, Ольга Н.: *Художественная феноменология Е. И. Замятина: нравственно-религиозный аспект*. Тамбов, Univ., Diss.: 2005

Любимова, Марина Ю.: *Творческое наследие Е. И. Замятина в истории культуры XX века*. Санкт-Петербург, Univ., Diss.: 2000

Лядова, Елена А.: *Историософская и структурно-поэтическая парадигма трагедии Е. И. Замятина "Атилла"*. Тамбов, Univ., Diss.: 2000

Майорова, Татьяна А.: *Концепция человека в творчестве Е. И. Замятина*. Иваново, Univ., Diss.: 1997

Мальмстад, Джон; Флейшман, Лазарь: Из биографии Замятина (по новым материалам). In: *Stanford Slavic Studies*, 1987, Vol.1, S. 103-151

Непомнящих, Наталья А.: *Лесковский и замятинский тексты в творческой рефлексии Л. М. Леонова*. Новосибирск, Univ., Diss.: 2006

Niero, Alessandro: "Симультанизм" у Замятина: от прозы к кино (на материале повести 'Островитяне'). *Russian Literature LI*. 2002, Vol.51(3), S.309-319

Оляндэр Л.К.: Повесть Евгения Замятина «Бич Божий» в художественной системе писателя и современный литературный процесс In: *Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. доклады, статьи, статьи, очерки, заметки, тезисы: в XIV кн. 2000, Кн. VII, С. 47–53*

Оляндэр Л.К.: Пространство, время, люди в романе Евгения Замятина «Бич Божий»: к вопросу о художественно-философской позиции писателя и коммуникативной сущности его творчества. In: *Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Вып. 2: К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам междунар. конгресса литературоведов 1–4 окт. 2014 г.: в 2-х кн. 2014, Кн. I, С. 402–412*

Панов, Александр Ю.: *Трагедия Е.И. Замятина «Атилла» в ракурсе теории этногенеза Л.Н. Гумилева*. Тамбов, Univ., Diss.: 2009

Погодаева О.С.: Элементы поэтики постмодернизма в романах Е.И. Замятина «Мы» и «Бич Божий». In: *Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: мат-лы Междунар. конгресса литературоведов. К 125-летию Е.И. Замятина. 5–8 окт. 2009 г. 2009, С. 583–590*

Полякова, Л. В.: К характеристике национального контекста творчества Е. И. Замятина. In: Комлик, Надежда Н. [Hg.]: *Национальный и региональный "Космо-Психо-Логос" в художественном мире писателей русского Подстепья (И. А. Бунин, Е. И. Замятин, М. М. Пришвин)*. 2006: Елец: С. 279–299

Полякова, Л. В.: Скифы (гунны, хунны). In: Комлик, Надежда Н. [Hg.]: *Замятинская энциклопедия. Лебедянский контекст: материалы, исслед., док., справки: межвуз. регион. проект. 2004, Тамбов; Елец. С. 328–344*

Попова А.В.: Образ волка в творчестве Евгения Замятина (на материале романа «Бич Божий») In: *Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: мат-лы Междунар. конгресса литературоведов. К 125-летию Е.И. Замятина. 5–8 окт. 2009 г. 2009, С. 654–658*

Примочкина, Н. Н.: М. Горький и Е. Замятин (к истории литературных взаимоотношений). In: *РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: историко-литературный журнал. 1987, №4, стр. 148-160*

Ратке, Игорь Р.: *Русская интеллектуальная проза 20-х годов XX века (Б.Пильняк, Е.Замятин, В.Набоков)*. Волгоград, Univ., Diss.: 2005

Седова, Олеся В.: *Поэтика цвета в прозе Е. И. Замятина*. Елец, Univ., Diss.: 2006

Селезнева, Елена Н.: *Женская парадигма прозы Е.И. Замятина в контексте русских народных культурных традиций*. Тамбов, Univ., Diss.: 2007

Селеменова, Марина В.: *Проблема мещанства и ее художественное решение в творчестве Е. И. Замятина*. Елец, Univ., Diss.: 2003

Скворцова, А. И.; Скворцов, В. Я.: Замятин и Достоевский: точки соприкосновения. In: *Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. доклады, статьи, статьи, очерки, заметки, тезисы: В 6-ти кн. 1997, Кн. IV, С. 93–102*

Слоним, Марк: *Портреты советских писателей*. Paris: 1933

Толмачева, Оксана В.: *Современное отечественное замятиноведение: итоги и перспективы*. Тамбов, Univ., Diss.: 2012

Урюпин, Игорь С.: § 5. История и современность в романах Е.И. Замятина «Бич Божий» и М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». In: *"...Пишу вам из России..."*. Русское Подстепье в творческой биографии Е. М. Замятина и М. А. Булгакова: монография. 2-е изд., испр. и доп. . 2017, Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина; С. 179–186

Хатямова, М. А.: «Бич Божий»: логика повествования и концепция истории Е. Замятина. In: Богданова, Ольга В.; Любимова, Марина [Hg.]: *Евгений Иванович Замятин: PRO ET CONTRA: Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей; АНТОЛОГИЯ*. 2014, Санкт-Петербург. С. 887–904

Хатямова, Марина А.: *Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века*. Томск, Univ., Diss.: 2008a

Хатямова, Марина А.: *Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века*. Москва: 2008b

Чернышова, Ольга Е.: *Сказка в творческой эволюции Е. И. Замятина*. Тамбов, Univ., Diss.: 2001

Шпак, Валерия Г.: *Синтетизм в системе художественного мышления Е. И. Замятина*. Самара, Univ., Diss.: 2001

Anhang

Abstract in deutscher Sprache

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit Evgenij Ivanovič Zamjatsins unvollendetem Roman *БИЧ БОЖИЙ* auseinander. Untersucht wird u.a. Zamjatsins Technik, eine erstarrte, dekadente, scheinbar dem Untergang geweihte Zivilisation mit einer vitaleren, beweglicheren und, vor allem, natürlicheren zu vergleichen. Dies tat der Autor, indem er dem Rom des 5. Jahrhunderts seinen zukünftigen Herausforderer, den jungen Atilla, den späteren Herrscher der Hunnen und anderer sogenannter Barbaren, gegenüberstellte.

Die Arbeit setzt sich vorwiegend mit den literarischen Mitteln auseinander, die der Autor verwendete, um Gegensätze zwischen Natur und Kultur bzw. zwischen Energie und Entropie darzustellen.

Im Zentrum steht die Figur des *skythischen Häretikers*, ein Motiv, das auch in anderen Werken Zamjatsins hervorsteht, was einerseits anhand früherer Texte des Autors, andererseits anhand von Sekundärliteratur untersucht wird. Auch die Entstehungsgeschichte und die nicht veröffentlichten Skizzen des Romanfragments werden berücksichtigt.

Abstract in russischer Sprache

Настоящая работа посвящена незаконченному роману Евгения Ивановича Замятина *БИЧ БОЖИЙ*. В ней изучается исследуется повествовательная техника сопоставления застывшей, декадентской, очевидно обреченной на гибель цивилизации с жизнеспособной, гибкой и, прежде всего, более естественной. Автор сделал это, столкнув Рим V века с его будущим соперником, молодым Атиллой, впоследствии – правителем гуннов и других так называемых варваров.

В произведении прежде всего рассматриваются литературные средства, которые автор использовал для изображения контрастов между природой и культурой или между энергией и энтропией.

В центре внимания фигура *скифского еретика*, образ, который выделяется и в других произведениях Замятина. Этот образ рассматривается, с одной стороны, с использованием более ранних текстов автора, а с другой стороны – на основе интерпретаций, встречающихся в обширной исследовательской литературе. Кроме того, затрагиваются вопросы генезиса этого произведения, а также и неопубликованные эскизы фрагмента романа.