

KULTURHEROS

LiteraturForschung Bd. 28
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Zaal Andronikashvili, Giorgi Maisuradze,
Matthias Schwartz, Franziska Thun-Hohenstein (Hg.)

Kulturheros

Genealogien. Konstellationen. Praktiken

Mit Beiträgen von

Andrea Albrecht, Jenny Alwart, Zaal Andronikashvili,
Kai Bremer, Natascha Drubek, Martin Fontius, Claude Haas,
Herbert Kopp-Oberstebrink, Gabriela Lehmann-Carli,
Thomas Macho, Giorgi Maisuradze, Eka Meskhi, Juri Murašov,
Luka Nakhutsrishvili, Anna Pawlak, Christoph Schmälzle,
Matthias Schwartz, Johannes Steizinger,
Franziska Thun-Hohenstein und Martin Tremel

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsvorhaben wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter den Förderkennzeichen 01UG0712 und 01UG1412 gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2017,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Auszug aus Friedrich Hahn, *Gedenkblatt auf die bayerische Verfassung* (›*Elisium*‹), um 1832

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Axlo

Printed in EU

ISBN978-3-86599-316-8

STIMME

Der kasachische Volkssänger Džambul Džabaev und die mediale Poetik der sowjetischen Kultur

JURIJ MURAŠOV

Einleitung: Die elektrifizierte Wiederentdeckung der Mündlichkeit und die Kulturheroen der Moderne

Seit der Romantik des frühen 19. Jahrhunderts lässt sich in den verschiedenen europäischen Kulturen ein verstärktes Interesse an mündlichen Formen der Dichtung beobachten, das oftmals von einem zunehmenden Zweifel an der gemeinschaftsbildenden Kraft des schriftlichen oder typographischen Wortes begleitet wird. Diese Tendenz zur Aufwertung der Mündlichkeit gegenüber der Leistungsfähigkeit alteuropäischer Schrifttraditionen geht mit mythopoetischen und utopischen Gesellschaftsentwürfen sowie nationalpolitischen Erneuerungsideen und Forderungen einher.¹

Dieses Interesse an Mündlichkeit bekommt mit der Erfindung und Ausbreitung neuer elektroakustischer Technologien wie Telefonie, Mikrofon und Lautsprecher, Tonfilm und vor allem Radio zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine neue Qualität. Die massenmedialen Möglichkeiten der sogenannten »sekundären Oralität« erlangen kulturelle Schubkraft und verändern zum Teil grundlegend das politische Selbstverständnis der Gesellschaften sowie ihre ökonomischen, rechtlichen Strukturen, ihre Wissenschaft, Literatur und Kunst.²

¹ Zur romantischen Wiederentdeckung der Mündlichkeit vgl. Herder, Johann Gottfried, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* [1772]; *Von der Gabe der Sprachen am ersten christlichen Pfingstfest* [1794]; *Stimmen der Völker in Liedern* [1807]; Grimm, Jacob, *Deutsche Mythologie* [1835], aber auch Goethe und seine Wertschätzung der südslavischen Heldenlieder: Goethe, Johann Wolfgang, *Serbische Lieder* [1824], oder auch die Aufwertung des mündlichen Idioms als Basis für die nationale Identität, z. B. bei Karadžić, Vuk, *Mala prstonarodna slavenoserbska pjesnarica* [1814] und *Narodne srpske pjesme* [1823 – 33], oder Mickiewicz, Adam, *Do Joachima Lelewela* [1822], *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie* [1835]. Für die romantische, mythopoetische Begründung von nationaler Staatlichkeit vgl. das sogenannte »Älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus« [ca. 1797]; in dem eine »Neue Mythologie« für die Moderne gefordert wird; vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke*, Bd. 1, Frankfurt a. M., 234–237.

² Zu Medien in der Moderne; vgl. McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, Toronto 1962, 287f.; Ross, Corey, *Media and the Making of Modern Germany: Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich*, Oxford 2008; Zimmermann, Clemens, *Medien im Nationalsozialismus: Deutschland 1933–1945*,

In den 1920er und 1930er Jahren der europäischen Moderne lassen sich zwei, sich wechselseitig befördernde Kontexte ausmachen, aus denen heraus die Reaktivierung der Interessen an Mündlichkeit, an mündlicher Dichtung und schriftlosen Kulturen erfolgt. Der erste Kontext ist durch wissenschaftliche und theoretische Interessen definiert. Diese reichen von ethnologischen über philologische, rhetorische und poetologische bis hin zu linguistischen Mündlichkeitsforschungen. In diesem Zusammenhang sind die grundlegenden Arbeiten von Milman Parry und Albert Lord zur serbischen mündlichen Epik herauszustellen, die zeigen, dass unter den Bedingungen der Mündlichkeit sowohl die Poetik der Dichtung als auch die Strukturen der sprachlichen Versicherung von Gemeinschaftlichkeit, das Ethos, eine eigene Logik aufweisen, die sich wesentlich von den Prinzipien unterscheidet, auf denen schrift- und buchfundierte Gesellschaften mit ihrer Literatur und Kunst basieren.³ Diese Forschungen, die eine neue Perspektive auf Homers Dichtung und insgesamt auf die frühe griechische Literatur und Philosophie eröffnen, finden ihre sowjetische Entsprechung in Aleksandr Lurijas sprachpsychologischen, empirischen Untersuchungen, in denen gezeigt wird, wie in mündlichen Kulturen das Denken konkretistisch an Lebens- und Alltagserfahrungen gebunden bleibt und wie Schriftlichkeit eine unbedingte Voraussetzung für abstrahierende Denkstrukturen und -verfahren darstellt.⁴

Zweitens ist das Interesse an Mündlichkeit durch kulturpragmatische, ideologische und machtpolitische Kontexte bestimmt und reaktiviert die platonische Zusammenführung von Schriftskepsis, radikaler Kulturkritik und utopischen Gesellschaftsentwürfen. Unter dem Eindruck der technologischen Möglichkeiten der »sekundären Oralität« erfolgt die Infragestellung von schriftbasierten Traditionen des Politischen, von Ökonomie

Italien 1922–1943, Spanien 1936–1951, Wien 2007; Günther, Hans u. Sabine Hänsgen, *Sovetskaja vlast' i media*, Sankt Peterburg 2006; Günther, Hans u. Evgenij Dobrenko (Hg.), *Socrealističeskij kanon*, Sankt Peterburg 2000.

³ Vgl. Parry, Milman, *L' épithète traditionnelle dans Homère: essai sur un problème de style homérique*, Paris 1928; *The Making of Homeric Verse*, Oxford 1971; Lord, Albert, *The Singer of Tales*, Cambridge 1964; *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca 1991; Goody, Jack, *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge 1968; *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge 1987; Foley, John Miles, *Oral Tradition in Literature*, Columbia 1986; *The Theory of Oral Composition*, Bloomington 1988; *Traditional Oral Epic: the Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley 1990; *How to Read an Oral Poem*, Urbana 2002. Zur russischen und sowjetischen Mündlichkeitsforschung, vgl. Bogatyrev, Peter u. Roman Jakobson, »Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens«, in: *Donum natalicium Schrijnen*, Nijmegen u. a. 1929, 900–913; Bogatyrev, Petr, *Russkoe narodnoe poetičeskoe tvorčestvo*, Moskva 1954; *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*, Moskva 1971.

⁴ Lurija, Aleksandr, *Reč' i intellekt v razvoitii rebenka*, Moskva 1927; *Ėtjudy po istorii povedenija: Obez'jana, primitiv, rebenok*, Moskva 1930; *The Role of Speech in the Regulation of Normal and Abnormal Behavior*, Oxford 1961; *Cognitive Development: its Cultural and Social Foundations*, Cambridge 1976; *Jazyk i soznanie*, Moskva 1979.

und Recht, von Wissenschaft, Literatur und Kunst und deren Umbau (perestrojka) im Namen einer neuen, durch moderne Massenmedien vermeintlich gesicherten Authentizität und kollektiven Partizipation.⁵ Gerade jene Kulturen, die die pragmatischen Möglichkeiten von Schrift/Typographie aufgrund historischer Voraussetzungen (z. B. durch politische und/oder religiöse Institutionen verspätete Literalisierung und blockierte Typographisierung) in einem weniger starken Maße sozial institutionalisiert und mental internalisiert haben, tendieren im Bann der neuen elektroakustischen Medien (und gleichzeitig unter den Bedingungen einer extensiven Massentypographie) zu einer Rückorientierung an Kommunikationsformen und -strukturen, in denen die Unmittelbarkeit ursprünglicher Mündlichkeit simuliert erscheint. Diesen Kulturen, in denen die Typographie durch das elektroakustische und radiophone Wort dominiert erscheint, ist eine gegenläufige Dynamik eigen: In dem Maße, wie sie von einem technologischen Entwicklungs- und Innovationsdrang beherrscht sind, gleiten sie zunehmend in quasi oral-archaische Formen der Gemeinschaftssicherung und Selbstinszenierung ab.⁶ Damit ist ein weiteres signifikantes Strukturmoment verbunden: Weniger über diskursive Codes, ausdifferenzierte Speziesemantiken und entsprechende Sachargumentationen als über die Zurechnung auf charismatische personale Instanzen reetablieren sich die Funktionsbereiche Politik, Macht, Ökonomie, Recht, Wissenschaft und Kunst in ihren Gültigkeitsansprüchen, um mit solchen Personalisierungen die Rückbindung der ausdifferenzierten Sachbereiche an das Ethos der Gemeinschaft zu gewährleisten.

Unter einer solchen medienhistorischen und -anthropologischen Perspektive lässt sich die Emergenz vielfältiger Kulturheroen in der

⁵ Der Begriff »sekundäre Oralität« wird zunächst entwickelt in: Ong, Walter J., »The Literate Orality of Popular Culture«, in: ders., *Rhetoric, Romance, and Technology: Studies in the Interaction of Expression and Culture*, Ithaca 1971. Dann auch: Ong, Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London 1982; auch: McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (wie Anm. 2).

⁶ Dies galt nicht nur für europäische Gesellschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter dem Einfluss der elektroakustischen Medien der »sekundären Oralität«, sondern gilt auch in einem globalen Maßstab und in einer auch vielfach dramatisierten Form für die Effekte von TV und des Internets. Dazu vgl. *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, ed. by Kathryn Sutherland, Oxford 1997; Leuthold, Steven, *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media, and Identity*, Austin 1998; *Media, Ritual and Identity*, ed. by Tamar Liebes, London 1998; Röhl, Franz Josef, *Mythen und Symbole in populären Medien*, Frankfurt a. M. 1998; *Mass Media and Cultural Identity: Ethnic Reporting in Asia*, ed. by Anura Goonasekera, London 1999; Pfeiffer, Karl Ludwig, *Das Mediale und das Imaginäre: Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt a. M. 1999; *The World Wide Web and Contemporary Cultural Theory*, ed. by Andrew Herman, New York 2000; Bock, Wolfgang, *Bild–Schrift–Cyberspace: Grundkurs Medienwissen*, Bielefeld 2002; *Medienidentitäten: Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur*, hg. v. Carsten Winter, Köln 2003; *Mythen der Mediengesellschaft*, hg. v. Patrick Rössler, Konstanz 2005.

Moderne als ein Mechanismus der personalen, charismatischen Zurechnungen beschreiben, durch den die Kulturen unter den Bedingungen einer vom Phantasma des Mündlichen beherrschten massenmedialen Kommunikation die diversen sachbezogenen Diskurse im Ethos der Gemeinschaft rückversichern. Auf diese unter den Bedingungen der modernen Massenkommunikation verstärkte Personalisierung bezieht sich auch Webers prominenter, im Kontext der Herrschaftsthematik exponierter Begriff des Charismas.⁷

Der Aufstieg des kasachischen Volkssängers Džambul Džabaev in das Pantheon sowjetischer Kulturheroen

In dem Maße, wie in Russland seit den 1930er Jahren im Zuge der Expansion der elektrifizierten Massenmedien die vielfältigen Funktionsbereiche zunehmend auf das sowjetische Ethos hin befragt werden, und sowohl institutionell als auch aus den Diskursen selbst eine Sowjetisierung der Sach- und Funktionsbereiche, der Politik, Wissenschaft, des Rechts, der Kunst usw. einsetzt, tauchen nun Leitfiguren auf, die – tot oder lebendig – diese organische Verbindung von Sachbezug und sowjetischem Ethos personifizieren sollen. In der Politik und Geschichte sind es der tote Lenin und der lebendige Stalin, die die sowjetische Politik und das Sowjetische überhaupt verkörpern – Lenin als historische Gründungsfigur, Stalin als derjenige, der das geschichtliche Erbe wahrt und als »Herr der Schrift«⁸ mit seinem autoritativen Wort darüber wacht, dass in den vielfältigen Diskursen, durch die sich die Kultur reflektiert, in Politik, Wissenschaft, Kunst, Literatur etc., die Idee des Sowjetischen rein gehalten und vor Fehldeutungen bewahrt wird. In diesem mythogenen System der sowjetischen Kultur verkörpert die Figur Stalins gegenüber der »Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation«⁹ moderner Distanzmedien die vermeintlich realhistorische und totalitäre Garantie einer gelungenen Kommunikation des Ethos. Über die Instanz Stalin werden die Funktionsbereiche der Gesellschaft über auserwählte Leitfiguren persönlich adressiert, die dann ihrerseits als charismatische Personifikation in ihren verschiedenen Sachdiskursen wirksam sind und hier ideologische

⁷ Vgl. Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1980, 140–148.

⁸ Vgl. Murašov, Jurij, »Literarisches Schreiben und politische Macht in der sowjetischen Kultur der 1920er und 1930er Jahre«, in: *Schrift und Macht*, hg. v. dems. u. T. Lipták, Köln u. a. 2012, 1–41, 11.

⁹ Luhmann, Niklas, »Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 3*, Opladen 1981.

Deutungssicherheit gewährleisten. So finden die ingeniosen sowjetischen Leistungen der Radiotechnik ihre Verkörperung in Aleksandr S. Popov, die sowjetische Biologie mit ihrer Vererbungslehre personifiziert sich in Trofim D. Lysenko, der sagenhafte Gartenbau in Ivan V. Mičurin, die sowjetische Sprachwissenschaft in Nikolaj Ja. Marr oder die sowjetische Rechtswissenschaft in Andrej Ja. Vyšin'skij. Jeder dieser Kulturhelden verkörpert in sich ein Wissen, dessen magisch-wundersame Wirkkraft und Überlegenheit gegenüber allen bürgerlichen, westlichen Traditionen aus der Fundierung im sowjetischen Ethos resultieren. In vielfältigen populärwissenschaftlichen Publikationen und künstlerischen Darstellungen in Literatur, Film und bildender Kunst werden diese Personifikationen massenmedial kommuniziert. Gleichzeitig erweist sich dieses Pantheon sowjetischer Kulturhelden aber auch als gehörig instabil, da jegliche Umdeutung oder Fehlleistung im Bereich der Sachdiskurse in diesem System gleichfalls ad personam inkriminiert werden muss. Gerade im Bereich des Politischen ist die Volatilität der Leitfiguren erheblich, von der letztlich auch die Figur Stalins nicht ausgenommen bleibt, als Nikita S. Chruščev auf dem XX. Parteitag der KPdSU im Jahre 1956 zu seiner Kritik am Personenkult ansetzt, ohne dass der Mechanismus der Personifikation damit sein Ende findet.

Eigentümlich und komplex stellt sich die Produktion von Kulturhelden im Bereich der sowjetischen Literatur, Kunst oder auch des Films dar. Im Bereich des Literarischen erscheinen charismatische Personalisierungen selbst nämlich insofern als prekäre, als im Namen des sowjetischen Ethos gleichzeitig die Forderung gestellt wird, individuelles ästhetisches Schöpfertum als bürgerlich zugunsten von mythogenen Produktionen zu überwinden, in denen Geist und Wille des Kollektivs unmittelbar zum Ausdruck gelangen. Genau darauf zielt das Konzept des sozialistischen Realismus, das von Maxim Gorkij auf dem ersten sowjetischen Schriftstellerkongress 1934 kulturpolitisch propagiert und durch die Gründung des Literaturinstituts 1933/36 auch institutionell sanktioniert wird. Als entscheidender Bezugspunkt für ein sowjetisches, kollektives Literaturschaffen jenseits des bürgerlichen Egoismus literarischen Schreibens dient Gorkij dabei die mündliche Dichtung, deren Entdeckung und Erforschung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wieder verstärkt betrieben wird und nun unter dem Eindruck der Medien der »sekundären Oralität« eine neue kulturpolitische Relevanz erlangt. Namentlich ist es der aus Dagestan stammende Dichtersänger Sulejman Stal'skij, den Gorkij den Schriftstellern als sowjetischen Homer und als Leitbild für spontanes volkstümliches Schaffen vor Augen stellt. Erst einer solchen Instanz eines homerischen Sängerdichters kommt es zu, als vermeintlich unvermit-

telter Ausdruck des Volkes die epochalen Leistungen der sowjetischen Kultur mit ihren historischen und aktuellen Protagonisten – allen voran Lenin und Stalin – zu besingen, was den zeitgenössischen sowjetischen Schriftstellern aufgrund ihrer schriftbedingten Entfremdung von den mündlichen Traditionen noch vorbehalten bleiben muss.¹⁰

Dass im Laufe der folgenden Jahre nicht der von Gorkij propagierte Sulejman Stal'skij, sondern Džambul Džabaev im System der sowjetischen Kultur als lobsingende Instanz und charismatisch vorbildgebende Figur etabliert wird, ist ein Resultat von Zufällen und von Personal- und Machtkonstellationen – wirft aber gleichzeitig auch ein Schlaglicht auf die Mechanismen des sowjetischen Literatur- und Kulturbetriebs. Motiviert durch Gorkijs programmatische Bezugnahme auf Stal'skij, verlagert sich das zunächst wissenschaftlich geprägte Interesse an mündlicher Dichtung rasch in Richtung auf eine Popularisierung von Volksdichtung, bei der nun weniger Philologen und Volkskundler als vielmehr Übersetzer und Kulturbürokraten gefordert sind. Eine zentrale Figur bei dieser Popularisierung ist der Übersetzer und umtriebige Journalist Vsevolod I. Kuznecov, dessen Übersetzungen eines bis dahin unbekanntes kasachischen Sängers namens Maibet unmittelbar nach dem Schriftstellerkongress auf so großes Interesse stoßen, dass die Kulturbehörde in Alma Ata aus Moskau vom Ersten Parteisekretär der kasachischen KP, Levon I. Mirzojan, in einer telegraphischen Depesche aufgefordert wird, zum 10-jährigen Jubiläum der kasachischen Literatur und Kunst im Mai 1936 »unbedingt den Volkssänger Maibet ausfindig zu machen, herzurichten und ihn angemessen gekleidet in die kasachische Delegation aufzunehmen, damit er ein Poem zu Ehren Stalins dichte, das dann in der Übersetzung von Kuznecov präsentiert werden soll.«¹¹ Da jedoch Maibet trotz intensiver Bemühungen unauffindbar ist und die Zeit drängt, einigt sich das Festkomitee darauf, statt Maibet den lokal bekannten, 80-jährigen, des Russischen nicht mächtigen und schriftunkundigen Džambul Džabaev in die Delegation aufzunehmen. So präsentiert Kuznecov 1936 in der *Pravda* der russischen Öffentlichkeit nicht Maibet, sondern Džambul mit dessen panegyrischem Gesang *Meine Heimat* (*Moja rodina*) in russischer Übersetzung. Mit dem unerwarteten

¹⁰ Neben Gorkij weist auch der Schriftsteller Aleksandr Fadeev in seinem Vortrag auf dem Schriftstellerkongress darauf hin, dass die sowjetischen Dichter noch nicht die nötige Reife und Meisterschaft erlangt haben, um in ihren Texten Stalin künstlerisch darzustellen, vgl. Vitt, Suzanna, »Totalitarizm i perevod: kontekst Džambula«, in: *Džambul Džabaev. Priključenija kazachskogo akyna v sovetskoj strane*, hg. v. K. Bogdanov, R. Nikolozji u. Ju. Murašov, Moskva 2013, 267–286, 273.

¹¹ Vgl. »Brusilovskij o Džambule«, *Svoboda slova*, 5. Juli 2007, zitiert nach Bogdanov, Konstantin, *Vox populi. Fol'klornje žanry sovetskoj kul'tury*, Moskau 2009, 293.



Abb. 1 Urmančev, B. I., *Zu Gast bei Džambul (V gostjach u Džambula)*. Öl auf Leinwand, 1946.

Tod von Sulejman Stal'skij 1937, unmittelbar vor dessen Ernennung zum sowjetischen Delegierten, ist es Džambul, der jetzt zum volkstümlichen Paradedichter des sowjetischen Literaturbetriebs avanciert. Es setzt eine rege Übersetzungs- und Publikationstätigkeit von Džambuls Texten ein, begleitet von einer Popularisierung der Figur nicht nur durch Bilder in der Presse, sondern ebenso durch die Bildende Kunst (vgl. Abb. 1) und den Film (vgl. Abb. 2). Džambul figuriert auf Briefmarken (vgl. Abb. 3) und ziert in Form von Porzellanstatuetten (vgl. Abb. 4) Schreibtische oder Vitrinen. Džambul und seinen Übersetzern, darunter vor allem Kuznecov, werden zahlreiche Ehrungen zuteil, die im sowjetischen Kulturbetrieb mit erheblichen sozialen und materiellen Privilegien verbunden sind.¹² Als Džambul 1945 stirbt, ist sein Werk in russischer Sprache Bestandteil sowohl des Kanons der sowjetischen als auch der nationalen kasachischen Literatur. Daran ändert sich auch in der Zeit des Tauwetters wenig – lediglich die Stalinpanegyrik wird aus den Text-

¹² Vgl. dazu Bogdanov, Konstantin, »Avatar Džambula (vmesto predislovija)«, in: *Džambul Džabaev. Priključenija kazachskogo akyna v sovetskoj strane*, hg. v. K. Bogdanov, R. Nikolozji u. Ju. Murašov, Moskva 2013, 5–14, 10.

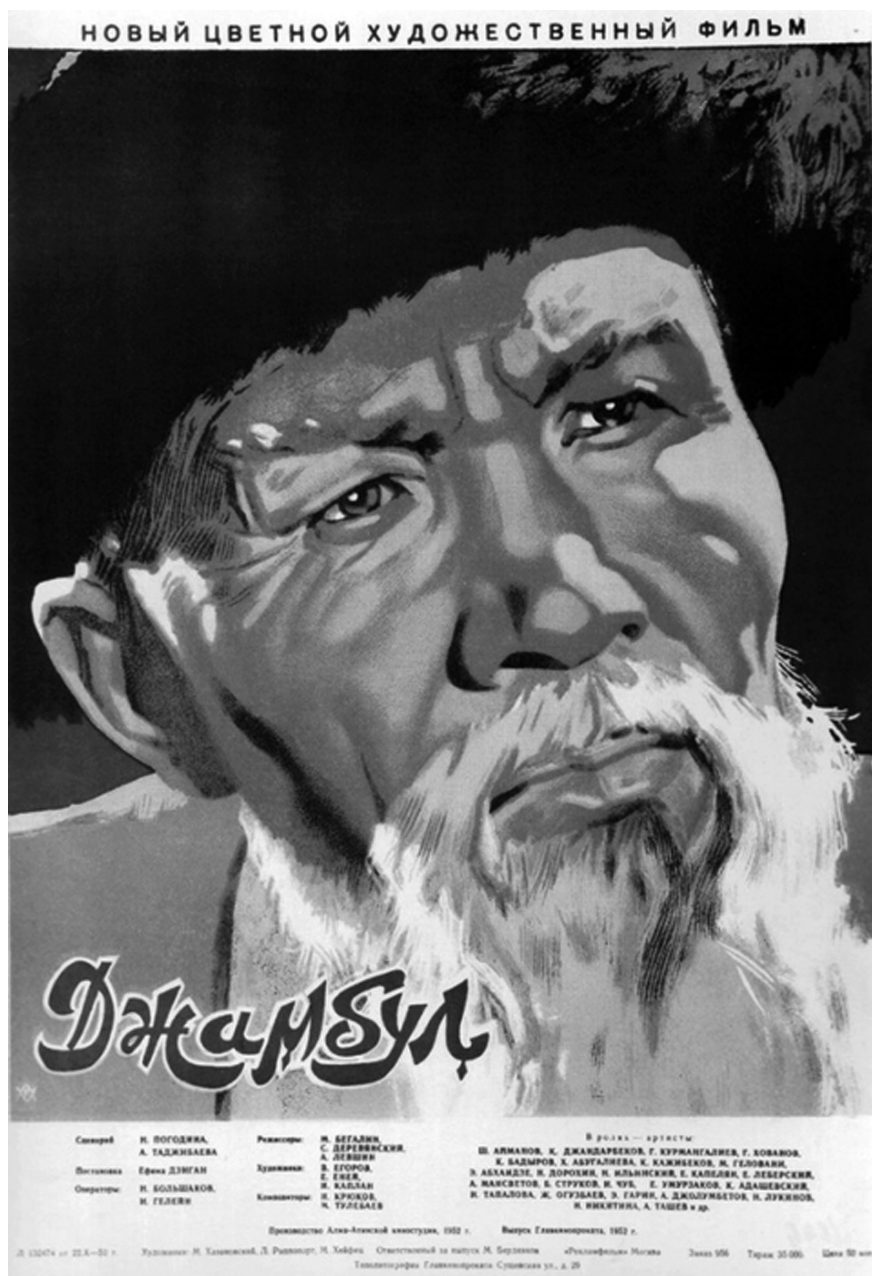


Abb. 2 Filmplakat zum Film *Džambul* (Regie: Efim Dzigan, 1952).



Abb. 3 Briefmarke von 1971 mit dem Porträt Džambuls.

Abb. 4 Porzellan, 17 cm hoch, ca. 1950; im Besitz des Autors.

sammlungen entfernt. Bis heute geistert Džambul durch die russische Kultur: So erinnert in St. Petersburg in einer nach ihm benannten Gasse (pereulok) sein Standbild (vgl. Abb. 5) an seinen Gesang *Leningrader, meine Kinder* (*Leningradcy, deti moi*), der in russischer Übersetzung während der Leningrader Blockade im Herbst 1941 über Radio in der belagerten Stadt ausgestrahlt wurde. Im postsowjetischen Kasachstan wird heute Džambul Džabaev als Nationaldichter verehrt, dessen Werk nun als abermalige Rückübertragung der russischen Übersetzungen ins Kasachische als vermeintliches Volksgut präsentiert wird, was insofern noch eine machtpolitische Pointe darin hat, als der heutige Präsident Kasachstans, Nursultan Nazarbajev, für sich in Anspruch nimmt, aus dem Geschlecht des Volkssängers zu stammen.



Abb. 5 Denkmal Džambuls in der Džambul Gasse (pereulok Džambula) in Sankt Petersburg.

Mystifikation und die ideologische Ökonomie der »künstlerischen« Übersetzung

Die mysteriöse Unauffindbarkeit Maibets, der Džambul Džabaev letztlich seine Entdeckung und seinen Aufstieg in das Pantheon sowjetischer Kulturhéroen verdankt, stellt für die Kenner der regionalen kasachischen Volkskultur keine Überraschung dar, handelt es sich doch hier um eine Mystifikation des Übersetzers Kuznecov, der unter dem Namen Maibet Übersetzungen von nicht existenten Originalen fingiert hat. Auf die Aufforderung der lokalen Behörden hin, Maibet persönlich vorzustellen, zog er sich mit der Erklärung aus der Affäre, dass der Sänger unerwarteterweise zu seinen Verwandten nach China weitergezogen

sei.¹³ Bei all ihrer Kuriosität wirft diese Mystifikation aber auch ein Licht auf das von Kuznecov und anderen betriebene Übersetzungsmetier. Sie stellt in gewisser Weise eine radikale Konsequenz dar, aus einer an den Maßgaben der sowjetischen Massenkultur sich ausrichtenden Übersetzungsarbeit. Diese orientiert sich keineswegs am philologischen Ideal der semantischen Treue zum Original, sondern besteht in einer schöpferischen Hervorbringung von Texten, die durch eine in Rohübersetzung (podstročnyj perevod) vorliegende fremde Rede des Originals angeregt wird, ohne dass dabei der schöpferische Übersetzer der Sprache des Originals kundig ist. 1940 erscheint dazu in der Zeitschrift *Völkerfreundschaft* (*Družba narodov*) ein programmatischer Beitrag unter dem Titel ›Die künstlerische Übersetzung und ihr Portefeuille‹ (Chudožestvennyj perevod i ego portfel') des Dichters und Übersetzers Mark A. Tarlovskij. In seinem Artikel preist Tarlovskij das »intuitive« und »künstlerische« Übersetzen auf der Grundlage von Rohübersetzungen ohne Kenntnis der Originalsprachen als Notwendigkeit und Errungenschaft der sowjetischen multinationalen Kultur.¹⁴ Eine zentrale Rolle spielt dabei das sprachlich unverstandene Original, als ein – so Tarlovskij – »mächtiger, wenn auch geheimnisvoller Generator für Emotionen« (moščnyj, choťja i tainstvennyj generator emocij).¹⁵ Ähnlich spricht auch der sowjetische Dichter Nikolaj S. Tichonov anlässlich eines Auftritts von Džambul von der »berauschenden Kraft und Wahrheit der Inspiration« (op'janjajuščaja sila i pravda éтого vdochnovenija), an der der Zuhörer teilhat, auch wenn er der kasachischen Sprache nicht mächtig ist und die letztlich auch keine Übersetzung zu reproduzieren vermag.¹⁶

Dieses »intuitive« und »künstlerische« Übersetzen, das das semantische Nichtverstehen lizenziert, impliziert eine tückische Ökonomie der ideologischen Selbstbehauptung. Diese Übersetzungskunst besteht nämlich darin, in einer intuitiven Einfühlung in das Fremde gleichzeitig auch den ideologischen Ansprüchen des sowjetischen Kulturbetriebs und den poetologischen Anforderungen des sozialistischen Realismus zu genügen und diese Ansprüche und Anforderungen gleichsam angereichert durch die Motive des Fremden effektiv und rhetorisch wirksam zu

¹³ Živtis, A. L., *Nepridumannye anekdoty. Iz sovetskogo prošlogo*, Moskau 1995; zit. Bogdanov, *Vox populi* (wie Anm. 11), 116.

¹⁴ Dazu ausführlicher vgl. Vitt, Suzanna, »Totalitarizm i perevod: kontekst Džambula«, in: *Džambul Džabaev* (wie Anm. 12), 267–286, 280f.

¹⁵ Ebd., 281.

¹⁶ Tichonov, N., »Ata akynov«, *Literaturnaja gazeta*, 6.7.1946, zit. nach Konstantin Bogdanov, »Džambul, Gomer i literaturnye jubiljary 1930ych godov«, in: *Džambul Džabaev. Priključenija kazachskogo akyna v sovetskoj strane*, hg. v. K. Bogdanov, R. Nikolozji u. Ju. Murašov, Moskva 2013, 71–100, 99.

reproduzieren. Es ist letztlich der Übersetzer, der in seiner übersetzenden, »künstlerischen« Textarbeit, sein sowjetisches, ideologisches Ethos unter Beweis stellt, und der sich diese Ethosversicherung nicht eigensüchtig selbst zuschreibt, sondern gleichsam an jenen weiterreicht, der als Schöpfer eines nicht repräsentierbaren Originals fungiert. In diesem System einer moralisch ideologischen Ökonomie des Übersetzens geht es nicht um die individuelle philologische Leistung des Übersetzers, sondern um den Nachweis der durch das sowjetische Ethos beförderten Kraft der Einfühlung. Dies bedeutet aber auch, dass wenn sich Kuznecov als Übersetzer von Džambul bewährt und sich mit der Zeit gegenüber seinem Übersetzerkonkurrenten Konstantin Altajskij durchsetzt, letzterer sich auch ideologisch disqualifiziert: Tatsächlich wird denn auch Altajskij 1937 der Teilnahme an einer terroristischen Vereinigung angeklagt und 1938 zu zehn Jahren Lagerhaft verurteilt.¹⁷

Auf einem solchen »intuitiven« und »künstlerischen« Übersetzungskonzept beruhen die Džambul zugeschriebenen Texte. Dass diese mit den vermeintlichen Originalen kaum etwas zu tun haben, war von Anfang an ein offenes Geheimnis, aber gleichwohl ein strikt gehütetes Tabu, an dem allerdings bereits in den 1940er Jahren Grigorij M. Korabel'nikov, der Herausgeber der geplanten, dann aber nicht realisierten Gesamtausgabe der Werke Džambuls, gehörig rüttelte. Nach einem aktuellen Bericht der Zeitung *Literaturnaja gazeta* hat Korabel'nikov in einem Vortrag vor dem Büro des Nationalen Schriftstellerverbandes auf die eklatanten Differenzen zwischen Džambuls Texten und dessen Rohübersetzungen einerseits und den massenhaft publizierten Übersetzungen andererseits hingewiesen und von einem »eigentümlichen Monopol für Džambulübersetzungen« (*svoeobraznaja monopolija na perevody Džambula*) gesprochen.¹⁸

Diese Eigentümlichkeit der Übersetzung der Džambul zugeschriebenen Texte, soll im Weiteren im Fokus der Aufmerksamkeit stehen. Wir wollen zeigen, wie in der »künstlerischen« und »intuitiven« Übersetzungsarbeit, die im Namen des Volkssängers Džambul Džabaev Kuznecov und andere Übersetzer und Schriftsteller betreiben, Texte entstehen, die eine spezifische, für die sowjetische Kultur grundlegende mediale Poetik (re-)produziert und die dann über die Zuschreibung auf die empirische Figur des Džambul Džabaevs massenmedial popularisiert werden kann. Es ist

¹⁷ Vgl. dazu Bogdanov, Konstantin, »Avatar Džambula (vmesto predislovija)«, in: *Džambul Džabaev. Priključenija kazachskogo akyna v sovetskoj strane* (wie Anm. 12), 5–14, 10f.

¹⁸ P., M., »Perevody Džambula«, *Literaturnaja gazeta*, 06.06.1940, zit. Bogdanov, Konstantin, »Avatar Džambula (vmesto predislovija)«, in: *Džambul Džabaev. Priključenija kazachskogo akyna v sovetskoj strane* (wie Anm. 12), 5–14, 11.

eben diese Poetik, durch die nicht nur der Volkssänger Džambul seinen eigenen Platz im Pantheon der sowjetischen Kulturhéroen behauptet, sondern die letztlich den medialen Mechanismus ausmacht, über den sich die Kultur des Sowjetischen als Ganzes begründet.¹⁹

Die Poetik des Medialen in den russischen Džambul-Texten

Die Texte, die wir untersuchen wollen, entstammen der Džambul-Ausgabe von 1949, die vier Jahre nach dem Tod des Dichters als Werkauswahl (*izbrannoe*) erscheint. Bereits in ihrer äußeren Aufmachung, in ihren Vorsatz- und Titelblättern markiert sie einen deutlichen Unterschied zu der Ausgabe von 1938. Die ältere Ausgabe verweist durch den Untertitel »Volkssänger Kasachstans« (*narodnyj pevec Kazachstana*) noch auf die mündliche Dichtungstradition und würdigt mit dem Zusatz »Ordensträger« (*ordenonosec*) dessen Wertschätzung durch den sowjetischen Literaturbetrieb. In ihrer Gestaltung, der Schriftwahl und der graphisch stilisierten *dombra* gibt sich die Ausgabe von 1938 folkloristisch und weiß sich durch Nennung der Übersetzer, von Redaktion und Textauswahl noch einer scheinbaren philologischen Redlichkeit verpflichtet. Anders die Ausgabe von 1949. Sie beschränkt sich auf den namenlosen Verweis »Übersetzung aus dem Kasachischen« (*perevod s kazachskogo*) und tilgt ansonsten alle Hinweise auf volkstümliche, mündliche Traditionen, um jetzt Džambuls »Werkauswahl« (*izbrannoe*) als Bestandteil der »Bibliothek ausgewählter Werke der sowjetischen Literatur, 1917 – 1947« (*biblioteka izbrannych proizvedenij sovetskoj literatury, 1917 – 1947*), also der sowjetischen Schriftkultur zu präsentieren (vgl. Abb. 6, 7).

Während in der ersten, folkloristisch aufgemachten Ausgabe die Texte als Übersetzungen von K. Altajskij und P. Kuznecov ausgewiesen waren, basiert die postume Ausgabe auf Übersetzungen bzw. Nachdichtungen von sowjetischen Autoren wie I. Sel'vinskij, L. Šiffers, N. Sidorenko, S. Maršak, P. Šubin, A. Dalis, M. Aliger, M. Matusovskij, A. Tarkovskij, Ja. Smeljakov, Dm. Snegin, A. Globa, M. Zenkevič, M. Tarlovskij, P. Bogdanov. Einige wenige Texte stammen von den Entdeckern und ersten Übersetzern Džambuls, Kuznecov und Altajskij, wobei letzterer, der im Jahr 1938 verhaftet und verbannt wurde, in diesem Band namentlich nicht mehr figuriert. So wie die Ausgabe von 1949 durch ihre äußere Gestaltung die völlige Assimilierung des mündlichen Dichters Džambul

¹⁹ Der vorliegende Beitrag stellt eine wesentlich gekürzte und überarbeitete Fassung des Artikels »Vostok, Radio, Džambul«, in: *Džambul Džabaev. Priključenija kazachskogo akyna v sovetskoj strane*, hg. v. K. Bogdanov, R. Nikolozii u. Ju. Murašov, Moskva 2013, 131–170.



Abb. 6 Ausgabe von 1938.

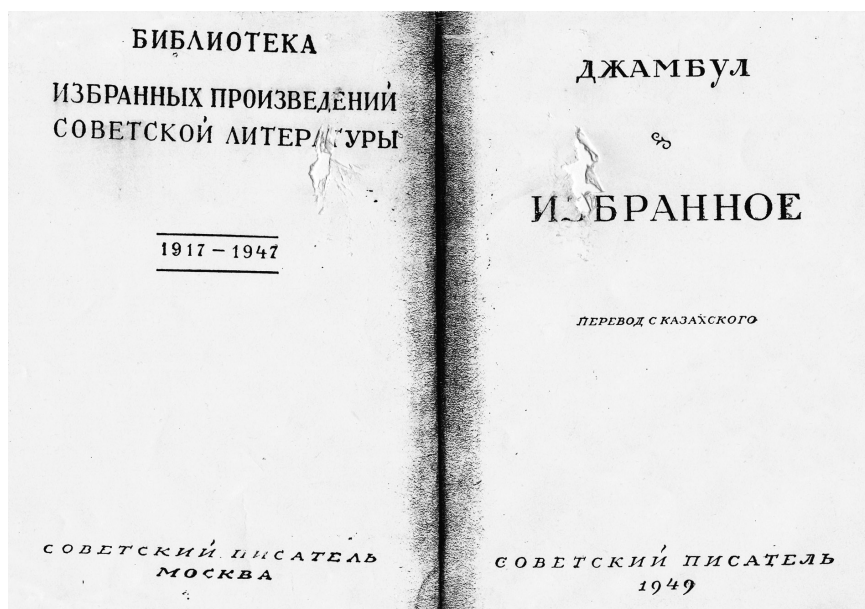


Abb. 7: Ausgabe von 1949.

im Kanon des sowjetischen Schrifttums akzentuiert, so präsentiert sie sich auch durch die lange Reihe der am Textkorpus Beteiligten als eine kollektive Hervorbringung sowjetischer, von Džambul inspirierter Schriftsteller.

Im Kontext der Frage nach der Funktion von Džambul-Texten im sozialistischen Realismus und im System der sowjetischen Kultur markiert die Ausgabe von 1949 einen vorläufigen Ziel- und Endpunkt der Produktion und Popularisierung des sowjetischen, homerischen Sängertypus.²⁰

An diesem Ziel- und Endpunkt der Arbeit am Text-Image Džambul setzt die nachfolgende Analyse an. Die These ist dabei, dass die enorme kulturelle Relevanz der Džambul-Texte entscheidend an deren eigentümlicher medialer Poetik liegt, nämlich an der Art und Weise, wie in den Texten sprachliche Kommunikation und sowjetische Gemeinschaftsstiftung in ihrer Doppeldimension von mündlichem Wort und schriftlicher Verfasstheit modelliert wird.

In den Gesängen Džambuls gelangt das Verhältnis von Stimme und Schrift immer dann zur Sprache, wenn es um Dichtungstraditionen geht, in denen sich der Sänger zu verorten sucht. Konstitutiv sind dabei die Bezüge auf die beiden Leitfiguren, Puškin und Gorkij, die jene beiden Epochen repräsentieren, aus denen sich Džambuls eigene, zweistufige Dichterbiographie begründet. Die Dichtergestalt Džambuls stellt sich als eine Kontamination aus dem gegen den Feudalismus ansingenden

²⁰ Spätestens hier muss auf ein enormes Forschungsdesiderat hingewiesen werden: Der Fülle von Arbeiten, die das Werk Džambul Džabaevs auf der Grundlage diverser Übersetzungen ins Russische oder verschiedener russischer Nachdichtungen im Rahmen des sozialistischen Realismus kanonisch ausdeuten, stehen wenige Arbeiten gegenüber, die sich – in der Traditionen der russischen und sowjetischen Folkloreforschung (Folkloristik) – philologisch-empirisch mit den aufgezeichneten kasachischen Originaltexten des Dichters beschäftigen; vgl. Myrzabek, Djusenov, *Chudožestvennyje osobennosti akynskoj poëzii sovetskogo perioda*, Alma – Ata 1982; Kebekova, Batma, *Tvorčeskie svjazi kirgizskich i kazachskich akynov*, Frunze 1985; Žarmuchamedov, M., *Kazachskie akyny XIX veka* [Sb. st.], Alma-Ata 1988; Kokkozova, M. B., *Pedagogičeskie idei Džambula Džabaeva*, Alma-Ata 1988; Asipov, Sapabek, *Akynskaja i pesenno-melodijnaja leniniana kazachskogo naroda*, Alma-Ata 1990; wichtige Impulse für eine solche Forschung in: Bogdanov, *Vox populi* (wie Anm. 11), bes. 11–126 und 293–300. Vor allem aber liegt bislang keine systematische und kritische Dokumentation der aufgezeichneten Džambul-Texte vor. Es fehlen auch Forschungen zu den institutionellen Bedingungen und zur Textgenese der russischen Übersetzungen und Nachdichtungen. Gerade ein Vergleich der Originaltexte mit den russischen Nachdichtungen und Übersetzungen, sowie der russischen Ausgaben von Džambul-Texten untereinander wäre reizvoll und aufschlussreich. Als aktuelle Bibliographie aller auf Džambul bezogenen Publikationen bis einschließlich 1961; vgl. *Džambul Džabaevv* (wie Anm. 12), 287–305.

Puškin und dem vom sowjetischen Glück beseelten Gorkij dar. Oder anders gesagt: Puškin + Gorkij = Džambul.²¹

Diese in Džambuls Texten wiederkehrende Genealogie impliziert eine spezifische Ausgestaltung und Bewertung des Verhältnisses von Stimme und Schrift. Wenn man zusammen mit Platon oder Luhmann bedenkt, dass sich die Schrift gegenüber dem mündlichen Wort dadurch auszeichnet, dass sie als graphisch-gegenständliche Anordnung von Zeichen tendenziell vieldeutig, im kommunikativen Erfolg stets ungewiss und für differente Auslegungen immer offen ist, dann lässt sich zeigen, dass in den Texten Džambuls ein Schriftkonzept entworfen wird, das die Schrift von diesen Effekten zu reinigen versucht. Dies geschieht auf zwei Weisen: Zum einen wird die Schrift zum unmittelbaren Substitut der Stimme stilisiert und zum anderen aber als materielles Substrat etabliert, in dem sich die (sowjetische) Gemeinschaft durch die Vergewisserung der Einmütigkeit des Verstehens performativ konstituiert. Im sowjetischen Sprach- und Klangraum findet damit eine Überhöhung von Schrift zu einem sakralen Monument statt, an dem das total-totalitäre kollektive Einverständnis bezeugt und überprüft wird. Diese beiden Strategien, die Vokalisation und Sakralisierung von Schrift, erscheinen in den Texten Džambuls als zwei komplementäre Bewegungen – als Erzählung von der Stimm- und Klangkraft literarisch-schriftlicher Texte (a) und umgekehrt als metaphorische Stilisierung von Džambuls mündlicher Liedkunst in Schriftmotiven (b).

a) Zunächst lässt sich beobachten, wie eine klangliche Motivik zum Einsatz gebracht und entwickelt wird, um Puškins und Gorkijs literarische Texte als Teile der sowjetischen Klangsphäre erscheinen zu lassen, in der auch die mündliche Dichtung Džambuls figuriert. So – zum Beispiel – im Text *Für Puškin (Puškinu)*. Hier wird Puškins Dichtung mit Motiven und einer Topik vorgestellt, die jener entsprechen, die permanent für Džambuls Lieder selbst in Anspruch genommen werden – die Omnipräsenz des Klangs, das Vogelflugmotiv des dichterischen Wortes, der Dichter und seine Liebe zum Volk, das übernatürliche, von den Worten ausgehende Licht, Wassermetaphern für Gesang und Rede:

²¹ Zur Popularisierung der Beziehung von Džambul und Puškin im Film *Džambul* (1952), in Zeitschriften und in der Malerei, vgl. Bogdanov, *Vox populi* (wie Anm. 11), 118–126.

Puškin – ein Ozean der Lieder
 Nie zur Ruhe kommend, singt
 Das flammende Herz des Sängers
 in Liebe zu seinem Volk!
 Der Ruhm seiner Verse rauscht unter uns,
 Das Gold seiner Worte brennt unter uns.
 Ewig wird Puškin emporstreben,
 Bergplatten gleich, in das Blau der Höhen.²²

Auch wenn das poetische Telos von Puškins Literatur in dem Klang- und übernatürlichen Lichtraum von Džambuls Dichtung verlegt erscheint, bleibt dennoch die Differenz von Schriftsteller und Sänger, von gegenständlicher, toter Schrift und lebendigem, mündlichen Wort, durch entsprechende Motive deutlich markiert.²³ Während Džambuls Lieder mit dem Flüssigen und dem alles überstrahlendem Licht assoziiert werden, sind Puškins Verse und Lieder mit motivischen Referenzen auf das Kompakt-Stoffliche versehen.²⁴ Dieses Stoffliche stellt einen gegenständlichen Ausgangspunkt der dichterischen Arbeit dar; daraus bringt der Dichter mühsam jenes übernatürliche Licht hervor, das die feudale und zaristische Macht zu blenden vermag, das aber auch jenes Strahlen ankündigt, das die sowjetische Kultur durchfluten wird²⁵:

²² Hier und im Weiteren zitiert nach: Džambul, *Izbrannoe. Perevod s Kazachskogo*, Moskva 1949, Die deutschen Übersetzungen hier und im Weiteren vom Verf. »Пушкин – песенный океан. / Несмолкающее, поет / Сердце пламенное певца, / Так любившее свой народ! / Слава стихов шумит среди нас, / Золото слов горит среди нас. / Вечно будет Пушкин взнесен / Горной чинарой в синь высот« (28–29).

²³ Vgl. Džambuls Lied über Sulejman Stal'skij: »Ты умер, певец, но живут твои песни, / Звонят они горных потоков чудесней, / Их помнит, лелеет счастливый народ, / Он песни как гордое знамя несет. / Мой друг задушевный и мой современник, / Я песен твоих и ценитель и пленник. / Твой вдохновенные песни любя, / До смерти своей не забуду тебя. / Свободней, чем в гулких горах непогода, / Душистей и слаще пчелиного меда / И шире, чем синий, в лучах, океан, / Была твоя песня, ашуг Сулейман! / Я слышу ее, расцветая душою, / Такою просторной, такою большою, / Что кажутся тесными ей небеса, / И слезы в глазах – как на травах роса« (ebd., 53).

²⁴ Vgl. die textile Bildlichkeit: »Как хивинский алый ковер / Тканый гуриями узор, / Как нежнейший венчик весны, / Как чудесные два крыла / Птицы древних легенд Таус, / Отливающие парчой, / Песни Пушкина таковы, / Прелесть песен не оцветет!« (ebd., 28).

²⁵ So erscheint am Ende auch von Džambuls Lied über Puškin die Stalinsche Epoche als ein Zeitalter der Enthüllung und des metaphysischen, Wahrheit stiftenden Lichts, das alle Völker der Sowjetunion eint: »Сняли с сокровищ мглы покров / Вольной родины сыновья: / Башкир, узбек и туркмен, / Русский, украинец и казах [...] / Чтоб назвать сынов до конца, / Надо сотни имен сказать. / Дружбой доблестных сыновей / Так гордится родина–мать! / [...] / С солнца снят народом запрет, / Щедро лучи разливают свет. / В Сталинский век сердца людей / Стали морской волны вольней!« (ebd., 29).

Den Wunderstein Šamširak,
 Der in der Tiefe des Meeres ruhte,
 Nahm der Mensch an sich, in die Finsternis tauchend,
 Macht ihn zur Sonne seiner Nacht.
 Chane, Begs, Richter, Zaren, –
 Ihre Augen blendete er mit dem Licht seiner Verse.²⁶

Dieser metaphorische Bezug auf den Schriftcharakter von Puškins Dichtung kommt an einer anderen Stelle noch prägnanter zum Ausdruck: »Die (Gold)Barren von Puškins klaren Versen / Tragen wir Perlen gleich.«²⁷ Um eine solche Verwandlung der veräußerlichenden, gegenständlichen Schrift in ein Substrat der klingenden Rede geht es auch im Lied über Gorkij *Sonnenstrahl* (*Solnečnyj luč*). Gorkijs Prosa intendiert nicht individuelle, einsame Lektüre, sondern sie ist eine Dichtung des klingenden Wortes und eine, die – ähnlich den Liedern Džambuls – im sowjetischen Klang- und Sinnraum alle nationalsprachlichen Grenzen überwindet:

In allen Sprachen erklingen seine Bücher
 Jung und Alt sagen sie frei aus dem Gedächtnis auf.
 Siehe, vom Sturmvogel begeistert,
 Fliegen seine Söhne, die Falken, im Himmel.²⁸

So wie Gorkijs Bücher klingen, so donnert auch seine Feder, wenn es um die Feinde des Sozialismus geht: »Mit deiner Feder, mächtig und streng, / Hast du das leninsche Banner vor den Feinden bewahrt.«²⁹ Auch bei Gorkij liegt das poetische Telos seiner schriftbasierten Literatur in der mündlichen Dichtungstradition. Entsprechend kann sich Džambul auch zum Schüler Gorkijs erklären (vgl. »Du lehrtest mich die Feinde zu hassen.«, *Učas' u tebja nenavidet' vragov.*) und damit seine eigene mündliche Dichtung als Resultat einer schriftbasierten Poetik ausgegeben.

b) So wie Puškin und Gorkij den mündlichen Dichtungstraditionen zugeschlagen werden, scheint umgekehrt der Sänger Džambul als Schriftkundiger zu agieren. So z. B. wenn er anerkennend über Gorkijs Sprache in Bildern spricht, die auf die Stofflichkeit von Schrift verweisen: »Es gibt keinen begabteren Schleifer von Worten / Der Alte aus dem Volk,

²⁶ Ebd., 28: »Камень сказочный шамширак, / Что дремал в глубине морей, / Взял человек, нырнув во мрак, / Сделал солнцем ночи своей. / Ханы, беки, судьи, цари, – / Свет стихов им резал глаза.«

²⁷ Ebd., 29: »Слитки пушкинских ясных строф / Носим с жемчугом наравне.«

²⁸ Ebd., 67: »На всех языках его книги звучат, / Их старый и юный на память твердят. / Смотри, – буревестником вдохновлены, – / Сыны его – соколы – в небе летят.«

²⁹ Ebd., 68: »Ты ленинский стяг защищал от врагов / Пером громоносным, могуч и суров.«

Džambul, schätzt diese Worte / Höher als von Licht erfüllte Diamanten.«³⁰ An diesem Punkt einer kaschierten, quasi geheimen Schriftkundigkeit von Džambul deutet sich eine Dynamik an, bei der – gegenläufig zur motivischen Vokalisation der literarischen Schrift – die mündliche Dichtung Džambuls mit Attributen und Motiven ausgestattet wird, die von einer Sakralisierung von Schrift erzählen. Diese Schrift sakralisierende Metaphorik setzt mit einer Thematisierung der *dombra*, des traditionellen, zentralasiatischen zweisaitigen Zupfinstruments, an, um dann auf eigentümliche Weise die funktionale Dominanz von menschlichem Gesang und mechanischem Begleitinstrument umzukehren:

Mit den Saiten sind die Finger Džambuls verwachsen,
Mögen sie die Stimme der Dombra empor in die Höhen tragen.
Du, Lied von Gorkij, wie eine Welle des Džetys
Ergieße dich, klingend, in die Vorgebirge und Steppen.
Dem Volk stets habe ich meine Lieder gewidmet,
Das Volk hat in mein Herz seine Weisheit gelegt.
Werde ich je die Lieder vergessen, durch die ich
Dem Liebbling des Volkes in Trauer gedenke?³¹

In den beiden Strophen wird eine wohlkalkulierte Inversion und Verschiebung der Dominanz von Thema und Rhema, vom klingenden Wort und dessen instrumenteller/schriftgestützter Herstellung, entwickelt. So erzählt denn auch das Sujet zunächst von der Wirksamkeit des klingenden Wortes. Jedoch beschränkt sich das Musikinstrument, die *dombra*, nicht darauf, den Gesang lediglich zu begleiten, sondern sie verfügt über eigene Stimmkraft. Durch den grammatischen Parallelismus der beiden Hauptsätze, die die Strophen jeweils zweiteilen, wird eine Äquivalenz von »Die Stimme der Dombra« (golos dombry) und »Du Lied von Gorkij« (Ty, pesnja o Gor'kom) nahegelegt. In einer zweiten, durch die Wiederholung des Worts »Lied« (pesnja) bzw. »Lieder« (pesni) gestifteten Entsprechung werden der Klang des technischen Instruments und Džambuls menschlicher Gesang parallelgeführt. Dieses Wechselspiel zwischen menschlicher Stimme und technischem Instrument gipfelt in der Imagination einer Schreibszenen:

³⁰ Ebd., 67: »Шлифовщик слов даровитнее нет. / Старик из народа – Джамбул те слова / Чит выше алмаза, впитавшего свет.«

³¹ Ebd., 67: »Со струнами пальцы Джамбула сжились, – / Пусть голос домбры вознесут они ввысь. / Ты, песня о Горьком, волной Джетысу / В предгорья и степи, звеня, устремись. / Народу я песни всегда посвящал, / Народ свою мудрость мне в сердце влагал. / Забуду ль те песни, которыми я / Любимца народа, скорбя, поминал?«

Abermals, wie früher, nehme ich mit mir,
 Zum Fuße des Gedanken-Berges meine Freundin, die Dombra
 ›Öffne der Rede Lager‹, sprech' ich zur Dombra,
 Zur zweiseitigen und goldenen (Schreib-)Feder.³²

Hier ist es nicht mehr Džambuls eigene Dichter- und Sängerstimme, die Gorkij besingt; vielmehr wird sie zurückgenommen und auf eine Sprechgeste reduziert, die die *dombra* anweist, als goldene (Schreib-) Feder zu fungieren und den Zugang zum Reichtum der Rede zu öffnen.

Wenn Džambuls Texte als Bestandteil der sowjetischen, typographisch-schriftlichen Massenkultur kursieren, dabei jedoch auf obsessive Weise von der Dominanz von Stimme und Klang erzählen, dann ließe sich zunächst vermuten, dass hier jener Phonozentrismus vorliegt, den Derrida für die abendländische Kultur und Philosophie untersucht hat und der hier nun unter den Bedingungen der Medien der sekundären Oralität besondere Virulenz gewinnt.³³ Der Unterschied zu dieser phonozentristischen Formation und der ideologische, kultur- und literaturpolitische Clou von Džambuls Texten besteht jedoch im eigentümlichen Bedingungsverhältnis von Schrift und Stimme und in der spezifischen sowjetischen Schriftkonzeption, die hier zum Tragen kommt. Indem Džambuls Texte immer wieder die mündliche, vermeintlich spontane und ursprüngliche Volksdichtung auf imaginäre Schriftszenen projizieren oder umgekehrt schriftgestützte Mechanismen in Szenarien der mündlichen Kommunikation zurückverwandeln, modellieren sie ein Schriftverständnis, das auf der Transparenz der Schrift auf einen darin sich offenbarenden Sinn hin insistiert und der alle Polysemie fremd ist. Die Schrift ist nicht so

³² Ebd., 67: »Я снова, как прежде, с собою беру / К подножию мысли подругу–домбру. / ›Клад речи открой‹, – говорю я домбре – / Двухструнному и золотому перу.«

³³ Zum Begriff des Phonozentrismus, vgl. Derrida, Jacques: »Le logos de l'être, ›la Pensée obéissante à la Voix de l'Être‹ est la première et la dernière ressource du signe, de la différence entre le signans et le signatum. Il faut qu'il y ait un signifié transcendantal pour que la différence entre signifié et signifiant soit quelque part absolue et irréductible. Ce n'est pas un hasard si la pensée de l'être, comme pensée de ce signifié transcendantal, se manifeste par excellence dans la voix: c'est-à-dire dans une langue de mots. La voix s'entend – c'est sans doute ce qu'on appelle la conscience – au plus proche de soi comme l'effacement absolu du signifiant: autoaffectation pure qui a nécessairement la forme du temps et qui n'emprunte hors de soi, dans le monde ou dans la ›réalité‹, aucun signifiant accessoire, aucune substance d'expression étrangère à sa propre spontanéité. C'est l'expérience unique du signifié se produisant spontanément, du dedans de soi, et néanmoins, en tant que concept signifié, dans l'élément de l'idéalité ou de l'universalité. Le caractère non-mondain de cette substance d'expression est constitutif de cette idéalité. Cette expérience de l'effacement du signifiant dans la voix n'est pas une illusion parmi d'autres – puisqu'elle est la condition de l'idée même de vérité [...]«, in: ders., *De la grammatologie*, Paris 1967, 33f. Zum Problem des Phonozentrismus in der russischen Kultur vgl. Murašov, Jurij, *Jenseits der Mimesis. Russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert von M. V. Lomonosov zu V. G. Belinskij*, München 1993, 56f.

sehr Substitut einer Stimme oder Ausgangspunkt für diskursive oder imaginative Prozesse, sondern sie wird als ultimative Instanz des Sinns etabliert, an der das Verstehen und der kommunikative Erfolg im sowjetischen Stimm- und Klangraum sichergestellt und überprüft wird. Schrift fungiert als gegenständlich-visuelles Objekt, an dem sich die kulturelle bzw. politische Gemeinschaft ihres Einverständnisses rituell versichert.³⁴

Dieser heilige bzw. magische Status von Schrift wird in den Texten Džambuls durch zahllose Bilder vom übernatürlichen oder goldenen Strahlen des Sinns, der Schrift und ihrer Instrumente augenscheinlich gemacht – wie in den oben angeführten Beispielen für das übernatürliche Licht³⁵, in dem die Dinge der Welt erstrahlen oder in der angeführten Bezeichnung der *dombra* als »goldene (Schreib-)Feder« (zolotoe pero).

Im Zusammenhang der Schriftmetaphorik lassen sich auch die Bezüge auf Lenin und besonders die überaus zahlreichen auf Stalin analysieren. In Džambuls Texten wird jene medienbezogene Charakterisierung der Figuren Lenin und Stalin reproduziert, die seit den beginnenden 1930er Jahren die sowjetische Kultur prägt. Innerhalb dieser wird mit Lenin die Revolution der alten Ordnung und die Proklamation der neuen sozialistischen Idee als ein historisches Ereignis der Stimme konzeptualisiert; in zahlreichen bildlichen, filmischen und literarischen Darstellungen figuriert Lenin als ein Mann der Stimme. Ebenso erscheint er auch in den Texten Džambuls dem Bereich von Stimme und Klang zugeordnet:

Du – der Menschheit Stimme,
 Du – sprechende Welt,
 Du – Stimme, alles zerschmetternder Riese,
 Lenin, der Held!³⁶

Demgegenüber wird Stalin als eine Figur der Schrift stilisiert und mit entsprechenden Attributen und Motiven umgeben. Nicht durch stimmliche Proklamation gestaltet Stalin Geschichte, sondern durch Akte der Schrift und der Verschriftlichung. Paradigmatisch dafür stehen der *Kratkij kurs*

³⁴ Dieser sowjetische Status der Schrift wird vor allem in bildlichen Darstellungen, in der Malerei, der Plakatkunst und auch im Film popularisiert; vgl. dazu die so prominenten Schreib- und Leseszenen wie A. N. Jar-Kravčenko, »A. M. Gorkij liest J. V. Stalin, K. E. Vorosilov und V. M. Molotov seine Erzählung ›Das Mädchen und der Tod‹ vor« (1949) oder V. N. Jakovlev, »Goldsucher schreiben dem Schöpfer der Großen Verfassung einen Brief« (1937); zu dieser Problematik, vgl. Murašov, Jurij »Fatale Dokumente. Totalitarismus und Schrift bei Solčenicyn, Kiš und Sorokin«, *Schreibheft* 46 (1995), 84–92.

³⁵ Offensichtlich partizipieren die Džambul-Texte zusammen mit anderen literarischen Texten, aber auch der Malerei und dem Film an einem metaphysischen und mythologischen Lichtkonzept des Spätsymbolismus; zum Letzteren vgl. Hansen-Löve, Aage, *Der russische Symbolismus*, Bd. 2: *Mythopoetischer Symbolismus*, Wien 1998.

³⁶ Džambul, *Izbrannoe* (wie Anm. 22), 39: »Ты – голос человечества, / Ты – говорящий мир, / Ты – голос, великан разящий, / Ленин–батыр!«

(1938) und der Schenkungsakt der Sowjetischen Verfassung von 1936.³⁷ Während Lenin als Redner agiert, ist Stalin der Herr der Schrift.

Die mythopoetische Funktion von Džambuls Texten in der sowjetischen Kultur

Drei Momente muss man in Rechnung stellen, wenn es darum geht, Funktion und Status von Džambul in der sowjetischen Kultur der 1930er und 1940er Jahre zu bestimmen: Den epochalen, alle gesellschaftlichen Teilsysteme erfassenden, technologisch-medialen Wandel, die damit zusammenhängende eminente Relevanzsteigerung von Literatur sowie schließlich das poetologische Problem, die an die Literatur gestellten ideologischen Erwartungen einzulösen.

Es ist nun gerade dieser letzte Punkt, an dem die Džambul zugeschriebenen Texte ihre kulturelle Relevanz erlangen. Dazu muss man zunächst bedenken, dass der kollektivistische Anspruch des sozialistischen Realismus ein Paradox produziert, das es zu bewältigen gilt. In dem Maße, wie die Literatur des sozialistischen Realismus sich über ihre gemeinschaftsstiftende und -versichernde Funktion definiert, ist sie mit dem Problem der Polysemie literarischer Texte und ihren lektürebedingten Individuationseffekten behaftet. Der schriftlich-ästhetische Text sagt immer mehr und anderes, als was er vorgibt. Eben diese denotativen und semantischen Unwägbarkeiten der literarischen Text-Zeichen haben die sowjetischen Literaturtheoretiker und -politiker im Blick, wenn sie die Forderung erheben, dass die Texte und Werke des sozialistischen Realismus weder dem »Naturalismus« noch dem »Formalismus« verfallen dürfen.³⁸ Von 1934 bis zum Ende der Sowjetkultur fungieren diese beiden Termini im offiziellen Literaturbetrieb als Ausschlusskriterien, wenn es darum ging, den Kanon des sozialistischen Realismus gegenüber der westlichen Moderne des 20. Jahrhunderts (Proust, Kafka, Joyce, Don Passos) zu definieren oder Argumente für die Nichtaufnahme von Werken sowjetischer Autoren in den sozialistisch realistischen Kanon bereitzustellen. Das Entscheidende dieser beiden Ausschlusskriterien betrifft aber die kanonischen, sozialistisch realistischen Werke, denen jetzt, indem sie der Analyse einer sprachlich-formalen oder pragmatischen

³⁷ Vgl. Vajskopf, Michail, *Pisatel' Stalin*, Moskva 2002; auch Murašov, »Fatale Dokumente« (wie Anm. 34), 84–92.

³⁸ Günther, Hans, *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*, Stuttgart 1984, 55–62.

Konstruktion von Sinn entzogen werden, mythopoetischer Geltungsanspruch zugewiesen wird.

Im System des sozialistischen Realismus kommt den spontanen, mündlichen, vermeintlich unvermittelten Džambul-Texten diesbezüglich nun die Funktion zu, die Möglichkeit und die Realität eines solchen von den formalistischen und naturalistischen Abweichungen freien, mythogenen Kernbereichs von Literatur anzuzeigen und durch ihre eigentümliche Poetik zu bestätigen. Die Džambul-Texte fungieren als Instanz, durch die die literarischen Texten, die als individuelle, schriftliche und damit nolens volens selbstbezügliche Hervorbringung stets uneindeutig und in denotativer und/oder semantischer Hinsicht immer über- oder unterbestimmt bleiben müssen, dennoch – und gleichsam wider allen konkreten Schreiberfahrungen – mit einer mythopoetischen Geltung ausgestattet werden können. Die kanonischen Texte können damit sowohl für entsprechende sinn- und gemeinschaftsstiftende Rezeptionen geöffnet, wie auch gleichzeitig der analytischen, hermeneutischen Beobachtung von schriftfundierter Sinnproduktion entzogen werden. Die Funktion als mythisches Substrat innerhalb der sozialistisch realistischen Textwelt erfüllen die Džambul-Texte, indem sie sich permanent in Traditionen schriftlicher Literatur und mündlicher Dichtung hineinimaginieren, um aber eben darin auch ihre Unvergleichlichkeit und Singularität zu bekräftigen. Neben Džambul kann es keinen mit ihm vergleichbaren, authentischen, aus dem Volk und für das Volk singenden Meistersinger geben.

Der Kulturheros Džambul erscheint in der sowjetischen Kultur der 1930er und 1940er Jahre auf eine seltsame Weise omnipräsent und marginal zugleich. Einerseits sind seine Lieder in den literarischen Zeitschriften und in der Publizistik ebenso allgegenwärtig wie im literaturtheoretischen Diskurs oder in den publizierten, aber auch unpublizierten Verlautbarungen der sowjetischen Schriftsteller.³⁹ Andererseits aber scheint er in der wuchernden, graphomanen Textfülle des sozialistischen Realismus sowohl in Hinblick auf Quantität und Qualität seines (russischen) Oeuvres peripher und marginal. Dies ist letztlich auch der Grund dafür, warum Džambul im Zusammenhang der Forschungen zum sozialistischen Realismus kaum, und wenn, dann nur als kuriose Variante der Stalinpanegyrik Berücksichtigung gefunden hat. In der Welt der sozialistisch realistischen Literaturproduktion, die nach dem Schriftstellerkongress von 1934 unter den neuen Bedingungen der ra-

³⁹ Ein Beispiel dafür ist Il'ja Ėrenburgs Begeisterung für Džambul, dem er auf einer Zugfahrt von Tbilisi nach Moskau im Januar 1938 begegnet. Vgl. Ėrenburg, Il'ja, *S fotoapparatom 1923 – 1944*, Sankt Peterburg u. a. 2007, 87.

diophonen Massenkultur die verschiedenen technisch-selbstreflexiven Konzepte von schriftgestützter Textproduktion zugunsten einer intuitiven Einfühlung in den sowjetischen Gemeinschaftsgeist zurückgewiesen hat, ist es gerade diese Gleichzeitigkeit von Omnipäsenz und Marginalität, die die Figur des Džambul Džabaev nun zu einer imaginären Instanz stilisiert, die traditionell der Muse als Stimulus und Regulativ des dichterischen Schaffen zukommt. Nach der Heiligen Sophia des russischen Symbolismus, deren Anrufung den Dichter zu erotisch motivierter und durch exklusive Wissenstechniken gestützter Kreativität anregt und nach den technischen Apparaturen und der materiellen Konstellation, die die Schriftsteller verschiedener avantgardistischer Formationen physisch und ästhetisch zur Produktion disponieren, ist es nun im sozialistischen Realismus der väterliche, »alte Meister« Džambul Džabaev, der, aus den Steppen Kasachstans kommend, den Schriftsteller mit staatlich sanktionierter Autorität den Code des Mündlichkeitsprinzips einflüstert, über die Produktionen wacht, diese kontrolliert und auch Misslingen straft – ohne dabei aber seine wahre Herkunft aus der elektrifizierten Massenkultur preiszugeben. Mit der Ausgabe von 1949, die die kollektive Leistung der Übertragung und Nachdichtung von Džambuls Dichtung dokumentiert, stellen die teilnehmenden Schriftsteller beispielgebend ihrer Zunft unter Beweis, dass sie bereit sind, auf Džambul als charismatischen Heros des sozialistischen Realismus zu hören und in seinem Geist zu schaffen.

Anhang

Hinweise zur Transliteration

In diesem Band wird durchweg die wissenschaftliche Transliteration des Georgischen und Russischen verwendet. Geographische Namen werden in der Regel in Transkription wiedergegeben.

Buchstaben im Original	Transliteration (mit Beispielen)	Transkription	Hinweise zur Aussprache im Deutschen (in Transkription)
Russisch			
ë	ë (Chruščëv)	Kurzes jo <i>oder</i> o	wie bei »Joch« (Chruschtschow)
ж	ž (Paradžanov)	sch <i>oder</i> sh	wie bei »Journal« (Paradshanow)
з	z (Karamzin)	weiches s	stimmhaft, wie bei »Sache« (Karamsin)
й	j (Tolstoj)	i	wie bei »Tolstoi«
х	ch	ch	wie bei »Bloch«
ц	c (Cvetaeva)	z	wie bei »Zweig« (Zwetajewa)
ч	č (Gorbačëv)	tsch	wie bei »Tschaikowski« (Gorbatschow)
ш	š (Puškin oder Šota)	sch	wie bei »Schiller« (Puschkin)
щ	šč (Chruščëv)	schtsch	wie bei »Chruschtschow«
Georgisch			
კ	ķ (k mit Unterpunkt)	k	[kʰ] ejektives K., Verschlusslaut, wie deutsches »ck«
პ	p̣	p̣	wie Peter
ჯ	ž	sch <i>oder</i> sh	wie russ.»ж«
თ	t mit Unterpunkt	t	[tʰ], ejektives T, Verschlusslaut, wie dt. »Stadt«
ღ	ğ (g mit Hatschek)	gh	[ɣ], ähnlich wie R bei dt. »Robe«
ყ	q̣	q̣	[qʰ], Verschlusslaut, ejektiver Kehlkopflaut zwischen q und b
შ	š	sch	wie russ.»ш«
ჩ	č	tsch	kurzes, ejektives »Tsch«
ც	c	z	wie russ.»ц«
ძ	ḟ	ds	[dz], stimmhafte Affrikate, wie »Schewardadse«
წ	c mit Unterpunkt	tsʰ	kurzes, ejektives »Ts«
ჭ	č mit Unterpunkt	tsch	kurzes, ejektives »Tsch«
ხ	x	ch	wie russ.»х«
ჯ	ḟ (ჭაგავილი)	dsch	wie bei »Loggia« (Dschugaschwili)

Abbildungsverzeichnis

Einleitung: Abb. 1. – Das Tempelinnere der Walhalla vom Eingang aus. Aus: Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg 21991, 12, Abb. V; Abb. 2. – Andy Warhol, *Johann Wolfgang Goethe* (1982). Aus: Andy Warhol Retrospekti, hg. v. Kynaston McShine, Köln 1989, 364, Abb.: 401; Abb. 3. – Lord Snowdon, *David Bowie* (1978). Aus dem Archiv des ZfL.

Kap. I.1 – Griechischer Heros: Abb. 1. – Achilleus und Ajax beim Brettspiel, schwarzfigurige Amphore des Exekias, ca. 540–530 v. Chr. © Vatikanische Museen Rom; Abb. 2. – Frauen und Eroten, rotfigurige attische Pyxis, ca. 370–360 v. Chr. © The Walters Art Museum, Baltimore; Abb. 3. – Herakles brät sich Fleisch am Opferfeuer, schwarzfiguriger Lekythos des Sapphomalers, ca. 520–500 v. Chr. © The Metropolitan Museum New York (Umzeichnung); Abb. 4. – Herakles wird in die Mysterien von Eleusis eingeweiht, sogenannte Lovatelli Urne, Marmor, Kaiserzeit, © Nationalmuseum Rom, Palazzo Massimo.

Kap. I.2 – Heilige: Abb. 1. – Foto einer georgischen Ikone aus dem 11. Jahrhundert mit dem Hl. Georg, der Kaiser Diokletian erschlägt. Foto aus www.wikipedia.org

Kap. I.4 – Vobilder: Abb. 1. – Dante Gabriel Rossetti, *Joan of Arc* (1864), Aquarell. Aus: www.fitzmuseum.cam.ac.uk (c) The Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK; Abb. 2. – Koloriertes Filmstill aus Georges Méliès, *Jeanne d'Arc* (1900); Abb. 3. – Jean-Pierre Rey, *Caroline de Benden* (Mai 1968). © www.iconicphotos.files.wordpress.com/ (15.03.2016).

Kap. I.6 – Denkmäler: Abb. 1. – Carlo Bartolomeo Rastrelli, Reiterstandbild Peters I., St. Petersburg 1717–1800. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 2. – Étienne-Maurice Falconet, Reiterstandbild Peters I., St. Petersburg 1768–1770. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 3. – Basilika Sadovnikov, Sicht auf den Palastplatz und das Gebäude des Generalstabs, 1848, Ermitage, St. Petersburg. Aus: www.wikipedia.org; Abb. 4. – Aleksandr Opekušin, Alexandr-Puškin-Denkmal, Moskau 1880. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 5. – Felix Chodorovič (nach den Entwürfen von Ivan Vitali), Alexandr-Puškin-Denkmal, Tbilisi 1892. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 6. – Bertel Thorvaldsen, Büste des Kaisers Alexander I., 1820–1822. © Ermitage St. Petersburg (Kopie); Abb. 7. – Aleksandr Ščusev, V. I. Lenin-Mausoleum in Moskau, 1924–1930. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 8. – Lenin im Mausoleum. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 9. – Siegesfeier. Stalin, Molotov, Budennyj und Vorošilov auf der Tribüne des Mausoleums am 24.06.1945. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 10. – Gustav Klucis, Plakat »Hoch die Fahne von Marx, Engels, Lenin und Stalin«, 1936. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 11. – Gustav Klucis, Plakat »Unter Lenins Banner«,

1931. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 12. – Ju. Belostockij, G. Pivovarov und È. Fridman, Lenin und Stalin in Gorki, 1937 (Massenanfertigung. Das Bild zeigt das Denkmal in Charkiv). Aus: www.wikipedia.org (15.03.2016); Abb. 13. – Irakli Toiže, Plakat »Unter Lenins Banner und Stalins Führung vorwärts zum Kommunismus«, 1949. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 14. – Uča Šapariže, Soso Šugašvili trägt Ilia Čavčavaže sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt; Abb. 15. – Irakli Toiže, Junger Stalin liest Rustaveli, 1948. Aus: *Poezija Gruzii*, hg. v. Simon Čikovani, Moskau-Leningrad 1949; Abb. 16. – Plakat zum Puškinjubiläum 1937. Aus dem Archiv des ZfL.

Kap. II.3 – Intellektuelle: Abb. 1. – Voltaire und Benjamin Franklin. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 269, Bild Nr. 386 [Le château de ferney avant les transformations, par Signy, 1764. Bibliothèque national, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 2. – Krönung Voltaires. Aus: Jeroom Vercruyse, Michèle Mat-Hasquin, Anne Rouzet, *Voltaire. Exposition organisée à l'occasion du bicentenaire de sa mort*, Bruxelles 1978, 179, Abb. 106 [Abb. 106: Jean-Michel Moreau le Jeune, Couronnement de Voltaire... Gravure à l'eau-forte et au burin par Charles-Etienne Gaucher d'après un dessin de J.-M. Moreau le jeune, 1782, 252 x 285mm, t.c., 6e état. (FS 327 C 67 LP)]; Abb. 3. – Apotheose de Voltaire. Aus: Jeroom Vercruyse, Michèle Mat-Hasquin, Anne Rouzet, *Voltaire. Exposition organisée à l'occasion du bicentenaire de sa mort*, Bruxelles 1978, 185, Abb. 109 [Robert-Guillaume Dardel, Apotheose de Voltaire. Gravure à l'eau-forte, au burin et au pointillé imprimée en noir et en sanguine et coloriée de vert à la main, par Pierre-Francois Le Grand en 1782 d'après un dessin de dardel exécuté en 1778, 297 x 340mm, cuvette. (FS 327 C92 L)]; Abb. 4. – Beerdigung von Voltaire, in: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 294, Abb. 430 [Ordre du cortège pour la translation des mânes de Voltaire. Gravure coloriée, chez Basset, 1791. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. Nat.]; Abb. 5. – Beerdigung von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 428 [Translation des cendres de Voltaire au Panthéon, 11 juillet 1791. Gravure de J.-L. Prieur d'après Berthault. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 6. – Beerdigung von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 429 [Translation des cendres de Voltaire au Panthéon. Gravure de C. N. Malapeau et S.-C. Miger. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 7. – Büste von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 290, Abb. 417 [Petits bustes de Voltaire. Terre cuite de Niederwiller. Musée Carnavalet, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 8. – Statue von Voltaire. Aus: Ebd., 291, Abb. 422 [Voltaire. Statuette en ivoire, XVIIIe siècle. Musée du Château, Dieppe. Foto © Bibl. nat. Paris]; Abb. 9. – Voltaire von Houdon. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 410 [Voltaire. Buste par Houdon. Marbre, 1777. Musée culturel international, Saint-Cloud. Donation-legs Charles Oulmont. Photo © Éditions Gallimard.]; Abb. 10. – Voltaire von Houdon. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 411 [Voltaire. Buste par Houdon. Marbre, 1777. Musée culturel international, Saint-Cloud. Donation-legs Charles Oulmont. Photo © Éditions Gallimard.]; Abb. 11. – Jean Huber. Le lever de Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 212, Abb. 290 [Le lever de Voltaire. Peinture par Jean Huber. Musée Carnavalet, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 12. – Voltaire par Pigalle. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 254, Abb. 357 [Voltaire. Statue par Pigalle. Musée des Beaux-Arts, Orléans. Photo © Bulloz.].

Kap. II.4 – Nationaldichter: Abb. 1. Paul Hey, *Soldatenliederpostkarte No. 12: »Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd...«*, um 1915. Foto © Christoph Schmälzle ; Abb. 2. – Giesbert Nemetschek nach E. Stark, »Nördliche Ansicht des Neuen Friedhofs zu Weimar«, 1829. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 3. – Christian Haldenwang nach Jacob Wilhelm Mechau/Johann Gottfried Klinsky, *Monument auf Schiller*, 1807. © Klassik Stiftung Weimar Direktion Museen (Autorenarchiv Schillers Schädel) ; Abb. 4. – Carl August Schwerdgeburth, *Allegorie auf das fünfzigjährige Regierungsjubiläum des Großherzogs Carl August*, 1825. © Klassik Stiftung Weimar Direktion Museen; Abb. 5. – Friedrich Hahn, *Gedenkblatt auf die bayerische Verfassung (»Elisium«)*, um 1832. © Deutsches Literaturarchiv Marbach; Abb. 6. – Rudolf Geißler, *Schiller's Apotheose*, 1859. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 7. – Schillerfeier in der Deutsch-Katholischen Kirche in Offenbach, 1860. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 8. – Otto Knille, *Weimar 1803*, 1884. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 9. – Postkarte des Wiener Südmarkverlags, um 1905. Foto © Christoph Schmälzle; Abb. 10. – Georg Kaufmann, *Schiller*, 1839. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 11. – Karl Bauer, *Schiller in kranken Tagen*, um 1905. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 12. – Deutsche Kriegerkarte, Serie 1, Karte Nr. 6: *Seid einig, einig, einig!*, um 1915. Foto © Christoph Schmälzle ; Abb. 13. – Karl Ostertag, *Schiller*, 1919. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 14. – Friedrich Rogge, *Schiller*, um 1955. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 15. – DDR-Briefmarken zum Schiller-Jahr 1955. Aus: www.wikipedia.org ; Abb. 16. – Erich Wilke, *Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern*, 1905. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Kap. II.5 – Künstler: Abb. 1. – *L'esquella de la Torratxa*, in: Joan Matabosch Grifoll, »Conciencia mesiánica«, *El País*, 09.04.2013. Aus: www.elpais.com.

Kap. II.6 – Kulturstifter: Abb. 1. – Grabmal der Mutter Stalins. © Foto: Giorgi Maisuradze; Abb. 2. – Uča Šaparije, Soso Žugašvili trägt Ilia Čavčavaže sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt.

Kap. II.7 – Kosmonaut: Abb. 1. – Titelblatt der Zeitschrift *Technika – molodeži* 8 (1961), 1 Umschlag; Abb. 2. – »Der Wunschtraum von Ikarus wurde Wirklichkeit«, *Pravda* 118 (28.04.1961), 4; Abb. 3. – Filmstills aus *Naš Gagarin* (Reg. Igor' Bessarabov, Sowjetunion 1971); Abb. 4. – Sergej Paradžanov, *Oda Gagarinu*, 1985. © Sergej Parajanov Museum.

Kap. II.8 – Popikone: Abb. 1. – Taras Ševčenko, *Avtoportret* (Selbstporträt), 1840. Aus: *Nacional'nyj muzej Tarasa Ševčenka*, hg. v. Tetjana Andrušenko u. Serhij Hal'čenko, Kyiv 2002, 38; Abb. 2. – Taras Ševčenko »Kateryna«. Aus: *Nacional'nyj muzej Tarasa Ševčenka*, hg. v. Tetjana Andrušenko u. Serhij Hal'čenko, Kyiv 2002, 45; Abb. 3. – Matvej Manizer, Ševčenko-Denkmal, 1939. Foto © Jenny Alwart, 23.5.2008; Abb. 4. – Vasyľ Kasijan, T. H. Ševčenko (1861–1961), 1961. Aus: ders., *Prorok*, Kyiv 2006, 232; Abb. 5. – Natal'ja Blok u. Maks Afanas'jev, Genzähler. Schema, ohne Angaben zum Jahr. Aus: *Kartel' Kuratoriv. Festyval' Hohol'fest 2008*, Kyiv 2008, 65; Abb. 6. – Modell Anton Kušnir, Aus: ebd., 66; Abb. 7. – Modell Olena Astas'eva. Aus: ebd., 71; Abb. 8. – Taras Ševčenko 1860. Fotografie (Ausschnitt). Aus: *Nacional'nyj*

muzej Tarasa Ševčenka, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyïv 2002, 9; Abb. 9. – Veranstaltungsplakat »Internationaler Tag des DJ's Ševčenko« am 9.3.2010. Aus: www.sullivanroom.kiev.ua; Abb. 10. – Irena Karpa während der Veranstaltung »Internationaler Tag des DJ's Ševčenko« am 9.3.2010. Aus: www.irenakarpa.com; Abb. 11. – Andrej Jarmolenko: »King of Ukraine T. Ševčenko«, *Šo* 3–4 (2014), 26; Abb. 12. – Kopie des Ševčenko-Denkmal auf dem Gelände des Nationalen O. Dovženko-Filmstudios in Kyïv mit orangefarbenem Stoff-Pferd. Künstler: Rostan Tavasiev. Foto © Jenny Alwart, 5.9.2010; Abb. 13. – Andrej Jarmolenko, Titelblatt der Zeitschrift *Šo* 3–4 (2014), 1 Umschlag. (Sonderausgabe = *Taras Ševčenko. Supergeroj ili nežnyj kotëg?*)

Kap. III.1 – Totenmasken: Abb. 1. – Funeraleffigies Heinrich VII. (1457–1509). © Westminster Abbey; Abb. 2. – Jacques-Louis David, *La Mort de Marat* (1793). © Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel; Abb. 3. – Totenmaske von Aleksandr Puškin (1799–1837). © Musej Puškina (Puschkin Museum) St. Petersburg; Abb. 4. – *L'Inconnue de la Seine*. Aus: www.yvonneyvonne.fr, © Iyonne Yvonne SARL.

Kap. III.2 – Bildnisse: Abb. 1. – Wolfgang Stöckel, Titelholzschnitt zu *Ein Sermon geprediget tzu Leipßgk uffm Schloß am tag Petri un pauli ym xviii. Jar*, Leipzig 1519. Aus: Warnke, Martin, *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt a. M. 1984, 9, Abb. 2; Abb. 2. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch*, erster Zustand, 1520, Kupferstich, 138 x 95 mm. Aus: *Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellungskatalog Nürnberg 1983*, hg. v. Gerhard Bott, Frankfurt a. M. 1983, 174, Abb. 214; Abb. 3. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch vor einer Nische*, 1520, Kupferstich, 165 x 115 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 28, Abb. 13; Abb. 4. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther mit Doktorhut*, zweiter Zustand, 1521, Kupferstich, 208 x 150 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 40, Abb. 19; Abb. 5. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Junker Jörg*, 1522, Holzschnitt, 283 x 204 mm Aus: *Martin Luther und die Reformation*, 205, Abb. 260; Abb. 6. – Hans Baldung Grien, *Luther mit der Taube des Hl. Geistes*, 1521, Holzschnitt, 155 x 115 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 32, Abb. 16; Abb. 7. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Evangelist Matthäus*, 1530, Holzschnitt aus *Das Neuwe Testament Mar. Luthers*, Hans Lufft, Wittenberg 1530, 125 x 83 mm. Aus: *Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Hamburg 1983*, hg. v. Werner Hofmann, München 1983, 155, Abb. 28; Abb. 8. – Wolfgang Stuber, *Martin Luther als Hl. Hieronymus im Gehäuse*, um 1580, Kupferstich, 138 x 126mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 208, Abb. 82; Abb. 9. – Lucas Cranach d. J., *Das Abendmahl der Evangelischen und die Höllenfahrt der Katholischen*, 1546, Faksimile nach einem Holzschnitt, 278 x 388 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 196, Abb. 69; Abb. 10. – Hans Brosamer, Titelholzschnitt zu *Sieben Köpffe Martini Luthers* von Johannes Cochlaeus, Valentin Schumann, Leipzig 1529, 162 x 134 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 160, Abb. 33; Abb. 11. – Hans Holbein d. J., *Luther als Hercules Germanicus*, 1522, Holzschnitt, 145 x 226 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 159, Abb. 32; Abb. 12. – Holzschnitt zu *Murnarus Leviathan vulgo dictus Gelnarr*, Johann Schott, Straßburg 1521. Aus: *Martin Luther und die Reformation*, 225, Abb. 284; Abb. 13. – *LVTHERVS TRIVMPHANS*, 1568, Holzschnitt, 219 x 332 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 156, Abb. 30; Abb. 14. – Lucas Schöne, *Luther-Effigie in der Marienbibliothek*, 1663, Marienkirche Halle/Saale. Aus: Stoellger, Philipp, »Theologie als Verkörperung. Die Bildlichkeit des Körpers und Körperlichkeit des Bildes als theologisches Problem«, in: *Bodies in Action and Symbolic*

Forms, hg. v. Horst Bredekamp, Marion Lauschke u. Alex Arteaga, Berlin 2012, 143–172, 160, Abb. 7; Abb. 15. – Lucas Schöne, *Kopf und Hände der Luther-Effigie in der Marienbibliothek*, 1663, Marienkirche Halle/Saale. Aus: Stoellger, »Theologie als Verkörperung«, 168, Abb. 13.

Kap. III.3 – Geld; Abb. 1–8 Abbildungen der georgischen Banknoten (1, 2, 5, 10, 20, 50, 100 und 500 Lari) aus dem Jahr 1995. Vorder- und Rückseite. Aus: www.banknoteworld.com; Abb. 9 – Sowjetische Briefmarke mit Rustaveli-Illustration von 1956 (Michel-Katalog Nr. 1911). Aus: www.wikipedia.org; Abb. 10 – Uča šapariže, Soso Œugašvili trägt Ilia Čavčavaže sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt; Abb. 11 – Postkarte des Akaki Čereteli-Jubiläum in Tbilisi 1940. © Literature Museum of Georgia; Abb. 12 – Sowjetische Briefmarke mit Rustaveli-Relief von 1966. Von E. Aniskin nach den Entwürfen von L. Burduli und L. Šengelia Radierungen von I. Mokrousov (Michel-Katalog Nr. 3259); Abb. 13 – Abbildungen der 200-Lari Banknoten aus dem Jahr 2006. Vorder- und Rückseite. Aus: www.banknoteworld.com.

Kap. III.4 – Film: Abb. 1 – Tristano Martinelli, Compositions de rhétorique de Mr. Don Arlequin, 1601. Aus: www.wikipedia.org; Abb. 2 a und b – Filmstill aus *Salamandra*, Sowjetunion 1928; Abb. 3. – Die Film-Maske des Forschers: Timirjzew (Foto 1916) und Čerkasov als Poležaev (1936). Aus: www.wikipedia.de; Abb. 4. – Nikolaj Čerkasov in der Rolle von Prof. Poležaev. Filmstill aus *Deputat Baltiki*, 1936; Abb. 5. – Der Maskenbildner A. Andžan schminkt Čerkasov zu Poležaev. Aus: www.istoriya-teatra.ru; Abb. 6. – Nicholas Volpe: Academy-Award-Doppelporträt von Paul Muni (1962). Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 7. – Čerkasovs Masken von den 1930er bis in die 1950er Jahre. Aus: www.murtas70.ru; Abb. 8. – Zurück zur Suche nach »Ähnlichkeit«, Filmstill aus *Vesna*, 1947; Abb. 9. – »Sündige« Kreuzungen machen aus »der Natur ein Freudenhaus«. Filmstill aus *Mičurin*, 1948 © www.kinopoisk.ru; Abb. 10. – Mikhail Nesterov, Ivan Pavlov (1930) in Öl und im Film *Akademik Ivan Pavlov* (1949). © Russkij muzej, St. Petersburg; Abb. 11. – Popov vs. Marconi im sowjetischen Biopic *Aleksandr Popov*. Aus: www.murtas70.ru; Abb. 12. – Fotografien von Erfinder Popov und Schauspieler Čerkasov. Aus: www.hublisamsungsmartcafe.com.

Kap. III.5 – Stimme: Abb. 1. – B. I. Urmanč, *Zu Gast bei Džambul* (V gostjach u Džambula), Öl auf Leinwand, 1946. Aus: *Džambul Džabaev. Priključenija kazachskogo akyna v sovetskoj strane*, hg. v. K. Bogdanov, R. Nikolozu u. J. Murašov, Moskva 2013; Abb. 2. – Filmplakat zum Film *Džambul* (Reg., Efim Dzigan) Sowjetunion 1952. Ebd.; Abb. 3. – Sowjetische Briefmarke von 1971 mit dem Porträt Džambuls. Ebd.; Abb. 4. – Porzellan, 17 cm hoch, ca. 1950. Foto © Juri Murašov; Abb. 5. – Denkmal Džambuls in der Džambul Gasse (pereulok Džambula) in St. Petersburg. Foto © Juri Murašov; Abb. 6. – Titelblatt: »Bibliothek ausgewählter Werke der sowjetischen Literatur, 1917 – 1947« (biblioteka izbrannyh proizvedenij sovetskoj literatury, 1917 – 1947), Ausgabe von 1938; Abb. 7. – Titelblatt: »Bibliothek ausgewählter Werke der sowjetischen Literatur, 1917 – 1947« (biblioteka izbrannyh proizvedenij sovetskoj literatury, 1917 – 1947), Ausgabe von 1949.

Abb. III.7 – Jubiläen: Abb. 1. – Nach einem Entwurf von Samuil Gal'berg errichtetes Denkmal für Nikolaj Karamzin in Simbirsk, Foto aus: Jurij M. Lotman, *Karamzin*.

Sotvoerenie Karamzina. Stat'i i issledovanija 1957 – 1990. Zametki i recenzii. Sankt-Peterburg 1997, ohne Seitenangabe; Abb. 2. – Samuil Gal'berg, Reliefs im Postament des Karamzin-Denkmal (1845) Foto aus: Ebd.; Abb. 3. – Samuil Gal'berg, Reliefs im Postament des Karamzin-Denkmal (1845), Foto aus: Ebd.; Abb. 4. – Puškin-Kundgebung am 10. Februar 1937 in Moskau. Aus: Retro PHoto of Mankind's Habitat, www.pastvu.com (15.03.2016); Abb. 5. – Puškin-Kundgebung am 10. Februar 1937 in Moskau. Aus: Ebd. (15.03.2016); Abb. 6. – »Prophylaktische Puškin-Sondernummer« der Satirezeitschrift *Krokodil*, Januar 1937.