

Taras Ševčenko

1814—1861

Zum 150. Geburts- und 100. Todestag
des ukrainischen Nationaldichters

Herausgegeben vom
Seminar für Slavische und Baltische Philologie
der Universität München
und der
Ukrainischen Freien Universität München

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1964

E. Koschmieder

BEGRÜSSUNGSWORTE
zur Feier des 100. Todestages des Dichters
TARAS ŠEVČENKO
am 9. Mai 1961

Meine sehr verehrten Damen und Herren!

Das Slavistische Kolloquium der Universität München, die Ukrainische Freie Universität, die Freie Ukrainische Akademie der Wissenschaften und die Ukrainische Ševčenko-Gesellschaft der Wissenschaften haben Sie heute hierher gebeten, um den 100. Jahrestag des Todes Ševčenkos feierlich zu begehen. Diese unsere Feier aber findet vor dem frischen Grabe unseres Freundes und Kollegen, S. Magnifizenz des Rektors der Ukrainischen Freien Universität Prof. Dr. Ivan Mirčuk statt, der Sie noch alle hierher entboten hat. Sein plötzlicher Tod hat uns alle mit tiefer Trauer erfüllt, und wir gedenken seiner in großer Ergriffenheit. Wer den Verstorbenen gekannt hat, wird verstehen, daß es mir unmöglich ist, unsere Feier zu beginnen, ohne seiner gedacht zu haben. Er hielt alle Fäden, die die Ukrainer geistig mit der kulturellen Welt verbinden, in seiner Hand. Und gerade unsere heutige Feier war ihm ein tiefer Herzenswunsch. In Trauer begrüße ich seine verehrte Gattin, die heute auf seinen Wunsch hier zugegen ist.

Ihnen aber, meine sehr verehrten Damen und Herren, danke ich, daß Sie so zahlreich hier erschienen sind. Ich begrüße Sie alle aufs herzlichste.

Unsere heutige Feier gilt dem großen ukrainischen Dichter *Taras Ševčenko*. Das große Volk der Ukrainer mit seinen 40 Millionen Menschen und seiner ruhmreichen Vergangenheit blickt auf ihn nicht eben nur als auf einen guten, schönen und interessanten Dichter hin. Nein, *Taras Ševčenko* ist ihm ein Seher, ein geistiges Haupt der Ukrainer, und diese Auffassung hat ihre tiefen Gründe. Der Dichter entstammte den bäuerlichen Leibeigenen des Volkes und gehörte, jawohl er «gehörte» einem Baron Engelhardt, einem russifizierten Deutschen. Wir machen uns heute kaum einen Begriff davon, was es damals hieß, jemandem als Leibeigener zu gehören. Diese Leibeigenschaft, von den Russen nach der Ukraine verpflanzt, war eine furchtbare Geißel für das ganze ukrainische Volk. Dabei war durch schärfste Maßnahmen der russischen Regierung dafür gesorgt, daß jeder Widerstand gegen diese mittelalterliche Leibeigenschaft in Blut und Tränen erstickt wurde, — und gegen diese Leibeigenschaft erhob *Ševčenko*, nachdem er von Freunden um 2500 Rubel losgekauft war, seine Stimme mit schwerster, schärfster Anklage gegen die Nutznießer einer angeblich gottgewollten Weltordnung, die die Menschenrechte mit brutaler Gewalt, mit Blut und Eisen niederhielt und mit Füßen trat. Er fand sofort Widerhall in den weitesten Kreisen, nicht nur des ukrainischen, sondern — zu seiner Ehre sei's gesagt — auch vielfach des russischen Volkes —, aber er traf natürlich auch auf schärfste Verurteilung und Verfolgung bei den führenden sozialen Schichten, vor allem bei der Regierung der volkesfremden Russen in der Ukraine, so daß er sein Leben in die Schanze schlagen mußte. Verhaftung und alsbaldige Verschleppung nach Sibirien waren die Folgen seines Auftretens. Heute, meine Damen und Herren, ist er für die Ukrainer fast ein Heiliger. Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Seine Worte in seinen Werken sind dem ukrainischen Volk einfach aus dem Herzen gesprochen, ihre äußere Form ist klar und eben dem Volke in ihrer schönen und kraftvollen ukrainischen Volkssprache weitgehend ohne Erklärung verständlich, — und zu seinen Worten hat er ohne Rücksicht auf die schweren Gefahren für seine Person eindeutig und kühn vor dem Unterdrücker und Richter gestanden, so daß eine Verschleppung nach Sibirien mit 10 Jahren Frontdienst im russischen Heere

ihn zum Märtyrer des ukrainischen Volkes stempelte. Und das war keine gemachte Legende, sondern die einfache Wahrheit. Kein Wunder, daß sich in der Ukraine gewissermaßen ein Kultus des Dichters entwickelte, der seine Person bis in alle Hütten trug. Die Auflageziffern seiner Werke beweisen das unwiderleglich. Die Sammlung seiner Schriften ist mit über 1 Million Exemplaren ins Land gegangen, was bei dem Vermögensstand des Volkes ungeheuer viel besagt.

Diese hohe Verehrung, die Ševčenko genießt, hat zu grotesken Bemühungen seitens politischer Drahtzieher geführt, ihn vor ihren Karren zu spannen. Wann werden diese Leutchen einmal einsehen, daß man den Wein nicht mit der hohlen Hand schöpft! Natürlich ist es verständlich, daß man bei Berufung auf Ševčenko bei Ukrainern viel erreichen kann, und um dieses Volk für den Marxismus (sprich Kommunismus russischer Prägung) zu gewinnen, versucht die politisch gelenkte Literaturwissenschaft der Ukraine und Rußlands, Ševčenko zu einem Propheten des Klassenkampfes — und eine gewisse Richtung der ukrainischen Publizistik, ihn zu einem Vorkämpfer eines ukrainisch-nationalistischen Chauvinismus zu machen. Beides in dieser Form ganz unverantwortliche Verfälschungen der Wahrheit, wohl fast immer wider besseres Wissen! Das hat dann mit Wissenschaft nichts mehr zu tun, sondern ist ganz törichte und völlig durchsichtige Propaganda für etwas, was Ševčenko selbst abgelehnt hätte. Er selbst war nämlich in erster Linie Mensch, und die Devise der französischen Revolution «Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit» war durchaus die seine. Die Einstellung zur religiösen Frage hat er höchst eindrucksvoll in seinen Dichtungen zur Darstellung gebracht: Kirche — nein, Christus — ja, und das ist beiden politischen Richtungen, die ihn sich zu eigen machen möchten, ein schweres Hindernis. Der Mensch kommt bei ihm eben vor der Politik, und damit steht in engster Verbindung, was ihn als Geist von aller Politik deutlich unterscheidet, seine leidenschaftliche Forderung nach Wahrung der Menschenwürde und Achtung vor dem Individuum. Die Vermassung des Menschen — als Soll-Erfüller, aber auch als Durchschnittsverbraucher! — steht nicht in seinem Programm, sondern «Freiheit, Gleichheit, Brü-

derlichkeit» sensu stricto, der Mensch als solcher! Und hier gerade liegt seine Weltbedeutung, auch eben in unseren Tagen. Hier beginnt Ševčenko heute für die Welt viel mehr zu werden als ein ukrainischer Dichter. Wir Individuen, Soll-Erfüller und Verbraucher, wir sehen, wie uns Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit genommen werden sollen. Machthunger und Profitgier erschüttern und bedrohen das ganze Dasein des Menschen, und in dieser Not steht Ševčenko mit wirkendem Worte auf der Seite des Menschen, und man erkennt jetzt in der Welt immer mehr, wer er ist. In Amerika, dem Lande der Technik, des Fortschritts und der gedanklichen Nüchternheit, errichtet man ihm Denkmäler!

Lassen Sie uns hören, meine sehr verehrten Damen und Herren, was er uns vorgelebt hat und was er geschaffen hat. Dazu bitte ich jetzt, unseren Herrn Kollegen Prof. Dr. Blochyn-Bojko das Wort zu ergreifen.

Jurij Bojko

TARAS ŠEVČENKOS LEBEN

Ungewöhnlich und merkwürdig war das Leben des genialen ukrainischen Dichters Ševčenko. Das Bild seiner tragischen Biographie zeigt die Größe seines Geistes und erweckt staunende Bewunderung für seine Persönlichkeit als Künstler und als Mensch. Überaus großen Einfluß hat Ševčenko auf die geistige Entwicklung seines Volkes. Doch den engen nationalen Rahmen hat sein Schaffen längst gesprengt und die Bedeutung seiner Dichtungen für alle Slaven wurde seit langem erkannt. Das Jahrhundert nach dem Tage seines Todes aber zeichnet sich dadurch aus, daß es seinem Schaffen innerhalb der Weltliteratur einen hervorragenden Platz einzuräumen beginnt, einen Platz, der ihm rechtmäßig seit langem gebührt. Für die heutige Generation, der die Erforschung der geistigen Problematik des XX. Jahrhunderts am Herzen liegt, birgt das Schaffen Ševčenkos eine unermessliche Quelle an Ideen und ethischen Werten.

Taras Ševčenko wurde am 9. März 1814 in einem zauberhaften Winkel der Ukraine, im Dorfe Morynci des Kiever Gebietes geboren. Die wunderbare ukrainische Landschaft, die im Grün versinkt und das Gefühl grenzenloser Weite erstehen läßt, beeindruckte das Kind überaus und formte seinen Hang zum Schönen. Doch geizte sein Schicksal bereits von seinen ersten Schritten an nicht mit Kontrasten. Taras' Vater war Leibeigener, und die schwere Arbeit der unfreien Umgebung des Knaben bildete den dunklen Hintergrund seiner Kindheit. Mit zwölf Jahren war er bereits Vollwaise ohne Zufluchtsstätte, schlug sich als Bediensteter herum, und mit unersättlicher Begierde nach Wissen begann er zu lernen.

Als die Zeit nahte, da er die Verpflichtungen eines Leibeigenen zu erfüllen hatte, sehen wir den 14jährigen Jüngling in den

herrschaftlichen Räumen in der Rolle eines Pagen-Dieners, der die Ausführung der Launen seines Herrn überwacht und in dessen Gefolge umherzieht. In den Ruhepausen kopierte er hartnäckig und sorgfältig die Lithographien in den herrschaftlichen Zimmern. Doch als sein Herr ihn bei dieser Arbeit überraschte, empörte er sich über diese Art der Beschäftigung seines Leibeigenen und ließ ihn in der Scheune auspeitschen. Diese Exekution hinterließ in Ševčenkos Seele eine Erschütterung, die ihn sein ganzes Leben lang verfolgte. Doch Herr Engelhard verlockte die Aussicht, für seine häuslichen Bedürfnisse einen leibeigenen Künstler zu besitzen, und dies endlich führte Ševčenko einem Unterricht zunächst in Wilna und später in Petersburg zu.

Hier arbeitet er hart als Geselle bei dem Meister der Wandmalerei Syrjaev, doch beginnt er zu lernen. Wie ein Schwamm das Wasser, so saugt er alles in sich auf, was ihm die Kaiserstadt nur bietet. Er lernt Russisch, Polnisch und Französisch, ersteht hin und wieder einen billigen Platz im Theater, lacht in den Komödien und weint in Tragödien, betrachtet neugierig die Denkmäler der Petersburger Architektur, dringt in die Kunstgeschichte ein und besucht physikalische sowie anatomische Vorlesungen. Diese angestrenzte Tätigkeit dauerte Jahre hindurch. Gleich einem legendären Riesen handhabte er die ungeheuren Blöcke des Wissens, die die Menschheit in ihren geistigen Schatzkammern aufgestapelt hatte, und reifte zum intellektuellen und anspruchsvollen Künstler heran. Doch je länger desto tragischer äußerte sich die Tatsache, daß er nur ein leibeigener Knecht und von einem ungebildeten despotischen Gutsherrn abhängig war. Das Bewußtsein dieses Zustandes war unsäglich bedrückend.

Die langen weißen Petersburger Nächte verbrachte der Jüngling im Sommergarten, malte begeistert die klassischen Statuen und brachte die ersten poetischen Versuche zu Papier. Hier traf den genialen Autodidakten sein Landsmann, der Maler Sošenko, interessierte sich für ihn und ebnete ihm den Weg zum Kreis der Petersburger Literaten. Der leibeigene Dichter wurde mit dem größten Stern an dem damaligen russischen Malerhimmel, Brjullov, sowie dem am Zarenhof anerkannten Dichter Žukovskij bekannt.

Diese neuen Bekannten erwirkten ihm das Recht, die Vorlesungen an der Petersburger Kunstakademie systematisch zu besuchen, sie beschafften nach einiger Zeit 2500 Rubel und erkaufte Ševčenko am 22. April 1838 mit dieser Summe die Freiheit. Nun öffneten sich vor dem befreiten Dichter ungeahnte Möglichkeiten. Er war bereits Student an der Akademie und machte große Fortschritte in der Malerei. Er zeichnet mit Bleistift und Tusche, malt Aquarelle, erringt an der Akademie einen Preis. Es wird die Möglichkeit einer Reise nach Italien zur Vervollkommnung in der Malerei ins Auge gefaßt. Sein Schicksal scheint ihm in den Reihen der russischen Petersburger Elite einen Weg zu bereiten. Seine Träume jedoch umschließen die grenzenlosen Steppen der Ukraine, das unglückliche ukrainische Volk, er sieht die Leiden der Leibeigenen vor seinem geistigen Auge und schreibt Dichtungen in der ukrainischen Sprache, die man bereits am Aussterben wähnte. Im Jahre 1840 erschien die erste Gedichtsammlung „Kobzar“ im Druck, die in der Ukraine gewaltige Begeisterung auslöste. Es schien, als ob die Feder Ševčenkos die ganze Kraft der so tiefen Musikalität des ukrainischen Volksliedes, seine zarte Verträumtheit und Empfindsamkeit in sich berge. Aber gleichzeitig war diese Dichtung erfüllt von mutigen, kämpferischen Tönen, die die früheren Errungenschaften des ukrainischen Kosakentums in Erinnerung brachten und mit Zorn unterstrichen, daß gegenwärtig „die Kinder der Kosaken von Schurken regiert werden“. Vom Frühjahr 1843 bis zum Februar 1844 hielt sich Ševčenko in der Ukraine auf, kehrte dann abermals auf ein Jahr nach Petersburg zurück, um unter den besten Schülern die Studien an der Akademie abzuschließen und als Künstler aus der nördlichen Hauptstadt in seine Heimat zurückzukehren.

Ševčenko ist der französische utopische Sozialismus bereits bekannt — Saint-Simon und Fourier —, ebenso die deutschen Philosophen Schelling und Hegel, er kennt die polnische national-revolutionäre Literatur, und Mickiewicz kennt er nicht nur, sondern er übersetzt ihn auch; er verfolgt die tschechische und slovakische nationale Renaissance mit Šafařík und Hanka an der Spitze. All dies findet seinen Niederschlag im schaffenden Geist des Dichters, doch bleibt er eigenständig als Künstler und Denker, der auf der Unabhängigkeit der nationalen Posi-

tionen und der ethischen Einstellung besteht. Gleichzeitig sieht er in der nationalen Würde und in den Bindungen an die besten eigenen geschichtlichen Traditionen die Möglichkeit der Wiedergeburt des Geistes und, was daraus folgt, das Wiedererstehen der ukrainischen Staatlichkeit, die sich auf die Prinzipien der Humanität und der sozialen Gerechtigkeit stützt. Die Russifizierung und Polonisierung des ukrainischen Adels verdammt er mit heiligem Zorn, und die Aussichten der nationalen Wiedergeburt erblickt er allein in der zukünftigen Synthese, in der die nationalen Ideale alle Schichten des ukrainischen Volkes erfassen und den Klassenegoismus der Besitzenden beseitigen werden. Die Liebe zum Eigenen verbindet er mit der Achtung des Fremden.

Unter den ukrainischen Schriftstellern, Professoren und Studenten entsteht im Jahre 1846 eine Untergrundorganisation, die Kyrillo-Methodianische Bruderschaft, die den Namen der ersten slavischen Missionare führt. Die Mitglieder der Organisation sind vorwiegend Idealisten, bei denen oft mystische Stimmungen festzustellen sind. In ihren Beziehungen untereinander versuchen sie, die Reinheit der brüderlichen Gefühle aus der Zeit der Evangelisten walten zu lassen. Der Bruderschaft gehört auch Ševčenko an, der damals an der Kiever Universität Malunterricht gab. Zu den Losungen der Bruderschaft gehört die Niederwerfung des russischen Absolutismus, die Liquidierung der Leibeigenschaft und des russischen Imperialismus sowie die Befreiung aller von Moskau unterdrückten Völker. Auf den Ruinen des Imperiums sollte eine Föderation aller slavischen Völker und ein freier Verband slavischer Republiken, mit dem Mittelpunkt in Kiev, entstehen. Hinsichtlich der Wege zur Erreichung dieser Ziele bestanden jedoch verschiedene gegensätzliche Auffassungen. Die Historiker O. Kuliš und M. Kostomariv setzten ihre Hoffnungen auf die Kraft der Propaganda, Ševčenko neigte jedoch eher zum Prinzip des revolutionären Kampfes.

Auf Grund des Verrates des Studenten Petrov verhaftete man im Jahre 1847 die Mitglieder der Bruderschaft und brachte sie nach Petersburg, wo die dritte Abteilung der Hofkanzlei die weitere Untersuchung führte. Ševčenko und seine Gesinnungsgenossen kamen ins Gefängnis. Besonders schwer war

Ševčenko belastet, da man bei ihm seine revolutionären Dichtungen fand, darunter besonders den „Traum“, wo nicht nur das knechtisch-bürokratische System Rußlands verurteilt, sondern auch die Person des Zaren und der Zarin in satirischer Weise behandelt wurden. Auf die Frage der Polizei: „Welche Ereignisse führten Sie dazu, gegen den Imperator solch unverschämte Zeilen zu schreiben?“, antwortete der Dichter: „Nach der Rückkehr in die Ukraine sah ich die Armut und die beispiellose Unterdrückung der Bauern durch Großgrundbesitzer, Pächter und adelige Verwalter, und dies alles geschah im Namen des Zaren und der Regierung“. Der Gehilfe des Polizeichefs wunderte sich nach dem Studium der gedruckten Werke Ševčenkos, daß sie ohne weiteres die Zensur hatten passieren können. „In diesen Werken — schrieb er — versucht Ševčenko den Haß gegen die russische Herrschaft zu entfachen“, und der Chef der Gendarmerie, Graf Orlov, schlug nach der Durchsicht seiner ungedruckten Werke dem Zaren Nikolaus I. folgende Entschlie-ßung vor: „Mit der Verbreitung seiner Gedichte in der Ukraine könnten Ideen über die Möglichkeit des Bestehens der Ukraine als eines selbständigen Staates Wurzel schlagen“. Mit Rücksicht darauf wurde Ševčenko zu lebenslänglichem Dienst als gewöhnlicher Soldat in einer Truppe in der asiatischen Wüste an den Grenzen des Imperiums verurteilt; Zar Nikolaus I. fügte eigenhändig hinzu: „Unter strengster Aufsicht und dem Verbot, zu schreiben und zu malen“.

Während seines Aufenthaltes im Petersburger Gefängnis hatte der Dichter schon eine Reihe wunderbarer Perlen der Lyrik geschaffen, in denen die Sehnsucht nach der Freiheit und die Liebe zur Ukraine von Motiven sozialen Mutes durchwirkt sind.

Den nunmehr verurteilten Ševčenko aber entfernte man bald 2110 Kilometer von Petersburg und brachte ihn nach Orenburg in eine Kaserne. Der hervorragende Poet und Künstler verwandelte sich in den gemeinen Soldaten Nr. 191 im Orenburger Grenzkorps. Von dort aber schaffte man ihn in eine kleine Festung inmitten der asiatischen Steppe, zuerst nach Orsk, später nach Novopetrovsk. In einer schmutzigen Kaserne verlieh ihm nunmehr in trüber Stimmung Tag um Tag seines für die Kunst und Dichtung bestimmten Lebens.

Ševčenko, der tief gläubig war, rettete sich ins Gebet und in die Hoffnung auf Befreiung, aber auch in seine Dichtung. Er entschloß sich, das Schreibverbot zu brechen. Sonntags und feiertags begab er sich in die Tiefe der Steppe und dichtete. Mit kleinen Buchstaben trug er die Früchte seines unterdrückten Schaffens in ein kleines Büchlein ein, das er vor den Augen seiner Aufseher im Stiefelschaft verbärg. Diese heimlich geschaffene Poesie gehört zu den Meisterstücken der Weltlyrik. Seine Gedichte aus dieser Zeit sind voller Heimweh, sehr subjektiv, und enthüllen die Seele eines einsamen Menschen von ungewöhnlicher Tiefe.

Dank der Fürsorge von Freunden teilte man Ševčenko einer militärisch-wissenschaftlichen Expedition zu, die den Aralsee in Mittelasien zu untersuchen hatte. Ihm fiel die Aufgabe zu, die für wissenschaftliche Zwecke erforschten Landschaften zu skizzieren. So wurde für einige Zeit das Malverbot des Zaren umgangen, und Ševčenko schuf gegen 200 Gemälde und Skizzen, die uns durch die nahe Verbundenheit mit der modernen Malerei des XX. Jahrhunderts überraschen. Sie zeichnen sich durch subjektive Betrachtung der Landschaft, Kühnheit der Linien und glänzende Lichtverteilung aus. Die durch große Originalität gekennzeichneten Gemälde Ševčenkos formen jedoch die objektive Wirklichkeit nicht bis zur Unkenntlichkeit um, sondern helfen, sie in ihrer Eigenart in nicht alltäglicher Form zu erfassen. Auch diese Expedition war voll schwerer Erlebnisse. Die völlige Abgeschlossenheit von der Kulturwelt, die Eintönigkeit der Wüste und der Wechsel von lähmender Hitze und bitterer Kälte waren schwer zu ertragen. Doch wie sich später herausstellte, war diese Expedition immerhin eine Erleichterung im Leben des Dichters.

Unter größten Schwierigkeiten verschaffen ihm seine Bekannten Bücher, die es ihm ermöglichen, seine Bildung zu erweitern. Erst im Jahre 1857 erreichte ihn in Novopetrovsk die freudige Nachricht über seine Befreiung vom Militärdienst und die Wiederverleihung des Titels eines Künstlers. Man erlaubte ihm, sich in Petersburg, jedoch unter geheimer Aufsicht der Polizei, niederzulassen. Mit angegriffener Gesundheit und geschwächtem Organismus erscheint Ševčenko in Petersburg als rücksichtsloser Feind der Tyrannei und gefestigt in seinen national-



Darbietungen der Geschenke in Čyhyryn 1649
(Tuschzeichnung) 1843/44

TARAS ŠEVČENKO
— DER DICHTER UND SEIN VOLK —

«Mag ich auch ein Bauerdichter sein: wenn nur ein Dichter, dann bin ich's schon zufrieden», hat Ševčenko von sich selber in einem Brief gesagt. Tatsächlich war das ukrainische Volk zu jener Zeit noch ein richtiges Bauernvolk; nicht nur war seine Kultur im wesentlichen bäuerlich bestimmt, sogar seine Sprache galt noch als «südrussischer Dialekt», kaum befähigt zu dichterischen Leistungen höheren Ranges. Diesen Bann, diese kulturelle Verfemung hat Ševčenko durch seinen ersten Gedichtband «Kobzar» (1840) mit einem Schlag gebrochen und der Sprache und Kultur seines Volkes zu dichterischer Weltgeltung verholfen.

Dieses Phänomen hat auch in der slavischen Welt mit seinen reichen, in jahrhundertelanger Tradition geschaffenen Volkskulturen nicht seinesgleichen. Es bleibt in vielem unbegreiflich, und ich darf mir nicht anmaßen, Ihnen in einer halben Stunde das Geheimnis dieses Dichterwerkes enträtseln zu wollen.

Mit Fug und Recht dürfte man Ševčenko als den größten, den wirklich genialen Kobzaren seines Volkes bezeichnen. Der Kobzar, dieser arme und blinde Wander- und Bettelsänger, der in seinem Liedervorrat außer geistlichen, Tanz- und Spottliedern vor allem die Duma, das Kosakenepos, durch die Generationen trug und gleichsam das dichterische Gedächtnis des Volkes, seinen Stolz, seine Leiden und Sehnsüchte verkörperte, tritt uns gerade in dieser Funktion immer wieder in Ševčenkos Verserzählungen entgegen. Aber Ševčenko selbst erfüllte für seine Nation die gleiche Funktion in viel umfassenderem Maße

als Kündler des nationalen Bewußtseins, der *slava*, des Ruhms, der nicht untergeht, als Ankläger gegen soziale Unterdrückung und Rufer nach der *pravda*, der Gerechtigkeit, als Mahner und Seher, Vergangenheit und Gegenwart umfassend, aber den Blick stets in eine glücklichere Zukunft gerichtet, dem Traum der *volja*, der Freiheit, entgegen, die sich durch Verwirklichung der *pravda* mit der *slava* der Vergangenheit zu seinem Geschichtsmythos zusammenschließt.

Es gibt keinen Dichter in der slavischen Welt, der so wie Ševčenko mit jeder Faser seines Wesens, seinem ganzen Denken und Fühlen, mit Rhythmus, Klang und Bildhaftigkeit seiner dichterischen Sprache derart mit seinem Volk verwachsen ist. Daher ist die Gestalt des Kobzaren und der Titel seines Hauptwerkes «Kobzar» symbolisch für sein gesamtes Wesen und Dichten.

Dem erst nach langen Mühen aus der unwürdigen Leibeigenschaft losgekauften, ja losgesteigerten Dichter und Maler — wir dürfen nicht vergessen, daß Ševčenko außer seinem dichterischen Werk eine große Zahl von Gemälden, Porträts, historischen und Genrebildern hinterlassen hat, die sich in Thematik und Auffassung vielfach mit seiner Dichtung berühren — wurde frühzeitig Ansehen und Ruhm zuteil. Trotzdem ist ihm schriftstellerische Eitelkeit und Geltungssucht fremd. Er versucht sich nicht in exotischen Formen; es genügen ihm die Formen, die ihm die eigene Volksdichtung darbot. Außer in der Verserzählung «Der Ketzer», in der er Hus als Kämpfer gegen nationale und soziale Unterdrückung feiert und den panslavischen Gedanken («die slavischen Flüsse zu einem Meer vereint») vertritt, an dessen Stelle später bei ihm der Menschheitsgedanke, der Gedanke der Brüderlichkeit tritt, abgesehen von biblischen Stoffen («Maria»), der Verserzählung «Die Neophyten» aus der ersonnenen Christenverfolgung und Psalmennachdichtungen, wobei aber der stoffliche Hintergrund wiederum nur als Folie für die eigenen Gegenwartsanliegen dient — außer diesen Themen verzichtet Ševčenko auf fremde Stoffe. Obwohl zu seiner Zeit die Auswirkungen des Byronismus noch nicht überwunden waren, ist ihm der Kult des selbstherrlichen Individuums fremd. Er fühlt sich stets nur als Teil seines

Volkes, sein persönliches Leiden und Sehnen geht auf in dem Leiden und Sehnen seines Volkes. Wiederhall wünscht er seinen Liedern nur im eigenen Volk. Er wendet sich nicht an ein engeres literarisch gebildetes Publikum, sondern — und darin gleicht er wieder dem Kobzar — an die breiten Volksmassen, d. h. an das unfreie, bedrückte ukrainische Bauerntum.

Wenn Ševčenko deshalb der Versuchung literarischer Modeströmungen nicht erliegt, so begibt er sich doch nicht in die andere Gefahr, der besonders die kleineren und jüngeren slavischen Literaturen nicht entgangen sind und die man kurz als Folklorismus bezeichnen könnte. Zu Ševčenkos Zeit hatten Herders Gedanken über Volkstum, Volkssprache und Volkslied längst auch bei den slavischen Völkern ihre Wirkung getan. Die neue Ein- und oft Überschätzung der Kulturleistungen des Volkes in der Vergangenheit führten dort, wo eine große literarische Tradition und die ständige Verbindung zu älteren fremden Literaturen fehlte, sehr leicht zu bloßer Nachahmung, eben zum Folklorismus, der sich mit den äußeren Requisiten der Volksdichtung, billiger Idyllisierung der Gegenwart und hohler Idealisierung der Vergangenheit zufriedengab. Ševčenko war auch gegen Versuchungen dieser Art gefeit, und auch hierin dürfen wir einen Beweis seiner dichterischen Größe erblicken.

Auf die Frage, wie der Dichter diese auf den ersten Blick kaum begreifliche Leistung hat vollbringen können, ist eine kurze formelhafte Antwort kaum möglich. Ich muß mich hier wieder mit einigen Andeutungen der Problematik und der Richtung ihrer eventuellen Lösung begnügen.

Zunächst: für Ševčenko sind die Elemente der Volkskultur, Volksglaube, Brauchtum und Folklore, nicht etwa ein vom Gegenwartsleben abgelöster, fertiger dichterischer Stoff, dessen Reproduktion oder Variation bereits dichterische Gültigkeit verbürgt. Sie sind für ihn auch kein Gegenstand ästhetischer Betrachtung oder Genusses, auch kein bloßes Mittel dichterischer Einkleidung. Sie *sind* für ihn lebendiges Leben, wirkende Gegenwart, tief verwurzelt in der Vergangenheit, geformt im gemeinsamen Mühen vieler Generationen, nicht zu musealen Betrachtungsobjekten erstarrt, sondern Ausdruck, die allein national gemäße Ausdrucksmöglichkeit überhaupt. Nicht

Sto... oder Objekt, sondern verdichtete Lebenserfahrung, Symbol.

Ševčenko denkt nicht daran, Szenen des Volkslebens als Selbstzweck farbig auszubreiten oder sich mit der Wiedergabe des Vorgefundenen, z. B. des von ihm selbst Aufgezeichneten zu begnügen. Wesentlicher ist ihm der Rhythmus, die Stimmung, der symbolische Gehalt des sprachlichen Bildes. Es geht ihm um die Details, um Andeutungen und Anklänge; aber er kombiniert sie frei nach seiner eigenen Idee, schaltet mit ihnen mit instinktiver Sicherheit so, daß das Wort nicht nur seinen konkreten Sinn offenbart, sondern einen lyrischen Erlebensstrom auslöst und eine Aura von Bedeutungs- und Stimmungsgehalten ausstrahlt. Dieses Vorgehen ließe sich an den Verserzählungen (Poemen und sog. Balladen), noch deutlicher aber an den kurzen lyrischen Gedichten nachweisen. Wenige Striche genügen (Steppe, Dnepr, Riedgras, Grabhügel, Kuckucksruf, Steppenwind, Schneeballstrauch), um die Weite und das Leben der ukrainischen Landschaft erstehen zu lassen. Den Ausschlag gibt jedoch der Rhythmus, der das Ganze trägt, und die An- und Zuordnung, in der sich trotz der traditionellen, aus der Volksdichtung geschöpften Details unter Zuhilfenahme des Parallelismus, der Wiederholung, des negativen Vergleichs, der Deminutiva, der synonymen Doppelwörter usw. das persönliche Erlebnis ausdrückt. Der Ausdruck ist so, daß er sich gleichsam wieder in den Strom des geistigen Volkslebens einbettet und mit seinem ungeheuren mitschwingenden Bedeutungsreichtum jeden Volksangehörigen anspricht. Es gibt dafür kein beredteres Beispiel als die *dolja*, die mit «Los, Schicksal» völlig unzulänglich übersetzt wird, da dadurch das besondere Verhältnis des Ukrainers zu seiner *dolja* nicht verständlich wird. Abgesehen von allen anderen Schwierigkeiten (Rhythmus, Reim) besteht gerade in dieser bereits in der Tradition angelegten Symbolkraft des Wortes oder Bildes das größte Hindernis für eine adäquate Übersetzung.

Es ist eine Poetik besonderer Art, für die die moderne individualistische Lyrik des Westens keine angemessenen Begriffe hergibt. Die leicht hingeworfenen Bilder, die nur rasch angeschlagenen Töne, der plötzliche Wechsel des Rhythmus, das Spiel der Wortklänge — all dies ist weit entfernt von einem

dichterischen Impressionismus, da dessen Grundvoraussetzung, die dem sinnlichen Augenblickseindruck zugewandte individualistische Geisteshaltung fehlt. Ševčenko spricht mit diesen Mitteln seine tiefsten Ideale aus, die ethischer Natur sind. Ob Traum vom Glück, ob schmerzliche Erinnerung, Klage, Satire oder Anklage — immer werden diese Erlebnisse aufgehoben in dem einen Grunderlebnis: der leidenschaftlichen Liebe zu seiner Heimat und dem bedrückten Volk, und sie werden dadurch — wie die Volksdichtung selbst — wieder zum Gemeinschaftserlebnis.

Ševčenko ist in seiner Kunst ein großer Meister des Ausparens. Aber ausgespart wird nicht, um aus individuell gewählten Details zu ebenso individuellem Nachvollzug anzuregen. Ausgewählt wird, um dem Wort oder Bild gleichsam Strahlungsraum zu schaffen, es durch das Nebeneinander nicht in seinem Symbolgehalt zu beeinträchtigen, sondern ihm zur vollen Aussagekraft zu verhelfen. Auch das Volkslied bedient sich ähnlicher Mittel. Aber Ševčenko hat diese Kunst des Ausparens um der seelischen Wirkung willen zur Meisterschaft entwickelt und mehr mit instinktiver als mit bewußter Sicherheit gehandhabt.

Voraussetzung dafür war eine in ihrem Umfang erstaunliche Kenntnis der Volkssprache und der Volksdichtung bis in ihre feinsten Nuancen des Rhythmus, Klanges und Bedeutungsgehalts.

Noch bewunderungswürdiger ist jedoch die Kraft der Synthese, die besonders die lyrischen Gedichte zu kleinen Meisterwerken an Geschlossenheit, rhythmischer, klanglicher und symbolischer Einheit macht. Dadurch beweisen sie, daß die einzelnen Kunstgriffe der Auswahl nicht Selbstzweck sind, sondern die Synthese im Grunderlebnis vorgegeben ist, als hätte dieses sie mit nachtwandlerischer Sicherheit aus dem Unbewußten hraubeschworen. Kein flimmernder Sinnenzauber, kein berückendes Spiel zufälliger Eindrücke — dafür nahm Ševčenko sein Dichten zu ernst, sondern ein tiefes, ethisch fundiertes Gefühl dahinter, echter Schmerz, Heimweh, Verzweiflung, Entrüstung, Hoffnung; als Ergebnis eine Dichtung, die aus einem großen, edlen Menschenherzen kommt und per-

sönlichster Ausdruck ist, sich mit den dem Volk geläufigen Mitteln bescheidet, sie aber in neuer Synthese zu erhöhter Wirkung, Einfachheit und Reinheit erhebt. Die Krönung des Werkes vieler Generationen, die sich für ihr langes, unbeachtetes Mühen belohnt finden und das Werk ihres «nationalen» Dichters als die Verwirklichung des nur Geahnten, Ersehnten, Versuchten, als ihr Eigenes wieder entgegennehmen. Wirklich, schöner und edler ist das Schillersche Ideal des Nationaldichters nie zur Wirklichkeit geworden!

Es ist eigentümlich zu beobachten, daß viele der lyrischen Gedichte Ševčenko — aber auch manche Partien seiner Verserzählungen, selbst dort, wo phantastische Elemente des Volksglaubens (*rusalka*, Wahrsagerin usw.) verwendet werden — wider Erwarten modern wirken. Spricht sich in diesem unserem Gefühl der Widerwille gegen ein Übermaß an Individualismus und dichterischer Selbstherrlichkeit aus? Nehmen wir erstaunt zur Kenntnis, daß in Ševčenko der dichterische Genius aufbricht aus Tiefen, die sich der Routine literarischer Bildung oder der gewollten Steuerung des Bewußtseins entziehen? Die Frage sei nur angedeutet.

Ševčenko hat auch etwa zwanzig Prosaerzählungen in russischer Sprache verfaßt, von denen nur neun erhalten sind und die sich i. w. mit ähnlichen Themen befassen wie seine Verserzählungen. An dichterischem Wert können sie sich nicht mit den letzteren messen. Auch seine Dramen, selbst nicht der populäre „Nazar Stodolja“, sind ihnen gleichzusetzen. Dagegen haben die Verserzählungen, die teils historische Themen wie die Geschichte der Kosakenzeit, die Kämpfe gegen Polen und Türken, die Befreiung von Gefangenen, teils soziale Themen, balladische Stoffe wie den untreuen Knaben, die uneheliche Mutter (*maty-pokrytka*), oder Themen der Volksmythologie (*rusalka*, Verwandlung in eine Pappel, also Metamorphosen) behandeln, den Wandel der Zeit überdauert. Ihre Stoffe könnten heute auf den ersten Blick nicht mehr zeitgemäß anmuten. Man befürchtet idealisierendes Pathos, sentimentale Schilderung sozial bedingter Katastrophen — etwa bei dem öfter wiederkehrenden Thema der Verführung des Bauernmädchens durch einen Angehörigen der Oberschicht, einen *pan* oder *Offizier-moskal'* —



Bildnis von Frau Horlenko
(Ölgemälde) 1846/47

und Schwarz-Weiß-Malerei. Im allgemeinen muß man aber feststellen, daß diese Vorwürfe nur selten zutreffen und die Verserzählungen durch das Wirken der Zeit keine Einbuße erfahren haben. Dabei zeigen sie eine ganz eigenartige Form. Selbst wenn sie sich Ballade nennen, sind sie von der uns geläufigen Balladenform weit entfernt. Sie decken sich auch nicht mit der byronischen Verserzählung oder mit den «südlichen Poemen» Puškins. Für den Begriff der Ballade sind sie zu wenig gestrafft, enthalten zu viel lyrische Abschweifungen und sogar moralisch-didaktische Reflexionen. Mit den anderen genannten Vorbildern haben sie höchstens den lockeren Aufbau, den Szenenwechsel, das stellenweise bewußt fragmentarische gemeinsam. Bei näherem Zusehen enthüllt sich jedoch an ihnen eine besondere Kompositionsweise, die uns wieder an das über Ševčenkos Lyrik Gesagte erinnert.

Wenn vom ukrainischen Volkscharakter gesprochen wird, hebt man mit Vorliebe die stark lyrische Veranlagung hervor. Man mag zu solchen Feststellungen stehen, wie man will — Tatsache ist jedenfalls, daß in der ukrainischen Volksdichtung das lyrische Element vorherrscht. Sogar die gern als «Kosakenepos» bezeichnete Duma, die von den Kobzaren unter Begleitung auf der Kobza, einem lautenähnlichen Instrument, in einer Art Rezitativ vorgetragenen Lieder aus der Zeit des Kosakentums, also die epischste Gattung, unterscheidet sich etwa vom großrussischen Heldenlied, der Byline, oder vom südslavischen Heldenlied durch ihr stark lyrisches Element, das die reine epische Narration zurückdrängt. Manche der im 19. Jh. aufgezeichneten Dumen enthalten überdies einen starken moralisierend-didaktischen Einschlag, so daß man sogar von einer Gruppe moralisierender Dumen spricht. Beides, das Lyrische wie das Didaktische, finden wir in Ševčenkos Verserzählungen wieder.

Mit der Begabung für das Lyrische hängt das hochentwickelte Gefühl für den Rhythmus zusammen, wie es sich nicht nur in Tanz und Spiel, sondern auch in der Anordnung der Farben oder überhaupt in den Erzeugnissen der Volkskunst kundgibt. Auffällig ist dabei die Freude am jähen Wechsel des Rhythmus. Es braucht daher nicht zu überraschen, wenn

der Rhythmus auch das tragende Element in Ševčenkos Dichtung ist. Immer wieder ist ihre rhythmische Mannigfaltigkeit hervorgehoben worden, wobei der Rhythmus der Tanzweise (*kolo-myjka*), der Dumenrhythmus mit verhältnismäßig freier Akzentverteilung, daneben aber auch jambische und amphibrachische Maße eine große Rolle spielen. Von daher eröffnet sich aber m. E. auch der Einblick in die Bauweise seiner Verserzählungen. Äußerlich rechtfertigt Ševčenko die Vermischung des Narrativen, Lyrischen und Didaktischen bisweilen dadurch, daß er sich der Fiktion eines zwischen Autor und Bericht zwischengeschalteten Erzählers bedient und diese Fiktion durch Fragen der Zuhörer, Anreden an sie u. ä. aufrechterhält. Soweit es sich hierbei z. B. um einen erfahrenen Greis handelt, sind lyrische Digressionen und Reflexionen allgemeiner Art in der Kompositionsweise begründet. Aber Ševčenko kommt auch ohne diesen Rahmen aus. Ein anderes Mittel ist ihm nämlich wichtiger und für das Gesamtgefüge der Verserzählung entscheidender: der Wechsel des Rhythmus und des Versmaßes von einem größeren Abschnitt zum andern. Dadurch werden diese voneinander abgesetzt, etwa der ruhigere, gleichmäßigere Dumenrhythmus von einem lyrisch bewegteren Abschnitt. Dieser lockere, aber abwechslungsreiche Aufbau hat auch in der ukrainischen Volksdichtung keine vollkommene Entsprechung, auch nicht in der Duma, die höchstens Ansätze dazu bietet. Zu erklären wäre diese Erzählform wiederum am ehesten als großer Versuch einer Synthese aus den verschiedenen Bauformen der Volksdichtung, und kaum als Nachahmung irgendwelcher ausländischer Vorbilder. Wir finden sozusagen — nur in größerem Maßstab — das Verfahren wieder, das wir bereits bei der Lyrik in dem Prinzip der Auswahl und Synthese beobachtet haben. Was den meist tragischen Erzählungen an balladischer Geballtheit und dramatischer Bewegung fehlt, wird gleichsam ersetzt durch den Wechsel des Rhythmus, des Versmaßes und der durch den Gattungsstil bestimmten Grundstimmung. Sie gewinnen dadurch zugleich eine besondere Art von Objektivität. An die Stelle einer gleichmäßigen narrativen Abfolge tritt ein Gefüge, dessen einzelne Teile schon durch ihre Gattungsmerkmale (Duma, Tanzlied, lyrisches Lied usw.) auf einen besonderen Gehalt hinweisen bzw. daraufhin ange-

legt sind, und die Anordnung dieser Teile selbst ergibt sozusagen den Kompositionsrhythmus des Ganzen. So kehrt der Rhythmus, der das grundlegende Element von Ševčenkos Dichtung ist und in den sich Metrum und bildhafte Sprache erst einfügen, gleichsam als oberstes Kompositionselement wieder. Wiederum ist der Dichter dem künstlerischen Wesen der Volksdichtung in erstaunlichem Maße gerecht geworden, obwohl er wiederum über sie hinausging. Damit hat er aber zugleich jene Gefahren vermieden, von denen kurz vorher die Rede war. Wiederum erhalten die einzelnen Teile sowie das Ganze durch die Bindung an traditionelle Gattungsformen einen höheren Grad von Objektivität und Gemeinschaftsgültigkeit.

Leider kann ich dies nicht an einer größeren Verserzählung im einzelnen nachweisen. Eine Andeutung mag genügen: das Lied (ohne Titel) aus dem Jahre 1844 von der Čumakenbraut und dem jungen Čumaken, das starke Verwandtschaft mit der Čumakenfolklore aufweist. Die Braut gönnt sich kein Sonntagsvergnügen, sondern stickt an einem Tüchlein für ihn, den sie erwartet (narrativ). Die Erwartung spricht sich in Liedform aus (wechselnder Rhythmus und Vers). Wieder narrativ: sie näht und singt und wartet. Der Čumak zieht durch die Steppe, treibt fremde Ochsen und singt ein Lied über sein trauriges Los (Wechsel des Versmaßes):

*Dolja moja, dolja . . .
Mein Schicksal du, mein Schicksal!
Warum bist du nicht so
wie jenes dort, das fremde?
Trinke ich etwa, vergnüge ich mich?
Reicht die Kraft nicht aus,
oder weiß den Weg (Dem.) zu dir
ich nicht in der Steppe?
usw.*

*Ach, niederschoß der graue Uhu
in der Steppe auf den Grabhügel:
Kummer befiel die lieben Čumaken (Dem.),
Schwerer Kummer befiel sie.*

Der Uhu auf dem Grabhügel ist ein böses Vorzeichen und deutet auf Tod. Im Parallelismus (da die eben gegebene Erklärung für den Kenner des Volksglaubens und der Volksdichtung nicht notwendig ist) folgt unvermittelt die Feststellung vom schweren Kummer der Čumaken.

*Und wie ein Gräslein,
von der Welle fortgeschwemmt,
verschwand der Kosak aus der Welt,
nahm alles mit sich.
Und wo ist das mit Mustern
bestickte Tüchlein?
Wo jenes lustige
Mägdlein-Blümlein ? !*

*Auf dem Kreuz des Grabhügels der Wind
bewegt das Tüchlein hin und her,
und das Mädchen in dunkler Klosterzelle
flucht ihr Haar auf.*

Es ist eines der anspruchsloseren Gedichte. Aber vielleicht ist wenigstens das oben angedeutete Kompositionsprinzip an diesem einfachen Beispiel klar geworden.

Ich muß zum Ende kommen. Wenn wir an die schweren Jahre denken, die Ševčenko in der Verschickung als Gemeiner mit dem nachdrücklichen Verbot des Zaren, zu schreiben und zu malen, verbringen mußte, wo aber der Dichter ungebrochenen Sinnes bleibt und in den berühmten Stiefelschaft-Heftchen viele seiner schönsten Lieder für die Nachkommen rettete, kommt uns unwillkürlich ein anderer in den Sinn — Dostoevskij, der die gleichen Jahre im «Totenhaus» wie in einem Sarg eingeschlossen verbringen mußte. Beide kehrten aus der Hölle menschlicher Leiden mit geschwächter Gesundheit, aber moralisch ungebrochen zurück. Dostoevskij wurde durch den Glauben an den Menschen gerettet, den er sogar im Totenhaus bestätigt fand, Ševčenkos moralische Widerstandskraft durch die Liebe zu seiner Heimat und zu seinem gedrückten Volk aufrecht erhalten. Beide setzten nach der Freilassung ihr Werk

fort. Aber Ševčenko war es nur noch kurze Zeit zu leben vergönnt. Nur wenige Jahre durfte er als Freigelassener in seiner Heimat, der Ukraine, verbringen, aber um so unverlierbarer, um so leidenschaftlicher geliebt trug er sie bis an sein Ende im Herzen. Sein Ideal war nicht nur die Befreiung und die glückliche Zukunft seines Volkes, sondern eine gerechtere, menschlichere Welt, in der das Ideal der *pravda* herrschen sollte. Daher gebührt ihm nicht nur der Dank seines Volkes, in dessen Augen er zu legendärer Größe emporwuchs, sondern der Dank der gesamten Menschheit.

TARAS ŠEVČENKO ALS DICHTER

Ševčenko war ein sehr vielseitig begabter Dichter, jedoch überwog das lyrische Element. In seinem Werk finden wir Beispiele breit angelegter geschichtlicher Epen, wie z. B. die Dichtung „Hajdamaky“, und volkstümlich-epische Werke wie „Najmyčka“, doch zeichnen sie sich stets durch die Wärme des lyrischen Einschlags in der Darstellung seiner Helden aus; in seinen epischen Werken drückt Ševčenko oft subjektiv seine Gedanken, Träume und Stimmungen aus und fällt Urteile über laufende Ereignisse und seine Helden. Seine historischen Gestalten sind künstlerisch überzeugend dargestellt, von starker Leidenschaftlichkeit und mit starken Charakteren. Und hier erinnert seine Begabung in gewissem Sinne an die Shakespeares¹. Die Geschichte der Ukraine ist in seinen Schilderungen ungemein farbenprächtig, voll edler Motive für einen titanischen Freiheitskampf, sie ist bis zum Rande durchtränkt vom Blut der Opfer, die für die höchsten Ideale des Volkes ihr Leben ließen.

Das bedeutendste epische Werk Ševčenkos, die „Hajdamaken“, entfaltet vor den Augen des Lesers ein Bild der ukrainischen Revolution von 1768, deren Ziel die Verwirklichung sozialer, religiöser und nationaler Ideale gewesen war. Die durch den schweren Druck der fremden Eroberer hervorgerufene Revolution verwandelte sich in ein Blutbad; sie wurde mit den grausamsten Mitteln und Methoden unterdrückt. Und der Dichter spricht mit Trauer von der gegenseitigen Feindschaft der

¹ *Jurij Bojko*: „Taras Shevchenko and West European Literature“, *The Slavonic and East European Review*, Vol. XXXIV, No. 82, December 1955.

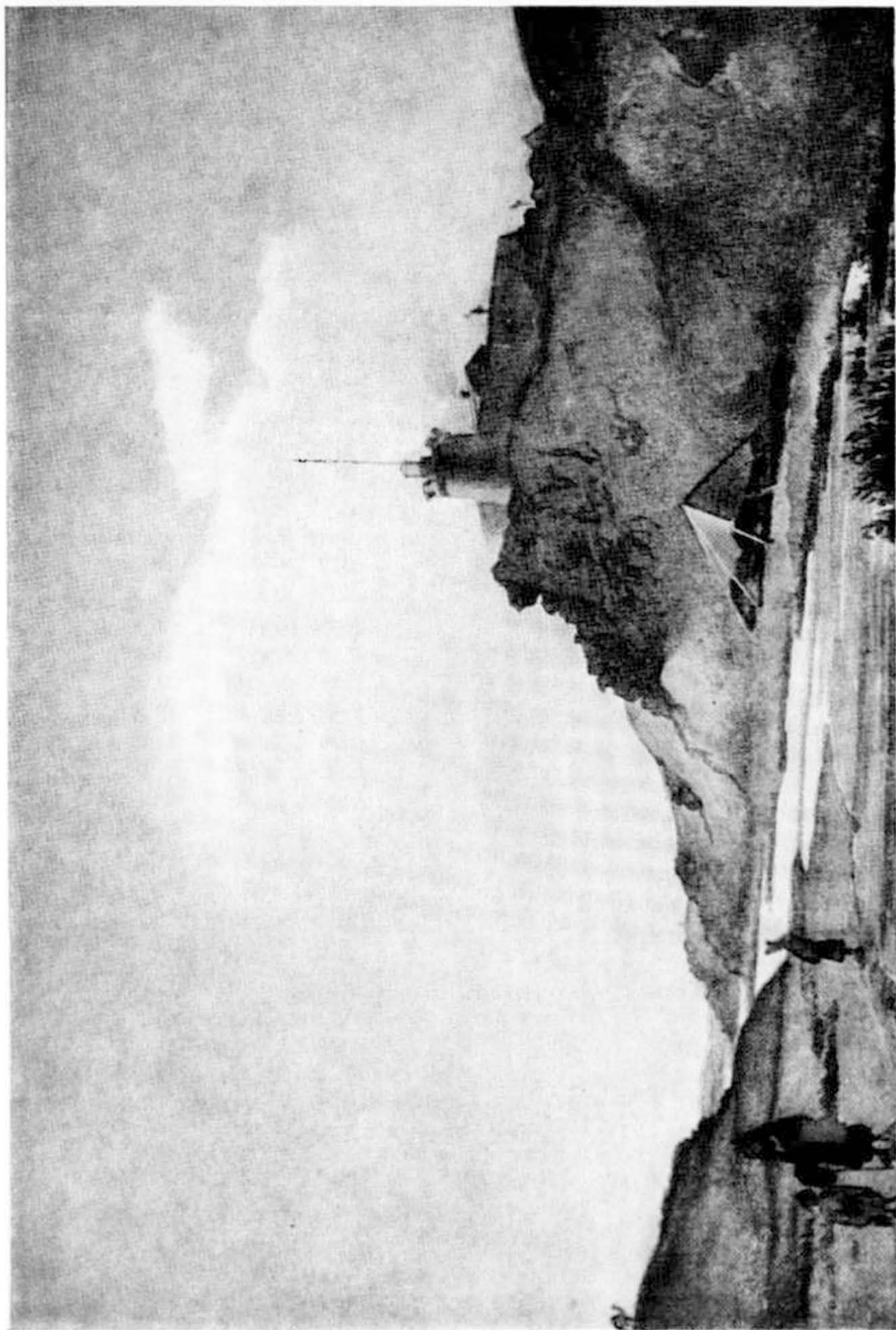
slavischen Völker, er erachtet es als notwendig, die traurige Wahrheit der Vergangenheit den kommenden Geschlechtern als Lehre vor Augen zu führen.

In seinen „Hajdamaken“ finden wir viel dichterische Freiheit. Auf einer breiten historiographischen Grundlage ist das Sujet aufgebaut, das sich dynamisch entwickelt; die idyllische Liebe des Helden, des Aufständischen Jarema, zur zarten Oksana bildet einen scharfen Kontrast zu den blutigen Orgien und den Stürmen der entfesselten Kräfte.

Die einzelnen individuellen Gestalten mit ihrer inneren Gefühlswelt, mit ihren Leiden und Hoffungen, werden vor den Augen des Lesers lebendig. Aber sie tauchen unter in der Dichte der Volksmasse — dieses vielköpfigen Organismus, der sich während der Revolution in einem fieberhaften Zustand befindet. Und wahrscheinlich hat niemand diese bis zum Bersten erhitzte Spannung eines Volkes während der Revolution so deutlich und einprägsam dargestellt wie Ševčenko. Sein tiefes, gründliches Verständnis für die Stimmungen und Empfindungen eines revolutionären Volkes durchsetzt das Gedicht und verleiht ihm einen tieferen inneren Sinn.

In der Dichtung „Hamalija“ schildert Ševčenko den Kampf des ukrainischen Kosakenordens des XVII. Jahrhunderts zur Befreiung der Christen aus der türkischen Gefangenschaft; hier erleben wir das ritterliche Pathos des altruistischen Opfergedankens, das an die höchsten idealistischen Tendenzen der mittelalterlichen Kreuzritter heranreicht. Im Gedicht „Iržavec“ zeichnet Ševčenko mit klaren Strichen die Tragödie der vom russischen Zaren Peter dem Ersten vernichteten Ukraine. Das grenzenlose Leid, das in der Dichtung geschildert wird, erfaßt sowohl die sichtbare wie die unsichtbare Welt, denn die Gottesmutter, die Beschützerin der Ukraine, vergießt zusammen mit den Kosaken bittere Tränen über das Schicksal dieses Landes.

Mit rein künstlerischen Mitteln zeigt der Dichter plastisch und überzeugend in einer ganzen Reihe seiner Werke die Rücksichtslosigkeit, die Verlogenheit und die unersättliche Gier des russischen Imperialismus, der unaufhaltsam fremde Räume erfaßt, die Kulturwerte vernichtet und die Mittelpunkte des



Festung Kara-Butak
(Aquarell) 1848

Widerstandes dem Boden gleichmacht². Nehmen wir als Beispiel das Gedicht „Der Traum“. Hier gelingt es ihm mit Hilfe einer originellen Komposition ein umfassendes Bild des ganzen russischen Imperiums zu geben. Ševčenko erwähnt mit ehrenden Worten die Tätigkeit russischer revolutionärer Aristokraten, der Dekabristen, dieses zahlenmäßig schwachen Elementes innerhalb der russischen Nation, das dem russischen Despotismus die Stirne zu bieten versuchte. Außer den nach Sibirien verbannten Dekabristen stellt sich Rußland als eine große Kaserne dar. Die Satire auf das staatliche System des Imperiums ist so gelungen wie die Karikaturen der damaligen russischen Wirklichkeit des Franzosen G. Dore.

Im „Traum“ sieht er während eines Vogelfluges das Grauen der Leibeigenschaft, er reißt sich jedoch von diesen Bildern los und schwebt weiter nach Petersburg, um dort mit einem „Landsmann“ zusammenzutreffen. Hier verwendet Ševčenko eindringliche grelle Farben, um die Erscheinung des nationalen Renegatentums anzuprangern. Bis zu seiner Zeit betrachtete man das Renegatentum „als Mittel zur Erreichung einer Karriere“, nun wurde es jedoch zu einem Objekt des Spottes. Er rechnet nicht nur mit der zeitgenössischen ukrainischen Wirklichkeit, sondern auch mit der traurigen Vergangenheit innerhalb des russischen Imperiums ab. Der Dichter beschwört die Vision weißer Vögel, der Seelen von Kosaken, die in den Sümpfen beim Aufbau der Residenz zugrundegegangen sind. In der nächtlichen Stille des schlafenden Petersburg spielt sich die Erscheinung am Denkmal des Zaren Peters des Ersten ab: Die Seelen der von Peter zu Tode Gemarterten erheben vor Gott Klage gegen den Zaren. Die mystische Phantasmagorie der Schatten aus der anderen Welt mit ihren Anklagen und Verwünschungen bildet einen Alptraum, aus dem sich emotional der verbrecherische Inhalt der Tätigkeit des Schöpfers des russischen Imperiums herauschält. Petersburg, die Stadt auf den Sümpfen, voll von Gespenstern und Schatten, ist wie das gesamte Rußland dem Untergang geweiht. Voll Hoffnung und

² *Akád. St. Smal'-Stoc'kyj*: „Čyhyryn“, *Literaturno naukovyj Visnyk*, L'viv, 1927, No. 7—8; *Smal'-Stoc'kyj*: „Velykyj L'och“, *Povne vydannja tvoriv T. Ševčenko*, T. II, Čikago, 1961.

Optimismus betrachtet Ševčenko dieses „Wunder“, das für ihn das Ende des Imperiums bedeutet; begeistert lacht er im Traume auf und erwacht dann zur Wirklichkeit³.

In seiner Darstellung des russischen Imperialismus beschränkt sich Ševčenko nicht allein auf das Territorium der Ukraine, sondern besingt auch den ungleichen Freiheitskampf der kaukasischen Völker.

In der Dichtung „Kaukasus“ werden zwei Welten in ihrem scharfen Kontrast gegenübergestellt: die Welt des russischen Imperialismus und die Welt der tapferen Kämpfer für die Freiheit ihrer Länder. Die künstlerische Kraft und ideologische Kühnheit äußern sich darin, daß der Dichter im Gegensatz zu den üblichen Vorstellungen die Rollen der beiden Partner vertauscht: Das „zivilisierte“, das „christliche“ Rußland erscheint als das Land moralischer Minderwertigkeit und zynischer Unmenschlichkeit, dagegen sind die „wilden“ kaukasischen Völker Träger der Romantik, der höchsten prometheischen Sehnsucht nach dem Ideal der Humanität.

Und zu Recht hob der Italiener L. Randone (Ševčenko ed i popoli del Caucaso, „L'Impero“, 1929) die Überlegenheit der Darstellung des „Kaukasus“ bei Ševčenko gegenüber anderen Werken der russischen Dichtung hervor: „Der ‚Kaukasus‘ verlockte und interessierte die russischen Schriftsteller von Puškin . . . bis Lermontov . . . bis Tolstoj, aber niemandem von ihnen gelang es, die tiefe innere Tragödie der Völker zu erfassen, die im Schatten dieser Berge geboren waren. Puškin, Lermontov und Tolstoj interessierten sich für die schönen Landschaften, für den Mut und die Kühnheit der Kosaken und Kaukasusvölker, für ihre Sitten und Gebräuche, für die Aufrichtigkeit ihrer Herzen, aber keiner von ihnen vermochte in die Seele dieser unterworfenen und unterdrückten Völker zu blicken, keiner konnte unter dem malerischen Äußeren das unverwischte Mal des Leids um die verlorene Freiheit erkennen. Selbst Tolstoj, der große humanistische Geist, der den Kampf Hadži-Murats gegen die Russen geschildert hatte, begriff nicht,

³ J. Franko: „Pryčynky do ocinnennja poesij T. Ševčenka“. II. Temne carstvo. „Svit“, L'viv, 1881, No. 11—12.

daß dieser Kampf nicht nur ein religiöser war, sondern unter dem hoch erhobenen Banner der vom Volk ersehnten Freiheit geführt wurde. Einzig und allein Ševčenko, der Sohn eines unterdrückten Volkes, vermochte die wahre Seele der Völker zu erblicken und diese mit leidenschaftlichen Worten des Glaubens zu unterstützen.“

Der „Kaukasus“ ist eine politische Dichtung, doch liegt ihre Bedeutung nicht in der Zeichnung konkreter Möglichkeiten politischer Begebenheiten, sondern in der Schaffung einer völlig neuen ethischen Basis für die kommenden Geschlechter.

Ševčenko enthüllte rücksichtslos den Imperialismus, unabhängig davon, mit welchen Gewändern er auch seine „Sendung“ verkleidete. Hier ist der Dichter „unzeitgemäß“, denn er sah für seine Zeit weit voraus und erfaßte die Entwicklungslinien der kommenden Epoche, einer Epoche, in der es weder herrschende noch unterdrückte Nationen, weder „ältere“ noch „jüngere Brüder“ geben wird, sondern nur eine wahre, volle Freiheit der Völker als Voraussetzung einer harmonischen Zusammenarbeit. Dies charakterisiert Ševčenko am besten als Propheten einer zukünftigen Welt.

Wenn wir die Persönlichkeit des ukrainischen Dichters auf Grund seiner Werke betrachten, sehen wir eine vielseitige, leidenschaftliche Natur, die uns durch ihre innere Schönheit und moralische Festigkeit begeistert. War Ševčenko ein Revolutionär? Ja, sicherlich, aber immerhin ist die Antwort auf diese Frage nicht einfach, da auch die revolutionäre Haltung Ševčenkos komplex ist.

Wenn der Dichter seine revolutionären Ideen verkündet, wenn er die Sprache der nationalen Revolution spricht, dann wird er einem biblischen Propheten gleich, dann ergießt sich die ganze Lawine feuriger Leidenschaften in die Zeilen seiner Gedichte — er beschuldigt, brandmarkt, droht, er offenbart mit großer suggestiver Kraft das Bild der zukünftigen siegreichen Revolution („Nach Hosea, Kap. 4“), die nicht nur den nationalen und sozialen Feind zerschlagen, sondern auch ein neues Reich und reine, gebildete Menschen erschaffen wird, welche durch ihr Wesen und durch ihr Handeln Gott und den Geboten der Gerechtigkeit näher sein werden („Den Toten, den Lebenden und den Ungeborenen . . .“, „Gebet“ u. v. a.).

Auf dem Weg zur Freiheit der Ukrainer und anderer Nationen sah er Meere von Blut, doch sah er diesen Weg als tragische, schmerzliche und grausame, aber unabwendbare Notwendigkeit an. Und er selbst rief in seinem „Vermächtnis“ dazu auf, die Freiheit mit dem Blut des Feindes zu erkaufen. Jedoch allein mit dem vergossenen Blut des Feindes, der nicht weichen will, ist zur Erlangung der Freiheit wenig getan, denn die Freiheit verlangt ein gewisses moralisches Niveau der Gemeinschaft sowie der Individuen, die sie schaffen. Es können nicht Menschen frei sein, die in ihrer Seele Knechte bleiben. Das Königreich der Freiheit kann der Mensch nur erreichen und auch behaupten, wenn er starken und reinen Geistes ist und ihn die Gebote Christi durchdringen, wenn er zur ritterlichen Ethik seiner Vorfahren zurückkehrt und diese moralische Festigkeit mit der tätigen Übernahme der Wahrheiten des Evangeliums vereint („Neophyten“, „Varnak“). Der Poet besingt den Ruhm der Kosaken aus vergangener Zeit, in diesem Ruhm sieht er eine mächtige Quelle der Menschenwürde, Freiheitsliebe, Tapferkeit und Opferfreudigkeit („Ivan Pidkova“, „Čyhyryn“). Doch zeigt uns Ševčenko in einer ganzen Reihe seiner Werke auch Helden, die mit christlichem Stoizismus ihren Feinden die ihnen ange-tane Schmach vergeben. Das Verzeihen eines angetanen Unrechts ist eine große christliche Tugend — und Ševčenos Helden vergeben überschwenglich und aufrichtig („Die Hexe“, „Soldatenbrunnen“). Dies ist nicht Sentimentalität. Wenn man in der Poesie Ševčenos die Idee des Allvergebens antrifft, rührt sie in ihrer gewaltigen suggestiven Kraft an die Tiefen unserer Seele⁴. Allein einer sozialen, nationalen oder Massenschuld darf nicht vergeben werden. Hier ist Ševčenko Revolutionär.

Die nationale Revolution Ševčenos hat nichts gemeinsam mit dem Geist des russischen Nihilismus. Sie ist durchdrungen von konstruktiven Elementen, von der Liebe zum Volk, zur Nation, zur Menschheit, die es wert ist, daß man für ihr besseres Schicksal, für ihre moralisch-ethische Erneuerung kämpft. Aber diese Erneuerung kann erst dann verwirklicht

⁴ S. Jefremov: „T. Ševčenko“, Kyïv, 1914.

werden, wenn es keine Suche nach Kompromissen geben wird.
Wenn es keinen Feind, keinen Gegner,

„sondern den Sohn, die Mutter
und die Menschen auf der Erde geben wird“.

(„An N. Ja. Makarov“)

Ševčenko betrachtet seine Gegenwart mit den Augen eines
Revolutionärs und er sieht darin viel Bedrohliches:

„Kleiner werden die Menschen auf der Welt,
Größer und mächtiger die Zaren!“ („Saul“)

Die Menschen werden aufhören, kleinmütig zu sein und ihre
Köpfe vor der Tyrannei zu senken, wenn die Volksmasse zu
einer Gemeinschaft aufgeklärter und gebildeter, den religiösen
und moralischen Gesetzen und Geboten untergeordneter Indivi-
dualitäten heranwachsen wird. („Gebete“, „Archimed und
Galilei“, „Über Gott klage ich nicht“).

Und hier deutet der Dichter in einprägsamen Bildern das
Programm an, das noch für lange Zeiten die universelle Auf-
gabe der Menschheit sein wird.

Die reine Lyrik Ševčenkos basiert auf dem reichhaltigen,
inhaltlich, melodie- und stimmungsmäßig mannigfaltigen ukra-
inischen Volkslied. Darauf beruht die phänomenale Musikalität
des Ševčenko'schen Gedichts, die die Aufmerksamkeit von über
120 Komponisten auf sich zog, welche annähernd 1500 musi-
kalische Interpretationen seiner Werke lieferten. Allein der
bedeutende ukrainische Komponist Mykola Vitalijovyč Ly-
senko vertonte über 90 Werke Ševčenkos. Die Gedichte regten
auch russische Komponisten wie Čajkovskij, Rimskij-Korsakov,
Rachmaninov zu Bearbeitungen an⁵. Bei Ševčenko finden wir
nicht wenige Gedichte, in denen jeder Laut musikalisch von
Bedeutung ist, in denen die individuelle Rhythmik streng der
poetischen Bedeutung des Wortes angepaßt ist und die Wort-
wiederholungen eine durch und durch musikalische Aufgabe
haben. Ševčenko benützt nur die ihm vertrauten Geheimnisse

⁵ M. Hordijčuk: „Ševčenko i ros. muzyka“, Zbirnyk prac Ševčenkivs'koï konferencii. Kyïv, 1959.

des verhalten-schweremütigen Tempos und die gewaltigen Sprünge des Rhythmus. Die Musikalität als vorherrschendes Element führt zu einer bewundernswert ausgeglichenen Sparsamkeit seiner Worte in den Gedichten, in denen die Worte eng, die Gedanken und Bilder locker verbunden sind. Wir finden zahlreiche lyrische Miniaturen, aber mit welch ergreifendem, weitreichendem Inhalt, mit welcher gewaltigen emotionellen Kraft!

Im wesentlichen überwiegen bei ihm die Stimmungen persönlicher und allgemeiner Sehnsucht. Die Gefühle und Empfindungen eines dem herzlosen Regime der russischen Kaserne unterworfenen Menschen, die mit Füßen getretene Menschenwürde des Leibeigenen, der Schmerz eines Menschen, der um sich herum erschütternde Bilder des Untergangs durch Ausbeutung und Entkräftung sieht, blutige Tränen um das ins Unglück gestürzte Vaterland, aus dem der Dichter gewaltsam vertrieben wurde — das sind die Motive der Lyrik Ševčenko.

Besonders breit entfaltet sich das Motiv der Erwartung und Erwidern der weiblichen Liebe, der Sehnsucht nach geruh-samem Familienglück, nach der Idylle im engen Familienkreis inmitten eigener Kinder und im Schoße der zauberhaften ukrainischen Landschaft; die Unerfüllbarkeit dieser Wünsche erweckt im Herzen des Dichters tragische Töne von erschütternder Kraft.

Sehr oft objektiviert Ševčenko seine lyrischen Empfindungen und Erlebnisse durch ihm nahestehende Gestalten lyrischer Helden: des Knechtes, Waisenkindes, einsamen Kosaken und unglücklichen Mädchens. Das gibt ihm die Möglichkeit, die Lyrik nach der Lebensart des Volkes zu nuancieren. Überhaupt vermittelt Ševčenko ein Bild des intimen Familienlebens und der seelischen Empfindungen der ukrainischen Menschen seiner Zeit; und dieses Dokument des Zustandes und der Lage einer ganzen Generation verdient durch seine Ausführlichkeit, dichterische Ausdruckskraft und plastische Darstellung besondere Beachtung und einen eigenen Platz in der Weltliteratur.

Ševčenko ist der individuellste Dichter. Durch den hellen Glanz seiner lyrischen Poesie vermochte er — wie nur wenige

Große seiner Zeit — tief in die Seelen und Herzen der Menschen zu blicken. Er ist jedoch kein Individualist. Die größte Tragik eines Menschen liegt in der Einsamkeit und Verlassenheit. Der Mensch verfällt, weil er mit niemand sein Herzeleid teilen kann, er stirbt, denn er fühlt sich wie in einer Wüste, weil ringsum das Gesetz eines grausamen Egoismus herrscht. Und das ist eines der grundlegenden Motive der Dichtung Ševčenkos, wie es einmal K. Čukovskij treffend aufgezeigt hat:

„Im Zustand des Leidens waren ihm alle Menschen nah und teuer, jedoch näher als alle anderen waren diejenigen, die er ‚arme Schlucker, Waisen und Vereinsamte‘ nannte — vergessene, verlassene Menschen; und wenn man den „Kobzar“ liest, so hat man den Eindruck, daß es nur Qualen auf der Welt gibt — keinen Hunger, Wahnsinn, keine Krankheiten und keinen Tod, sondern eben Verwaistheit und Vereinsamung, wenn man Dich verstößt, wenn man sich von Dir lossagt.

Und seltsamerweise hing er mit unerklärlicher Neigung zurückgelassenen und verlorenen Dingen und Gegenständen nach. Das von der Nachtigall verlassene Nest wiegt sich einsam auf dem Ast, und der verlassene Kahn, der im Wind dahingetrieben wird . . . und die einsamen Hügelgräber in den Steppen . . . und die heilige Ukraine,

Elend ist sie, weint am Dnjepr
Einsam bittre Tränen.
Arme Waise! Niemand sieht sie,
Niemand sieht ihr Sehnen . . .

Wichtig ist dieses ‚niemand sieht ihr Sehnen‘; das ist es, was ihn bewegt, was ihn mehr als alles andere fesselt und hinreißt . . . Und dazu noch die verlassenen Bauernkaten, in denen keine Menschen mehr wohnen, sondern nur noch Eulen nisten . . . und die ausgetrockneten Teiche, die eingestürzten Brunnen-schächte, die von Gras überwucherten Pfade, die von den Glöcknern verlassenen Glockentürme; die Mütter, deren Kinder sie verlassen haben; die Mädchen, deren Liebhaber sie verließen, und die Welt, die Gott verwaist zurückließ und sich von ihr abwandte — und natürlich sind das Symbole, Vergleiche, äußere Bilder, mit denen sich Ševčenko unbewußt bemüht hatte,

irgendwie die beständigen Gefühle seiner grausamen Vereinsamung auszudrücken“⁶.

Die Beleuchtung der Motive des lyrischen Schaffens Ševčenko wäre jedoch nur einseitig ohne die Bemerkung, daß eine große Anzahl seiner Gedichte Ungebrochenheit und Willenskraft atmen, mit denen er den schwierigsten und erschreckendsten Verhältnissen und Bedingungen seines Daseins auch dann begegnet, wenn am Horizont keine Zukunftsaussichten zu erblicken sind; er findet würdige Worte der Hoffnung auf den Sieg der Ideale: „Irgendwann wird die Ernte kommen.“ Ševčenko unterstreicht, daß er zwar im fremden Land in der Verbannung Qualen erdulden müsse, aber er bereue nicht.

Ihm sei zwar das Schreiben streng verboten, und er wisse, daß er mit jedem neu verfaßten Gedicht neue Ketten schmiede, aber er sei eher bereit, sich kreuzigen zu lassen als seine schöpferische Arbeit aufzugeben („Wie die Tschumaken durch die Steppe“). Er will das Leben aus vollem Herzen genießen und die Menschen lieben. Wenn die Verwirklichung der Liebe nicht möglich sei, dann solle die ganze Welt in Flammen aufgehen. Das grausamste Schicksal sei besser als ein Dahinvegetieren ohne Gefühle und Gedanken („Die Tage vergehen“).

Ševčenko war der erste große Schriftsteller der Weltliteratur, der ohne Idealisierung, genau und wahrheitsgetreu das Leben des Bauern in verschiedenen Situationen und im Reichtum seiner Erlebnisfähigkeit darstellte. Der Bauer ist keine Figur der Episode, nicht geschmückt mit künstlichen Charakterzügen einer bäuerlichen Idylle — er ist ein lebendiges Wesen, ausgestattet mit eigenen geistigen Werten. In den Werken Ševčenko steht der Bauer auf derselben Stufe wie die Persönlichkeiten der gebildeten Kreise der Gesellschaft; der Bauer und die Bäuerin überragen oft durch ihre ethischen Qualitäten, die Eigenschaften ihrer Seele und die Stärke ihres Charakters Menschen der höheren Klassen. Für die vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts war dies eine außergewöhnliche Erscheinung und auf

⁶ K. Čukovskij: „Ševčenko“, Russkaja Mysl'. 1911, No. 5.

dem Wege der Demokratisierung der europäischen Literatur war Ševčenko einer der bedeutendsten Pioniere⁷.

Bereits zu Beginn des dichterischen Schaffens Ševčenkos erscheint vor unseren Augen das unglückliche Bauernmädchen „Katharina“, die „der Moskowiter nach den Späßen verlassen hat“; und mit Bewunderung stehen wir vor dieser einfachen, natürlichen, wie mit einem Meißel geformten Gestalt. In dem Gedicht „Katharina“ kann man zweifellos eine Anzahl Merkmale des romantischen Gedichts finden (die Literaturhistoriker präzisierten dies mit der Bezeichnung „Byron'sches Poem“), aber damit ist dieses Thema nicht erschöpft; dieser „Byronismus“ Ševčenkos ist inhaltlich bedingt, er ist befruchtet von einer realistischen Vertiefung des Bildes. Im Benehmen und in den Handlungen des unglücklichen Mädchens Katharina findet man keine Pose, sie ist auf bäuerliche Art naiv, leichtgläubig und rein in ihrer Zutraulichkeit und Leichtgläubigkeit; als das strenge Dorf sie verstößt, zeigt sie viel Widerstandsfähigkeit, Lebenskraft, Mutterliebe zu ihrem unehelichen Kind und ethisch-religiöse Standhaftigkeit. Und als Katharina schließlich in den Freitod geht, findet der Leser darin keine romantische Aussage, er empfindet diese Lösung als realistisch gerechtfertigt: das ständige Ringen mit Hunger, Kälte, Erschöpfung und schließlich die endgültige Aufgabe aller Lebenshoffnungen seit dem erneuten Zusammentreffen mit dem zynischen Betrüger und Unmenschen Ivan, der Katharina auf einem schneebedeckten Waldweg höhnisch verstößt und mit dem Kind allein zurückläßt, rechtfertigen ihren Freitod als logisch, unumgänglich und als einzig möglichen Ausweg. Lebensfroh zu Beginn, dann begeistert und beseelt von der Liebe, später niedergeschlagen durch Scham und Schande und schließlich dulidend und leidend im Ringen um die Verwirklichung ihres Glaubens an Wahrheit und Gerechtigkeit, für das Leben ihres Kindes und für das ihre — derart vielgestaltig ist die Katharina Ševčenkos, und solche Heldinnen aus einem Bauernhaus sind in der europäischen Literatur dieser Epoche noch nicht zu finden.

⁷ J. Bojko: Taras a. a. O.

Mit der Zeit vertieft sich das dichterische Schaffen Ševčenkos, seine Kunst der realistischen Darstellung wird vollkommener. Es entsteht das Gedicht „Die Magd“, in dem Ševčenko ein tiefgründiges künstlerisches Bild des seelischen Zustandes einer Mutter, der Bäuerin Lukija, aufzeigt, die — in der Jugendzeit zugrunde gerichtet — das ganze Leben gezwungen ist, ihre mütterlichen Gefühle zu verbergen und ihren Aufgaben und Pflichten als Mutter zu entsagen, deren Seelenschmerz nur im Gebet Trost und Linderung finden kann. Wie viele herrliche charakteristische Details aus der Umgebung Lukijas werden hier angeführt, und wie treffend beleuchten sie ihren Seelenzustand. So wurde zum ersten Mal die Darstellung der Gestalt einer armen Bäuerin zu einem Meisterwerk der Weltliteratur⁸.

In dem Bild des Soldaten Maksym im Gedicht „Der Soldatenbrunnen“ sehen wir wiederum einen Sohn des Dorfes, der sich der Verwirklichung der Wahrheit des Evangeliums im Leben durch ständige Aufopferung für das Wohl seiner Nächsten widmet; fast wie ein Heiliger ist er realistisch so dargestellt, wie im ukrainischen Volke die Nachfolger des Wanderphilosophen Skovoroda gewesen waren.

An Maksym beeindruckt die ruhig-besinnliche Lebensauffassung, die Fähigkeit, den Feinden von ganzem Herzen zu vergeben, die beharrliche Handlungsweise im Geiste der christlichen Moral, eine innere Wärme, von der die Verwirklichung moralischer Grundsätze beeinflusst ist, das psychisch Organische des Christentums, das als Ausdruck intuitiver psychologischer Erfahrungen des ukrainischen Volkes erscheint. Aber die Gestalt Maksyms tritt aus dem düsteren Hintergrund einer sich in Kleinlichkeiten verlierenden bäuerlichen Umgebung hervor, die durch Not und soziale Unfreiheit niedergeworfen, die neidisch und manchmal sogar verbrecherisch ist. Seine Größe vermag diese Umgebung erst dann zu erfassen, als er dem vernichtenden Neid zum Opfer fällt.

Im „Kobzar“ widmet der Dichter zahlreiche Seiten der Darstellung der Leibeigenschaft. Mit Zorn und Verzweiflung

⁸ I. Franko: „Najmyčka“, Zapysky Nauk. Tovarystva im. Ševčenk, L'viv, 1895, VI.

weist er auf die Ausbeutung, die übermenschlich schwere Arbeit und die Armut hin, die ihren Ursprung in der Leibeigenschaft haben. Aber noch größere Aufmerksamkeit widmet er der Schilderung der moralisch-geistigen Folgen, die die Leibeigenschaft mit sich bringt. Sie erzeugt im Menschen das Gefühl der knechtischen Unterwürfigkeit, erdrückt die Ehre des Menschen und erzeugt Haß- und Rachegefühle. Das System der Leibeigenschaft empfindet der Dichter als fürchterliches Geschwür am Organismus der menschlichen Gesellschaft — und deshalb tritt er mit der vollen Kraft seiner Begabung gegen diese Übelstände auf.

Obwohl die Zeit der Leibeigenschaft bereits der Geschichte angehört, wühlen die Dichtungen Ševčenkos auch den heutigen Leser durch ihren tief ethischen Hintergrund und durch ihre große edle Menschlichkeit auf. Die empfindsame Seele des Dichters reagierte besonders stark auf das unglückselige Schicksal der leibeigenen Frauen, die meistens die Opfer der Begehrlichkeit der Großgrundbesitzer, der russischen Offiziere und der Verwalter der Güter wurden. Er führt eine lange Reihe von Gestalten unglücklicher Mütter mit unehelichen Kindern vor Augen und zeigt, wie einige von ihnen sich das Leben nehmen, sich ins Wasser stürzen („Katharina“) und andere wahnsinnig werden („Die Hexe“, „Maryna“) oder in der Gosse ihr Leben beschließen. Die Tragödie der mit Füßen getretenen Mutterschaft ist eines der zentralen Themen Ševčenkos.

Ševčenko liebte das Leben und fühlte mit besonderer Eindringlichkeit die Schönheit der Mutterschaft. Eine junge Mutter mit einem Säugling im Arm — das war ein von ihm rührend besungenes Bild des Schönsten auf Erden; deshalb verfolgte der Dichter mit besonders schmerzlichen Gefühlen den Leidensweg einer entehrten Mutter. Ševčenko war ein mutiger Verfechter des Rechtes der Frau auf ein vollwertiges Leben.

Ševčenko war Dichter und Christ in der tiefsten Bedeutung dieser Worte. Sein Christentum kann man erst dann richtig verstehen, wenn man in Betracht zieht, daß er — von den Grundlagen der ukrainischen nationalen Weltanschauung ausgehend — mit Empörung die Bürokratie und Sturheit der russischen orthodoxen Kirche verwarf und nach einer Synthese

der Weltanschauung der Reformation und Renaissance suchte. Die Worte des Evangeliums drangen in die Tiefe seines Herzens und seiner Seele, er war eines mystischen Erlebnisses fähig. Aber die russischen Kirchen erinnerten ihn an heidnische Götzentempel, den byzantinischen Stil der russischen Ikonenmalerei fand er ästhetisch abstoßend, und er war bereit, mit dem Weihwasserwedel „das neue Haus auszukehren“, selbstverständlich ein Haus so groß wie die Welt und durchwaltet von der göttlichen Vorsehung.

Ševčenko wagte es, das Gedicht „Maria“ zu schreiben, das den Lebensweg der Muttergottes von ihrer Jugend bis zu ihrem Tode schildert. Die Muttergottes ist in diesem Gedicht von einer mächtigen Leidenschaft und Begeisterung des christlichen Gefühls umgeben; an vielen Stellen klingt das Gedicht wie ein erhabenes Gebet. Aber gleichzeitig ist es die in der Weltliteratur wahrscheinlich realistischste Darstellung der Muttergottes in der irdischen Welt. Die Leiden des mütterlichen Herzens, in dem sich Göttliches und Menschliches vereinigen, sind mit großer suggestiver Kraft geschildert. Joseph, Johannes der Täufer und selbst Jesus Christus stellen die ehrfurchtsvoll beschriebene Umgebung dar — aber es ist nur der Hintergrund, der es erst ermöglicht, das Drama im Herzen der Muttergottes zu entfalten. In dem Gedicht fand der Einfluß apokrypher Evangelien seinen Niederschlag, die in der religiös-poetischen Vorstellung des ukrainischen Volkes verwurzelt waren. Deswegen darf im Gedicht keine strenge Einhaltung der kirchlichen Dogmatik gesucht werden, zumal es nicht die Absicht des Dichters war, diese zu verneinen.

Die Monumentalgestalt Ševčenkos ist eng mit der Wiedergeburt der ukrainischen Nation verbunden. Er ist ein Exponent des tiefgreifenden Prozesses der nationalen Renaissance und eine ihrer wichtigsten Gestalten. Doch ist die nationale Wiedergeburt, die Bildung einer an vielen vitalen Kräften reichen Nation immer eine Tatsache, deren Bedeutung die Grenzen des nationalen Territoriums überschreitet und sich in das Gebiet einer verwandten Kulturfamilie ergießt oder Weltbedeutung erlangt. Es ist allgemein bekannt, welche gewaltige Wirkung die Erweckung des Geistes Italiens am Ende der Epoche des Mittelalters auslöste; wie diese Erweckung die romanische und

die germanische Kultur befruchtete. Wir alle wissen, daß das Reifen der französischen Nation sowie das Erstarken des französischen Staates im XVII. Jahrhundert vom Aufblühen der französischen Literatursprache, des Theaters und der Dichtung begleitet war, die lange Zeit hindurch den gesamten europäischen Kontinent überstrahlten. Und die polnische nationale Wiedergeburt im XIX. Jahrhundert! Erzielte sie nicht eine Stärkung aller freiheitsliebenden Bestrebungen in ganz Europa? Waren die Polen nicht die ersten im Kampfe verschiedener Völker um ihre nationale und soziale Befreiung? Die Bedeutung der ukrainischen nationalen Wiedergeburt, die von gewaltigen fremden Kräften niedergehalten wird, und ihre Wirkung auf die Menschheitsgeschichte kann noch nicht klar umrissen werden. Doch es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die ukrainische nationale Renaissance einen Zufluß neuer geistiger Energien in der Sphäre der europäischen Kultur, eine Auffrischung und Stärkung ihrer Grundelemente, die sich infolge der geistigen Müdigkeit des XX. Jahrhunderts im Zustand einer gewissen Stagnation befinden, bewirken wird.

Und hier wird die Rolle Ševčenkos lange nachwirken: die Rolle eines Erneuerers der europäischen Kultur in ihren christlichen, humanistischen und demokratischen Aspekten.

ŠEVČENKO-KULT IN TIEFENPSYCHOLOGISCHER SICHT

Die Verbreitung und die Intensität eines Dichterkultes zu untersuchen und zu erklären, ist grundsätzlich eine soziologische Angelegenheit, genauer: Angelegenheit der Soziologie der Literatur. Nach Robert Escarpit¹ z. B. würden die diesbezüglichen Fragestellungen in den Problembereich „Werk und Publikum“, insbesondere „(literarischer) Erfolg“ fallen. Gewiß sollten einer Abhandlung über Dichterkult soziologische Aspekte und Gesichtspunkte nicht fehlen, aber in unseren Falle ist es wesentlich, gleich am Anfang zu vermerken, daß das Eigenartige und das Eigentümliche des Ševčenko-Kultes sich mit rein soziologischen Betrachtungen — im Sinne von Escarpit — weder voll begrifflich einfangen noch genügend erklären ließe. Diese qualitativen Eigentümlichkeiten und Eigenarten des Ševčenko-Kultes, die alle in die Richtung des ursprünglichen religiösen (oder zumindest halbreligiösen) Sinnes dieses Ausdrucks weisen, sowie vom quantitativen Standpunkt seine außerordentliche Verbreitung und Intensität, scheinen uns zu berechtigen, uns nach anderen, nicht nur soziologischen Erklärungsweisen umzusehen. Wir werden versuchen, den methodologischen Hinweis auszuwerten, den C. G. Jung auf folgende Weise für ähnliche Fälle empfiehlt: „Ich möchte vorschlagen, jede *psychische Reaktion, die in Bezug auf ihre auslösende Ursache unverhältnismäßig ist*, daraufhin zu untersuchen, ob sie nicht zur

¹ R. Escarpit: *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires, Paris 1958, Partie IV, La Consommation, insbes. S. 108—113.

² C. G. Jung: *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich 1931, S. 182.

gleichen Zeit auch durch einen Archetypus bedingt ist“². Daß der Ševčenko-Kult wirklich als ein Fall einer solchen psychischen Reaktion im Sinne des angeführten Grundsatzes von Jung gelten kann, erhellt aus einer trefflichen, absolut unvoreingenommenen Gesamtbetrachtung des Schriftleiters einer in ukrainischen Fragen spezialisierten polnischen Monatsschrift („Polnisch-ukrainisches Bulletin“), Włodzimierz Bączkowskis: „Ševčenko-Kult“.³

In seinem Artikel, den wir zum Ausgangspunkt unserer Erwägungen über den „Ausnahmeharakter“ der Ševčenkoverehrung gemacht haben, schreibt der Verfasser:

„Wir müssen feststellen, daß es in der Welt keinen anderen lyrischen Dichter gibt, der sich einer solchen Verehrung und solcher ständigen Verehrungsbezeugungen rühmen könnte als die, deren Taras Ševčenko bei dem ukrainischen Volke teilhaft ist. Weder Shakespeare bei den Engländern, noch V. Hugo bei den Franzosen, Goethe bei den Deutschen, Puschkin bei den Russen, Petöfi bei den Ungarn, selbst Dante bei den Italienern, können einen solchen, durch und durch Ausnahmeharakter bietenden⁴, schon ein Jahrhundert lang währenden Kult aufweisen wie den des Ševčenko bei den Ukrainern. Wir lassen die Literatur über Ševčenko beiseite: die Flut von Abhandlungen und kleineren Arbeiten, die jedes von ihm verfaßte Gedicht analysieren — ebenso wie die unzähligen „Beiträge“, die — wie es scheint — direkt eine „Manie“ der Ukrainisten und eine ägyptische Plage für die Schüler der ukrainischen Schulen darstellen. Der Schwerpunkt des Ševčenkokultes ist aber nicht in der Literatur über ihn zu suchen, nicht in seinen Werken — also in einem Gebiet, das nur einer gewissen Schicht des ukrainischen Volkes zugänglich ist. Jener Kult ist, wörtlich genommen, massenhaft, beständig und immerwährend. In jeder Stadt und jedem Dorfe, in jeder Kolonie politischer oder ökonomischer Emigranten, in der alten oder in der neuen Welt betrachtet es die ukrainische Gesellschaft als ihre Pflicht, Jahr für Jahr am Todestage des Dich-

² Biuletyn Polsko-Ukraiński, Warschau, Nr. 10, 11. März 1933.

⁴ Im polnischen Original: „zupelnie wyjątkowym“.



Dalismen-Mulaaulyc
(Aquarell) 1851

ters im Monat März ein „Ševčenko-Konzert“ mit etwa folgendem Programm zu veranstalten: einleitende Worte über die Bedeutung des Dichters für das Volk, Lesung aus seinen Werken, Vertonung seiner Gedichte, Musikvorführungen, die von seinem Dichterwerke inspiriert und seinem Genius gewidmet sind. Dieser Brauch hat sich schon unmittelbar nach seinem Tode eingebürgert, und noch heute, ungeachtet aller Weltkataklismen, ist der Monat März für alle Ukrainer ohne Rücksicht auf ihre politische Überzeugung und ihr religiöses Bekenntnis *ein dem Ševčenko-Kult gewidmeter Monat.*“

„Dieser Mann hat einen kleinen Gedichtband⁵ hinterlassen. Die in russischer Sprache verfaßten sehr mittelmäßigen literarischen Werke, seine Romane und sein Tagebuch, werden hier nicht berücksichtigt. Er war auch nicht der Erste in der ukrainischen modernen literatur, da der „Kobsar“ ein halbes Jahrhundert nach der „*Äneide*“ von Kotljarevskyy, die die nationale Wiedergeburt der ukrainischen Literatur einleitete, erschien. Im Hinblick auf die organisatorisch-soziale Auswirkung hat Kostomarov in der Organisation der „Cyrillo-Methodischen Bruderschaft“ zweifellos eine bedeutendere Rolle gespielt als Ševčenko. *Welches Geheimnis birgt also in seinem tiefsten Grunde⁶ der Ševčenko-Kult?*“

Die Antwort, die der Verfasser vorschlägt und die an sich nach unserer Meinung eine richtige Teillösung (aber eben nur eine Teillösung) der aufgeworfenen Probleme darstellt, können wir im engen Rahmen unserer Studie nicht anführen. Für eine befriedigendere Beantwortung der Frage erübrigt es sich aber keineswegs, im Sinne des angeführten methodologischen Grundsatzes von Jung dem Problem des Ševčenko-Kults in tiefenpsychologischer Sicht nachzugehen. Da es sich hierbei, nach Jung, um die Erklärungsmöglichkeit einer Ausnahmeharakter tragenden psychischen Reaktion auf die *archetypische Komponente* in Ševčenkos Werk und Gestalt handelt, ist es nötig, einige Bemerkungen über die Theorie der Archetypen und die Problematik ihrer Projektionen vorzuschicken.

⁵ Immerhin ist der poetische Nachlaß Ševčenkos in Wirklichkeit nicht klein.

⁶ Original: „na dnie“.

*Die Theorie der Archetypen
als Strukturelemente des kollektiven Unbewußten*

Den entscheidenden Schritt in der Erkenntnis des Unbewußten als der anderen Hälfte der psychischen (bewußten und unbewußten) Totalität hat Jung einerseits mit der quantitativen Ausweitung der Sphäre des Unbewußten durch die Annahme (neben dem persönlichen Unbewußten) des tieferen und tiefsten „kollektiven Unbewußten“, andererseits durch Bestimmung und Bewertung dieses kollektiven Unbewußten als „produktiver Kraft“ vollzogen. Jenes von Jung entdeckte kollektive Unbewußte ist in dem Sinne *kollektiv* als es „in allen Menschen sich selber identisch ist und damit eine in Jedermann vorhandene, allgemeine seelische ‚Grundlage überpersönlicher Natur‘ darstellt, dem Meere vergleichbar, auf welchem das Ichbewußtsein schwimmt wie ein Schiff“⁷. Das kollektive Unbewußte ist aber zugleich „produktiv“ im Sinne der „ursprünglichen Produktivität“; es ist zwar auch „ein Niederschlag alles menschlichen Erlebens bis zurück zu seinen dunkelsten Anfängen“⁸, aber „kein Trümmerfeld“ und wohl zu unterscheiden vom „persönlichen Unbewußten“ Freuds, das „ein Receptaculum aller dem Bewußtsein lästigen (verdrängten) Inhalte“ darstellt⁹. Im Gegenteil wird nach Jung das „kollektive Unbewußte“ vielleicht am besten verstanden, wenn wir es als „ein natürliches Organ mit einer ihm spezifischen produktiven Energie auffassen“¹⁰, als „die Gesamtheit aller „*in statu nascendi* begriffenen Inhalte“¹¹. Den adäquaten Ausdruck dieser spezifischen psychischen Aktivität des Unbewußten bildet (nach Jung) die Phantasie. „Sie ist vor allem die schöpferische Tätigkeit, aus der die Antworten auf alle beantwortbaren Fragen hervorgehen, sie ist die Mutter aller Möglichkeiten, in der auch, wie alle psychologischen Gegensätze, Innenwelt und Außenwelt lebendig verbunden sind“¹².

⁷ C. G. Jung: *Wirklichkeit der Seele*, Zürich 1939, S. 36.

⁸ C. G. Jung: *Seelenprobleme der Gegenwart*, op. cit., S. 173.

⁹ *Ibid.* S. 173.

¹⁰ *Ibid.* S. 306.

¹¹ *Ibid.* S. 306.

¹² C. G. Jung: *Psychologische Typen*, Zürich 1921, S. 75.

Eine derartige Auffassung und Bestimmung des kollektiven Unbewußten stellt eine enge Verbindung des Unbewußten zum Gebiet der Dichtung her und eröffnet zugleich den besten Zugang zur Theorie der Archetypen, die darin als „Kategorien der Phantasietätigkeit“ bezeichnet werden. Im Begriff der „Kategorie“ ist potentiell der Vorbehalt enthalten, daß es sich bei Archetypen um „angeborene Möglichkeiten“ zur Schöpfung archetypischer Vorstellungen handelt (deren Mannigfaltigkeit innerhalb gewisser von der „Kategorie“ gezogenen Grenzen situiert ist). Demzufolge muß man zwischen *Archetypus* und *archetypischer Vorstellung* sorgfältig unterscheiden. Der „Archetypus stellt an sich eine hypothetische, unanschauliche Vorlage dar“¹³, „etwa dem Achsensystem eines Kristalls zu vergleichen, welches die Kristallbildung in der Mutterlauge gewissermaßen präformiert, ohne *selber eine materielle Existenz zu besitzen*. Letztere erscheint erst in der Art und Weise des Anschließens der Ionen und der Moleküle und *konstant ist nur dies Achsensystem in seinen im Prinzip invariablen geometrischen Verhältnissen*. Das Gleiche gilt vom Archetypus: er kann im Prinzip benannt werden und *besitzt einen Bedeutungskern*, der stets nur im Prinzip, nie aber auch konkret seine Erscheinungsweise bestimmt“¹⁴. Die Archetypen stellen *nicht nur eine Möglichkeit der Vorstellungen* dar, sondern auch die an sie gekoppelten „Bereitschaftssysteme“ — zu fühlen, zu denken und zu handeln, — „Möglichkeiten typischer Grunderlebnisse“, welche auf „unsichtbarem und daher um so wirkungsvollerem Wege das Leben bestimmen“¹⁵. „Bereitschaftssystem“ ist der Begriff, mit dem das Dynamische der Archetypen in den Vordergrund gerückt wird, — sie erscheinen als „dynamische Kraftfelder“ des kollektiven Unbewußten und als „Dominanten“ des individuellen Lebens¹⁶. Der Archetypen als „hypothetische unanschaulichen Vorlagen“ zur Produktion der „archetypischen Vorstellungen“ sind nur wenige: „Anima“, z. B., das weibliche, und „Anismus“, das männliche Prinzip, das „Selbst“ als „Total-

¹³ C. G. Jung: *Bewußtes und Unbewußtes*, Frankfurt 1957, S. 13.

¹⁴ C. G. Jung: *Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus*, Zürich 1939, S. 440.

¹⁵ F. Seifert: *Tiefenpsychologie*, Düsseldorf 1955, S. 289.

¹⁶ C. G. Jung: *Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, Darmstadt 1928, S. 215.

psyche“, als Ganzheit des Bewußten und Unbewußten. „Animus“ und „Anima“ sind „Archetypen, denen größte Bedeutung zukommt, weil „sie einerseits der Persönlichkeit zugehörend, als gewisse Weiblichkeit im Manne, und gewisse Männlichkeit in der Frau und anderseits im kollektiven Unbewußten wurzelnd — eine Art Bindeglied und Brücke zwischen dem Persönlichen und dem Unpersönlichen, sowie zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten bilden“¹⁷. Das Selbst ist zugleich Prinzip, Ursprung und Endziel des Differenzierungsprozesses in der „Individuation“¹⁸. Auf dem Wege zur „Individuation“ spielen die „Archetypen der Wandlungen“ die wichtigste Rolle.

„Archetypischer Vorstellungen“, die den Archetypen entsprechen oder sie vertreten, gibt es dagegen eine Menge. Um nur die häufigsten archetypischen Vorstellungen, die um die Archetypen der „Anima“ und des „Animus“ kreisen, zu nennen, seien einige der typischsten Vorstellungen angeführt: für „Anima“, den „Bedeutungskern“ des Weiblichen, könnten z. B. „Erdmutter“ — „Magna Mater“, Priesterin, Hexe, Madonna, Bäuerin, Kindsmagd, Köchin, Nonne, Weberin, Nixe, Sirene, Kallypso usw. auftreten. Für „Animus“, den „Bedeutungskern“ des Männlichen, steht infolge der größeren Vielfältigkeit des männlichen Wesens eine noch reichere Auswahl der Erscheinungsformen zur Verfügung; die „Manapersonlichkeit“ des Mannes („Mana“ in polynesischen Religionen Prinzip des „außergewöhnlich Wirkungsvollen“)¹⁹, die Gestalt des Helden, des Häuptlings, des Zauberers, des Medizinmannes, — des „alten Weisen“, (des einerseits „überlegen Wissenden“, anderseits „überlegen Wollenden“)²⁰, — des Heiligen, „des Herrn über Menschen und Geister“, des „Freundes Gottes“²¹, — sowie der männlichen Abenteurernatur, entsprechend der Gestalt des „fliegenden Holländers“, der „nie ganz bestimmt faßbaren, proteushaften und moto-

¹⁷ *Emma Jung*: Wirklichkeit, op. cit., S. 300.

¹⁸ Individuation bedeutet nach *Jung*: „Zum Einzelwesen werden.“

¹⁹ Beziehungen, op. cit., S. 201.

²⁰ *Ibid.* S. 186.

²¹ *C. G. Jung*: Bewußtes, op. cit., S. 16.

risch bewegten Gestalten“... und der „sonstigen unbekanntem Geister der Weltmeere“ ... Die archetypischen Vorstellungen der „Anima“ und des „Animus“ gruppieren sich, wie wir sehen, um die polaren Gegensätzlichkeiten zweier „Bedeutungskerne“: des weiblichen „Anima-Wesens“, des „beseeelten Wesens“²² (also des Lebewesens an sich) kurz — des Lebens, das sich oft im „irrationalen“, „elfischen“ und „chaotischen Lebensdrang“²³ ausdrückt, — und des „männlichen Animus“, des „Dynamischen“, des spontanen Bewegungs- und Tätigkeitsprinzips, das die Eigenschaft der freien Bilderzeugung jenseits der Sinneswahrnehmung hat und „dem die autonome und souveräne Manipulation der Bilder eignet“²⁴. „Animus“, — der Archetypus des Sinnes, des Logos, des Geistes, tritt auf diese Weise der „Anima“, dem Archetypus des Lebens, schlechthin entgegen.

Die besprochenen, die Animus und Anima vertretenden, wie auch die anderen hier nicht besprochenen archetypischen Gestalten, treten in der menschlichen Lebenswirklichkeit auf verschiedene Weise in Erscheinung; in Mythen und Märchen²⁵, in literarischen Motiven (was in unserer Studie besonders interessiert), in Träumen, Visionen, häufigen „Projektionen des Alltagslebens“ (Hinausverlegungen der archetypischen Vorstellungen in die Umwelt und „Übertragungen“ dieser Vorstellungen auf die entsprechend unbewußt umgestalteten Personen der Umgebung); auch bei Wahnsinnserscheinungen dringen die archetypischen Vorstellungen, vom „mare tenebrarum“ des kollektiven Unbewußten kommend, in das Tageslicht der Wirklichkeit. Wie verschieden diese Manifestationen der Archetypen als Strukturelemente des kollektiven Unbewußten auch seien, sie haben eines gemeinsam: ihr Eintritt in die Sphäre des Bewußtseins vollzieht sich über die psychische Funktion der Phantasie. Vom Wesenhaften und dem absolut Seienden wissen wir nichts. Wir erleben aber verschiedene Wirkungen durch die Sinne von außen, *durch die Phantasie von „innen“*. Diese enge und engste Beziehung des Archetypischen zur schaffenden Phan-

²² C. G. Jung: *Bewußtes*, op. cit., S. 41.

²³ *Ibid.* S. 98.

²⁴ *Ibid.* S. 98.

²⁵ *Ibid.* S. 13.

tasie und zugleich zum kollektiven „mythischen Bewußtsein“, weist einerseits auf den Weg hin, auf den Ševčenko als Dichter und Künstler (also par excellence, als „Gefühlsmensch“), gelangen mußte, — andererseits auf die grundsätzliche Bereitschaft, die die mythenfreundliche und mythenfreudige Kollektivität des ukrainischen „cordozentrischen“²⁶ Volkes zur vollkommenen und restlosen Rezeption und „amplifizierenden“ Verarbeitung der Mythologeme, ihrer Parallelen und anderen archetypischen-symbolhaften Vorstellungen seiner Dichtung führen konnte.

*Das Verhältnis der Dichtung zum Archetypischen
und methodologische Hinweise auf tiefenpsychologische
Erforschung der literarischen Werke*

Das Verhältnis der Kunst (hier der Dichtung) und des Unbewußten hat Jung unter dem Motto eines Ausspruches von Gerhard Hauptmann gestellt: „Dichter sein, heißt in Worten das Urwort erklingen lassen“. Das „Urwort“ scheint uns aber der sprachliche Ausdruck der Entsprechung eines „Urbildes“ zu sein. Folgen wir daher der weiteren Überlegung Jungs: „In logische Sprache übersetzt würde unsere erste Frage lauten: Auf welches urtümliche Bild des kollektiven Unbewußten kann das im Kunstwerk entwickelte Bild zurückgeführt werden?“²⁷ Diese Problemstellung erwächst folgerichtig aus der Jungschen Auffassung des dichterischen schöpferischen Aktes: „Der schöpferische Prozeß, soweit wir ihn überhaupt verfolgen können, besteht in einer unbewußten Belebung des Archetypus und in einer Entwicklung und Ausgestaltung desselben bis zum vollendeten Werk“²⁸.

Die von Jung verlangte Zurückführung des im literarischen Werke entwickelten Bildes auf das urtümliche Bild des Unbewußten kann auf verschiedene Weise geschehen. Eine direkte, phänomenologische Methode wird z. B. von *Gaston Bache-*

²⁶ Der bekannte polnische Dichter Łobodowski hat mit Recht dem ukrainischen Menschen die sehr passende Bezeichnung eines „cordozentrischen“ Menschen verliehen.

²⁷ C. G. Jung: *Seelenprobleme der Gegenwart*, S. 67.

²⁸ *Ibid.* S. 71.

lard²⁹ angewendet, ein indirektes Verfahren, das man „symbolisch-hermeneutische Deutung“ nennen könnte, wird von der Jungschen Schule empfohlen (z. B. G. Seifert).

Die phänomenologische Methode führt uns hier zu einem Versuch der „*Begegnung (communication) mit dem schaffenden Bewußtsein des Dichters*, indem sie uns zu einer *systematischen Rückwendung auf uns selbst zwingt, zu einer Bemühung um die Klarheit des Bewußtwerdens, gelegentlich eines vom Dichter geschaffenen Bildes*“³⁰.

Der Versuch der Bachelard'schen Poetik des Träumens soll hier als Zugang zur archetypischen Schicht in der Dichtung in aller Kürze und lediglich in seiner Grundidee angedeutet werden; bei Bachelard handelt es sich um eine „Phänomenologie der Funktion des Unwirklichen“³¹ (Dichtung), die imstande ist, *im wesensschauenden Bewußtsein des dichterischen Bildes* — als seine wichtigste Beschaffenheit — seine poetische „Intentionalität“ (Gerichtetheit) zu entdecken und zu ergreifen, — die auf das Archetypische, insbesondere auf „Anima“ und „Animus“ gerichtet ist³². Dieses phänomenologisch orientierte Nacherleben der Aufschwünge der Einbildung³³ wird ermöglicht, indem das dichterische Träumen uns in seiner „Weltaufgeschlossenheit“ (*ouverture au monde*) in *einer durchaus aktiven Einstellung*, — ohne welche jenes wesensschauende Bewußtwerden unmöglich wäre, — vor eine (geträumte) „Welt der Welten“ stellt, — im Gegensatz zum typischen Nachlassen der geistigen Spannung bei „onirischen Erscheinungen“ des nächtlichen Schlafträumens.

Den Ausgangspunkt der anderen Methode, der Methode der symbolisch-hermeneutischen Deutung, die „per visibilia ad invisibilia“ fortschreitet, bildet bei Seifert die Analyse des Symbols, des Bildes, das „nicht ausspricht, und nicht verbirgt“³⁴, —

²⁹ Gaston Bachelard: *La Poétique de la Rêverie*, Paris, 1960.

³⁰ G. Bachelard: „...en nous obligeant à un retour systématique sur nous-mêmes, à un effort de clarté dans la prise de la conscience, à propos d'une image donnée par un poète, la méthode phénoménologique nous amène à tenter la communication avec la conscience créante du poète“, op. cit., S. 1.

³¹ Ibid. S. 12.

³² Ibid. Kapitel II.

³³ „élans d'imagination“, op. cit., S. 6.

³⁴ F. Seifert: *Tiefenpsychologie*, op. cit., S. 217.

(Herakleitos), — des Sinnbildes. „Das Symbol umfaßt nicht und erklärt nicht, sondern weist über sich selbst hinaus auf einen noch jenseitigen, unerfaßlichen, dunkel geahnten Sinn, der in keinem Worte unserer derzeitigen Sprache sich genügend ausdrücken könnte“, sagt Jung³⁵. Diese Eigenschaft bzw. Eigenart des Symbols konstituiert die Eigenart der „Symbolfunktionen des Geistes“³⁶. „Symbolische Einstellung beruht auf einer Denkform eigener Art“, bemerkt Seifert; „als Hauptgrundsatz des Symboldenkens hat zu gelten: das Symbol verlangt immer zwei Größen und dazu etwas Drittes. Das „hinzukommende Dritte aber heißt nicht *Gleichheit*, sondern *Entsprechung*“³⁷. „Wenn Inhalte wie Feuer, Eros, Blut durch die charakteristische Formel „sicut“ verbunden werden, dann bezeugt sich darin eine echte Symbolbeziehung“³⁸. In der methodologischen Formel des „sicut“ ist das Postulat der Entfaltung des in ihr enthaltenen „analogischen Denkens“ beschlossen, aus dem die zuvor angedeutete Hermeneutik erwächst. Diese bildet, nach Seifert, „in der allgemeinsten Bedeutung gefaßt, die Lehre von Grundsätzen und Regeln für richtige Auslegung und Deutung jedweder dunklen, nicht verständlichen, erläuterungsbedürftigen Zusammenhänge“³⁹.

Die Anwendung der Hermeneutik auf dichterische Werke, wie wir sie in unserer Studie vorzunehmen beabsichtigen, ist nur möglich und fruchtbar, wenn ein „vollendetes Werk uns einen Einblick in seine Grundlagen eröffnet“, dadurch, daß es uns ein *ausgearbeitetes „Bild“ im weitesten Sinne darbietet*. Nun lassen wir eine Reihe Jung'scher Zitate, die uns hier recht aufschlußreich scheinen, folgen: „Dieses Bild ist der Analyse zugänglich, insofern wir es als Symbol erkennen können“⁴⁰. Dem zufolge vermögen wir nur durch Rückschluß aus dem vollendeten Kunstwerk die *primitive Vorlage des urtümlichen Bildes* zu

³⁵ C. G. Jung: Seelenprobleme der Gegenwart, S. 397.

³⁶ Siehe E. Cassirers erkenntnistheoretische Grundlegungen der Symbolfunktion in den „Symbolfunktionen des Geistes“. Philosophie der symbolischen Formen, Hamburg, 1923—1928.

³⁷ F. Seifert: op. cit., S. 222.

³⁸ Ibid. S. 224.

³⁹ Ibid. S. 230

⁴⁰ C. G. Jung: Seelenprobleme, op. cit., S. 69.

rekonstruieren. Das urtümliche Bild ist eine Figur, sei es Dämon, Mensch, oder Vorgang, die sich im Laufe der Geschichte da wiederholt, wo sich schöpferische Phantasie frei betätigt. Es ist daher in erster Linie mythologische Figur⁴¹. „Die gesamte Mythologie wäre eine Art Projektion des kollektiven Unbewußten“⁴², „die Produkte des kollektiven Unbewußten scheinen nahe Verwandte oder ganz identisch zu sein mit dem, was man mythologische Motive nennt“⁴³, „das kollektive Unbewußte scheint, soweit wir uns überhaupt ein Urteil darüber gestatten dürfen, — aus etwas wie mythologischen Motiven oder Bildern zu bestehen“⁴⁴. Die Hermeneutik führt uns also im Endergebnis auf die Sphäre „der Mythen, als eigentlichen Exponenten des kollektiven Unbewußten“⁴⁵ zurück, eine Feststellung, die in der Anwendung der Hermeneutik auf gewisse Gedichte Sevcenkos überprüft werden soll.

Die hermeneutische Deutung gewisser Gedichte Ševčenkos im Jungsten Sinne

a) P e r e b e n d i a

Eine solche Deutung ist im Falle dreier berühmter Gedichte Ševčenkos, die bezeichnenderweise aus drei verschiedenen Lebens- und Schaffensperioden stammen, besonders ergiebig und überzeugend. Es handelt sich um ein Gedicht aus der Jugendperiode, „Perebendia“, in dem der Dichter im ersten Aufbruch seiner dichterischen Schaffenskraft steht. Um 1839 ist außerdem die Ballade „Topola“, Poslanie an Osnovianenko“, „Ivan Pidkova“, „Tarasova nič“ zu benennen⁴⁶ (vielleicht gehört noch „Kataryna“ hierher). Es ist dies die Periode des Bewußtwerdens der Bedeutsamkeit der Person des Dichters im Leben seines

⁴¹ C. G. Jung: Seelenprobleme, op. cit., S. 69.

⁴² Ibid. S. 166.

⁴³ C. G. Jung: Beziehungen, op. cit., S. 9.

⁴⁴ C. G. Jung: Seelenprobleme, op. cit., S. 165.

⁴⁵ Ibid. S. 165.

⁴⁶ Pawlo Saizew: Ševčenkos Leben. München 1955, S. 65.

Volkes. 1845, in den Mannesjahren⁴⁷, auf dem Wellenkamme seiner sprühenden dichterischen Kraft, entsteht das Gedicht „Kaukasus“, eine flammende Anklage gegen den allverzehrenden, allverschlingenden Machtwillen des russischen Staatsregimes. 1857, schon an der Neige seines Lebens, ist bei der Rückkehr aus der Uralverbannung die lyrisch-epische Dichtung „Neophyten“ entstanden, eine Verherrlichung des kraftspendenden Märtyrertums.

Die hermeneutische Deutung dieser Gedichte im Sinne Seiferts und Jungs soll ein doppeltes besagen: Zunächst handelt es sich um die „Zurückführung“ eines im literarischen Werke entwickelten „Bildes“ (das wir als Symbol erkennen); es weist mythologische Motive oder mythologische Parallelen auf, hinter denen sich die unanschaulbare Vorlage, das Kristallisationsaxensystem eines zugrundeliegenden Archetypus erkennen läßt. Zugleich aber handelt es sich, außer um diese „Zurückführung“, noch um etwas anderes: insofern nämlich als das Bild „konzentrierter Ausdruck der seelischen Gesamtsituation“ ist — eine „Selbstdarstellung der seelischen Wirklichkeit, in die der bewußte und der unbewußte Wesensteil einbezogen ist“ — geht es um eine „Situierung“ der archetypisch gesättigten Bilder in die konkrete Lebenssituation und die gesamte Entwicklungslinie des Dichters — zur Vertiefung und Bereicherung des Verstehens seiner Biographie und Persönlichkeit.

Bei dem Verfahren der „Zurückführung“ des ausgebauten dichterischen Bildes auf das Archetypische kommt die zweite, die phänomenologische, von Bachelard gebrauchte Methode nur „flüsternd“ und gelegentlich, als ein nicht in den Vordergrund tretendes Hilfsmittel zu Worte. Es war aber um der Vollständigkeit willen nicht unzweckmäßig, diese Methode kurz, zumindest in ihrer Grundidee zuvor zu erwähnen.

Die Perebendia-Gestalt, deren Zurückführung auf das Archetypische uns nun zur Aufgabe wird, entspricht dem Bild eines

⁴⁷ Siehe dazu *M. Ohloblyn-Hlobenko*, Das Jahr 1845 auf dem Schaffensweg Ševčenkos: „Das war das Jahr, das manchem Forscher auf den Spuren von Kostomariw den Anlaß gibt, vom Apogäum Ševčenkos als Dichter zu sprechen.“ Mitteilungen der Ševčenko Wiss.-Gesellschaft, Band 67, S. 32, München 1958.

typischen „Kobsaren“⁴⁸, der zugleich durch seine Namensgebung „Perebendia“ in seinem individuellen Sein und Wesen bestimmt wird. Paradox, aber bezeichnenderweise wird er bestimmt — als der gewissermaßen „Unbestimmte“, „Proteushafte“, denn das seltene Wort „Perebendia“ ist äußerst vieldeutig. Einmal bezeichnet es „einen Menschen, der viel spricht“⁴⁹ zugleich aber auch einen „launischen, unbeständigen, grillenhaften Menschen“ (russ. kaprisnik“).⁵⁰ Die Bedeutung der Unbeständigkeit und grillenhaften Natur ist im Gedicht noch zusätzlich durch das Epithet „chymernyj“ hervorgehoben.⁵¹ Eine phänomenologische Untersuchung im Sinne Bachelards eines wesensschauenden Bewußtwerdens aller möglichen Sinngebungen des Namens „Perebendia“ würde sich hier als sehr fruchtbar erweisen.

Dem Perebendia-Kobsar wird in Ševčenkos Gedicht eine deutliche zwiefache Rolle zugeschrieben, je nachdem er dem Volke vom Volke singt, um es zu erheitern, zu erbauen, zur Bewunderung der Heldentaten zu stimmen, wobei seine „chimärische Wunderlichkeit“ sich nur in überraschenden Übergängen von ausgelassenster Lustigkeit zu tiefer Traurigkeit kundgibt, oder ob er in völliger Einsamkeit bei einem kosakischen Steppengrabhügel, vom bläulichen Steppenmeer umwogt, mit Gott Zwiesprache pflegt. Der — wie nicht selten in der Lebenswirklichkeit — zum Bettler hinabsinkende „Kobsar“ erwirbt oder vielmehr erschwingt in diesem Zwiegespräch seines Herzens mit der Gottesmacht eine neue Daseinsdimension, die magisch-kosmische Dimension des Hellsehers, eines Magiers, „der auf Adlersfüßchen über der Erde plant, den blauen Him-

⁴⁸ „Kobsaren“ waren Volkssänger-Musikanten, die zur Kobsa historische Gesänge, die „Dumen“, vortrugen. Sie haben im XVI. bis XVIII. Jahrhundert eine besondere Rolle im ukrainischen Leben gespielt, indem sie an Kosakenkriegen und Hajdamakenaufständen teilnahmen. (Enzyklopädie der Ukrainekunde, München 1959, III, S. 1056—7).

⁴⁹ Vgl. die Ausgabe „Kobsars“ von W. Simowytsh, Leipzig 1921, Bemerkungen, S. 29.

⁵⁰ B. D. Hrinčenko: Wörterbuch der ukrainischen Sprache III, Kyiw, (1959), S. 108.

⁵¹ seltsam, wunderbar, sonderbar, erstaunlich, befremdend (D. Hrinčenko). Auch das im Deutschen gebrauchte „chimärisch“ steht in einer gewissermaßen assoziativen Verbindung mit „phantastisch“, „imaginär“, „utopisch“.

mel mit seinem Flügelschlag berührt, sich auf der Sonne niederläßt um zu erfahren, wo sie die Nacht verbringt, die Meeressgespräche ablauscht, den schwarzen Berg um den Grund seines Stummseins befragt und zur hohen Himmelswölbung zurückkehrt, da auf Erden das Leid herrscht, da es auf Erden keinen Zufluchtsort gibt — für *den der alles weiß, der alles hört*, — was das Meer zu sagen hat und wo die Sonne die Nacht verbringt. Es gibt auf Erden keinen Zufluchtsort für den Einzigen unter den Menschen, der bis zur Sonne reicht und den die Menschen (nur darum) kennen, weil er (wie sie) von der Erde getragen wird . . .“⁵² Und nun einige Anführungen von Jung, die geradezu wie ein Kommentar zu „Perebendia“ klingen: „Der Magier ist synonym mit dem alten Weisen . . .“. „Im Erlebnis dieses Archetypus erfährt der Moderne die urälteste Art des Denkens als eine autonome Funktion, deren Objekt man ist (d. h. wir denken den Archetypus nicht, — das kollektive Unbewußte denkt ihn in uns)“. „Hermes Trismegistos oder Thoth der hermetischen Literatur, *Orpheus* . . . sind weitere Formulierungen derselben Erfahrung“⁵³. Wieviele charakteristische Züge der archetypischen Vorstellungen sich in ukrainischer mythologischer Parallele zum Orpheusmythos aufweisen lassen, erhellt aus der folgenden Anführung, die auch ein erklärender Kommentar zu Perebendia sein könnte: „Ein untrügliches Merkmal kollektiver Bilder scheint das ‚Kosmische‘ zu sein, nämlich die Beziehung von Traum- und Phantasiebildern auf kosmische Qualitäten, wie zeitliche und räumliche Endlosigkeit, enorme Geschwindigkeit und Ausdehnung der Bewegung, astrologische Zusammenhänge, tellurische, solare und lunare Beziehungen, wesentliche körperliche Proportionsänderungen usw.“⁵⁴

Daß der Einbruch des Archetypischen in die Ševčenkodichtung sich gerade auf diesem Punkte seiner Lebenskurve ereignet, ist psychologisch verständlich und erklärt sich durch die innere Situation eines Jünglings, dem das Leben die *Freiheit*, das für ihn meistbegehrte Gut der Erde, darbietet. Die stürmische Freude der Befreiung aus der Leibeigenschaft am 22. 4. 1838

⁵² Ausgabe von *W. Simowytsh*, S. 30—31.

⁵³ *C. G. Jung*: Bewußtes und Unbewußtes, op. cit., S. 48.

⁵⁴ *C. G. Jung*: Beziehungen . . ., S. 68.

geht über in einen euphorischen Zustand der freudigen Erhebung und löst eine grundlegende Metamorphose seines Lebens aus, die noch jahrelang nachklingt. Ševčenkos Kunstmalerlaufbahn deutet sich gleichzeitig sehr hoffnungsvoll an; im Jahre 1839/40 erhält er zwei Silbermedaillen seiner Akademie nebst einem besonderen Anerkennungsschreiben; schon vorher wurde er zum erklärten Liebling des großen Malers *Brjullof*. Neben den Erfolgen seiner Malerbegabung eröffnet sich noch eine andere künstlerische Lebensperspektive vor ihm: die des Dichters, der dazu als erster und einziger, nach der Meinung geistig hochstehender Freunde (unter ihnen der ukrainische Schriftsteller Hrebinka, dem eben „Perebendia“ gewidmet ist), zum nationalen Erwecker werden, ja sich als solcher bereits der Möglichkeit nach fühlen konnte. Das Erlebnis der inneren, schöpferischen Mächtigkeit, das dem Perebendia-Bilde entquillt, ist nach solchen Voraussetzungen voll verständlich.

b) K a u k a s u s

Das Erlebnis der inneren Mächtigkeit ist im Jahre 1845, dem Jahre der Entstehung des Gedichtes „Kaukasus“, im weiteren Anwachsen begriffen und erreicht seinen Höhepunkt in den letzten drei Monaten dieses Jahres, in denen außerdem vierzehn seiner bedeutendsten Gedichte entstehen.⁵⁵ Zugleich war die Anerkennung „seiner ausnahmsweise großen Bedeutsamkeit in der ukrainischen Gesellschaft bereits eine unleugbare Tatsache geworden“⁵⁶; er wurde kurz zuvor auf seiner Reise durch die Ukraine im Jahre 1843 von ukrainischen Adelsfamilien überall gepriesen und gefeiert. Die Tochter des Fürsten Repnin-Volkonskij, bezaubert durch sein Genie, verliebte sich in den befreiten Leibeigenen und wäre wohl geneigt gewesen, ihn zu heiraten.⁵⁷ Dem Gefühle des steigenden Selbstwertes und Selbstvertrauens, das wir wohl bei dem Dichter zu dieser Zeit vermuten dürfen, stellt sich ein diametral anders gerichteter Seelenzustand entgegen: Ševčenko hat nicht nur das fürstliche Schloß

⁵⁵ *M. Ohloblyn-Hlobenko*, op. cit., S. 38.

⁵⁶ *Ibid.* S. 32.

⁵⁷ *Patulo Saizew*, op. cit., S. 113—118.

in Jahotyn, sondern auch das Heim seiner Kindheit, die verfallene ärmliche Lehmhütte in seinem Heimatdorfe Kyrelivka besucht, hat nicht nur die fürstliche Familie der Repnin-Wolkonskij, sondern auch seine leibeigenen Brüder und Schwestern gesprochen. Auf seinen Reisen durch die Ukraine wird er nicht nur der endlosen Weite ihrer fruchtbaren Steppen gewahr, sondern ihm wird auch das ungeheure Ausmaß der Leiden seiner Brüder, seiner Volksgenossen voll bewußt. Die äußerste Spannung zwischen dem flammenden Willen zu helfen und dem Gefühle der tiefen eigenen Ohnmacht und Hilflosigkeit martert ihn. Beim Anblick dieses Pandämoniums des menschlichen Leidens, das die Ukraine der leibeigenen Volksmassen darstellte, das „einen Dante hätte erschrecken können“, bewahrheitet sich an ihm, einem wahrhaften „*homme révolté*“, der tiefe Gedanke von *Albert Camus* über „die Empörung (im Sinne: „*la révolte*), die auch beim Anblick einer Bedrückung (*oppression*), dessen Opfer *ein anderer ist*, ausbrechen kann . . .“. „In diesem Falle haben wir es meist mit einer Identifikation mit anderen Einzelwesen zu tun . . .“. „Es kann sich auch ereignen, daß wir es nicht ertragen können, das dem anderen zugefügte Unrecht anzusehen, *das wir selbst ohne Empörung ertragen haben*“⁵⁸. Daß sich diese psychologisch so tiefe Bemerkung von *Camus* vortrefflich auf Ševčenkos Fall anwenden läßt, ist aus den Gegebenheiten seiner Dichternatur verständlich: Saizew spricht von seiner „geradezu befremdend übernatürlichen Begabung, sich in fremde Seelen einzufühlen“;⁵⁹ alle Ševčenkoforscher sind sich darüber einig, daß in dieser hellseherischen Gabe, sich in fremde Personen zu versetzen, d. h. im Sinne von *Camus*, sich mit ihnen zu identifizieren, ein Hauptmerkmal seiner Dichtung zu sehen ist, welches ihr den Stempel der unvertauschbaren Einzigartigkeit verleiht. Hier aber handelt es sich nicht nur um die in der außerordentlichen Identifikationsfähigkeit des Dichters liegenden künstlerischen Möglichkeiten, sondern um die Tatsache, daß der Dichter, besonders im Jahre 1845, auf

⁵⁸ *Albert Camus: L'Homme Révolté*. Paris 1954, S. 29. (Über Ševčenko als „*homme révolte*“ im Sinne von *Camus* ließe sich eine besondere Studie schreiben.)

⁵⁹ *P. Saizew*, op. cit., S. 64.

dem Höhepunkt seines subjektiven Machtgefühls, die volle zermalmende Schwere der vom despotischen Staatswillen gestalteten Wirklichkeit erleben mußte, und zwar als Folge seiner Identifikationsfähigkeit mit dem gequälten Volke, welche nun eine tragische Färbung anzunehmen beginnt. Trotz der titanischen seelischen Mächtigkeit mußte er die ihm von despotischer Staatsmacht auferlegten Ketten seiner Ohnmacht, den anderen zu helfen, bitter erleben.

„Bei jeder Steigerung des Erlebens ins Ungemeine, Ungeheure kann es geschehen, daß sich der Horizont zum Transsubjektiven hin öffnet, daß das Individuum einen Blick tun muß in die Dämonie des Innern, daß es sich konfrontiert sieht mit den ewigen Tatsachen des Menschseins. Keiner ist von der Möglichkeit ausgenommen, daß er die Kommunikation mit irgendeiner der urbildlich präformierten Möglichkeiten des Menschseins erlebt: mit demselben Zweiseelenwesen wie Faust, mit demselben ruhelos getriebenen, ohne Frieden durch endlose Räume ziehenden Ahasver; mit demselben Machthaber, grausamen Herrn und Eroberer wie Dschingis Khan, *mit demselben tragischen Helden der Bewußtheit wie Prometheus* . . .“⁶⁰ Jene Kommunikation ereignet sich für Ševčenko in seiner Kaukasus-Vision; die äußere Veranlassung gab ihm der Tod des im Kaukasusfeldzug gefallenen Freundes, Jakob de Balmain, dem auch das Gedicht gewidmet ist.⁶¹

Nach Jung gehören neben *Träumen* und *Phantasien* auch Visionen zu den Trägern der Manifestation des Unbewußten. Das Urbild des Prometheus in der „Kaukasus“-Dichtung ist wegen seiner „Unausgebautheit“ und einer gewissen Flüchtigkeit vielmehr zur Kategorie der poetischen Visionen zu zählen, die, ohne den eigentlichen Stoff einer Dichtung auszumachen, ihr erst den tieferen und tiefsten Sinn verleihen. Vor dem Auge der Phantasie des Dichters tauchen gleichsam als kosmische Szenerie eines grausamen, zeitlosen Mysteriums, die Gipfel sich auftürmender

⁶⁰ F. Seifert: Tiefenpsychologie, op. cit., S. 294.

⁶¹ *Jacob de Balmain*, französisch-ukrainischer Gutsbesitzer, junger Freimaurer, Ideologe der Freiheit, fiel im neuen Feldzug des 50jährigen Eroberungskrieges des russ. Imperialismus gegen die freien Völker des Kaukasus-Gebirges.

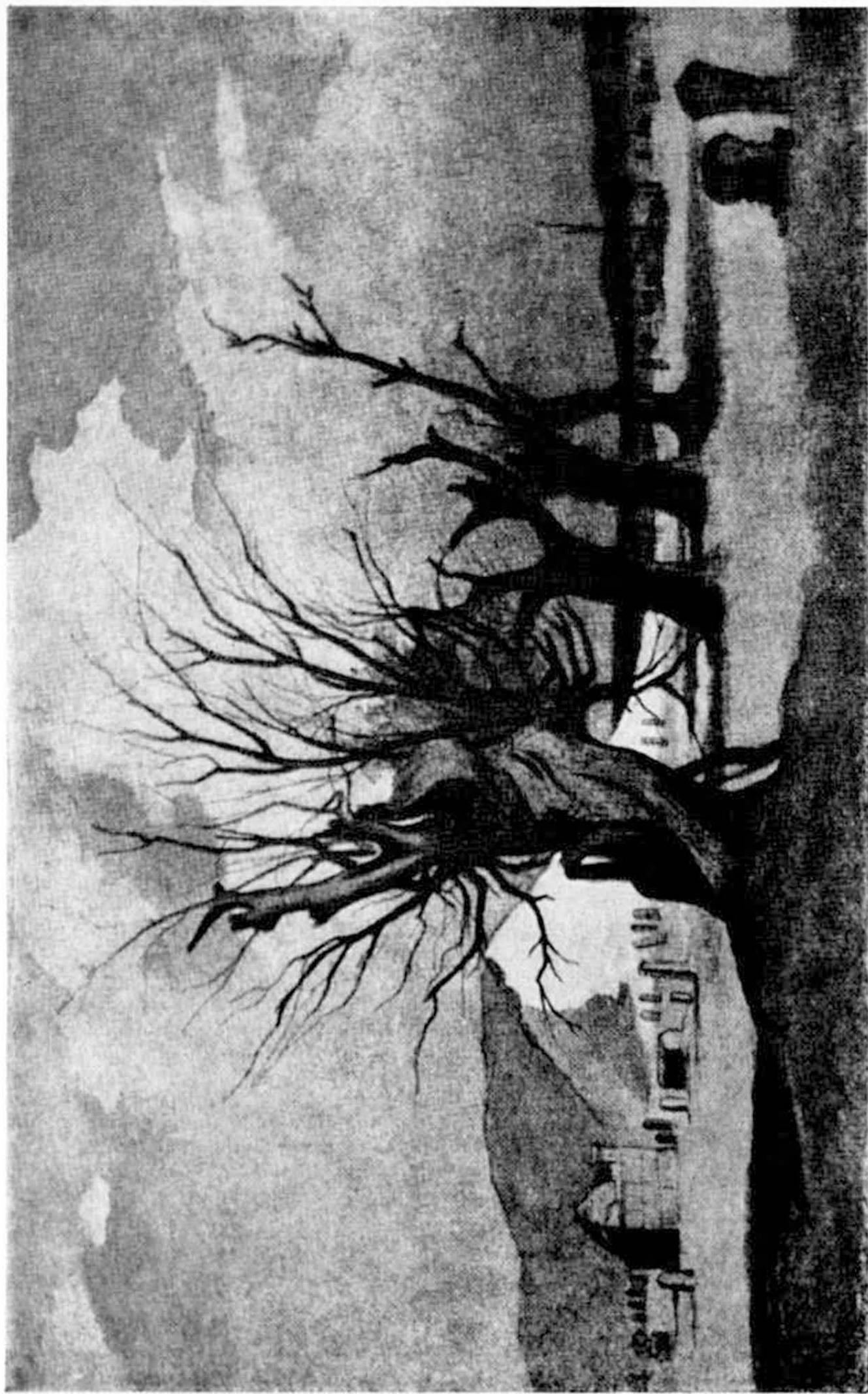
„wolkenumwobener, mit Blut begossener, mit Leiden besäter Bergketten“ des Kaukasus, auf — wo seit Anbeginn ein *Adler* die Rippen des Helden Prometheus tagtäglich durchbohrt und das Herz zerfleischt, das wieder auflebt und wieder auflacht, um zu bezeugen, daß weder die Menschenseele noch die Freiheit, noch der Gottesruhm sterben kann, wie es unmöglich ist, daß der „Unersättliche“ (ukrainische Name für „Dnipro“, Dnjeprfluß) „imstande wäre, ein Ackerfeld im Meeresgrunde auszupflügen“.

Mit dem Ausdruck „der Unersättliche“ ist zugleich der eigentliche Gegensacher des Prometheus symbolisch angedeutet. Es wird, möchten wir sagen, mit ihm der „entscheidende Faktor der historischen Wirklichkeit“, der Zar, bezeichnet. („Wir nennen die Götter heute ‚Faktoren‘, was von ‚Facere‘ = machen, kommt. Die Macher stehen hinter den Kulissen des Welttheaters“ — sagt Jung.⁶²) Der Zar ist hier als Verpersönlichung des kollektiven, staatlichen, nimmersatten, freiheitsdrückenden Machtstrebens des russischen Imperiums dargestellt. Da sich seine Figur aber nicht vollkommen zu einer Abart der Animusfigur wie z. B. die früher erwähnte Dschingis Khan-Gestalt verdichtete, befassen wir uns mit diesem Teil des Gedichtes nicht weiter. Eine deutlich archetypische Rolle spielen dagegen die „eisgepanzerten, stummen Ritter“, die Berge. Die aus dunklen Schluchten der Gebirgswelt sich auftürmenden und bis zu den Wolken des „Empereion“ hinaufragenden Berggipfel sind für uns nicht nur der kosmische Rahmen eines Pandämoniums der vom Menschen, teuflischer als der Teufel selbst, veranlaßten Leiden, die sich in den Wunden des prometheischen Herzens versinnbildlichen, sie haben in hermeneutischer Deutung ihre eigene symbolische Bewandnis. „Der Berg stellt das Ziel des Wanderns und Aufstieges dar, darum bedeutet er psychologisch oft das Selbst“⁶³ — „welcher Begriff einerseits genug bestimmt ist, um einen Inbegriff menschlicher Ganzheit zu vermitteln, andererseits unbestimmt genug, um die Unbeschreiblichkeit und Unbestimmbarkeit der Ganzheit auszudrücken“⁶⁴. „Das Selbst ist aber zugleich jener Punkt, auf

⁶² C. G. Jung: *Bewußtes*, op. cit., S. 32.

⁶³ C. G. Jung: *Bewußtes*, op. cit., S. 70.

⁶⁴ *Ibid.* S. 105.



Turkmenischer Friedhof
(Aquarell) 1851

den alles bezogen ist, der ebenso den Quellgrund wie die bewegende Kraft, den Ursprung, das Ziel und den eingeborenen Sinn eines individuellen Lebens bezeichnet“. Im glücklichen Ausgang seiner „Individuation“ (des zum Einzelwesen-Werdens) wird das Selbst zur *Persönlichkeit*. „Das Große und das Aufragende des Berges deutet also auch die erwachsene Persönlichkeit an. Aus der versammelten Kraft erwächst Gewißheit und damit die beste Garantie des Erfolges“⁶⁵.

Die archetypischen Motive der Berge dienen zugleich der Umrahmung einer anderen archetypischen und mythologischen Vorstellung, der des Prometheus, die auf individuelle Weise — Ševčenkos Lebenssituation angepaßt, — ausgebaut und umgestaltet wird. Der mythologische Geier verwandelt sich hier in einen Adler⁶⁶. Es wird nicht mehr des Prometheus Leber zerrissen, deren unaufhörliche Wiederherstellung die Verewigung der Qual bedeutet, sondern das *Herz* — das Symbol des ukrainischen Menschen (nicht umsonst, wie Prof. *Mirtschuk* überzeugend gezeigt hat, nannte der ukrainische Philosoph des XIX. Jahrhunderts, *Jurkevyc*, sein Hauptwerk „Die Philosophie des Herzens“, und der polnische Dichter *Lobodowski* sprach vom ukrainischen Menschen als einem „cordozentrischen“ Menschen) Das *Herz* muß die Hiebe des Adlers aufnehmen und wächst doch immer wieder zusammen, um im hellen Auflachen seiner trotzigen Unbezwingbarkeit den Freiheitskämpfern die Gewißheit ihres endgültigen Triumphes zuzurufen.

Das archaische Urbild des Prometheus hört auf, nur der Vergangenheit anzugehören, obwohl es seinem Urbildcharakter das Eigentliche seiner Wirksamkeit verdankt — es gewinnt eine neue Dimension, die Dimension der Zukunft, indem es aus Mythen der menschlichen Bewußtheit⁶⁷ (nach Seifert) — in ukrainischer Umwandlung zum Mythos des menschlichen Herzens wird. Das prometheische Feuer, Symbol des Wissens und der Macht des Menschen, wird zur geistigen, lodernden Flamme der Freiheits-

⁶⁵ Ibid. S. 105.

⁶⁶ Der schwarze doppelköpfige Adler war bekanntlich das Staatswappen Rußlands.

⁶⁷ F. Seifert, op. cit., S. 294.

liebe, die sich der bloßen, unbeseelten Macht als der Übermacht widersetzt; gleichsam aus den *mit Zuversicht ertragenen Leiden* schöpft der Held die Gewißheit seiner Unbezwingbarkeit und seines unausweichlichen Sieges. So wie in „Perebendia“ als archaischem Urbild des alten Weisen, der nach Jung bereit ist, den Menschen zu helfen und sie zu beschützen⁶⁸, die weitere Entwicklung, die archetypische Vorstellung des prometheischen Helden gewissermaßen vorgebildet war, so ist im prometheischen Helden, die Möglichkeit der weiteren Entwicklung zur Heiligengestalt, zum Märtyrer des neophytischen Glaubens enthalten.

c) Neophyten

Wenn wir nun an die hermeneutische Deutung der archetypischen Vorstellungen der „Neophyten“ herangehen, müssen wir uns wieder vergegenwärtigen, daß das ausgearbeitete Bild des Gedichtes (im weitesten Sinne) „einen konzentrierten Ausdruck der seelischen Gesamtsituation“ (des Dichters) zeigt, eine „Selbstdarstellung der seelischen Wirklichkeit darstellt, in die der bewußte und der unbewußte Wesensteil einbezogen ist“. Für die symbolisch-hermeneutische Deutung ist es selbstverständlich, daß ein Dichter, dessen menschlicher und dichterischer Werdegang fast ausschließlich durch seine Freiheitsidee bestimmt wird, nach zehnjährigem physischen und geistigen Martyrium seines militärischen Strafdienstes in der Uralsteppe mit dem Verbot, zu malen und zu schreiben — vor das Grunderlebnis seiner (relativen) wiedergewonnenen Freiheit gestellt, mit einem neuen Aufschwung seiner „schöpferischen Phantasie“ im dichterischen Bilde reagiert. Worum konnte es sich in diesem dichterischen Bild nach zehnjährigen unverdienten Qualen handeln, wenn nicht um deren Sinn im Verhältnis zum „Selbst“ des Dichters? Ševčenko steht nun im 43. Lebensjahr am Scheideweg

⁶⁸ „Der Alte stellt also einerseits Wissen, Erkenntnis, Überlegung, Weisheit, Klugheit und Intuition, andererseits aber auch moralische Eigenschaften wie Wohlwollen und Hilfsbereitschaft dar, womit sein geistiger Charakter wohl hinlänglich verdeutlicht sein dürfte“ (C. G. Jung: *Bewußtes*, op. cit., S. 107).

des Lebens, wo — wie Charlotte Bühler ausführt⁶⁹ — die Frage nach der Lebensaufgabe und dem Sinne des eigenen Lebens, nach der Erfüllung dieses Sinnes sich immer zudringlicher dem Bewußtsein aufdrängt. Wie Jung schreibt: „Für den alternden Menschen ist es eine Pflicht und eine Notwendigkeit, seinem Selbst ernsthafte Betrachtung zu widmen“. „Die Sonne zieht ihre Strahlen ein, um sich selber zu erleuchten, nachdem sie ihr Licht auf eine Welt verschwendet hat“⁷⁰. Innerlich bereichert, trotz oder vielleicht gerade durch das Elend seiner Verbannungsjahre, stellt sich Ševčenko im ersten, auf der Rückreise nach Petersburg in Nižnij Novgorod geschriebenen Gedicht auch tatsächlich dieser „Pflicht und Notwendigkeit“.

Im Prolog erblickt der Dichter durch das Fenster einer Gefängniszelle eine unendlich traurige Landschaft: einen sich in die Felder hinziehenden Weg und ein wenig abseits von ihm einen Friedhof, auf dessen hoch aufragendem, vergoldetem Kreuz mit dem Gekreuzigten, sich eine Krähe niedergelassen hat. „Das ist alles, was man aus dem Gefängnis zu sehen bekommt, aber gelobt sei Gott auch dafür . . .“. Die langwährende Betrachtung des emporragenden Kreuzes geht in ein Gebet über; nachdem das „Leid wie ein gestilltes Kind ein wenig verstummt“ und die Gefängniszelle sich auszuweiten scheint, stellt das weinende Herz des Dichters die Frage an Gott: Was hatte der Nazarener den Menschen getan, daß sie ihn dafür zu Tode gemartert haben?

Obwohl in dem in wenigen Zeilen skizzierten Inhalt des Prologs keine der möglichen und bereits erwähnten archetypischen Figuren erscheint, muß trotzdem hier die hermeneutische Deutung ansetzen. Manche symbolhaften Elemente weisen schon hier auf das Vorhandensein einer besonderen, bisher nicht genauer charakterisierten Archetypenart hin, — Archetypen, die den Prozeß der Umgestaltung und Entwicklung des Menschen andeuten, „*Archetypen der Wandlung*“. Diese Archetypen sind keine Persönlichkeiten, sondern vielmehr „*typische*“ Situationen, Orte, Mittel, Wege usw., welche die *jeweilige Art der Wandlung* symbolisieren. Wie die Persönlichkeiten, so sind auch

⁶⁹ Charlotte Bühler: Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem, Wien 1927.

⁷⁰ C. G. Jung: Seelenprobleme, op. cit., S. 267.

diese Archetypen echte und rechte Symbole... „vieldeutig ahnungsreich, und in letztem Grunde, unausschöpfbar“⁷¹. Erinnern wir uns an den „Ort“ des Geschehens im „Prolog“ und die „Situation“ des Gefangenen, an die aus der Gefängniszelle sichtbare Landschaft, den sich hinziehenden Wege nahe dem Friedhof — den symbolischen Lebensweg also —, und das zentrale Symbol des Kreuzes mit dem Gekreuzigten, von dem Jung sagt: „Das ‚Christussymbol‘ ist in der Psychologie von größter Wichtigkeit, insofern es... vielleicht das am höchsten entwickelte und differenzierte Symbol des Selbst ist. Dies ermessen wir an der Umfänglichkeit und dem Gehalte der über Christus vorhandenen Aussagen, welche der psychologischen Phänomenologie des Selbst in selten hohem Maße entsprechen, obschon sie nicht alle Aspekte dieses Archetypus in sich begreifen“⁷². In Anwendung auf den „Prolog“ besagt dies: „Das christliche Symbol des Kreuzes“ als dasjenige des „abstrakten Selbst“, hier hineingestellt in die Symbolik des „Ortes“ und der „Situation“, vermittelt dem „Herzen“ des Dichters die Frage nach dem Sinn des Leidens für das „Selbst“. Während des Zustandes des Zweiseins mit Gott, der seinen Anfang mit der kontemplativen Betrachtung des Kreuzsymbols auf dem Friedhof nimmt, „überfliegt“ der Dichter, wie er sich bezeichnenderweise ausdrückt, die ungeheure Zeit- und Raumspanne bis zur Epoche des Nero in Rom. Denn wie immer, wenn die archetypische Sphäre im Menschen berührt wird, *verschwinden Raum und Zeitkategorien*.

Hören wir nun die Geschichte des „Alkides“ in den „Neophyten“: In einem an der „Via Appia“ gelegenen, dem Gott des Wassers und der Fruchtbarkeit geweihten Haine sehen wir einen jungen Römer, Alkides, mit seinen Freunden und Hetären, unter dem Zeichen des „bockfüßigen Fauns“ bei einer Orgie, als der heilige Petrus auf seiner Wanderung inmitten der berauschten, orgiastischen Gesellschaft erscheint, um seinen Durst an der Hainquelle zu stillen. Petrus begrüßt die Anwesenden, ihnen die innere Glückseligkeit wünschend, und verkündet das Wort Gottes. Von der Ausstrahlung der Heiligkeit überwältigt,

⁷¹ C. G. Jung: *Bewußtes und Unbewußtes*, op. cit., S. 49.

⁷² *Ibid.* S. 71.

fallen Alkides, seine Freunde und die Hetären Petrus zu Füßen und laden ihn in ein römisches, nahegelegenes Haus ein, in dessen Prunkgemächern eben ein Gelage stattfindet. In den Glanz der heidnischen Orgie dringt auch hier das mystische Licht der Heiligkeit. Die Priesterin der Venus-Cypris, die „Orgienkönigin“, neigt als erste ihre Stirn vor dem Apostel, Alkides und alle Gäste, in eine Neophytenschar verwandelt, begleiten den Apostel zu den Katakomben, der Stätte des neuen Glaubens.

Die archetypischen Symbole der Wandlung bestimmen in diesem Fragment des Gedichtes offensichtlich den inneren Wandlungsprozeß als eine typische „Enthftung“ aus dem Gefängnis des „Chthonischen“, die die Tat und vielleicht das wichtigste Werk des Geistes ist. Wir erinnern an die Worte Jungs⁷³: „Geist bedeutet für diese Auffassung höchste Freiheit“ (ein Begriff, der Ševčenko als einem Freiheitsdichter „par excellence“ sehr viel bedeuten mußte), eine *Enthftung aus dem Gefängnis des Chthonischen* und deshalb ein Refugium für alle Ängstlichen, die nicht ‚werden‘ wollen.“

Im ersten Teil des Gedichtes war die archetypische Figur des Animus — als Geist — vom heiligen Petrus vertreten; im weiteren Verlaufe wird die Neophytengestalt des Alkides zu seiner archetypischen Vorstellung. Angekettet an den Mast einer Galeere, die die Neophyten zur Zirkusarena bringt, wo sie durch Raubtiere den Märtyrertod erleiden sollen, einen Lobgesang Gottes anstimmend, begegnet er zum letztenmal seiner römischen, heidnischen Mutter, die seine Ankunft vom Tiberufer aus erspäht hat. Die von ihm gesungene lobpreisende Gotteshymne — Beweis seiner unbeugsamen moralischen Kraft⁷⁴ — wird mit einem „Halleluja“ seiner Mutter beantwortet, die mit diesem gläubigen Ruf der Hoffnung und der Zuversicht auch ihre eigene Wandlung besiegelt und nun ihr neues Leben als „Verkünderin der göttlichen Wahrheit auf Jahrmärkten und in Palästen“ unter das Zeichen des Kreuzes stellt. Der Sinn des Leidens offenbart sich in der — *aus der Unbezwingbarkeit im Erleiden des Martyriums strömenden* — *unverwüstlichen geistigen Energie*, die sich, wie das Beispiel seiner Mutter beweist, der Menschheit

⁷³ Ibid. S. 28.

⁷⁴ Wir müssen an das hell auflachende Herz des Prometheus denken.

mitteilt und zur unerschöpflichen Kraftquelle für sie werden kann. Der mythologisch-symbolische Name „Alkides“ — so wurde der junge Herakles bei den Griechen genannt — erscheint uns auf diese Weise mythologisch durchleuchtet.

Diese in und um zwei Menschenseelen, Mutter und Sohn, gezeichneten Linien des äußeren und inneren Geschehens drücken in Ševčenko's Gedicht zugleich den Zusammenstoß zweier Weltepochen und zweier Weltauffassungen aus, der mit naturhaft-mythologischen Gestalten gesättigten Antike und des durch innere geistige Symbolik bewegten Christentums; in letzter Zurückführung auf die archetypischen Vorlagen bedeuten sie den Konflikt zwischen der im Gedicht stark negativ bewerteten antiken „Anima“ als „weiblich-naturhaften, orgiastischem Leben“ und dem im heiligen Petrus, Alkides, der bekehrten Mutter und allen Neophyten verkörperten, übernatürlichen, ekstatischen Geist. Sein *Einbruch* bedeutet den *Umbruch* des zeitlichen Geschehens in die neue Weltepoche und die neue Weltauffassung.

Die mit dem Orpheus-Magier und dem Alten Weisen begonnene Entwicklung der archetypischen Animus-Motive ging also in Ševčenkos Werk über die trotzig und leidende Herosgestalt des Prometheus hinaus, um in die archetypischen Gestalten des neophytischen Märtyrertums zu münden.

*Das »mythische Bewußtsein« des ukrainischen Volkes
und seine »Projektionen«
auf die Menschen- und Dichtergestalt Ševčenkos*

Die tiefenpsychologische Beleuchtung der Hintergründe des Ševčenko-Kultes wird nun auf die *Rezeption*, die *Aufnahme* des Werkes und der Gesamtgestaltung des Dichters gerichtet sein. Natürlich ist die enthusiastische Rezeption mythischer Motive von dem Maß der Aufnahmefähigkeit, vor allem der „produktiven Phantasie des Unbewußten“ abhängig, also von den zu untersuchenden psychologischen Gegebenheiten und Voraussetzungen. Wenn wir vorläufig diese psychologischen Voraussetzungen für die Aufnahme und Verarbeitung mythologischer Motive als „mythisches Bewußtsein“ bezeichnen, so richtet sich die näch-

ste Fragestellung auf seine Charakteristik im allgemeinen, insbesondere auf das „mythische Bewußtsein“ des ukrainischen Volkes. Eine vielseitige und erschöpfende Untersuchung des „mythischen Bewußtseins“, sowohl an sich als im Verhältnis zu anderen Bewußtseins-Formen, wird uns in dem schönen Buch des Straßburger Philosophieprofessoren *Georges Gusdorf*, „*Mythe et Métaphysique*“⁷⁵ geboten.

Der Grundgedanke dieses tiefsinnigen und trefflichen Werkes, das für unsere Betrachtung besonders ergiebig ist, besteht in der Unterscheidung zweier gleichwertiger und selbst im modernen Menschen tatsächlich *koexistierender* Bewußtseinsarten: die erste, die des reflexiven oder intellektuellen Bewußtseins, ist aus der langsamen Fortentwicklung der Wissenschaft erwachsen; sie hat über der seit antiken Zeiten bekannten Natur, wenn keine „*Antiphysis*“, so doch eine „*böhere*, gewissermaßen transzendente Natur“⁷⁶ der vollkommenen „entmythisierten“, mathematisch-physikalischen Weltauffassung aufgebaut. Die zweite Bewußtseinsart, das von Gusdorf so genannte „*existentielle Bewußtsein*“ der gelebten Welt (*le monde vécu*), in der die sinnliche Wahrnehmung den Primat über das intellektuelle Bewußtsein behält⁷⁷, bildet die „*konkrete Vernunft*, deren Struktur die Grundwerte ausmachen“⁷⁸, sie gehört zur „*konkreten Anthropologie* des Menschen, der *seinen eigenen Lebensraum* und *seinen eigenen Zeitabfluß* erlebt⁷⁹, und sucht, die systematisch vom reflexiven, d. h. intellektuellen Bewußtsein vernachlässigten Bedeutungen der Werte wiederzugewinnen“⁸⁰.

Kurz gesagt: es handelt sich um ein Bewußtsein, das den Begriff „*existentiell*“ in viel breiterem Sinne absteckt, als der deutsche Existentialismus es tut, indem es „den Biß der Wirklichkeit spürt“, indem es die Existenz des Menschen im Sinne der „*konkreten Anthropologie*“ als *ein Werden, ein Wählen als Wahl des eigenen Wesens* versteht und infolge dieser Wahl des

⁷⁵ *G. Gusdorf: Mythe et Métaphysique*, Paris, 1959.

⁷⁶ *Ibid.* S. 158 (nach Berthelot).

⁷⁷ *Ibid.* S. 208.

⁷⁸ *Ibid.* S. 263.

⁷⁹ *Ibid.* S. 191.

⁸⁰ *Ibid.* S. 263.

Sinnes der Gegebenheiten — die menschliche Existenz als „*sein Engagement*“ betrachtet⁸¹.

In diesem existentiellen Bewußtsein besteht und dauert eine „dem reflexiven oder *intellektuellen Bewußtsein entgegengesetzte Bewußtseinssphäre* fort, zwar nicht in der ursprünglichen Gestalt, der „*participation mystique*“ der ersten menschlichen Gemeinschaften, aber in der Form eines mehr heimlichen, im Hintergrunde des personellen Gedankens auftretenden mythischen Bewußtseins“. Man kann also von der „Permanenz des *mythischen Bewußtseins*“ sprechen, wenn man mit „Mythos“ nach Lalande die „Darstellung einer Idee oder einer Doktrin in einer poetischen und quasireligiösen Form bezeichnet, in der die Einbildung sich freien Lauf läßt und in die zugrundeliegenden Wahrheiten ihre Phantasie mischt“⁸². Nicht nur die Permanenz des mythischen Bewußtseins (nach Gusdorf), sondern die Ausdehnung seiner Anwendungsmöglichkeiten weiten sich ungemain, besonders wenn man sich mit der Begriffsbestimmung Lalandes nicht zufrieden gibt und mit Gusdorf die *Einstellungen* des mythischen Bewußtseins als charakteristische Kennzeichen des Mythos betrachtet. Sieht man also die Kennzeichen des Mythos darin, „daß der Mythos eingreift, um die Aktivität der Einbildung des menschlichen Horizontes zu gewährleisten...“⁸³, „daß er die Liebe, die Teilnahme, den menschlichen Einsatz gegenüber den Lebewesen und Sachen voraussetzt“⁸⁴, daß es „das Eigentümliche des Mythos sei, den Sinn des Seins zu offenbaren“, so fühlt man sich mit Gusdorf auch berechtigt, bloße Worte wie Haus, Herd Liebe, Freiheit, Heimat usw., oder Namen wie Alexander, Cäsar, Antigone, Faust als von einer „zusammengedrängten Mythologie“⁸⁵ gesättigt zu betrachten, ebenso Begriffe wie Fortschritt, Kultur . . . Aus dieser Sicht sind die Grenzen des mythischen Bewußtseins dann viel weiter gezogen.

⁸¹ Paul Foulquié: *L'Existentialisme*, Paris 1951, S. 40—49.

⁸² G. Gusdorf: op. cit., S. 236.

⁸³ Ibid. S. 241.

⁸⁴ Ibid. S. 240.

⁸⁵ Ibid. S. 244.

Die vorangehende gedrängte Charakteristik der Natur des „mythischen Bewußtseins“ in seinem Verhältnis zum „reflexiven“, „intellektuellen“, gestattet uns, zu einer für unsere Problematik zentralen Frage, der Frage der *Lebendigkeit des mythischen Bewußtseins*, einer Eigenschaft, die von Volk zu Volk jeweils variiert, überzugehen. „Für den inneren Kontext der Erfahrung“ — schreibt Gusdorf, den französischen Philosophen Jean Guilton anführend — „hat man das Wort Mentalität vorgeschlagen“. „Durch dieses Wort bezeichnen wir den Gedanken, der den Gedanken vorangeht, *diesen geistigen Humus*, in dem die meist personelle Idee Wurzel zu schlagen gezwungen ist, diese angeborene Tafel der Kategorien und Werte, mit einem Wort *diese Ganzheit der miteinbegriffenen Voraussetzungen, die uns durch unser „milieu“ auferlegt ist und unsere Meinung maßregelt*“⁸⁶.

Aus zwei Gründen scheint nun die ukrainische Mentalität einen besonders fruchtbaren Humus für mythologische Vorstellungen und mythisches Bewußtsein zu bilden. Erstens scheint gemäß dem Geist der hier als „psychologischer Test“ betrachteten ukrainischen Kultur das kollektive Unbewußte mit seinen archetypischen-mythischen Vorstellungen im ukrainischen Volke an und für sich besonders lebendig zu sein. Zweitens ist der Einfluß des polaren, entgegengesetzten Faktors, des „reflexiven“, „intellektuellen“ Bewußtseins infolge der Abschwächung der Welle der wissenschaftlichen Aufklärung und damit auch der Einfluß des die strenge Wissenschaft überbewertenden Scientifismus in Osteuropa viel schwächer, insbesondere bei dem ukrainischen, „cordozentrischen“ Menschen⁸⁷. Das Erbe der primitiven Mentalität, das in Folklore und Märchen verewigt ist, hat sein Antidotum im rationalen Charakter der Zivilisation, die das „klassische Altertum aufgebaut und uns vermacht hat“, schreibt Gusdorf. Dieses Antidotum war in der Ukraine nur in sehr beschränkter Maße wirksam⁸⁸. Eben deswegen war diese Mentalität viel aufnahmefähiger für die vom kollektiven Un-

⁸⁶ Ibid. S. 277.

⁸⁷ „Szientifismus“ = „Überbewertung der Wissenschaft“.

⁸⁸ Siehe dazu in der „Enzyklopädie der Ukrainekunde“ S. 708—718, Grundzüge der Charakterologie des ukr. Volkes — vom Verfasser.

bewußten eingegebenen „Introjektionen“ der archetypischen Vorstellungen und zugleich fähiger für ihre „Projektionen“, wobei mit „Projektion“ das „Hinausverlegen“, „Übertragen von Innenvorgängen in die Außenwelt“ zu verstehen ist⁸⁹. In unserem Falle handelt es sich um Projektionen der verschiedenen archetypischen Vorstellungen des „Animus“, die von der Ševčenko-Dichtung im Volke belebt, auf die gediegenste, passendste und zugleich wirkliche Gestalt der Außenwelt übertragen wurden. Welche wirkliche Gestalt eignete sich besser zur Kristallisationsachse der Projektionen der archetypischen Vorstellungen des Orpheus-Sängers, des Prometheus-Helden, des Märtyrer-Erlösers als die des Ševčenko-Kobsars, des Ševčenko-Empörers und unbeugsamen Häftlings der zaristischen Kasamatten, — des Ševčenko-Dulders endlich, des körperlich und geistig gepeinigten Opfers der russischen Staatswillkür?

Wenn die Wahl des Trägers der Projektionen, d. h. ihres Objektes, sich auf eine geeignete Person bezieht, besteht, solange diese Projektion, d. h. solange das Bild sich mit seinem Träger einigermaßen deckt — noch kein eigentlicher Konflikt zwischen Einbildung und Wirklichkeit. *Die Deckung im Ševčenko-Fall war beinahe vollkommen. Es kam zu einer verstärkten und dauerhaften „Hinausverlegung“, die man „Totalübertragung“ nennen könnte*, die Emma Jung im häufigsten Falle einer Weib-Mann-Bezogenheit wie folgt schildert: „Eine solche Totalübertragung des Animusbildes schafft aber neben der anscheinenden Befriedigung und Vollkommenheit auch eine Art zwanghafter Bindung an den Mann und eine sich oft bis zur Unerträglichkeit steigende Abhängigkeit von ihm. Dieser Zustand der Faszination und des absoluten Bedingtwerdens durch den Anderen, ist bekannt als „Übertragung“, die nichts anderes ist als Projektion. „Projektion bedeutet aber nicht nur die Übertragung eines Bildes auf einen anderen Menschen, sondern mit dem Bild werden gewöhnlich auch die Tätigkeiten, die ihm entsprechen, dem anderen zudedacht“⁹⁰.

⁸⁹ W. Hehlmann: Wörterbuch der Psychologie. Stuttgart 1959, S. 358—9. „Schon vorweggenommen wurde das Phänomen und auch der Begriff der Projektion in den Einfühlungstheorien von F. Th. Fischer, Th. Lipps, Joh. Volkelt.“

⁹⁰ C. G. Jung: Wirklichkeit, S. 312.

„Mutatis mutandis“ — ist in dieser Richtung das tiefste Geheimnis des Ausnahmecharakters des Ševčenko-Kultes zu suchen und zu finden. Daß wir es mit einer beispielhaften „Totalübertragung“ im zuvor geschilderten Sinne der Animus-Vorstellungen auf die ausnahmsweise kongruente, wenn nicht adäquate Ševčenko-Gestalt zu tun haben, ergibt sich aus der weiteren Synthese der archetypischen Vorstellungen der kollektiven Volksseele, wo sie schließlich auf einem höheren Niveau zum Gesamtbild des „Batko Taras“ (Vater-Taras), zur „Vaterimago“ verschmelzen.

„Die Bilder von Vater und Mutter gehören zu den gewaltigsten und umfassendsten Mächten“. Im Gegensatz zu Freud, der die „Vaterimago“ in die konkretistische sexualpsychologische Perspektive gebannt⁹¹ und den „finsteren Aspekt des Vaterbildes“ unterstrichen hat⁹², hat Jung in seiner Vaterkonzeption gezeigt, „daß die Bindungen an den Vater weit reichen könnten, — bis zu den im Seelenhintergrund bereitliegenden Urgestalten der *allgemeinen* väterlichen Wesenheit“⁹³, da „sie auch Bestandteile der tiefsten Grundlagen des *religiösen* Gefühls sind“. „Der Blick auf die Geschichte der Religionen entdeckt überall, in vielfacher Ausprägung, die beiden großen Gruppen von Vater- und Mutterreligionen“⁹⁴.

Es gibt für die Auffassung der „Vaterimago“ drei von G. Seifert unterschiedene Möglichkeiten. „Es kann der Elternarchetypus — entweder weit hinausragend über die Wirklichkeit der konkreten Eltern, oder auf sie projiziert und mit ihrem Bild ununterscheidbar verschmolzen, oder auch völlig jenseits von ihnen als autonom herrschender, rätselhafter, psychischer Faktor — in entscheidender Weise in das persönliche seelische Geschehen hineinwirken“⁹⁵. Für die Ukrainer, ethnopsychologisch als ein Volk der *emotionalen Gemeinschaft* im Sinne von Tönnies gesehen (also nicht der rationalen und rationalisierten Gesellschaft) trifft die erste Möglichkeit auf den Fall Ševčенокos

⁹¹ F. Seifert, op. cit., S. 297.

⁹² Ibid. S. 301.

⁹³ Ibid. S. 298.

⁹⁴ Ibid. S. 298.

⁹⁵ Ibid. S. 298.

zu. Auch das phänomenologische wesenschauende Bewußtsein des Verhältnisses zum „Vater Taras“, wie es in Aussagen von Literaturkritikern und schlichten ukrainischen Menschen vorliegt⁹⁶, weist auf diese erste Möglichkeit hin, die bei Seifert wie folgt beschrieben wird: „Weit hinaus ragt über die Wirklichkeit der konkreten Eltern, trotz inniger Kindesliebe und Verehrung und allen ‚Gemeinschaftseinstellungen‘ der ‚Archetypus des Vaters““. — Dem Yang-Prinzip der chinesischen Philosophie vergleichbar, deutet er die Richtung nach oben, zum Hellen, Starken und Beweglichen an. Er bezeichnet das „Übergeordnete in weitestem Sinne“ . . . Der Archetypus des Vaters hat ferner, ohne die Intimität der Gefühlsbindung an einen realen eigenen Vater einzubüßen, eine enge Beziehung zum Logosprinzip, „insofern in ihm alle Möglichkeiten der ‚vis imaginativa, cognitiva, representativa‘ wohnen: Vorstellung, Schau, Gedanke, Urteil, Erkenntnis“⁹⁷. Wir müssen hier besonders an das allgemein bekannte, von den Ukrainern bei jeder Gelegenheit sprichwörtlich angeführte „Poslanie“-Gedicht Ševčенокos denken, das aus „typisch-väterlichen“ Unterweisungen, Ermahnungen, Aufklärungen usw. besteht, eine Mahnrede, die an die „Verstorbenen, lebenden und noch nicht geborenen Ukrainer“ gerichtet ist. Das von Seifert zitierte Fragment Hölderlins wäre hier am Platze: „Der hohen Gedanken sind nämlich viele entsprungen des Vaters Haupt“.

„Das Bild des Vaters enthält aber auch die Attribute des Herrschers und Gebieters und damit des Autoritären und des Vorbildhaften . . .“. Und schließlich, was uns am wichtigsten erscheint: „Die Vaterimago gehört einer Dimension an, die sich vom einfachen Gegebenen und Soseienden abhebt: sie ist die Instanz des immerdar Aufgegebenen, das als Forderung, als Sollen, als Imperativ, als Gebot und Satzung an den Menschen herantritt“⁹⁸. Einen solchen Charakter tragen die Worte des väterlichen „Vermächtnisses“ des Dichters, die ihre besondere, unvergleichbare, transzendente „Mana-Wirksamkeit“ auf die ukrai-

⁹⁶ Die Analyse dieser Aussagen konnte im Rahmen dieser Studie nicht gegeben werden.

⁹⁷ F. Seifert: *op. cit.*, S. 299.

⁹⁸ *Ibid.* S. 299.

nische Volksseele dem Umstande verdanken, daß sie die *Worte des Vaters im Angesicht des Todes sind*⁹⁹.

Die Forderung, das Aufgegebene, das Sollen, sind „ex definitione“ *zukunftsgerichtet*, was dem Wesen des Archetypischen der Vaterimago, die zugleich eine Synthese von urtümlichen Bildern des Orpheus, des Prometheus und des Märtyrers darstellt, entspricht. „Die Gesamtheit aller Archetypen . . .“ ist nach Jung kein „toter Niederschlag alles menschlichen Erlebens“; die Archetypen sind zwar „nichts als die Manifestationen der Instinkte“, aber aus der Lebensquelle der Instinkte fließt auch alles *Schöpferische*, so daß das Unbewußte nicht nur „die historische Bedingtheit ist, sondern zugleich den schöpferischen Impuls hervorbringt, ähnlich wie die Natur . . .“¹⁰⁰. Darin liegt der tiefste Grund, warum die „besten und größten Gedanken der Menschheit sich über den urtümlichen Bildern, wie über einer Grundzeichnung formen“, und der letzte und der tiefste Grund zugleich, warum die durch Ševčenkos Gestalt und Werk vermittelte Beziehung zum kollektiven Unbewußten für die Ukrainer zur *Grundachse* ihrer mit keinem Dichterkult eines anderen Volkes vergleichbaren, quasi-religiösen Verehrung Ševčenkos geworden ist.

⁹⁹ Das „Vermächtnis“ Ševčenkos ist zur zweiten nationalen Hymne geworden; dieser Umstand bezeugt, wie innig die Worte des Gedichtes aufgenommen wurden.

¹⁰⁰ C. G. Jung: *Seelenprobleme*, op. cit., S. 173.

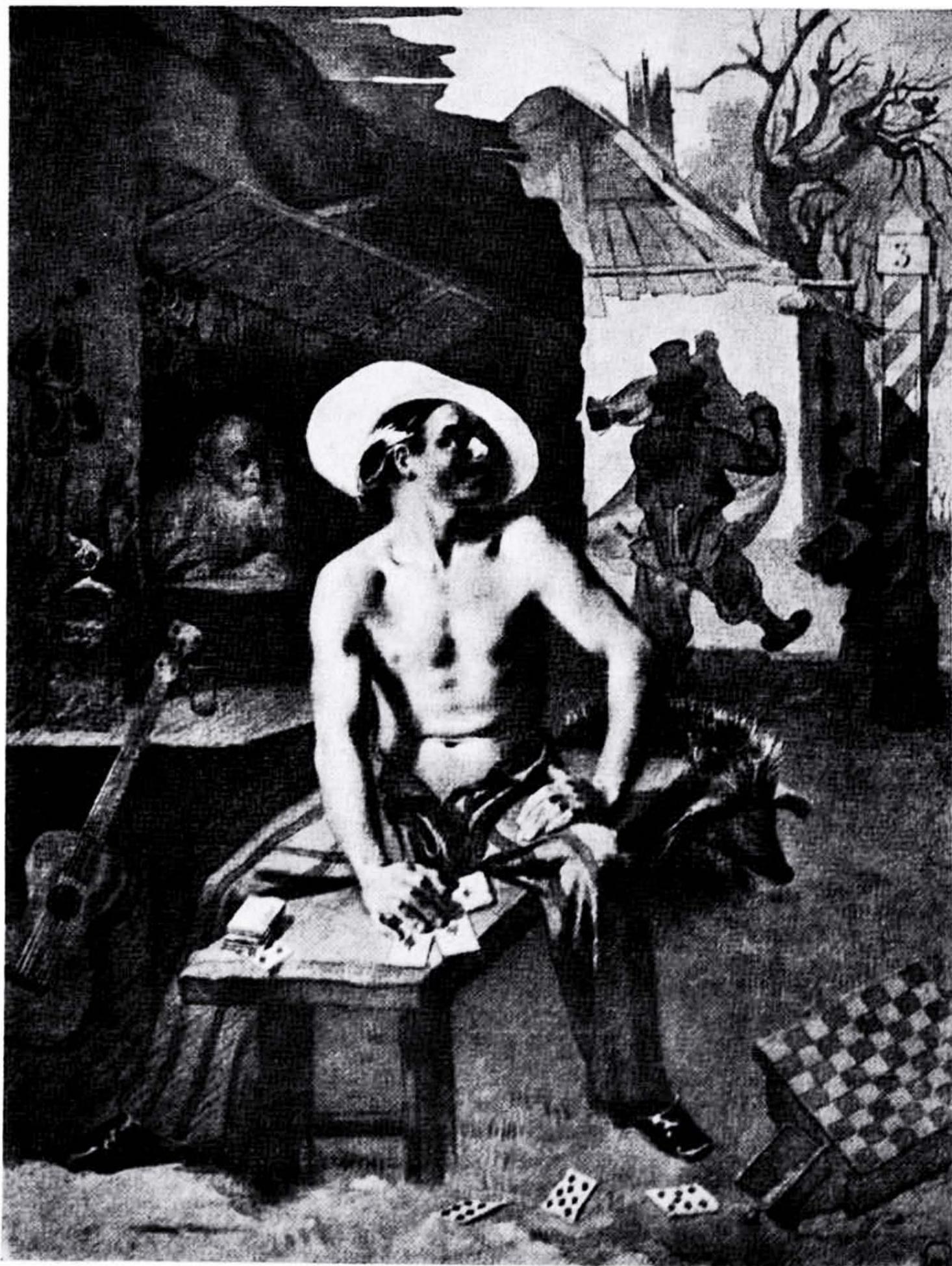
ŠEVČENKO ALS MALER

Künstlerische Doppelbegabungen, malende Dichter und dichtende Maler gehören in der Kulturgeschichte zu den Seltenheiten. Doch sind diese beiden Begabungen selten in einer Gestalt gleich stark ausgeprägt, stets überwiegt die Dichtung oder die darstellende Kunst. Die Bildhauerei und Malerei Michelangelos überwiegen durch ihre Titanenhaftigkeit und Monumentalität bei weitem dessen Sonette, obwohl es allein dieser bedurft hätte, um den Ruhm ihres Schöpfers zu begründen und ihn neben Dante Alighieri zu stellen. Das Schaffen Dante Gabriel Rossettis war dagegen ausgeglichener — er war im gleichen Maße Maler und Dichter. Die wahrscheinlich vollkommenste Ausgeglichenheit des Schaffens als darstellender Künstler und als Dichter finden wir bei Stanislaw Wyspiański, dessen symbolhafte Schergabe sich mit gleicher Ausdruckskraft sowohl in seinen Dramen als auch in seiner Glasmalerei offenbarte. Besonders zu erwähnen wären noch Dichter und Schriftsteller, die sich gelegentlich mit Zeichnen befaßten, es waren ihrer nicht viele; dafür charakteristische Namen sind Goethe, V. Hugo und Baudelaire. Die einen wie die anderen Beispiele geben die Möglichkeit, interessante Vergleiche auf dem Gebiet der Psychologie des schöpferischen Schaffens anzustellen, sowie die Beweggründe aufzuspüren, warum diese Künstler oder Dichter sich nicht mit einem Mittel der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit begnügt haben und andere Wege suchten.

Das Beispiel des Malers und Dichters Taras Ševčenko ist ohne Präzedenzfall in der Kulturgeschichte. Tatsache ist, daß er ein professioneller Künstler war und sich als solcher betrachtete. Dagegen überwiegen seine Gedichte mit all der Kraft

und Dynamik ihrer Ideen, mit ihrer nationalen und uniwersalen Reichweite bei weitem seine Malerei. Wie konnte er in seiner Seele diese beiden schöpferischen Ausdrucksmöglichkeiten miteinander in Einklang bringen? Dieses Problem bedarf einer besonderen psychologischen Analyse, die durchzuführen erst dann möglich sein wird, wenn der künstlerische Nachlaß Ševčenkos vollständig herausgegeben ist, wie es bis jetzt nur mit seiner Dichtung geschehen ist. Allgemein kann gesagt werden, daß Ševčenko selbst seine Malerei als den «edelsten Teil seines ärmlichen Daseins» betrachtet hat. Und in der Tat: es genügt, seine Werke und die Schriften und Zeugnisse über ihn kennenzulernen, um zu erfahren, daß er fast alle seine Gedanken, Pläne, Wünsche und Bestrebungen mit der Malerei verband, die sein großes Lebensziel war. Wenn er gelegentlich seine Gedichte erwähnte, so tat er sie mit wenigen Worten ab, als ob er sich geschämt hätte, seine Seele zu offenbaren und die Schaffensprozesse zu kommentieren, die in seinen Gedichten hinlänglich dargelegt sind.

Über seine Malerei schrieb er dagegen ausführlich, er begeisterte sich an allem Gesehenen und reagierte lebhaft auf die Erscheinungen der Natur, auf die Kunstwerke der Vergangenheit und seiner Gegenwart, und leidenschaftlich äußerte er seine Meinung für und wider. Man sieht, daß die Malerei ihn bewegte, daß er in ihr lebte. Das ist weiter kein Wunder, denn sein eigenes Schicksal war mit der Malerei aufs engste verknüpft; ihr verdankt er, daß er ein freier Mensch wurde und sich bis zu den Gipfeln nicht nur der ukrainischen, sondern auch der russischen geistig-kulturellen Elite erheben konnte. Die Kunst, d. h. die Malerei, war auch seine materielle Existenzgrundlage — er war in seiner Epoche einer der gesuchtesten Porträtisten und Illustratoren; seine auf Bestellung ausgeführten Porträts stehen hinter den Werken der zeitgenössischen ukrainischen Porträtmaler (H. Vaška, A. Mokryčyj, P. Šlajfer, letzterer war deutscher Abstammung) nicht zurück, in der Charakterisierung der porträtierten Personen sind sie sogar eingehender und tiefergründiger. Seine Dichtung faßte er im Gegensatz zu seiner Malerei als etwas Immaterielles auf. Über die Studentenjahre schrieb er später in seinem «Tagebuch»:



Das letzte Kartenspiel (aus der Serie „Der verlorene Sohn“)
(Tuschzeichnung) 1856/57

«Ich habe sehr gut gewußt, daß die Malerei mein eigentlicher Beruf sein wird, mein tägliches Brot; und anstatt ihre tiefen Geheimnisse zu erlernen, noch dazu unter der Anleitung eines Lehrers, wie es der unsterbliche Brjullov war, habe ich Gedichte verfaßt». Er schloß mit der Bemerkung, es sei eine «unüberwindliche Berufung» gewesen, also eine innere Stimme, ein irrationaler Drang zu schreiben und sich in Worten auszudrücken.

Die Malerei Ševčenkos kann nur auf Grund seiner Künstlerbiographie aufgezeigt und gedeutet werden. Sie ist ein gutes Beispiel dafür, daß ein wahrhaftiges Talent in der Lage ist, alle Schwierigkeiten zu überwinden und sich unter allen Verhältnissen und Bedingungen zu behaupten und zu offenbaren.

In der Familie eines leibeigenen Bauern am 9. März 1814 geboren, war er das Eigentum des Gutsherrn P. Engelhardt. Seine Zukunftsaussichten waren — wie es schien — nicht anders als die seiner geknechteten Landsleute. Seit der frühesten Jugend begeisterte er sich für das Zeichnen, und mit dem Wunsche, Maler zu werden, suchte er Lehrer unter den dörflichen Malern von Heiligenbildern, bis Engelhardt ihn schließlic als Lakaien zu sich nahm. Durch ein für ihn glückliches Zusammentreffen von Umständen weilte sein Herr nicht ständig an einem Ort und nahm ihn auf seinen Reisen mit. Auf diese Weise konnte Ševčenko Warschau, Wilna und St. Petersburg kennenlernen. Ševčenko schrieb später in seiner Autobiographie: «Im Jahre 1832 wurde ich 18 Jahre alt. Als sich die Hoffnungen meines Gutsherrn, aus mir einen guten Lakaien zu machen, nicht erfüllten, gab er schließlic meinen ständigen Bitten nach und schickte mich für 4 Jahre nach Petersburg zu dem Zukunftsmaler Šyrjaev in die Lehre.»

Obwohl Šyrjaev ein reiner Handwerker war, führte er trotzdem von der Kunstakademie übertragene und später bestätigte verantwortliche Arbeiten aus. Hier konnte der junge Ševčenko nicht nur die verschiedenen Maltechniken erlernen, sondern sich auch mit den verschiedenen Stilarten vertraut machen. Und hier trat ein Ereignis ein, das die Wende seines Lebens werden sollte. Während des Abzeichnens antiker Statuen in einem Park lernte er zufällig einen ukrainischen Studenten der Akademie der Künste kennen, der ihn mit einer An-

zahl in der damaligen Kunstwelt bedeutender Persönlichkeiten bekannt machte — mit den Malern Brjullov und Venecianov und mit dem russischen Dichter V. Žukovskij, die ihn an die Gesellschaft zur Förderung der Kunst empfahlen. In ihren Klassen begann Ševčenko zu zeichnen, da er bedacht hatte, daß ihm als unfreiem Menschen der Zugang zur Akademie verschlossen bleiben würde.

In diese Zeit fällt eine Reihe im Vorhaben gewagter und mutiger Kompositionen Ševčenkos auf historische Themen: «Der Tod Lukrezias», «Alexander von Mazedonien», «Der Tod Virginias», «Der Tod des Sokrates», «Der Tod von Bohdan Chmel'nyčkyj». Diese Werke sind in reinem klassizistischen Stil ausgeführt, sie sind reich an dargestellten Personen, und man sieht, daß sie nicht der Beobachtung lebender Modelle entspringen, sondern auf Grund damals populärer Stiche und bekannter Werke der Malerei und Bildhauerei entstanden. Für einen so jungen Künstler, der dazu noch ohne akademische Ausbildung war, bedeuteten sie eine Verheißung der zukünftigen künstlerischen Laufbahn. Es ist nur natürlich, daß man auf sein Talent aufmerksam wurde und daß seine neuen Freunde und Gönner beschlossen, ihm zu helfen. Brjullov malte ein Porträt Žukovskijs, das auf einer Lotterie versteigert wurde; und für den Erlös von 2 500 Rubel wurde Ševčenko aus der Leibeigenschaft freigekauft.

Am Tage nach dem Freikauf aus der Leibeigenschaft (22. April 1838) trat Ševčenko in die Petersburger Akademie der Künste ein.

In diesem Zusammenhang muß auf die ukrainische Tradition der Petersburger Akademie der Künste hingewiesen werden. Von der Zarin Katharina II. gegründet, hatte sie zu ihrem ersten Präsidenten den ukrainischen Künstler Anton Losenko, einen Schüler Davids in Paris. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Kunst in Petersburg praktisch von Ukrainern geschaffen, für die es in der Ukraine keine Wirkungsmöglichkeiten mehr gegeben hatte. Die damaligen bedeutendsten Porträtisten waren Dmytro Levyčkyj, der Sohn Hryhorij Levyčkyjs, des bedeutendsten Graveurs aus Kyjiv, und Volodymyr Borovykovčkyj, dessen Vater und Brüder Ko-

saken und Maler waren. In der Bildhauerei führte fast ohne Konkurrenz Ivan Martos. Sie alle repräsentierten die westeuropäische Kunsttradition, die in der Ukraine bereits seit dem 17. Jahrhundert vorherrschte, in Rußland aber erst im Entstehen war. Andere in der Akademie wirkende Künstler waren ebenfalls selten russischer Abstammung. Švalbe (Schwalbe) war Deutscher, Venecianov Italiener und Bruni schweizerischer Abstammung. Selbst Brjullov, der Lehrer Ševčenkos, stammte aus der germanisierten französischen Familie Brulleau. Nach einem 14jährigen Aufenthalt in Italien war er erst kurz zuvor in Petersburg eingetroffen. Er war bereits berühmt durch das Gemälde «Die letzten Tage von Pompeji», das Walter Scott als «Epopöe» und Hohol als «Universalwerk» bezeichnet hatten. Mit Brjullov wehte ein frischer Wind in die Mauern der Akademie und in ihre veralteten Lehrmethoden. Über letztere beklagte sich auch der russische Kunsthistoriker Gnedič, der schrieb, daß die Schablone das Hauptmerkmal der russischen Kunst der damaligen Zeit sei, so daß man annehmen könnte, «alle Künstler hätten das Malen nach einer Art wie Feldwebel gelernt». Also hatte Ševčenko das Glück, in die Akademie zu dem Zeitpunkt ihrer Belebung durch Brjullov einzutreten.

Das Verhältnis Ševčenkos zu Brjullov hat schon manche umfangreiche Studien und Untersuchungen hervorgerufen. Ševčenko äußerte sich über ihn mit großer Begeisterung. In der Akademie kopierte er einige Bilder Brjullovs. Verschiedene seiner eigenen Werke dieser Periode tragen ausgeprägte Merkmale der Schule Brjullovs. Diese Einflüsse beschränken sich aber nur auf die Akademiejahre Ševčenkos, während er später eigene Wege ging. Es geht hier jedoch nicht so sehr um unmittelbare künstlerische Einflüsse der italienischen Schule der akademischen Malerei, die damals von Brjullov repräsentiert wurde, dessen Einflüsse auf Ševčenko positiv zu werten sind. Es geht hier vielmehr darum, daß Ševčenko in der Umgebung dieses Künstlers — innerhalb und außerhalb der Akademie — seinen intellektuellen Wissensschatz durch kulturelle Werte unermesslich bereicherte, die er anderswo zu erwerben nicht in der Lage gewesen wäre. Deswegen ist dieser Formungsprozeß Ševčenkos als Maler auch im Hinblick auf seine Dichtung von

großer Bedeutung. Die Vielseitigkeit seiner Ausbildung hatte er auch immer vor Augen, als er später seine Studentenjahre in dem biographischen Roman «Der Künstler» beschrieb.

Im Frühjahr 1845 absolvierte er die Akademie mit zwei Silbernen Medaillen und mit dem Titel eines «freien Künstlers». Er reiste danach zum zweitenmal in die Ukraine und arbeitete hier in der Archäographischen Kommission, deren Aufgabe die Erforschung und Aufzeichnung ukrainischer Altertümer und Kulturdenkmäler war. In der Ukraine entstanden seine besten Porträts, die Porträts Majevska's, Kuliš's, der Fürstin Kejkua-tova, die nicht nur durch die meisterhafte Darstellung bezaubern, sondern auch durch anspruchsvollen und erlesenen Geschmack, Anmut und Schönheitssinn, sowie durch psychologisches Einfühlungsvermögen in jedes seiner Modelle. Besonders wichtig sind seine Genrebilder wie «Die Bauernfamilie» und «Auf der Weide». Noch während der Petersburger Periode, als er sich fern der Ukraine ukrainischen Themen gewidmet hatte, war das Ergebnis stets eine gewisse Trockenheit und Konventionalität gewesen, die dem Mangel an unmittelbarer Beobachtung des Lebens entsprangen. Dergestalt sind auch seine Kompositionen aus der Petersburger Periode «Zigeunerin» und «Katharina» (1842), die Illustrationen zu seinem gleichnamigen Gedicht darstellen. Auf den Bildern, die unmittelbar in der Ukraine entstanden, schwindet die Stilisierung, die akademische Starrheit und die Abhängigkeit vom Modell, an ihre Stelle tritt eine für die ukrainische Landschaft typisch verspielte Farbe, eine Gefühlslyrik, die fast an den Impressionismus erinnert. Hier wurde Ševčenko zum Wegbereiter der ukrainischen Kunst der künftigen Epochen.

Zu dieser Zeit gedachte Ševčenko drei Serien von Stichen herauszugeben, deren Thema die Natur, Lebensart und Geschichte der Ukraine sein sollte. Von diesem Vorhaben vermochte er nur die erste Ausgabe von sechs Radierungen «In Kyjiv», «Kloster von Vydubec», «Brautwerber», «Geschenke in Čyhyryn», «Märchen» und «Dorfgericht» zu verwirklichen. Obwohl sie nur in einer beschränkten Auflage erschienen, sicherten sie Ševčenko eine große Popularität und bestätigten ihn als einen der führenden ukrainischen Künstler.

Das charakteristische Merkmal dieser Radierungen ist, daß der Klassizismus durch den neuen und frischen Zug des Realismus ersetzt wird.

Die Jahre 1845-47 gehörten zu den regsten und produktivsten seines Schaffens als Maler und Dichter. Es spiegelt sich hier sein unmittelbares Zusammentreffen mit den Kulturdenkmälern der ukrainischen Vergangenheit. Aber während der Maler Ševčenko nur Tatsachen registriert, die Erinnerungen und die Lebensart fixiert, unter der er aufgewachsen war, kam in seinen Gedichten die elementare Reaktion auf die Unterdrückung der Ukraine zum Ausdruck. Das war nicht mehr nur Begeisterung für die Vergangenheit und Gegenwart der Ukraine — betrachtet aus der Perspektive der Petersburger Nebel — sondern eine konkrete historiosophische Synthese der Vergangenheit, die sich in Gedichten wie «Die große Gruft», «Das aufgewühlte Steppengrab», «Subotiv», «Der Traum» und «Kaukasus» offenbarte. Während V. Belinskij die ersten Gedichte Ševčenkos noch mit Nachsicht behandelt hatte, sie seien sozusagen eine nützliche Lektüre für das einfache Volk, so erblickte er im Laufe der Zeit in Ševčenko einen Feind, seinen eigenen und den des russischen Imperiums, und wandte sich mit Wut gegen ihn. Auch das Imperium selbst schlug mit aller Härte und Strenge zu. Während etwa früher Puškin für seine «aufrührerischen Gedichte» nach Odessa verbannt worden war — in eine Stadt mit einer Oper, mit Austern und ausländischen Weinen (was von dem Dichter meisterhaft im «Evgenij Onegin» geschildert wird), wurde über Ševčenko folgendes Urteil gefällt: «Der Künstler Ševčenko, der über einen kräftigen Körperbau verfügt, wird wegen der aufrührerischen und frechen Gedichte als gemeiner Soldat in das Orenburger spezielle Korps verbannt». Eigenhändig fügte Zar Nikolaus I. hinzu: «unter allerstrengste Aufsicht zu stellen, mit dem Verbot zu schreiben und zu zeichnen».

Ševčenko wurde am 5. April 1847 verhaftet und nach der Verurteilung in die Festung Orsk im asiatischen Teil Rußlands, dem heutigen Kasachstan, verbannt. Im damaligen russischen Imperium stand der Soldat in der sozialen Stufenleiter unter dem Leibeigenen an letzter Stelle. Allein dieses Bewußsein

war schon deprimierend. An die Fürstin Repnin schrieb Ševčenko: «Stellen Sie sich einen gemeinen Garnisonssoldaten vor, zerzaust, unrasiert und mit einem riesigen Schnurrbart, dann wissen Sie, wie ich aussehe». In einem anderen Brief schrieb er, daß er früher die Natur als das vollkommenste Bild auf Erden betrachtet habe, und jetzt hätten sich gleichsam seine Augen geändert: weder Linien noch Farben, nichts sehe er mehr. «Dieses Gefühl wird doch nicht etwa für ewig verloren gegangen sein», fragte er sich selbst voller Unruhe. In einem Brief an Lyzohub schrieb er später: «Selbst wenn Raffael hier wieder auferstehen sollte, so würde er nach einer Woche an Hunger sterben, oder bei einem Tataren Ziegen hüten; so sind hier die Menschen». «Selbst ein Gericht unter dem Vorsitz des Satans — schrieb er in sein Tagebuch — wäre nicht fähig, ein solches unmenschliches Urteil zu fällen, während die Vollstrecker seines Urteils es mit erschreckender Genauigkeit ausgeführt haben. Der Heide Augustus, der Naso in die Verbannung schickte, verbot diesem nicht, zu schreiben oder zu zeichnen, während der Christ N(ikolaus) mir sowohl das eine wie das andere verboten hat» . . .

Trotz des persönlichen Verbots des Zaren gelang es Ševčenko im folgenden Jahre (1848) dennoch, als Maler und Zeichner auf einem Schiff unterzukommen, das den Aralsee erforschte. Auf Grund einer Denunziation wurde er jedoch erneut verhaftet und an einen noch schlimmeren Ort verbannt — in die Festung Novopetrovsk am Kaspischen Meer, wo er einer strengeren und härteren Aufsicht unterlag. Sein ständiger Bewacher stülpte alle seine Taschen nach außen und kontrollierte, ob er einen Bleistift besitze. Erst 1852 erlaubte ihm der neue Kommandant, sich mit der Bildhauerei zu befassen, da diese im Verbot des Zaren nicht erwähnt war. Ungeachtet aller Schwierigkeiten konnte Ševčenko auch unter diesen Umständen schöpferisch arbeiten. Aus dieser Periode der Verbannung haben wir ganze Reihen von Zeichnungen und Aquarellen von Landschaften und völlig neuen Themen — der Darstellung der Lebensart der Kasachen und Kirgisen; es waren die ersten Bilder dieser Art in der ukrainischen Kunst.

In psychischer Hinsicht ist die geistige Haltung Ševčenko während dieser Periode der Verbannung bis zur Freilassung im Jahre 1857 außergewöhnlich interessant, und sie wird als Thema noch oft die Forscher und Dichter begeistern und bewegen. Wie wir wissen, hat Ševčenko in der Zeit von 1850-57 nicht ein einziges Gedicht geschrieben (oder es ist uns kein einziges erhalten geblieben), auch in seiner Malerei war diese Periode nicht sehr bedeutsam. Offensichtlich kam es damals in seiner Seele zu einem gewissen Umbruch, denn man sieht, daß er sich innerlich absonderte und nur lebte, um zu überleben. Einsame Bäume in der Wüste, wilde Felsen, das Meer mit Schiffen, Umrisse von Pferden in der Wüste — das sind die Motive seiner Bilder während dieser Zeit. Wärme strahlen seine Motive mit Kasachen und Kirgisen aus. Sich selbst stellte er oft von einer Kinderschar umgeben dar, er malte die Einheimischen bei ihrer Arbeit; niemals vergaß er sich selbst in der interessanten «Rembrandtschen» Manier darzustellen. Erst in dem Augenblick, als er Aussicht hatte, freigelassen zu werden, lebte er geistig wieder auf.

Die Frucht dieser Periode des Ausharrens ist in der Literatur das «Journal» (Tagebuch) Ševčenko, das Produkt einmaliger «philosophischer Faulheiten» eines reifen Intellektuellen, in dem man viel Material zur Ästhetik des Maler-Poeten finden kann, und in der Malerei — eine Reihe von Zeichnungen zum Gleichnis vom Verlorenen Sohn. Hier wollte Ševčenko die von ihrem Lebensweg verschlagenen «verlorenen Söhne» darstellen, die er in den Gefängnissen des russischen Imperiums angetroffen hatte, dessen geistiges Produkt sie waren. Man darf jedoch mit Sicherheit annehmen, daß Ševčenko das eine hohe Moral predigende Thema des Evangeliums wählte und es in seine Zeit verlegte, um diese Zeichnungen veröffentlichen zu können und auf diese Weise die Wirklichkeit in den Gefängnissen des russischen Imperiums zu enthüllen. Nur auf diese Weise konnte er die Zensur umgehen. Auf jeden Fall sind Zeichnungen aus dieser Reihe wie «Die Bestrafung mit dem Klotz» (der Verurteilte hat einen Holzkeil im Mund), «Spießrutenlaufen» und «In der Kaserne» einmalige Meisterwerke, die von der Kritik bereits mit den Bildern Hogarths und Goyas verglichen

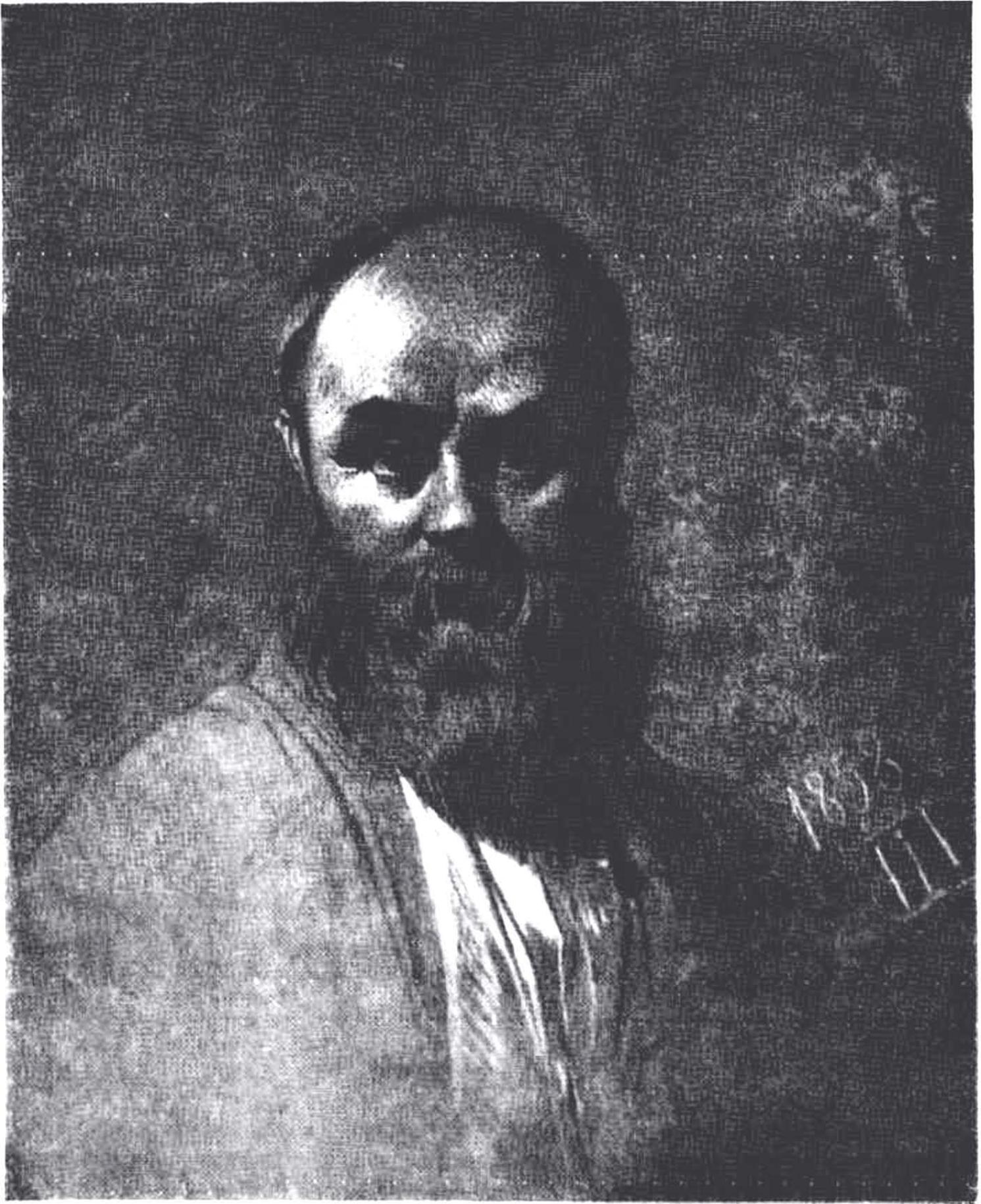
wurden. Vor Ševčenko hatte niemand — weder in der ukrainischen noch in der russischen Kunst — diese Leere der russischen Nacht so überzeugend und tiefgründig dargestellt.

In die letzte Periode seines künstlerischen Schaffens gehören seine Selbstbildnisse. Von diesen gibt es eine ganze Anzahl, und sie stellen wahrscheinlich ein einmaliges menschliches Dokument in der Kunst und Literatur der ganzen Welt dar. Wenn man sie nebeneinander stellt, so sieht man, was das Leben aus einem menschlichen Wesen machen kann. Auf seinen ersten Selbstbildnissen sieht er wie ein Byronischer Typ oder wie ein schick gekleideter Geck aus; auf den Selbstbildnissen aus der Zeit der Verbannung wirkt er gereifter, ernsthafter, er besitzt ein durch Leiden und Schikanen geprüftes Gesicht mit einem tiefen und fragenden Blick. Die Bilder aus den letzten Jahren der Verbannung zeigen einen glatzköpfigen, bärtigen alten Mann, obwohl er damals erst ungefähr 45 Jahre alt war. In nicht ganz 20 Jahren ging diese gewaltige Veränderung vor sich, und ihre ganze Tragik hat uns der Künstler selbst offenbart, wahrscheinlich ohne diese Absicht zu haben.

Während der letzten Jahre seines Lebens (bis 1861) widmete sich Ševčenko den Stichen. Er war sich dessen bewußt, daß er durch die erzwungene 10jährige Pause in seiner Malerei alle Wünsche und Hoffnungen auf neue Errungenschaften und Erfolge als Maler aufgeben mußte, um so mehr, als er aus der Verbannung als kranker Mensch zurückgekehrt war. Aus der Reihe der mit tiefem psychologischen Einfühlungsvermögen angefertigten Stiche und Porträts hebt sich sein letztes Selbstbildnis hervor, auf dem er mit einem Bauernpelz und einer Pelzmütze bekleidet ist — ein wahrhaft majestätisches Bild des geistigen Herrschers der Ukraine.



Nach dieser Darstellung des künstlerischen Schaffens Ševčenkos möchte ich nochmals zu einem interessanten Thema zurückkehren — zu dem gegenseitigen Verhältnis zwischen seiner Malerei und seiner Dichtung, das stets die Erforscher seines



Selbstbildnis
schwarzer und weißer Bleistift 1858

Schaffens bewegen wird. Zwar nahm jede der beiden künstlerischen Ausdrucksformen in seinem Schaffen eine selbständige Stellung ein, trotzdem gab es schöpferische Triebe, die in ihrer Art hier wie dort ihren Niederschlag fanden. Das Schaffen Ševčenkos als Maler war der Ausdruck eines seiner Fähigkeiten und Mittel bewußten Kenners und Meisters der Kunst. Er besaß die Fähigkeit, auf seine persönliche Art an die Lösung irgendeines Problems der Malerei heranzugehen, es zu verwirklichen und in einer Form wiederzugeben, die ihm eigen war und den Ausdruck seiner künstlerischen Ästhetik darstellte. Obwohl das dichterische Schaffen Ševčenkos in seinem Charakter mehr dynamisch und die Malerei eher statisch war, sollte man daraus nicht folgern, daß zwischen ihnen irgendwelche Gegensätze bestanden. Im Gegenteil, sie ergänzten sich gegenseitig: sie vertrugen sich miteinander aus dem Grunde, weil Ševčenko jede dieser Richtungen in Rahmen ihrer ursprünglichen Aufgaben beließ und keine der anderen unterordnete.

Es würde der Wahrheit nicht entsprechen, wollte man behaupten, Ševčenko habe seine eigenen Werke nicht selbst illustriert. Außer den Illustrationen für die «Katharina», die gleichsam eine Synthese dieses seines Gedichtes darstellen, fertigte er auch noch für den «Sklaven», für die «Nonne Marjana» und für die «Blinde» Illustrationen an. Die Tatsache, daß diese Illustrationen einen Zusammenhang mit seiner Dichtung haben, darf kein Kriterium für ihre etwaige höhere Bewertung bilden. Dagegen kann dieses Zusammengehen von Malerei und Dichtung bei der Erforschung der Psychologie seines Schaffens von Bedeutung sein. Das ist besonders dann interessant, wenn er ein paralleles Werk der Dichtung und Malerei ohne illustrierende Absicht geschaffen hat, wenn jedes dieser Werke unabhängig vom anderen, jedoch auf Grund desselben Gefühls und Empfindens entstanden war. Solche Analogien kann man bei einigen seiner Aquarelle von Kos-Aral und bei den Gedichten dieser Periode feststellen, in denen die Öde und Einsamkeit der Steppe und des Sees dargestellt sind. Eine interessante Tatsache haben wir in einem von Ševčenko erlebten Steppenbrand. Am 12. April 1848 hatte er Gelegenheit, einen solchen Steppenbrand zu beobachten und gleichzeitig zu malen. Dasselbe Er-

iebnis dieses mächtigen Feuers stellte er später in der Novelle «Die Zwillinge» dar, in der die Prosabeschreibung mit dem gemalten Bild übereinstimmt. Gleichzeitig finden wir einen Abglanz dieses Brandes in dem Gedicht «Hinter Gottes Tür lag eine Axt». Aber hier ist der Brand keine Beschreibung mehr, er wird gesteigert zu apokalyptischen Ausmaßen: Die riesige Rauchwolke verdeckt die Sonne, es entsteht eine Finsternis, in den Seen kocht das Wasser, die Menschen schreien, die Tiere heulen und flüchten in den Schnee Sibiriens. Aber nicht der Brand war das Hauptthema des Gedichtes: Ševčenko wollte vor diesem Hintergrund eine poetische Legende über einen heiligen kirgisischen Baum entwickeln, der inmitten der ausgebrannten Wüste steht und dem das Feuer nichts anhaben kann.

An diesem Beispiel erkennen wir die schöpferischen Mittel des Malers und Dichters. In der Malerei und in der Prosa beschrieb er seine Erlebnisse und Empfindungen real, in den Gedichten ließ er dagegen seiner Einbildung freien Lauf, und diese überträgt alles auf die übernatürliche Ebene, denn der Dichter ist nicht wie der Maler an die Form des Gegenstands gebunden, er muß sich nicht an die Natur halten.



Der künstlerische Nachlaß Ševčenkos ist sehr umfangreich. Es sind ungefähr 850 Werke Ševčenkos erhalten geblieben, außerdem sind weitere 250 Werke bekannt, die bis heute entweder noch nicht entdeckt wurden oder verschollen sind. Man muß in Betracht ziehen, daß die große Popularität Ševčenkos dazu geführt hat, daß weitere 250 Gemälde und Bilder von verschiedenen Kennern oder aus Tradition Ševčenko zugesprochen werden. Die meisten seiner Werke werden im Staatlichen Ševčenko-Museum in Kyjiv und in der Akademie der Wissenschaften der USSR in Kyjiv aufbewahrt.

Das künstlerische Schaffen Ševčenkos ist das Thema zahlreicher spezieller Studien und Untersuchungen von Kunstwissenschaftlern. Die wichtigsten dieser Arbeiten stammen von folgenden Autoren: O. Novyčkyj, K. Seročkyj, M. Ernst, M. Bu-

raček, S. Raevskij, D. Antonovyč, V. Sičynskýj, P. Hovdja. Eine Gesamtausgabe des bekannten künstlerischen Nachlasses von Ševčenko begann der Verlag der Akademie der Wissenschaften (Kyjiv 1961) unter der Obhut des Instituts für Kunstwissenschaft und des Staatlichen Ševčenko-Museums in Kyjiv herauszugeben. Bisher sind bereits die beiden ersten von den insgesamt geplanten vier Bänden erschienen. Der Redakteur dieser Gesamtausgabe ist der Direktor des Instituts für Kunstwissenschaft, der Maler Vasyl Kasjan. Die Ausgabe enthält verhältnismäßig gute Reproduktionen, obwohl sie noch weit von dem Niveau entfernt sind, das wir bei ähnlichen «bourgeoisien» Ausgaben als selbstverständlich voraussetzen.

Russische
Staatsbibliothek
München

Die Farbtafeln — Reproduktionen der Werke von Ševčenko — sind freundlicherweise vom Verlag Molode Zytia, München, zur Verfügung gestellt worden. Sie erschienen vorher in folgenden Veröffentlichungen:

Taras Shevchenko — Poems, ausgewählte Gedichte, in englischer, französischer und deutscher Sprache mit ukrainischem Paralleltext unter der Redaktion von Prof. Jurij Luckyj — 116 Seiten und 8 farbige Tafeln, Verlag Molode Zytia, München, 1961.

Taras Ševčenko — Sein Leben und sein Werk, unter der Redaktion von Jurij Bojko und Erwin Koschmieder, XVI, 492 Seiten mit 12 einfarbigen und 8 farbigen Tafeln, Verlag Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1965.

Der Herausgeber

INHALTSVERZEICHNIS

E.Š. Koschmieder: Begrüßungsworte zur Feier des 100. Todestages des Dichters Taras Ševčenko am 9. Mai 1961	7
Juurij Bojko: Taras Ševčенокos Leben	11
A.Š. Schmaus: Taras Ševčenko, der Dichter und sein Volk .	19
Juurij Bojko: Taras Ševčenko als Dichter	31
A.Š. v. Kultšytskij: Ševčenko-Kult in tiefenpsychologischer Sicht	47
Die Theorie der Archetypen als Strukturelemente des kollektiven Unbewußten	50
Das Verhältnis der Dichtung zum Archetypischen und methodologische Hinweise auf tiefenpsychologische Erforschung der literarischen Werke	54
Die hermeneutische Deutung gewisser Gedichte Ševčенокos im Jungschen Sinne	57
a) Perebendia	57
b) Kaukasus	61
c) Neophyten	66
Das »mythische Bewußtsein« des ukrainischen Volkes und seine »Projektionen« auf die Menschen- und Dichtergestalt Ševčенокos	70
Svvjatoslav Hordynškyj: Ševčenko als Maler	79

