

STEPHAN KESSLER

## Wenn man vom Teufel spricht

---

Ewa Stryczyńska-Hodyl, *Diabeł w literaturze litewskiej i łotewskiej od połowy XIX do połowy XX wieku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2008, 271 p. (Filologia Bałtycka, Nr. 4), ISBN: 83-232186-6-1

---

In ihrer Habilitationsschrift geht es Stryczyńska-Hodyl erklärtermaßen darum, die Anwesenheit der lettischen und litauischen Literatur in einer allgemeinen europäischen Literaturgeschichte nachzuzeichnen. Dazu will sie weder die altbekannten kulturellen Zusammenhänge, noch mündliche, folkloristische Traditionen bemühen, sondern anhand ausgewählter Prosawerke Motivgeschichte schreiben. Im Mittelpunkt steht dabei die Figur des Teufels. Er verbindet solche Autoren der europäischen Literatur wie Dante, Milton, Marlow, Goethe und Bulgakow mit, erstens, dem – zu Unrecht! – außerhalb Litauens kaum bekannten Autor Kazys Boruta, dessen Roman *Baltaragio malūnas* (*Die Mühle des Baltaragis*, 1945, überarbeitet 1965<sup>2</sup>) Stryczyńska-Hodyl ein eigenes Kapitel (das fünfte ihrer Arbeit) widmet, und mit, zweitens, einigen – leider – außerhalb Lettlands ebenfalls unbekanntem Autoren. Letztere konzipierten ihre Werke (und somit auch die darin auftretenden Teufelsgestalten) zudem vor dem Hintergrund des *grand-père* der lettischen Literatur, Andrejs Pumpurs, und seines zentralen Werkes, des später zum Nationalepos avancierten Verswerkes *Lāčplēsis* (*Der Bärenreißer*, 1888). Beiden, Pumpurs' Teufeln und ihrer sich anschließenden literarischen Rezeption in Lettland, widmet Stryczyńska-Hodyl ebenfalls ein eigenes Kapitel (das vierte in ihrer Arbeit). Zuvor muss sie jedoch logischerweise etwas Genaueres über die gewählte *res communis et comparationis* sagen, also über die Figur des Teufels bzw. über die Motive, in denen er in der lettischen und litauischen Literatur erscheint. Hierfür holt sie weit aus, indem sie dem Teufel in der Folklore der Balten, der Widerspiegelung einiger „teuflischer“ Volksmotive in den Werken weiterer lettischer und litauischer Autoren und dem Echo von faustischen, dantesken und antiken Sujets

in wiederum weiteren lettischen und litauischen Werken je ein Kapitel (es sind die ersten drei ihrer Arbeit) widmet.

Man kann nun Stryczyńska-Hodyls Arbeit in zwei Richtungen lesen: so, wie sie den Stoff darbringt, d.h. von den folkloristischen und europäischen Einflussphären in Richtung auf die Autoren und ihre Teufelsbilder, oder umgekehrt als Analyse von Borutas *Baltaragio malūnas* (denn sie ist von Art und Umfang her die zentrale), der eine Darstellung des literaturhistorischen Horizonts, vor dem Boruta gearbeitet hat, und ein intertextueller Vergleich mit dem, was in der lettischen, litauischen und sonstigen europäischen Literatur Entsprechendes geschrieben worden ist, vorausgeht. Egal wie man es tut, beide Male wird Stryczyńska-Hodyls Arbeit den Leser bereichern. Schon die Vielzahl der Werke, in denen Teufelsgestalten in den baltischen Literaturen eine Rolle spielen und die die Autorin untersucht hat, ist bewundernswert: Außer den bisher genannten sind es v.a. Marcelinas Šikšnys' *Velnio tiltas ant Nemuno* (*Die Teufelsbrücke über die Memel*, 1895), Motiejus Gustaitis' „Boba ir velnias“ („Die Alte und der Teufel“, 1902), Stasys Matulaitis' *Pragaro gelmės* (*Das Innere der Hölle*, 1904), Lazdynų Pelėdas „Davatka“ („Die Betschwester“, 1905), Juozas Lozoraitis' „Vilkaujos džekonas“ („Der Dekan von Vilkauja“, entst. um 1900), Julius Kaupas' „Kaip velnias Juoduodegis blogais keliais nuėjo“ („Wie Teufel Schwarzbrand auf krumme Wege gelangte“, 1948), sein *Daktaras Kripštukas pragare* (*Dr. Leisetritt in der Hölle*, 1948), Rūdolfs Blaumanis', *Velniņi* (*Die Teufelchen*, 1895), Aspazijas *Velna nauda* ('Teufelsgeld', *Das verfluchte Geld*, 1933), Jānis Rainis' *Spēlēju, dancoju – velnu nakts* (*Ich spiele, ich tanze – die Teufelsnacht*, 1915), sein *Uguns un nakts* (*Feuer und Nacht*, 1905), Kārlis Skalbes *Kaķīša dzirnavas* (*Die Katzenmühle*, 1913), Jānis Jaunsudrabiņš' *Jaunsaimnieks un velns* (*Der Neubauer und der Teufel*, 1933), Andrejs Upītis' *Doktora Mārtiņa viesis* (*Dr. Martins Gast*, 1930), Ignas Šeinius' *Vyskupas ir velnias* (*Bischof und Teufel*, 1959), Sofija Čiurlionienė–Kymantaitė „Kelionė po Lietuvą su pikčiuku“ („Reise mit einem bösen Geist durch Litauen“, 1908), Jēkabs Lautenbach–Jusmiņš' *Dievs un velns* („Gott und Teufel“, 1885), Ansis Lerhis–Puškaitis' *Kurbads – senlatvju varonis* (*Kurbads – ein altlettischer Held*, 1891), Māra Zālītes *Lāčplēsis* (*Der Bärenreißer*, Rockoper, uraufgef. 1988) und Valdis Zeps' „Ķēves dēls Kurbads – pasaka“ („Kurbads, Sohn einer Stute – ein Märchen“, 1959, vollst. 1970). Da ist es etwas schade, dass Stryczyńska-Hodyls Arbeit kein Register hat.

Nun geht es also um teuflische Motive und um die Gestalten des Teufels in ihnen. Das hat zur Folge, dass die genannten Werke und Autoren selten in ihrem literatur- und allgemeingeschichtlichen Zeithorizont verortet werden. Obwohl es klar ist, dass eine strukturell-intertextuelle Arbeit zu Motiven und Typen dies nicht zu leisten hat, erscheint es manchmal etwas misslich, insbesondere bei solchen auch heute noch hochpolitischen Autoren wie Pumpurs oder Upīts. Die Autorin hat dem entgegenzuwirken versucht, indem sie in der Einleitung einen (gelungenen zu nennenden) vergleichenden Überblick über die Geschichte der lettischen und litauischen Literatur gibt; allerdings endet er mit dem 19. Jahrhundert, sodass die allgemeine und Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts für Lettland und Litauen beim Leser als bekannt vorausgesetzt werden.

Das erste Kapitel, das die Teufelsgestalt in der litauischsprachigen und lettischsprachigen Volkskunst behandelt, ist insofern nicht unproblematisch, als Stryczyńska-Hodyl die „Aussagen“ der Folkloretexte auf eine Ebene spiegelt. Es ist aber davon auszugehen, dass die reiche Folkloreüberlieferung in Lettland und Litauen sowohl zeitlich als auch typologisch verschiedene Zeithorizonte bzw. Teufelsgestalten tradiert hat. Diese werden nun in der Arbeit zusammengeschmolzen. Auch dies ist eine Konsequenz des typologischen Ansatzes, insofern das erste Kapitel „nur“ herausarbeiten will, woran man eine folkloristische Teufelsgestalt erkennt kann bzw. was der sozusagen allgemeine folkloristische *background* der behandelten Autoren gewesen ist.

Nachdem der folkloristische Teufel durch sein Aussehen, seine Synonyme und Umschreibungen, seine Wohnorte, seine Eigenschaften und Metamorphosen sowie durch seine Stellung im Götterhimmel beschrieben wurde, werden von Stryczyńska-Hodyl im zweiten Kapitel ihrer Arbeit einige folkloristische Motive in verschiedenen Werken der Kunstdichtung weiterverfolgt: Teufelssteine, teuflische Boshaftigkeiten und Schabernack, die Überlistung des Teufels und Figuren, die aus der Hölle fliehen können, das Spannende an der Welt des Teufels und der Teufel als Schatzwächter. Dazu tritt ein recht ausführliches Kapitel zu Jaunsudrabiņš' *Jaunsaimnieks un velns*, in dem der Teufel die Kräfte der Natur verkörpert. Hier ist eine dritte Konsequenz des typologischen Ansatzes zu bemerken, die etwas misslich wirkt: die interpretatorische „Blutarmut“. Wenn wir das alles wissen, was uns Stryczyńska-Hodyls Arbeit bis hierher vermittelt hat, so stellt sich uns zwangsläufig auch diese Frage, was uns das neue Wissen für das Verständnis der von ihr untersuchten Werke bringt. Dazu erfahren wir

so gut wie nichts. Erst in den Kapiteln zu Pumpurs' und Borutas Werken wird der teuflische Erkenntnisgewinn auch interpretatorisch verwertet. Nun kann aber – ganz typisch für Vorgehensweisen, die auf hermeneutischen Prozessen basieren – das Ausklammern allgemeiner interpretatorischer Schlussfolgerungen ungünstig auf die Analyse der speziellen Textstellen und ihrer Teufelsgestalt zurückwirken. Gerade an der Analyse von Jaunsudrabiņš' *Jaunsaimnieks un velns* kann man das sehen. Einerseits verhält es sich so, wie Stryczyńska-Hodyl herausarbeitet, dass der Teufel dieses Romans die Kräfte der Natur verkörpert. Andererseits lebt er in einem See bei der Hütte einer Figur namens *Manga*. In sie verliebt sich der sozusagen Held des Romans, der Neubauer *Krasts*, nachdem er in seiner Ehe unglücklich wurde. Die ganze Beziehung hat aber keine Zukunft, *Manga* hat das Nachsehen. Der Teufel versucht nun die unglückliche *Manga* zu einer Untat anzustiften, aber das gelingt ihm nicht. Das ist für den Leser eine überraschenden Wendung; der Autor hat hier mit einer Erwartungshaltung gespielt. Ähnliches wiederholt sich bezüglich des Gesamtkonzeptes des Romans. Mit dem Erscheinen des Teufels in der erzählten Welt wird generell eine Erwartung beim Leser erzeugt: Man erwartet, dass er *Krasts'* Wirken empfindlich stören wird. Doch es kommt ganz anders. Der Teufel ist höchst zufrieden mit dem, was *Krasts* im Allgemeinen und mit *Manga* im Besonderen tut. So scheint es am Ende *Krasts* selbst zu sein, der als Neubauer das Landleben stört und an seinem eigenen Untergang arbeitet. Der Teufel ist dabei nur ein „zeitentrückter“ Beobachter (vielleicht die Position des impliziten Lesers); Jaunsudrabiņš hat den Leser an der Nase herumgeführt, aber geschickt einen Spannungsbogen erzeugt, der die im Grunde ja banale Geschichte aufwertet und zum fiktiven Erzähler eine zusätzliche Bewertungsperspektive hinzufügt. Auch „all dies“ gehört zur Teufelsgestalt.

Im dritten Kapitel von Stryczyńska-Hodyls Arbeit lernen wir den Teufel als Verführer und als Reisebegleiter kennen. Zu diesen Typen gibt es Vorbilder aus der europäischen Kunstdichtung. Auch die Rückkehr aus der Hölle und die Orfeus-Figur sind bekannte Motive europäischer Literatur. Stryczyńska-Hodyl geht hier sehr gründlich vor und legt ihren Schwerpunkt auf die Analyse von Rainis' *Spēlēju, dancoju – velnu nakts*. Im vierten Kapitel wendet sie sich dann Pumpurs' *Lāčplēsis* zu. Besonders beeindruckend ist hierbei, dass sie auch die zeitgenössischen „Paralleltexte“ in Betracht zieht. Pumpurs steht nämlich textuell in einer Gruppe von Autoren, die alle irgendwie auf ähnliche Art

versuchten ein „mythisches“, klassisches Versepos zu schreiben. Stryczyńska-Hodyl analysiert in diesem Zusammenhang Lautenbach-Jusmiņš' *Dievs un velns* breiter, weil es Pumpurs' Werk sehr ähnlich sein soll, und sie widmet Lerhis-Puškaitis' *Kurbads – senlatvju varonis* ein eigenes Unterkapitel. Interessant ist beide Male, dass dem Teufel, der in den Werken zum muskelbepackten Riesen mutiert ist, entsprechende mythische Heroen gegenüberstehen und dass beide Teil einer Darstellung des richtigen Glaubens sein sollen – der des verlorengegangenen heidnischen Glaubens der alten Letten. Von hier aus spinnt Stryczyńska-Hodyl den Faden weiter zu Rainis, Zālīte und Zeps. Diese Autoren sahen im Teufel und dem Heroen vor allem den Antagonismus von Gut und Böse und haben ihre eigenen Werke in Nachfolge von Pumpurs entsprechend akzentuiert. Typologisch besteht die Schwierigkeit, dass in den analysierten Werken mehrere Teufelsgestalten gleichzeitig auftreten können, seit Pumpurs z.B. in der Figur des „Krummütze“ (lett. *Likcepure*). Wie Stryczyńska-Hodyl erweisen kann (S. 169), muss diese Figur zwar in Anlehnung an folkloristische Formen Luzifers entstanden sein, ist aber letztendlich ein eigenständiges Produkt der Kunst; sie repräsentiere in den analysierten Werken die der Nation bzw. dem Volk feindlichen Kräfte (S. 200).

Die Analyse von Borutas' *Baltaragio malūnas* in Kapitel 5 der Arbeit von Stryczyńska-Hodyl fällt, wie erwähnt, am ausführlichsten aus. Des Teufels und seiner „hintergründigen“ Mitarbeiter gibt es mehrere; und dennoch präsentiert Boruta kein Pandämonium, sondern – wie Stryczyńska-Hodyl erweisen kann – ein ausgefeiltes folkloristisches Figureninventar zwischen Himmel und Hölle, in dem der Teufel *Pinčukas* die Schlüsselrolle einnehme und alle Fäden der erzählten Geschichte in der Hand halte. Zu Recht fragt Stryczyńska-Hodyl nach dem Sinn dieser Darstellung und ob man sie real, phantastisch oder symbolisch ausdeuten solle. Hier gibt sie leider nur bescheidene Hinweise auf Antworten in jede der drei Richtungen (S. 252).

Stryczyńska-Hodyl kann *summa summarum* zeigen, dass die von ihr behandelten Autoren der litauischsprachigen und lettischsprachigen Literatur zwar sehr stark folkloristisch geprägt gearbeitet haben, dass sie aber im Großen und Ganzen bestimmte Gestalten und Motive der europäischen Kunstdichtung tradiert oder ihr hinzugefügt haben. Stryczyńska-Hodyl zeigt im zentralen Kapitel ihrer Arbeit, dass Borutas' *Baltaragio malūnas* vor diesem intertextuellen Horizont eine Ausnahmeerscheinung darstellt, weil es extensiv aus der

Ikonografie und Motivid der litauischen Folklore schöpft. Stryczyńska-Hodyl hat eine umfangreiche, vielschichtige, interessante Zusammenhänge zeigende, sehr lesenswerte und sehr lesbare Arbeit zur Motivforschung und Ikonografie des Teufels vorgelegt, die wir jedem literaturwissenschaftlich orientierten Leser wärmstens empfehlen!