



Peter Rau

Kosta Racin und die deutsche Dichtung.

Eine deutsche Lektüre der „Weißen Dämmerungen“¹

Es ist nicht nur Theorie, sondern auch satte Erfahrung nach 13 Jahren Arbeit in der Vermittlung zwischen Makedonischem und Deutschem, wenn wir sagen, dass es kaum ein interessanteres Paradigma gibt für interkulturelles Verstehen als die Beziehungen zwischen dem Makedonischen und dem Deutschen.

Es gibt viele Besonderheiten in dieser Beziehung – und auf deren beiden Seiten –, die diese These begründen. Uns, die wir es als Deutscher mit dem großen makedonischen Poeten Kosta Racin zu tun haben, liegt natürlich die kulturelle, und hier insbesondere die literarische, konkret in diesem Fall die lyrisch-poetische und damit natürlich die poetologische Dimension am Herzen.

Bei der Begegnung mit etwas noch Neuem, Unbekanntem, sei es aus der eigenen, sei es aus einer noch fremderen Kultur, lehrt uns die Hermeneutik, dass zwei Erwartungshorizonte aufeinandertreffen: der Erwartungshorizont des Rezipienten, des Lesers also bzw. Zuschauers, und der Erwartungshorizont des Werks, der nicht mit dem des Autors identisch ist. Die beiden Erwartungshorizonte geraten miteinander in ein dynamisches Verschmelzen – so lehrt uns der große Denker Hans Georg Gadamer. Das bedeutet nicht das Auflösen des einen Horizonts im anderen, auch nicht die Schaffung eines einzigen gemeinsamen Horizonts, sondern führt zu zwei neuen Horizonten, deren Bezug den Text der Deutung determiniert, aber keiner endgültigen Deutung, sondern eines Beitrags zur generell unabschließbaren Deutungsgeschichte, die nichts anderes ist als der interkulturelle oder der intrakulturelle Dialog selbst.

Aber werden wir konkret. Welche Erwartungshorizonte öffnen sich, wenn ein Deutscher die Gedichte von Kosta Racin liest? Präexistent ist da zunächst der poetologische Erwartungshorizont. Der deutsche ‚gebildete‘ Leser, Korrespondent des poeta doctus, stellt den makedonischen Poeten natürlich in sein poetologisches Weltbild, das von der Epoche der Moderne und ihrer Poesie geprägt ist (wobei gerade die lyrische Moderne, wie sie die Poeten sehen, eigentlich immer schon auch Postmoderne ist). Dabei wird sich aber unzweifelhaft bemerkbar machen, dass der deutsche poetologische Horizont seine Besonderheit(en) hat.

Die westeuropäische Poesie in der Moderne führt in die Richtungen, die Hugo Friedrich in seinem berühmten Buch über die moderne Lyrik beschrieben hat, in Richtungen, die auf traditionskritische, sprachskeptische, dann autonomistische, dann absolute Poesie hinzielen, wo die Poesie nichts mehr abbildet, sondern ein neues Universum der imaginären, höheren, valideren Wirklichkeit, also eine Über-Wirklichkeit erzeugt, kreiert, konstruiert, schafft und im-

¹ Die Gedichte aus den „Weißen Dämmerungen“ werden hier eigens vom Vf. des Vorliegenden übersetzt. Eine deutsche Ausgabe liegt vor: Kosta Racin: Weiße Dämmerungen. Übersetzung aus dem Mazedonischen von Wolfgang Eschker. Skopje: Revue-Verlag 1978. Zur makedonischen Ausgabe der „Beli Mugri“ siehe die makedonische Version dieser Studie. - Die deutschen Gedichte werden zitiert nach: Wulf Segebrecht (Hrsg.): Das deutsche Gedicht vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2005 [zit. als DDG].

mer schon dementiert.

Die Deutschen und ihre Poesie beweisen auch hier, dass sie nicht vollständig zu Westeuropa gehören, dass sie keine hundertprozentigen „Westler“ sind. Sie kennen die Attraktivität des *l'art pour l'art* – schon Heinrich Heine weiß davon. Aber wie Heinrich Heine wehrt sich in ihnen etwas gegen das Verlassen der vor-, der außerpoetischen Realität, die sie nicht nur als das absolut Langweilige erfahren und deuten, wie Baudelaire, wie Rimbaud, wie Mallarme u.a. – sondern das ihnen wert bleibt als etwas, das man nicht zugunsten des kühnen Konstrukts einer radikalen Alterität aufgeben sollte.

Die speziell deutsche Version der modernen Kunst und Poesie ist bekanntlich der Expressionismus. In Poesie und Malerei bezeichnet er den Versuch, das Pathos der radikalen Konstruktivität und Innovation mit der Sorge um Mensch, Natur und Welt in ihrem konkreten Leiden noch einmal zur Synthese zu bringen.

Nicht Verwerfung der außerästhetischen Wirklichkeit, sondern ihre pathetische Aufladung, bis sie von selbst birst und das neue, Andere, das Gute, Wahre, Schöne, das Glück, gebärt – das ist insbesondere die Idee des deutschen Expressionismus. Man könnte auch so sagen: der deutsche Expressionismus ist der letzte deutsche, vielleicht europäische Versuch, ästhetische und philosophische Avantgarde im Zeichen einer letzten sozialen und humanitären Erlösung der Menschheit zu verbinden.

Es folgt notwendig aus dem Wesen des Expressionismus, dass er sich entwickelt, sich verändert. Die Synthese zerfällt, es zeigen sich Dualismen, Kontradiktionen, Konflikte, auch Schizophrenien und Feindschaften.

Das artistisch-konstruktivistische und sprachkritische Element wächst auf zur deutschen absoluten Poesie, die sich freilich bei Gottfried Benn mit einer faszinierenden Erzeugung einer Beziehung zu einem unendlichen Universum des Anderen und Fremden entwickelt.

Nach 1945 wird dabei bei Karl Krolow und anderen avantgardistischen westdeutschen Poeten die sprachartistische, autonome Metaphern produzierende Poesie. Sie galt im anderen Deutschland, in der sozialistischen DDR, als ästhetizistisch, dekadent, antihuman. Denn in der DDR feiert den Sieg die andere Richtung, die sich aus dem Expressionismus entwickelt: die Konkretisierung des Menschheitspathos zum sozialen und endlich sozialistischen Apell. Primärer Repräsentant dieser Konkretisierung des Expressionismus in sozial engagierter und marxistisch fundierter Poesie ist Johannes R. Becher, führender Expressionist und dann Dichter der Nationalhymne der DDR.

Mit anderen Worten: so, wie Deutschland gespalten wird, spaltet sich die Einheit der expressionistischen Poesie in eine a-soziale, sprachartistische Poesie – im Westen – und eine sozial engagierte Poesie – im Osten, teilweise auch im Westen. Der deutsche Erwartungshorizont ist auch in der Poetologie gespalten, wenn sie es hören wollen, ein wenig schizophren, so, wie in jedem katholischen Ego ein protestantisches Alter ego und in jedem protestantischen Deutschen ein deutscher Katholik steckt, von dem paganisch-altgermanischen und dem atheistischen Ich – und vielen anderen – ganz zu schweigen. Seitdem gilt der ästhetischen Avantgarde realistisch-sozial oder humanitär-engagierte Dichtung als trivial, und der sozialkritisch-humanitären Poesie gilt die formalistische Avantgarde als elitaristisch, arrogant, belanglos. Die expressionistische Synthese aus ästhetischer Avantgarde und sozialem Pathos wird zur „erpressten Versöhnung“ – so nennt der westdeutsche Philosoph der Negativen Dialektik und der Dialektik der Aufklärung Theodor W. Adorno die Forderung des ungarischen Philosophen Georg Lukács nach einer Verpflichtung der Kunst und Literatur auf „sozialen Realismus“.

Als Anachronismus gilt vor allem auch jenes Feld des Menschlichen, mit dem Poesie traditionell assoziiert wird: das Emotionale, die Gefühle, und dann auch das Glück. Hier ist die Lage des deutschen Horizonts besonders delikate, ja prekär.

Gleich zwei aus Deutschland stammende Philosophien führen zum Untergang des Individuellen, Emotiven in der Poesie: der Marxismus ebenso wie der Nietzscheanismus, der zwar

als Vitalismus begann, aber die Sentimentalität ebenso hasst wie der Marxismus. Hält der Marxismus – so oft bei Brecht zu lesen – Gefühle für dumm und gefährlich, weil sie undurchschaut ausgebeutet werden, so lehnt der Nietzscheanismus das Emotive bis ins Emotional-Ethische hinein ab, nicht nur die Liebe, auch soziale Gefühle wie z. B. das Mitleid, die ihm nur Ausdruck von Schwäche sind. In der sozialistischen Lyrik wiederum, in der Tradition der Arbeiterdichtung, sind Gefühle Störungen des Kampfs für eine bessere Zukunft – auch das Mitleid. In der nicht-engagierten, autonomen, absoluten Poesie – so bei Rilke, Benn, Krolow u.a. – sind Emotionen trivial, sie verschwinden in der absoluten Metapher, in der sich die Auflösung des Ich, des Individuums, des Subjekts, in imaginär-kosmischen Unendlichkeiten spiegelt.

In der modernen deutschen Poesie nach dem Expressionismus jedenfalls gibt es keine geglückte Synthese zwischen ästhetischem Avantgardismus, Emotionalität, ethischen Gefühlen und humanitärem Engagement mehr. Bertolt Brecht hat es versucht, aber seine avantgardistischen Gedichte sind just nicht seine sozialkritischen. Das menschliche und zwischenmenschliche Element in der westlichen Poesie wird zum poetologischen Problem, das sozialistische Gedicht in der DDR vermeidet nichts mehr und nachhaltiger als das, was die ästhetische Avantgarde kennzeichnet: die Distanzierung der Normalsprache und die damit verbundene Unverständlichkeit.

Wäre diese Spaltung das letzte Wort über den deutschen poetologischen Erwartungshorizont, wäre es in der Tat sehr schwer, wenn nicht unmöglich für einen deutschen Rezipienten, die Poesie von Kosta Racin auch nur annähernd adäquat zu verstehen. Es sei denn, man vergleicht sie mit den expressionistischen Poeten, die die geglückte Synthese aus sozialem Pathos und ästhetischer Avantgarde primär repräsentieren. Kosta Racin wäre demnach am ehesten zusammenzustellen mit dem deutschen expressionistischen Poeten Paul Zech, der als der letzte Vereiniger von engagierter und ästhetischer Avantgarde in der Geschichte der deutschen Poesie gilt. Aber unser poetologischer Erwartungshorizont soll ja nicht auf etwas Vergangenes fixiert werden.

Das wäre es, wenn es nicht noch eine dritte Gruppe gäbe, welche die deutsche Besonderheit oder die Besonderheit des Deutschen im 20. Jahrhundert am schärfsten artikuliert: die Opfer der Deutschen, vor allem die zwischen 1933 und 1945. Die Konfiguration „Täter/Opfer“ ist vielleicht die fundamentalste, wenn auch nicht bestbekannte Dichotomie, mit der die Katastrophengeschichte der Zeit der beiden Weltkriege sich in Bewusstsein und noch mehr Unterbewusstsein der Europäer eingeschrieben hat – und diesbezüglich war West- und Osteuropa immer eine Einheit, sogar in Zeiten des Eisernen Vorhangs. Bei denen, die immer Opfer waren und sind, findet sich das Bedürfnis nach ästhetischer Distanz vom Realen zusammen mit der Unmöglichkeit, zugunsten formaler Avantgardismen auf das Recht der Klage über das Leiden und Unglück der Menschen zu verzichten. Wir wollen hier gleich den Namen des berühmtesten und bedeutendsten Poeten der Opferungen und damit der Opfer der Deutschen und der deutschen Opfer einführen – Paul Celan.

Was passiert also, wenn ein derartig geprägter westeuropäischer, aber deutsch modifizierter Erwartungshorizont auf die Poesie von Kosta Racin trifft? Erinnern wir uns daran, dass die hermeneutische Horizontverschmelzung immer mit Irritation, Nichtverstehen, Missverständnis, Vorurteil beginnt. Der authentische Horizont des Fremden, hier des fremden Gedichts, macht sich erst durch die Irritation geltend, die es im Erwartungshorizont des Lesers stimuliert. Sehen wir also, was bei Lektüre der Gedichte der Beli Mugri dem deutschen Leser widerfahren kann.

Am wenigsten irritiert ist der deutsche Erwartungshorizont von dem Gedicht „Tage“ (*Denovi*), mit dem der Zyklus der Beli Mugri beginnt. Das Gedicht lässt sich leicht an die Tradition der Arbeiterdichtung des deutschen Sozialismus seit dem 19. Jahrhundert anschließen.

In dieselbe Tradition stellt der deutsche Leser zunächst auch das Gedicht „Petschal“ (Elend, Sorge). Gibt es doch hier sogar eine „rote Fahne“. Aber die konventionellen Elemente der Arbeiterdichtung sind thematisch, metaphorisch und poetisch in eine neue, fremde Dimension verwandelt. Was in der deutschen sozialen Dichtung nicht mehr möglich ist, zeigt sich hier in poetischem Gelingen: das Motiv des sozialen Leidens wird über die Metaphorik des Herzens mit einer immanenten Existenz-Utopie verbunden. Das Ich verschwindet hier nicht im Kollektiv, sondern ist legitimiert, seinen Wunsch nach einem ganz anderen Leben zu artikulieren, das sich durch das Sehnsuchts-Abstraktum der Ferne, der Weite charakterisiert. Das ist eigentlich von deutscher Sicht her Romantik, wie Novalis schrieb, die Sehnsucht, ganz zu werden, das Ich zur Welt zu weiten, überall zuhause zu sein – eine in der deutschen Poesie nicht vorhandene Synthese, eine Metamorphose des Menschlichen jenseits aller Ideologie und Dogmatik, reine poetische Utopie und doch im Mit-Gefühl mit der ganzen Menschheit.

Irritierend auch „Selska maka“ – „Mühsal auf dem Land“. Spätestens hier zeigt sich übrigens, dass der Volkspoet Ratsin in der Tat ein gelehrter Poet ist – eine im Deutschen unerwartete Synthese von Volksdichter und *poeta doctus*. Denn das auf den ersten Blick sozialistische Bauerngedicht spielt auf eine Weise mit dem Topos des Gegensatzes von glücklicher Natur und unglücklicher Menschheit – das ist das Strukturprinzip der Elegie, also stößt der deutsche Leser hier auf das Ereignis einer elegischen Sozialkritik oder sozialen Elegik. Das gibt es in der deutschen Arbeiterdichtung nicht, und auch in der sozialistischen Lyrik der DDR ist das unbekannt. Mit „Mühsal auf dem Land“ wird dem Leser klar, dass die „Weißen Dämmerungen“ einen Prozess der Vereinigung von avantgardistischer Formkunst und Insistieren auf einem humanen Subjekt darstellen, das sich nicht als Mitglied eines Kollektivs, sondern als eine maximal lebendige Mannigfaltigkeit und Potenzialität darstellt. Klar exponiertes, sehr konkret determiniertes soziales Leid, aber hier ist das Poetische, gar das Metaphorische, nicht für einen anderen, glücklicheren Zustand reserviert. Vielmehr findet sich hier das Negative, die Qual, das Leiden selbst metaphorisiert.

Entlang den Feldern, den Wiesen entlang,
entlang den flachen Ufern,
fließt Wasser, aber das Wasser führt mit sich
Tränen der Bauern, der Landleute Mühsal,
ihre Pein und ihr Leid.

Hier praktiziert der makedonische Poet Ratsin, was die deutsche Poesie der Opfer – wie etwa bei Paul Celan – macht. Wie Celans Gedichte ist auch das Gedicht Racins ein Beitrag zur Erweiterung des poetischen Territoriums ins Reich der antihumanen Negativität. Das ist Ergebnis des erfolgreichen Kampfes gegen die Resignation der Poesie vor dem Terror der historischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts. In „Tutunberačite“ – „Die Tabakpflücker“ – ist die Metaphorik noch weiter ins Avantgardistische vorangetrieben, zugleich aber die Quelle des Widerstands bebildert:

Die Waage wägt die goldenen Blätter,
doch in der Brust wütet der zornige Schwall
der gelben Folter, des gelben Tabaks,
des gelben Schweißes unserer Hände.

Größere Befremdung erweckt dem deutschen Leser das Gedicht „Lenka“, das Racin explizit an die Volksliedtradition anschließt, mit dem Motto-Zitat „Biljana platno beleše ...“. Gewiss, es gibt auch in der deutschen Literatur Bezug der „hohen“ Poesie auf Volkspoesie. Die deutsche Romantik wollte daraus ein Prinzip machen, blieb aber gleichwohl Kunstpoesie. Eine Zeitlang sah es wohl so aus, als könnte die Synthese gelingen. Deshalb sammelte man

Volkspoesie – Lyrik die beiden Freunde Clemens Brentano und Achim von Arnim, Märchen die Brüder Grimm u.a. Aber als es um die Schöpfung von Dichtung ging, wollte es nicht gelingen. Das romantische Kunstmärchen ist eher zur Vorstufe der absoluten Phantasie geworden, und das deutsche Volkslied ist eher als „abgesunkenes“ Kunstlied der romantischen Avantgarde zu verstehen. Und dann wurde im Zeichen des Rassismus seit dem Ende des 19. Jhs. aus dem Volkstümlichen (gemeint ist das ‚Folkloristische‘) das ‚Völkische‘ (gemeint ist das Rassisch-Volkhafte). Wir wissen, wie das endete – im Dritten Reich, und seitdem ist das Volkhafte den großen deutschen Poeten – im Westen wie im Osten – verehrt. Wo es auftaucht, ist es Objekt der Satire.

Beim makedonischen Poeten Racin begegnet der deutsche Leser einer Einheit von Kritik und Volkslied, die er aus der deutschen Poesie seit der späten Romantik nicht mehr erleben konnte. Er kennt sie höchstens aus der Tradition des Dramas. Da hat sich aus dem sentimentalen Volksstück ja schon im 19. Jahrhundert in Österreich das ‚kritische Volksstück‘ oder satirische Melodram entwickelt, das dann Höhepunkte in den dramatischen Werken von Niebergall, Ödön von Horvath, Marie-Luise Fleißer, Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz usw. findet.

Immerhin ist der deutsche Leser jetzt in seinem Erwartungshorizont schon so weitgehend verändert, dass er sich nicht mehr wundert, aber doch einmal mehr überrascht ist, wenn er sich dem Gedicht ‚Proštuvanje‘ konfrontiert sieht. Gewohnt ist er, dass die Liebesmotivik in sozialkritischer Dichtung nichts zu suchen hat. Und nun dieses Gedicht des makedonischen Poeten, in dem eben die Transformation des Liebesbegehrens unter dem Druck der antihumanen sozialen Schicksale in eine Poesie des Widerstands und gar des Kampfes vollzogen wird, eine Poesie, in der keine kitschige Verklärung des Leidens stattfindet, sondern die Leidenden selbst zu Chiffren eines anderen Zustands werden, von dem niemand weiß, ob er eintreten wird. Da ist kein Platz für Propaganda-Kitsch.

Der Zyklus im Zyklus ‚Elegi za tebe‘ ist viel zu komplex, um ihn mit wenigen Worten hier zu charakterisieren. Unter dem Aspekt der deutschen Lektüre stellt er freilich eine Art immanenter Philosophie, eine poetische Poetik der Racinschen Dichtung dar. Die elegische, durch Rousseau weiter inspirierte Spaltung in verlorene schöngute Natur und gefährliche menschliche Zivilisation ist hier formal, metaphorisch und thematisch durch mehrere Synthesen hindurch aufgelöst, bis hin zur poetischen Repräsentation der Transformation des elegischen Prinzips selbst: das in der klassischen Elegie auf immer Verlorene soll nicht verloren bleiben, sondern wird zum Stimulans von Kreativität und neuer Realität. Die klassische, a priori unerfüllbare elegische Sehnsucht aber transformiert sich dabei zu einem Schmerz, der zur Flamme entbrennt, die das Negative ausglüht.

Uns scheint, als habe Racin mit dem Gedicht ‚Utrotto nad nas‘ es mit Erfolg unternommen, eine Elegie des neuen Typs zu kreieren. Tatsächlich ist dieses Gedicht für den deutschen Leser das vollkommenste unter den Gedichten der ‚Weißen Dämmerungen‘. Nur bewundernd kann er dieses Gebilde rezipieren, in dem metrisch und rhythmisch, metaphorisch und thematisch-wesentlich eine einzigartige Synthese aus Pathos des Mitleidens, Schärfe der Kritik und durchgebildeter Poetizität vorliegt.

Auch wenn sich der deutsche Erwartungshorizont bei Lektüre der bisherigen Gedichte schon wesentlich gewandelt hat, so ist er doch erneut befremdet beim Gedicht ‚Tatunčo‘. Der deutsche Leser muss gleich mehrere Dualismus, Kontradiktionen, Spaltungen, Schizophrenien überwinden, will er hier in den Prozess des Verstehens eintreten. Ein exzentrisches Individuum, eine a-soziale Existenz, die allen sozialen Bindungen absagt – ist das nicht der Taugenichts der deutschen Romantik, der Existenzialist der westlichen Philosophie, der Bohème des Ästhetizismus? Kein eigenes Haus, keine Ehe, keine Familie, nicht einmal Verlobung; Skepsis gegenüber dem Kollektiv, sogar gegenüber dem Volk, dessen ‚Echo‘ eher negativ ist – eben ein Heiduckenleben ... Abenteuerlust, Exotik, Risiko und vielleicht Tod in der weitesten Ferne – und dann auch noch die Rede von einer Seele, die bei all diesem Verzicht auf Ordnung und Sicherheit im Leben doch selbstbewusstes Ich bleibt – hier ist Racin am weitesten

von den Stereotypen der sozialistischen Dichtung entfernt, hier ist er einer möglichen neuen Versöhnung von existenzieller Unangepasstheit und poetischer Avantgarde am nächsten – und doch flieht dieses Ich nicht in die abstrakten Räume eines imaginären Kosmos, sondern besteht darauf, dass die ganze Welt seine eigentlich Heimat sei, aber so, dass man zum Kampf für diese Universalität bereit ist.

Wir schließen unsere deutsche Lektüre mit „Kopačite“. Da scheint es zunächst, als kehrten wir zu der Arbeiterdichtung zurück, die wir in „Denovi“ kennengelernt hatten. Aber wie anders ist jetzt alles! Kann „Proštuvanje“ als neue Synthese aus elegischem Ton und Pathos der Sozialkritik und des humanen Engagements angesehen werden, so stellt „Kopačite“ eine in ihrer Art ebenfalls vollkommene Synthese aus Naturpoesie, Leidensbeschreibung und Befreiungspathos dar. Aber es ist das Gedicht, in dem der andere Zustand, das Bild des Lebens des Menschen, wie es sein könnte und sein sollte, am schärfsten konturiert wird.

Und da zeigt sich etwas, was Racin nun wieder in die Nähe von Bertolt Brecht rückt – in die Nähe des Poeten Brecht, der sich nie dem Ideal der Parteimarxisten beugen wollte und konnte, wonach der Revolutionär das Glück der Gegenwart opfern muss, um die perfekte Gesellschaft der Zukunft zu ermöglichen. Wie Brecht, ist Racin inmitten des revolutionären Pathos der Verteidiger des *hic et nunc*, des Lebens hier und jetzt, das im Kampf um die bessere Zukunft nicht vergessen werden darf. Vielmehr ist das lebendige Leben, die sinnlichen und geistigen Wünsche des Menschen, die Quelle aller Hoffnungen, so dass ohne seine Realität die Zukunft leer, der Kampf für sie sinnlos wäre.

Der Kenner wird bemerkt haben, dass in unserer poetischen Revue aus den „Weißen Dämmerungen“ ganz bestimmte Gedichte fehlen. Kurzum, es sind von jenen Gedichten Ratsins, denen sich speziell der deutsche Leser nicht in erster Linie als Poetologe nähern darf, ohne dem Zynismus zu verfallen, den es hier bedeuten muss, den Inhalt in die zweite Reihe zu stellen. Es ist zunächst der Inhalt, der den deutschen Leser überrascht und dann mit Gewalt packt.

Es handelt sich um die „Balada za nepoznatiot“ – „Ballade vom Unbekannten“ – und das Gedicht „Na Struga dukjan da imam“ – „Hätt’ ich in Struga einen Laden“. Ich will mit dem zweiten beginnen, ich denke, es leuchtet nachher ein, aus welchen Gründen.

Liest man als geschichtlich unterwiesener Deutscher „Na Struga dukjan da imam“, so sieht man sich schon in der zweiten Strophe blitzartig von der Erkenntnis überfallen: *tua res agitur*. Denn wer sind die zerstörerischen Mächte, die das makedonische lyrische Ich zu seiner Klage bewegen, die die weißen Städte verbrannt, Existenzen vernichtet, Leben verkrüppelt haben? Das Gedicht redet von Überwältigung, Zerstörung,

Wer hat sie uns zerstört, wer hat sie verheert,
unsere weißen Städte?
Wer hat sie verwüstet, wer hat sie auf immer geschlossen,
die Läden und unsere hochragenden Häuser?

aber auch von Neubebauung, die freilich das Leben endgültig und dauernder zerstört als ein schneller Krieg:

Banken zogen sie auf, Paläste
spannten ihre Gitternetze aus,
Banken zogen sie auf, Paläste
Und Türme schlank und hoch:
hinauf die Türme in die Höhe
hinunter in die Tiefe der Erde.

Ob der Dichter nun an einen bestimmten Eroberer denkt oder ein allgemeines Bild der Unterworfenheit unter jede Art lebensfeindlicher Eroberung geben will – der deutsche Leser erinnert sich schmerzvoll, dass er aus einem Land kommt, das hier, in diesem Land, in dem Struga liegt, als Erobererstaat aktiv war. Alle im Gedicht erzählten Vernichtungsarten können dieser Zeit und den in ihr herrschenden Deutschen zugerechnet werden – vielleicht zuletzt auch die neuen Banken für die neuen Herren ...

Hier mag die deutsche Allusion auch im Erwartungs- und Erinnerungshorizont des deutschen Lesers voraus angelegt sein – unzweifelhaft vom Deutschen ist die Rede im anderen Gedicht, das wir noch nicht besprochen haben – die „Balada za nepoznatiot“. Im Gedicht ist klar, dass es sich um einen unbekanntem Soldaten handelt. In Deutschland ist es alte Tradition, am Volkstrauertag Kränze am „Grab des unbekanntem Soldaten“ niederzulegen. Wenn das nicht auch auf dem Balkan Sitte ist, wäre schon der Titel Racins ein „deutsches Zitat“. Aber so positivistisch brauchen wir gar nicht zu operieren. Denn es ist ganz offensichtlich, dass Racin Bezug nimmt auf die Gräber und das Grabmal der im ersten Weltkrieg gefallenen deutschen Soldaten, unter dem man hindurchfährt, wenn man auf der Autobahn nach Resen an Bitola vorüberfährt:

Draußen im Feld bei Bitola,
düstert eine Weide wie unter Fluch -
unter der Weide ein namenloses Grab,
im Grab, da liegt ein unbekannter Soldat.

Noch aus der Zeit des Weltkriegs liegt er da,
[...]

Doch der deutsche Bezug ist eben nicht nur inhaltlich. Wie bei dem Elegischen und anderen Formen wird man auch für die Ballade und das Balladeske bei dem *poeta doctus* und poetologisch denkenden Poeten Racin reflektierte Verwendung der Gattung und wohl eine Strategie der Modifizierung der Gattung durch den spezifischen Inhalt annehmen dürfen.

Die deutsche Ballade wird in der Zeit der Weimarer Klassik der Kern der Zusammenarbeit zwischen Goethe und Schiller. Wir reden vom berühmten sog. „Balladenjahr“ 1797/98, das den Höhepunkt der deutschen Klassik und damit einen Scheitelpunkt der deutschen Kultur-, Poetik- und Dichtungsgeschichte markiert. Nach dem Vorgang von Gottfried August Bürger („Lenore“ ...) entstehen die für die weitere Geschichte der deutschen und europäischen Ballade normativen Modellgedichte – Goethes „Erlkönig“ u.a., Schillers „Taucher“ u.a., deren besonderer Beitrag in der Hinüberführung des Numinosen und Unheimlichen in die aufgeklärte Moderne besteht. Seitdem steht, nach Goethes Definition, die Ballade an der Spitze, oder besser: am Urquell der Poesie schlechthin, sie ist, mit Goethes schönem Gleichnis, das „Ur-Ei“ aller Poesie, weil sie noch alle drei Grundelemente des Poetischen – das Lyrische, das Dramatische, das Epische – als fruchtbare Einheit enthält. Die Ballade ist die erzählende, damit die episch-erinnernde Form der lyrischen Poesie, besonders also verbunden mit Erinnerung, Gedächtnis, Wiederholung, Wieder-Inszenierung. In allen diesen Bestimmungen folgt Racin dem klassischen, dem Modell der Ballade der deutschen Klassik.

Die inhaltliche Analyse bestätigt das schnell. Tatsächlich lässt Racin über die Gräber der eigenen und die der feindlichen Helden bei Bitola Feen erscheinen:

Feen kamen von dort heran, eine folgend der anderen
schritten sie von Grab zu Grab,
weckten die Kämpfer, der Reihe entlang,
sie zum Reigen zu führen.

Aber nun folgt das, was insbesondere beim deutschen Leser das auslöst, was die Ballade durch ihre Gespenster ja generell auslösen will: ein Erschauern. Denn die von den Feen erweckten und zum Reihentanz geladenen Soldaten wollen den feindlichen, den unbekanntem Soldaten nicht dem einsamen Tod überlassen:

„Erhebe dich, Fremder, tritt ein
in den Reigen, von Feen geführt!
Der Morgen naht, nicht lange mehr,
so werden im Dorfe die Hähne krähn!“

Die Soldaten, die die Feen erwecken, wissen, wofür sie gekämpft haben und gestorben sind – für Freiheit, Menschenrecht und Menschenwürde. Der Unbekannte selbst beginnt sein Geständnis:

„Wer für sein Heimatland fiel,
um Menschenrecht sein Leben gab,
der ist nicht tot. An eurer Seite, Brüder,
als Bruder mit euch vereint, lebt er fort.“

Denn der unbekanntem Soldat, den die Soldaten wecken, weiß seinerseits nicht, wofür er gekämpft, andere getötet, selbst gelitten hat.

„Doch warum ich hier fiel?
Warum die Kugel hier mich traf,
warum die Erde hier mich deckt -
Für wen kam ich sinnlos um?“

Immerhin noch das Bekenntnis, dass er Kämpfer für das Böse war – so gewinnt er einen Rest an Würde, indem er den Anderen, die er verfolgt, gequält, getötet hat, das Urteil überlässt.

Sagt ihr es, Brüder, sagt es mir,
sagt ihr es mir und zieht dann weiter -
nichts mehr vermag mich aus dem Grab zu retten,
denn mein Tod ist ein schwarzer Tod.

Das Urteil ist keine Verurteilung, kein Hohn und Spott, nicht einmal Anklage. Es gilt ihm als Menschenwürde, vor dem Bösen zu erschrecken, seinem menschlichen Agenten aber nicht mit Verachtung und Verwerfung, sondern mit einem kaum paraphrasierbaren Gestus der Trauer, der Klage nicht um die eigenen Leiden, sondern um die Verworfenheit des Feindes zu begegnen.

Die Helden senkten die Köpfe,
auch die Feen standen verstummt -
wie schwer ist es, wie bitter,
im Krieg auf diese Weise zu fallen.

Sie standen stumm. Da begannen drüben im Dorf
auf einmal die Hähne zu krähn.
Die Feen flohen dem Wald zu,
nahmen die Helden mit sich fort.

Das Feld bleibt vereinsamt zurück,
einsam zieht der Morgen herauf,
Im Feld trauert wie verlassen die Weide,
trauert, als klagte sie um den Unbekannten.

Betroffen und beschämt steht der deutsche Leser mit seinem deutschen Erwartungshorizont vor diesem poetischen Monument, in dem die Söhne der ‚Majka Makedonija‘ sich nicht von den Feen – den Repräsentantinnen des Konzepts der ‚makedonischen Seele‘ – ins Land der Schönen und Guten führen lassen wollen, ohne den gefallenen Feind als Bruder zu grüßen. Seine Schuld versperrt ihm, was ihm die toten Kämpfer für Heimat und Recht nicht verweigern würden. Sie erschrecken vor ihm, aber sie trauern dennoch um ihn. Derartiges Ethos der versöhnenden Erinnerung noch gegenüber dem Bösen, diese Ethik des „Richte nicht“ – hier offenbart Racin dem fremden Leser das Geheimnis der makedonischen Seele – wir wollen einmal bei der altmodischen Formel für ein historisch verursachtes Besonderes bleiben.

Die Deutschen dürfen staunen und dankbar sein, dass er sein Gedenken an den gefallenen Feind aus Deutschland mit den Mitteln einer Kunstform der deutschen Klassik begehrt. Das ist eine Methode, die der Ballade Racins ihre Großartigkeit, wohl auch Einzigartigkeit verleiht. Der ausländische Dichter Racin führt den Deutschen vor, dass er um ihre Kultur weiß, die für ihn nicht mit dem hoffnungslosen Untergang des gefallenen Agenten des sinnlosen Heroismus erledigt ist.

Wie bereits zitiert, bezeichnet der unbekannt Gefallene seinen Tod als „schwarzen Tod“. Im deutschen (historischen) Lexikon ist der „Schwarze Tod“ Bezeichnung für die Pest, wie sie Mitteleuropa seit dem späten Mittelalter heimsuchte. Racin kennt sicherlich diese historische Grundbedeutung. Aber er macht etwas aus der Metapher des schwarzen Todes, das uns in unserem deutschen Erwartungshorizont zurückführt in die dritte Gruppe der avantgardistischen Poesie der Deutschen – die Poesie der Opfer. Von Paul Celan stammt die berühmte Variante der „schwarzen Milch der Frühe“, mit der die Morgenstunden im KZ metaphorisiert sind. Celan ist zwar nicht der Erfinder; die Metapher stammt von Yvan Goll, eingesetzt in dessen Gedicht von 1942 „Heute großes Schlachtfest“. Es beginnt wie folgt:

„Schwarze Milch des Elends
Wir trinken dich
Auf dem Weg ins Schlachthaus
Milch der Finsternis“
(DDG, 386).

Paul Celan geht über die hier enthaltenen Konnotationen – und Potenziale – erst hinaus, wenn er in seinem Gedicht die Beziehung zum Deutschen explizit herstellt. Seitdem ist die Metapher der schwarzen Milch – der tödlichen Gefährlichkeit selbst des Lebenspendenden – unauflösbar mit dem Idiom vom Tod als Meister aus Deutschland, das Celan im selben Gedicht einführt, verknüpft:

Der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
(DDG, 455)

Der „schwarze Tod“ des Kosta Racin in der „Ballade vom Unbekannten“ bezieht sich auf denselben Komplex von Deutschem, Krieg und Tod, wie bei Goll und Celan (bei Dürer und Thomas Mann sind es Ritter, Tod und Teufel). Die Symbolik oder Emblemik der Schwärze ist hier, in der Ballade, am deutlichsten ausgesprochen. Sie durchzieht aber Racins gesamtes

poetische Werk wie ein Leitmotiv, makedonisch: „Lajtmotif“. Innerhalb der „Weißen Dämmerungen“ finden wir sie im „Schwarzen Stein“ der Elegien, in der „schwarzen Arbeit“ der „Kopačite“, als das Dunkle an vielen anderen Stellen, und als verdeckte Opposition in der Weiße der weißen Städte im Struga-Gedicht. So findet sich Deutsches historisch und poetisch in einem als Anspielung, Zitat und poetisches Zitat durch die ganze Dichtung des makedonischen Poeten hindurch, formal als Leitmotiv, substanziell vielleicht als Trauma, das zu den wengleich negativen Quellen makedonischer poetischer Inspiration gehört. Die Rolle traumatischer Inspiratoren haben die Deutschen im 20. Jahrhundert für viele Menschen und Völker gespielt.

Dass sich die Erinnerung daran sozusagen im Herzen der mazedonischen Poesie findet, sollte uns Deutschen diese Poesie noch interessanter machen, als es bisher der Fall war. Für einen vertieften, insbesondere auf der deutschen Seite motivierteren interkulturellen Dialog zwischen Deutschen und Makedoniern, Deutschland und Mazedonien, ist die Dichtung Kosta Racins, wie wir zeigen wollten, ein mögliches Paradigma, eine Gelegenheit, die dazu helfen kann, dass es nicht bei diplomatischen Phrasen und sonstigen nichtssagenden Floskeln bleiben darf. Ob die bei Racin unternommene Synthese aus poetischer Virtuosität und engagiertem Pathos freilich der deutschen Poesie aus ihren Spaltungen und Schizophrenien heraus zu helfen vermag, wird sich dann erst zeigen müssen. Wir können das heute und hier nicht weiter ausdenken. Wir hoffen, es gibt bald andere Gelegenheiten dafür.