

M. Il'nyč'kyj

Bohdan-Ihor Antonyč' „Vierter Ring“

Vergleichsweise spät wurde das Werk des talentierten ukrainischen Lyrikers Bohdan-Ihor Antonyč (1909—1937) ein Forschungsgegenstand in der ukrainisch-sowjetischen Literaturwissenschaft. Aufscheinend am Firmament der ukrainischen Poesie als ein leuchtender Stern, erlosch der Dichter, wie es schien, auch schon wieder, sein Haus „за третьою зорею“ entdeckend, wie er sich selbst in einem seiner letzten Gedichte prophezeite. Wie konnte es geschehen, daß sich ein so außergewöhnlich begabter Künstler, dessen Schaffen man ohne Übertreibung und nationale Gefühlsduselei gestrotzt in eine Reihe mit den bedeutendsten Lyrikern des 20. Jh. von europäischem Rang stellen kann, plötzlich außerhalb des Literaturprozesses wiederfand?

Dazu trugen komplizierte und dramatische historische Verhältnisse bei, unter denen das Volk zu leben gezwungen war und die Fragen der Kultur in den Hintergrund „drängten“. In noch größerem Maße aber war es wohl das in den 30er—50er Jahren vorherrschende vulgärsoziologische Herangehen an Literatur, das die Wechselwirkung verschiedenartiger ästhetischer Systeme und Stilprinzipien „beschnitt“, indem es einen einzigen Standpunkt kanonisierte, der die Rolle der Literatur auf einen Transmissionsriemen der Ideologie oder auf eine Illustration der Wirklichkeit reduzierte.

Antonyč' Schaffen ließ sich überhaupt nicht in den Rahmen eines normativen Systems von Anschauungen zwängen, denenzufolge Kunst die Wirklichkeit in künstlerischen Bildern widerspiegelt. „Треба сказати різко: отже, ні!“, schrieb Antonyč in seinem Aufsatz „Національне мистецтво“, und fuhr fort: „Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність“¹. Diese „окрема дійсність“ wird — nach Ansicht des Dichters — nicht aus dem Nichts geboren, sie erwächst vielmehr auf Grund von Eindrücken aus der realen Wirklichkeit, wobei sie bestimmte Vermittlungsstufen durchläuft: die Anregung, den Eindruck, die Phantasie, die Materialisierung der Phantasien mit den Mitteln des Wortes. Hieraus leitet sich auch die Schlußfolgerung ab, daß „відношення мистецтва до дійсності не можна спрощувати до звичайного відтворення, воно далеко складніше. В кожному випадку мистецька дійсність суцільна, в собі замкнена, окрема із своє рідними законами. Мистецькі закони не тотожні з законами реальної дійсності“².

Wir wollen hier nicht den theoretischen Aspekt der Problematik von Charakter und Funktion der Kunst analysieren, über die heute gestritten wird. Auch Antonyč' Auftreten gegen eine Identifizierung von realer Wirklichkeit und einer Wirklichkeit, die die Kunst produziert, war nicht nur theoretischen Aufgaben unterworfen. Lesen wir beispielsweise seine Rede „Становище поета“, gehalten im Jahre 1935 bei der Verleihung des Literaturpreises für seine Gedichtsammlung „Три перстені“, so sehen wir, daß „reine“ Theorie anscheinend ein unmittelbares Verhältnis zum eigenen Schaffen hat, daß sie ein eigenartiger Schutzschild gegen Bestrebungen ist, „підпорядкувати індивідуальність творця якійсь ідеї, доктрині, програмі, якійсь групі, якійсь практичній цілі, підпорядкувати мистецтво тим самим чинникам“³.

¹ Б.-І. Антонич, Національне мистецтво, in: Карби 1/1933, S. 2.

² ebd.

³ ders., Становище поета, in: „Назустріч“, № 4 vom 1. Februar 1935.

Antonyč' Bekenntnis zu einer „besonderen Wirklichkeit“ der Kunst basiert nicht darauf, daß diese Wirklichkeit unabhängig ist von der realen Wirklichkeit, sondern darauf, daß sie den Rahmen der Erkenntnis, der Erfahrung des einzelnen menschlichen Individuums „sprengt“, das imstande ist, über die ihm gesteckten Grenzen hinauszudringen und einzudringen in die „mystische Einheit mit der Welt“, in die Weiten des kosmischen Seins, so daß sich dem Blick des Dichters Wahrheiten offenbaren, die jenseits der Grenzen visueller Wahrnehmung scheinbar diesseits der Realität liegen. Antonyč selbst definierte diese Besonderheit poetischer Weltauffassung folgendermaßen:

І кожен квіт народжується удесяте,
і сяє знову безі менною росою,
а сонце — діамант музики, світла свято,
очам, що хочуть все пізнати, світ подвоїть.

Eine dergestalt „doppelte“ Sicht tritt schon in Antonyč' zweitem Gedichtband „Три перстені“ hervor, in dem sich zum erstenmal sein geschlossenes Weltbild offenbarte. Trotz aller Bemühungen, die Gedichte nach Themen zu gruppieren, gelangen wir dennoch zu keinem befriedigenden Resultat. Wie unvollkommen und zugleich in sich geschlossen der Ring auch ist, so unvollkommen und geschlossen ist auch die Welt des Dichters: Bilder, Realien, Details wiederholen sich, doch jedesmal in einer neuen Kombination, in einer neuen metaphorischen Verbindung, wobei sie das Bild heidnischer Lebensfülle der Welt, des Brodelns der Lebenssäfte der Erde vermitteln. Der Dichter „inskribiert“ seinen lyrischen Helden in das Frühlingstoben, in den Ring der unendlichen Metamorphosen der Natur.

Der Dichter malt das Leben der Natur, den Taumel des Frühlings, eine wahre Hochzeitsorgie der Lebenssäfte; in allem dominiert hier die Sonne: Die Sonne geht in breitkrempigem Hut, Mädchen flechten sich einen Sonnenkamm ins Haar, die Sonne spannt man der Fuhre des Bauern vor, ja der Dichter selbst hat sich so mit ihr angefreundet, daß er „з сонцем на плечах“ oder „у кишені“ geht.

Sowohl die Natur als auch der Mensch als ein Teil dieser Natur, ja sogar die Gegenstände des bäuerlichen Alltags sind hier frühlingshaft jauchzend melodisch: „ріка сміється днем співучим“, „співає день, співають клени“, es singt die Tür, die Truhe und sogar die Schlange in den Händen des Jungen und schließlich der Dichter selbst — „весни розспіваної князь“.

Diese jauchzende, beflügelte Welt des Frühlings, der Jugend, des Liedes läßt sich als natürliche Begeisterung eines jungen Menschen für das Schöne begreifen, das sich vor seinen Augen enthüllte. So wurde auch die Sammlung „Три перстені“ vom ukrainischen Leser und von der ukrainischen Kritik um die Mitte der 30er Jahre verstanden, als sie veröffentlicht wurde. Und auch heute wird sie von der Kritik des öfteren als größte Leistung eines Dichters gewertet, „закоханого в житті поганина“.

Dazu muß man jedoch bemerken, daß sich das Heidentum-Motiv bei Antonyč weniger auf der Ebene heidnischer Körperlichkeit und Erotik als vielmehr als Wunsch erschloß, Quellen für Symbole aufzuspueren, die sich in der Metaphorik des Volksliedes transformierten, und dieser Symbolik einen neuen philosophischen Gehalt zu verleihen. So sind an den Metaphern „корови моляться до сонця“, „струнка тополя тонша й тонша, мов дерево ставало б птахом“ (vgl. das Gedicht „Село“) Anspielungen auf einen vorchristlichen Ritus ablesbar, wo das Flehen der Kuh — nach Ansicht O. Potebnjas — bedeutete, ein Gebetsopfer, einen Brauch, der ins Christentum übernommen

wurde und sich im Ritual der Christnachtsvesper manifestierte, wohingegen über Baum und Vogel der Mensch mit der Sonne verkehrte, indem er irdische Lebensformen auf den Himmel übertrug und zwischen Erde und Himmel eine „идеальную связь мироздания“⁴ herstellte.

Der Aberglaube vergangener Jahrhunderte, der für den Dichter — wie er selbst bekannte — wie Feuer brannte, war eine Orientierung ins Reich der „Geheimnisse des Kosmos“, der Lebensrätsel, wie beispielsweise für den russischen Dichter M. Kljuev („На кровле конек есть знак молчаливый, что наш путь далек“).

Davon sollte man unserer Ansicht nach ausgehen, wenn man die Semantik seines Bildes von den drei Ringen dechiffriert. Der Autor selbst liefert uns den Schlüssel für eine solche Dechiffrierung, indem er eine Triade von Dominanten postuliert, die durch die Ringmetapher miteinander verbunden sind: das Lied („Елегія про перстень пісні“), die Jugend („Елегія про перстень молодості“) und die Nacht („Елегія про перстень ночі“). Alle diese drei Begriffe stehen in einem Wechselverhältnis zueinander und wirken zusammen. Beginnen wir mit dem Ring des Liedes.

Wie wir gesehen haben, singt bei dem Dichter die Natur, singt jedes Detail des Interieurs des Bauernhauses seines heimatlichen Lemkenlandes. Doch weshalb schließt diese „Елегія про перстень пісні“ mit folgendem tragischen Akkord:

На дверях дому знак зловісний,
на дверях дому — перстень пісні?⁵

Weshalb verwandelte sich plötzlich die Saite, die eigentlich dem „ungestümen Frühling und der Liebe“ erklingen sollte, in ein Zeichen, das Ungutes verheißt? Das Lied ist also mit einem Geheimnis verknüpft? Etwas erklärt diese Situation die „Елегія про перстень молодості“, wo das Lied mit der Jugend verbunden ist, jedoch nicht als uralter Grenze des Menschen, sondern als mit einer bestimmten seelischen, möglicherweise sogar ethischen Verfassung („Ось, краще бережи твоєї молодості перстень. Отих хвилин, коли ще світ, мов серце був широкий ...“ [ПНМ, S. 143]).

Das Lied erscheint hier nicht nur als ein Privileg der Jugend und als deren ewiger Gefährte — nur gemeinsam können sie die Unbesiegbarkeit der Zeit bezwingen —, sondern auch als ein „зов ночі“, wo „місяць — мідний прах, таємна рожка неба, лампа поетів та сновид“ (ПНМ, S. 142) herrscht. Jene geheimnisvolle Rose — das ist bereits die Projektion in eine neue Realität, sie verlockt den Dichter in seinem Schlaf und führt ihn den Pfad des Traumes und der süßen Furcht vor den Abgrund des Kosmos. Auf diese Weise ist die Wahrnehmung des letzten Gliedes der Triade — des Ringes der Nacht — schon vorbereitet. In der „Елегія про перстень ночі“ erfährt diese Triade ihre semantische Vollendung. Hier verbindet sich die Nacht schon deutlich mit der Welt des Tierkreises, ist sie dem Tag, der Sonne, allem Lebendigen, der Realität der Umwelt gegenübergestellt:

.. місяць мертвий, місяць синій
відчиняє п'ять брам ночі.

(ПНМ, S. 171)

⁴ А. Потебня, Объяснение малорусских народных песен. Т. II: Колядки и щедровки, Варшава 1887, S. 159.

⁵ Б.-І. Антонич, Пісня про незнищенність матерії, Київ 1967, S. 140 (im folg. abgekürzt: ПНМ).

Der Dichter als Individuum, als Mensch verschwindet, dafür erscheint sein Doppelgänger, der die Idee des Dichters verkörpert; und es verschwindet auch die konkrete Zeit, deren Platz die Zeitlosigkeit einnimmt, die mit Symbolen der Abkehr vom realen irdischen Leben verbunden ist:

Годинник б'є, дві рожі, свічка
і маска — смерті чи кохання?
І завжди ніч і ніч відвічна
і перша й тисячна й остання.

(ПНМ, S. 172)

Bemerkenswert ist, daß Tod und Liebe hier nebeneinandergestellt sind. Nach der Logik der vorangegangenen Werke kann man der Liebe die Jugend und das Lied als einheitliches Ganzes hinzufügen, das seine Vollendung und zugleich seine Negation im Tode findet.

Das Appellieren an den Mond — ein sakrales Symbol — als an die „Antisonne“, an die Nacht — als an die Welt des Jenseits, die Welt der Toten — hat seine Wurzeln in der Folklore und hat seine Modifizierung schon in der Lyrik gefunden. Federico García Lorcas Ballade „Über die Mondprinzessin“ ist in bezug auf die Deutung des Mondes als Verkünder des Totenreichs, der der Nacht die Tore öffnet und dorthin seine Ausgewählte führt, der „Елегія про перстень ночі“ verwandt.

Es ist interessant, daß der ukrainische Lyriker Ivan Drač, auf die Versunkenheit Lorcas im andalusischen Orientalismus und Antonyč' im lemischen Heidentum verweisend, das beide Verbindende in ihrer „Vergrämtheit“ („скорботність“) sieht⁶. Diese Vergrämtheit klingt, unserer Ansicht nach, in den „Три перстени“ wie eine Antithese, möglicherweise — exakter — wie eine Antinomie des Glückes, der Begeisterung.

Bekanntlich entrüstete sich Lorca darüber, wenn Leser und Kritik seinen „Zigeuner-Romancero“ als ein Buch der Überraschung rezipierten, eine solche Interpretation hielt er sogar für falsch. Ähnlich verhielt es sich auch mit Antonyč' Gedichtsammlung „Три перстени“, die man ein Sonnenbuch nannte. Der ukrainische Dichter korrigierte keine Kritiker und entrüstete sich auch nicht. In solcher „Lesart“ spiegelte sich die Rezeption der „Три перстени“ sozusagen auf der Ebene einer äußerlichen Realität dieser Sammlung wider, die Rezeption ihrer Bilder, Stimmungen und Motive in ihrem unmittelbaren Ausdruck. Es gibt Grund zu der Annahme, daß Antonyč eine solche Rezeption bewußt einkalkulierte, mehr noch: daß er sie sogar begünstigte. Weshalb hatte er beispielsweise den Elegien über die drei Ringe (der Jugend, des Liedes und der Nacht) nicht das originelle bilanzierende Gedicht „Наш перстень“ hinzugefügt und es auch nicht in die Sammlung aufgenommen, obgleich dieses Gedicht etwa zur selben Zeit geschrieben wurde wie auch die anderen, nämlich am 14. und 15. August 1933? „Наш перстень“ wurde zum erstenmal in Antonyč' Band „Зібрані твори“ veröffentlicht, der 1967 in New York erschien. Auf der Grundlage dieses Gedichts fügt der kanadische Literaturwissenschaftler Oleh Ilnytzky der dreieinigen Welt der „Три перстени“ (der Welt des Liedes, der Welt der Jugend und der Welt der Nacht) noch ein Motiv, und zwar das der Verführung (Erprobung) durch das Wort, hinzu, das alle voran-

⁶ I. Драч, Духовный меч, Київ 1983, S. 270.

gegangen vereint: wie eine biblische Person pflückt der Dichter im Lied „холодний овоч смерті“⁷. Auf diese Weise schließen sich, zusammenfließend, die Gegensätze:

І кров і ртуть — вогонь і холод,
що жилами пливуть між тіло, —
мов перстень, час замкне навколо
непереможно і всеціло.

In den „Три перстени“ wird das „Gleichgewicht“ zwischen der Stimme der Natur und der Stimme des Geistes nicht verletzt, die Welt des Dichters existiert hier in zwei Grunddimensionen, von denen jede einen relativ eigenständigen Charakter besitzt und gleichzeitig beide miteinander verbunden sind: Vielfalt und Schönheit der Welt, äußerer Wahrnehmung zugänglich, werden auf eine innere, eine Tiefenwahrnehmung projiziert; Wahrheiten, die sich dem inneren Blick eröffneten, werden in der Sprache der Natur artikuliert. Die Wechselwirkung von „äußerer“ und „zweiter Wirklichkeit“ steht dem Pantheismus im Sinne Skovorodas nahe, wobei das geistige Moment „aufgelöst“ ist in der Natur als Quelle ihrer Eigenbewegung und -entwicklung. Selbst die Antonyčsche Metapher des Rings als eines unendlichen und geschlossenen Kreises ist dem Skovorodaschen Bild von der Schlange („Потоц змиїн“) verwandt, deren Glieder gleichfalls Geschlossenheit und Unendlichkeit symbolisieren.

Antonyč' weitere Entwicklung verlief in zwei Richtungen, was sich in seinen folgenden Gedichtsammlungen „Книга Лева“ und „Зелена євангелія“ widerspiegelte. Beide dieser Bände gliedern sich in „Kapitel“ und in „lyrische Intermezzi“; während die „lyrischen Intermezzi“ die Linie der „Три перстени“ mit ihrer vergeistigten Natur fortsetzen, begründen die „Kapitel“ eine Linie parabelhaft-mythologischen Charakters. Zweiteilung der „Augen, die alles erkennen wollen“, spiegelte sich sogar in der Struktur der Bände wider — der Dichter ordnete die Zyklen wie zwei entgegengesetzte Lager.

Das mythologische Element dieser Bände offenbart sich dergestalt, daß Reales hier mit Irrealem verschmilzt. Der Übergang von „Sichtbarem“, Äußerem in die Sphäre des Geistigen realisiert sich bald auf der Grundlage biblischer Mythologie, bald nach der Logik folkloristischer Symbolik, bald durch Vergeistigung der Natur und der Himmels-sphären.

Das Fehlen einer Grenze zwischen Irdischem und Überirdischem ist eines der Merkmale des Mythos, der es ermöglicht, die Realität außerhalb von Raum und Zeit wahrzunehmen, in dieser idealisierten Wirklichkeit Wahrheiten zu entdecken, die absoluten Charakter haben. Von der geschlossenen Welt der drei Ringe führt die Phantasie des Dichters in eine neue Realität.

Im Werk von Antonyč, in seinem Weltbild spiegelte sich eine gewisse Verschiebung wider, was sich schon in der thematischen Schicht der Gedichte bemerkbar machte: vom lemischen Heidentum ringt sich der Autor durch zu den Ursprüngen der Natur. Der Wal, in dessen Bauch sich der Prophet Johannes gerettet hat, wird für den Dichter zu einer eigentümlichen „Zeitmaschine“, dank derer „Земля в орбіті завертається назад, у молодість свою, в примарний сон праречі“ („Балада про пророка Йону“), „Сон праречі“ — das ist jener Urzustand der Erde, da sie „в прадавнім хаосі землі

⁷ O. Ilnytskyj, Antonych: Intimations of Mortality, in: Journal of Ukrainian Graduate Studies, № 1, Toronto 1976, S. 16.

й води всуміш“ war, im „темне царство“ der Tiefen des Ozeans eine Unzahl „мерзких і чорних“ Stammespersonen gebärend. Dieses „темне царство“, diese „зелено-чорну батьківщину восьминогів“ kreierend, stützte sich der Dichter sowohl auf die Folklore-Kosmologie (denken wir nur an das Weihnachtslied „Коли не було з нещада світа; тогди не було ні неба, ні землі, а но лем було синєє море ...“) als auch auf wissenschaftliche Begriffe („життя колиска перша тут“). Der höchste, philosophische Sinn der Kapitel der „Книга Лева“ offenbart sich jedoch darin, einerseits die Einheit alles Lebendigen zu bekräftigen und die scheußlichen Meereswesen als „брати з дна вод“ zu preisen, andererseits zur Personifizierung des „Urdings“ (праріч) das adäquate „Urwort“ (праслово) zu finden, um das Wesen der Dinge „схопити в клітку слова“ („Шість строф містики“).

Einige Kritiker erblickten im ersten Kapitel der „Книга Лева“ „ідеалістичний світогляд“, „залишки містики“, „хитання між богом і природою“⁸. Eine solche Ansicht bedarf der Korrektive. „Mystische Einheit mit dem Weltall“ in Antonyč' Lyrik — das ist ein Verfahren, den Rahmen der physischen Existenz des „Ich“ des lyrischen Helden zu sprengen, seine Präsenz in einer großartigen zeitlichen und räumlichen Perspektive — vom Urchaos, vom „Urding“ zum Weltende — zu zeigen. Das zu erlangen ist natürlich nur durch Erleuchtung, Ekstase, durch Aufhebung der Demarkationslinie zwischen Ding und Wort (zwischen „праріч“ und „праслово“) möglich, das dem Mythos zugrunde liegt. Hieraus resultiert der Charakter des Kosmismus bei Antonyč, der sich von Pavlo Tyčynas Kosmismus unterscheidet, der als Verkörperung sozialer Harmonie erscheint und mit dem kosmischen Sehen eines Walt Whitman, Rabin-dranat Tagore oder beispielsweise des litauischen Malers und Komponisten Mikolajus Čiurlionis mit seinen Gemälden verwandt ist, in denen das Element des Urchaos herrscht, aus dem Urformen künftiger Stadt-Kontinente erwachsen.

Antonyč' poetisches Konzept in der Periode der „Книга Лева“ und der „Зелена євангелія“ drückt sich aus in dem Bestreben, den ganzen Zyklus des kosmischen Univer-sums vom Anfang des „прапервісний морок природи“ bis zum Ende, zum Untergang infolge der „Прäsenz“ des auktorialen „Ich“ in allen diesen grandiosen Prozessen, seines transformierten biologischen und geistigen Wesens zu erfassen. Hier haben wir noch einen geschlossenen Kreis vor uns: das Urchaos der dunklen Wasser und des „vorzeitigen Lichts“ geht in ein apokalyptisches Chaos der Stadt über, welches das Weltende mittransportiert, der Stadt, die — nach den Worten des Dichters selbst — „майже царина природи ... майже біологізоване“⁹:

Живуть під містом, наче у казках, кити, дельфіни і тритони
в густій і чорній, мов смола, воді, в страшних пивницях сто,
примарні папороті, грифи і затоплені комети і дзвони.
О пуцо з каменю, коли тебе змете новий потоп?

(„Сурми останнього дня“)

Dieses Zusammenschließen von Anfang und Ende, von „праріч“ und „останній день“ produziert jenen eigentümlichen „vierten Ring“ in der Lyrik von Antonyč, der

⁸ М. Неврлі, Поет із серцем у руках, in: Б. Антонич, Перстені молодості, Пряшів 1966, S. 24.

⁹ Б.-І. Антонич, in: „Нааустріч“ vom 1. August 1935.

an die Stelle der „drei Ringe“ trat in dem Bestreben des Dichters, das Wesen „у клітку слова“ zu erfassen, des Moments der Transzendenz teilhaftig zu werden.

Die Logik des Übergangs von den drei Ringen zum vierten Ring registrierend, die die philosophische Entwicklung des Dichters einschließt und sich in der Erprobung neuer, der inneren Logik der Entwicklung einer poetischen Idee als eines ganzheitlichen lyrischen Sujets untergeordneter Beobachtungsfelder offenbart, sehen wir uns gleichzeitig mit einer neuen Frage konfrontiert, die da lautet: Vollzieht sich im Rahmen dieses neuen geschlossenen Kreises, dieses „vierten Ringes“, eine weltanschauliche Evolution sui generis? Diese Frage ist wichtig und verdient Beachtung insofern, als verschiedene Forscher darauf eine unterschiedliche, oftmals entgegengesetzte Antwort geben. So protestiert B. Kozij in seinem Aufsatz „Трояке джерело творчого натхнення Антонича“ — nach seinen Worten — gegen Versuche, „втиснути Антонича в рамки філософського матеріалізму“¹⁰, während Jar Slavutyč seine Position allein schon in der Überschrift des Artikels „Від ідолопоклонства до християнства“¹¹ artikuliert. Die meisten sowjetischen (D. Pavlyčko) wie auch ausländischen Autoren (M. Nevrlý, F. Nieuważny, A. Flaker) sehen die Evolution des Dichters in entgegengesetzter Richtung. Gibt Antonyč' Lyrik eigentlich Veranlassung, eine solche Linie zu verfolgen? Suchte in der frühen (nicht als Einzelveröffentlichung erschienenen) Gedichtsammlung „Велика гармонія“ der lyrische Held des Dichters noch nach Gott, wobei indes „розминулись поруч себе дві дороги“, und war in der „Книга Лева“ fortwährend die Sicht dessen präsent, der „створює й винищує світи“, der „гасить ночі й світить свічі днів“ („Балада про пророку Йону“), der „вінки божих блискавиць“ flicht („Знак Лева“), so durchdringt die Sammlung „Зелена євангелія“ die Idee von der Materialität der Welt und des Lebens. Die Harmonie des Weltalls entäußerte sich ihres Urschöpfers — Gottes. Den Beginn dieser prinzipiellen Wendung signalisiert das bekannte Gedicht „Пісня про незнищенність матерії“ im zweiten Kapitel der „Книга Лева“. Das wichtigste in dieser Wendung ist nicht so sehr die Deklaration des Autors, als vielmehr sein poetisches Konzept, das man als Biologismuskult oder -dominante bezeichnen könnte. „Закони біосу однакові для всіх“, ihnen untertan sind Mikro- und Makrokosmos: Pflanzen, Tiere, Sterne und Menschen.

Dabei ist nicht uninteressant, daß die klerikale Presse diese Wendung als erste bemerkte. Der Autor, der mit dem Kryptonum „ан“ unterzeichnete, schrieb mit Bedauern vom Übergang des Dichters von christlicher Thematik zur Lobpreisung der „vitalen Kraft“ der Natur, „раз у сирій формі фізіологічної розкоші з життя, вдруге в розпливчастих контурах натуралістичної свідомості біологічних процесів у цілому біологічному світі, то знов у продистильованому виді психічного впоїння життям і здебільше дискретної еротики“¹².

Als poetisches Konzept war Antonyč' Biologismus durchaus produktiv, was die Einheit der Welt, des Kosmos bestätigt, der den Gesetzen der Eigenentwicklung der Natur

¹⁰ Б. Козій, Троякеджерело творчого натхнення Б.-І. Антонича, in: Слово (Edmonton/Canada), № 4, 1970, S. 173.

¹¹ Я. Славутич, Від ідолопоклонства до християнства, in: „Шлях“ (Philadelphia/USA) vom 25. Dezember 1949.

¹² /ан/ [= Б.-І. Антонич], in: Дзвони (Львів) 4—5/1938, S. 188.

untergeordnet ist und den Menschen als organischen Bestandteil der Natur in den „weisen Kreis des Lebens“ einschließt, einer Natur, in der

Лисиці, леви, ластівки і люди,
зеленої зорі черва і листя
матерії законам піддані незмінним,
як небо понад нами сине і срібliste!

(„До істот з зеленої зорі“, in: ПНМ, S. 233)

Besonders deutlich offenbaren sich Motive Antonyčschen Bios in den „lyrischen Intermezzi“ seiner „Книга Лева“ und „Зелена евангелія“, die die Linie der „Три перстени“ fortsetzen. Hier ist das Element lemksicher Landschaften gleichfalls personifiziert. Spürte man jedoch früher eine Distanz zwischen dem lyrischen Helden und seiner Darstellung, sozusagen eine Inkongruenz im System der Subjekt-Objekt-Beziehungen, so verschwinden jetzt die Verbindungsglieder. Das „Ich“ des Dichters öffnet sich ganz, „verwächst“ mit der Welt der Pflanzen, Tiere und Sterne. Jetzt findet man bei ihm nicht mehr, daß der Morgen wie ein Fohlen springt; der Tag ergießt sich vielmehr ins Tal wie in eine Milchsüssel, jetzt

Нас двоє — два кошлаті й сплетені куці,
і усміх наш — метелик ніжний і крилатий.
Проколені думки, мов бджоли на дощі,
тріпочуться на гостре терня міцно сп'яті.

(„Сад“, in: ПНМ, S. 263)

Die Identität mit der Natur im Werk von Antonyč charakterisiert der amerikanische Forscher B. Rubchak als Abstieg „з холодних олімпійських висот назад до життя, від „ортодоксально-релігійної поезії“ до „низу“, „землі““¹³; A. Flaker hingegen kennzeichnet sie als ein Sichversenken in die Welt der Natur — ein Motiv, das er auch in der kroatischen Lyrik der 20er und 30er Jahre zu finden glaubt¹⁴.

Das Verschmelzen des lyrischen „Ich“ des Dichters mit der Natur, der Kontakt zum Weltall wird zum dominanten Zug des „späten“ Antonyč, wovon insbesondere seine Gedichtentwürfe zeugen: Strophen oder auch einzelne Verse sind wie Gedankenblitze: „Diese Ballade wurde geboren wie das blutige Lächeln des Mondes“, „Die Fische aus dem Meer beten zu den Fischen aus den Tierkreisen“, „In meinem Schädel ein Hochzeitsbett zweier Schlangen ...“, „Antonyč' Schwester — eine Füchsin“ usw.

Antonyč sang Lieder an die Unausrottbarkeit lebensspendender und durchgeistigter Materie. „Антонич був хрущем і жив колись на вишнях. На вишнях тих, які оспівував Шевченко.“ Sogar in der „Пісня про незнищенність матерії“ wird das Dichterherz, das irgendwann zu Kohle wird, „unterm Farnkraut als eine Blume“ — einem Symbol aus der Folklore — ruhen.

Und schließlich noch ein Aspekt des Antonyčschen Biologismus, des Antonyčschen „grünen Evangelismus“. Heute, da sich in der Soziologie, der Philosophie und der Sozialpsychologie immer stärker die Idee der Wechselwirkung zwischen Natur und Ge-

¹³ B. Rubchak, *Reveries of the Earth: Three Slavic Versions*, in: *Poetica Slavica*, [Ottawa] 1981, S. 137, 143.

¹⁴ A. Flaker, *Od taljiga života do velikog putovanja*, in: *Croatica* (Zagreb) 19/1983, S. 44.

sellschaft, jener Energie menschlicher Vernunft und Ethik festigt, die zum Schutzschild für die natürliche Umwelt werden müssen, schrieb die Lyrik von Antonyč, welche die Einheit des Menschen mit der Natur, mit dem Bios verkündete, dessen Gesetze „für alle gleich sind“, den Menschen in den ewigen Kreislauf (Ring) alles Lebendigen ein, bekräftigte sie das „Vernünftige“ in der Natur und das „Natürliche“ im Menschen als Garanten ihres beiderseitigen Überlebens (ein eigentümlicher poetischer Prototyp für die Idee der Noosphäre), sanktionierte sie das Recht auf eigene Unausrottbarkeit.

Übersetzt von *P. Kirchner*