Wolf SCHMID (Hamburg)

DAS NICHT ERZÄHLTE EREIGNIS IN ISAAK BABEL'S "ÜBERGANG ÜBER DEN ZBRUČ"

> Никаких рассуждений. - Тщательн<ый> выбор слов. [...] Очень просто, *фактическое изложение*, без излишних описаний.
>
> Keinerlei Erörterungen. - Sorgfältige Auswahl der Wörter. [...] Sehr einfach, bloße Darbietung von Fakten, ohne überflüssige Beschreibungen.
>
> *Aus den Entwürfen zur "Reiterarmee"*
> (Babel' 1965:490, 493)
>
> [...] не объясняйте! Пожалуйста, не надо никаких объяснений - покажите, а там читатель сам разберется!
>
> [...] erklären Sie nichts! Bitte, keine Erklärungen - zeigen Sie einfach, und der Leser wird sich schon selbst zurechtfinden!
>
> *Babel' zu Furmanov*[1]

1.

Die narrative Kohärenz in den Erzählungen Isaak Babel's steht von jeher in Frage. Und es war immerhin ihr Autor selbst, der als erster Zweifel am inneren Zusammenhalt seiner kurzen Prosastücke äußerte:

> Чем держатся мои вещи? Каким цементом? Они должны рассыпаться при первом толчке.
>
> Wodurch halten meine Sachen zusammen? Durch welchen Zement? Sie müssen doch beim ersten Anstoß in Stücke zerfallen.

Auf die - wie Paustovskij (1970:158) berichtet - mit grimmiger Selbstironie mehrfach gestellte Frage pflegte Babel' zu antworten, daß seine Sachen nur durch den Stil zusammengehalten

würden. Aber, so fügte er über sich selbst lachend hinzu:

> Кто поверит, что рассказ может жить одним стилем, без содержания, без сюжета, без интриги? Дикая чепуха. (Ebd.)
>
> Wer wird schon glauben, daß eine Erzählung vom Stil allein leben kann, ohne Inhalt, ohne Sujet, ohne Intrige? Der reinste Unsinn.

Die skeptische Korrektur hebt natürlich die Antwort nicht auf; sie bekräftigt vielmehr ihren provokativen Inhalt. Gegen den gesunden Menschenverstand traditioneller Vorstellungen von epischer Einheit behauptet Babel' allen Ernstes, daß der innere Zusammenhalt seiner Werke allein vom Stilistischen gestiftet werde. Damit aber attestierte er seiner Erzählprosa im Grunde eine Kohärenz, wie sie für die wortkünstlerische Versdichtung konstitutiv ist. Insofern sich das modernistische Erzählen der russischen zwanziger Jahre - wie man weiß - durch eine tiefreichende Poetisierung des narrativen Diskurses auszeichnet - gleichsam eine Kompensation für die Auflösung des für das realistische Erzählen konstitutiven Handlungszusammenhangs der Geschichte -, scheint Babel's Beharren auf dem Stil als dem einzigen Bindemittel tatsächlich den modernistischen Kern seines Erzählens zu treffen.

Die Babel'-Forschung hat diese Selbstcharakteristik des Autors durchaus bestätigt. Immer wieder ist auf Babel's Auflösung der traditionellen Fabel hingewiesen worden, und es gilt als ausgemacht, daß die Einheit seiner Erzählungen nicht mehr vor einer Handlung garantiert wird, nicht mehr auf der schlüssigen Folge kausal verknüpfter Motive beruht, sondern auf anderen Ebenen, den Ebenen der narrativen Darbietung gründet und sich dabei auf die spezifisch verssprachlichen Verfahren der Kontrastierung und Parallelisierung, also der Äquivalenzbildung, stützt.[2]

Schon Miroslav Drozda (1966:35-48) spricht anläßlich des *Reiterarmee*-Zyklus von Babel's "Anti-Erzählung" (*antipovídka*). Sie zeichne sich durch "Bruchstückhaftigkeit" (*úryvkovitost*) und "Zusammenhanglosigkeit" (*nespojitost*) aus. Indem Babel' aber die disparaten Motive sich kreuzen und einander aufheben lasse, schaffe er eine neue "Ganzheit" (*celkovost*), die mehr sei als eine bloße epische Summe. Der innere Aufbau der einzelnen Erzählung wiederhole somit die Struktur des ganzen

Zyklus. Die "Ganzheitlichkeit" (*celistvost*) weder der einen noch der anderen sei durch "Handlungszusammenhänge" (*souvislosti dějové*) gestiftet, sie stelle sich vielmehr durch "Konfrontationsbeziehungen" (*souvislosti konfrontační*) her. Mit der "Methode der Konfrontation", die an die Stelle der epischen "Sukzession" (*následnost*) trete, ziele Babel' auf das "Bloßlegen von Aspekten" (*obnažování aspektů*). Diesem Ziel dienten viel eher die "Diskontinuität der Handlung" (*přetržitost děje*) und die "Dispersion der Episoden" (*rozptyl epizod*) als "Kontinuität" (*nepřetržitost*) und "synthetisches Zusammenfügen" (*syntetičnost*). Drozdas Ausführungen deuten also darauf hin, daß in Babel's Erzählkunst das poetische Prinzip der Äquivalenz, der ja die "Konfrontationsbeziehungen" und der Kontrast zuzuordnen sind, über das epische Gesetz der zeitlichen und kausalen Sukzessivität dominiert.

Ebenfalls auf eine poetische Organisation der Erzählungen Babel's weisen die Ausführungen Milivoje Jovanovičs (1975:289). In der revolutionären Epoche, in der die Novelle grundsätzlich nicht mehr im Čechovschen Stil "ohne Fabel" (*besfabularna*) habe sein können, sei Babel' als Novator aufgetreten. Obwohl er die Präsenz einer Fabel in der außerliterarischen Realität nicht habe bestreiten können, sei es ihm gelungen zu zeigen, daß die Fabel nicht primär zu sein brauche; ihre Struktur habe er mit den Mitteln des "Stils" und der "Komposition" aufgelöst.

Von besonderer Bedeutung für die Frage nach der Kohärenzbildung in Babel's Erzählungen sind drei Arbeiten Jan van der Engs. In einem frühen Aufsatz (1963) konstatiert der Autor, daß es bei Babel' fast keine eigentliche Handlung gebe und daß man nur selten auf die traditionellen Fabelteile wie Knoten, Intrige und Auflösung stoße. Die Wirkung der Babel'schen Erzählkunst beruhe im wesentlichen auf der Konfiguration der deskriptiven Teile und der Kontrastierung bzw. Parallelisierung ihrer emotionalen Gehalte. Damit unterstreicht auch van der Eng die künstlerische Dominanz jener Verfahren, die grundsätzlich für die Kohärenz des verssprachlichen Wortkunstwerks ausschlaggebend sind.

In einer späteren Arbeit (1984a) zeigt van der Eng, wie die äußerst disparaten Ereignisse und Sachverhalte, die an der "Oberfläche" des Textes ein buntes Mosaik bilden, in der "Tiefenstruktur" zu einer sinnhaften Einheit zusammengeschlossen werden. Dabei wird die "Bildlichkeit" (*imagery*) als jenes Verfahren namhaft gemacht, das sowohl die Diversität in der thematischen Entwicklung der "Oberflächenstruktur" als auch die Verknüpfung der disparaten Motive zu einer kohärenten "Bedeutungskette" in der "Tiefenstruktur" bewirkt. Die Bildlichkeit aber gibt den Erzähler kund. Van der Eng legt dar, wie die miteinander kontrastierenden Bilder ihren Konvergenzpunkt in den Emotionen und in der humanen Position des Erzählers finden. Gleichwohl wird dem Erzählen damit nicht etwa eine Handlungslinie untergeschoben, sondern nur wieder der wortkünstlerische Charakter der statisch-lyrischen Welt hervorgehoben, in der sich alle disparaten Ansichten auf die unveränderliche Befindlichkeit eines zentralen Subjekts zurückbeziehen lassen.

In einem dritten Aufsatz schließlich zeigt van der Eng (1984b), wie in Babel's *Zamost'e*, einer Erzählung, die in mehrere relativ selbständige, handlungsmäßig nur schwach verknüpfte Episoden zerfällt, das "erratische" Thema und die "kapriziöse" Folge der Erzählteile durch Kontrast- und Analogiebeziehungen semantisch vereinheitlicht werden. Auch diese Beobachtungen weisen auf die Dominanz der unzeitlichen Verknüpfungen wie Kontrast und Parallelismus über die zeitliche und kausale Folge. Auch in diesem Befund nähert sich Babel's Erzählung dem räumlichen Bild einer statischen, lyrischen Befindlichkeit.[3]

Der in der Forschung so einhellige Befund der *bessjužetnost'* ("Sujetlosigkeit") und der assoziativ-poetischen Organisation, der Babel' in die Nähe der "ornamentalen" Prosa rückt, dieser Befund, der sich - wie wir gesehen haben - auf die Äußerung des Autors über die lediglich stilistische Kohärenz seiner Werke berufen kann, bedarf nun freilich der Präzisierung und auch einer gewissen Korrektur. Keineswegs nur in dem Sinne, daß die Auflösung der traditionellen Geschichte lediglich als allgemeine Tendenz auftritt, die sich nicht in allen Einzelwerken mit gleicher Radikalität durchsetzt. (Sogar in der *Reiterarmee*, wo die innere Kohärenz der Erzählungen am wenigsten gesichert erscheint, finden sich - wie Carol Luplows [1982:99-110] differenzierte Übersicht über die Typen der Geschichtenstruktur erweist - durchaus traditionell gebaute Erzählungen, ja läßt sich gar nur eine Minderzahl von Werken tatsächlich einer radikal neuen Erzählpoetik zuordnen.) Korrekturbedürftig erscheint besonders die allenthalben vorgenommene Gleichsetzung von poetisch-ornamentaler Faktur mit "Sujetlosigkeit". Obwohl Babel' ohne Zweifel der "ornamentalen" Richtung angehörte[4], setzte er zugleich die Tradition der russischen Novelle fort, ja verdichtete die Kurzform auf ein vor ihm nicht gekanntes Miniaturmaß (vgl. Stepanov 1928:13 f.). Die Novelle aber lebt - wenn denn überhaupt eine ihrer Definitionen gültig sein soll - von der Geschichte, vom erzählten Ereignis. Deshalb ist Babel's Novellenkunst nicht allein in der Komprimierung des ornamental-narrativen Worts, in der zunächst paradox anmutenden Verbindung ornamentalen Assoziationsreichtums mit lakonischer Kürze zu suchen, sondern auch und vor allem in der Gestaltung einer Geschichte. Und so lautet

die These, die hier vertreten werden soll, daß Babel' sogar in jenen Erzählungen, die sich am weitesten von der traditionellen, handlungsorientierten Prosa entfernen und einem rein assoziativen Deskriptivismus zu folgen scheinen, durchaus Geschichten erzählt.

Diese These geht davon aus, daß die für den Vers konstitutive und im narrativen Ornamentalismus episch kultivierte Äquivalenz die temporal-kausale Sukzession, die ja allererst eine Geschichte begründet, keineswegs zu unterdrücken oder zu verdrängen braucht, sondern das Ereignis, wo es verschleiert ist, geradezu sichtbar machen und aktualisieren kann. Eine solche Koexistenz poetischer und prosaischer Zusammenhangbildung beobachten wir seit jeher bei den großen Meistern der russischen Novelle. So dient etwa bei Puškin und auch bei Čechov die Äquivalenz - die sowohl auf der Diskursebene, als phonischer und verbaler Parallelismus, als auch auf der Ebene der Geschichte, in der Gestalt thematischer Similarität oder Opposition, auftritt - letztlich der Profilierung und Akzentuierung der wahren Geschichte, der Hervorhebung dessen, was - oft von der erzählten Vordergrundhandlung verdeckt - eigentlich geschieht (vgl. Schmid 1981, 1984a, 1984b).

Das Besondere an Babel's Novellen besteht nun darin, daß sie paradoxerweise das Ereignis, das sie gestalten, nicht eigentlich e r z ä h l e n. Dies eben mag ihnen den Ruf der "Sujetlosigkeit" eingetragen haben. Das Ereignis ist im Text nur in wenigen Strichen, sozusagen als *sobytie-punktir*, als punktierte Linie, angedeutet, die der Leser auszuziehen hat. Für die Geschichte, die zu großen Teilen *in absentia* besteht, sind dann nur wenige Momente aus dem zugrundeliegenden Geschehen ausgewählt worden.[5] Der Text enthält lediglich statische Situationen, Deskriptionen und Bruchstücke von Handlungen, die der Leser zu einer kohärenten Geschichte zusammenschließen soll. Dies tut er, indem er aus dem Geschehen Nicht-Gewähltes für die Geschichte reaktiviert (vgl. Schmid 1984a:81-83). Diese rekonstruktive Geschichtenbildung kann sich nun freilich an Anzeichen und Wegweisern orientieren, die der Text bereithält. Solche Indikatoren für das nicht erzählte Ereignis enthalten

bei Babel' etwa die Beschreibungen, die, scheinbar unfunktional wuchernd, große Teile der Novellen einnehmen, aber auch die Bilder, Metaphern und Vergleiche, ferner die Träume, jene zu höchst aufschlußreichen Mikroszenen zusammengefalteten Bewußtseinsprozesse, vor allem aber die formale und thematische Äquivalenz.

Wie Babel' mit solchen Mitteln das nicht erzählte Ereignis gestaltet, wollen wir an der Eingangsnovelle des *Reiterarmee*-Zyklus untersuchen, dem seit jeher für "sujetlos" gehaltenen *Übergang über den Zbruč* (Переход через Збруч). Die Erzählung gehört zu einer Gruppe von Werken, die man mit dem auf James Joyce zurückgehenden Begriff der *epiphany* zusammengefaßt hat (Poggioli 1957:236, Trilling 1961, Terras 1966, Lee 1972, Luplow 1982:109 f.). Nach Joyces Definition ist "Epiphanie", wörtlich 'das Zur-Erscheinung-Kommen', "a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself" (zit. nach Lee 1972:249). Es ist nun freilich nicht so sehr das plötzliche Sich-Zeigen des Wesens von Personen und Sachverhalten selbst, das das Ereignis in diesen Novellen bildet, als vielmehr seine Entsprechung im aufnehmenden Bewußtsein, die *cognitio*, der Erkenntnisakt. Das mentale Ereignis des Erkennens von etwas bislang Verkanntem konstituiert die Geschichte bereits in einer Reihe von Erzählungen Čechovs, wo man es als *prozrenie* ("plötzliches Verstehen") bezeichnet (Cilevič 1976), ja es läßt sich als geschichtenkonstitutives Element bis auf Lev Tolstoj zurückführen. Während aber in Tolstojs *Tod des Ivan Il'ič* und in Čechovs Erzählungen *Die Ehefrau*, *Rothschilds Geige*, *Eine langweilige Geschichte*, *Der Erzpriester*, *Die Dame mit dem Hündchen* und anderen die *cognitio* sich stufenweise entwickelt, ereignet sie sich bei Babel' völlig unvermittelt. Oft beschließt sie eine Erzählung; sie wirft dann ein ganz neues Licht auf vorhergehende Teile und vereinigt die bislang "sujetlos" gereihten Episoden zu einer Geschichte. Ein solches das Ganze retrospektiv organisierendes und integrierendes mentales Ereignis bildet etwa den Schluß der Novelle *Guy de Maupassant*. Der Erzähler hat die Biographie seines Schriftsteller-

idols gelesen. Die "Epiphanie" des furchtbaren Elends, in dem Maupassant sein kurzes Leben endete, führt den Erzähler zur Erkenntnis:

> Я дочитал книгу до конца и встал с постели. Туман подошел к окну и вскрыл вселенную. Сердце мое сжалось. Предвестие истины коснулось меня.[6]
>
> Ich las das Buch zu Ende und stand vom Bett auf. Nebel war ans Fenster gekommen und bedeckte das Weltall. Mein Herz krampfte sich zusammen. Eine Vorahnung der Wahrheit hatte mich gestreift.

Nicht immer freilich ist das Umschlagen vom Nicht-Wissen zum Wissen explizit gestaltet. Oft ist die Peripetie verdeckt und muß aus den ausgeführten Teilen der Geschichte, die zunächst noch gar nicht als solche erkennbar sind, erschlossen werden. Das ist auch der Fall im *Übergang über den Zbruč*, dessen nicht erzähltes Ereignis wir im folgenden rekonstruieren wollen.

2.

Bereits der Titel nennt ein Ereignis, das Überschreiten einer Grenze.[7] Das ist - wie Jurij Lotman (1973a, 1973b) gezeigt hat - der archaische Kern des literarischen Ereignisses überhaupt. In welchem Sinne aber ist hier die Grenze zu verstehen? Zunächst natürlich in einem geographisch-politischen. Der Zbruč ist historischer Grenzfluß.[8] Sein Name und auch die im Titel ausgedrückte Flußüberquerung wecken überdies Erinnerungen an Ereignisse der russischen Geschichte: Rußlands Expansion im 18. Jahrhundert, die erste polnische Teilung, den Sieg über Napoleon.[9] Die Sinnlinien dieser Anspielungen laufen in einem Punkt zusammen, in der Rolle, die dem - jetzt revolutionären - Rußland für Europa zukommt. Die patriotisch-ideologische Konnotation des Titels entspricht freilich nur der Sinnposition des erlebenden Ich v o r dem Ereignis. Im Sinnhorizont des durch das Ereignis hindurchgegangenen, wissend gewordenen Ich scheinen ganz andere Bedeutungsmöglichkeiten des Titels auf. Auf der symbolischen oder symbolisch-mythologischen Ebene, deren Aktualität im übrigen durch die magisch-ornamentalisierende Klangwiederholung (*perechod čerez Zbruč*)

unterstrichen wird, bedeutet die Flußüberquerung die Initiation des Neulings, den Eintritt des intellektuellen Brillenträgers in die grausame Welt des Krieges, möglicherweise sogar, wie James Falen (1974:137-141) weit ausgreifend interpretiert, die Überquerung des Styx, den Abstieg in den Hades, in die Hölle oder - wie Renate Lachmann (1980:189) deutet - das "Betreten des exzentrischen Karneval-Raums", in dem - Folge der alles karnevalistisch verkehrenden Revolution - "Profanation und Mesalliance" herrschen. Das im Text erwähnte "heilige Gefäß, das von den Juden einmal im Jahr, zum Pessachfest [пасха], verwendet wird", aktiviert eine weitere mythologische Allusion des Titels, die Anspielung auf den Exodus der Juden aus Ägypten und den Durchzug durch das Rote Meer in das Gelobte Land, an den das Pessachfest erinnert (vgl. van Baak 1979:54, Sicher 1982:538). Auf einer dritten Bedeutungsebene schließlich, der symbolisch-psychologischen, die die Bewußtseinsentsprechung der zweiten ist, spielt der Titel auf jenes mentale Ereignis an, das den Kern der Geschichte bildet, den Übergang vom Nicht-Wissen zum Wissen.

Im ersten Absatz präsentiert sich uns der Erzähler, weniger direkt, d.h. durch den Gebrauch der ersten Person, als indirekt, durch seine Darbietungsweise. Der protokollmäßig-nüchterne Bericht scheint ihn als jemand auszuweisen, der mit allen Erscheinungen des Krieges wohlvertraut ist. Aber handelt es sich tatsächlich um ein Stück sachlichen Kriegsberichts, wie man in der Babel'-Literatur immer wieder lesen kann? Und schreibt hier wirklich "Lyutov the war correspondent doing his bit for the papers" (Falchikov 1977:132)? Das einzige militärisch relevante Faktum, das dieser Absatz enthält, nämlich die Einnahme von Novograd-Volynsk "heute im Morgengrauen", wird in indirekter Rede mitgeteilt, und die sie einleitenden Worte "Начдив шесть донес о том" ("Kommandeur sechste Division meldete") lassen merkwürdigerweise die Situation der Meldung, ihre räumlichen und zeitlichen Koordinaten und damit auch die Zeit des Ereignisses selbst völlig unbestimmt. Das ist nicht der Stil von Kriegsberichten. Andererseits scheint die Abkürzung "Начдив шесть", verständlich nur für

den Kenner der neuen, sowjetischen Militärsprache und informationshaltig lediglich für einen Angehörigen eben dieser sechsten Division, wenig geeignet, den Leser in die Ausgangssituation der Erzählung und des Zyklus einzuführen. (Ist doch weder der vom Erzähler entworfene fiktive Leser noch der abstrakte Leser, an den sich der Autor wendet, als Militärperson zu denken.) Die Erwähnung, daß die von Brest nach Warschau führende Chaussee "von Nikolaj I. auf den Knochen der Bauern erbaut" worden sei, paßt nun weder in den Kontext eines Militärberichts noch eigentlich zu Babel's Erzähler, der sich grundsätzlich auf die Wiedergabe von sinnlich Wahrnehmbarem beschränkt. Die Phrase klingt nach fremder Rede (vgl. Nilsson 1977:66), revolutionärer Agitation in der politischen Unterweisung der Soldaten. Sie verrät, daß der Erzähler sich nach Kräften bemüht, als jemand zu erscheinen, der in die Soldatenwelt integriert ist. Und so erweist sich der ganze Absatz als Versuch eines Zivilisten, sich im Stil seiner militärischen Umgebung auszudrücken. Hinter der sprachlichen Überanpassung erkennen wir den Außenseiter, der seine Identität verleugnet und den gefühllosen, routinierten Mann des Krieges vortäuscht.[10]

Der lange zweite Absatz gliedert sich in zwei thematisch kontrastierende Teile. Der erste beschreibt in hochprägnanten Bildern das "stille Wolhynien". Der Eindruck reiner Deskription ist freilich nur vorläufig. Die Statik der in idyllischen Ansichten dargebotenen Natur, die räumliche Gleichzeitigkeit wird durch die Nennung der Tageszeiten (Morgendämmerung - Mittag - Sonnenuntergang) in eine zeitliche Folge aufgelöst und erhält somit - obwohl kausale Verbindungen fehlen - narrativen Charakter. Und anthropomorphisierende Metaphern der Bewegung bilden gleichsam einen Ersatz für die ausgesparte Narration von den Menschen. Erst der letzte Satz dieses ersten Teils stellt den narrativen Zusammenhang mit den militärischen Handlungen des ersten Absatzes her. Er deutet die Situation an, die die "lärmende Nachhut" im "stillen Wolhynien" vorfindet: "Der Geruch des gestrigen Blutes und der getöteten Pferde tropft in die abendliche Kühle." (Запах вчерашней крови и

убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу.) Hier endlich kommt der in diesem Absatz bislang verschwiegene Krieg zur Sprache. Aber seine blutigen Spuren finden wir auch schon vorher im Text. Die Idyllik der Ansichten und das rhythmische Fließen der sie darstellenden Sätze hat nur mit Mühe die innere Dynamik, ja Dramatik der metaphorischen Beschreibung kaschieren können. "Die orangefarbene Sonne rollt über den Himmel, wie ein abgeschlagener Kopf" (Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова). Die Ansichten des Schreckens, die das erlebende Ich erblickt, projiziert es auf die friedliche Natur. Zumindest retrospektiv wird man auf mehr oder weniger verschlüsselte Bilder des Sterbens aufmerksam. Der Purpur der Mohnfelder nimmt das Blut der Schlacht, von dem im oben zitierten Satz die Rede ist, farbensymbolisch vorweg. Die zunächst nur metaphorisch scheinenden Handlungen des "stillen Wolhyniens" erweisen sich als ambivalent; sie lassen sich auch als metonymisch verschobene Bilder des menschlichen Leidens deuten: "Wolhynien windet sich" (изгибается) - "entfernt sich von [d.h.: flieht vor] uns" (уходит от нас) - "kriecht [verkriecht sich] in die blühenden Hügel" (вползает в цветистые пригорки) und "verfängt sich mit seinen ermatteten Armen im Gestrüpp des Hopfens" (и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля). Und die "Standarten des Sonnenuntergangs" (штандарты заката) schließlich, die "über den Köpfen [der Soldaten] wehen", werden zu Symbolen des Untergangs auch des Menschen, den die Sonne ja metonymisch-metaphorisch, als "abgeschlagener Kopf", vertreten hat.

In den zweiten Teil des Absatzes führt eine für das Sprachdenken des Ornamentalismus charakteristische Metamorphose: der *tropfende* Geruch (*запах каплет*) verwandelt sich in den *rauschenden* Zbruč (*Збруч шумит*). Die Szene wechselt von der visuell dargebotenen Landschaft des Tages zum nächtlichen Fluß, der vorwiegend in akustischen Eindrücken erfaßt ist. Hier gibt es zumindest Ansätze zu einer expliziten Narratio menschlicher Handlungen:

> [...] мы переезжаем *реку* вброд. Величавая *луна лежит на волнах*. *Лошади* по спину уходят в воду, звучные *потоки*

сочатся между сотнями лошадиных ног. *Кто-то тонет* и звонко *порочит* богородицу. (Kursive von mir. - W.Sch.)

[...] wir durchqueren den Fluß an einer Furt. Der majestätische Mond liegt auf den Wellen. Die Pferde gehen bis zum Rücken ins Wasser, tönende Ströme sickern durch Hunderte von Pferdebeinen. Jemand ertrinkt und lästert laut schallend die Gottesmutter.

Aber auch hier wird der Tod kaschiert. Der letzte Satz ist sowohl thematisch als auch rhythmisch und euphonisch so in den ornamental strukturierten Kontext eingegliedert, so der Ästhetik der akustischen Eindrücke der dargestellten Szene (звучные потоки - звонко порочит) und der phonischen Muster des darstellenden Diskurses unterworfen, daß sein Sachverhalt, der Tod eines Menschen, gar nicht in Erscheinung tritt. Die ornamentale Kohärenz des Diskurses und die Integration in die poetischen Bilder verdecken das Schreckliche. Diese Verdeckung aber charakterisiert den verdrängenden Erzähler. Der im Krieg unerfahrene, sensible Ljutov, der so sein möchte wie die anderen, die Soldaten, weigert sich, das Schreckliche des Krieges zur Kenntnis zu nehmen. In den Vergleichen und Metaphern aber drückt sich das Unbewußte aus, verschafft sich das verdrängte Schreckliche Gehör.

Der dritte Absatz führt mit der nächtlichen Ankunft in Novograd in den zweiten Teil der Erzählung ein. Ljutov ist bei Juden einquartiert, in deren Zimmer er heillose Unordnung vorfindet: durchwühlte Schränke, Fetzen von Damenpelzen auf dem Fußboden, menschlichen Kot und Scherben des heiligen Pessach-Gefäßes. Obwohl er das Gefäß erkennt und weiß, daß ein Jude die Zerstörung des Gefäßes und seine Entweihung durch die Nachbarschaft mit Kot, einen äußersten Frevel, niemals zulassen würde, deutet er die Verkehrung der Ordnung als Unordentlichkeit der Bewohner. Er verleugnet sein Judesein und betrachtet - wie die personal perspektivierte, vom Standpunkt des erlebenden Ich gegebene Beschreibung zeigt - die Juden, "zwei rothaarige Juden mit dünnen Hälsen", aus äußerster, feindselig entblößender Distanz. Mit seinem herrischen Befehl ("Räumt das auf!") und seinem die wahren Verhältnisse grotesk verkehrenden Vorwurf ("Wie schmutzig ihr lebt!") spielt

er - überangepaßt - wieder eine fremde Rolle. Sein Verhalten beruht auf Verkennen oder - Nicht-Erkennen-Wollen. Weder erkennt er in der vermeintlichen Unordentlichkeit die Spuren des polnischen Pogroms, noch nimmt er wahr, daß der dritte Jude, den er für schlafend hält, in Wirklichkeit tot ist, Opfer des Pogroms. Gleichwohl enthält seine Erzählung geheime Anspielungen auf den Tod, die man als Äußerungen des Unbewußten oder Unterbewußten verstehen kann. Sie sind in der Form lexikalischer und thematischer Äquivalenzen gegeben, die sich auf das Motiv des Kopfes beziehen. So führt die Erwähnung des Kopfes, den der vermeintlich schlafende Jude verdeckt hält (третий спит, укрывшись с головой), einerseits zurück zum Bild der Sonne, die wie ein abgeschlagener Kopf über den Himmel rollt, andererseits aber zu den Abendwolken, den "Standarten des Sonnenuntergangs", die "über den Köpfen" der Soldaten wehen. Ein weiteres, das Motiv des Kopfes aufnehmendes Bild des Todes kann man in den Scherben des heiligen Gefäßes erkennen: *черепок* 'Scherbe' enthält *череп* 'Schädel', mit dem es auch etymologisch verwandt ist. Die Scherben des heiligen Gefäßes assoziieren somit die Vorstellung des gebrochenen Schädels.

Der fünfte Absatz enthält die groteske Beschreibung der "stumm, nach Affenart, wie Japaner im Zirkus" (в безмолвии, по-обезьяньи, как японцы в цирке) herumhüpfenden Juden, die, dem barschen Befehl gehorchend, den Fußboden säubern. Hier erreichen die mit Überanpassung und Selbstverleugnung einhergehende Verachtung der Juden und die Verkennung oder das Nicht-Erkennen-Wollen des Todes ein äußerstes Maß. Nicht einmal das "aufgeschlitzte Federbett" (распоротая перина), sowohl reales Anzeichen äußerer Gewaltanwendung als auch metaphorisch konstituiertes Bild des erdolchten Menschen, gibt dem Erzähler zu denken. Er legt sich "zur Wand, neben den dritten Juden, der schon eingeschlafen ist". Die ihn umgebende Atmosphäre bringt er - ohne Gespür für die wahre Situation - auf die falsche Formel der "furchtsamen Armut" (Пугливая нищета смыкается над моим ложем).

Die folgenden Absätze gestalten die Peripetie des menta-

len Ereignisses, das Umschlagen vom Nicht-Erkennen zum Erkennen. Sie ist verbunden mit der Epiphanie des Todes. Der Tod straft seine Verdrängung Lügen, indem er sich auf drei Stufen zunehmend konkreter zeigt. Zunächst erscheint er in den Metaphern, die die Eindrücke des einschlafenden Ljutov wiedergeben:

> Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блещущую, беспечную голову, бродяжит под окном.
>
> Alles ist von der Stille getötet, und nur der Mond, der mit bläulichen Armen seinen runden, glänzenden, sorglosen Kopf umfangen hält, wandert unter dem Fenster.

Diese Beschreibung ist durch Äquivalenzen mit Textstellen verbunden, in denen in mehr oder weniger verhüllter Form das Todesmotiv aufschien. Das metaphorisch gebrauchte "getötet" (убито) verweist zurück auf die real "getöteten Pferde" des zweiten Absatzes. Und das Bild des Mondes steht in einer zweifachen Beziehung. Zum einen ist der Mond mit seinem "runden Kopf" das nächtliche Äquivalent der Sonne, die mit einem abgeschlagenen Kopf verglichen worden war, zum anderen nehmen die "bläulichen Arme" des Mondes die "ermatteten Arme" Wolhyniens wieder auf, in denen wir einen auf die Natur projizierten Reflex des vom Tagesbewußtsein verdrängten Todes gesehen haben.

Die zweite Stufe im Erkennen des Todes ist der Traum (7. Absatz). Ljutov liegt auf dem "aufgeschlitzten Federbett" (man beachte die Wiederholung dieses Todessymbols) und träumt, daß Savickij, der Divisionskommandeur, dem Kombrig (Brigadekommandeur) zwei Kugeln in die Augen schießt. Die Kugeln durchschlagen den Kopf, und beide Augen fallen auf die Erde. Zum erstenmal in der Erzählung wird das Töten eines Menschen explizit. Der Träumende hat, die eigene strenge Zensur des Tages lockernd, den verdrängten Tod in sein Bewußtsein aufsteigen lassen.

Eine ähnliche Rolle spielt der Traum auch in anderen Erzählungen Babel's. Die wohl eindeutigste Kompromittierung des Tagesbewußtseins finden wir in *Meine erste Gans* (Моя

первый гусь). Der bebrillte Intellektuelle hat den Kosaken sein Initiationsopfer gebracht. Er hat auf brutalste Weise die "strenge", weißhalsige Gans getötet und damit jene Handlung vorgenommen, die ihm - wie der Quartiermeister ankündigt - die Achtung der Kosaken einbringen wird, nämlich die Vergewaltigung der "allerreinsten Dame" (А испортъ вы даму, самую чистенькую даму, тогда вам от бойцов ласка ...). Der Traum, der die Erzählung beschließt, widerlegt nun allerdings die Ruhe des Tagesbewußtseins:

> Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обагренное убийством, скрипело и текло.
>
> Ich träumte und sah Frauen im Traum, und nur mein Herz, purpurrot vom Mord, knirschte und floß aus.

Das hier rätselhafte Knirschen und Ausfließen des Herzens ist ein Handlungsecho auf das zuvor geschilderte Knacken und Ausfließen des vom Stiefel zertretenen Kopfes der Gans (голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла).

Auch in unserer Erzählung vom *Übergang über den Zbruč* ist das Traumbild in ein hochkomplexes Beziehungsgefüge eingelassen. Die aus dem Kopf herausfallenden Augen können wir als Traumreflexe der Himmelslichter Sonne und Mond deuten, die - Symbole des verdrängten Todes - den Weg des Erzählers begleitet haben. Und der durchschossene Kopf erweist sich als Transformation des zerbrochenen Pessachgefäßes.

Der Traum fungiert hier freilich nicht nur als phantastisch-narrative Ausfaltung der in den Bildern des Tagesbewußtseins aufscheinenden Todesmotive. Er ist auch ganz realistisch-physisch motiviert. Der Schuß in die Augen setzt eine reale Körperempfindung in eine Mikrogeschichte um: die tastenden Finger der Schwangeren haben das Gesicht des schlafenden Erzählers berührt (беременная женщина шарит пальцами по моему лицу). In dem Traumreflex auf die leichte Berührung drückt sich offensichtlich die Furcht des Erzählers vor dem Tode aus.

Die Finger der Frau und das Gesicht des Mannes, die im Traum zur - nicht explizit genannten - Schußwaffe und zum durchschossenen Kopf transformiert werden, gehen Äquivalenz-

beziehungen zu früheren Motiven ein: wir können sie als metonymische Vertreter der mit der Todessymbolik verbundenen Arme (Wolhyniens, des Mondes) und des Kopfes (der Sonne, des Mondes, des Menschen) deuten.

Auf der dritten Stufe seiner Epiphanie (im 9. Absatz) zeigt sich der Tod in der konkreten, körperlichen Enthüllung:

> Она [...] снимает одеяло с заснувшего человека. Мертвый старик лежит там [...]
>
> Sie [...] zieht die Decke von dem schlafenden Menschen. Ein toter Greis liegt da [...]

Der verdrängte Tod, der sich in den Bildern und im Traum aufsässig zur Geltung gebracht hat, hat das Tagesbewußtsein erreicht. Der Erzähler verweigert sich nicht länger seinem Anblick. Er sieht genau hin und beschreibt uns sein Aussehen:

> Глотка его вырвана, лицо разрублено пополам, синяя кровь лежит в его бороде, как кусок свинца.
>
> Seine Kehle ist herausgerissen, das Gesicht in zwei Teile gespalten, blaues Blut liegt in seinem Bart wie ein Stück Blei.

Die Epiphanie des Todes macht den Erzähler zum Wissenden. Sie öffnet ihm die Augen auch für sich selbst und führt seine innere Umkehr herbei. (Umkehr aber ist in der Welt des Krieges nicht zugelassen. Nicht zufällig ist die im Traum gesehene Erschießung des Kombrig die Strafe für die von ihm angeordnete Umkehr: "Warum hast du die Brigade umkehren lassen?") Ljutovs Umkehr wird nicht explizit erzählt, sie zeigt sich nur indirekt, nämlich darin, daß er, der seine Erzählung mit der fremden Rede des Militärs begonnen hat, das letzte Wort der Jüdin überläßt. Sich zu "entsetzlicher Stärke" (ужасная сила) steigernd, erzählt sie von der grenzenlosen Liebe und dem heroischen Opfermut des Vaters, der die mordenden Polen um Schonung der Tochter bat. Die Apotheose des Vaters, die Ljutov schweigend anhört, korrigiert sein böses Bild der nach Affenart herumhüpfenden Juden und seine falsche Formel von der "furchtsamen Armut".

Damit sind wir am Ende unserer Rekonstruktion des mentalen Ereignisses angelangt. Wir haben gesehen, wie sich

der Erzähler - genauer: das erlebende, erzählte Ich - im Anblick des Toten, der die schreckliche Wirklichkeit der Gewalt vor Augen führt, die Verleugnung der eigenen Identität, die Anpassung an fremde Sprech- und Verhaltensweisen, die Verkennung oder das Verkennen-Wollen der Realität und die Verdrängung des Todes aufgibt. Diese Entwicklung des erlebenden Ich wird nicht explizit erzählt, sondern zeichnet sich nur sehr indirekt in den Qualitäten und Strukturen des Erzählberichts ab, der, durchweg personal perspektiviert, den jeweiligen inneren Zustand des erlebenden Ich spiegelt. Es bleibt noch zu erwähnen, daß sich die Entwicklung in den folgenden Erzählungen des Zyklus nicht fortsetzt. Wo immer in den Teilen der *Reiterarmee* mentale Prozesse stattfinden, setzen sie wieder mit dem unwissenden Ich ein. Es gibt keine Kontinuität von Erzählung zu Erzählung. Nicht nur, daß der Erzähler "nie mehr verstehen wird, als er am Ende der ersten Erzählung versteht" (Carden 1972:50), er wird immer wieder rückfällig, vergißt, was er einmal gewußt hat. Es handelt sich eben nicht um einen Roman, sondern um einen Zyklus. Während der Roman langwierige Entwicklungen mit syntagmatischer Kohärenz darstellt, bietet der Zyklus ein und dasselbe Teilereignis in paradigmatischer Auffächerung dar.

Es war zu zeigen, daß die vermeintlich sujetlose Erzählung *Übergang über den Zbruč* ein Ereignis, die Veränderung einer Situation, das Überschreiten einer Grenze, gestaltet, ohne eigentlich eine Geschichte zu erzählen. Dieses Ereignis ist es, das den zunächst zusammenhanglos scheinenden Teilen der Erzählung Kohärenz verleiht. Insofern sind sowohl die Aussage des Autors, die den Stil zum einzigen Zement seiner Werke erklärt, als auch die in der Forschung etablierte These von der nicht-narrativen, poetischen Kohärenz der Prosastücke Babel's zu relativieren.

Wir haben ferner gesehen, wie sich die nicht erzählte, nur in spärlichen Strichen angedeutete Geschichte aus mehr oder weniger verschlüsselten Anweisungen des Textes erschließen läßt. Wichtige Indikatoren sind die Sprache, die Bilder, Metaphern und Vergleiche. Größte Hilfe bei der Rekonstruktion

des Ereignisses gibt aber die Äquivalenz von sprachlichen Ausdrücken, Gegenständen, Symbolen, Situationen und Handlungen. Damit die Äquivalenz, eine unzeitliche Verklammerung, überhaupt sujetbildend wirksam werden kann, bedarf es ihrer Unterwerfung unter die epischen Gesetze der Psychologie und der Perspektive. Mag Babel's Ornamentalismus auf den ersten Blick auch entpsychologisiert und entperspektiviert scheinen, wie ein poetisches Netz, das über einen narrativen Rohstoff geworfen wurde, ohne Rücksicht auf dessen eigene Strukturen und ohne Beziehung zu seinen Akteuren, so wird bei näherem Zusehen doch deutlich, daß die gesamte poetische Organisation grundsätzlich in der Sphäre des dargestellten Bewußtseins bleibt. Es gibt in dieser konsequent personal perspektivierten Erzählung keinen sprachlichen Ausdruck, kein Bild, kein Symbol, in dem sich nicht das erlebende Ich ausdrückte, keine Äquivalenz, die nicht seine verborgenen psychischen Situationen anzeigte. So bietet uns Babel's ornamentales Erzählen ein Beispiel dafür, wie sich in der gedrängten Novelle die Konstitutionsformen von Poesie und Prosa konstruktiv miteinander verbinden.

A N M E R K U N G E N

[1] Zit. nach FURMANOV 1961:343; vgl. auch die Mitteilung von KUVANOVA 1965:507.

[2] Zur Äquivalenzbildung in erzählender Prosa vgl. SCHMID 1984a.

[3] Daß Babel's Erzählungen eine am Vers geschulte Sensibilität für "lyrische Sparsamkeit des Ausdrucks" erfordern und zu einer - für die lyrische Avantgardedichtung allgemein charakteristischen - räumlich-bildhaften Präsenz aller Teile (im Sinne von Joseph FRANKS [1945, 1981] *spatial form*) tendieren, betont Particia CARDEN (1972:46 f.). Als "Zement", der die disparaten Fragmente zusammenhält, macht sie den *point of view* aus, *the way things are seen*. Dies und ihre metaphorische Rede von der "Stimme", die zur Geschichte werde ("The voice becomes the story. We attend to its tone more than that it is saying." - 46) hat man wohl auch in dem Sinne zu verstehen, daß die für die Epik konstitutive Handlungsfolge durch die poetischen Verfahren nicht-kausaler, assoziativer Verknüpfung ersetzt wird. - Auf die lyrische Organisation der durch den

subjektiven *point of view* des Erzählers motivierten und vereinheitlichten fragmentarischen Struktur und auf die Nähe eines solchen *associational patterning* zur Versdichtung verweist auch Carol LUPLOW 1982:99-109. Renate LACHMANN (1980: 186 f.) spricht von einer "Überlagerung" der narrativen Linearität des Textes durch die "Kombinatorik semantischer Korrespondenzen". - Zu den poetischen Qualitäten von Babel's Prosa vgl. ferner Ragna GRØNGAARD 1979:29-32 und bereits Nikolaj STEPANOV 1928:28; für die Dramatik G.A. GUKOVSKIJ 1928.

[4] Für den Begriff der "ornamentalen" Prosa muß man zwei Hauptauffassungen unterscheiden. Eine erste, stilistische meint die gesteigerte Expressivität des Erzählerworts, die Bearbeitung des narrativen Diskurses mit Verfahren entweder des Verses (Rhythmisierung, Klangwiederholung, Paronomasie u. dgl.) oder des *skaz*. Das ist etwa die Konzeption Nikolaj STEPANOVS (1928:14), aber auch noch Gary L. BROWNINGS 1979. In diesem Sinne "ornamental" sind sowohl Gogol' und Leskov als auch Remizov, Leonov und Pil'njak. Die zweite, strukturale Auffassung versteht unter "ornamental" die Überformung des gesamten Werks, also auch der Geschichte - die durchaus erhalten bleibt -, nach dem poetischen Ordnungsprinzip der Äquivalenz. Die Formen des *skaz* sind hier ausgeschlossen. Die stilistischen "Ornamente" bilden in dieser Konzeption (die am deutlichsten von N.A. KOŽEVNIKOVA 1971, 1976 vertreten wird) nur ein Teilphänomen einer die gesamte Struktur erfassenden Poetisierung (= Paradigmatisierung). In diesem Sinne "ornamental" sind etwa Zamjatin und Babel', ist aber auch schon Čechov, in dessen Erzählungen formale Äquivalenzen des Diskurses häufig eine Entsprechung in thematischen Äquivalenzen der Geschichte finden, ja wo der Verlauf der Geschichte gelegentlich weniger vom Geschehen als von den phonischen Figuren des Erzähltextes gesteuert scheint (vgl. SCHMID 1984a, 1984b).

[5] Zur Geschichte als dem Ergebnis einer Auswahl von Momenten aus dem Geschehen vgl. SCHMID 1982, 1984a, 1984c, 1984d.

[6] Alle Zitate aus Babel's Werken nach BABEL' 1966. Die Übersetzungen stammen von mir.

[7] Zu den Grenzziehungen im Raum dieser Erzählung vgl. van BAAK 1979, zur strukturellen Rolle topologischer Merkmale in der gesamten *Reiterarmee* van BAAK 1983.

[8] Keineswegs aber trennte der Zbruč im Jahre des russisch-polnischen Krieges (1920) die kriegführenden Länder, wie die im englischsprachigen Bereich häufig begegnende Paraphrase des Titels als *Crossing into Poland* (so SICHER 1982:545, wohl nach der englischen Übersetzung von Walter Morison [= BABEL' 1955]) unterstellt. Erst im Frieden von Riga (1921) wurde der Zbruč Teil der sowjetisch-[genauer: ukrainisch-]polnischen Grenze (vgl. WILLIAMS 1984:292). Grenzfluß war der Zbruč aber schon wesentlich früher. Durch die erste polnische Teilung (1772) wurde er Teil der österreichischen Ostgrenze. Darauf bezieht sich ausdrücklich ein in der Armeezeitung *Der rote Kavallerist* (Красный кавалерист) - für die in der Fiktion Ljutov, der Erzähler, schreibt - am 12.8.1920 erschienener

Leitartikel *Warum gehen wir 'über die Grenze'?* (Почему мы идем 'за-границу'?) von I. Vardin: die russischen Truppen - so wird hier ausgeführt - überschritten eine Grenze, die die Herrscher Österreichs und Rußlands zwischen den Völkern gezogen hätten (vgl. WILLIAMS 1984:292). Die in der Erzählung festzustellenden eklatanten Verstöße gegen die Geographie - Novograd-Volynsk<ij> liegt nicht am Zbruč, sondern am Sluč', und die Straße von Brest nach Warschau ist an ihrem nächsten Punkt mehr als 300 Kilometer vom wolhynischen Schauplatz entfernt -, diese Verstöße, die nicht als Errata gewertet werden können, aktivieren natürlich die symbolische Bedeutung des historischen Grenzflusses.

[9] Vgl. NILSSON 1977:64 f. zu den in romantisch-patriotischen Gedichten auf den Sieg der russischen Armee über die Truppen Napoleons besungenen Flußüberquerungen, K.N. Batjuškovs *Übergang über den Neman* (Переход через Неман) und *Übergang über den Rhein* (Переход через Рейн).

[10] Diesen Zwiespalt nicht nur von Sein und Schein, sondern auch von Sein und Sein-Wollen, den das moralische Verhalten des Erzählers im gesamten Zyklus ausdrückt, hat Miroslav DROZDA (1966:12) auf folgende Formel gebracht: "Leute wie Ljutov [...] bemühen sich mit allen Kräften darum, aufzuhören sie selbst zu sein, und darum, jene anderen zu werden, darum, daß sich ihr intellektuelles 'Aber' im Angesicht der Revolution aufhebe".

L I T E R A T U R

BAAK, J.J. van
1979 The Function of Nature and Space in "Konarmija" by I.E. Babel'. - In: J. Meijer (Hg.), Dutch Contributions to the Eigth International Congress of Slavists, Amsterdam 1979, S. 37-55.
1983 The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of the Role of Space in I.Ė. Babel's "Konarmija". - Amsterdam 1983.

BABEL', I.Ė.
1955 The Collected Stories, ed. and transl. by W. Morison. - New York 1955.
1965 <Iz planov i nabroskov k "Konarmii">. - In: Literaturnoe nasledstvo, Bd. 74, Moskva 1965, S. 490-499.
1966 Izbrannoe. - Moskva 1966.

BROWNING, Gary L.
1979 Russian Ornamental Prose. - In: Slavic and East European Journal, Bd. 23/1979, S. 346-352.

CARDEN, Patricia
1972 The Art of Isaac Babel. - Ithaca/London 1972.

CILEVIČ, L.M.
1976 Sjužet čechovskogo rasskaza. - Riga 1976.

DROZDA, Miroslav
1966 Babel, Leonov, Solženicyn. - Praha 1966.

ENG, Jan van der
1963 La description poétique chez Babel. - In: Dutch Contributions to the Fifth International Congress of Slavists Sofia 1963, The Hague 1963, S. 79-92.
1984a The Imagery of "Red Cavalry". - In: K. Heltberg et al. (Hgg.), We and They. National Identity as a Theme in Slavic Cultures. Donum Stiefanum, Copenhagen 1984, S. 166-179.
1984b Babel's Short Story "Zamost'e". - In: J.J. van Baak (Hg.), Signs of Friendship. To Honour A.G.F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician, Amsterdam 1984, S. 419-430.

FALCHIKOV, Michael
1977 Conflict and Contrast in Isaak Babel's "Konarmiya". - In: Modern Language Review, Bd. 72/1977, S. 125-133.

FALEN, James
1974 Isaac Babel. Russian Master of the Short Story. - Knoxville 1974.

FRANK, Joseph
1945 Spatial Form in Modern Literature. - In: The Sewanee Review, Bd. 53/1945, S. 221-240, 433-456, 643-653. Leicht revidierte Version in: J.F., The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature, New Brunswick 1963 (Reprint: Bloomington 1968), S. 2-62.
1981 Spatial Form: Thirty Years After. - In: J.R. Smitten/A. Daghestani (Hgg.), Spatial Form in Narrative, Ithaca/London 1981, S. 202-242.

FURMANOV, D. A.
1961 Sobranie sočinenij, Bd. 4, Moskva 1961.

GRØNGAARD, Ragna
1979 An Investigation of Composition and Theme in Isaak Babel's Literary Cycle "Konarmija". - Aarhus 1979.

GUKOVSKIJ, G.A.
1928 "Zakat". - In: I.É. Babel'. Stat'i i materialy, Leningrad 1928 (Nachdruck: Russian Titles for the Specialist 47, Letchworth 1973), S. 71-99.

JOVANOVIĆ, Milivoje
1975 Umetnost Isaka Babelja. - Beograd 1975.

KOŽEVNIKOVA, N.A.
1971 O tipach povestvovanija v sovetskoj proze. - In: Voprosy jazyka sovremennoj russkoj literatury, Moskva 1971, S. 97-163.
1976 Iz nabljudenij nad neklassičeskoj ("ornamental'-noj") prozoj. - In: Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka, Bd. 35/1976, Nr. 1, S. 55-66.

KUVANOVA, L.K.
1965 Furmanov i Babel'. - In: Literaturnoe nasledstvo, Bd. 74, Moskva 1965, S. 500-512.

LACHMANN, Renate
1980 Notizen zu Isaak Babels "Perechod čerez Zbruč". - In: B.J. Amsenga/J. Pama/W.G. Weststeijn (Hgg.), Voz'mi na radost'. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier, Amsterdam 1980, S. 183-192.

LEE, Alice
1972 Epiphany in Babel's "Red Cavalry". - In: Russian Literature Triquarterly, 1972, Nr. 2, S. 249-260.

LOTMAN, Ju. M.
1973a Proischoždenie sjužeta v tipologičeskom osveščenii. - In: Ju.M.L., Stat'i po tipologii kul'tury, Teil II, Tartu 1973, S. 9-42; dt.: Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen, in: J.M.L., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, hg. von K. Eimermacher, Kronberg/Ts. 1974, S. 30-66; Die Entstehung des Sujets - typologisch gesehen, in: J.M.L., Kunst als Sprache, hg. von K. Städtke, Leipzig 1981, S. 175-204.
1973b Sjužet v kino. - In: Ju.M.L., Semiotika kino i voprosy kinoėstetiki, Tallin 1973, S. 85-99; dt.: Das Sujet im Film, in: J.M.L., Kunst als Sprache, hg. von K. Städtke, Leipzig 1981, S. 205-218; engl.: Plot in Cinema, in: J.L., Semiotics of Cinema, übers. v. M.E. Suino, Ann Arbor 1976, S. 65-76.

LUPLOW, Carol
1982 Isaac Babel's Red Cavalry. - Ann Arbor 1982.

NILSSON, Nils Åke
1977 Isaak Babel's "Perechod čerez Zbruč". - In: Scando-Slavica, Bd. 23/1977, S. 63-71.

PAUSTOVSKIJ, K.G.
1970 Neskol'ko slov o Babele [1966]. - In: K.G.P., Sobranie sočinenij v 8 tt., Bd. 8, Moskva 1970, S. 153-160.

POGGIOLI, Renato
1957 Isaak Babel in Retrospect. - In: R.P., The Phoenix and the Spider, Cambridge (Mass.) 1957, S. 229-238.

SCHMID, Wolf
1981 Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen "Der Schuß" und "Der Posthalter". - In: Poetica, Bd. 13/1981, S. 82-132.
1982 Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung". - In: Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 9/1982, S. 83-110.
1984a Thematische und narrative Äquivalenz. - In: R. Grübel (Hg.), Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij Rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert, Amsterdam 1984, S. 79-118.
1984b Klangwiederholungen in Čechovs Erzählprosa. - In: J.R. Döring-Smirnov/P. Rehder/W. Schmid (Hgg.), Text, Symbol, Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag, München 1984, S. 489-514.
1984c Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution. - In: J.J. van Baak (Hg.), Signs of Friendship. To Honour A.G.F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician, Amsterdam 1984, S. 523-552.
1984d Der semiotische Status der narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung". - In: K. Oehler (Hg.), Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik Hamburg 1981, Tübingen 1984, Bd. 2, S. 477-486.

SICHER, Efraim
1982 The Road to a Red Cavalry: Myth and Mythology in the Works of Isaak Babel' of the 1920s. - In: Slavonic and East European Review, Bd. 60/1982, S. 528-546.

STEPANOV, Nikolaj
1928 Novella Babelja [1926]. - In: I.E. Babel'. Stat'i i materialy, Leningrad 1928 (Nachdruck: Russian Titles for the Specialists 47, Letchworth 1973), S. 11-41.

TERRAS, Victor
1966 Line and Color. The Structure of I. Babel's Short Stories in "Red Cavalry". - In: Studies in Short Fiction, Bd. 3 (1966), Nr. 2, S. 141-156.

TRILLING, Lionel
1961 Introduction. - In: I.B., The Collected Stories, Cleveland/New York 1961, S. 9-37.

WILLIAMS, Gareth
1984 The Rhetoric of Revolution in Babel''s "Konarmija". - In: Russian Literature, Bd. 15 (1984), S. 279-298.