

Wolf Iro

**ZWEI UNTERSCHIEDLICHE DISPOSITIONEN
ZUR KARNEVALISIERUNG?**

Ein Ansatz zum neuen Verständnis von I. Babel's *Konarmija*

1

Trotz seiner unbezweifelten Bedeutung hat I. Babel's Erzählungszyklus *Konarmija* in der deutschsprachigen slavistischen Forschung noch immer nicht die ihm gebührende Aufmerksamkeit erfahren. In entsprechendem Maße blieben auch die wenigen Arbeiten, die sich dem Text widmen, vergleichsweise wenig beachtet.¹ Eine Ausnahme hierzu bilden R. Lachmanns und W. Schmid's in den 80er Jahren publizierte Analysen der Eingangserzählung des Zyklus, „Perechod čerez Zbruč“, nicht zuletzt, weil sie beide den Kurztext in den größeren Rahmen der Karnevalisierung (Lachmann) bzw. des ornamentalen Erzählens (Schmid) rücken.² Lachmann's Analyse scheint weiterhin auch gerade deshalb Resonanz zu finden, weil sie die Bachtinsche Karneval-Theorie bewußt auf einen Text der russischen Moderne anwendet; damit trägt sie zur Schließung der Lücke bei, die Bachtin in seiner notorischen Weigerung, zeitgenössisches Textmaterial zum Beleg seiner Thesen heranzuziehen, entstehen ließ.

Auf stilistischer, semantischer und generischer Ebene, so Lachmann, betreibe Babel' die Karnevalisierung als intendierte Ambivalenz. Dem Erzähler komme dabei eine Schlüsselrolle zu, garantiere doch sein „dialogisches, hybrides Bewußtsein“ (Lachmann 1980, 184), daß der Antagonismus der disparaten Welten und konträren mythischen Bereiche (nämlich der der Kosaken und der Juden, der polnischen *pany*, der katholischen Priester wie auch der Kommunisten) als „hierarchieloses Nebeneinander verschiedener Standpunkte“ (ibid., 185) erfahren werden könne, welche „durch keine eindeutige Wertung eingeebnet werden“. Der „oszillierende Blick“ (ibid., 185) des Erzählers beziehe keine eindeutige Position, sondern fungiere als perspektivische Notwendigkeit,

¹ Vgl. Holthusens Bemerkungen zum Thema in Holthusen 1973, 112-138; vgl. weiterhin die Arbeiten Mieraus 1966, 1984 und Rothschildts 1970.

² Vgl. Lachmann 1980 und Schmid 1984.

um eine *sceplenie* von konträren Einzelperspektiven zu schaffen.³ Gleichzeitig aber – und dies entspricht der Bachtinschen Vorstellung eines karnevalistischen Gattungssynkretismus – bedeute dieses kontrastive Arrangement der Einzelperspektiven ein „*sopostavlenie* verschiedener Gattungsformen“ (ibid., 186), die gleichwohl durch Korrespondenzen über die einzelnen Perspektivbereiche hinweg verkettet seien. Das Ergebnis sei neben der narrativ-primären eine sekundäre Textstruktur, die kein sequentielles, sondern vielmehr ein „kombinatorisches, rückverweisendes Lesen“ (ibid., 186) erfordere. Gerade auf dieser Ebene aber komme es dann zu karnevalistischen Mesalliancen aus Symbolen ganz verschiedener Provenienz, wie die Autorin an der Reihe des „Umfassenden, Gefäßhaften“ (ibid., 188 – d.h. Seder-Gefäß; zerschossener Kopf des *kombriks* im Traum; Kopf des erschlagenen Juden; Bauch der Schwangeren) verdeutlicht. Weil sich aber damit die Erzählung und ihre Symbolik der Reduktion auf einen Schlüssel verweigere, kann der Raum im Inneren des Hauses als Karnevalsraum ausgelegt werden, in dem das Arsenal der Karneval-Symbole versammelt ist. Dies gibt der Autorin dann Anlaß zu einer großangelegten Exegese verschiedener Details der Erzählung im Sinne karnevalesker Versatzstücke. So werden die dünnhalsigen Juden als Karnevalskollektiv identifiziert, während beispielsweise die Nachbarschaft von Tod und zukünftigem Leben ein Karneval-Oxymoron sei, etc. Quelle all dieser Verfremdungen aber ist nach Ansicht Lachmanns (1980, 189) die *karnevalisierende Perspektive des Erzählers*:

Diese karnevalisierende Perspektive ist motiviert durch ein beobachtend-erlebendes Bewußtsein, das den Zusammenprall der Symbole und deren Zerbrechen benennt. Es ist ein ‚Karnevalisierer‘, der den Tod anstößt. Dieser Blick läßt die übrigen Elemente deuten: eine Karnevalswelt, die aus der Karnevalshandlung der Revolution hervorgeht.⁴

Eine offensichtliche Prämisse der Analyse Lachmanns ist hierbei die *Außen-seiterposition* des Erzählers. W. Schmid nimmt diesen Gedanken in seiner Analyse der Erzählung wieder auf. Der Erzähler versuche nämlich (in den er-

³ Lachmann zieht hier den Vergleich mit einer „kontekstnoe sopostavlenie“ im Sinne Eizenštejns. Schreurs 1989, stellt genau diesen Aspekt des Zyklus in den Mittelpunkt seiner Analyse.

⁴ Eine Erinnerung Šklovskijs (1989, 188) an Babel' läßt eine Ahnung der Revolution als Karneval aufkommen: „Люди снимают картины о революции, о революционных войнах, и получается так, что это очень страшно, очень мрачно, что это не только переламывает и убивает, но и загипнотизует людей. Это верно, но не верно до конца. У Бабеля бойцы Первой конной армии представляют себе войну и фронт как свое кровное, радостное дело. [...] Люди пестры и радостны не потому, что они пестро оделись, а потому, что они оделись к празднику. Бабель – оптимист революционной войны, Бабель изобразил непобедимую молодость, трудно побеждаемую старость и торжество вдохновения. Бабель не пацифист – он солдат революции.“

sten beiden Absätzen), durch sprachliche Überanpassung (=fremde Rede), seine Position als inadäquater *outsider* zu verbergen.⁵ Dies korrespondiere mit einer Verdrängung des Todes-Bewußtseins: die entsprechenden Beschreibungen im Text seien „thematisch, rhythmisch und euphonisch“ so gestaltet, daß in ihnen das „der Tod kaschiert werde“ (Schmid 1984, 127). Die Verdrängung des Todes setze sich auch bei der Ankunft des Erzählers im Haus der jüdischen Familie fort, wo dieser – verkennend oder nicht erkennen wollend – die eindeutigen Signale äußerer Gewaltanwendung fehlinterpretiert. Die eigentliche „Epiphanie des Todes“ (ibid., 129) konkretisiere sich, so Schmid, erst nächtens in drei Stufen, die das Tagesbewußtsein Ljutovs zunehmend kompromittierten. Vollziehe sich diese Kompromittierung in den ersten beiden Stufen noch auf der Ebene von (lexikalischen) Äquivalenzbeziehungen in Verbindung mit den vorangegangenen Absätzen, würden dem Erzähler in der dritten Stufe wortwörtlich und auf drastische Weise die Augen geöffnet: er wird des erschlagenen Alten ansichtig, und ist gezwungen, sein vormaliges „böses Bild“ (ibid., 131) zu korrigieren. Theoretischer Hintergrund dieser Lesart ist die Absicht Schmid's, die in der Babel'forschung recht verbreitete Einschätzung des *Konarmija*-Zyklus als eine Reihe sujetloser Texte zu entkräften.⁶ Im Gegenteil liege jedem einzelnen der Texte ein in fragmentarisierter, elliptischer Form präsentiertes Ereignis zugrunde, welches der Leser in einem „rekonstruktiven Akt“ (ibid., 133) dynamisieren müsse. Damit aber würde die so häufig vertretene These von der nicht-narrativen, poetischen Kohärenz der *Konarmija*-Erzählungen bis zu gewissem Grad als inkorrekt widerlegt.

Im folgenden soll gezeigt werden, daß sowohl das von Schmid identifizierte Ereignis (die Konkretisierung des Todes im Erzählerbewußtsein) als auch die Lachmannsche These des Erzählers als Karnevalisierer einer ungenauen Analyse des Textes entspringen. Absicht ist es weiterhin, an dieser Stelle einen neuen prinzipiellen Zugang zum Zyklus zu eröffnen, der die Idee der Karnevalisierung in *Konarmija* und speziell in „Perechod čerez Zbruč“ nicht verwirft, sondern differenzierter behandelt. Es wird sich erweisen, daß das grundsätzliche Dilemma des Erzählers in *Konarmija* darin besteht, daß er, auf sich allein gestellt, eben nicht an der karnevalistischen Transformation des Feldzuges in einen *prazdnik* teilhaben kann wie seine Soldatenkollegen. Und wenn, wie auch Schmid betont, der Zyklus „durchweg personal perspektiviert ist“ (ibid., 132), bleibt dem Erzähler in den Folgeerzählungen des Zyklus mithin lediglich

⁵ Vgl. Schmid 1984,125: „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.“

⁶ Vgl. als ein Beispiel für viele Leiter 1966, 199: „Isaac Babel's ‚Crossing into Poland‘ is a tightly wrought story, somewhat non-committal on the surface, yet emotionally charged, startling in its use of metaphorical language, shocking in its apparent inconclusiveness. Of plot there is almost nothing.“

die Möglichkeit, die Karnevalisierung der revolutionären Ereignisse durch die Kosaken als nicht zur Teilnahme befähigter Beobachter zu konstatieren.

2

Was sowohl Schmid als auch Lachmann in ihren Analysen der Erzählung nicht berücksichtigen, ist der Umstand, daß der Erzähler zu Beginn der ersten Erzählung von *Konarmija* sich eben durchaus nicht unbedingt als Außenseiter fühlt, sondern möglicherweise als *Mitglied* der soldatischen Gemeinschaft. Schmid führt als Beweis seiner Außenseiter-These unter anderem an, daß der oft zitierte Eingangssatz („Načdiv šest' dones o tom, što Novograd-Volynsk vzjat segodnja na rassvete.“) in Wirklichkeit nicht in der Sprache eines Militärberichts verfaßt sei, sondern lediglich eine einzige strategisch relevante Tatsache, nämlich die Einnahme Novograd-Volynsks enthalte.⁷ Wenngleich die Lesart als Militärbericht in der Tat inadäquat erscheint,⁸ sagt dies gleichwohl – entgegen der Schmidischen Behauptung – noch nichts über die Position des Erzählers im Hinblick auf seine Kameraden aus. Im Gegenteil scheint dieser Satz den Soldatenjargon von Briefen zu reproduzieren, die beispielsweise an eine Militärzeitung gerichtet sind. Williams macht sich die Mühe, mehrere solcher historisch authentischer Beispiele anzuführen, deren Tonfall in der Tat dem des ersten Satzes in „Perechod čerez Zbruč“ entspricht.⁹ Diese Möglichkeit der Auslegung bleibt von Schmid unerwähnt, denn sie widerspricht eklatant einer Lesart des Textes, die auf der vorschnellen (oder auch, im Rahmen des Gesamtzyklus: retrospektiven) Annahme basiert, daß der Erzähler sich als Außenseiter fühle. Weiterer Hinweis auf des Erzählers gefühlte mögliche Mitgliedschaft in der Soldatengemeinschaft ist der bis zu der Einquartierung Ljutovs bei den Juden *exklusive* Gebrauch von *pluralen* Personalpronomina. Alle externen Phänomene werden in ihren geographischen Koordinaten mit Bezug auf das Kollektiv des *gesamten* Soldatenzugs lokalisiert: „Mohnfelder blühen

⁷ Vgl. Schmid 1984, 124: „Aber handelt es sich wirklich um ein Stück sachlichen Kriegsberichts, wie man in der Babel'-Literatur immer wieder lesen kann? [...] Das einzig militärisch relevante Faktum, das dieser Satz enthält, nämlich die Einnahme von Novograd-Volynsk ‚heute im Morgengrauen‘, wird in indirekter Rede mitgeteilt, und die sie einleitenden Worte ‚Načdiv šest' dones o tom‘ 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.“

⁸ Vgl. stellvertretend für viele Falchikov 1977, 132: „The opening paragraph reads like a war-despatch, factual, dry and to the point. This is Lyutov the war correspondent doing his bit for the papers [...]“

⁹ Vgl. Williams 1984, 291-2: „It is often commented that these lines read like a military despatch and are neutral in tone. Military facts are usually concerned with important military facts and with objectives. The only military fact of any significance here is reported in the first line by the commander of the sixth division, that Novograd-Volynsk was taken at dawn. A more valid comparison could be made between these opening lines of the cycle and the opening lines of the stories which soldiers tell of their experiences in the newspaper *Krasnyj kavalerist*, usually in the section *Zametki bojca*.“

um u n s herum“ („polja purpurnogo maka cvetut vokrug nas“), die „Standarten des Sonnenunterganges wehen über u n s e r e n Köpfen“ („standarty zakata vejut nad našimi golovami“) etc. Insgesamt sechsmal findet ein Personalpronomen der ersten Person Plural in den ersten zwei Absätzen im Text Verwendung, bevor der Erzähler im dritten Absatz als Individuum in der korrespondierenden ersten Person Singular auftritt. Eine ähnliche Beobachtung findet sich schon bei Nilsson (1977, 67):

Thus the word ‚naš‘ in the first two sentences establishes a narrator who tells us that he belongs to a specific collective, that he is part of the group of people he is about to depict. [...] The use of soldiers' jargon may signal that the narrator's point of view will be restricted to the individual soldier's range of expressions. But there is another conceivable possibility: he may be an intellectual, „literary“ narrator attempting by means of his language to adapt himself to what is for him a strange situation.

Diese Frage läßt sich in der Tat nicht abschließend beantworten. Vorsicht sei indes geboten, kein aus dem Gesamtzyklus gewonnenes Wissen über den Erzähler (der hier sogar namenlos bleibt) über Gebühr an die Erzählung heranzutragen. Zwar handelt es sich bei *Konarmija* um einen Zyklus, doch wurden die einzelnen Erzählungen vorab als separate Texte in verschiedenen Journalen publiziert. Auch als sie später als Zyklus erschienen, bestand Babel' darauf, daß jede Erzählung auf einer neuen Seite beginnen solle, offensichtlich, um so eine Teilautonomie des einzelnen Textes zu wahren.¹⁰ Erschwerend kommt noch hinzu, daß es sich bei „Perechod čerez Zbruč“ um die den Zyklus eröffnende Erzählung handelt, der Leser also, setzt man einen einmaligen Lektürevogang voraus, auch in diesem Fall ohne jegliches Vorwissen an den Text herantreten wird.

Indes sei die Beantwortung dieser Frage aufgrund der nicht konklusiven Faktenlage suspendiert. Eindeutig anfechtbar aber erscheint die hiermit in Bezug stehende Behauptung Schmid's, das erzählende Ich (der „Zivilist“) versuche, die im Krieg geschauten Ansichten des Schreckens und die Vorstellung des Todes vor sich und seinem Bewußtsein zu verbergen. Eine solche These entspricht nicht mit dem Ton der Naturbeschreibungen, die nicht nur „anthropomorphisierend“ sind, sondern häufig gerade in kriegstechnischem bzw. strategischem Hinblick geäußert zu werden scheinen:¹¹ Wolynien „weicht zu-

¹⁰ Vgl. Kuvanova 1965, 510, die einen Brief Babel's an Furmanov vom 4.2.1926 zitiert: „Было бы очень хорошо, если бы Конармию удалось издать в небольшом формате, обязательно небольшом, формат пореже, поля побольше и каждый рассказ с новой страницы.“

¹¹ Insofern ist Schmid 1984, 125, nicht zuzustimmen, wenn dieser schreibt: „Und anthropomorphisierte Metaphern 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.“ Belangvoll ist

rück“ („Volyn' uchodit ot nas“) und ist – personifiziert – „geschwächt“ („oslabevšie ruki“), die Mohnfelder „umzingeln“ die Nachhut (s. o.), der „jungfräuliche Weizen erhebt sich“ (zur Schändung) am Horizont etc. Mit anderen Worten, es findet eine Übertragung des Militärregisters auf einen zivilen Bereich statt (und nicht etwa umgekehrt). Natürlich mag man, wie Schmid es tut, argumentieren, daß es sich hierbei eben um eine „sprachliche Überanpassung“ (Schmid 1984, 125) des (zivilen) Erzählers an die soldatesken Gepflogenheiten handele. Selbst in diesem durchaus nicht eindeutigen Fall jedoch würde es sich um eine solche Überanpassung handeln, die den Tod gerade nicht kaschiert, sondern ihn vielmehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt (wie es sich ja für einen „richtigen“ Soldaten gehört). Zugleich ist das Bild der Sonne als abgehackerter, am Horizont entlangrollender Kopf („solnce katitsja po nebu, kak otrublennaja golova“) ein derartig unkonventioneller Vergleich des klassischen Fruchtbarkeitssymbols mit dem Tod, daß es kaum überzeugt, im Zusammenhang mit dieser ein Mindestmaß an Bewußtheit voraussetzenden sprachlichen Figur von einem „Unbewußten“ zu sprechen, welches sich hier „Gehör verschafft“. ¹² Schließlich und endlich beweist Ljutov schon im ersten Absatz der Erzählung – mit seinem Hinweis auf die Bauernknochen, auf denen die Chaussee von Nikolaj dem Ersten gebaut worden sei („po šosse, idušćemu ot Bresta do Varšavy i postroennomu na mužič'ich kostjach Nikolaem Pervym“) –, daß er vor der Erwähnung des Todes nicht zurückschreckt. Selbst olfaktorisch hat der Tod für den Erzähler Präsenz: so spürt er in der Abendkühle den Geruch des Blutes des vorangegangenen Tages („zapach včerašnej krovi i ubitych lošadej kaplet v večernjuju prochladu“). Gleich darauf hört er einen bei der Flußüberquerung versinkenden oder ertrinkenden ¹³ Soldaten *laut* die Mutter Gottes verfluchen („kto-to tonet i zvonko poročit bogorodicu“). Im Fazit wird der Tod also beileibe nicht kaschiert, sondern durchzieht vielmehr *alle Sinnes- und Bewußtseinsebenen* des Erzählers. Er ist omnipräsent, indes präsent – und dies ist das bedeutsame Moment – als unpersönlicher, kollektiver Tod, nicht aber als individuelles Ende (NB: auch der Ertrinkende ist mit der Formulierung „kto-to“ nicht weiter individualisiert). ¹⁴ Es sei an dieser Stelle vorweggreifend

nicht allein die Anthropomorphisierung der Natur, sondern gleichfalls das sprachliche Register, in dem sie anthropomorphisiert wird.

- ¹² Vgl. Schmid 1984, 127: „Aber auch hier wird der Tod kaschiert [...] Die ornamentale Kohärenz der 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 zur Kenntnis zu nehmen. In den Vergleichen und Metaphern aber drückt sich das Unbewußte aus, verschafft sich das verdrängte Schreckliche Gehör.“
- ¹³ Das russische Verb „tonut“ kann beide Bedeutungen tragen. Der Kontext mag in diesem Fall das Sinken nahelegen, doch ist auch der Vorgang des Ertrinkens nicht ausgeschlossen.
- ¹⁴ Schmid (1984, 127) bestätigt diese Einschätzung indirekt, wenn er schreibt: „Der Satz ist [...] so der Ästhetik der akustischen Eindrücke der dargestellten Szene („zvučnye potoki

darauf hingewiesen, daß schon bei Bachtin die Gemeinschaft die primäre Voraussetzung für einen karnevalistischen Akt überhaupt ist, denn erst sie ermöglicht die Überwindung des individuellen Todes.¹⁵ Die oben bereits erwähnten Bauernknochen semantisieren genau diesen gemeinschaftlichen Aspekt der Behandlung des Todes im ersten Teil der Erzählung, wobei das Bild zusätzliches Karnevalspotential durch die Vorstellung des menschlichen Leibs als Baumaterial erfährt.¹⁶

Im zweiten Teil der Erzählung wird dem Erzähler das konkrete Faktum des *individuellen* Todes (und damit seiner eigenen Sterblichkeit) Schritt für Schritt vor Augen geführt. Markant ist die Art, in der Babel, den Übergang vom Kollektiv zur Individualität gestaltet. Eine Schlüsselstellung nehmen die beiden ersten Sätze des dritten Absatzes ein: „Pozdnej noč'ju priezžaem my v Novograd. Ja nachožu beremennuju ženščinu [...]“ Die Opposition wir / ich wird durch die eher ungewöhnliche Inversion von Prädikat und Subjekt im ersten Satz verstärkt, welche die Aufmerksamkeit des Lesers generell auf das kollektive „Wir“ lenkt und weiterhin die beiden kontrastierten Pronomina („my“, „ja“) räumlich annähert. In einer *allein für den Erzähler* bestimmten Hütte („otvedennaja mne kvartira“) einquartiert – die syntaktisch identische Wiederholung der Feststellung, daß die Schlafstatt („kvartira“ bzw. „komnata“) für *ihn* vorgesehen sei, muß bei einem so skrupulösen Autor wie Babel' noch als zusätzliches Signal gewertet werden¹⁷ – wird der Erzähler des Schutzes der Gemeinschaft beraubt. In den folgenden neun Zeilen werden den Singular des Erzählers denotierende Pronominalformen insgesamt fünfmal (sic!) verwendet. Folge dieser Verfahren ist der Eindruck des „Geworfenseins“ des Erzählers, sein durch die Situation entstandener Zwang zur Individualität. Über die Similaritätsbeziehung mit dem in der Ecke aufgebahrten, toten Juden, an dessen Seite er sich legt, wird ihm im folgenden die Möglichkeit des individuellen Todes zu Bewußtsein geführt. Bevor die unwillentliche Identifikation des Erzählers mit dem ermordeten Juden in ihren verschiedenen Stadien nachgezeichnet wird, sollte hier indes noch die strukturelle Äquivalenz der Sätze „standarty zakata vejut nad našimi golovami“ (2. Absatz) und „puglivaja niščeta smy-

– zvonko poročiti“) und der phonetischen Muster des darstellenden Diskurses unterworfen, daß sein Sachverhalt, der Tod eines Menschen, gar nicht in Erscheinung tritt.“

¹⁵ Vgl. beispielsweise Bachtin 1990, 363: „В противоположность этому в гротескном теле смерть ничего существыного не кончает, ибо смерть не касается родового тела, его она, напротив, обновляет в новых поколениях“.

¹⁶ Bachtin 1990, 354, kommentiert eine vergleichbare Szene in Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* mit folgendem Hinweis: „Уже здесь, в этой античной реминисценции высокого стиля, подготавливается гротескное *отелеснение* стен. Его подготавливает метафора: наиболее крепкие стены состоят из костей воинов. Человеческое тело становится здесь строительным материалом для стен, граница между телом и миром ослабляется (правда, в высоком, метафоричном плане)“.

¹⁷ Vgl. die beiden *aufeinanderfolgenden* Sätze „Я нахожу беременную женщину на отведенной мне квартире“ und „Я нахожу развороченные шкафы в отведенной мне комнате“.

kaetsja nad moim ložem“ (3. Absatz) hervorgehoben werden. Auch ohne detailliertere Diskussion der Gegensätze *Sonne / Armut* und *Standarten / furchtsam* ist auch hier die Bewegung vom Kollektiv zum Individuum augenfällig.

Die Identifikation mit dem toten Juden und die daraus resultierende Bewußtwerdung des individuellen Todes durchläuft drei disparate Stadien:

(1) Der Erzähler legt sich auf ein zerrissenes Federbett, welches, so Schmid, „sowohl reales Anzeichen äußerer Gewaltanwendung als auch metaphorisch konstituiertes Bild des erdolchten Menschen ist“. Diese letzte Möglichkeit ist dadurch gewährleistet, daß die das Bettdeck schlitzenden Schwerthiebe auch denkbar dem Toten selbst gegolten haben mag. Darüber hinaus sind als eine temporäre Form der Leblosigkeit dem Erzähler die Beine eingeschlafen „razmijnaju ja zatekšje nogi“.

(2) Der Traum des Erzählers, in dem er Zeuge des Mords an dem Brigadekommandanten wird, realisiert die Äquivalenz Brigadekommandeur / Träumender und treibt den individuellen Tod dem Bewußtsein des Erzählers weiter näher:¹⁸ Mit den aus dem Kopf fallenden, auf dem Boden rollenden Augen, einem Bild, das offensichtlich durch den äußeren Reiz der Finger der schwangeren Jüdin im Gesicht des Träumenden ausgelöst wurde, objektiviert sich der Erzähler dabei und kann gleichsam seines eigenen Ersatztodes gewahr werden.

(3) Im dritten Stadium der Bewußtwerdung, der *Epiphanie*,¹⁹ findet die Konfrontation mit individuellem Tod in der Realität, und nicht mehr in ihrer Ableitung, statt. Die schwangere Jüdin reißt das den Toten verbergende Bettdeck herunter und schildert die Umstände des Mords an ihrem Vater, wobei sie noch einmal indirekt die Übereinstimmung der Örtlichkeit in Bezug auf den *papaša* und den Erzähler selbst hervorhebt: „on končalsja v etoj komnate“ (d.h. in dem Zimmer, welches gleichfalls speziell für den Erzähler bestimmt ist). Weiterhin fiel der Vater zwar offensichtlich einem Säbelhieb zum Opfer, doch konnotieren die Farbe des Blutes und die Art, wie es im Barte „liegt“ („sinjaja krov' ležit v ego borode, kak kusok svinca“), vielmehr eine Gewehrkugel und damit einen Tod auf dem Schlachtfeld. In der letzten, auch an den Erzähler gerichteten Apostrophe der schwangeren Jüdin wiederum, wie sie unkarnevallesker nicht sein könnte, drückt sich der *komplett unambivalente* Schmerz über den Verlust des Vaters in seiner einzigartigen, unwiederholbaren *Individualität*

¹⁸ Nach Freud sind alle Träume egoistisch, d. h. konkret auf den Träumenden bezogen, sowohl was Inhalt als auch Figuren betrifft. Vgl. Freud 1991, 326: „Es ist eine Erfahrung, von der ich keine Ausnahme gefunden habe, daß jeder Traum die eigene Person behandelt. Träume sind absolut egoistisch. Wo im Trauminhalt nicht mein Ich, sondern nur eine fremde Person vorkommt, da darf ich ruhig annehmen, daß mein Ich durch Identifizierung hinter jener Person versteckt ist.“ NB auch die Betonung des Erzählers als Träumender durch die Inversion im Satz „načdiv šest' snitsja mne“.

¹⁹ Vgl. Lee 1972, 249, die sich auf eine Definition von J. Joyce beruft und von einer „sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself“ spricht.

aus: „i teper' ja choču znat' [...], gde ešče na vsej zemle vy najdete takogo otca, kak moj otec...“

Die soeben entwickelte Lesart der Erzählung scheint der Analyse Schmidts fundamental zu widersprechen: In „Perechod čerez Zbruč“ wird eben nicht die Bewußtwerdung des Todes schlechthin, sondern vielmehr die Bewußtwerdung des *individuellen* Todes gestaltet. Gleichwohl sollte hervorgehoben werden, daß hiermit die generellere Kernthese Schmidts (daß jeder Erzählung des Zyklus ein nicht-erzähltes Ereignis im Lotmanschen Sinn unterliege), auf paradoxe Weise zugleich volle Bestätigung erfährt.

3

Im letzten Abschnitt war zu zeigen, daß der eigentliche Bewußtseinsunterschied zwischen den beiden Teilen des dichotomisch strukturierten Textes nicht der zwischen Verdrängung und Akzeptanz des Todes ist, sondern der zwischen unpersönlichem (kollektivem) und individuellem Tod. Am Anfang des Zyklus, nicht aber zum chronologischen Beginn der *fabula*, steht also der Austritt des Erzählers aus der Gemeinschaft der Soldaten, deren Integration er im Verlauf des Zyklus dann immer wieder suchen wird.²⁰ Gerade die Akzentuierung der Individualität und der Erlangung eines individuellen Todesbewußtseins indes befindet sich in merkwürdigem Widerspruch zu der Behauptung Lachmanns, bei dem Erzähler handele es sich um einen „Karnevalisierer“, der die Transformation des Raumes²¹ in eine Stätte des Karnevals betreibe (s. o.). Wie die hier vorgestellte Analyse unterdessen postuliert, ist der Erzähler, auf sich allein gestellt, eben nicht ein Karnevalisierer, sondern ein auf sich selbst verwiesenes, außerhalb der Gemeinschaft der Soldaten zur Karnevalisierung unfähiges Individuum, das Einsicht in die Unausweichlichkeit des eigenen Todes nimmt. In ihrer Einleitung zu Bachtins Rabelais-Buch streicht Lachmann (1991, 38-39) selbst den Gegensatz einer in der nachmittelalterlichen Gesellschaft dominanten Todeskonzeption zu dem karnevalisierten Tod heraus:

[Die Bachtinsche] Konzeption ist mit dem offiziellen Körperkanon, wie ihn die europäische Literatur zum Ausdruck bringt, kaum vereinbar. Für diesen gilt vielmehr der „fertige, streng begrenzte, nach außen verschlossene, von außen gezeigte, unvermischte und individuelle ausdrucksvolle

²⁰ Der Zyklus wird damit zu einer Art Anti-Ritus: In dem gängigsten *rite de passage*-Muster findet der Knabe nach der Initiation Aufnahme in der Gemeinschaft der Männer. Siehe auch Eliade 1988, 8-24.

²¹ Für Lachmann wird das gesamte Terrain mit der Überschreitung der Flußgrenze zum exzentrischen Karnevalsraum. Vgl. Lachmann 1980, 189: „Das Betreten des exzentrischen Karneval-Raums geschieht über die Schwelle, den Fluß (*perechod čerez Zbruč*), auf dessen *porogi* eigens hingewiesen wird (*porog* in der Doppelbedeutung von Stromschnelle und Schwelle).“

Körper“ [...]. Der privatisierte und psychologisierte Körper verliert seine groteske Ambivalenz, wird damit eindeutig und mit seinem individuellen Tod konfrontiert, während der grotesk kollektive Körper, der seine Entgrenzung darstellt, vom Tod nicht betroffen ist.

Hiermit aber wird auch der am Ende von „Perechod čerez Zbruč“ erreichte Bewußtseinszustand des Erzählers exakt beschrieben. Der Erzähler (und damit sein Körper) ist *privatisiert* und als Individuum *psychologisiert*; er wird über die oben skizzierte Identifikationsreihe mit seinem eigenen Tod konfrontiert.²² Die von Lachmann erwähnte, nicht auf eine einzige allegorische Matrix reduzierbare „Kombinatorik semantischer Korrespondenzen“ (Lachmann 1980, 187) erweist sich so als ein die dichotomische Struktur des Textes unterstreichendes Verfahren: *In der Isolation seines Quartiers ist der Erzähler schlagartig unfähig, die sich um ihn herum abspielenden Ereignisse karnevalistisch zu transformieren, obgleich sie prinzipielles karnevalistisches Potential besitzen.* So macht Lachmann zwar eine Toten-Sequenz aus, die auf der „Wiederholung von zu einem Komplex gehörenden Elementen“ basiert („postroenomu na mužič'ich kostjach / kto-to tonet²³/ puli probivajut golovu kombriga / mertvyj starik“). Unterdessen besteht kein Gleichgewicht zwischen den einzelnen Elementen der Reihe. Während die Darstellung im ersten Teil der Erzählung aufgrund der fehlenden Individualisierung der Toten und der emotionslosen Nonchalance der Diktion karnevalistische Züge trägt, wird der *starik* des zweiten Teils der Erzählung komplett individualisiert, sowohl in biographischer als auch lexikalischer Hinsicht (*papaša*).²⁴ In ähnlicher Weise tragen die beiden Erwähnungen des Lexems „golova“²⁵ im ersten Teil der Erzählung („otrublennaja golova [=solnce]“; „nad našimi golovami“) eine völlig andere karnevaleske Wertigkeit als im folgenden Teil („krugluju, bleščučuju bespečnuju golovu [luny]“; „lico razrublennoe“): der Gebrauch in jenem ist karnevalistisch

²² Vgl. dagegen beispielsweise Bachtin 1975, 133: „Проблема индивидуальной смерти, острота проблемы представляется глубоко чуждыми здоровому, цельному и мужественному миру Рабле“.

²³ Sowohl Lachmann als auch Schmid lesen das russische Original ausschließlich in der Bedeutung des Ertrinkens und ignorieren die weiter oben erwähnte zweite Bedeutung des Verbs als „untergehen“. Die meisten professionellen Übersetzungen indes ziehen gerade diese Möglichkeit in Betracht. Vgl. bei Borovsky / Honig: „Jemand versinkt im Wasser und verflucht gellend die Mutter Gottes“, und bei Urban: „Jemand geht unter und lästert laut die Gottesmutter“. Die eleganteste Art, beide Bedeutungen miteinander zu kombinieren, findet sich bei Umanskij: „Einer, der zu ertrinken droht, flucht dröhnend auf die Mutter Gottes“. (Herv. d. Verf.)

²⁴ Schreurs (1989, 197) erkennt einen die ganze Erzählung klammernden Kontrast zwischen dem ersten und dem letzten Absatz: „Thus the first paragraph of the story is composed of phraseological elements referring to soldierly slang, revolutionary rhetoric, romantic war poetry, poetry on the bitter lot of the peasants under Nikolaj I. The dominant sensation is, however, one of victory and hope, set within the context of Comintern-aspirations. On a wider scale the first and final paragraph are juxtaposed; they collide on the basis of their dominant 'sensation' (triumphant versus tragic).“

²⁵ Auch diese Reihe ist der Analyse Lachmanns (1980, 187) entnommen.

und betont die Gemeinschaft, in diesem funktioniert er als Denotat der Einsamkeit (der Mond als Bettler) bzw. als Signum des individuellen Todes.

Die Kontraste im zweiten Teil der Erzählung sind mithin, in einer Formulierung Bachtins, *statisch*, d. h. ihres karnevalistischen Potentials entblößt.²⁶ Der erste, *angewiderte* Kommentar des Erzählers gilt dem von Lachmann im Sinn einer Tempelprofanation ausgelegten Kot auf dem Boden (im grotesken Realismus des Spätmittelalters hingegen war, wie Bachtin anmerkt, Kot vor allem die heitere Materie²⁷). Die dünnhalsigen Juden, bei Lachmann zu Mitgliedern des Karnevalskollektivs geadelt,²⁸ bewegen sich schweigend („v bezmolvii“) und nicht etwa karnevaesk laut. Das Assoziationsfeld „Zirkus“ wird damit seiner eigentlichen Komponente, der lärmenden Fröhlichkeit, beraubt und auf einen optisch-exotischen Aspekt reduziert: „oni prygajut v bezmolvii, po-bez'jan'i, kak japoncy v cirke, ich ŝei puchnut i vertjatsja“. Stille herrscht im Haus insgesamt, und sie wirkt regelrecht abtötend (vse ubito tiŝinoj). Im Verlauf ihrer Analyse erhebt Lachmann den ermordeten Vater zum Karnevalskönig („der papaŝa wird zum Karnevalskönig, zum otec, der im Himmel ist“); wesenhaft ist jedoch hierbei, daß der Erzähler dies zu tun gerade nicht imstande ist: der *otec* befindet sich auch für Ljutov ja eben nicht, wie die Autorin unterstellt, im Himmel, sondern in seiner Zeugnis vom Pogrom ablegenden Körperlichkeit auf der Liege. Auch eine Nachbarschaft des Toten und der Schwangeren besitzt grundsätzliche karnevalistische Möglichkeiten, und das Schlafen vom Toten und den Lebendigen in einem Raum, von Lachmann angemerkt, ist ebenso Faktum im Text. Wiederum aber vermißt man in beiden Fällen jegliche Atmosphäre der Freude, welche doch den von Bachtin (1975, 350) stets betonten therapeutischen (regenerativen) Aspekt des Todes überhaupt erst zum Ausdruck bringen soll:

Мы наблюдаем те же явления распада и перенесения доминанты на смерть. Здесь смерть, как у всех романтиков и символистов, перестает быть моментом самой жизни и снова становится явлением, пограничным между здешней и возможной иной жизнью. Вся проблематика сосредоточивается в пределах индивидуального и замкнутого ряда жизни. [...] (über verschiedene Texte von Baudelaire).

Auch in „Perechod čerez Zbruč“ „zerfällt der Motivkomplex“, und es kommt zu letztlich zu einer Fokussierung auf das Moment des Todes. Das eigentlich

²⁶ So schreibt Bachtin 1975, 349, bezeichnend über E. A. Poes Erzählung *Das Faß Amonillado*: „Вся эта новелла построена на острых, совершенно статических контрастах: веселый и ярко освещенный карнавал и мрачные катакомбы, веселый и шутовской наряд солперника и предстоящая ему ужасная смерть [...]“

²⁷ Vgl. Bachtin 1990, 247ff.

²⁸ Vgl. Lachmann 1980, 189: „Der Raum ist der zerstörte Tempel, der Tempel ist Zirkus [...]. Im exzentrischen Raum bewegt sich das Karnevalskollektiv: die rothaarigen, dünnhalsigen Juden, die als hüpfende Affen auftreten [...]“

Ungewöhnliche der Erzählung liegt indes in der Tatsache, daß der beschriebene Bruch durch das wahrnehmende Erzählerbewußtsein verläuft, und zwar in Abhängigkeit von seiner jeweiligen Position als Individuum bzw. als Mitglied der Soldatengemeinschaft.

4

Daß eine ganz ähnliche Thematik bei Babel' durchaus karnevalistische Bearbeitung erfahren kann, wird in zwei anderen Texten, dem 1926 geschriebenen Drama *Zakat* und dem im gleichen Jahr entstandenen Drehbuch zu dem 1927 realisierten Filmprojekt *Benja Krik*, deutlich. Letzteres enthält eine Szenenbeschreibung, welche zu einer von Benja Krik gespielten Begleitmusik den alten *papaša* Krik im Bett zeigt:

Беня Крик играет на мандолине. Ноги его, обутые в лаковые щегольские штиблеты, положены на табуретку. Костюм Бени носит печать изысканного уголовного шика.

Широчайшая кровать – колыбель рода, побоища и любви. В комнату вваливается папаша Крик. Он стаскивает с себя сапоги; размазывая невообразимо грязные портянки, старик недоверчиво их оглядывает. Как грязно живут люди – приходит ему в голову. Мендель разминает взопревшие пальцы ног и, слегка робея в присутствии сына „короля“, бормочет: Маранц был у пристава сегодня.²⁹

Hier sind auf allen Ebenen tatsächliche, klassische Karnevalsmerkmale versammelt: die Farbigkeit der Darstellung und Kleidung (den *Karneval-Raum* signalisierend), die die Szene untermalende Musik, das Bett als Karnevalsart der Geburt, der Liebe und des Kampfes (*Mesalliance*), die Indifferenz, ja Belustigung gegenüber Schmutz (*Profanation*), der Gauner als König (*Narrenkönig*) etc. Weiterhin ist dieser kurze Ausschnitt, nicht zuletzt aufgrund der lexikalischen Parallelen, als klarer Verweis auf den zwei Jahre zuvor veröffentlichten Prätext „Perechod čerez Zbruč“ zu erkennen: „starik“ und „papaša“ sind beides in der *Konarmija*-Erzählung verwendete Bezeichnungen für den erschlagenen Familienvater; auch der Erzähler befindet sich auf dem Bett und streckt seine eingeschlafenen Beine aus (s. o.), nachdem er zuvor die dreckigen Verhältnisse beanstandet hat („kak vy grjazno živete, chozjaeva“). Hierin liegt indes zugleich der perspektivisch-qualitative Unterschied zwischen den beiden Schilderungen. Während der Erzähler in „Perechod čerez Zbruč“ seine Fähigkeit zur Karnevalisierung komplett eingeübt hat und Abgrenzungsversuche gegenüber den dreckigen Verhältnissen und ihren Bewohnern unternimmt, ist

²⁹ Vgl. Babel' 1992, 409.

der Alte im Drehbuch integraler Teil einer komischen, karnevalisierten Szene, die er amüsiert betrachtet.³⁰

Noch ein weiteres Mal nimmt Babel' Bezug auf die letzte Szene aus „Perechod čerez Zbruč“ und weist so dieser Erzählung eine Schlüsselposition innerhalb seines Werks zu. In dem Stück *Zakat* (1927) kommt es im sechsten Bild zur gewaltsamen Machtübernahme des Familienbetriebs Mendel' durch die beiden Söhne, die ihren Vater gemeinsam überwältigen und niederschlagen. Unterdessen wird die Brutalität des Geschehens auf verschiedene Weise ins Lächerliche, ja Burlesk-Grobe verkehrt. So wird der ganze der Überwältigung des Vaters folgende Dialog zwischen Benja und den Tatzeugen Ar'e-Leib und Pjatrubel' von dem beständigen vulgären Stöhnen Levka Mendel's unterbrochen, daß sein Vater ihm in unfairen Weise beim Kampf in die Genitalien getreten habe („on pod niz života menja bil, suka“).³¹ Auch erweist sich nicht der Nekrolog Ar'e-Leibs auf den alten Mendel', sondern vielmehr der Ausspruch des Russen Pjatrubel', daß noch nicht aller Tage Abend sei („ešče ne večer“), als zutreffend, denn im folgenden Bild kommt es zur wundersamen „Auferstehung“ des alten Mendel', welcher in einer biblisch-parodistischen Szene durch einen zerreißenen Vorhang die Bühne betritt.³² Im Gegensatz zur fatalen Endgültigkeit in „Perechod čerez Zbruč“ steht der *papaša* also in diesem Fall – vergleichbar dem Schinnozer in der Rabelais-Analyse Bachtin³³ – wieder auf.

Ein sich aus solcher Art säkularisierter Parodie ergebendes Moment der karnevalistischen *Potentialität* ist auch in „Perechod čerez Zbruč“ enthalten, wird aber ähnlich wie die anderen oben erwähnten Elemente *nicht aktiviert*. Die jüdische Pesachfeier, auf die im Text angespielt wird und die unter dem Zeichen der Geschichte Israels von den Anfängen in Ägypten bis zur ersehnten Erlösung im Land der Verheißung steht, wird traditionell in der Erwartung des Propheten Elija zelebriert:

Nach dem Festmahl füllt man den dritten Becher Wein, spricht das Tischgebet und den Segen über den Wein. Wenn man ihn getrunken hat, öffnet man die Tür – gedeutet auf die Erwartung Elijas, für den ja auch schon der Becher auf dem Tisch steht. Dazu singt man: Elija, er komme mit dem Messias, dem Sohn Davids.³⁴

³⁰ Babel's Drehbuch ist äußerst narrativ und verstößt häufig gegen die natürlichen Grenzen des Genres. So ist es im Film selbstverständlich unmöglich, die *Gedanken* des alten Mendel' zu zeigen. Daß Babel' hier nichtsdestotrotz die Gedanken Mendel's aufzeichnet, fungiert als weiterer Hinweis, daß es sich bei dieser Szene unter anderem auch um eine komische Parodie der *Konarmija*-Erzählung handelt.

³¹ Vgl. Babel' 1992, 303. In dieser Szene läßt sich der Einfluß Gogol's erkennen. So beginnt dessen *Taras Bul'ba* mit einem Faustkampf zwischen Bul'ba und einem der gerade nach Hause gekehrten Söhne.

³² Vgl. Babel' 1992, 307: „Занавеска раздвигается. Выходит Мендель. За спину у него закинута сапоги. Лицо его синие и одутловато, как у мертвеца“.

³³ Vgl. Bachtin 1990, 225ff.

³⁴ Vgl. Stemberger 1996, 38.

Dem Erzähler in „Perechod čerez Zbruč“ wird, im Gegensatz zur Auferstehung Mendel's in *Zakat*, die religiöse Rolle Elijas nicht übertragen, sondern er kommt als Mitglied der marodierenden, traditionell antisemitischen Kosakensoldateska. Eine Travestie wie in *Zakat*, die die Schwere des Textes erleichtern würde, findet nicht statt. In ähnlicher Weise wird auch auf die Geschichte von Lot und seinen Töchtern angespielt (1. Mose 19, 30-38), indes der biblische Prätext vom Inzestvollzug am trunkenen Lot ins Fatale gekehrt.³⁵ Der Vater ist im Gegensatz zum biblischen Prätext in „Perechod čerez Zbruč“ nicht alkoholisiert, sondern endgültig tot.

Auch der Karneval des Stückes traf indes nicht immer auf Verständnis. Es ist bezeichnend, wenn selbst ein dem Formalismus nahestehender, subtil arbeitender zeitgenössischer Literaturwissenschaftler wie G.A. Gukovskij (1976: 75) in seiner Analyse des Babel'schen Stückes abschließend meint:

В итоге – сильная вещь. Конечно, есть в „Закате“ и кое-что, вызывающее сомнение; так, не слишком ли обнаженно юмористичны конические сценки и диалоги, не могут ли они при постановке драмы, особенно рядом с резкими, не лишенными даже грубости трагическими сценами, – произвести впечатления срыва с вульгарности?

Genau in diesem von Gukovskij mit Skepsis betrachteten Moment der schroffen Nebenordnung von burlesken und ernsten Szenen, der Vulgarisierung des tragischen Stoffes aber liegt Babel's Fortführung der Rabelais'schen Tradition in *Zakat*, und eben hieraus speist sich die Eignung des Textes für eine Annäherung im Sinne Bachtins. Denn was beobachtet Gukovskij anderes als *karnevalistische Mesalliancen*, eine *Profanisierung* des Heiligen, *Degradierung* des Hohen?

5

Es war zu zeigen, daß Lachmanns Analyse von „Perechod čerez Zbruč“ im Sinne der Bachtinschen Karneval-Theorie in der von ihr entwickelten Weise nicht haltbar ist. Über die Diskussion der Analyse konnte indes ein differenzierteres Karnevalisierungsmodell für die Babel'sche Erzählung herausgearbeitet werden, das zugleich einen Ausblick auf einen neuen Zugang zum Zyklus insgesamt eröffnen könnte: Während die Vertreter der Soldatengemeinschaft verblüffende karnevalistische Neigungen im Umgang mit den Erlebnissen des Krieges an den Tag legen, bleibt dem Erzähler diese Möglichkeit versagt. In manchen der übrigen Erzählungen in *Konarmija* ist eben diese Kon-

³⁵ Deshalb ist es nicht ausreichend, lediglich auf die mögliche sexuelle Komponente hinzuweisen, wie dies Lachmann (1980, 189) tut.

stellation in ihrer völligen Reinform evident (man denke beispielsweise an „Afon'ka Bida“), in anderen tritt der Gegensatz zugunsten einer Darstellung nur einer der beiden „Weltsichten“ in den Hintergrund (hier wäre u. a. eine Erzählung wie „Načal'nik konzapasa“ zu nennen), und lediglich für sehr wenige Erzählungen besitzt die Karneval-Theorie (in ihrer skizzierten Differenzierung) keine erkennbare Relevanz („Istorija odnoj lošadi“). Insgesamt gesehen aber scheint der auf der Annahme zweier unterschiedlicher „Dispositionen zur Karnevalisierung“ beruhende Ansatz für ein neues Verständnis von *Konarmija* vielversprechend.

L i t e r a t u r

- Babel', I. E. 1992. *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskau.
- ders., 1961. *Budjonny's Reiterarmee*, übers. D. Umanskij, München.
- ders., 1979. *So wurde es in Odessa gemacht*, übers. K. Borovsky und E. Honig, Stuttgart.
- ders., 1994. *Tagebuch 1920 / Die Reiterarmee*, übers. P. Urban, Berlin.
- Bachtin, M. M. 1975. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*. Moskau.
- ders., 1990. *Tvorčestvo Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*. Moskau.
- Eliade, M. 1988. *Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen*. Frankfurt a. M.
- Falchikov, M. 1977. „Conflict and Contrast in Isaak Babel's ‚Konarmija‘“, *Modern Language Review*, 72, 125-133.
- Freud, S. 1997. *Die Traumdeutung*, Frankfurt a. M.
- Gukovskij, G. A. 1976. „Zakat“, *I. Babel', Zakat*, Russian Titles for the Specialist, 71, Letchworth, 47-75.
- Kuvanova, L. 1965. „Furmanov i Babel“, *Literaturnoe nasledstvo*, 74, 500-512.
- Lachmann, R. 1980. „Notizen zu Isaak Babel's ‚Perechod čerez Zbruč‘“, *Voz'mi na radost'. To Honour J. van der Eng-Liedmeier*, hsg. B. J. Amsenga, J. Pama und W. G. Weststeijn, Amsterdam, 183-192.

- dies., 1995. „Einleitung“, *Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, hg. R. Lachmann, Frankfurt a. M., 7-49.
- Lee, A. 1972. „Epiphany in Babel's Red Cavalry“, *Russian Literature Tri-quarterly*, 2, 249-260.
- Leiter, L. 1966. „A Reading of Isaac Babel' ‚Crossing into Poland‘“, *Studies in Short Fiction*, 3, 199-206.
- Holthusen, J. 1973. „Das Erzählen bei Isaak Babel' und bei Boris Pil'njak“, *Russland in Vers und Prosa*, Slavistische Beiträge 69, München, 112-138.
- Mierau, F. 1980. „Die fünf Minuten des Isaak Babel“, I. Babel, *Die Reiterarmee*, Darmstadt, 177-205.
- ders., 1984. „Isaak Babel': Alter Leib, geschüttelt von den Stürmen der Phantasie“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 14, 105-115.
- Nilsson, N. A. 1977. „Isaak Babel's ‚Perechod čerez Zbruč‘“, *Scando-Slavica*, 23, 63-71.
- Rothschildt, T. 1970. „Zur Form von Isaak Babel's Erzählungen“, *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 16, 112-134.
- Schreurs, M. 1989. „Procedures of Montage in ‚The Crossing of the Zbruč‘“, ders.: *Procedures of Montage in Isaak Babel's Red Cavalry*, Studies in Slavic Literature and Poetics, XV, Amsterdam, 171-200.
- Schmid, W. 1984. „Das nicht erzählte Ereignis in Isaak Babel's ‚Übergang über den Zbruč‘“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 14, 117-138.
- Šklovskij, V. B. 1989. „Čelovek so spokojnym golosom“, *Vospominanija o Babele*, Moskau, 184-190.
- Stemberger, G. 1996. *Jüdische Religion*, München.
- Williams, G. 1984. „The Rhetoric of Revolution in Babel's Konarmiya“, *Russian Literature*, 15, 279-298.