

# Geburt und Pflege des estnischen Epos. Zur Funktionalisierung von Kreutzwalds *Kalevipoeg*

von Cornelius Hasselblatt

## 1. Einführung

Als estnisches Nationalepos wird gemeinhin die von Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803–1882) verfasste Verserzählung *Kalevipoeg* („Sohn des Kalev“), die in sechs Lieferungen zwischen 1857 und 1861 erschienen ist, bezeichnet. Entstehungs- und Wirkungsgeschichte dieses ersten großen Texts der modernen estnischen Literatur sind gründlich erforscht worden und hinlänglich bekannt, so dass hier nicht detailliert darauf eingegangen zu werden braucht.<sup>1</sup> Allerdings müssen an dieser Stelle kurz der Inhalt (2.) referiert und einige Aspekte der Entstehung (3.) exakter beleuchtet werden, weil nur mit diesem Hintergrundwissen die Hauptfrage des vorliegenden Artikels beantwortet werden kann: Auf welche Art und Weise ist der Text in den anderthalb Jahrhunderten, die seit seiner Erstveröffentlichung verstrichen sind, rezipiert, funktionalisiert oder auch instrumentalisiert worden (4.)? Damit verbunden sind zwei weitere untergeordnete Fragen, die ebenfalls behandelt werden sollen: Wie wurde der Text bzw. der Stoff innerhalb der estnischen Literatur weiterverwendet (5.)? Wie wurde der Text im Ausland rezipiert (6.)?

---

<sup>1</sup> Für einen heranzuführenden Überblick siehe Cornelius Hasselblatt, *Geschichte der estnischen Literatur*. Berlin 2006, S. 221-249; detaillierter mit Entstehung und Wirkung des Epos befassen sich Otto-Alexander Webermann, *Kreutzwalds „Kalevipoeg“*. Zur Problematik des estnischen Epos, in: *Volksepen der uralischen und altaischen Völker*. Vorträge des Hamburger Symposiums vom 16.-17. Dezember 1965, hrsg. v. Wolfgang Veenker. Wiesbaden 1968 (Ural-Altäische Bibliothek. 16), S. 13-35, und Cornelius Hasselblatt, *Die Bedeutung des Nationalepos Kalevipoeg für das nationale Erwachen der Esten*, in: *Finnisch-Ugrische Mitteilungen* 20 (1996), S. 51-61; erschöpfend sind nach wie vor August Annists Forschungen aus den 1930er Jahren, die kürzlich gemeinsam mit bislang unveröffentlichten Materialien und Ergänzungen neu ediert worden sind: August Annist, *Friedrich Reinhold Kreutzwaldi „Kalevipoeg“* [Friedrich Reinhold Kreutzwalds „Kalevipoeg“], hrsg. v. Ülo Tedre. Tallinn 2005.

## 2. Der Inhalt des estnischen Epos

Der Inhalt des gut 19 000 Verse umfassenden Epos ist in groben Zügen der folgende<sup>2</sup>: Nach einem Prolog, in dem der Sänger *Vanemuine* angerufen und um Hilfe und Inspiration gebeten wird, und einer Einführung, in der das Publikum auf die kommenden Erzählungen eingestimmt und vorbereitet wird, wird im ersten Gesang die Herkunft des Helden beleuchtet und die Ankunft seines Vaters, Kalev, aus dem Norden beschrieben. Dieser heiratet Linda und hat mit ihr eine ganze Reihe von Söhnen, deren letzter – nach dem Tod des Vaters geborener – Kalevipoeg ist. Er kommt im zweiten Gesang zur Welt und ist gleich seinem Vater mit enormen Kräften ausgestattet. Frühzeitig zerreißt er seine Windeln, entwurzelt im Spiel kleine Bäume und wächst zum Recken heran. Im dritten Gesang ist Kalevipoeg mit seinen Brüdern auf der Jagd. Währenddessen wird ihre Mutter vom finnischen Zauberer entführt, allerdings übernimmt er sich dabei und muss nach Eingreifen des Donnergotts seine Beute fahren lassen, die ihrerseits jedoch an den Strapazen stirbt und zu einem Fels erstarrt. Die Brüder kommen nach Hause und schwärmen sofort aus, um ihre Mutter zu suchen. Kalevipoeg schwimmt dabei im vierten Gesang nach Finnland, weil er vermutet, dass der finnische Zauberer hinter der Sache steckt. Auf dem Weg dorthin macht er Halt auf einer Insel und wird dort in ein amouröses, später als inzestuös enthülltes, Abenteuer verstrickt, in dessen Folge das junge Mädchen von Verzweiflung ergriffen in die Tiefe des Meeres stürzt. Kalevipoegs Rettungsversuch bleibt erfolglos. Im fünften Gesang ist der Held in Finnland eingetroffen und sucht den Zauberer auf, den er kurzerhand erschlägt.

Im sechsten Gesang möchte sich Kalevipoeg vor seiner Rückkehr ein Schwert kaufen und begibt sich auf die Suche nach dem berühmten finnischen Schmied. Dort kauft er sich ein besonders teures Stück, das seinerzeit von seinem Vater in Auftrag gegeben worden war. Um den getätigten Handel zu begießen, wird ein Festmahl veranstaltet, bei dem reichlich Alkohol fließt. Es kommt zu einem schweren Streit zwischen Kalevipoeg und dem Sohn des Schmieds, der der Bräutigam des Mädchens auf der Insel war. Kalevipoeg zieht sein Schwert und

---

<sup>2</sup> Viele Ausgaben verfügen über ein ausführliches Inhaltsverzeichnis mit einer knappen Inhaltsangabe, siehe auch die jüngste deutsche Neuauflage der Übersetzung von 1900: Kalevipoeg. Das estnische Nationalepos. In der Übersetzung von Ferdinand Löwe, hrsg. v. Peter Petersen. Stuttgart 2004, darin auf S. 247-260 eine Zusammenfassung des Inhalts von Ülo Valk.

tötet ihn. Daraufhin verflucht der entsetzte Schmied das Schwert: Möge es einst seinen Träger töten. Im siebten Gesang ist Kalevipoeg wieder in Estland und berichtet seinen Brüdern von seinen Abenteuern, ohne jedoch die negativen Seiten zu erwähnen. Im achten Gesang erfolgt die Königswahl mit Hilfe eines Wettbewerbs: Wer einen Stein am weitesten wirft, soll König werden. Kalevipoeg gewinnt den Wettkampf und macht sich sofort an die Arbeit, die erst einmal darin besteht, das Land urbar zu machen. Im neunten Gesang rächt Kalevipoeg sich an den Tieren des Waldes, die sein Pferd gerissen haben. Sodann bringt ihm ein Bote die Nachricht von einem drohenden Kriege. Kalevipoeg gibt Ratschläge, wie man das Land zu verteidigen habe. Im zehnten Gesang sucht sich Kalevipoeg ein neues Pferd und schlichtet nebenbei einen Streit zwischen zwei Satanssöhnen, die sich nicht über die Abgrenzung ihrer Herrschaftsgebiete einig werden konnten. Das bringt ihm einen großen Geldschatz ein, den er zur Abbezahlung des finnischen Schwerts verwendet.

Im elften Gesang kommt Kalevipoeg, der beschlossen hatte, Städte zu bauen, mit einer Ladung Bretter durch den Peipsisee, der im Osten Estlands die Grenze zu Russland bildet, zurück und trotz dem vom Zauberer des Sees entfachten Sturm. Danach ist er so erschöpft, dass er sich schlafen legt. Während des Schlafs entwendet ihm der Zauberer mit Magie das Schwert. Er kann es aber nicht weit tragen und muss es in einem kleinen Flüsschen fallen lassen. Als Kalevipoeg aufwacht, begibt er sich sofort auf die Suche nach seinem Schwert. Auch er kann es jedoch nicht dazu bewegen, sich vom Boden des Baches zu erheben. Grollend belegt nun auch Kalevipoeg das Schwert mit einem Fluch: Wer es einst getragen habe – dabei denkt er an den Dieb – möge durch das Schwert auch umkommen. Im zwölften Gesang ist Kalevipoeg nach wie vor mit den Brettern unterwegs. Die Söhne des Wassergeistes setzen ihm zu. Bei deren Bekämpfung zerschlägt er ein Brett nach dem anderen, bis ihm jemand aus dem Unterholz – ein Igel, wie sich später herausstellt – zuflüstert, dass er mit der Kante schlagen müsse. Der dreizehnte Gesang führt Kalevipoeg mit einer neuen Bretterladung nach Hause. Er trifft auf drei Männer, die am Eingang der Hölle für den Teufel kochen und ihm den Weg in die Unterwelt weisen. Im vierzehnten Gesang unternimmt Kalevipoeg einen Rundgang durch die Unterwelt. Die ihm wohlgesonnenen, gegen ihren Willen in der Unterwelt festgehaltenen Höllenmägde zeigen ihm alles. Kalevipoeg wartet auf den Teufel, stellt ihn zum Kampf und besiegt ihn durch eine List der Höllenmägde. Er verlässt daraufhin mit den Mägden die Unterwelt, wird aber im fünfzehnten Gesang von

Verfolgern aus der Unterwelt belästigt, die er mit erneuter Hilfe der Mägde abschütteln kann. Während des danach notwendigen Schlafes wird Kalevipoeg von der Körperflüssigkeit einer Zauberertochter beinahe ertränkt, kann diesem Schicksal aber durch einen gezielten Steinwurf, mit dem er die Quelle verschließt, entkommen.

Der sechzehnte Gesang wartet mit einem völlig neuen Thema auf: Kalevipoeg will auf der Suche nach Weisheit ans Ende der Welt fahren. Das Unterfangen wird aber letztlich erfolglos abgebrochen, und Kalevipoeg kehrt, um einige Erfahrungen reicher geworden, nach Hause zurück. Im siebzehnten Gesang tauft Kalevipoeg die von Olevipoeg fertiggestellte Stadt *Lindanisa* (d.i. einer der alten Namen Tallins). Dann bricht erneut Krieg über das Land herein, Kalevipoeg schlägt seine Feinde in die Flucht, verliert aber sein Pferd. Danach zieht er mit drei treuen Freunden Alevipoeg, Olevipoeg und Sulevipoeg durchs Land und trifft erneut auf einen Höhleneingang, vor dem eine Alte Suppe kocht. Sie übernehmen ihre Arbeit und wechseln sich in der Bewachung des Suppentopfes ab. Dabei werden sie der Reihe nach von einem Männchen mit einer Glocke um den Hals überlistet, das ihnen jedesmal die Erlaubnis abluchst, einen Löffel zu probieren, dann aber im Nu den ganzen Kessel leerschöpft. Kalevipoeg gelingt es, dem Männchen das Glöckchen zu entwenden, wodurch er dessen übernatürliche Kräfte bannt. Im achtzehnten Gesang besucht Kalevipoeg zum zweiten Mal die Unterwelt und überwindet mit Hilfe des Glöckchens viele Hindernisse. Er trifft auf den Herrn der Unterwelt, der ihn des Diebstahls während seines vorigen Unterweltbesuchs bezichtigt und zum Zweikampf herausfordert, der im neunzehnten Gesang stattfindet und sieben Tage und sieben Nächte dauert. Am Ende bezwingt Kalevipoeg den Herrscher der Unterwelt definitiv und fesselt ihn. Mit reicher Beute verlässt er die Unterwelt und feiert ein großes Fest, im Land bricht eine Periode von Wohlstand und Glück an. Sie endet erst, als erneut Kriegsnachrichten gebracht werden. Im abschließenden zwanzigsten Gesang kommt es zu einer heftigen Schlacht gegen die Ritter im Eisenkleid. Kalevipoeg verliert abermals sein Pferd, Sulevipoeg und Alevipoeg sterben. Kalevipoeg übergibt die Herrschaft an Olevipoeg und zieht sich betrübt in die Einsiedelei zurück. Dabei gelangt er an den Bach, in dem sein mit einem doppelten Fluch belegtes Schwert ruht. Als er in den Bach steigt, schneidet ihm das Schwert beide Beine ab, und Kalevipoeg stirbt. Seine Todesschreie erreichen den Himmel, wo man sich eine neue Aufgabe für den Helden ausdenkt: Fortan soll er vor dem Höllentor auf einem Pferd sitzend den Gehörnten bewachen. Als er am

Eingang der Hölle mit der Faust gegen den Felsen schlägt, bleibt sein Arm in einer Felsspalte gefangen. Das Epos endet mit einer Prophezeiung:

„Aber einmal naht die Zeit sich,  
 Wo die Späne von zwei Enden  
 Angezündet loh'n und lodern,  
 Gleicher Zeit die Flammengluten  
 Machen frei die Hand des Helden:  
 Dann kehrt heim der Kalevide  
 Seinen Kindern Glück zu bringen,  
 Estenlande neu zu schaffen.“<sup>3</sup>

### 3. Aspekte der Entstehung

Erste Hinweise auf einen mythischen Helden der Esten sind kaum jünger als die ältesten finnischen und estnischen Schriftdenkmäler: Bereits beim finnischen Reformator Mikael Agricola findet sich in einem seiner Bücher von 1551 der Hinweis auf einen gewissen *Kalevipoeg*,<sup>4</sup> knapp 100 Jahre später ist es der Schöpfer der alten estnischen Schriftsprache, Henricus Stahell,<sup>5</sup> der in einem seiner religiösen Handbücher einen estnischen Riesen dieses Namens erwähnt.<sup>6</sup> Danach finden sich immer wieder Streubelege, bis das im 19. Jahrhundert einsetzende systematische Sammeln von Volksdichtung zu einem umfangreichen Fundus an Sagenmaterial führte.<sup>7</sup>

Bekanntlich aber ist es meist ein langer Weg von ersten mündlichen Tradierungen über schriftliche Aufzeichnungen bis hin zu einem Text, den man als Epos bezeichnet. Das war in Estland nicht anders – bzw. extrem der Fall, was an der besonderen Sozialgeschichte des von

<sup>3</sup> Kalevipoeg (wie Anm. 2), S. 245.

<sup>4</sup> In der (finnischen) Form *Caleuanpoiat*, zit. nach E. Laugaste, E. Normann, Muistendid Kalevipojast [Sagen vom Kalevipoeg]. Tallinn 1959 (Monumenta Estoniae Antiquae II. Eesti muistendid. Hiiu- ja vägilasmuistendid. I), S. 47. Diese gut 600 Seiten umfassende Quellensammlung zum Kalevipoeg ist nach wie vor die einschlägige Darstellung zum Stoff des Epos.

<sup>5</sup> In der bisherigen einschlägigen Literatur bekannt als Heinrich Stahl (ca. 1600–1657), vgl. aber Raimo Raag, *Mis oli õieti esimene eesti keele grammatika autori nimi?* [Wie hieß eigentlich der Autor der ersten estnischen Grammatik?], in: *Keel ja Kirjandus* 45 (2002), H. 3, S. 183–192, der die Namensform „Stahell“ plausibler erscheinen lässt.

<sup>6</sup> Vgl. Laugaste, Normann, Muistendid (wie Anm. 4), S. 49 mit Faksimile der betreffenden Stelle.

<sup>7</sup> Vgl. Hasselblatt, *Geschichte* (wie Anm. 1), S. 94–103.

den Esten bewohnten Landes liegt. Bis weit in das 19. Jahrhundert hinein wurde das Leben der estnischen Bevölkerung von einer nicht-estnischen dünnen lokalen Oberschicht bestimmt, unabhängig davon, ob sich die oberste Zentralmacht in Stockholm oder St. Petersburg oder noch anderswo befand. Die allgegenwärtige Dominanz dieser deutschen Oberschicht in den Provinzen Estland und Livland<sup>8</sup> wirkte sich jahrhundertlang entfaltungs-hemmend für die estnische (und lettische) Kultur aus. Erst im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts und verstärkt im letzten Drittel, als der Druck der russischen Zentralregierung zunahm (Stichwort Russifizierung), bot sich die Möglichkeit zur kulturellen (und politischen) Emanzipation. Dass diese kulturelle Emanzipation verbunden ist mit einem Epos, ist dann schon eine Folge der Erfordernisse der Zeit, *nicht* der vermeintlich gerade so gearteten nationalen Eigenheit der Esten.

Denn Epen waren „in“. Seit Herders „Entdeckung“, d.h. Erfindung des Volksgeistes und seinen Liedersammlungen (1778/79), seit Macphersons Ossian (1765) und einer allgemeinen romantischen Wurzelsuche sah man in diesem Rückzug auf die vermeintlich unverfälschte Urtümlichkeit sein Heil, wenn es darum ging, eine Existenzberechtigung zu erlangen. Das war umso notwendiger, je kleiner ein Volk war. Für Estland wirkte in dieser Phase Finnland stimulierend, weil man dort in kulturell-emanzipatorischer Hinsicht in den Augen der Esten schon ein wenig weiter war. Das hatte seine Ursache in der anders verlaufenen historischen Entwicklung – Finnland ist stärker von Kriegen verschont geblieben, das schwedische Rechtssystem kannte keine Leibeigenschaft, und generell war der Druck der schwedischen Oberschicht auf die bäuerliche finnische Bevölkerung weniger stark als der der Deutschen auf die Esten. So konnten die Finnen bereits Mitte des 16. Jahrhunderts das Neue Testament in ihrer Muttersprache lesen, kein Jahrhundert später die ganze Bibel. Bei den Esten war das erst mit einer Verspätung von anderthalb bzw. einem Jahrhundert der Fall.

---

<sup>8</sup> Ebenso in Kurland, aber dieses Gebiet ist für die Esten irrelevant: Das seit der Eroberung durch Deutsche und Dänen im Mittelalter als (auch: historisches oder Alt-) Livland bezeichnete Gebiet zerfiel mit dem Untergang des Ordensstaates im 16. Jahrhundert in drei Teile, die von Norden nach Süden als Estland, Livland und Kurland bezeichnet wurden. Sie gehörten zeitweise zu verschiedenen Staaten und waren erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als die drei so genannten Ostseeprovinzen im Russischen Reich vereinigt. Die Grenze zwischen Estland und Livland verlief ungefähr entlang einer Linie von Hiiumaa, der nördlichen der beiden großen estnischen Inseln, über Põltsamaa bis zum Nordufer des Peipsi-Sees, diejenige zwischen Livland und Kurland wurde von der Düna gebildet. Das Wohngebiet der Esten lag in Estland und dem nördlichen Livland.

Und nun hatten die Finnen seit 1835 ein eigenes Epos, das relativ schnell, noch bevor es in andere Sprachen übersetzt wurde, Bekanntheit erlangte.<sup>9</sup> Es ist daher nur eine logische Folge, dass einige Jahre später im Umfeld der 1838 gegründeten „Gelehrten Estnischen Gesellschaft“ der Wunsch entstand, auch den Esten zu einem solchen Epos zu verhelfen. Die Initiative hierzu kam zu einem wesentlichen Teil von estophilen Deutschen in Estland, keineswegs ausschließlich und in erster Linie von den Esten selbst. Berühmt ist der viel zitierte Aufruf von Georg Schultz-Bertram (1808–1875)<sup>10</sup> aus dem Jahre 1839, der einer Rede vor der „Gelehrten Estnischen Gesellschaft“, in der schon vorher über estnische Sagen berichtet worden war, entstammt: „Geben wir dem Volke ein *Epos* u[nd] eine *Geschichte* u[nd] alles ist gewonnen!“<sup>11</sup> Zumindest was den ersten Teil des Satzes anbetrifft, ist genau dies in der Folgezeit passiert: Dem Volk wurde ein Epos gegeben. Ob damit auch alles gewonnen ist – Schultz-Bertram hatte hier den beklagenswerten, sklavenähnlichen, d.h. unemanzipierten Zustand der Esten vor Augen –, ist schon eine Frage der Interpretation.

Mit der Erstellung eines Epos wurde zunächst der estnische Arzt Friedrich Robert Faehlmann (1798–1850) betraut, der auch der erste gewesen war, der vor der genannten Gelehrten Estnischen Gesellschaft über alte Sagen referiert hatte. Faehlmann starb aber bald und hinterließ bis auf einige relevante Papiere nichts. Der Nachlass wurde Faehlmanns Amtskollegen, Freund und Landsmann Friedrich Reinhold Kreuzwald anvertraut. Dieser plante zunächst ein Epos in Prosa, da auch der Sagenstoff ausschließlich in Prosaform im Volk zirkulierte und weil auch Faehlmann ursprünglich an diese Form gedacht hatte. Anders als Faehlmann, dem ein deutscher Text vorschwebte und der in seinen Vorträgen vor der Gelehrten Estnischen Gesellschaft ja auch auf Deutsch referiert hatte, wollte Kreuzwald aber von Anfang an ein estnischsprachiges Epos verfassen. Nachdem er überdies 1853 eine deutsche Übersetzung des finnischen Kalevala in die Hände bekommen hatte – Finnisch konnte Kreuzwald nicht

<sup>9</sup> Siehe hierzu Otto A. Webermann, Zur Aufnahme des „Kalevala“ vor 1845, in: Finnisch-Ugrische Mitteilungen 5 (1981), S. 201-210.

<sup>10</sup> Zur Person dieses wohl bekanntesten deutschen Estophilen aus dem 19. Jahrhundert vgl.: Briefe eines baltischen Idealisten an seine Mutter 1833–1875, gestaltet von Prof. Dr. Johannes Werner. Leipzig 1934; und Ylo M. Pärnik, Dr. Georg Julius von Schultz (Dr. Bertram). Tartu 2006. (Eesti kirjanikke).

<sup>11</sup> Zit. nach Laugaste, Normann, Muistendid (wie Anm. 4), S. 97.

lesen<sup>12</sup> –, entschied er sich für die Abfassung des Epos in der metrisch-gebundenen Form der alten ostseefinnischen Volksdichtung, deren Charakteristika vierhebiger Trochäus, Alliteration (und *kein* Endreim) sowie Parallelismus sind.

Schon im November 1853 war eine erste, gut 14 000 Verse umfassende Version des Epos fertig, die jedoch auf Probleme bei der Zensur und interne Kritik bei der Gelehrten Estnischen Gesellschaft stieß. Sie blieb daher unveröffentlicht und wurde sogar längere Zeit für verloren gehalten. Erst 1911 wurden diejenigen Teile der älteren Version, die in der späteren fehlten, veröffentlicht.<sup>13</sup> Zur Umgehung bzw. Besänftigung der Zensur entschloss sich Kreutzwald dann zu einer zweisprachigen estnisch-deutschen Parallelausgabe, die dem Unternehmen einen wissenschaftlichen Anstrich verlieh und das Aufwiegelpotenzial – immerhin wurde hier ja von einer glücklichen Frühzeit der Esten gesprochen – verringern sollte. So konnte nach Überwindung allerlei finanzieller und technischer Hürden – u.a. wechselte Kreutzwald nach Unstimmigkeiten den Übersetzer bzw. übersetzte die letzten fünf Gesänge selbst und ließ sie von Schultz-Bertram gegenlesen – das Epos in sechs Lieferungen zwischen 1857 und 1861, auf zwei Bände der Verhandlungen der Gelehrten Estnischen Gesellschaft verteilt, erscheinen.

Dabei ist wichtig im Auge zu behalten, dass trotz der teilweise erwiesenen Authentizität des Sagenstoffes der Großteil des Epos reine Kunstdichtung war. Das meiste war von Kreutzwald selbst gedichtet worden, nur ca. ein Achtel des Epos beruht direkt auf der überlieferten estnischen Volksdichtung.<sup>14</sup> Wie sich im Weiteren zeigen wird, hatte das aber wenig bis gar keinen Einfluss auf die Wirkungsgeschichte des Textes.

<sup>12</sup> Noch 1855 klagt Kreutzwald in einem Brief an Emil Sachssendahl, den damaligen Sekretär der Gelehrten Estnischen Gesellschaft, über die finnischsprachige estnische Literaturgeschichte von August Ahlqvist, dass er die leider überhaupt nicht verstehe und ebenso Spanisch lesen könnte. Vgl. Fr.R. Kreutzwaldi kirjavahetus II. Kirjad A.H. Neusile, E. Sachssendahlile ja teistele 1847–1866 [Fr.R. Kreutzwalds Briefwechsel II. Briefe an A.H. Neus, E. Sachssendahl und andere]. Tallinn 1956, S. 383.

<sup>13</sup> Vgl. Eesti Kirjandus 6 (1911), S. 275-305; inzwischen ist der gesamte Text im Internet verfügbar, siehe <http://kreutzwald.kirmus.ee>.

<sup>14</sup> Exakt: 2 489 von 19 033 Versen, also 13,07%, vgl. die Angaben in der kritischen Edition: Fr.R. Kreutzwald, Kalevipoeg. Tekstikriitiline väljaanne ühes kommentaaride ja muude lisadega II [Textkritische Ausgabe mit Kommentaren und Anhang II]. Tallinn 1963, S. 243. Erstmals wurde dieser Nachweis in einer finnischen Dissertation erbracht, vgl. Uno Karttunen, Kalevipoegin kokoonpano [Die Zusammenstellung des Kalevipoeg]. Helsinki 1905.



#### 4. Rezeption, Funktionalisierung und Instrumentalisierung

Die Rezeption im Inland – zum Ausland siehe unten (6.) – lief zunächst schleppend bzw. überhaupt nicht. Das hatte mehrere Gründe: Zum ersten gab es überhaupt noch keine wie auch immer gear-tete literarische Infrastruktur, erst 1867 wurde mit der Gründung von Heinrich Laakmanns (1802–1891) Buchhandel das erste Spezial-geschäft für estnische Bücher gegründet. Eine wissenschaftliche, zwei-sprachige Ausgabe, die mit dreieinhalb Rubel überdies ziemlich kost-spielig war, erreichte die „normalen“ Menschen überhaupt nicht. Zum zweiten war ohnehin wenig Kaufkraft, zumal auf dem Lan-de, vorhanden, da die meisten Dinge noch naturalwirtschaftlich ge-regelt waren. Und zum dritten gab es einflussreiche Kreise, die ei-ner Rezeption weltlicher Literatur gegenarbeiteten: die besonders in Nordestland starke Herrnhuter-Bewegung, über die Kreuzwald sich noch 1871 in einem Brief an das St. Petersburger Akademie-Mitglied Anton Schiefner (1817–1879) bitter beklagte: „(...) das fromme Reval und Ehistland hat ja durchgängig eine Herrnhutische oder pastorale Färbung, wer wird dort ein weltliches Buch lesen? Der Absatz für die profane ehstnische Literatur existiert ja nur in Livland, namentlich im Fellinschen Kreise und im Odenpähschen Kirchspiel des Dörpt-schen Kreises“.<sup>15</sup>

Kreuzwald bemühte sich, nicht zuletzt wegen der Zweisprachig-keit der Erstausgabe, rasch um eine einsprachige Volksausgabe, die 1862 im finnischen Kuopio erscheinen konnte. Sie war mit einem Preis von 50 Kopeken wesentlich erschwinglicher, aber genau auf sie bezog sich die oben zitierte Aussage aus dem Brief an Schiefner: Ein Verkaufsschlager wurde auch sie nicht, im Gegenteil, ein Fünftel der 1 000 gedruckten Exemplare musste wegen Lagerschäden makuliert werden. Im gleichen Jahr, als die vermeintliche Volksausgabe erschie-nen war, schrieb Johann Woldemar Jannsen (1819–1890), der 1857 mit der Gründung des „Perno Postimees“ („Pärnuer Postbote“) den Beginn der kontinuierlichen estnischen Presse markierte, in seiner Zeitung über das Epos: „Obwohl es nicht für die Esten geschrie-ben ist, ist das Werk doch eine große Schatzkammer der estnischen Sprache, die ein verständigerer Mensch nicht ungelesen lassen sollte, wemgleich auch die Sprache für jene schwerfällig ist, die sie nicht

<sup>15</sup> Zit. nach Uno Karttunen, Kalevipoegin toinen painos [Die zweite Auflage des Kalevi-poeg], in: Journal de la Société Finno-Ougrienne 23 (1906), H. 17, S. 3.

sehr gewöhnt sind.“<sup>16</sup> Erst ein paar Jahre später war in derselben Zeitung zu lesen:

„Wenn wir auch sonst nichts hätten, auf unseren Kalevipoeg-Gesang können wir stolz sein, und mit ihm können wir allen anderen Völkern unter die Augen treten – auch wenn der eine oder andere Este ihn prustend aus der Hand legt. Wer wollte schon aus dem Schnabel eines Sperlings Nachtigallengesang erwarten? Wenn aber das estnische Volk einstmals das sein wird, was wir von ihm erhoffen und ersehnen, dann wird es einem jeden jungen Esten zur Schande gereichen, wenn er seinen Kalevipoeg-Gesang nicht kennt.“<sup>17</sup>

Geschrieben hatte das Carl Robert Jakobson (1841–1882), Vertreter des so genannten radikalen Flügels der estnischen Emanzipationsbewegung und später erbitterter Gegner von Jannsen und dessen gemäßigerem Ansatz.<sup>18</sup> Damit begann der Siegeszug von Kreutzwalds Epos, aber es war – bildlich gesprochen – ein Siegeszug durch die Köpfe, nicht durch die Herzen.

Seit 1867 erschienen die immer wieder neu aufgelegten Schulbücher von Jakobson, die u.a. Teile von Kreutzwalds Epos enthielten und so zu dessen Verbreitung beitrugen. 1870 machte man sich in einem studentischen Zirkel, der die Keimzelle für eine später sehr bedeutende Studentenverbindung formte, deren Farben heute die estnischen Nationalfarben sind, daran, den *Kalevipoeg* in regelmäßigen Zusammenkünften zu lesen. Besser gesagt handelte es sich um ein systematisches Durcharbeiten des schwierigen und archaischen Textes, was

<sup>16</sup> Zit. nach M. Kampmann, „Kalevipoja“ mõju Eesti ilukirjanduse peale [Die Wirkung des „Kalevipoeg“ auf die estnische Belletristik], in: Eesti Kirjandus 6 (1911), S. 462.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 463.

<sup>18</sup> Für einen knappen einführenden Überblick siehe: Ülle Sihver, Konzeptionen des ‚Nationalen Erwachens‘. Der persönliche Beitrag von Johann Voldemar Jannsen, Johann Köhler, Carl Robert Jakobson und Jakob Hurt zur estnischen Bewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Kulturgeschichte der baltischen Länder in der frühen Neuzeit. Mit einem Ausblick in die Moderne, hrsg. v. Klaus Garber u. Martin Klöcker. Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit. 87), S. 463-480; ausführlicher und fundierter jedoch: Ea Jansen, Aufklärung und estnische nationale Bewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Aufklärung in den Baltischen Provinzen Rußlands. Ideologie und soziale Wirklichkeit, hrsg. v. Otto-Heinrich Elias in Verbindung mit Indrek Jürjo, Sirje Kivimäe u. Gert von Pistohlkors. Köln (u.a.) 1996, S. 229-253; sowie dies., Die estnischen Lesebücher von Carl Robert Jakobson im Dienste der nationalen Agitation, in: Literatur und nationale Identität II. Themen des literarischen Nationalismus und der nationalen Literatur im Ostseeraum, hrsg. v. Yrjö Varpio u. Maria Zadencka. Tampere 1999 (Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos, Julkaisuja. 2), S. 284-300.

gleichsam als nationaler Akt aufgefasst wurde. 1876 erschien die dritte Auflage des Epos, die letzte von Kreutzwald selbst redigierte Auflage, die der Ausgabe von 1862, die gegenüber der Erstausgabe an einigen Stellen verändert war, folgt. Mit der 4. Auflage von 1901 begann dann die regelmäßige Neuauflage des Textes, der zusehends fester im Kanon der estnischen Literatur verankert wurde.

Dabei wurde die Kanonisierung des Textes als „Nationalepos“ durch einen Kunstgriff Kreutzwalds begünstigt, bei dem im Nachhinein nicht einmal mehr festzustellen ist, ob wir es hier mit Bescheidenheit, Nachlässigkeit oder einer mehr oder weniger bewussten Manipulation zu tun haben:<sup>19</sup> Seit der Erstausgabe ist die Angabe des Namens des Urhebers schwankend, so dass durch die suggerierte Anonymität die Authentizität und damit Autorität des Textes unweigerlich steigt. Das erste Heft der zweisprachigen Originalausgabe von 1857 war schlicht überschrieben mit „Kalewipoeg, eine Estnische Sage“, gefolgt vom Namen des Übersetzers (ins Deutsche), Carl Reinthal (1797–1872), nicht aber dem des Autors. Auch bei der einsprachigen Volksausgabe von 1862 fehlt der Name des Autors, ebenso bei der dritten Auflage. Nach Kreutzwalds Tod wurde in der Ausgabe von 1901 dann der Zusatz „Gesammelt und niedergeschrieben von Dr. Fr. R. Kreutzwald“ beigefügt, und diese Praxis ist auch in einer Reihe von späteren Ausgaben beibehalten worden. Erst 1930 findet sich die – inhaltlich ja einzig korrekte – bibliografische Angabe, derzufolge Kreutzwald als erster, mithin als Urheber des Textes genannt wird. Aber auch bei späteren Ausgaben und bei den Übersetzungen in andere Sprachen schwankt die Art und Weise der Verfasserangabe bis heute.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Zur Genrefrage vgl. zuletzt auch Arne Merilai, Eepos – pikem (pigem) lugulaul. Žanri küsimusi [Das Epos – eher ein längeres Erzählged. Genrefragen], in: Keel ja Kirjandus 47 (2004), H. 4, S. 241–250.

<sup>20</sup> Das Werk von Kreutzwald und insbesondere der *Kalevipoeg* sind bibliografisch sehr gut erschlossen, wenngleich die Lage durch die Vielzahl der Publikationen einigermaßen unübersichtlich ist. Einzelnachweise bei: H. Laidvee, „Kalevipoja“ bibliograafia 1836–1961. Tallinn 1964 (Personaalbibliograafia I, 2 – hierbei handelt es sich um einen Sonderdruck der auch in der textkritischen Ausgabe von 1963 enthaltenen Bibliografie, vgl. Anm. 14: Die dortigen Seiten 408–512 entsprechen den Seiten 13–118 dieser Ausgabe, wobei ein Vakant [S. 90] eingeschoben ist); H. Laidvee, Fr.R. Kreutzwaldi bibliograafia 1833–1969. Tallinn 1978 (Personaalbibliograafia I, 1 – hier sind in einem Anhang zum *Kalevipoeg*, S. 339–421, für den Zeitraum 1860–1961 nur Nachträge vorgenommen, die Jahre 1962–1969 sind vollständig abgedeckt); Friedrich Reinhold Kreutzwald 1803–1882. Personaalnimestik [Personalverzeichnis], zusammengestellt v. Vaime Kabur. Tallinn 1982 (mit Wiederholung der Monografien aus den früheren Berichtszeiträumen, wichtig also nur für den Zeitraum 1970–1981); Fr.R. Kreutzwaldi bibliograafia 1982–2003. Tallinn 2004; für aktuelle Verwei-

Für diese Verwirrung ist bedingt Kreutzwald selbst verantwortlich zu machen. Noch in seiner Begleitschrift zur Erstfassung von 1853 zeigte er sich davon überzeugt, „dass vor Jahrhunderten die ganze Kalewi Sage in Liederform im Munde des Volkes gelebt haben muss“.<sup>21</sup> Weiter heißt es aber auch – denn der Autor wusste ja nur zu gut, was authentisch war und was seiner eigenen Phantasie entsprungen war:

„Die Sage von Kalewi poeg sollte ein Estnisches Nationalwerk werden, Fleisch und Bein seines Volkes haben, daher hatte ich es mir zur Pflicht gemacht, nirgends aus dem Gleis der Volksdichtung zu treten; (...) Wenn es mir aber hier u. da gelungen sein sollte, wahres Volkslied so geschickt mit meinem Machwerk zu verschmelzen, dass man nicht immer die Grenzen deutlich erkennen kann, wo eins aufhört und das andere anfängt: dann hätte ich mein höchstes Ziel erstrebt.“<sup>22</sup>

Das ist nur scheinbar ein Widerspruch: Kreutzwald mag an eine ursprüngliche Gesamtheit geglaubt oder von ihr geträumt haben, aber ebenso wusste er, dass man diese nicht mehr aufspüren, sondern nur mit Hilfe der eigenen Phantasie rekonstruieren konnte. Daher heißt es auch am Ende der besagten Begleitschrift unumwunden und geradezu unbescheiden: „Da dieses das Hauptwerk meines Lebens ist, das man nach 1000 Jahren, wie heutiges Tages den Homer auch bei solchen Leuten überall in den Bibliotheken vorfinden wird, die kein Jota von der Sprache verstehen, so muss ich bei Lebzeiten solche Anordnungen treffen, dass mein künftiges Geschlecht die Leist[ung] seines grossen Vorfahren überall ungeschmälert genieße.“<sup>23</sup>

Damit war die Katze aus dem Sack: Es war also sehr wohl ein ureigenes Werk von Kreutzwald, mit dem wir es zu tun haben, aber durch die Deklaration als urtümliche Sage und streng genommen anonyme – zumindest formal-bibliografisch verfasserslose – Publizierung war der Weg für eine Rezeption als „echtes“ Volksepos geebnet. Daran änderte auch die folgende Passage nichts mehr, die sich im Vorwort der tatsächlichen Erstausgabe von 1857 findet, im Gegenteil, auch hier wird bei aller pessimistischen Bescheidenheit die Urtümlichkeit abermals hervorgehoben:

---

se siehe die Homepage des Estnischen Literaturmuseums, über die mittlerweile auch der komplette Text des Epos verfügbar ist: <http://kreutzwald.kirmus.ee>.

<sup>21</sup> Abgedruckt in der kritischen Edition, Fr.R. Kreutzwald, Kalevipoeg (wie Anm. 14), S. 9.

<sup>22</sup> Ebenda, S. 15; „erstrebt“ ist hier als „erreicht“ zu lesen.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 15 f.

„Jetzt, da die Arbeit fertig vor mir liegt und ihr Anfang so eben in die Welt treten soll, erkläre ich, dass die Concurrenz zur Abfassung eines Estnischen Nationalepos, wie es Dr. G. Schultz im Geiste sich abgebildet hatte, für Jedermann offen bleibt. Mein Kalevipoeg wenigstens macht nicht den geringsten Anspruch an so hochtrabenden Titel und will kein poetisches Kunstwerk sein, sondern nur eine Sammlung von wirklich im Munde des Volkes lebenden Sagen, die ich versucht habe in einer gewissen Ordnung an einander anzureihen.“<sup>24</sup>

Kreutzwald war nämlich nicht unbedingt davon überzeugt, dass es mit der estnischen Literatur noch etwas werden würde. Er meinte, dass „wir (...) bis jetzt noch keine genuine Estnische Prosa besitzen und, so wie die Sachen stehen, auch wohl in Zukunft nie besitzen werden.“<sup>25</sup> Jaan Undusk hat daher die Schaffung eines Epos wie des vorliegenden als einen absurden Akt interpretiert: die Errichtung eines Denkmals für etwas dem Untergang Geweihtes.<sup>26</sup> Dieses Paradox der frühen estnischen Literatur ist erst ungefähr eine Generation nach Kreutzwald zu dem geworden, was es heute in der Rückschau ist. Die ersten Jahre der (nicht vorhandenen) Rezeption zeigen, dass der *Kalevipoeg* zunächst eher den Schlussstein als den Grundstein des Gebäudes der estnischen Literatur zu bilden schien. Erst danach wurde es etwas mit der estnischen Literatur, und dann konnte man das Epos hervorragend als Fundament des Kanons einsetzen. Das war schnell so stabil, dass es auch durch eine Gruppe „Junger Wilder“ Anfang des 20. Jahrhunderts nicht mehr ins Schwanken gebracht werden konnte: Die Kritik der Jung-Estland-Bewegung am Epos<sup>27</sup> verpuffte völlig und ist heute vergessen, während das Epos unerschütterlich auf dem Lehrplan jeder Schule steht.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 71.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 69.

<sup>26</sup> Jaan Undusk, Eksistentsiaalne Kreutzwald [Der existenzielle Kreutzwald], in: Vikerkaar 19 (2004), Nr. 10-11, S. 133-152.

<sup>27</sup> Vgl. zum Beispiel Friedebert Mihkelson (= Tuglas), Põrgu värawad. Parallelid. [Die Höllentore. Parallelen], in: Eesti Kirjandus 3 (1908), S. 224-232; Fortsetzung unter dem korrekten Titel „Põrgu värawas“ [Am Höllentor], in: Eesti Kirjandus 3 (1908), S. 258-270, 301-307, 325-331, 352-361, 387-392; wiederabgedruckt in: Friedebert Tuglas, Kogutud teosed [Gesammelte Werke]. Bd. 7: Kriitika I, Kriitika II. Tallinn 1996, S. 55-79. Siehe hierzu auch Jaan Undusk, Kalevipoeg ja Prometheus. Friedebert Tuglase „Põrgu värawas“ ja selle koht rahvaluuleteaduses [Kalevipoeg und Prometheus. Friedebert Tuglas' „Põrgu värawas“ und sein Platz in der Folkloristik], in: Keel ja Kirjandus 33 (1990), H. 10, S. 587-597; H. 11, S. 645-656; H. 12, S. 720-735.

Mit einem dermaßen stark kanonisierten Text kann man dann alles machen. Er wird immer wieder in der Literatur verwendet (s. 5.), er wird vergleichsweise viel übersetzt, d.h. exportiert (s. 6.), und er wird auch nach Belieben als Argument für oder gegen etwas eingesetzt. Bizarrstes Beispiel hierfür ist sein Einsatz als Kronzeuge für eine deutsch-estnische Zweisprachigkeit der damaligen „baltischen Kultur“, nur weil die Erstausgabe mit einem deutschen Paralleltext erschien. Das Wissen um die wahren Entstehungsgründe dieser Zweisprachigkeit – Besänftigung der Zensur, s.o. – wird zugunsten einer späteren Mystifikation und Konstruktion einer spezifischen Mischkultur unterschlagen.<sup>28</sup> Multifunktionalität ist ein Beweis für den hohen Stellenwert eines Textes, man denke an die Universalität von Bibel- oder Goetheziten, mit denen man alles nach Belieben garnieren kann.

## 5. Weiterbearbeitung in der estnischen Literatur

Aus dem hohen Stellenwert des Textes folgt, dass er innerhalb der estnischen Literatur nicht nur als Ausgangspunkt, sondern auch gewissermaßen als Fundus, bei dem man sich nach Belieben bedienen kann, eine große Rolle spielt. Diese Binnenrezeption bzw. Intertextualität ist mehrmals Gegenstand der Forschung gewesen<sup>29</sup> und soll hier nur kurz angesprochen werden. Grundsätzlich ist zu unterscheiden zwischen literarischen Texten, die bereits im Titel einen direkten Bezug zum *Kalevipoeg* herstellen, und solchen, die irgendwo innerhalb des Textes ein Motiv oder Element aus dem Epos enthalten. Erstere lassen sich vergleichsweise leicht dingfest machen, wobei freilich sorgfältig kontrolliert werden muss, wie sich ein im Titel hergestellter

<sup>28</sup> Liina Lukas, *Baltisaksa kirjandusväli 1890–1918* [Das deutschbaltische literarische Feld 1890–1918]. Tartu/Tallinn 2006, S. 460.

<sup>29</sup> Einen Anfang machte bereits M. Kampmann, „Kalevipoja“ mõju Eesti ilukirjanduse peale (wie Anm. 16), S. 461-480; aktuelle Darstellungen wären Marin Laak, *Monument vs alustekst: „Kalevipoja“ retseptioonist ja intertekstuaalsusest* [Monument versus Basistext: Rezeption und Intertextualität des „Kalevipoeg“], in: Paar sammukest 20. *Eesti Kirjandusmuuseumi aastaraamat*. Tartu 2003, S. 129-142; Marin Laak, *Piret Viires, Intertextuality and Technology: The Models of Kalevipoeg*, in: *Intertextuality and Intersemiosis*, hrsg. v. Marina Grishakova u. Markku Lehtimäki. Tartu 2004, S. 287-312; Marin Laak, *Kalevipoeg hargnevate teede aias: Kirjandusloo „kirjutamine“ uue meedia ajastul* [Kalevipoeg im Garten sich gabelnder Wege: Das „Schreiben“ von Literaturgeschichte in der Zeit der Neuen Medien], in: Paar sammukest 22. *Eesti Kirjandusmuuseumi aastaraamat*. Tartu 2006, S. 219-238. Ferner haben die in Anm. 20 angeführten bibliografischen Hilfsmittel teilweise eine Rubrik über die Rezeption von Kreutzwalds Werk in der Belletristik.

Bezug im Werk tatsächlich manifestiert (s. 5.1.). Mitunter wird der Name oder der Stoff nur verwendet, um einen Bezug zum Estentum oder zum Estnischsein herzustellen, ohne dass ausführlicher auf den Inhalt des Epos Bezug genommen würde.<sup>30</sup> Bei der zweiten Gruppe (s. 5.2.) handelt es sich notgedrungen immer um Zufallsfunde, weil kaum jemand in der Lage ist, die gesamte Textproduktion der letzten 150 Jahre zu überblicken und nach Spuren des *Kalevipoeg* zu überprüfen.

### 5.1. Gesamtverarbeitungen

Eines der ersten eigenständigen Werke stammt von Karl Ferdinand Karlson (1875–1941 oder 1942), allerdings sind der Autor und sein Schauspiel *Kalevipoeg ja Sarvik* („Kalevipoeg und der Gehörnte“, 1913) heute weitgehend vergessen. Der heute bekannteste Text, der den *Kalevipoeg*-Stoff komplett aufgreift, ist der Roman *Kalevipoja mälestused* („Die Erinnerungen des Kalevipoeg“)<sup>31</sup> von Enn Vetemaa (geb. 1936). In dieser Travestie wird im Memoirenstil aus der Perspektive von Kalevipoeg selbst das Epos nacherzählt. Hierbei teilt der Autor gelegentlich Seitenhiebe auf die Sowjetzeit aus und weicht hier und da von der Vorlage ab. So war in Vetemaas Version Linda freiwillig mit dem finnischen Zauberer mitgegangen, das Männchen mit dem Goldglöckchen, das angeblich mehrmals den Suppenkessel geleert hatte, erweist sich als völlig unschuldig, und die Reise ans Ende der Welt wird zur Polarforschungsreise uminterpretiert. Generell findet Vetemaas Ich-Person, dass Kreutzwald ihn zu positiv dargestellt habe, weswegen einige Dinge ins rechte Licht gerückt werden müssten. So leistet Vetemaa eine Deheroisierung des Volkshelden mit mancherlei komischen Effekten.

Eine ganz andere und sehr knappe Verarbeitung des Stoffes erfolgte in Helga Nõus (geb. 1934) Kurzgeschichte *Kalevi poja poeg* („Kalevs Enkel“).<sup>32</sup> Die Erzählerin trifft im Tallinn der 1990er Jahre einen

<sup>30</sup> So beispielsweise in Elin Toonas Roman „Kaleviküla viimne tütar“ [„Die letzte Tochter von Kaleviküla“, Lund], wo der Ortsname *Kaleviküla* [= Kalevdorf] lediglich die estnische Exilgemeinschaft in den USA symbolisiert. Bezeichnenderweise wird das Dorf am Ende des Romans von einer Flutwelle überspült. Als Motto des Romans hat die Autorin die bereits zitierten Schlussverse des Epos gewählt.

<sup>31</sup> Erschienen Ende 1971 in der Literaturzeitschrift „Looming“, danach in: Enn Vetemaa, Väike romaaniraamat 2 [Kleines Romanbuch 2]. Tallinn 1972, S. 5-171, und 1985 sowie 2001 erneut als separates Buch.

<sup>32</sup> Erschienen in: Looming (1996), Nr. 12, S. 1647-1650.

aus dem Exil zurückgekehrten Recken, der sich verwundert über die gegenwärtigen Zustände in „seinem“, besser gesagt seines Vaters Land äußert und sich nicht zurechtfindet.

Eine Verlagerung in die Gegenwart fand auch bei Kertti Rakke (geb. 1971) statt, deren Erzählung *Kalevipoeg* (2000) eigentlich die Abenteuer einer jungen Estin im ausgehenden 20. Jahrhundert zum Gegenstand hat. Wie der Titel schon vermuten lässt, sind hier zahlreiche Motive aus dem Epos entlehnt bzw. ihm direkt nachempfunden. So macht sich die Protagonistin am Beginn nach Finnland auf, um ihre Mutter zu suchen, was ebensowenig vom Erfolg gekrönt ist wie im *Kalevipoeg*. In Finnland kauft sie sich aber ein Auto, was im 20. Jahrhundert als Statussymbol selbstverständlich dem Schwert der Frühzeit entspricht; nach dem Autokauf kommt es zu einem Zechgelage und Handgreiflichkeiten, am Ende wird das Auto mit einem Fluch belegt; die Wahl einer Anführerin der Frauenclique erfolgt anhand eines Wettkampfs im Hochpinkeln; die Heldin schläft recht viel und gerne; auch die Hölle kommt vor, ferner der Traum vom Ertränktwerden durch die Körperflüssigkeiten einer Zauberer Tochter; die Reise ans Ende der Welt wird symbolisiert durch das Ausprobieren anderer Drogen; beim zweiten Besuch in der Hölle wird „ein anderes Übel“ bezwungen, hier der sexuelle Umgang mit dem gleichen Geschlecht; und am Ende zerschmettert das zwischenzeitlich gestohlene und nun wiedergefundene Auto der Heldin die Unterschenkel. Mit beiden Beinen im Gips wartet sie im Krankenhaus auf bessere Zeiten. Bei Rakke dient der *Kalevipoeg*-Stoff, mit dem sie virtuos umspringt, ganz allgemein zur Kennzeichnung für das Estnische, ein Identifikations- und Kontinuitätselement auch in Zeiten der Internationalisierung und Globalisierung.

Ebenso ist Sven Kivisildniks (geb. 1964) Gedichtsammlung *Rahvus-eepos Kalevipoeg ehk armastus* („Das Nationalepos Kalevipoeg oder Die Liebe“, 2003) eine Verlagerung des *Kalevipoeg*-Stoffes in die Gegenwart. Es handelt sich hierbei um moderne Gedichte, die im Stile des Epos bzw. alter estnischer Sagen abgefasst sind, aber deutliche Bezüge zur Gegenwart haben, wenn zum Beispiel der Name Guantanamo in einem Gedicht verwendet wird. Als Hommage zum 200. Geburtstag von Kreuzwald veröffentlichte Kivisildnik 2003 das Gedicht *Kalevipoeg omas mahlas* („Kalevipoeg im eigenen Saft“),<sup>33</sup> worin auch auf eine vage geplante bzw. angedachte Skulptur von Kalevipoeg in der Ostsee Bezug genommen wird.

---

<sup>33</sup> In: *Vikerkaar* 18 (2003), Nr. 12, S. 50-55.



Andrus Kivirähk, einer der eifrigsten Verwender des Eposstoffes (s.u.), publizierte 2003 ein Schauspiel mit dem Titel *Kalevipoeg*.<sup>34</sup> In diesem Text treten ausschließlich aus dem Epos bekannte Personen sowie, in prominenter Rolle, der Igel auf. Mit vielen absurd-grotesken Passagen gelingt dem Autor hier eine Allegorie auf die Gegenwart, in der häufig die Entfremdung der Politik vom Volk beklagt wird. Das Volk wird in Kivirähks Drama von Alevipoeg, Olevipoeg und Sulevipoeg symbolisiert, die recht einfältig, mitläuferisch und beeinflussbar sind. Sie sehnen sich (unausgesprochen) nach der Sowjetzeit zurück, die vom Zauberer symbolisiert wird, dessen einziges Interesse im Spielen und Vergnügen besteht. Kalevipoeg als König verkörpert die neue politische Elite, die in den Augen des Volkes gerne ins Ausland reist und nichts Nützliches für seine Untertanen tut, und der Igel schließlich steht vermutlich für die wirtschaftlichen Kreise, die sich weitgehend von der Politik fernhalten, zwischen allen Klippen hindurchlavieren und sich im Stillen bereichern. Kivirähks Stück zeigt, wie vielfältig interpretierbar und einsetzbar der Stoff des Epos ist. Die Verwendung dieses Materials in einer Allegorie auf die Gegenwart sorgt dabei für einen hohen Wiedererkennungswert, was wiederum Garant für die Wirksamkeit des Textes ist.

## 5.2. Teilnutzungen

Die bloße Verwendung von einzelnen Elementen, Passagen oder Motiven aus dem Epos lässt sich bereits in der frühen estnischen Dichtung, die unmittelbar nach der Publizierung von Kreutzwalds Text entstanden ist, nachweisen. Hierzu gehört auch die Form, worauf Mihkel Kampmann in seiner Übersicht zurecht hinweist: Der dem Deutschen nachempfundene Endreim tritt zugunsten der im *Kalevipoeg* verwendeten Alliteration in den Hintergrund.<sup>35</sup> Dies ist beispielsweise in der Dichtung von Friedrich Kuhlbars (1841–1924), Lydia Koidula (1843–1886), Mihkel Veske (1843–1890) oder Ado Reinvald (1847–1922) zu sehen. Gleichzeitig treten in deren Dichtung verstreut auch immer wieder konkrete Motive aus Kreutzwalds Epos auf. Das ist ebenso bei Els Raudsepp (1851–1943), Jaan Bergmann (1856–1916), Ado Grenzstein (Piiirikivi, 1849–1916), Peeter Jakobson

<sup>34</sup> Andrus Kivirähk, *Kalevipoeg*. Näidend kahes vaatuses, in: *Looming* (2003), Nr. 12, S. 1766–1792.

<sup>35</sup> Kampmann, „Kalevipoja“ mõju Eesti ilukirjanduse peale (wie Anm. 16), S. 465 f.

(1854–1899) und Juhan Kunder (1852–1888) der Fall. Von Letzterem stammt im Übrigen auch eine komplette Prosanacherzählung von Kreuzwalds Epos (1885). Neben der bloßen Motivverwendung gibt es auch umfangreichere Versschöpfungen, die sich mit dem Eposstoff befassen, sehr bekannt wurde zum Beispiel Aleksander Ferdinand Tombach (alias Kaljuvald, 1872-1944) längeres Poem von 1894, das als *Kalev und Linda* in die Geschichte einging und auch als Text für ein Oratorium verwendet wurde.

Generell ist der Stoff innerhalb der estnischen Lyrik jedoch dermaßen verbreitet, dass eine Einzelaufzählung der fraglichen Autorinnen und Autoren hier nicht erfolgen kann. Hervorzuheben ist lediglich, dass bei manchen eine auffällig hohe Zahl von Gedichten in der einen oder anderen Weise Bezug zum *Kalevipoeg* oder zur estnischen Folklore ganz allgemein nimmt, wie es vielleicht bei Mari Vallisoo (geb. 1950) der Fall sein mag. Bezeichnend ist auch, dass eine bedeutende literarische Gruppierung sich ihren Namen nach einem im 14. und 19. Gesang des Epos kurz erwähnten Feuervogel gab: *Siuru* war im Frühjahr 1917 eine so bedeutende und bekannte Gruppierung, dass die fragliche, wenn auch kurze, Periode der estnischen Literaturgeschichte als „Siuru-Frühling“ bezeichnet wird.

Auf die Bühne hat der Stoff seinen Weg relativ früh gefunden. Erstmals finden sich Elemente des Epos bei einem Schauspiel (*Juta*, 1886) von Anton Jürgenstein (1861–1933), der eigentlich mehr als Literaturkritiker und Journalist in Erscheinung getreten ist. Der bekannte Folklorist Matthias Johann Eisen (1857–1934) schrieb den Einakter *Kalevi kannupoisid* („Kalevs Knappen“, 1893) und verwendete den Titel *Kalevipoeg* im Übrigen auch für seine mehrfach aufgelegten Mäßigkeitsbücher.

In der Prosa sind der Verwendung selbstverständlich ebenso wenige Grenzen gesetzt wie in der Lyrik. Schon wenige Jahrzehnte nach Veröffentlichung des Epos begannen in der Prosa vereinzelt Motive, Stoffe und Parallelen aufzutreten. Erstmals ist derlei auszumachen bei 1871 erschienenen Geschichten von Jakob Pärn (1843–1916)<sup>36</sup>, der zu den wichtigsten frühen Prosaisten gehört. In Eduard Bornhöhes (1862–1923) *Tasuja* („Der Rächer“, 1880), einem regelmäßig neu aufgelegten Klassiker der estnischen Literatur, der den Konflikt mit der Fremdherrschaft anhand eines Aufstandes im 14. Jahrhundert thematisiert und dadurch zu einem Kulttext der estnischen Emanzipationsbewegung wurde, trägt der Hauptheld unverhohlenen Züge des

---

<sup>36</sup> Ebenda, S. 472.

*Kalevipoeg* wie zum Beispiel nahezu übermenschliche Kräfte und die Fähigkeit zu beinahe übernatürlichen Handlungen.

Friedebert Tuglas (1886–1971), der sicherlich nicht als Anhänger von Kreuzwalds Epos bezeichnet werden kann,<sup>37</sup> verwendete in mindestens einer seiner Novellen deutlich ein Motiv aus dem *Kalevipoeg*: In *Maaailma lõpus* („Am Ende der Welt“, 1915, dt. 1935 unter dem Titel „Am Rande der Welt“) verschlügt es die Hauptperson in eine phantastische Scheinwelt, wo ihr die Liebe in Gestalt einer begehrten, rätselhaften und letztlich Unheil bringenden Riesin begegnet; am Ende gelingt es ihr mit Mühe und Not die Insel wieder zu verlassen. Der Kern der Novelle hat wenig zu tun mit dem Epos, aber der Umstand, dass der Protagonist überhaupt mit dem Schiff ans Ende der Welt gelangte, kommt sehr wohl aus dem *Kalevipoeg*.

Aarand Roos (geb. 1940) zieht in seinem *Juutide kuningas Tallinnas* („Der König der Juden in Tallinn“, 1978) u.a. eine Parallele zwischen Jesus und Kalevipoeg und liefert allgemein eine Persiflage auf den estnischen Helden, den er beispielsweise als den ersten estnischen Touristen titulierte, denn immerhin sei er ja weit gereist: Ans Ende der Welt, nach Finnland, in die Hölle etc.

Subtil ist die Anspielung auf den *Kalevipoeg* beim surrealistischen Dichter Andres Ehin (geb. 1940): Er verarbeitete die Schlussverse des Epos in der Überschrift einer seiner Prosasammlungen *Ajaviite peerud lähvad lausa lõkendama* („Die Kienspäne der Zerstreuung fangen geradezu Feuer“, 1980).<sup>38</sup>

Die extremste Reverenz erwies Andrus Kivirähk (geb. 1970) dem Helden des Nationalepos: Eine Prosasammlung von ihm erschien 1997 unter dem Titel *Kalevipoeg*, obwohl das Buch, das Feuilletons und Kurzgeschichten vereint, den Namen Kalevipoeg nicht einmal erwähnt und auch ansonsten nicht die geringsten Bezüge zum Epos aufweist. Der Autor erklärte dies im Klappentext folgendermaßen:

„Werter Leser! Bestimmt hat sich in deinem Kopf die berechtigte Frage erhoben, warum das Buch ‚Kalevipoeg‘ heißt? (...) Ich weiß es auch nicht. Meine Güte, ich geriet plötzlich in Fahrt, mir wurde schwarz vor Augen – als hätte ich Rattengift gegessen – und schwupp gab ich der Sammlung den Titel ‚Kalevipoeg‘. Der Himmel sei mir gnädig! Was für eine sinnlo-

<sup>37</sup> Siehe oben, Anm. 27.

<sup>38</sup> Der Titel ist mehrdeutig, was hier aber nichts zur Sache tut; siehe für mehr Informationen Hanns Grube, Ehin ist wieder da, in: *Estonia* (1996), H. 2, S. 44 ff.

se Tat! Später habe ich mich natürlich fürchterlich geschämt, aber da war nichts mehr zu machen.“<sup>39</sup>

Diese postmoderne Überhöhung, in der die Titelwahl für eine Prosasammlung völlig willkürlich erfolgte, zeigt noch einmal, wie sehr der Name des Epos als Symbol fungiert. Er kann als bloße Aufschrift verwendet werden, die besagt: Hier ist was Estnisches drin, kauf mich!

Überhaupt ist das Werk von Andrus Kivirähk, dessen Erfolgsroman *Rebepapp* („Der Scheunenvogt“, 2000),<sup>40</sup> in dem reichhaltig Motive aus der estnischen Folklore verwendet werden, schon einmal als „Kalevipoeg in verbesserter Form“<sup>41</sup> bezeichnet worden ist, am ergiebigsten. Konkrete Bezüge zum *Kalevipoeg* finden sich bereits bei Kivirähks Debüt von 1995, den 2001 in erweiterter Form aufgelegten *Ivan Orava mälestused ehk Minevik kui helesinised mäed* („Die Erinnerungen des Ivan Orav oder Eine Vergangenheit wie hellblaue Berge“). Das Buch ist die grotesk-fiktive Lebensgeschichte eines unermüdlichen wackeren estnischen Freiheitskämpfers – auch dies ist gewissermaßen schon als Parallele zum *Kalevipoeg* zu betrachten –, der noch die Jahre der ersten Republik mitgemacht hat, alle sowjetischen Grausamkeiten überstanden hat und nun wieder sein Leben in der Republik Estland genießt. Dabei zieht Kivirähk so ziemlich alles durch den Kakao, was national-patriotisch gesinnten Esten heilig war, und erzielt durch diese satirische Überhöhung eine perfekte Dekonstruktion des nationalen Mythos in Estland.<sup>42</sup> In einer Episode besucht der Held die Hölle, wo er sich mit dem Teufel recht gut versteht – ein klarer Verweis auf Kalevipoegs zweimaligen Besuch in der Unterwelt, wenn auch festzuhalten ist, dass der Unterweltsbesuch natürlich ein uraltes und weitverbreitetes Motiv in der Weltliteratur ist.<sup>43</sup> Auch in Kivirähks jüngstem Roman, *Mees, kes teadis ussisõnu* („Der Mann, der die Schlangenworte wusste“, 2007), der erneut zahl-

<sup>39</sup> Andrus Kivirähk, *Kalevipoeg*. Tallinn 1997, Text auf der Rückseite des Buches.

<sup>40</sup> Oder auch „Dorfkönig“, vgl. die auszugsweise Übersetzung des Romans in *Estonia* (2003), H. 2, S. 54-62.

<sup>41</sup> Madis Kõiv, „Kalevipoeg“ Tammsaare tähendamissõnade kumas [„Kalevipoeg“ im Schimmer von Tammsaares Bedeutungsworten], in: *Looming* (2003), Nr. 12, S. 1853-1881, hier S. 1857.

<sup>42</sup> Vgl. Cornelius Hasselblatt, Lachen als Therapie. Humor als Mittel zur Dekonstruktion des nationalen Mythos in Estland, in: *Wie die Welt lacht. Nationale Lachkulturen im Vergleich*, hrsg. v. Wara Wende. Würzburg 2008, S. 125-134.

<sup>43</sup> Vgl. Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5., überarbeitete Aufl., Stuttgart 1999, S. 713-727.

reiche Motive aus der Folklore verwendet, findet sich eine eindeutige Anspielung auf den *Kalevipoeg*, genauer gesagt wiederum auf die berühmten Schlussverse: Kivirähk lässt einen alten Mann, dessen Beine abgehackt sind und der sich auf eine einsame Insel zurückgezogen hatte, sich ein Flugobjekt bauen, mit dessen Hilfe dieser am Ende des Romans nach Estland zurückkehrt und unter den ins Land eingedrungenen Rittern Angst und Schrecken verbreitet.

Diese Beispiele mögen genügen, um einen Eindruck von der vielfältigen Weiterverwendung des *Kalevipoeg*-Stoffes zu vermitteln; es bleibt weiterer Forschung und Sichtung vorbehalten, hier zu einer umfassenderen Darstellung zu gelangen. Trotz der zentralen Stellung, die Kreutzwald mit seinem Werk innerhalb der frühen estnischen Literatur einnimmt, ist das Thema in seiner Gesamtheit nämlich noch nicht erschöpfend behandelt worden.<sup>44</sup>

## 6. Rezeption im Ausland

Im Ausland wurde der Text von Anfang an als ebenso exotischer wie authentischer Sagenstoff rezipiert. Etwas anderes als urtümliche Volksdichtung konnte man im 19. Jahrhundert von einer Kultur, die man praktisch überhaupt nicht kannte, auch gar nicht erwarten. Dabei erleichterten die Publikation innerhalb einer international verbreiteten wissenschaftlichen Reihe und die beigelegte deutsche Parallelübersetzung den Zugang. Der Berliner Professor für östliche Sprachen, Wilhelm Schott (1802–1889), wurde ein wichtiger Vermittler des estnischen Epos, er schrieb noch vor dessen Vollendung Rezensionen<sup>45</sup> und später eine ausführliche Abhandlung.<sup>46</sup> Schott, der mit Kreutzwald korrespondierte, war zudem vermutlich „der erste, der auf einer ausländischen Universität über die estnische Literatur Vorlesungen gehalten hat“.<sup>47</sup> Aber auch in Finnland und Frankreich wurde der *Kalevipoeg* in wissenschaftlichen Kreisen aufgenommen

<sup>44</sup> Vgl. aber die in Anm. 29 gegebenen Literaturhinweise.

<sup>45</sup> Wilhelm Schott, Kalewi-poeg (der Sohn des Kalew), eine estnische Sage, in: *Magazin für die Literatur des Auslandes* 115 (1857), S. 457 f.; 116 (1857), S. 462 f.; ders., Kalewi Poeg, eine estnische Heldensage, in: *Magazin für die Literatur des Auslandes* 125/127 (1859), S. 503-506; ders., Kalewi-Poeg, eine epische Sage der Esten, in: *Archiv für wissenschaftliche Kunde von Russland* 19 (1860), H. 3, S. 346-363.

<sup>46</sup> Wilhelm Schott, *Die estnischen Sagen von Kalewi-Poeg*, in: *Abhandlungen der philosophisch-historischen Klasse der Königlich Akademie der Wissenschaften zu Berlin* (1862), Nr. 7, S. 411-487, später auch als Separatdruck Berlin 1863.

<sup>47</sup> Webermann, *Zur Aufnahme* (wie Anm. 9), S. 202.

und kommentiert, eine wichtige Vermittlerrolle spielte hierbei die Petersburger Akademie der Wissenschaften und der von ihr dem Werk verliehene Wissenschaftspreis. Während also daheim in Estland die Rezeption nur schleppend in Gang kam, wurde in Berlin, Helsinki, London, Paris und St. Petersburg über das Epos geredet. Und das war in dieser Phase der estnischen Emanzipationsbewegung außerordentlich wichtig.

Es entsprach der Wahrnehmung des Textes als Folklore, dass die Übersetzungen lange Zeit ohne Angabe des Verfassers publiziert wurden. Auch im Ausland ging es darum, der Leserschaft ein urtümliches Volksepos zu präsentieren, das man viel leichter propagieren konnte als eine lange Versdichtung eines romantischen Autors aus einem unbekanntem Winkel Europas. Eine deutsche Prosanacherzählung wurde als Sage titulierte,<sup>48</sup> eine dänische Prosanacherzählung ist lapidar mit „Estlands Nationalheld“ unternitelt,<sup>49</sup> die russische Prosaversion erhielt den Untertitel „Eine alte estnische Sage“,<sup>50</sup> die englische Nacherzählung hieß „The hero of Esthonia“,<sup>51</sup> und die deutsche Neuübersetzung von Ferdinand Löwe erschien 1900 schlicht als *Kalewipoeg* und gab im Titel lediglich an, dass es sich um eine Übersetzung aus dem Estnischen handelte.<sup>52</sup> Diese Praxis ändert sich auch im 20. Jahrhundert nicht, noch 1985 erscheint eine neue ungarische Übersetzung ohne jeglichen Hinweis auf den Urheber des Werkes, der lediglich im Nachwort genannt wird.<sup>53</sup>

Diese folkloristische Klassifizierung von Kreutzwalds Text und zugegebenermaßen auch der authentische Hintergrund konnten dazu führen, dass der Stoff auch von anderen Autoren frei bearbeitet wurde. Bereits 1875 erschien in Leipzig aus der Feder von Julius Grosse eine deutsche Nach- oder besser gesagt Umdichtung des *Kalewipoeg*.<sup>54</sup> Der Autor stützt sich hier weitgehend auf die Prosanacherzählung von

<sup>48</sup> Kalewipoeg oder die Abenteuer des Kalewiden. Eine estnische Sage, frei nach dem Estnischen bearbeitet von C. Chr. Israël. Frankfurt a.M. 1873.

<sup>49</sup> Kalevi Poeg. Estlands Nationalheld. Fortalt af P. Rasmussen. Kjøbenhavn 1878.

<sup>50</sup> Kalevič. Drevnjaja estonskaja saga v dvadcati pesnjach. Per. Ju. Trusman. Vyp. 1-2, Revel' 1886–1889.

<sup>51</sup> W.F. Kirby, The hero of Esthonia and other studies in the romantic literature of that country. Compiled from Esthonian and German sources. In two volumes, London 1895.

<sup>52</sup> Kalewipoeg. Aus dem Estnischen übertragen von F. Löwe. Mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hrsg. v. W. Reiman. Reval 1900. Ein Neudruck dieser Ausgabe von 2004 (s. Anm. 2) verzichtet ebenfalls auf den Verfassernamen, erhielt aber – dies ein Zeichen der fortgeschrittenen Kanonisierung! – den Untertitel „Das estnische Nationalepos“.

<sup>53</sup> Kalewipoeg. Észet hősenek [Estnischer Heldengesang]. Fordította Rab Zsuzsa. Budapest 1985.

<sup>54</sup> Julius Grosse, Die Abenteuer des Kalewiden. Esthnisches Volksmärchen. Leipzig 1875.

1873 von Israël<sup>55</sup>, wollte aber „dem Charakter der esthnischen Lyrik annähernd treu“ bleiben und wählte daher „zwar dieselbe Grundform des Originals, doch in doppelter Anzahl der Hebungen und dann paarweis gereimt“.<sup>56</sup> Dieser Endreim ist allerdings gerade etwas, was dem Charakter der estnischen bzw. allgemein ostseefinnischen Lyrik völlig widerspricht, und manche von Grosses Lösungen wirken dementsprechend gekünstelt: „Graste frei im guten Kleefeld, doch es kam ein Rudel Wölfe, / Graue Bären aus dem Dickicht, sechs zuerst und später zwölf –“<sup>57</sup>!

Eine insofern analoge Bearbeitung des Stoffes, als sie erneut ganz im Stile der Zeit erfolgte und sich an einer früheren Prosafassung orientierte – diesmal an Kirbys Version<sup>58</sup> –, nahm Anfang der 1980er Jahre der literarisch bis dahin nicht in Erscheinung getretene Autor Lou Goble vor. In einer mit „Science Fiction and Fantasy“ überschriebenen Reihe kam sein Roman *The Kalevide*<sup>59</sup> heraus, der sich in groben Zügen am Stoff des *Kalevipoeg* orientiert, ansonsten aber selbstverständlich ein vollkommen neues und eigenständiges Werk ist. Während man dem Transport des estnischen Sagenstoffs in die angloamerikanische (Fantasy-)Welt noch positive Aspekte abgewinnen kann, wie es estnische Rezensenten daheim und im Exil taten,<sup>60</sup> ist die deutsche – qualitativ leider sehr niedrig stehende – Übersetzung des Gobleschen Werkes wohl eher als Fehlschlag zu interpretieren.<sup>61</sup> Andererseits zeigt gerade dieser Vorgang, dass sich der Stoff in gewisser Hinsicht von seiner Herkunft und seinem Urheber gelöst hat und ein eigenes Leben zu führen beginnt.

## 7. Zusammenfassung

Diese Verselbstständigung ist letztlich das Charakteristische für den *Kalevipoeg*. Verkürzt formuliert ist das Folgende geschehen: Im Volk zirkulieren Sagen über einen urzeitlichen Helden Kalevipoeg, aber sie

<sup>55</sup> Vgl. Anm. 48.

<sup>56</sup> Grosse, Die Abenteurer (wie Anm. 54), S. XVII.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>58</sup> Vgl. Anm. 51.

<sup>59</sup> Lou Goble, *The Kalevide*. Toronto (u.a.) 1982.

<sup>60</sup> Jüri Kurman, Üks ennemuistne eesti jutt ulmeronaanina [Ein altes estnisches Märchen als Sciencefiction-Roman], in: *mana* 52 (1983), S. 62 ff.; Uno Ussisoo, *The Kalevide*, in: *Keel ja Kirjandus* 27 (1984), H. 1, S. 62 f.

<sup>61</sup> Lou Goble, *Das neue Epos von Kalewas Sohn*. Bd. 1-3, München 1986 (Goldmann Fantasy. 23870, 23891, 23892), vgl. die Rezension des Verf. in *Estonia* (1989), H. 1, S. 34-37.

machen nur einen Bruchteil des gesamten Schatzes der mündlichen Überlieferung aus; im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts entsteht in Estland ein Bedarf an „großen“, d.h. identitätsstiftenden Texten; als passendes Sujet werden die erwähnten Sagen genommen und von einem begabten Autor in eine kohärente Form gebracht; dieser Text wird anonym und wissenschaftlich kaschiert publiziert und damit als authentisch und urtümlich erfahren; als solcher wird der Text daraufhin im Aus- und wenig später im Inland kanonisiert, *nicht* als Kunsttext, der von einem Individuum abgefasst worden ist; durch diese Kanonisierung erfolgt die Verankerung des Stoffes im kollektiven Gedächtnis der Esten; in der Folge wird der Stoff innerhalb der estnischen Literatur immer weiter verwendet, und zwar aufgrund seiner Kanonisierung, *nicht* etwa durch die Allgegenwart estnischen Sagen-guts in der Bevölkerung. Dadurch drang Kreutzwalds Text immer tiefer in das Bewusstsein der Esten ein und formt mittlerweile einen festen Bestandteil desselben. Von den 1000 Jahren, die Kreutzwald in seinem oben erwähnten Vorwort anmahnte,<sup>62</sup> sind bereits 150 verstrichen, und es gibt bislang keinerlei Anzeichen dafür, dass Kreutzwalds Text in den verbleibenden 850 Jahren etwas von seiner universalen Verwendbarkeit einbüßen wird.

---

<sup>62</sup> Siehe Anm. 23.