

Stefan Simonek

Osip Mandel'stam  
und die ukrainischen  
Neoklassiker

Zur Wechselbeziehung von Kunst und Zeit

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Stefan Simonek - 9783954791590

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:25:51AM

via free access

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 293

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN

Stefan Simonek

OSIP MANDEL'STAM UND DIE UKRAINISCHEN  
NEOKLASSIKER  
Zur Wechselbeziehung von Kunst und Zeit

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN  
1992



ISBN 3-87690-529-X  
© Verlag Otto Sagner, München 1992  
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit stellt eine leicht veränderte und um ein Kapitel gekürzte Fassung meiner im Mai 1991 an der Universität Wien „mit Auszeichnung“ approbierten geisteswissenschaftlichen Dissertation dar, die von Herrn Univ.-Prof. Dr. Aleksandar Flaker (Slavistik) und von Herrn Univ.-Prof. Dr. Jacob Allerhand (Judaistik) wissenschaftlich betreut wurde. Ihnen beiden sowie Herrn Univ.-Prof. Dr. Peter Rehder als Herausgeber der Slavistischen Beiträge gilt mein besonderer Dank.

Wien, im August 1992

Stefan Simonek



Bitte in den Band einlegen

- S. 24, Z. 9: statt édrinéti - édrinēti  
Z. 15: " énioti - ěnioti
- S. 27, Z. 4: " plēšti - plēšti, drēksti - drēksti
- S. 55: letzter Textzeile muß folgen:  
enthalten, zu Gefügen von Hauptsatz und  
relativem Nebensatz ent-
- S. 57: letzter Textzeile muß folgen:  
Konnektor fungiert. Als Konnektor (Gelenkpartikel)  
werden Formkategorien bezeichnet, die in attribu-  
tiven oder appositionellen
- S. 59; Z.1+2: sind zu streichen
- S. 61, Anm. 48,  
Z.3: statt jūsq - jūsq
- S. 62: letzter Textzeile muß folgen:  
Die erste umfaßt Verbindungen des Relativums mit  
dem loc.sg. von Substantiven, also direkte Ent-  
sprechungen des Typs lit. galiejis.
- S. 63, Anm. 52,  
Z. 9: statt uma ili - uma·ili  
Z. 30: " bešt̃sti - bešt̃sti
- S. 64, Anm. 52,  
Z. 1-3: sind zu streichen
- S. 67, Z.29: statt bay - bāy
- S. 73, Z.15: " Ezāfeh - Ezāfeh
- S. 75, Z.23: " jusata - juṣata  
Z.24: " ā - á
- S. 77, Z.24: " tušt̃uvāmsas - tušt̃uvāmsas
- S.118, Z.30: " wrden - werden
- S.122, Z. 6: " tévą - tēvą
- S.129, Z.11: " Somer - Sommer
- S.173, Anm.1,  
Z. 4: statt a - ā  
Z. 5: " ā - á

S. 177, Z. 3:	statt *móžešb - *možešb
S. 178, Z. 6:	" *grīva - *grīva
Z. 11:	" ílgas - ílgas
Z. 16:	" devā - devā́
S. 180, Z. 7:	" *syns - *sŷns
S. 181, Z. 19:	" *nok <sup>w</sup> tm̄ - *nok <sup>w</sup> tm̄́
S. 182, Anm. 8, Z. 2:	" véc̄ēr - več̄ēr
S. 184, Z. 17:	" -em̄b - -m̄b
S. 187, Z. 18:	" ē/é - é/é́
S. 189, Z. 19:	" *ā1- - *jā́l
S. 193, Z. 4:	" *žena - *žéna; *zabāvā - *zābāvā; *žena - *žená, *zābāvā - *zābāvā
Z. 5:	" zabava - zabāva
Z. 14:	" sam-tarā - sam-tarā́
Z. 17:	" *osnova - *osnová; *òsnovq̄ - *òsnovq̄́
Z. 18:	" *òsnovq̄ - *òsnovq̄́
Z. 20:	" *gora - *gorá; *gòrq̄ - *gòrq̄́
Z. 21:	" *osnova - *osnová
Z. 24:	" osnq̄va - osnq̄va
Z. 26:	" òsnova - òsnova
Z. 28:	" podpora - podpōra
Z. 29:	" okora - okōra; pòtpora - pòtpora; òkora - òkora
Z. 31:	" osnq̄va - osnq̄va
Anm. 9, Z. 1:	" pòzlata - pòzlata
Z. 2:	" *pozolta - *pozoltó
Z. 3:	" *pòzoltq̄ - *pòzoltq̄́
S. 194, Z. 2:	" glavu - glāvu
Z. 4:	" *trāva - *trāvá
Z. 6:	" vran - vrān



S. 194, Anm. 9;

- Z. 1: statt pozlata - pozlāta  
 Z. 2: " pozlato - pozlāto  
 Z. 3: " ògrada - ôgrada  
 Z. 4: " ograda - ogrāda  
 Z. 7: " \*ogordě - \*ogordĕ  
 Z. 9: " yrāt - yrât; yrādà - yrādā  
 Z. 16: " \*kolješĕ - \*koljĕšĕ , \*nosišĕ - \*nosišĕ  
 Z. 17: " \*kolješĕ - \*kólješĕ

S. 195, Z. 7: " bītākā - bītaka; bītka - bītka

- Z. 11: " gór - gór  
 Z. 12: " gór - gór  
 Z. 13: " \*gor-ĕ - \*gor-ĕ , \*bobĕ - \*bobĕ

S. 196, Z. 2: " vilkų - vilkŭ

- Z. 7: " \*ōi - \*-ōi

S. 198, Z. 22: " -ai - -āi

- Z. 26: " Otrebski - Otrębski; jezyka - języka

S. 210, Anm. 11,

- Z. 2: " der. - ders.

S. 213, Z. 29: " dūnas - dūņas

S. 238, Z. 11: hinter lam 189 ergänzen



- s. 24, Z. 9: statt édrinēti - édrinēti  
 Z. 15: " énioti - ěnioti
- s. 27, Z. 4: " plēšti - plēšti, dréksti - drēksti
- s. 55: letzter Textzeile muß folgen:  
 enthalten, zu Gefügen von Hauptsatz und  
 relativem Nebensatz ent-
- s. 57: letzter Textzeile muß folgen:  
 Konnektor fungiert. Als Konnektor (Gelenkpartikel)  
 werden Formkategorien bezeichnet, die in attribu-  
 tiven oder appositionellen
- s. 59; Z.1+2: sind zu streichen
- s. 61, Anm. 48,  
 Z.3: statt jūsų - júsų
- s. 62: letzter Textzeile muß folgen:  
 Die erste umfaßt Verbindungen des Relativums mit  
 dem loc.sg. von Substantiven, also direkte Ent-  
 sprechungen des Typs lit. galiejis.
- s. 63, Anm. 52,  
 Z. 9: statt uma ili - uma·ili  
 Z. 30: " bešt̃sti - bešt̃sti
- s. 64, Anm. 52,  
 Z. 1-3: sind zu streichen
- s. 67, Z.29: statt bay - bāy
- s. 73, Z.15: " Ezāfeh - Ezāfeh
- s. 75, Z.23: " jusata - jusata  
 Z.24: " ā - á
- s. 77, Z.24: " tušt̃uvāmsas - tušt̃uvāmsas
- s. 118, Z.30: " wrden - werden
- s. 122, Z. 6: " tēvą - tēvą
- s. 129, Z.11: " Somer - Sommer
- s. 173, Anm.1,  
 Z. 4: statt a - ā

S. 177, z. 3:	statt *móžešb - *možešb
S. 178, z. 6:	" *grīva - *grīva
z. 11:	" ilgas - ilgas
z. 16:	" devā - devā
S. 180, z. 7:	" *syns - *sŷns
S. 181, z. 19:	" *nok <sup>w</sup> tm - *nok <sup>w</sup> t <sup>́</sup> m
S. 182, Anm. 8,	
z. 2:	" večēr - večēr
S. 184, z. 17:	" -ems - -ms
S. 187, z. 18:	" ē/é - é/é
S. 189, z. 19:	" *āl- - *jāl
S. 193, z. 4:	" *žena - *žéna; *zabāvā - *zâbāvā; *žena - *ženà, *zābāvā - *zābāvā
z. 5:	" zabava - zabāva
z. 14:	" sam-tarā - sam-tarā
z. 17:	" *osnova - *osnovà; *òsnovq - *òsnovq
z. 18:	" *òsnovq - *òsnovq
z. 20:	" *gora - *gorà; *gòrq - *gòrq
z. 21:	" *osnova - *osnovà
z. 24:	" osnqva - osnq̄va
z. 26:	" òsnova - òsnova
z. 28:	" podpora - podpōra
z. 29:	" okora - okōra; pòtpora - pòtpora; òkora - òkora
z. 31:	" osnqva - osnq̄va
Anm. 9,	
z. 1:	" pòzlata - pòzlata
z. 2:	" *pozolta - *pozoltò
z. 3:	" *pòzoltq - *pòzoltq
194, z. 2:	" glavu - glāvu
z. 4:	" *trāva - *trāvà
z. 6:	" vran - vrân

194, Anm. 9;

- z. 1: statt pozlata - pozlāta  
 z. 2: " pozlato - pozlāto  
 z. 3: " ògrada - ògrada  
 z. 4: " ograda - ogrāda  
 z. 7: " \*ogordě - \*ogordĕ  
 z. 9: " γrāt - γrāt; γrādā - γrādā  
 z. 16: " \*kolješb - \*koljĕšb , \*nosišb - \*nosišb  
 z. 17: " \*kolješb - \*kòljĕšb

- 195, z. 7: " bitākā - bītaka; bitka - bītka  
 z. 11: " gór - gōr  
 z. 12: " gór - gōr  
 z. 13: " \*gor-ǔ - \*gor-ǔ , \*bobǔ - \*bobǔ

- 196, z. 2: " vilkų - vilkŭ  
 z. 7: " \*ōi - \*-ōi

- 198, z. 22: " -ai - -āi  
 z. 26: " Otrebski - Otrębski; jezyka - języka

210, Anm. 11,

- z. 2: " der. - ders.

- 213, z. 29: " dūnas - dūņas

- 238, z. 11: hinter lam 189 ergänzen



## Inhaltsverzeichnis

1. Aufbau und Zielsetzung der Arbeit	S. 1
2. Biographien der ukrainischen Neoklassiker	
2.1. Mychajlo Draj-Chmara	S. 7
2.2. Mykola Zerov	<u>S. 13</u>
2.3. Pavlo Fylypovyč	S. 17
2.4. Jurij Klen	S. 19
2.5. Maksym Ryl's'kyj	S. 23
3. Die zeitliche Dimension der Kunst	S. 27
3.1. Die Kontinuität	S. 37
3.2. Das zyklische Modell	S. 56
3.3. Das neoklassische Modell	
3.3.1. Neoklassische Aspekte der Poetik Mandel'stams	S. 79
3.3.2. Die Auseinandersetzung mit dem Werk Ovids	S.102
3.3.3. Das neoklassische Modell der ukrainischen Neoklassiker	S.140
4. Zusammenfassung	S.159
5. Bibliographie	
5.1. Primärliteratur	S.162
5.2. Sekundärliteratur	S.167





## 1.) Aufbau und Zielsetzung der Arbeit

Art is not a better, but an alternative existence; it is not an attempt to escape reality but the opposite, an attempt to animate it. It is a spirit seeking flesh but finding words. In the case of Mandel'stam, the words happened to be those of the Russian language. (1)

Diese Bemerkung des russischen Lyrikers und Nobelpreisträgers Joseph Brodsky (Iosif Brodskij) über die Bedingtheit nationaler Zuordnungen von Kunstwerken scheint nicht nur auf Osip Mandel'stam, sondern in ebensolchem Maße auch auf Brodsky selber zuzutreffen, stammt das oben angeführte Zitat doch aus Joseph Brodskys in englischer Sprache erschienenem Aufsatz „The Child of Civilization,” der in dem Essayband „Less Than One” enthalten ist.

Ausgehend von diesem Umstand, sei die Spekulation erlaubt, in welchen kulturellen Kontext das Werk Osip Mandel'stams zu stellen wäre, hätte der Dichter nicht auf Russisch, sondern auf Hebräisch (was aufgrund seiner Biographie immerhin vorstellbar ist) oder auf Ukrainisch geschrieben (auch diese Variante könnte man in Betracht ziehen, verbrachte Mandel'stam doch längere Zeit in Kiev). Im zweiten Fall, so könnte man die Spekulation weiterführen, wäre er wohl ein Mitglied der Kiever Neoklassiker geworden — einer Gruppe von fünf Lyrikern, die mit ihrem russischen Zeitgenossen in vieler Hinsicht verbunden sind. Da ist zunächst einmal der rein biographische Aspekt: Mandel'stam wurde 1891 geboren — dies ist auch das Geburtsjahr von Pavlo Fylypovyč und Oswald Burghardt, der als Schriftsteller unter dem Pseudonym Jurij Klen hervorgetreten ist, und auch die anderen Mitglieder der Gruppe waren nur unwesentlich älter oder jünger: 1889 kam Mychajlo Draj-Chmara zur Welt, ein Jahr darauf Mykola Zerov. Maksym Ryl's'kyj schließlich wurde 1895 geboren. Die Gemeinsamkeiten gehen freilich über diese äußerlichen Fakten weit hinaus.

Sowohl mit seinem Leben als auch mit seinem Werk verkörpert Mandel'stam gemeinsam mit vielen anderen russischen Schriftstellern seiner

---

1) Joseph Brodsky: Less Than One. Harmondsworth 1987, S.123

Generation, wie z. B. Isaak Babel' oder Daniil Charms, das Schicksal des Dichters unter dem Druck einer politischen Gewaltherrschaft: Verlust der Möglichkeit, zu publizieren, Verbannung, Inhaftierung und Tod im Lager oder im Gefängnis. Genauso wie Mandel'stam sollten auch Draj-Chmara, Fylypovyč und Zerov die stalinistische Tyrannei nicht überleben und im Lager zugrundegehen. Die übrigen zwei Mitglieder der Kiever Dichtergruppe wählten statt des Widerstandes politischen Pressionen gegenüber die anderen zwei paradigmatischen Verhaltensweisen bezüglich staatlicher Gewalt, nämlich Flucht beziehungsweise Anpassung: Jurij Klen emigrierte 1931, als die ukrainische Kultur immer stärker bedrängt wurde, nach Deutschland, und Maksym Ryl's'kyj wandelte sich nach seiner Verhaftung im gleichen Jahr vom Neoklassiker zum Sozialistischen Realisten und machte als solcher literarische Karriere — schon zu seinen Lebzeiten erschienen mehrere Gesamtausgaben seiner Werke, er selber wurde Akademiemitglied und Deputierter zum Obersten Sowjet der UdSSR. 1964 starb der Dichter, der in einem Gedicht aus dem Jahr 1929 geschrieben hatte, er habe niemals der Unwahrheit gedient, (2) hochbetagt und hochgeehrt in Kiev.

Über diese biographischen Verbindungen hinaus in das literarische Werk der erwähnten Lyriker reichen die Gemeinsamkeiten mit Osip Mandel'stam, was die Verarbeitung der europäischen Kulturgeschichte, ihre Abwandlung und Neuinterpretation in den eigenen Texten betrifft. Der Titel von Brodskys Essay, „Child of Civilization“, läßt sich mit ebenso großer Berechtigung auf Mandel'stam wie auf die ukrainischen Neoklassiker anwenden, haben doch alle sechs Dichter in hohem Maße Texte und Traditionen anderer Kulturen in ihre eigenen Werke aufgenommen. Dieses Anknüpfen an Traditionen beginnt in der Antike mit Homer, Sappho und Ovid, geht über Italien (Dante) und Frankreich (Villon, Verlaine) nach England (Shakespeare) und Deutschland (Goethe, Heine) und schließt die eigene (bzw. nah verwandte) russische Tradition mit dem Igorlied, Puškin oder Lermontov ein. Unter diesem Blickwinkel kann man also nicht nur den russischen Akmeismus als „Sehnsucht nach Weltkultur“ bezeichnen, wie dies Mandel'stam einmal getan hat, sondern auch die Kiever Neoklassik, und es überrascht auch nicht weiter,

---

2) Maksym Ryl's'kyj: Tvory. Kiev 1960-1962. Bd.I, S.272

daß sich zwischen diesen literarischen Richtungen zahlreiche Gemeinsamkeiten beobachten lassen, obwohl sich im gesamten Werk Mandel'stams kein einziger Verweis auf seine ukrainischen Zeitgenossen findet und vice versa.

Bei unserer Untersuchung der Zusammenhänge der obengenannten Strömungen wollen wir uns in theoretischer Hinsicht auf Jurij M. Lotmans Untersuchung „Die Struktur des künstlerischen Textes“ stützen. Lotman definiert die Kunst als „sekundäres modellierendes System“, (3) das „nach dem Typus der Sprache aufgebaut“ ist. (4) Es gibt wohl kein Gedicht in der gesamten russischen Literaturgeschichte, das diesen Ansatz nachdrücklicher bestätigt, als Mandel'stams „Grifel'naja oda“, in der zwar ausschließlich mit Lexemen operiert wird, die in jedem Russisch-Wörterbuch verzeichnet sind, die sich ohne ein „Lexikon“ der Poetik Mandel'stams jedoch jeglicher Analyse oder Interpretation vollständig entzieht. Ziel unserer Arbeit ist es nun, die Poetik Mandel'stams mit derjenigen der fünf ukrainischen Neoklassiker, die wir als Gesamtsystem oberhalb der fünf jeweiligen individuellen Einzelpoetiken betrachten, zu vergleichen und ein für beide Poetiken gültiges „Lexikon“ mit dem „bestimmten begrenzten Inventar bedeutungstragender Einheiten“, (5) von denen Lotman spricht, zu erstellen. Unsere Analyse wird sich dabei auf der Ebene der Lexik bewegen und Fragen der Metrik und Phonetik ausklammern. Tatsächlich billigt auch Lotman der Lexik zentrale Bedeutung zu — das Wort ist für ihn „die grundlegende Einheit der verbalen künstlerischen Konstruktion. Alle strukturellen Schichten unterhalb des Wortes (Organisation auf der Ebene der Teile des Wortes) und oberhalb des Wortes (Organisation auf der Ebene der Wortketten) erhalten ihre Bedeutung nur in Relation zu der Ebene, die durch die Wörter der natürlichen Sprache gebildet wird.“ (6) Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß laut Lotman das Zeichen (also in diesem Fall das Wort) in sekundären Systemen bei multipler äußerer Umcodierung „nicht

---

3) Jurij M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes. Herausgegeben von Rainer Grübel. Frankfurt am Main 1973, S.22

4) Lotman 1973, S.23

5) Lotman 1973, S.39

6) Lotman 1973, S.254 f.

mehr ein äquivalentes Paar, sondern ein Bündel von wechselseitig äquivalenten Elementen verschiedener Systeme bildet". (7) Diese Auffassung des Wortes als Bündel von Bedeutungseinheiten wurde von Mandel'stam in „Razgovor o Dante“ beinahe wortwörtlich vorweggenommen: „Ljuboe slovo javljaetsja pučkom, i smysl torčit iz nego v raznye storony, a ne ustremljaetsja v odnu oficial'nuju točku.“ (8)

Natürlich sind wir uns der Tatsache bewußt, daß die Analyse eines künstlerischen Textes auf lediglich einer Ebene „unausweichlich einen Verlust an semantischem Reichtum des Textes“ (9) mit sich bringt, wie Lotman bemerkt. Andererseits erklärt er freilich „derartige Beschreibungen als rein heuristische Entwicklungsstufe in der Geschichte der Erforschung des Textes, hervorgerufen durch das völlig legitime Bestreben, zuerst Methoden der exakten Lösung einfacher Aufgaben zu erarbeiten und dann erst zu komplexeren Strukturbeschreibungen überzugehen“, (10) als zulässig. Da im Gegensatz zur umfangreichen Forschungsliteratur zu Osip Mandel'stam selber zu unserem Thema keinerlei Untersuchung vorliegt, soll diese Arbeit einen Anfang machen und sich auf jenen Bereich beschränken, in dem die Bezüge zwischen Mandel'stam und den ukrainischen Neoklassikern am augenfälligsten ausgeprägt sind.

Bezüglich der Analysemethode der untersuchten Texte sei auf Kiril Taranovskys Aufsatz „The Hayloft. The ‚Closed‘ and ‚Open‘ Interpretation of a Poetic Text“, enthalten in dessen „Essays on Mandel'stam“ (Cambridge 1976), verwiesen. Taranovsky geht davon aus, daß eine erschöpfende Analyse eines dichterischen Textes nur dann möglich ist, wenn man auch andere Texte des betreffenden Autors sowie zusätzlich dazu korrespondierende Texte anderer Schriftsteller in die Analyse miteinbezieht:

One can examine any work of poetry as an isolated aesthetic fact and interpret it by restricting oneself to the semantics of the given text. To a certain extent such a „closed“ analysis of single poems limits the

---

7) Lotman 1973, S.65 f.

8) Osip Mandel'stam: *Sobranie sočinenij v trech tomach*. Edited by Gleb Struve and Boris Filipoff. Washington/ New York 1967-1971. Bd.II, S.374

9) Lotman 1973, S.449

10) Lotman 1973, S.449

possibilities of revealing the figurative (analogous, metaphoric, symbolic) meanings of a word, insofar as these are unusual and the key to their deciphering is not given in the poem itself. An „open“ analysis of a poetic text, which considers a broad context of the poet's work and at times the work of other poets (present as obvious or veiled reminiscences), helps us decipher these figurative meanings and brings us closer to a deeper understanding of the imagery in the given poem. It goes without saying that these two approaches are not mutually exclusive; on the contrary, they complement each other. (11)

Die von Taranovsky bevorzugte „offene“ Interpretation bewährt sich sowohl bei Taranovskys eigenen Untersuchungen zum Werk Mandel'stams, die in dem vorhergenannten Band gesammelt sind, als auch bei Nils Åke Nilssons Analyse von fünf Gedichten des russischen Dichters (Osip Mandel'stam. *Five Poems*. Stockholm 1974). Eine wichtige Hilfe bei der „offenen“ Interpretation bietet die von Demetrius J. Kourboulis herausgegebene „Concordance to the Poems of Osip Mandelstam“ (Ithaca and London 1974), die freilich die Prosa des Dichters sowie den 1981 erschienenen Ergänzungsband der Werkausgabe Mandel'stams nicht berücksichtigt.

Zum Aufbau unserer Arbeit wäre zu sagen, daß wir der Textanalyse einen biographischen Teil (Kapitel 2) voranstellen, in dem wir die Lebensläufe der fünf ukrainischen Dichter kurz umreißen und mit der Biographie Mandel'stams vergleichen wollen. Auf einen eigenen biographischen Abriß des Lebens von Osip Mandel'stam werden wir verzichten, da dieser bereits vorliegt (12) und daher entfallen kann.

Der folgende Teil (Kapitel 3) unserer Arbeit ist der Analyse des literarischen Werkes gewidmet. Dabei wollen wir das Verhältnis von Kultur und Zeit erörtern, durch das in den von uns analysierten Texten ein kultureller Raum aufgebaut wird, als dessen Parameter nicht räumliche und zeitliche Begrenzungen, sondern die kulturelle Überlieferung in ihren verschiedenen Formen fungiert. Diachron wird diese Überlieferung oder Tradierung durch eine dynamisch aufgefaßte Kontinuität des künstlerischen Textes ermöglicht,

---

11) Kiril Taranovsky: *Essays on Mandel'stam*. Cambridge, Massachusetts, and London 1976, S.21

12) Nikita Struve: *Ossip Mandelstam*. Paris 1982.

die es erlaubt, Homer, Ovid oder Dante mit der Gegenwart oder sogar mit der Zukunft in Beziehung zu setzen (Kapitel 3.1).

Im Anschluß an die Problematik dieser Kontinuität wollen wir der Frage nachgehen, inwieweit in den analysierten Texten ein zyklisches Modell, das eine Wiederholung der Vergangenheit oder eine Rückkehr in vergangene Epochen bedingt, aufgebaut wird (Kapitel 3.2) und dadurch klären, ob und in welchem Ausmaß von den sechs Dichtern neoklassische Tendenzen vertreten werden.

Das Kapitel, das der Analyse der Neoklassik als solcher gewidmet ist (Kapitel 3.3) werden wir aufgrund des großen Umfangs in drei Teile gliedern: Kapitel 3.3.1 beschäftigt sich mit der Neoklassik-Konzeption im Werk Mandel'stams. Kapitel 3.3.2 untersucht, auf welche Weise sich Mandel'stam und die ukrainischen Neoklassiker mit dem Werk des römischen Dichters Ovid auseinandergesetzt haben, bietet also anhand einer konkreten literarischen Quelle die Umsetzung der neoklassischen Theorie in die dichterische Praxis. Darüberhinaus setzen wir uns in diesem Kapitel mit der Durchsichtigkeit als wesentlicher Bedingung für die Konstituierung des Kulturraums sowie mit dem Stein als wesentlicher Chiffre (oder „Lexikoneintragung“ im Sinne Lotmans) der Poetik Mandel'stams auseinander.

Kapitel 3.3.3 schließlich analysiert (als um das Ovid-Kapitel gespiegeltes Gegenstück zu 3.3.1, also den neoklassischen Ansätzen bei Mandel'stam) parallele Aspekte im Werk der ukrainischen Neoklassiker.

## 2.) Biographien der ukrainischen Neoklassiker

### 2.1.) Mychajlo Draj-Chmara

Mychajlo Draj-Chmara wird am 28.9.1889 im Dorf Mala Kaniveja im Gebiet von Poltava in einer Kosakenfamilie geboren.(1) Als er fünf Jahre alt ist, stirbt seine Mutter. Sein Vater bringt ihn in das einige Kilometer entfernte Dorf Pans'ke zu einem befreundeten Lehrer, der ihn auf das Gymnasium vorbereiten soll, aber der neunjährige Junge steht das strenge Regiment dort nicht durch und flüchtet nach Hause zurück.

Nach dem Besuch der Schule in Zolotonosa und des Gymnasiums in Čerkasy, wo er die ersten vier Klassen absolviert, erhält Draj-Chmara im Jahre 1906 ein Stipendium für das Kollegium „Pavlo Galagan“ in Kiev — diese Anstalt war zu ihrer Zeit eines der renommiertesten Privatgymnasien in der Ukraine. In der Klasse des Stipendiaten, die nur zwölf Schüler umfaßt, lernt er Pavlo Fylypovyč kennen. Außerhalb des regulären Unterrichtes beschäftigt sich Draj-Chmara zusätzlich noch mit Französisch und Deutsch (In Zusammenhang damit sei erwähnt, daß Mandel'stam im Jahre 1909 zwei Trimester an der Universität Heidelberg romanische Sprachen und Philosophie studiert und sich anschließend einen Monat in Lugano und dann in Italien aufhält).

Unter dem Einfluß seines Russischlehrers beginnt Draj-Chmara mit dem Schreiben von Gedichten und veröffentlicht 1910 in der Zeitschrift des Kollegiums, „Lukomor'e“, sein erstes (auf Russisch verfaßtes) Gedicht „Devuška v aloj kosynke“. In dieses Jahr fällt auch ein Berlin-Aufenthalt Mandel'stams sowie dessen erste Veröffentlichung in der Nummer 9 der Zeitschrift „Apollon“ („Dano mne telo...“).

Nach Schulabschluß inskribiert Draj-Chmara an der historisch-philologischen Fakultät der Universität Kiev, von der er ein vierjähriges Stipendium zugesprochen erhält. In der Universität nimmt er am Seminar des Akademiemitgliedes V. Peretc teil. 1911 erscheint seine Arbeit „Intermediji

---

1) Die biographischen Daten wurden entnommen aus: Mychajlo Draj-Chmara: Poeziji. Redaktor: V. Davydenko. New York 1964, sowie: Jurij Klen: Spohady pro neokljasykiv. München 1947.

peršoji polovyny XVIII viku v rukopysu Zbirky Tichonova Peterburz'koji Publičnoji biblioteky".

1913 reist Draž-Chmara im Auftrag der Kiever Universität ins Ausland, um sich mit slavischen Sprachen und Literaturen zu beschäftigen; er arbeitet u. a. in Budapest, Zagreb, Belgrad und Bukarest. Für die im Zuge dieser Forschungsreise verfaßte Arbeit über A. Kačić-Miošić wird er von der Universität Kiev mit der Goldmedaille ausgezeichnet. 1915 — also in dem Jahr, in dem der Student Osip Mandel'stam bei einer Prüfung über Catull und Tibull durchfällt — schließt der Student Draž-Chmara sein Studium ab und bereitet sich auf eine Professur vor. Für Mandel'stam bringt das Jahr 1915 trotzdem einen Erfolg: Sein Gedichtband „Kamen'" erscheint in zweiter Auflage.

Während des Ersten Weltkrieges, als die Universität Kiev nach Zarator evakuiert wurde, arbeitet Draž-Chmara an der Universität in Petrograd, für die er ein Stipendium bis zum Jahre 1917 erhalten hat, und nimmt aktiv an den Veranstaltungen der Vereinigung ukrainischer Studenten in Petrograd, „Ukrajin'ske Zemljactvo", teil. Er trifft in dieser Stadt auch mit Mandel'stam und Esenin zusammen.

Im Mai 1917 kehrt Draž-Chmara in die Ukraine zurück und wirkt beim Aufbau eines eigenständigen ukrainischen Bildungswesens mit. 1918 bis 1923 arbeitet er am Institut für Slavistik der Universität Kamjanec'-Podolsk und veröffentlicht in zahlreichen in Kiev und Charkov erscheinenden Literaturzeitschriften, wie z. B. „Nova Hromada", „Červonyj Šljach" oder „Žyttja j Revoljucija", seine Gedichte. 1922 fährt er nach Charkov, um dort mit einigen Dichtern zusammenzutreffen. Im selben Jahr hält sich auch Mandel'stam in Charkov auf, wo er seinen Essay „O prirode slova" verfaßt und publiziert. Im März 1922 heiratet Mandel'stam in Kiev; außerdem erscheint in Berlin sein zweiter Gedichtband „Tristia".

1923 kehrt Draž-Chmara nach Kiev zurück, wo er bis zum 30.9.1929 einen Lehrstuhl für ukrainische Sprache innehat, und außerdem 1924 Mitglied der Literaturgeschichtlichen Gesellschaft der Akademie der Wissenschaften wird. In diese Periode fällt auch Draž-Chmaras enge Verbindung mit der Gruppe der Kiever Neoklassiker, deren Mitglieder ebenfalls an der Akademie der Wissenschaften oder an diversen Hochschulen tätig sind, sowie die Veröffentlichung seines ersten Lyrikbandes „Prorosten'"



und einer Monographie über Lesja Ukrajinka (beide 1926). 1926 hält sich übrigens auch das Ehepaar Mandel'stam den Sommer über in Kiev auf.

Draj-Chmaras 1928 im Almanach „Literaturnyj Jarmarok“ (Charkov) veröffentlichtes Sonett „Lebedi“ ruft heftige Kritik seitens parteitreuer Kritiker hervor, die sich besonders an den zwei Terzetten des Gedichts stoßen:

О, гроно п'ятирне нездоланих співців,  
крізь бурю й сніг гримить твій непереможний спів,  
що розбиває лід одчаю і зневіри.

Держайте, лебеді: з неволі, з небуття  
веде вас у світу ясне сузір'я Ліри,  
де пінить океан кипучого життя.

(2)

In diesen beiden Strophen sehen die Kritiker eine versteckte Kritik an der herrschenden politischen Führung. Draj-Chmaras Hinweis auf seine Übersetzung eines ähnlichen Sonettes von Mallarmé und auf den Umstand, daß mit den „fünf Sängern“ seines Gedichtes nicht die Kiever Neoklassiker, sondern die französischen Vertreter des Unanimismus der „Groupe de l'Abbaye“, also u. a. Jules Romains und Georges Duhamel, gemeint seien, kann die an ihn gerichtete Kritik nicht entschärfen, obwohl er in der Kiever „Proletars'ka Pravda“ erscheint — ab diesem Zeitpunkt findet Draj-Chmara keine Publikationsmöglichkeit mehr, und das Sonett „Lebedi“ sollte sein letztes zu Lebzeiten veröffentlichtes Werk bleiben. Eine ähnliche Kontroverse hat 1928 auch Osip Mandel'stam durchzustehen, für den dieses Jahr ansonsten sehr erfolgreich verläuft, erscheinen doch gleich drei Bücher von ihm, nämlich „Stichotvorenija“, „O poézii“ und „Egipetskaja marka“. Daneben kommt auch A. Gornfel'ds Übersetzung von Charles de Costers „Till Eulenspiegel“ heraus, die von Mandel'stam lediglich überarbeitet wurde. Durch ein Versehen des Verlages scheint der Name des eigentlichen Übersetzers in der Neuausgabe nicht auf, worauf Gornfel'd Mandel'stam in der „Večernjaja krasnaja gazeta“ des Plagiats und des Diebstahls bezichtigt, obwohl sich Mandel'stam bereiterklärt hat, Gornfel'd das ihm zustehende

---

2) Draj-Chmara 1964, S.15

Honorar zu überlassen. Ein Jahr darauf wird die Affaire in der „Literaturnaja gazeta“ erneut hochgespielt und schließlich in Moskau vor Gericht gebracht.

1929 wird Draj-Chmara Mitarbeiter der Kommission zur Erforschung der Geschichte der ukrainischen Wissenschaftssprache des Instituts für Sprachwissenschaft, ein Jahr darauf Leiter der Seminare der Slavischen Abteilung. Außerdem arbeitet er noch an mehreren anderen wissenschaftlichen Instituten, sodaß er 1932-33 über Arbeitsüberlastung und über den Umstand klagt, daß neben seinen wissenschaftlichen Tätigkeiten der Broterwerb für seine Familie zu kurz kommt. In einer Notiz aus diesen Jahren schreibt er: „Vtoma, vična nervova šarpanina zmušuvaly mene kazaty, ščo ja chotiv by daleko zajichaty — do Afryky, na Madagaskar“. (3).

1933 wird Draj-Chmara erstmals verhaftet und für drei Monate eingesperrt. Danach verliert er alle seine wissenschaftlichen Ämter und hat große Schwierigkeiten, eine Beschäftigung zu finden; außerdem werden sämtliche Arbeiten von ihm aus den Bibliotheken entfernt. In dieser Periode verlegt sich der Dichter vollständig auf das Schreiben und Übersetzen: Er stellt seine zweite Gedichtsammlung „Sonjašni marši“ fertig und schließt die Übersetzung von Dantes „Göttlicher Komödie“ ab (leider wurde das Manuskript bei seiner zweiten Verhaftung vom NKVD konfisziert).

Am 4. September 1935 — ein Jahr zuvor wurde Osip Mandel'stam festgenommen und zusammen mit seiner Frau zuerst nach Čerdyn und anschließend auf eigenen Wunsch nach Voronež verbannt — wird Draj-Chmara erneut verhaftet und sämtlicher Manuskripte und Aufzeichnungen beraubt. Der Dichter erklärt, bereits bei seiner ersten Verhaftung alles gesagt zu haben und weigert sich, irgendeine Schuld einzugestehen. Der Staatsanwalt läßt Draj-Chmaras Frau holen und verlangt von ihr, sie solle auf ihren Mann Einfluß nehmen. Beim Abschied eröffnet ihr Draj-Chmara: „Ja perejšov čerez vse, ale ne skazav ničoho ni na sebe, ni na inšych.“ (4)

In einem Brief vom 2.6.1936 (in diesem Jahr verliert Osip Mandel'stam sämtliche Verdienstmöglichkeiten in Voronež, da ihm die weitere Mitarbeit im Rundfunk, am Theater und an einer Zeitschrift unmöglich gemacht wird) schildert Draj-Chmara die Gründe für seine Verhaftung und seine Deportation aus Kiev:

---

3) Draj-Chmara 1964, S.281

4) Draj-Chmara 1964, S.282

Мене обвинувачували по ст. 54 парагр. 11, 8... Брехливих наклепів не досить було, щоб віддати мене під суд, а тому мою справу виділено окремо. Особлива нарада постановою від 28.III. постановила за контрреволюційну діяльність засадити мене до північно східних таборів на 5 років. Думаю, що це Колима. Постанова особливої наради була мені оголошена 13 квітня, а 16-ого мене вивезли Києва. Я всіма способами намагався повідомити вас, щоб дістати дещо на дорогу, але дарма, і я поїхав, не попрощавшись з вами, мої любі. В Колимі рік зараховується за два, і тому я надіюся визволитися раніше... У вагоні спека, я сиджу в одній сорочці і граю в доміно. Я бачу, і в моїй уяві встає любий, дорогий Київ, ви, мої ненаглядні, і останнє побачення в півтемній комірці.

(5)

Jurij Klen schreibt in seinen Erinnerungen, in denen auch die Briefe Draj-Chmaras aus dem Lager enthalten sind, über seinen Freund: „Draj-Chmara, ljudyna krepka i kremezna, voročaže lehko kaminnjam, staje navit' stachanovcem, ale pry tych novych umovynach syly joho povoli tanut', žyttja zhasaje, zhasaje nadija na povorot.” (6) Draj-Chmara kommt in ein Lager an der mittleren Kolyma, wo er als Stoßarbeiter eingesetzt wird und dafür bessere Verpflegung erhält. Außerdem hat er Bücher für eine Arbeit über Dante mitgenommen, erteilt seinen Mithäftlingen Russisch-Unterricht und lernt seinerseits Englisch. In einer Aufführung des Čechov-Einakters „Svad'ba” übernimmt er eine Rolle.

Im Juli 1937 wird die Frau des Dichters samt Tochter in die baschkirische Stadt Belebej verbannt. Ihr Mann arbeitet einige Monate lang als Lehrer und reicht ein Gnadengesuch ein. Im September desselben Jahres wird Draj-Chmara von der Arbeit befreit und reicht erneut ein Gnadengesuch ein. Im selben Jahr wird Mandel'stam von der Voronežer Zeitschrift „Kommuna” als Trotzlist und Klassenfeind diffamiert. Nach Ablauf der Verbannungszeit kehrt das Ehepaar Mandel'stam nach Moskau zurück, verliert aber sofort die Aufenthaltsgenehmigung und läßt sich in Zavelovo an der Wolga nieder. Mandel'stam selbst erleidet mehrere Herzattacken.

---

5) Klen 1947, S.34

6) Klen 1947, S.34

Ein Jahr darauf verschlechtert sich auch der Gesundheitszustand Draj-Chmaras. In einem Brief vom 16. April 1938 schreibt er:

Я дуже, дуже схуд. Запаси товщу, що відкладалися у мене на животі і грудях, зовсім зникли. Груді — це шкура та кості: всі ребра видко. На руках і ногах понадималися жили, як у старих людей. Організм взагалі і в цілому ослаб, хоч і не переніс ніякої важкої хвороби.

(7)

Am 17.4.1938 wird Draj-Chmara von Neriga nach Orkutan, am 30.5. von Orkutan an die Utinaja, einen Nebenfluß der Kolyma, verlegt, wo er Torf stechen muß. Im Juli wird er mit einem Krankentransport nach Ust-Taježnaja weitertransportiert.

Am 2. Mai 1938 wird Osip Mandel'stam verhaftet und drei Monate später von einem Sondergericht wegen konterrevolutionärer Tätigkeit zu fünf Jahren Arbeitslager verurteilt. In einem Brief vom 20.10. schreibt er aus dem Transitlager Vladivostok an seinen Bruder Aleksandr: „Zdorov'e očen' slaboe, istoščen do krajnosti, ischudal, neuznavaem počti“. (8) 1940 erhält der Bruder eine offizielle Benachrichtigung, wonach Osip Mandel'stam am 27. Dezember 1938 im Lager Vladivostok verstorben ist.

Am 25. Oktober 1939 wird die Frau Draj-Chmaras von den Behörden darüber informiert, daß ihr Mann am 19. Jänner desselben Jahres (also nichteinmal einen Monat nach dem Tod Mandel'stams) verstorben ist. Ort und Umstände seines Todes sind in dieser Nachricht nicht erwähnt.

---

7) Klen 1947, S.43 f.

8) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.292

## 2.2.) Mykola Zerov

Mykola Zerov wird am 26.4.1890 in Zin'kov, Gebiet Poltava, als Sohn eines Lehrers geboren. (9) Er besucht in seinem Heimatort die Schule und das Gymnasium. Ab 1903 ist er Schüler des Ersten Gymnasiums in Kiev, wo er sich besonders für griechische und römische Kultur interessiert. Nach Beendigung des Gymnasiums beginnt er an der historisch-philologischen Fakultät der Universität Kiev ein Studium, wobei er so wie Draj-Chmara zu den Hörern von Professor Peretc, der russische und ukrainische Literatur liest, zählt. Peretc tritt für einen Methodenpluralismus in der Wissenschaft ein und übt mit dieser Haltung starken Einfluß auf Zerov aus.

1910 schließt Zerov sein Studium ab und arbeitet als Lehrer im Gymnasium von Zlatopol. 1912 erscheint seine erste Publikation — eine Rezension in der pädagogischen Zeitschrift „Svitlo“ (Ein Jahr darauf gibt Mandel'stam auf eigene Kosten seinen ersten Gedichtband „Kamen“ heraus).

1917 geht Zerov erneut nach Kiev, um am Zweiten Gymnasium als Lehrer zu arbeiten. In Kiev knüpft er außerdem Kontakte mit der ukrainischen Intelligenz um die Zeitschrift „Naše mynule“ und redigiert von 1918 bis 1919 die Zeitschrift „Literaturno-Naukovyj Visnyk“. Ab 1919 leitet er darüberhinaus die bibliographische Zeitschrift „Knyhar“, für die er zahlreiche Rezensionen verfaßt. Diese Tätigkeit übt er bis zum Jahre 1929 aus.

1920 geht er gemeinsam mit Jurij Klen als Lehrer in das unweit von Kiev gelegene Städtchen Baryšivka und gibt eine von ihm zusammengestellte und übersetzte Anthologie römischer Lyrik heraus. 1921, als Mandel'stam für einen Monat in Kiev ist, wird Zerov Redaktionsmitglied von „Holos Druku“. 1923 unterrichtet er ukrainische Literaturgeschichte an der Kiever Volkshochschule und schreibt wie auch Draj-Chmara für die Zeitschriften „Červonyj Šljach“ und „Žyttja j Revoljucija“. Daneben redigiert er Werke ukrainischer Schriftsteller und schreibt für die jeweiligen Buchausgaben entsprechende Vorworte. Im selben Jahr kommen in Moskau unter dem Titel „Vtoraja kniga“ eine Neuauflage von „Tristia“ sowie die dritte, erweiterte Auflage von Mandel'stams „Kamen“ heraus; gleichzeitig bekommt

---

9) Die biographischen Daten stammen teilweise aus: Klen 1947.

Mandel'stam erste Schwierigkeiten, seine Gedichte in sowjetischen Zeitschriften unterzubringen.

1924 (Mandel'stam hat Neujahr bei der Familie seiner Frau in Kiev gefeiert) erscheint Zerovs Gedichtband „Kamena“ sowie — im Kiever Verlag „Slovo“ — der erste Teil seiner ukrainischen Literaturgeschichte „Nove ukrajins'ke pys'menstvo“, der das 19. und das beginnende 20. Jahrhundert zum Inhalt hat. In diese Periode fällt auch eine gemeinsame Lesung mit Fylypovyč und Ryl's'kyj sowie die Konstituierung jener Dichtergruppe, für die sich der Name „Kiever Neoklassiker“ schließlich durchsetzt. Die Gruppe, die „die Augiasställe der ukrainischen Literatur ausmisten“ (10) will, wie Jurij Klen schreibt, stellt sich folgende Aufgaben:

- 1.) Grundlegende Erforschung der Meisterwerke der ukrainischen Literatur.
- 2.) Nutzbarmachen der grundlegenden Strömungen der Weltliteratur für die ukrainische Lyrik.
- 3.) Perfektionierung der literarischen Technik.
- 4.) Erschaffung eigener, von Moskau unabhängiger literarischer Formen. (11)

Am 15.3.1925 findet eine Lesung der Neoklassiker statt, die in der Zeitschrift „Bil'sovyk“ unter dem Titel „Pjatero z Parnasu“ heftig angegriffen wird. Einer veröffentlichten Verteidigung der Dichtergruppe folgt ein neuerlicher Angriff, in dem es u. a. heißt: „I my, bez najmenšych vahan', rišučo budemo zasterihaty molod' vid nasliduvannja neokljasykiv, tvorčist' jakych ideolohično škidlyva.“ (12) Am 1. Juli 1925 veröffentlicht die „Pravda“ eine ZK-Resolution, in der unmißverständlich klargestellt wird, daß es in der Klassengesellschaft keine neutrale Kunst geben könne. Im selben Jahr wendet sich Zerov gegen die Bildung von kleinen, untereinander verfeindeten Dichtergruppen innerhalb der ukrainischen Literatur, Jurij Klen betont in diesem Zusammenhang im Gegensatz zu den rigiden poetischen Richtlinien, die für bestimmte Gruppen kennzeichnend waren, die Offenheit

---

10) Klen 1947, S.13

11) Mykola Zerov: Do džerel. Vybir i zahal'na redakcija: Svjatoslav Hordyns'kyj. Krakau 1943, S. 8 f.

12) Klen 1947, S.16 f.

innerhalb der Neoklassiker (wobei der Begriff des Raums — „prostir“ — hier auch im Sinne Mandel'stams in kreativer Hinsicht gesehen wird):

Даючи повний простір один одному, неоклясики ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки. Наявне становище речей переростало принцип. Не існували жадні обмеження. Ніхто нікого ні до чого не зобов'язував. І саме це гарантувало міцність зв'язків. Свобода творчої манери й поетики була далеко більшою мірою характерна для представників групи, ніж «неоклясицизм» як такий. Не неоклясицизм є властивий для «школи неоклясиків», а свобода від неоклясицизму.

(13)

1926 erscheint Zerovs Aufsatzsammlung „Do džerel“, drei Jahre später im Verlag „Kul'tura“ eine weitere Sammlung unter dem Titel „Vid Kuliša do Vynnyčenka“. Sie wird von parteitreuen Kritikern, die Zerov einen „planmäßigen Kampf gegen den Marxismus“ vorwerfen, (14) heftig angegriffen. 1930 bereitet der Staatsverlag die Edition einer Anthologie französischer Lyrik, die von den Neoklassikern übersetzt wurde, vor, die aber nie erscheinen sollte. Unter dem verstärkten politischen Druck schwört Zerov in einer Erklärung in der „Proletarskaja Pravda“ vom 15.2.1930 seinen bisherigen poetischen Prinzipien ab und gelobt, sich an die offiziellen literarischen Richtlinien zu halten.

1934 stirbt Zerovs einziger Sohn im Alter von zehn Jahren an Scharlach. Um der drohenden Verhaftung zu entgehen, hält sich Zerov 1935 längere Zeit in Moskau auf, wo er sich mit Übersetzungen durchbringt. Dennoch wird er festgenommen und gemeinsam mit Fylypovyč auf die Soloveckij-Inseln deportiert. Der hochgebildete, aber körperliche Arbeit nicht gewohnte Mann kann die Norm, die nötig ist, um eine Brotration zu bekommen, nicht erfüllen, und geht am 13. Oktober 1941 in der Lagerhaft zugrunde.

Im Jahr 1966 erscheint im Verlag „Dnipro“ ein von Maksym Ryl's'kyj herausgebener und mit einem Vorwort versehener Auswahlband aus Zerovs Werk, durch den der Herausgeber seinen verstorbenen literarischen Weggefährten in die ukrainische Literatur zurückholt. Ryl's'kyj bezeichnet Zerov in seinem Geleitwort „Mykola Zerov — poet i perekladač“ als

---

13) Klen 1947, S.22

14) Zerov 1943, S.15

„blyskučyj literaturoznavec’, krytyk, poet i perekladač” (15) und skizziert rückblickend jene literarischen Positionen, die die Gruppe der Neoklassiker trotz ihrer Heterogenität zusammenhielten:

Хоч і пишеться в наших довідкових виданнях, ніби українські неокласики проголосили культ «чистого мистецтва», заявляю з повною відповідальністю, що ніхто з учасників групи ніде й ніколи такого гасла не підносив, — ни Зеров, ні Филипович, ні Драй-Хмара, ні тодішній Рильський... [...] Естетичною платформою, яка їх об’єднувала, була любов до слова, до строгої форми, до великої спадщини світової літератури. Український неокласицизм був у значній мірі виявом боротьби проти панфутуристів, деструкторів та інших представників того мистецтва, яке так безпідставно декларувало себе як «ліве»...

(16)

---

15) Maksym Ryl’s’kyj: Mykola Zerov — poet i perekladač. In: Mykola Zerov: Vybrane. Redakcija i vstupna stattja M. Ryl’s’koho. Kiev 1966, S.6

16) Zerov 1966, S.6



### 2.3.) Pavlo Fylypovyč

Pavlo Fylypovyč, den Volodymyr Deržavyn als den neben Zerov konsequentesten Neoklassiker bezeichnet, (17) wird am 20. August 1891 (also im selben Jahr wie Osip Mandel'stam) in Kajtanivka bei Kiev als Sohn eines Geistlichen geboren. (18) Er besucht die Gymnasien in Zlatopol und Kiev, wo er im Kollegium „Pavlo Galagan“ auf Mychajlo Draj-Chmara trifft (dieses Gymnasium spielt für Fylypovyč und Draj-Chmara eine ähnliche Rolle wie die Tenišev-Schule für Mandel'stam). Im Gymnasium begeistert er sich für Literatur und Französisch, das er dort perfekt erlernt. Bereits in der Zeitschrift der Schule veröffentlicht er ab 1903 Gedichte in russischer Sprache.

1910 schließt Fylypovyč das Gymnasium mit der Goldmedaille ab und beginnt ein Jus-Studium an der Universität Kiev. Ein Jahr darauf wechselt er auf die historisch-philologische Fakultät über, wo er slavische und russische Philologie studiert (1911 nimmt auch Mandel'stam an der philologischen Fakultät der Universität Petersburg das Studium der romanischen Sprachen auf; außerdem empfängt er in Vyborg das Sakrament der Taufe). Ab dem Jahr 1910 erscheinen unter dem Pseudonym „Zorev“ Fylypovyčs russische Gedichte in Moskauer, Petersburger und Kiever Zeitschriften, wie z. B. „Vestnik Evropy“, „Zavety“, „Žatva“ und „Kuranty“ (nach der Revolution 1917 wird Fylypovyč nur mehr auf Ukrainisch schreiben).

1915 beendet der Dichter sein Studium mit der Goldmedaille und erhält so wie Draj-Chmara ein Stipendium, um sich auf die Professur vorzubereiten. 1917 erscheint seine Arbeit über Evgenij Baratynskij (in diesem Jahr muß Mandel'stam nach sechs Semestern aufgrund fehlender Abschlußprüfungen die Universität verlassen), 1919 erste ukrainische Gedichte im Kiever Almanach „Muzahet“ (April bis Oktober 1919 hält sich Mandel'stam in Kiev auf); als Kritiker schreibt Fylypovyč für die von Zerov redigierte bibliographische Kiever Zeitschrift „Knyhar“. 1922 kommt seine erste

---

17) Volodymyr Deržavyn: Gelb und Blau. Moderne ukrainische Dichtung in Auswahl. Augsburg 1948, S.16

18) Die biographischen Angaben stützen sich auf: Pavlo Fylypovyč: Poeziji. München 1957.

Lyriksammlung „Zemlja i viter“ heraus, 1925 eine zweite unter dem Titel „Prostir“.

Nach dem Ablegen des Magister-Examens arbeitet Fylypovyč als Privatdozent an der Universität Kiev, wo er bis zu seiner Verhaftung im Jahre 1935 eine Vorlesung über neue ukrainische Literatur und — gemeinsam mit seinem Kollegen Mykola Zerov — ein Seminar über die Geschichte der ukrainischen Literatur abhält, wobei Zerov für den älteren Teil, er selber für die Zeitspanne vom Realismus des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart verantwortlich zeichnet. Daneben ist er noch an der Akademie der Wissenschaften tätig, für die er zahlreiche wissenschaftliche und kritische Arbeiten verfaßt, und nimmt aktiv am literarischen Leben Kievs teil: Er veranstaltet Lesungen, kämpft gegen die Vertreter des „Proletkul't“ und übersetzt russische und französische Dichter, wie z. B. Brjusov, Puškin und Baudelaire. Seine nach 1925 verfaßten Gedichte erscheinen in Zeitschriften, wobei hier in erster Linie „Žyttja j Revoljucija“ zu nennen wäre. Sein ungedruckter Nachlaß wurde nach seiner Verhaftung konfisziert.

1930 heiratet Fylypovyč die Bildhauerin Marija Mychajljuk. Im August 1935 wird er (einen Monat vor Draj-Chmara) verhaftet, ein Jahr darauf von einem Geheimgericht zum Tode verurteilt — ein Urteil, das dann zu zehn Jahren Lagerhaft abgeändert wird. Nach einem kurzen Aufenthalt in Vedmeža Gora nördlich von Leningrad deportiert man ihn gemeinsam mit Zerov auf die Soloveckij-Inseln im Weißen Meer. Fylypovyč, der körperliche Arbeit nicht gewohnt ist, kann die Norm nicht erfüllen. Manchmal arbeitet er in der Lagerbibliothek. In Briefen ersucht er darum, ihm Lebensmittel, wie z. B. Knoblauch gegen Skorbut, zu schicken.

Fylypovyčs Frau muß sich in Kiev in psychiatrische Behandlung begeben und erwägt, die Behörden zu ersuchen, sie ebenfalls auf die Soloveckij-Inseln zu deportieren. Der NKVD beschuldigt sie daraufhin, ihre psychische Krankheit nur vorzutäuschen, und verbannt sie für fünf Jahre nach Karaganda.

1937 wird Fylypovyč auf das Festland verlegt, seine Briefe reißen ab. Er stirbt am 3.11.1937 in Lagerhaft.

#### 2.4.) Jurij Klen

Jurij Klen (eigentlich: Oswald Burghardt) wird als Sohn des preußischen Kaufmanns Friedrich Burghardt und der Baltendeutschen Sidonie Thiel 1891 in Serbinovcy (Podolien) geboren. (19) Die Landbevölkerung dieser Gegend spricht ukrainisch, die Gutsherren polnisch, die Schul- und Amtssprache ist Russisch, und im Familienkreis des Dichters schließlich wird deutsch gesprochen — so ist der Kontakt mehrerer Kulturen für Klen schon von Kindheit an tägliche Realität. Seine Familie verläßt Serbinovcy und übersiedelt für einige Jahre nach Nemyriv, dann nach Voronovycija, wo Klen die russische Schule besucht, und schließlich nach Slavuta in Wolhynien (1902-1905). Nach dem Besuch der höheren Schule in Nemyriv wird Klen Schüler des Ersten Gymnasiums in Kiev.

Nach erfolgreicher Matura beginnt Klen, in Kiev Germanistik zu studieren; da jeder Student der Germanistik und Romanistik gleichzeitig auch Slavistik studieren mußte, findet das Zusammentreffen mehrerer Kulturen, das bereits Klens Kindheit prägte, an der Universität seine Fortsetzung. Während seines Studiums begeistert sich Klen vor allem für Rainer Maria Rilke, über dessen Werk er auch einen Vortrag hält. Daneben beschäftigt er sich mit der Theorie des Versbaues und gibt 1915 eine selbstverfaßte Stilistik heraus. Um Klen herum beginnt sich ein Kreis junger Literaten herauszubilden, als der Erste Weltkrieg ausbricht und er als deutscher Staatsangehöriger für vier Jahre in die Nähe von Archangelsk verbannt wird, wo er nicht zu arbeiten braucht (um Geld zu verdienen, verdingt er sich dennoch als Holzfäller) und das schwedische Konsulat für den Unterhalt der Verbannten sorgt. Der Zwangsaufenthalt im hohen Norden wird von ihm darüberhinaus genützt, um Redewendungen und „Častuški“ dieses Gebietes zu sammeln.

Nach Kriegsende reist Klen 1918 nach Kursk zu Mutter und Schwester, die drei Jahre zuvor die Ukraine verlassen mußten, und die ganze Familie kehrt nach Kiev zurück, von wo aus Klen nach Deutschland fährt, um in der Wehrmacht zu dienen. Seine spätere Frau Josefine bezeichnet die Zeit bis

---

19) Die biographischen Angaben stammen aus: Klen 1947, sowie: Josefine Burghardt: Oswald Burghardt. Leben und Werke. München 1962.

1919 als „erste Lebensperiode des Dichters“ (20), in der er vorwiegend auf Russisch schreibt.

Aus Deutschland bringt Klen den Gedichtband „Eiserne Sonette“ des Insel-Verlages mit nach Kiev. Seine Übersetzungen dieser die Industrialisierung zum Thema habenden Gedichte stoßen in marxistischen Kreisen auf positive Resonanz. In Kiev knüpft Klen Kontakte mit Borys Jakubs'kyj, in dessen Wohnung sich die anderen Neoklassiker treffen. In seinen Erinnerungen schreibt er in diesem Zusammenhang: „Samotnij kabinet učenoho buv zatyšnym ostrovom u halaslyvomu mori literaturnych superečok i tečij, stvorjuvanych minlyvym poduvom polityčnoho vychoru.“ (21) In diesen Begegnungen liegt für ihn auch die Geburtsstunde der Kiever Neoklassiker als gemeinsam auftretende Gruppe von Dichtern (es sei an dieser Stelle erwähnt, daß sich die Vertreter des russischen Akmeismus, also Mandel'stam, Achmatova und Gumilev, in einem ähnlichen Rahmen, nämlich im „Turm“ von Vjačeslav Ivanov, kennengelernt haben).

Im Herbst 1920 holt Mykola Simaškevyč, der Direktor des sozialwirtschaftlichen Technikums in Baryšivka, Klen und Zerov als Lehrer an seine Schule. Die beiden Schriftsteller, deren Entlohnung in Naturalien erfolgt (was unter den damaligen Umständen ein Vorteil war), halten Vorlesungen über ukrainische Literatur und lateinische Sprache (Zerov) sowie Weltliteratur (Klen) — die beiden letztgenannten Gegenstände werden sonst nirgendwo mehr unterrichtet. Auch Pavlo Fylypovyč kommt und liest aus seinen Gedichten. Im Sommer 1921 wird Klen gemeinsam mit einigen anderen Lehrern verhaftet und nach Poltava gebracht. Vladimir Korolenko setzt sich für die Verhafteten ein, die dann nach rund einem Monat tatsächlich freigelassen werden. Auch Osip Mandel'stam wird 1920 arretiert: In Feodosia auf der Krim wird er im Juli von den „weißen“ Truppen als bolschewistischer Spion festgenommen, aufgrund des Einsatzes von Maksimilian Vološin jedoch wieder enthaftet. Einen Monat später verhaften ihn die Menschewiken in Batumi als bolschewistischen und „weißen“ Doppelagenten, lassen ihn aber dank der Intervention des örtlichen Zivilgouverneurs wieder frei. Zurück zu Jurij Klen: Er kehrt nach Kiev zurück, wo er in weiterer Folge an der ukrainischen Akademie der

---

20) Burghardt 1962, S.10

21) Klen 1947, S.3

Wissenschaften tätig ist und an der Universität einen Lehrstuhl am Institut für Linguistik erhält.

1930, als Mandel'stam nach Armenien fährt, reist Klen erneut nach Deutschland, nach seiner Rückkehr emigriert er ein Jahr später aufgrund des immer repressiver werdenden politischen und kulturellen Klimas gemeinsam mit Frau und Kind endgültig aus der Sowjetunion in das Land, aus dem sein Vater stammte (auch Mandel'stam muß die Stadt, mit der er zutiefst verbunden war, verlassen und nach Moskau ziehen, denn Nikolaj Tichonov läßt es nicht zu, daß er nach Leningrad zurückkehrt). 1932 lebt Klen im München, wo er, ohne feste Anstellung, Artikel für ukrainische und deutsche Zeitschriften verfaßt und Privatunterricht erteilt.

Ein Jahr darauf erscheinen in der Zeitschrift „Visnyk“ zwei Sonette von Klen, wobei er sich erstmals dieses Pseudonyms bedient. Weihnachten 1933 widmet er Ouckama Knoop, einer Freundin Rilkes, seine russischen Übersetzungen aus dem Werk dieses von ihm seit dem Studium verehrten Dichters. 1934 übersiedelt Klen nach Münster, wo er an der dortigen Universität als Lektor für Russisch und Ukrainisch arbeitet. 1937 erscheint im Verlag des „Visnyk“ in Lemberg Klens Poem „Prokljati roky“, 1941 in Berlin die Untersuchung „Die Leitmotive bei Leonid Andrejev“.

Im selben Jahr wird Klen zur Wehrmacht eingezogen; in dieser Funktion dient er als Dozent an Kursen für Wehrmachtsdolmetscher im Münsterland, später in Berlin. Anschließend wird er im Rang eines Hauptmanns in die Ukraine versetzt. Beim Rückzug im Winter 1942 erkrankt er und wird in ein Lazarett eingeliefert; nach seiner Gesundung arbeitet er an der deutschen Universität in Prag.

1943 erscheint in Prag sein Lyrikband „Karavely“. Zu dieser Zeit nimmt Klen auch die Arbeit an seiner Epopöe „Popil imperij“ auf. Bei Kriegsende 1945 muß er aus Prag flüchten und gelangt nach Heiligwasser, einen kleinen Tiroler Ort bei Innsbruck. Zu Weihnachten desselben Jahres überquert er die „grüne Grenze“ nach Deutschland, wo er zwei Monate lang herumreist. Ein Jahr darauf erhält er von der Universität Innsbruck einen Lehrauftrag und unternimmt erneut mehrere Reisen nach Deutschland. 1947 leitet Klen, da sein Lehrauftrag an der Universität Innsbruck abgelaufen ist und nicht erneuert wird, einen Kurs über deutsche Literatur des Mittelalters an der Universität München.

**Bei der Rückreise nach Österreich stirbt Klen am 30.10.1947 in Augsburg an einer Lungenentzündung.**

## 2.5.) Maksym Ryl's'kyj

Maksym Ryl's'kyj wird am 19. März 1895 als Sohn eines bekannten polnischstämmigen Ethnographen und Publizisten sowie einer galizischen Bäuerin in Kiev geboren. (22) Bis zu seinem zwölften Lebensjahr lebt die Familie freilich am Land. Als der Junge sieben Jahre alt ist, stirbt sein Vater; im selben Jahr verfaßt Ryl's'kyj auch, wenn man den Angaben aus seinem Aufsatz „Iz spohadiv“ trauen darf, sein erstes Gedicht. 1905 hebt die zaristische Zensurbehörde das Verbot auf, künstlerische Literatur ins Ukrainische zu übersetzen, zwei Jahre später tritt Ryl's'kyj erstmals als Lyriker hervor: Am 9.12.1907 erscheint in der Zeitung „Rada“ sein Gedicht „Son“. Im selben Jahr schließt Mandel'stam die Tenišev-Schule ab und tritt bei einem literarischen Abend mit dem Gedicht „Kolesnica“ erstmals öffentlich als Dichter in Erscheinung.

1910 veröffentlicht Ryl's'kyj im Alter von fünfzehn Jahren seine erste Gedichtsammlung „Na bilych ostrovach“. In Kiev besucht er häufig Konzerte, u. A. von Rachmaninov und Skrjabin (dem Mandel'stam den Aufsatz „Puškin i Skrjabin“ widmet und dem er bei der Uraufführung des „Prometheus“ 1911 auch persönlich begegnet). 1910 schließt Ryl's'kyj auch das Gymnasium ab (er war Schüler einer privaten Anstalt) und studiert zuerst auf der medizinischen, später auf der historisch-philologischen Fakultät der Universität Kiev.

1918 erscheinen die Idylle „Na uzlissi“ sowie der Gedichtband „Pid osinnimy zorjamy“. Von 1919 bis 1929 arbeitet Ryl's'kyj als Lehrer — zuerst am Land, dann an der Eisenbahnschule in Kiev — und unterrichtet ukrainische Sprache und Literatur an der Arbeiterfakultät der Universität Kiev sowie ukrainische Stilistik und Praxis der Übersetzung an der Hochschule für Linguistik. In Zusammenhang damit schreibt Ryl's'kyj:

З 1919 року по 1929, не залишаючи літературної роботи, я вчителював — спочатку на селі, потім у Києві. Вчитель із

---

22) Die biographischen Angaben stützen sich auf Ryl's'kyjs autobiographischen Aufsatz „Iz spohadiv“ aus dem Jahre 1958, enthalten in: Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.57-77, sowie auf die 1970 in Kiev erschienene Ryl's'kyj-Bibliographie: Jekateryna Skokan: M. T. Ryl's'kyj. Bibliohrafičnyj Pokažčyk 1907-1965. Kiev 1970.

мене був не дуже, сказати б, щасливий, але деякі моменти із свого вчителювання згадую з приємністю, особливо читання перед затихлою аудиторією творів Шевченка, Квітки, Коцюбинського, Васильченка, Тичини...

(23)

1922 erscheint der Gedichtband „Synja dalečin“, 1924 „Dvi poemy“ (in diesem Jahr nimmt der Staatsverlag „Gosizdat“ endgültig davon Abstand, Mandel'stams Übersetzungen der französischen „Chansons de geste“ herauszubringen), 1925 der Band „Kriz' burju j snih“ (Mandel'stam bringt 1925 die zwei Kinderbücher „Primus“ und „Dva tramvaja Klik i Tram“ sowie den Prosaband „Šum vremeni“ heraus), 1926 die überarbeitete zweite Auflage von „Pid osinnimy zorjamy“ sowie die Sammlung „Trynadcjata vesna“, ein Jahr darauf eine Übersetzung von Adam Mickiewicz's „Pan Tadeusz“, 1929 die Gedichtbände „De schodjat'sja dorohy“ und „Homin i vidhomin“; 1929 beginnt Mandel'stam damit, seiner Frau die „Četvertaja proza“ zu diktieren.

1931 wird Ryl's'kyj verhaftet, 1932 erscheint die Sammlung „Znak tereziv“ (Mandel'stam veröffentlicht im selben Jahr einige Gedichte in „Novyj mir“ und in der „Literaturnaja gazeta“; außerdem verläßt er 1932 die Moskauer Abteilung des Schriftstellerverbandes) Am 23 April 1932 erläßt das ZK eine Resolution „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“, die von Ryl's'kyj gelobt wird:

23 квітня 1932 р. — історична дата не тільки в літературі, а й у громадському житті. Не тільки в громадському, а й в особистому житті кожного письменника, що заслуговує на почесне ім'я радянського чи щиро прагне його заслужити.

(24)

Auch eine weitere Äußerung des Dichters aus dieser Zeit beweist, daß er sich bereits der offiziellen politischen Linie angepaßt hat:

Це він, той квітень торішній, поміг мені восени здати збірку «Знак терезів», таку далеку від збірок попередніх — і «похорошему», здається мені, далеку. Цей бадьорий вітер нав'яв мені гнівне закінчення «Марини», він стеле передо мною

---

23) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.72

24) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.21



дорогу, де на верстових стовпах написано: дорога в сонячну країну комуністичного супільства.

(25)

1933 verfaßt Ryl's'kyj als Zeichen der Unterwerfung unter die Staatsmacht die Huldigung „Pisnja pro Stalyna“ sowie das Poem „Maryna“. Im Gegensatz dazu schreibt Mandel'stam 1933 sein gegen Stalin gerichtetes Gedicht „My živem, pod soboju ne čuja strany“ und steht bei einer Lesung in Leningrad öffentlich für sein Werk ein. Die Zeitschrift „Zvezda“ druckt im selben Jahr den Text „Putešestvie v Armeniju“ ab, der einige Monate später in der „Pravda“ scharf angegriffen wird. Von Ryl's'kyj erscheinen in weiterer Folge: 1935 die Sammlung „Kyjiv“, 1936 das Poem „Lito“ sowie „Poeziji 1933-36“, ein Jahr darauf „Vybrani virši“, 1938 „Ukrajina“, 1939 eine Schulausgabe der „Vybrani virši“ und 1940 schließlich zwei verschiedene Ausgaben von „Vybrani poeziji“ sowie die Sammlung „Zbir vynohradu“. (26) In all diesen Jahren kann Mandel'stam lediglich mit einigen Radiobeiträgen für eine lokale Rundfunkstation in Voronež an die Öffentlichkeit treten; ein geplantes Buch „Voronež včera i segodnja“, für das er mit dem Verlag „Sovetskij Pisatel“ bereits einen Vertrag unterzeichnet hat, kann nicht realisiert werden. Mit einer Ode an Stalin versucht Mandel'stam 1937 (also vier Jahre nach der Huldigung Ryl's'kyjs) erfolglos, den Diktator gnädig zu stimmen.

1941 flüchtet Ryl's'kyj kriegsbedingt mit Frau und Kind nach Ufa, wo er an der aus Kiev evakuierten Akademie der Wissenschaften der USSR arbeitet und zwei Jahre später deren Mitglied wird. In Ufa schließt er darüberhinaus Bekanntschaft mit baschkirischen Schriftstellern. 1943 geht er nach Moskau und begibt sich mehrmals an die Front, um dort aus seinen Werken zu lesen.

Ein Jahr später veröffentlicht er das Poem „Mandrivka v molodist“, das heftige Kritik seitens der Partei hervorruft und von Ryl's'kyj umgearbeitet werden muß.

---

25) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.21 f.

26) Da mit den Jahren 1938-1940 die von uns untersuchte Periode des Kontextes der Werke Osip Mandel'stams und der ukrainischen Neoklassiker endet, wollen wir ab dem Jahr 1940 nur mehr besonders markante Publikationen und Lebensdaten Ryl's'kyjs anführen. Eine vollständige Bibliographie findet sich bei Skokan 1970.

Nach Kriegsende durchläuft der Dichter eine glänzende Karriere: 1946 wird er Mitglied des Obersten Sowjets der UdSSR, 1948 bereist er mehrere osteuropäische Staaten, in denen die Kommunisten die Macht übernommen haben, und faßt seine Eindrücke in dem noch im selben Jahr herausgegebenen Lyrikband „Mosty“ zusammen, wobei die Brücken die Freundschaft zwischen der Sowjetunion und den kommunistischen „Brüderländern“ symbolisieren. In diese Zeitspanne fällt auch ein Besuch des Dichters in Österreich, das er als Mitglied einer Delegation des Obersten Sowjets besucht.

1949 erscheint eine Gesamtausgabe seiner Lyrik in drei Bänden, ein Jahr darauf erhält Ryl's'kyj den Stalinpreis für seine überarbeitete Übersetzung des „Pan Tadeusz“ von Mickiewicz, 1955 wird er anlässlich seines sechzigsten Geburtstages mit einer weiteren Gesamtausgabe seiner Werke in drei Bänden geehrt.

1957 verwirklicht Ryl's'kyj einen Jugendtraum und reist nach Frankreich, wo er sich längere Zeit in Paris und in der Provence aufhält (zum Vergleich sei hier angemerkt, daß Mandel'stam von Oktober 1907 bis zum Sommer 1908 in Paris lebte, wo er u. a. ein Konzert besuchte, bei dem Richard Strauss seine eigenen Werke dirigierte). 1958 wird Ryl's'kyj Mitglied der Akademie der Wissenschaften der UdSSR und verfaßt die rund zwanzigseitige autobiographische Skizze „Iz spohadiv“, in dem die Kiever Neoklassiker und seine Verbindung zu dieser Gruppe mit keinem Wort erwähnt werden. 1960 erhält der Dichter den Leninpreis und es erscheinen (bis 1962) seine Gesammelten Werke in zehn Bänden (dies ist auch die Ausgabe, auf die wir uns bei unserer Arbeit stützen).

Am 24. Juli 1964 stirbt Maksym Ryl's'kyj in Kiev.

### 3.) Die zeitliche Dimension der Kunst

In dem Aufsatz „O prirode slova“ konstatiert Osip Mandel'stam die Aufgabe des objektiven (absoluten) Zeitkontinuums zugunsten einer subjektiven (relativen) Abfolge von Erlebnissen:

Благодаря изменению количества содержания событий, приходящихся на известный промежуток времени, заколебалось понятие единицы времени, и не случайно современная математическая наука выдвинула принцип относительности.

(1)

Victor Terras bemerkt in seinem Artikel „The Time Philosophy of Osip Mandel'shtam“ zu dieser Konzeption: „The abstract concept of a continuous flow of time is superseded by concrete visions of distinct temporal entities.“

(2)

Ein Bereich der von Mandel'stam angeführten Ereignisse ist derjenige der Religion, die ihre stärkste Entfaltung in der Eucharistiefeyer findet. In einem Gedicht aus dem Jahr 1915 stehen folgende, in dieser Beziehung aufschlußreiche Zeilen:

Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули  
О луговине той, где время не бежит.  
И Евхаристия как вечный полдень длится —

(3)

Dieser Ausschnitt zeigt die zwei Verfahren, mithilfe derer Mandel'stam das Zeitkontinuum aufhebt: Erstens verändert er die Geschwindigkeit des zeitlichen Ablaufes und dehnt so den „herrlichen Augenblick, in dem die Monstranz in der Luft hängt“, wie es an anderer Stelle des zitierten Gedichtes

---

1) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.241

2) Viktor Terras: The Time Philosophy of Osip Mandel'shtam. In: The Slavonic and East European Review. Volume XLVII, Number 109. London 1969, S.344

3) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.85

heißt, bis hin zur völligen Erstarrung (4) und zweitens nimmt er bestimmte Ereignisse aus der zeitlichen Abfolge heraus („my vne vremeni vzdohnuli“).

Neben dem religiösen Bereich finden die beiden Verfahren in stärkerem Maße auf dem Gebiet der Kunst Anwendung, denn „the principal vehicle of man's conquest of time is art“, wie Terras schreibt. (5) Die Änderung der Geschwindigkeit der zeitlichen Abfolge kann dabei zum völligen Stillstand führen:

Неограничена еще моя пора,  
И я сопровождал восторг вселенский  
Как вполголосная огранная игра  
Сопровождает голос женский.  
(6)

Neben dem durch das Orgelspiel vorhandenen Aspekt der Kunst läßt sich in dieser Strophe die Verbindung von Zukunft (semantisch in Zeile 1) und Vergangenheit („soprovoždal“ in Z2) über die Gegenwart („soprovoždaet“ in Z4) beobachten.

Dem Dehnen der Zeit steht deren Komprimieren gegenüber: Das Gedicht mit dem Titel „10 janvarja 1934“ ist dem Andenken Andrej Belyjs gewidmet, der an diesem Tag begraben wurde (auf ihn bezieht sich auch das Pronomen „emu“ in Z1 der von uns zitierten Strophe). Die hier über das Salz in Z1 in den Text eingebrachte Kunst beschleunigt die zeitliche Abfolge:

Ему солей трехъярусных растворы  
И мудрецов германских голоса,  
И русских первенцев блистательные споры  
Представились полвека в полчаса.  
(7)

Für die zweite zuvor erwähnte Möglichkeit, nämlich die Herausnahme eines Ereignisses aus dem Zeitkontinuum, bietet Mandel'stams Würdigung von Fedor Sologub *expressis verbis* eine Belegstelle, wobei hier auch die

---

4) vgl. auch die Zeilen: „O, vremja, zavist'ju ne mučaj/ Togo, kto vo vremja zastyl.“ (Mandel'stam 1967. Bd.I, S.121).

5) Terras 1969, S. 347

6) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.253

7) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.204 f.

elementare Rolle des Atmens in der Poetik Mandel'stams ersichtlich ist: „On [Sologub] rodilsja v bezvremen'i i medlenno nasyščalsja vremenem, učilsja dyšat' i učil ljubit'." (8) Die hier angeführte Zeitlosigkeit bringt Jurij Klen im ersten Teil seiner Epopöe „Popil imperij“ mit dem Theater (also ebenfalls einem Faktor der Kunst) in Verbindung: „Čas — miž dvoma bezčassjami antrakt." (9)

Eine Variante dieses Verfahrens stellt das Bewahren des Augenblickes durch das Herausnehmen aus dem Zeitkontinuum dar, wodurch er für die Gegenwart gerettet werden kann. Analog zur „Zeitlosigkeit“ Sologubs zieht Mandel'stam auch dafür einen Schriftsteller heran, nämlich François Villon, dem in der Essaysammlung „O poézii“ ein eigener Aufsatz gewidmet ist:

„Testaments“ Виллона пленительны уже потому, что в них сообщается масса точных сведений. Читателю кажется, что он может ими воспользоваться, и он чувствует себя современником поэта. Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целость, остаться тем же «сейчас». Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней — иначе оно завянет. Виллон умел это делать. Колокол Сорбонны, превративший его работу над Petit Testament, звучит до сих пор.  
(10)

Mandel'stams Konzept des Augenblickes scheint hier noch einen Nachklang der symbolistischen Poetik zu enthalten, in der die Konzeption des „Augenblicklichen“ eine zentrale Rolle spielt, die von Aage A. Hansen-Löve folgendermaßen definiert wird: „Der Diaboliker will den Augenblick nicht ‚festhalten‘, er versucht vielmehr, das Ästhetische des ‚Augenblicklichen‘ zu gestalten, gleichsam in einer ‚Momentaufnahme‘ das ewige Werden (und das Werden des Ewigen) ‚einfrieren‘, zum Kristall erstarren lassen, sodaß die ‚Augenblicke (noch) augenblicklicher‘ werden.“ (11)

---

8) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.357

9) Jurij Klen: Tvory. Za redakcijeju Jevhena Malanjuka. Tom 2. Toronto 1957, S. 17

10) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.307

11) Aage A. Hansen-Löve: Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik. 5 Bände. Wien 1984. Bd.1, S. 114

Durch dieses „Einfrieren“ haben Villons Verse bis heute ihre Lebendigkeit bewahrt, wie Mandel'stam in dem ebenfalls in „O poézii“ enthaltenen Aufsatz „O sobesednike“ schreibt: „Fransua Villon pisal dlja parižskogo sbroda serediny XV veka, a my nachodim v ego stichach živuju prelest'...” (12)

In Zusammenhang mit den spezifischen zeitlichen Gesetzen bezüglich der Kunst steht auch der Verweis auf Petersburg als „künstliche“ Stadt, die folgerichtig aus dem Zeitkontinuum ausgespart bleibt; die Verzerrung der Relationen, die in Mandel'stams „Egipetskaja marka“ zu beobachten ist, weist in diese Richtung: „My sčitaem na gody; na samom že dele v ljuboj kvartire na Kamennooostrovskom vremja raskalyvaetsja na dinastii i stoletija.” (13) Neben der Verzerrung der zeitlichen Abfolge läßt sich auch ein völliges Fehlen des Zeitkontinuums konstatieren, wie z. B. in einer Variante des Gedichts „Admiraltejstvo“: „Mne vse ravno, kogda i gde suščestvovat'!” (14) In der künstlichen Stadt Petersburg können sich die Figuren der Kunst, wie etwa Evgenij, der Protagonist von Puškins „Mednyj vsadnik“, außerhalb der Zeit bewegen und so das 19. mit dem 20. Jahrhundert verbinden: „Letit v tuman motorov verenica;/ Samoljubivyj, skromnyj pešehod — / Čudak Evgenij — bednosti styditsja,/ Benzin vdychaet i sud'bu kljanet!” (15)

Wenn Joseph Brodsky von der Kunst (in Form des Gedichtes) als „neustrukturierte Zeit“ (16) spricht, so trifft dies auch auf die Poetik Mandel'stams zu, der in den Entwürfen zu „Razgovor o Dante“ die Kultur als „lebendiges, konkretes, glänzendes, in die Vergangenheit und in die Zukunft schweifendes Wissen“ (17) bezeichnet.

Mandel'stams Kulturbegriff steht außerhalb der zeitlichen Abfolge und verbindet Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ohne auf eine bestimmte Zeitstufe festgelegt zu sein, wobei die Voraussetzung für diese Bewegungsmöglichkeit ebenfalls in „Razgovor o Dante“ angeführt ist: „Vremja dlja Danta est' soderžanie istorii, ponimaemoj kak edinyj

---

12) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.234

13) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.6

14) Osip Mandel'stam: Sobranie sočinenij. Tom IV — dopolnitel'nyj tom. Edited by Gleb Struve, Nikita Struve and Boris Filipoff. Paris 1981, S.81

15) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.26

16) Brodsky 1987, S.137

17) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.182

sinchronističeskij akt; i obratno: soderžanie istorii est' sovmestnoe deržanie vremeni — sotovariščami, soiskateljami, sootkryvateljami ego." (18) Diese Definition von Geschichte hebt die historische Perspektive auf und setzt sämtliche Ereignisse synchron, wodurch sie alle als gleich weit entfernt erscheinen. Unter diesen Voraussetzungen kann die Kunst in alle Zeitstufen vordringen und dort ihre Wirkung entfalten:

Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. Они для этого созданы. Они снаряды для уловления будущего. Они требуют комментария в futurum.  
(19)

Die Verbindung mehrerer Zeitebenen in kulturellem Zusammenhang läßt sich schon in frühen Gedichten Mandel'stams beobachten. Wir bringen ein Beispiel aus dem Jahr 1914:

Как овцы, жалкою толпой  
Бежали старцы Еврипида.  
Иду змеиную тропой  
И в сердце темная обида.

Но этот час уж недалек:  
Я отряхну мои печали,  
Как мальчик вечером песок  
Вытряхивает из сандалий.  
(20)

I/2 (Strophe I, Zeile 2) repräsentiert in der Präteritumsform „bežali“ in Verbindung mit Euripides die Vergangenheit, die unmittelbar anschließend zu Beginn der Folgezeile I/3 in die Gegenwart des lyrischen Subjekts überwechselt („Idu zmeinoju tropoj“) und in II/2 Zukunftsform annimmt („Ja otrjachnu moi pečali“). Der Umstand, daß von den drei Zeitwörtern zwei Verben der Bewegung sind und das dritte diese semantisch beinhaltet, verweist auf die Dynamik der kulturellen Tradition, die Mandel'stam immer hervorgehoben hat.

---

18) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.389

19) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.389

20) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.137

Eine ähnliche Verknüpfung der Zeitebenen über die Kultur bietet ein Gedicht Draj-Chmaras aus dem Jahr 1929, das freilich nicht vom altgriechischen, sondern vom altrussischen Kulturkreis ausgeht:

Померкло сяйво позолот  
на древніх банях Ярослава  
і сонце — як затертий злот,  
і слава — як гірка неслава.

Забуто свято перемоги,  
усякла печенізька кров, —  
зосталися сліди убогі:  
руїни Брами та церков.

Стою над порохом віків  
і думаю: пройшло могутне...  
І раптом череда гудків  
неждане розрива майбутне.  
(21)

Die Koppelung der Zeitebenen erfolgt wie bei Mandel'stam auch hier über die Verben: Nach drei Präteritumformen und einem Partizip Präteritum Passiv in prädikativer Stellung in den ersten zwei Strophen erfolgt der Umschwung in die Gegenwart hin zum lyrischen Subjekt in III/1 („stoju“ versus „idu“ bei Mandel'stam). Das Futurum wird bei Draj-Chmara nicht mithilfe eines Zeitwortes, sondern direkt über das entsprechende Substantiv „majbutnje“ ausgedrückt, das gemeinsam mit „mohutnje“ eine neue Bedeutungseinheit bildet, die von Lotman als „Archisem“ bezeichnet wird.  
(22)

Die Kultur kann aber nicht nur in die Zukunft, wie in „Razgovor o Dante“ konstatiert wird, sondern auch in die Vergangenheit über das Leben des Dichters hinaus wirken. Als Beleg für diese These wollen wir eine Strophe aus Mandel'stams Gedicht „K nemeckoj reči“ zitieren (hier kommt neben der zeitlichen noch die interkulturelle Ebene hinzu):

Чужая речь мне будет оболочкой,  
И много прежде, чем я смел родиться,  
Я буквой был, был виноградной строчкой,

21) Draj-Chmara 1964, S.142

22) vgl. Lotmans Definition des Archisems in: Lotman 1973, S.227 f.



Я книгой был, которая вам снится.  
(23)

Auch hier sind trotz der Dominanz des Präteritums alle drei Zeitstufen in Verbform vertreten; bezeichnend dafür, daß die Kultur mit allen Zeitstufen verbunden ist, sind die Zeilen 19 und 20 einer Variante des zitierten Gedichtes, wo die Perspektive nicht in die Zeit vor der Geburt des Dichters, sondern in die Zukunft gerichtet ist: „I ja stoju v besedke vinogradnoj/ Tak vysoko, ves' buduščim prorejan.“ (24) Das Element der Kultur wird hier durch den Weinstock eingebracht, der so wie der Wein insgesamt bei Mandel'stam als Chiffre für dichterisches Schaffen steht.

Den Umstand, daß der Künstler ein Werk schafft, das über seinen Tod hinaus weiterlebt und in die Zukunft weist, definiert Mandel'stam in akustischer Weise über die Stimme: „Zvuk ešče zvenit, chotja pričina zvuka isčezla.“ (25) Dieser Gedanke, der das „Ars longa, vita brevis“ des Hippokrates wiederaufnimmt und auch in Goethes Faust zu finden ist, (26) läßt sich sowohl im Frühwerk als auch in der letzten Schaffensphase des Dichters beobachten. Das achte Gedicht in der Sammlung „Kamen“, das 1909 entstand, verleiht in den Strophen vier bis sechs dem Weiterbestehen des Kunstwerks über seinen Schöpfer hinaus Ausdruck:

На стекла вечности уже легло  
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлеется на нем узор,  
Неузнаваемый с недавних пор.

Пускай мгновения стекает муть —  
Узора милого не зачеркнуть.  
(27)

---

23) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.191

24) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.506

25) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.105

26) Vgl. Vers 558/559: „Ach Gott! die Kunst ist lang!/ Und kurz ist unser Leben.“ Aus: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Der Tragödie erster Teil. Stuttgart 1971, S.18

27) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.6

Hier wird die Identität des Künstlers — wie in dem Zitat, das sich mit Fedor Sologub beschäftigte — über den Atem definiert (ursprünglich war für das Gedicht der Titel „Dychanie“ vorgesehen). Der „Augenblick“ trägt noch Züge der symbolistischen Poetik, wie sie Hansen-Löve in diesem Punkt definiert: „Damit konvergiert der Augenblick als Erscheinungsweise des ‚Ewigen‘ (also sein positiver Wert) mit dem Augenblick als Ausdruck der ‚Vergänglichkeit‘ (als negativer Wert); beiden Gegensatzpolen gemeinsam ist die ‚Zeitlosigkeit‘, positiv gewertet als Entrückung, negativ als Verlust.“ (28) Die symbolistische Poetik wird in dem Gedicht aber bereits mit der des Akmeismus konfrontiert (vgl. das konkrete Muster — „uzor“).

Nach diesem frühen Gedicht kommt Mandel'stam 1936 wieder auf den — diesmal explizit ausformulierten — Gegensatz von individuellem Verschwinden und Weiterbestehen im Kunstwerk zu sprechen:

Уходят вдаль людских голов бугры,  
Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят,  
Но в книгах ласковых и в играх детворы  
Воскресну я сказать, что солнце светит.  
(29)

Das Kleinerwerden und schließliche Verschwinden der eigenen Persönlichkeit läßt sich unschwer mit der damaligen Lage Mandel'stams als Verbannter in Voronež, der immer stärkeren politischen Pressionen ausgesetzt war, erklären.

Die mit dem Buch in Verbindung gebrachte Aufhebung der zeitlichen Begrenzungen, die im vorangegangenen Vierzeiler angesprochen wurde, kann man auch in einem Gedicht aus der Moskauer Zeit 1933 beobachten. Das Buch macht in der anschließend zitierten zweiten Hälfte des elften und letzten poetologischen „Achtzeilers“ („Vos'mistišie“) über das „Lehrbuch“ und das „Arzneibuch“ bis hin zum „Aufgabenbuch“ verschiedene Variationen durch:

---

28) Aage A. Hansen-Löve: „Erinnern — Vergessen — Gedächtnis“ als Paradigma des russischen Symbolismus. Teil 1: Diabolisches Modell. In: A. A. Hansen-Löve/ Tilmann Reuther (Hrsg.): Wiener Slawistischer Almanach. Bd.16. Wien 1985, S.127

29) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.233

И твой, бесконечность, учебник  
 Читаю один, без людей —  
 Безлиственный, дикий лечебник, —  
 Задачник огромных корней.  
 (30)

Als eine weitere Besonderheit der Poetik Mandel'stams wäre die Belebung und Personifizierung der Zeit zu nennen (Terras spricht von der Zeit als „Freund“ des Dichters, da sie neue Werte schaffe und die Menschheit insgesamt bereichere (31)). Da das Wort „vremja“ ein — merkmalloses — Neutrum darstellt, kann es beide merkmalhafte Genera annehmen. In einem Gedicht von 1922 erscheint die Zeit maskulin als „carstvennyj podpasok“ (32), in der „Egipetskaja marka“ hingegen feminin als „molodaja evrejka“ sowie als „robkaja chrizalida“, (33) wodurch erneut die (freilich nur vorübergehende) Erstarrung der Zeit evoziert wird. In einigen Gedichten wird der Genus der (belebten) Zeit nicht klar definiert, etwa in den Zeilen „Kto vremja celoval v izmučennoe temja“ (34) bzw. „Tam v požarišče vremja poet“. (35)

Ähnlich wie die Zeit personifiziert Mandel'stam als eines ihrer Merkmale auch die Ewigkeit. Im zehnten der alle Grundzüge seiner Poetik zusammenfassenden und insofern als „Konzentrat“ des Gesamtwerkes zu bezeichnenden „Vos'mistišija“, die in loser Folge zwischen 1932 und 1934 entstanden sind, erscheint neben der Ewigkeit als zeitliche auch das Weltall als räumliche Dimension belebt: „Bol'shaja vselennaja v ljul'ke/ U malen'koj večnosti spit.“ (36)

Abschließend wollen wir auf das Werk Maksym Ryl's'kyjs verweisen, in dem ebenfalls die Ewigkeit personifiziert (vgl. III/3+4 des unten zitierten Gedichtes) und in Übereinstimmung zu Mandel'stam der Stillstand der Zeit

---

30) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.202

31) Terras 1969, S.346

32) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.99

33) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.18. Das Bild der jungen Jüdin zieht Mandel'stam in der „Egipetskaja marka“ auch zur Personifizierung des Gedächtnisses heran: „Pamjat' — éto bol'naja devuška-evrejka“. Mandel'stam 1971. Bd.II, S.30

34) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.111

35) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.170

36) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.201

bzw. ihre der zeitlichen Abfolge widersprechende Ausdehnung wörtlich ausformuliert werden (II/2+3 bzw. II/3+4). Darüberhinaus zeigt dieses Gedicht deutlich, daß Ryl's'kyjs Werk wesentlich weniger hermetisch und daher einfacher zugänglicher ist als das seines russischen Zeitgenossen:

Дрімає дім старий. Кругом гаряче літо  
Стоїть, як озеро в блакитних берегах.  
Під призьбою лежить замислений собака  
І вухом одганяє мух надокучних.

А мухи дзеленчать, і в'ються, і чорніють.  
Мені здається: час уже не йде,  
Спинився і завмер. І вже на вічні віки  
Розлігся на землі зелений літній день.

І завше так тремтітиме у небі  
Самотній шуляк, і в тіні дерев  
Бродитимуть півсонні кури. Вічність  
Прийшла й поклала руку на чоло.  
(37)

---

37) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.131

### 3.1.) Die Kontinuität

Im vorangegangenen Kapitel haben wir gezeigt, daß bestimmte Erlebnisse aus der objektiven zeitlichen Abfolge herausgenommen werden und spezifische Formen ihres zeitlichen Bestehens annehmen; diesen Umstand haben wir anschließend anhand von Religion und Kunst näher untersucht. Als Folgeschritt stellt sich nun die Frage, wie das für diese kulturellen Phänomene typische Wirken auf der Achse der Zeit beschaffen ist.

In diesem Kapitel wollen wir als erste diesbezügliche Variante die Kontinuität von Religion und Kunst näher beleuchten. Unter dem Begriff „Kontinuität“ verstehen wir dabei das diachrone und lineare Wirken der außerhalb des Zeitkontinuums stehenden geistigen Realitäten vom Augenblick ihres Entstehens an bis in die historische Gegenwart des jeweiligen Schriftstellers hinauf und darüberhinaus weiter in die Zukunft. Dieses Kontinuum, das man auch als „Tradition“ bezeichnen könnte, verläuft gleichsam als „Parallelzeit“ mit eigenen Gesetzmäßigkeiten neben der objektiven historischen Chronik, wobei die beiden Stränge in ihren verschiedenen Abschnitten Phasengleichheit aufweisen und sich miteinander verbinden können.

Am Beginn unserer Analyse soll untersucht werden, welche Aspekte von Kunst und Religion weitertradiert und ob bzw. wie diese geistigen Realitäten dabei verändert werden.

Ein in diesem Zusammenhang aufschlußreiches Gedicht ist in Mandel'stams erstem Gedichtband „Kamen“<sup>1</sup> enthalten:

Есть ценностей незыблемая скала  
 Над скучными ошибками веков.  
 Неправильно наложена опала  
 На автора возвышенных стихов.

И вслед за тем, как жалкий Сумароков  
 Пролепетал заученную роль,  
 Как царский посох в скинии пророков,  
 У нас цвела торжественная боль.

Что делать вам в театре полуслова  
 И полумаск, герои и цари?  
 И для меня явленье Озерова —

Последний луч трагической зари. (38)

Die Zeilen I/1+2 enthalten als programmatische Forderung jenes von uns angeführte Nebeneinanderlaufen der geistigen und der historischen Geschichte, wobei Mandel'stam dieses Verhältnis in zweifacher Weise charakterisiert: Erstens definiert er die Kontinuität als stabile, unerschütterliche Wertskala und zweitens stellt er diese nicht neben, sondern über die historische Abfolge, die gleich zweimal als negativ bezeichnet wird („Nad skučnymi ošibkami“) — er führt also in das Verhältnis der beiden Zeitstränge eine Hierarchie ein.

Mandel'stam spezifiziert dann diese zu Beginn postulierte Wertskala über die Namen Sumarokov und Ozerov und geht über den letzten Bühnendichter des russischen Klassizismus, Vladislav Ozerov, sowie über den von seinen Zeitgenossen „russischer Racine“ genannten Aleksandr Sumarokov mithilfe von Racines „Phädra“ zu der altgriechischen Tragödie „Hippolytos“ des Euripides zurück; auf diese Weise legt er den Ausgangspunkt seiner Wertskala in der Antike fest. (39) Als zweite Grundlage bringt er außerdem über den Pilgerstab als einer zentralen Chiffre des Kulturraums das Alte Testament in den Text ein: Im IV. Buch Mose, 17 treibt der Stab Levis Blüten und trägt Mandeln, worauf Levi als Hohepriester erwählt wird. (40) Als dritten Aspekt nennt Ralph Dutli in seiner Untersuchung über die Beziehungen Mandel'stams zu Frankreich („Als riefte man mich bei meinem Namen“) schließlich „den schon im französischen Mittelalter gepflegten Translationsgedanken (Athen-Rom-Paris)“. (41)

---

38) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.39 f.

39) In diesem Zusammenhang sei auf die instruktiven Anmerkungen in der von Ralph Dutli (als Übersetzer und Herausgeber) betreuten deutschen Mandel'stam-Ausgabe des Züricher Ammann Verlages verwiesen, in denen die versteckten poetischen Anspielungen Mandel'stams aufgeschlüsselt werden. Es handelt sich dabei um folgende, bisher erschienene Bände: „Das Rauschen der Zeit. Gesammelte ‚autobiographische‘ Prosa der 20er Jahre“ (1985), „Mitternacht in Moskau. Die Moskauer Hefte. Gedichte 1930-1934“ (1986) sowie „Der Stein. Frühe Gedichte 1908-1915“ (1988).

40) vgl. das parallele Bild des blühenden Zepters in Vergils „Aeneis“, Zwölfter Gesang, Verse 206-211

41) Ralph Dutli: Ossip Mandel'stam. „Als riefte man mich bei meinem Namen“. Dialog mit Frankreich. Ein Essay über Dichtung und Kultur. Zürich 1985, S.135

Die von Mandel'stam hier konstatierte statische (und daher — weil an „ewiggültigen Werten“ orientiert — als neoklassisch zu bezeichnende) Wertskala wird freilich noch im selben Gedichtband wieder relativiert, denn bereits das übernächste Gedicht in „Kamen“ ersetzt die Statik (verkörpert in Rom, der „ewigen Stadt“) durch eine am Menschen orientierte Dynamik. In den Zeilen I/3+4 läßt sich darüberhinaus verfolgen, wie Mandel'stam mithilfe der Achsen Zeit („vek“) und Raum („mesto“) seinen Kulturraum aufbaut:

Пусть имена цветущих городов  
Ласкают слух занчительностью бренной.  
Не город Рим живет среди веков,  
А место человека во вселенной.

Им овладеть пытаются цари,  
Священники оправдывают войны,  
И без него презрения достойны,  
Как жалкий сор, дома и алтари.  
(42)

Die hier implizit ausgedrückte Dynamik wird in einem Gedicht aus dem Jahre 1922 an die Textoberfläche transformiert. Wenn Mandel'stam schreibt: „Ja chotel by ni o čem/ Ešče raz pogovorit“, (43) so definiert er Kontinuität eindeutig als Entwicklung und nicht als Stillstand.

Ein Beispiel für Kontinuität hinsichtlich der Religion bieten die Zeilen V/1+2 des Gedichts „Hagia Sophia“ (1912); an dieser Stelle zeigt sich auch, daß Mandel'stam Religion und künstlerisches Schaffen als verwandte Ausdrucksformen des menschlichen Geistes ansieht und diese sogar miteinander identifiziert. Er definiert die Kirche als Gebäude und betont dadurch in Übereinstimmung mit der Poetik des Akmeismus die Architektur als eine Form des künstlerischen Schaffens: „I mudroe sferičeskoe zdan'e/ Narody i veka pereživet“. (44) Die hier vollzogene Annäherung von Religion und Kunst wird noch verstärkt, wenn man berücksichtigt, daß Mandel'stam auf Théophile Gautiers programmatisches Gedicht „L'art“ verweist, das von Nikolaj Gumilev 1914 ins Russische übertragen wurde. Wir zitieren die entsprechende Strophe XI:

---

42) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.40

43) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.99

44) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.23

Tout passe. — L'art robuste  
 Seul a l'éternité.  
 Le buste  
 Survit à la cité. (45)

Neun Jahre später wird Mandel'stam in dem Band „Tristia“ wieder auf die Hagia Sophia zurückkommen:

Соборы вечные Софии и Петра,  
 Амбары воздуха и света,  
 Зернохранилища вселенского добра  
 И риги Нового Завета.  
 (46)

Im Sinne der dynamischen Kontinuität kombiniert Mandel'stam hier Alltagslexik mit höheren Sprachschichten, wobei berücksichtigt werden muß, daß das Getreide (und hier besonders der Weizen) in seiner Poetik eine besondere Rolle als Chiffre für dichterisches Schaffen spielt, vgl. zwei Passagen aus dem Artikel „Pšenica čelovečeskaja“: „ambary polny zerna čelovečeskaj pšenicy“ bzw. „nynešnjaja Evropa — ogromnyj ambar čelovečeskogo zerna, nastojajščej čelovečeskaj pšenicy“. (47) In Zeile 4 der zuletzt zitierten Strophe („rigi Novogo Zaveta“) sind Kunst und Religion erneut gekoppelt.

Analog zur Religion (die in den Kornkammern gespeichert und somit tradiert wird) definiert Mandel'stam auch die Kunst als eine Form der Erinnerung und als Ankämpfen gegen das Vergessen. Im Aufsatz „Puškin i Skrjabin“ wird dieser Ansatz so formuliert:

---

45) Théophile Gautier: Poésies complètes. 3 Bände. Hrsg: René Jasinski. Paris 1970. Bd.2, S.129

46) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.91

47) Lazar Flejšman: Neizvestnaja stat'ja Osipa Mandel'stama — „Pšenica čelovečeskaja“. In: Aage A. Hansen-Löve/Tilmann Reuther (Hrsg.): Wiener Slawistischer Almanach. Bd.10. Wien 1982, S. 454 bzw. 457.

Zur Verbindung Weizen-geistige Sphäre vgl. auch die Vita des Stefan von Perm: „i jako v žitnicach duševnich sobljudajušče pšenicu“. Zit. nach: Nikolaj Gudzij: Chrestomatija po drevnej ruskoj literature XI-XVII vekov. Moskau 1952, S.195



Это муза припоминания — легкая Мнемозина, старшая в хороводе. С легкого, хрупкого лица спадает маска забвения, проясняются черты; торжествует память — пусть ценою смерти: умереть значит вспомнить, вспомнить значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало! Побороть забвение — хотя бы это стоило смерти: вот девиз Скрябина, вот героическое устремление его искусства!

(48)

In den Notizen zu „Putešestvie v Armeniju“ wird die Erinnerung, die bezüglich Skrjabins mit der Musik gekoppelt wurde, auf die Literatur übertragen: „My čitaem knigu, čtoby zapomnit', no v tom-to i beda, čto pročest' knigu možno, tol'ko pripominaja.“ (49)

Vom Leser verlegt Mandel'stam in „Literaturnaja Moskva“ die Erinnerung als Faktor des Textes in das Gedicht selbst hinein und koppelt sie mit dem bei ihm ebenfalls poetologisch konnotierten Prozeß des Atmens; im Gedicht stoßen Tradiertes (Erinnerung) und Neuerschaffenes (Erfindung) aufeinander:

Поэзия дышит и ртом и носом, и воспоминанием и изобретением. Нужно быть факиром, чтобы отказываться от одного из видов дыхания.

(50)

In „Kamen“ schließlich findet sich das poetische Gegenstück zu den Aufsätzen in den Strophen III und IV des Gedichts, das sich mit den Ossianischen Gesängen des schottischen Dichters James Macpherson beschäftigt:

Я получил блаженное наследство —  
Чужих певцов блуждающие сны;  
Свое родство и скучное соседство  
Мы презирать заведомо вольны.

И не одно сокровище, быть может,  
Минувя внуков, к правнукам уйдет,  
И снова скальд чужую песню сложит

---

48) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.317 f.

49) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.166

50) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.328

### И как свою ее произнесет. (51)

III/1 hebt die Kontinuität als Erbschaft hervor, die in Z2 mit dem Partizip „bluždajuščie“ wiederum als vom Zeitkontinuum losgelöst erscheint und über die Träume mit der Poetik des Symbolismus in Verbindung gebracht wird; Z3+4 bringen als Gegensatz zur literarischen Tradition die Abwehr der synchronen Gegenwart (diese Abwehr ist 1914 vor der Machtergreifung der Bolschewiken nur bedingt politisch zu deuten). IV/1+2 verlängern die Kontinuität in die Zukunft, IV/3+4 verweisen in ironischer Umkehr der Ossian-Problematik (tatsächlich hat Macpherson ja ein eigenes Lied als fremdes ausgegeben) über die Stimme („proizneset“) auf einen zentralen Punkt der Poetik Mandel'stams, nämlich auf das Verhältnis von eigenem und (oft nicht als solchen erkennbaren) fremdem Text, aus denen im Gedicht eine neue Einheit entsteht.

Vergleicht man die Tempusformen der Verben dieser zwei Strophen, so ergibt sich auch hier der Dreischritt Vergangenheit („polučil“) — Gegenwart („prezirat' vol'ny“ — das Prädikativ ergibt genaugenommen einen „zeitlosen“ Zustand) — Zukunft („ujdet“, „složit“, „proizneset“), auf den wir schon im vorigen Kapitel hingewiesen haben.

Ein analoges Beispiel für literarische Kontinuität bietet das 1932 verfaßte Gedicht „Batjuškov“, an dessen Ende folgende Aufforderung an den Vorgänger aus dem 19. Jahrhundert steht: „Večnye sny, kak obrazčiki krovi/ Perelivaj iz stakana v stakan...“ (52) Die zeitliche Distanz erscheint hier durch die direkte Anrede an Batjuškov (von dem aus sich die Traditionslinie zur italienischen Renaissance-Poesie verlängern läßt) aufgehoben; die „herumschweifenden Träume“ des Ossian-Gedichts finden ihre Entsprechung in den „ewigen Träumen“, die durch das Umleeren wiederum in die Zukunft reichen — auch in diesem Gedicht sind also alle drei Zeitstufen vereint.

Unter dem zunehmend stärker werdenden politischen Druck verschiebt sich die Kontinuität immer mehr aus einem rein literarischen in den existentiellen Bereich und ermöglicht es dadurch, sich mit der eigenen Lebenslage auseinanderzusetzen. Die Künstler vergangener Epochen fungieren nun nicht mehr lediglich als poetische, sondern auch als moralische

---

51) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.41

52) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.186

Instanz. Zwei Textproben aus der Voronežer Zeit sollen dafür als Beispiel dienen: In einem Gedicht vom 8. Februar 1937 bestimmt Mandel'štam seine eigene Situation anhand von Rembrandt: „Kak svetoteni mučenik Rembrandt./ Ja gluboko ušel v nemejuščee vremja”. (53) Neben der Bezeichnung als Märtyrer weist noch die „verstummende Zeit” auf die für Mandel'štam bedrohliche politische Lage hin, definiert der Dichter doch poetisches Schaffen ebenso wie die eigene Identität über die Stimme (vgl. auch die 1935 geschriebene Zeile „Gub ševeljaščichsja otnjat' vy ne mogli” (54)).

Noch enger ist die Beziehung zu François Villon, die Ralph Dutli als „freundschaftlichen Zuruf” (55) bezeichnet: Von den sechs Strophen jenes Gedichts, in dem sich Mandel'štam mit dem französischen Dichter des Mittelalters auseinandersetzt, sind fünf in der dritten Person und im Präteritum gehalten, und nur in Strophe III wechselt Mandel'štam unvermittelt in die persönliche Anrede und in die Gegenwart (Dutli bemerkt dazu: „Im Präsens der Du-Strophe ist die zeitliche wie räumliche Distanz zwischen diesen Dichtern abgeschafft.” (56)):

То ли дело любимец мой кровный,  
Утешительно-грешный певец —  
Еще слышен твой скрежет зубовой,  
Беззаботного права истец...  
(57)

Wie bei Batjuškovs Blutproben betont Mandel'štam auch hier die durch das Blut gegebene organische Verbindung zwischen den Dichtern, wobei diesem biologischen Ansatz die Auffassung des dichterischen Werks als Organismus entspricht.

Die persönliche Verbindung über die Blutsverwandtschaft weitet Mandel'štam in seinem Aufsatz über das 19. Jahrhundert zur Verbindung der Epochen aus: „V žilach každygo stoletija tečet čužaja, ne ego krov', i čem

---

53) Mandel'štam 1967. Bd.I, S.249

54) Mandel'štam 1967. Bd.I, S.214

55) Dutli 1985, S.272

56) Dutli 1985, S.274

57) Mandel'štam 1967. Bd.I, S.261

sil'nee, istoričeski intensivnee vek, tem tjaželej ves étoj cužoj krovi." (58) Im Aufsatz „Burja i natisk" bezeichnet der Dichter die Syntax als „System der Blutgefäße des Verses", (59) in einer seiner Rezensionen ist von den „Zellen des poetischen Gewebes" die Rede. (60) In den „Zametki o Šen'e" schließlich definiert Mandel'stam den Vers als „lebendigen und unteilbaren Organismus". (61)

Neben der Kontinuität der Kunst existiert im Werk Mandel'stams auch die Tradition der städtischen Kultur, wobei an dieser Stelle wiederum Petersburg zu nennen wäre, das antikisierend als Petropolis bezeichnet und als künstliche Stadt mit dem ihr eigenen Mythos aus dem zeitlichen Kontinuum herausgenommen wird; in allen drei folgenden Zitaten aus den Jahren 1916 bzw. 1918 repräsentiert Petersburg einen Ort des Sterbens (das polyvalente Adjektiv „prozračnyj" nimmt hier eine dementsprechende Bedeutung an) und das Reich Proserpinas, der römischen Göttin der Unterwelt: „Prozračnaja vesna/ V zelenyj puch Petropol' odevaet", „V Petropole prozračnom my umrem./ Gde vlastvuet nad nami Prozerpina" bzw. „Prozračnaja zvezda, bluždajuščij ogon' / Tvoj brat, Petropol', umiraet". (62) Die Bezeichnung „Petropolis" geht auf zwei Oden von Gavrila Deržavin zurück, vgl. die Zeilen aus „Videnie Murzy" (1783-84): „Petropol' s bašnjami dremal./ Neva iz urny čut' mel'kala". (63) Der Name Petropolis findet sich auch in der Ode „Javlenie Apollona i Dafny na Nevskom beregu" (1801), (64) die bereits im Titel auf die Verbindung zwischen Rußland und der Antike und damit auf die Kontinuität über die in Apollon personifizierte Kunst hinweist. Ein Indiz für das Herausstellen der Stadt aus dem Zeitkontinuum liefert auch die Zeile „V Peterburge my sojdemsja snova" (65), in der Petersburg als geistiger Ort der Begegnung in die Zukunft projiziert wird; das Gedicht, aus dem die Zeile entnommen ist, entstand am

---

58) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.282

59) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.351

60) Mandel'stam 1981. Bd.IV, S.164

61) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.296

62) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.61 bzw. S.70

63) Gavrila Deržavin: Stichotvorenija. Sostavitel': A. Kučerov. Moskau 1958, S.36

64) Deržavin 1958, S.386

65) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.85

25.11.1920 — zu einem Zeitpunkt also, zu dem die Stadt bereits den Namen Petrograd trug.

Im Gegensatz zum künstlichen Petersburg entbehrt Moskau, zu dem Mandel'stam nie eine besondere Beziehung hatte, einer eigenen Zeitrechnung (die Moskauer Jahre gehen nur auf die Weigerung Nikolaj Tichonovs zurück, dem Ehepaar Mandel'stam eine Aufenthaltsgenehmigung für Leningrad zu gewähren): Unter den zu Beginn der Dreißigerjahre immer stärker werdenden politischen Repressionen scheint für Mandel'stam keine Entwicklung mehr möglich zu sein — die Zeit kommt zum Stillstand, ausgedrückt im „buddhistischen Sommer“, der im 1932 verfaßten Gedicht „Polnoč' v Moskve“ die Kulisse abgibt. (66) Die negative Konnotation des Buddhismus als Nicht-Entwicklung in Verbindung mit Moskau hebt Nadežda Mandel'stam im ersten Band ihrer Erinnerungen hervor:

Eine solche [rein mechanische] Bewegung war für O. M. gleichbedeutend mit Bewegungslosigkeit, mit Buddhismus, mit Wladimir Solowjows „Feldzug barbarischer Pferdewagen“. Eben deshalb bezeichnete er Moskau als buddhistisch — „ich bin nach Moskau zurückgekehrt, nein, ich bin gegen meinen Willen in das buddhistische Moskau zurückgebracht worden“. Die ständig bei uns geführten Gespräche über das neue Leben und die Zukunft des tausendjährigen Reiches mit seinem nie endenwollenden Fortschritt machten O. M. zornig. In diesen Theorien vermutete er den überlieferten „altslawischen Traum vom Stillstand der Geschichte“.

(67)

Trotz dieses Stillstandes ermöglicht Moskau Kontinuität über die Kunst, wobei auch hier Rembrandt als einer der Träger dieser Kontinuität fungiert:

Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфом.  
 К Рембрандту входит в гости Рафаэль.  
 Он с Моцартом в Москве души не чает —  
 За карий глаз, за воробьиный хмель.

(68)

---

66) Mandel'stam 1967. Bd. I, S.182 ff.

67) Nadeschda Mandelstam: Das Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie. Aus dem Russischen von Elisabeth Mahler. Frankfurt am Main 1973, S.247

68) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.184

Neben Petersburg zieht Mandel'stam auch die Krim als südliches, mit den mediterranen Kulturkreisen in Beziehung gebrachtes Gegenstück zur Tradierung kultureller Werte heran, wobei er die Halbinsel einmal mit ihrem griechischen Namen „Tauris“ versieht (69) und sie als „krymskaja Éllada“ (70) bezeichnet (Kontakt zur griechischen Kultur — vgl. auch die Zeile „V kamenistoj Tavride nauka Éllady“ (71)), um sie an anderer Stelle freilich in seine Auseinandersetzung mit Ovid einzubeziehen (72) (Kontakt zur römischen Kultur).

Das Anknüpfen an die griechische Kultur über die Krim (als Tauris) ist bereits in den Anfangszeilen von Konstantin Batjuškovs Gedicht „Tavrida“ vorgegeben:

Друг милый, ангел мой! сокроемся туда,  
Где волны кроткие Тавриду омывают  
И Фебовы лучи с любовью озаряют  
Им Древней Греции священные места.  
(73)

Nachdem wir die verschiedenen Formen der Kontinuität bei Mandel'stam gezeigt haben, wollen wir anschließend die analogen Erscheinungen in der Poetik der ukrainischen Neoklassiker hervorheben.

Auch in ihren Werken tritt der Gegensatz zwischen den ewigen und absolut gesetzten Werten der Kunst und der relativen Bedingtheit in ihrer jeweiligen Anpassung und Neuinterpretation hervor, der „unerschütterlichen Wertskala“ Mandel'stams entspricht Jurij Klens Postulat von der unveränderten Identität des Künstlers (in diesem Fall Dantes) inmitten eines sich wandelnden politisch-kulturellen Umfeldes: „Ja ne zminyvs'; minjavsja til'ky čas / minjalys' sposoby j metoda smerty.“ (74) Dieser Feststellung steht aber wie bei Mandel'stam der Umstand entgegen, daß Klen die literarische

---

69) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.62

70) Mandel'stam 1981. Bd.IV, S.102

71) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.64

72) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.139, Nr.184

73) Konstantin Batjuškov: Izbrannaja lirika. Sostavitel': K. Pigarev. Moskau 1979, S.68

74) Klen 1957, S.106

Tradition sehr wohl abändert und damit dynamisiert: Seine „Hölle“ (in „Popil imperij“) verwendet zwar (als kontinuieritätsstiftende Faktoren) die Terzinen der „Göttlichen Komödie“ und bringt einen Führer ins Spiel, der den Dichter bei dessen Gang durch die Hölle geleitet, ist aber in den stalinistischen Straflagern des 20. Jahrhunderts angesiedelt; als Begleiter fungiert nicht mehr Vergil, sondern Dante selbst, der darauf im Text auch angesprochen wird: „kolys' vodyv Vergilij, tvij predteča“. (75) Analog zu dieser Neugestaltung verlegt Klen die Walpurgisnacht vom Harz in die Bayrischen Alpen, wohin sich Adolf Hitler zurückgezogen hat, und läßt Faust erklären, daß die alte Tradition aufgegeben worden sei. (76)

In der literarischen Auseinandersetzung mit Goethes Faust plädiert auch Pavlo Fylypovyč in einem Gedicht anlässlich des 100. Todestages des deutschen Dichters für einen dynamischen Umgang mit dem literarischen Erbe, wobei diese Haltung freilich stark mit der damaligen politischen Linie übereinstimmt (wir zitieren die Terzette des 1932 verfaßten Sonetts):

Не вертерівський жаль, не олімпійський спокій,  
Що крізь мінливі дні і бистроплинні роки  
Шукає сяєва незмінної краси, —

Із фавстових рамен старі зірвавши шати,  
Бажання все спізнати і дум порив крилатий  
У спадщині своїй найкращій віддаси

Тим, що воліють світ новий побудувати!  
(77)

Betrachtet Mandel'stam das literarische Erbe („nasledstvo“) 1914 als rein innerliterarisches Phänomen, steht bei Fylypovyč, der behauptet, nicht in die Vergangenheit verliebt zu sein, (78) das Erbe („spadščyna“) fast 20 Jahre später als sozialer Auftrag; beiden Dichtern gemeinsam ist freilich der Verweis auf den Menschen als Maßstab der Überlieferung. Für Fylypovyč

---

75) Klen 1957, S.145

76) Klen 1957, S.280

77) Fylypovyč 1957, S.127

78) Fylypovyč 1957, S.31

ist die antike Malerei folgerichtig nur dann von Interesse, wenn „durch die Farben das weise und klare menschliche Antlitz hindurchschimmert“. (79)

Anders als Fylypovyč verschiebt Maksym Ryl's'kyj „beim Bauen neuer Fundamente“ den Akzent auf das Erhalten des Altbewährten, das gleichberechtigt neben den neuen Gedanken stehen soll:

Хай же згадають дочки та сини,  
Що їм будуем підмурівок новий  
Не тільки з юних поривів ясних,  
Але і з давніх мислей золотих.  
(80)

Richtet sich bei Mandel'stam die Kunst gegen das Vergessen, so überträgt Fylypovyč die Erinnerung auf den Künstler selbst: „I tych, chto vylekav neperemožnu mriju,/ Mystectvo sonjašne, ne možem my zabut'.“ (81) Die Verbindung von Kunst und Sonne existiert auch bei Mandel'stam, wo sie sogar zum Zentrum der poetischen Kontinuität wird, vgl: „Voskresnu ja skazat', čto solnce svetit.“ (82)

Eine beinahe wörtliche Übereinstimmung zu Mandel'stams Zeilen: „Ja polučil blažennoe nasledstvo/ Čužich pevcov bluždajuščie sny“ (83) findet sich in Fylypovyčs Oedicht „Ne sonce — pjana šynkarka“: „А ja (spadkojemec' Feba !)/ V ujavi use zjednav“. (84) Ist bei Mandel'stam die Erbschaft passiv als Empfangen gezeichnet, so stellt Fylypovyč diesen Prozeß in substantivierter Form dar. Die Verbindung „Erbe des Apolls“ weist darüberhinaus auf einen neoklassischen Zug in seiner Poetik hin; die „Träume“ Mandel'stams decken sich semantisch mit der „Phantasie“ Fylypovyčs.

In Zusammenhang mit Mandel'stams „Hagia Sophia“ haben wir bereits auf die Rolle von Théophile Gautiers Gedicht „L'Art“ hingewiesen, über das

---

79) Antolohija ukrajins'koji poeziji. Tom 4: Ukrajins'ka radjans'ka poezija. Hrsg: Stepan Kryžanivs'kyj. Kiev 1985, S.167 (in Folge zitiert als: Antolohija 1985)

80) Ryl's'kyj 1961. Bd.IV, S.10

81) Fylypovyč 1957, S.112

82) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.233

83) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.41

84) Fylypovyč 1957, S.42



sich eine Verbindung zur Kiever Neoklassik ergibt. Mychajlo Draj-Chmara übersetzte dieses Gedicht und änderte dabei die für Mandel'stam zentrale Feststellung „Le buste survit à la cité“ zu einer direkten Anrede, die ebenfalls die Forderung nach Kontinuität enthält: „Statuje, perežyveš mista!“ (85)

Die von Gautier anhand der Plastik getroffene Feststellung vom Weiterwirken der Kunst nimmt Fylypovyč 1922 auf und betont die Unsterblichkeit des Künstlers in seinen Werken:

І непомітно передай вікам  
 Оті пилни сховані насіння.  
 Смерть не мене, і ти загинеш сам,  
 Та безліч раз зійдуть твої творіння.  
 (86)

Drei Jahre später koppelt er die Kontinuität der Kunst mit der Porzellanmanufaktur des Klosters Mežyhirja; die Gleichsetzung von Handwerk und Kunst entspricht der Poetik Mandel'stams, in der die Begriffe „Handwerk“ und „Arbeit“ mit kreativem Schaffen verbunden sind:

Там крізь минулого тумани  
 Мистецтва ще горять сузір'я,  
 Там квітами із порцеляни  
 Вквітчалось тихе Межигір'я.  
 (87)

Kontinuität via Literatur über den Tod des Dichters hinaus bringt ein Gedicht Ryl's'kyjs aus den Jahren 1911-1918:

Коли на могилі моїй  
 Зелена затужить трава, —  
 Читатиме хтось ці пісні,  
 Нескінчені тихі слова.

І скаже: він жив і горів, —  
 А що ж зосталось по йому?  
 Чи він не зогнив, як усі?  
 Чи ночі розвіяв пітьму?

---

85) Draj-Chmara 1964, S.247

86) Fylypovyč 1957, S.113

87) Fylypovyč 1957, S.111

Читачу! Вглибися у те,  
 Чим я свою пісню зогрів,  
 І, може, почуєш ти щось,  
 Що більше од звуків і слів.

І може, як птах в вишині,  
 Побачивши брата свого,  
 Затужить твій стомлений дух  
 І кине свій ключ до мого!

Побачиш ти в пісні моїй  
 Луку своїх власних надій...  
 Читачу! Поглянь, усміхнись:  
 Я твій, я не вмер, я живий!  
 (88)

I/1+2 rufen die ersten zwei Zeilen von Taras Ševčenkos Gedicht „Zapovit“ in Erinnerung: „Jak umru, to pochovajte/ Mene na mohyli“, (89) I/3+4 zeigen die Kontinuität wechselseitig zuerst aus der Position des Lesers (in die Zukunft verlegt), dann aus der des Autors (in Form des nicht vollendeten und dadurch als weiterwirkender Prozeß dargestellten Werkes).

Strophe II stellt das Fortwirken des literarischen Werkes direkt in Frage (Z2), während Strophe III eine diesbezügliche Möglichkeit (Z3) und den Umstand andeutet, daß der Text über seinen materiellen Träger hinausweist (Z4). Wie diese zusätzliche Dimension aussieht, wird allerdings offengelassen („počuješ ty ščos“). Darüberhinaus wechselt das Gedicht zu Beginn der Strophe III durch den Vokativ „Čytaču!“ aus der Form eines Berichtes in ein Gespräch mit dem Leser.

Dieses Konzept wird in Strophe IV noch verstärkt, denn Ryl's'kyj nimmt in ihr eine der zentralen Chiffren des Kulturraumes, den Vogel, in seinen Text hinein (Z1) und hebt daran anschließend in Z4 die der Dichtung inhärente Dialogizität hervor. Das Gedicht wird zum Gespräch über Zeit und Raum hinweg. Die Zeile „I kyne svij klyč do moho!“ entspricht der dialogischen Konzeption Mandel'stams in der geistigen Begegnung mit dem französischen Impressionisten Paul Signac: „Pri pervych že zvukach étoj bodrjaščej i

---

88) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.143

89) Taras Ševčenko: Kobzar. Kiev 1985, S.309

ukrepljajuščeje nergy teorii ja počuvstvoval drož' novizny, kak budto menja okliknuli po imeni..." (90)

Die abschließenden zwei Zeilen von Ryl's'kyjs Gedicht verweisen ebenfalls auf die Poetik Mandel'stams, für den das Lachen, das Ryl's'kyj vom Leser einfordert, nicht nur mit poetischer Kreativität, sondern — in Zusammenhang mit der vor-zivilisatorisch aufgefaßten Stellung des Kindes in seiner Poetik — mit dem Schöpfungsakt schlechthin zusammenfällt. So lautet die erste Strophe des Ende 1936 geschriebenen Gedichts „Roždenie ulybki“:

Когда заулыбается дитя  
С развилкой и горести и сласти,  
Концы его улыбки, не шутя,  
Уходят в океанское безвластье.  
(91)

Die hier nur implizit vorhandene Funktion des Lachens als Akt des politischen Widerstandes tritt in einem zur gleichen Zeit verfaßten Gedicht (wiederum in Verbindung mit dem Kind) offen hervor und wird gemeinsam mit dem Weg als Sinnbild für Weite und Freiheit zum Garant für die bedrängte Identität des Künstlers:

Подивлюсь на мир еще немного,  
На детей и на снега  
Но улыбка неподкупна, как дорога,  
Непослушна, не слуга.  
(92)

Die letzte Zeile Ryl's'kyjs („Ja tvij, ja ne vmer, ja žyvyj!“), der die Unbestechlichkeit übrigens 1928 mit dem Wort koppelt („A slova družn'oho za hroši ne kupyty!“ (93)), betont sowohl die Kontinuität als Weiterleben des Dichters (zuerst negativ — „ja ne vmer“ — dann positiv ausgedrückt — „Ja žyvyj!“) als auch die Dialogizität — der Leser steht gleichberechtigt („Ja tvij“) neben dem Dichter. Auch zu dieser Zeile existiert bei Mandel'stam ein Gegenstück. Im Jänner 1937 schreibt er zu Beginn eines Gedichts: „Ešče ne

---

90) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.145

91) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.234

92) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.224

93) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.256

umer ja, ešče ja ne odin". (94) In einer Variante, in der die erste Person durch die zweite ersetzt ist, nimmt die Zeile den Charakter eines Dialoges an: „Ešče ne umer ty, ešče ty ne odin". (95)

Was die Kontinuität im Werk Mykola Zerovs betrifft, so kann gesagt werden, daß in seinem Sonett „Toj samyj" (1931) wie auch bei Mandel'stam die Erinnerung die Funktion der Kontinuität übernimmt, die aber von der Gegenwart aufgegeben wird. Die „neue Ära" bekommt dabei im Jahr 1931 eine negative, politisch konnotierte Semantik zugesprochen, die mit Mandel'stams Verwendung des Wortes „vek" als „Jahrhundert der Unterdrückung" übereinstimmt:

Чи ж людська споминка така слаба?  
 Чи то його, минулих днів остаток,  
 Пожертви мусила нова доба?  
 (96)

Die kulturelle Kontinuität ist im Werk Zerovs analog zu Mandel'stam sowohl an bestimmte Orte, die einen Bezug zur Antike aufweisen, als auch an literarische Texte gebunden. Das Draž-Chmara gewidmete Sonett „Partenit" (1927) (der Titel bezieht sich auf einen Artemis-Tempel auf der Krim) eröffnet durch die Darstellung von Figuren aus der griechischen Mythologie eine weitere Parallele zum Werk Mandel'stams:

Літа минають, не минає міт!  
 Тут ще цвітуть дива Архіпелага —  
 Орестів жах, Піладова звитяга  
 І смертний Іфігенії привіт.  
 (97)

Die Tradierung über die Literatur, die bei Mandel'stam die gesamte Literaturgeschichte von Homer an bis ins 19. Jahrhundert hinauf zu Dickens oder Tjutčev umfaßt, nimmt bei Zerov einen ähnlich weiten Raum ein und reicht vom Gilgamesch-Epos über Vergil und Gogol' bis zu Konstantin Fofanov — einem Schriftsteller also, der der Generation unmittelbar vor

---

94) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.239

95) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.368

96) Zerov 1966, S.39

97) Zerov 1966, S.23

Zerov angehörte und dessen Lebensdaten sich mit denen Zerovs teilweise decken (Fofanov starb 1911).

Das Sonett „Gil'gameš" ist in dem Band „Kamena" (1924) enthalten:

Ут-Напіштиме, давній предку мій,  
Загублений в далекім океані...  
Я Гільгамеш, прославлений на брані,  
Я цар Урука, кат і лиходій.

Я друга мав. На щастя й супокій  
Він повернув мої змагання п'яні,  
І от умер мій добрий Еабані,  
І клятих дум мене бентежить рій.

Порадь мене, мій предку староденний,  
Як людський вік продовжити нужденний,  
Як доступитись загадок буття.

А ветхий дід, мов особливу ласку,  
Рипить йому, провадить вічну казку:  
Рай та потоп, та дерево життя...  
(98)

Bereits die Anfangszeile hebt in der direkten Rede und im Vokativ die zeitliche Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf und ermöglicht dadurch die Identifikation des lyrischen Ichs mit Gilgamesch in den Zeilen I/3+4.

Nach dem zweiten Quartett, das ohne Bezug zur Gegenwart bleibt, verbindet das erste Terzett die diachrone Beziehung zur Vergangenheit (wiederum im Vokativ „predku" in Zeile III/1) mit der synchronen Bewältigung der Gegenwart, die in Zeile III/2 mit den Worten „Ijuds'kyj vik" bezeichnet wird.

Die Zeile IV/2 schließlich bringt das im gesamten Text präsenste unbegrenzte Weiterleben der Kunst mithilfe des Künstlers auf die epigrammatische Formel „provadyt' vičnu kazku".

Die in diesem Text vorhandene Verknüpfung von diachronen und synchronen Elementen findet außerhalb der Textebene insofern ihre Fortsetzung, als Zerov das Gilgamesch-Epos mit der zeitgenössischen

---

98) Mykola Zerov: Kamena. Kiev 1924, S.13

russischen Literatur verknüpft hat: In den selbstverfaßten Anmerkungen zu seinen Gedichten erwähnt er die Übersetzung Nikolaj Gumilevs aus dem Jahr 1919: „Prekrasnyj rosijs'kyj pereklad poemy naležyt' pokijnomu Gumil'ovu (Spb.1919).“ (99)

Anhand des Beispiels von Vergil (im Sonett „Vergilij“ aus dem Jahr 1933) deutet Zerov die Kontinuität der Kultur als einen von der konkreten, einzelnen Persönlichkeit getragenen Prozeß: „Toj čas mynuv — i Rym, i cezariv dila/ Ruka istoriji do trun povolokla“ (100) stimmt semantisch mit Mandel'stams Zeilen „Ne gorod Rim živet sredi vekov/ A mesto čeloveka vo vselennoj“ (101) genau überein; Mandel'stams „Ort des Menschen“ wird in Zerovs Gedicht vom Werk Vergils eingenommen: „Ta vin [Vergilij] žyve, i dzvin hučnych joho poem/ Donyni snyt'sja nam rydannjamy Didony“.

Über Vergil und Gogol's „unverwischte Spur“ („Gogolja nevytravlenyj slid“ (102)) des Sonetts „Stepovi dorohy“ (1934) führt die literarische Traditionslinie zu Konstantin Fofanovs Sonett „Est' dobre serdca...“. Zerov zieht dieses Gedicht als Subtext für sein eigenes Sonett „Čytajučy poeta“ (1932) heran, baut es aber im Gegensatz zu Mandel'stams Zitiertechnik, die den Subtext in kurze „Mikrozitate“ aufsplittert und diese dann in den Eigentext einstreut, nicht organisch in den eigenen Text ein, sondern setzt Fremd- und Eigentext semantisch und syntaktisch klar voneinander ab — Zerovs Quartette stellen die Übersetzung von Fofanovs Quartetten dar, die in den Terzetten dann kommentiert werden:

Стара романтико!.. Жива ти ще в поетах!  
Щоб так накульгувать у стансах і сонетах —  
І свято вірити в безсмертну міць свою!

І справді — що таким знавцтва суд убогий?  
Чи проти забуття не встоять у бою  
Романси натрутні і томи антологій?  
(103)

---

99) Zerov 1924, S.65

100) Zerov 1966, S.79

101) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.40

102) Zerov 1966, S.72

103) Zerov 1966, S.82

Das Ankämpfen der Literatur gegen das Vergessen, das in den letzten zwei Zeilen zum Ausdruck kommt, bildet das semantische Gegenstück zu Mandel'stams bereits zitierter Feststellung: „My čitaem knigu, čtoby zapomnit’”. (104)

Ein Vergleich zwischen Mandel'stam und Draj-Chmara soll dieses Kapitel abschließen: Wir haben gezeigt, wie Mandel'stam während der Verbannung in Voronež seine eigene Persönlichkeit mithilfe ihm nahestehender Künstler anderer Epochen und Kulturen, wie Rembrandt und François Villon, zu bestimmen und abzusichern versucht. Draj-Chmara seinerseits definiert 1935, als er erneut verhaftet wird, seine eigene Identität mithilfe von Thomas Morus: Obwohl der Henker das „unbeugsame Haupt” des englischen Humanisten abgehackt hat, wird dessen Werk weiterleben:

А казка жила й жила — безсмертна —  
окривши слави крилом ешафот,  
заходила й сходила, але не меркла,  
зоряла, як синя зоря, з висот.  
(105)

---

104) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.166

105) Draj-Chmara 1964, S.117

## 3.2.

Im vorangegangenen Kapitel haben wir gezeigt, wie der Zeitbegriff in Verbindung mit dem Kunstwerk als Kontinuität aufgefaßt wird und über Vergangenheit und Gegenwart bis in die Zukunft hineinwirkt; dabei bewegt sich die „künstlerische“ Zeit zwar in anderem Tempo als die objektive zeitliche Abfolge, aber dennoch in die gleiche Richtung, sodaß sich zwei Stränge ergeben, die zueinander in Beziehung stehen und einander überschneiden. Im Gegensatz zu dieser linearen Konzeption steht das kreisförmige Modell der Bewegung in Zyklen, deren Endpunkt gleichzeitig auch den Anfang darstellt und umgekehrt.

In „Razgovor o Dante“ übernimmt Mandel'stam den kreisförmigen Aufbau der „Göttlichen Komödie“ und spricht von der „Kreisförmigkeit der Zeit, für die ein Jahrtausend weniger ist als ein Wimpernzucken“, (106) wobei er der chronologischen zeitlichen Abfolge die zeitliche Dimension des Kunstwerks entgegenstellt. Den durch die Kreisform implizierten Gedanken der Wiederholung spricht Mandel'stam in seinem Aufsatz „Devjatnadcatyj vek“ direkt aus: Um den geistigen Stillstand des 19. Jahrhunderts zu überwinden, fordert er eine Rückbesinnung auf die kulturellen Werte des 18. Jahrhunderts und bringt damit jene Strategie der kulturellen Evolution ins Spiel, die die russischen Formalisten für die literarische Entwicklung konstatiert haben, nämlich die Bekämpfung des vorigen Modells mithilfe des vorvorigen. (107)

Um zu zeigen, daß die Musik für Mandel'stam als gleichberechtigter Bestandteil der Kunst bezüglich des Zeitkontinuums dieselben Merkmale aufweist wie die Literatur, haben wir bereits ein Zitat aus dem Fragment gebliebenen Aufsatz „Puškin i Skrjabin“ gebracht. Auch hinsichtlich des zyklischen Modells stellt Mandel'stam in diesem Aufsatz eine Verbindung zwischen Musik und Literatur her und sieht in der Gestalt der Phädra aus dem „Hippolytos“ des Euripides sowie der Antigone des Sophokles den Ausgangspunkt der Musik schlechthin: „Muzyka soveršila krug i vernulas' tuda, otkuda ona vyšla: snova Fedra kličet kormilicu, snova Antigona

---

106) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.366

107) vgl. Mandel'stam 1971. Bd.II, S.283



trebuet pogrebenija i vozlijanija dlja milogo bratnego tela.” (108) Die in diesem Zitat beschriebene kreisförmige Bewegung wird in der letzten Strophe des Gedichtes „Silentium” (1910) als Aufforderung an die Göttin Aphrodite ausgesprochen (wir zitieren die Strophen III und IV):

Да обретут мои уста  
Первоначальную немоту,  
Как кристаллическую ноту,  
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,  
И слово в музыку вернись,  
И сердце сердца устыдись,  
С первоосновой жизни слито!  
(109)

In Strophe III wird eine Stille vor den Worten angestrebt, die in ihrer Reinheit mit der Musik übereinstimmt; der in Z1+2 formulierte Wunsch, diesen Zustand zu erreichen, nimmt bereits die in Strophe IV als Aufforderung formulierte Rückkehr des Wortes in die Musik vorweg und führt den zentralen Gedanken jenes Gedichts weiter, das Mandel'stam als Subtext gedient hat: Fedor Tjutčev konstatierte in seinem 1830 verfaßten Gedicht „Silentium!” (bereits der Titel weist auf den appellativen Charakter dieses Textes hin) die Unvereinbarkeit von Gedanke und Wort. Diese These, um die das dreistrophige Gedicht kreist, befindet sich gleichsam als semantischer Schwerpunkt in der Mitte von Strophe II: „Mysl' izrečennaja est' lož'.” (110) Mandel'stam selbst verweist im Aufsatz „O prirode slova” auf seinen Subtext, wenn er auf das in der russischen Lyrik weitverbreitete Thema des Zweifels an der Fähigkeit des Wortes, Gefühle auszudrücken, zu sprechen kommt und (ohne Angabe von Quellen — Mandel'stams idealer Leser benötigt diese nicht) zwei Zeilen aus Tjutčevs Gedicht zitiert. (111)

Eine weitere Traditionslinie kann man zu Deržavins Ode „Roždenie krasoty” ziehen, in der die Geburt Aphrodites ebenfalls mit der Stille verbunden ist:

---

108) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.317

109) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.9

110) Fedor Tjutčev: Izbrannoe. Sostavitel': A. Petrov. Moskau 1985, S.46

111) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.247

Пену — в грудь; — и красота  
 В миг из волн морских родилась.  
 А взглянула лишь она,  
 Тотчас буря укротилась,  
 И настала тишина.  
 (112)

Mandel'stam selber stellt in seinem Aufsatz „Burja i natisk“ einen Zusammenhang zwischen Deržavin und Tjutčev her: „Naprjažennyj interes ko vsej ruskoj poézii v celom, načínaja ot moščno neuključezego Deržavina do — Èschila russkogo jambičeskogo sticha — Tjutčeva, predšestvoval futurizmu.“ (113)

Die mit der Kunst verbundene literarische Auseinandersetzung mit Aphrodite existiert bereits im Werk Ovids. Im Unterschied zu Mandel'stam verbindet Ovid die Göttin der Liebe nicht mit der Musik, sondern mit der Malerei, und sieht diese als eigentlichen Ausgangspunkt von Aphrodites Geburt. Im dritten Buch der „Ars amatoria“, Vers 402-403, spielt er auf das berühmte Gemälde des Apelles aus Kos an, das die aus dem Meer aufsteigende Venus darstellt: „Hätte sein Venusbild der Coer Apelles verheimlicht./ I žg' in der Meerflut noch heute die Göttin versteckt.“ (114)

Zurück zu Mandel'stams „Silentium“: Die Musik, in die das Wort zurückkehren soll, stellt für Kiril Taranovsky keine menschliche, sondern eine metaphysische Musik dar, die er als „the spontaneous language of being“ (115) bezeichnet und über die Mandel'stam seiner Ansicht nach noch unter dem Einfluß des Symbolismus steht. Ralph Dutli verweist auf die von Nikolaj Gumilev hervorgehobene Weiterführung der „Art poétique“ Paul Verlaines mit ihrem Eingangsvers „De la musique avant toute chose“ (116),

---

112) Deržavin 1958, S.359

113) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.346

114) Publius Ovidius Naso: Liebeskunst. Deutsch von W. Hertzberg. Frankfurt am Main 1990, S.72 (in Folge zitiert als: Ovid 1990).

115) Taranovsky 1976, S.122

116) Dutli 1985, S.74. Gumilevs Verweis stammt aus seinem 1916 im „Apollon“ erschienenen „Brief über die russische Poesie“: „„Silentium' s ego koldovskim prizyvaniem do-bytija — ostan'sja penoj, Afrodita, i slovo v muzyku vemis' — ne čto inoe, kak smeloe dogovarivanie verlenovskogo l'Art poétique.“ Zit. nach: Mandel'stam 1967. Bd.I, S.383

während Petra Hesse in ihrer Untersuchung über „Mythologie in moderner Lyrik“ Vjačeslav Ivanovs Gedicht „Muzyka“ als wichtigeren Subtext anführt (117).

Über den Schaum als Element der Geburt Aphrodites führt der Kreis wieder zurück zum Aufsatz über Puškin und Skrjabin, in dem Mandel'stam ein Umkehren und Zurückströmen der Zeit konstatiert, um dann festzustellen: „i novyj Orfej brosaet svoju liru v klokočuščuju penu“. (118)

1917 illustriert Mandel'stam anhand der Göttin der Unterwelt das zyklische Modell und bezieht dabei die Existenz des lyrischen Ichs mit ein: „No zdes' duša moja vstupaet, / Kak Persefona, v legkij krug“ (119); der Kreis verweist auf den Umstand, daß Persephone eine Hälfte jedes Jahres als Königin der Unterwelt bei ihrem Gatten Hades und die andere auf Erden verbrachte.

Weniger anspielungsreich baut Mandel'stam 1911 (ein Jahr nach „Silentium“) den Sonnengott Helios, der auch Phoibos genannt wurde, in sein zyklisches Modell ein. Das erste der aus je einem Distichon bestehenden Scherzgedichte des von Mandel'stam erfundenen römischen Poeten Gaius Stultius lautet: „Katitsja po nebu Feb v svoej zolotoj kolesnice, / Zavtra tem že putem on vozvratitsja nazad.“ (120)

117) Petra Hesse: *Mythologie in moderner Lyrik: Osip É. Mandel'stam vor dem Hintergrund des „Silbernen Zeitalters“*. Bern 1989, S. 202 (enthält auf S.201-210 auch eine ausführliche Analyse von „Silentium“).

118) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.314

119) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.64 f.

120) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.291 — vgl auch mögliche Subtexte: Vergils „Aeneis“: „[...] und es nahte indessen im Kreislauf/ Schon mit hellerem Lichte der Tag und verscheuchte das Dunkel.“ sowie: „Wenn nicht der rosige Phoebus die müden Rosse geborgen/ Hätte im Meer und das Dunkel gebracht mit dem sinkenden Tage.“

In: Publius Vergilius Maro: *Aeneis. Epos in zwölf Gesängen*. Übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Plankl. Stuttgart 1989, S. 265 bzw. 322 (in Folge zitiert als: Vergil 1989).

Vgl. weiters Ovid, *Ars Amatoria*, I.Buch, Vers 329-330: „Hätte nicht mitten im Lauf anhaltend Phöbus den Wagen/ Und das Gespann rückwärts wieder gen Morgen gelenkt.“ In: Ovid 1990, S.20.

Vgl. auch: *Tristia* I/8, Vers 1+2: „Rückwärts zum Ursprung empor aus der Meerflut werden die Flüsse/ gleiten, der Gott des Lichts lenkt seine Rosse zurück;“.

Neben den mythologischen Gestalten der Antike zieht Mandel'stam auch jene Dichter, die für ihn Vorbildwirkung gehabt haben, zur Illustration des zyklischen Modells heran — bezeichnenderweise steht der diesbezügliche Passus im Rohentwurf zu „Razgovor o Dante“: „Pričina, počemu ich oskorbili bursackoj kličkoj «klassikov», zaključaetsja imenno v tom, što s nimi nužno kuda-to bežat' po éllipsu dinamičeskogo bessmertija“.

(121)

Ganz deutlich kann man hier den Aspekt der Dynamik ablesen, der Mandel'stam den statisch interpretierten Begriff „Klassiker“ pejorativ verwenden läßt. Dichtung wird mit Bewegung auf einer Linie gleichgesetzt, die wieder an ihren Ausgangspunkt zurückführt, aber durch eine nie abgeschlossene dynamische Prozeßhaftigkeit charakterisiert wird.

Die kreisförmige Bewegung der „Klassiker“ wird in einer Würdigung Fedor Sologubs 1924 speziell für die russische Lyrik konstatiert:

Тагут, тагут тютчевские снега через полвека, Тютчев спускается к нашим домам: это второй акт, необходимый, как — выдыхание после вдыхания, как гласная в слогe после согласной, это не переключка, даже не продолжение, а кругооборот вещества, великий оборот *естества* в русской поэзии с ее Альпами и равнинами.

(122)

So wie im mehr als zehn Jahre früher verfaßten Gedicht „Silentium“ zieht Mandel'stam Fedor Tjutčev heran, um implizit seine eigene Poetik zu definieren, die ja als untergeordnetes System der in dem Zitat angeführten gesamten russischen Poesie untersteht, und legt damit eines seiner zentralen poetischen Verfahren bloß: die Bestimmung eigener Positionen in der auf dem Dialog beruhenden Auseinandersetzung mit anderen Autoren. Die in „Razgovor o Dante“ umrissenen Grundsätze des italienischen Vorgängers wie auch die auf einzelne Passagen von Mandel'stams Werk verteilten Verweise auf Fedor Tjutčev, den Vorgänger in der eigenen, nationalen literarischen Tradition, stellen nicht nur Fremd-, sondern in stärkerem Maße sogar Selbstbestimmung der eigenen Poetik dar. Dieser Prozeß des

---

In: Publius Ovidius Naso: Briefe aus der Verbannung. Lat.-dt. Übertragen von Wilhelm Willige. Zürich 1963, S.45 (in Folge zitiert als: Ovid 1963).

121) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.183

122) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.356 f.

Erarbeitens eigener Positionen in der Auseinandersetzung mit anderen literarischen Systemen, der das eigene System nicht als a priori gegebene, unveränderliche Tatsache, sondern als Stadium einer nie zum Stillstand kommenden Entwicklung begreift, mag wohl auch die Ursache dafür sein, daß Mandel'stams Poetik kein in sich abgeschlossenes System, sondern eine heterogene Verknüpfung von teilweise divergierenden Subpoetiken darstellt, die sich einander sogar direkt widersprechen können. Andererseits ist gerade diese dynamische Prozeßhaftigkeit erst die Voraussetzung für das stetige Integrieren fremder Elemente in das eigene System.

In dem zuvor angeführten Zitat wird auch auf eines der Verfahren sowie ein zentrales Material dieser Poetik verwiesen. Die in unserer Arbeit schon erwähnte Verbindung von Literatur und Organismus als Blutsverwandtschaft zwischen Mandel'stam und Villon erfährt hier in der Gleichsetzung von Atmen und Schreiben („vydychanie posle vdychanija“) eine weitere wichtige Variante, und die „Alpen und Ebenen“ der russischen Poesie lassen den Stein anklingen, der von Mandel'stam als Material des Bauens und — als damit verbundene Tätigkeit — auch des Schreibens ins Zentrum seines Werkes gerückt wird und im Wechsel der Landschaftsformationen ebenfalls Elemente des zyklischen Modells repräsentiert.

Gelten die zuvor getroffenen Aussagen für die gesamte russische Lyrik, so illustriert Mandel'stam in seinem Aufsatz „Burja i natisk“ den von ihm postulierten „Kreislauf der Elemente in der russischen Poesie“ anhand von Symbolismus und Futurismus und konstatiert dabei deren Scheitern aufgrund des Fehlens einer dynamischen Entwicklung. Der „Wunsch, zu erstarren“ ist Mandel'stams Konzept eines immerwährenden Prozesses diametral entgegengesetzt:

Оба главные течения обнаружили желание застыть на гребне и в этом желании потерпели неудачу, так как история, подготавливая гребни новых волн, в назначенное время властно повелела им пойти на убыль, возвратиться в лоно общей материнской стихии языка и поэзии.

(123)

---

123) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.340; zur Darstellung des zyklischen Modells durch die Meereswellen vgl. die Zeile „Bežit volna — volnoj volne chrebet lomaja“. Mandel'stam 1967. Bd.I, S.222

Über die russische Lyrik generell und zwei ihrer Strömungen engt Mandel'stam als dritten Schritt das zyklische Modell auf den künstlerischen Text in seiner Materialität ein, indem er diesen in „Razgovor o Dante“ als in sich geschlossenes System bezeichnet (vgl. den kreisförmigen Aufbau der „Göttlichen Komödie“!). Die Gleichsetzung Text - Wort (und damit Text - Zeichen) läßt annehmen, daß Mandel'stam sich mit den parallel zu seinem Schaffen entstandenen Theorien der russischen Formalisten (die allerdings noch ohne den Zeichenbegriff operierten) auseinandergesetzt hat (es existiert auch ein Brief Mandel'stams an Jurij Tynjanov).

Im folgenden Zitat führt Mandel'stam selber den Terminus „Zyklus“ als dynamisches Gegengewicht zum erstarrten „fertigen Sinn“ in die Diskussion ein:

Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная лирическая композиция — необходимо рассматривать как единое слово. Когда мы произносим, например, «солнце», мы не выбрасываем из себя готового смысла, — это был бы семантический выкидыш, — но переживаем своеобразный цикл.  
(124)

Im Sinne des Zyklus, den der künstlerische Text darstellt, nähern sich auch die Textgrenzen aneinander an: „Udlinjajas', poéma udaljaetsja ot svoego konca, a samyj konec nastupaet nečajanno i zvučit kak načalo.“ (125)

In den Gedichten selbst besteht die Annäherung von Textanfang und Textende entweder auf der semantischen Ebene: „V cep' sočetajutsja snova/ Pervonačal'nye zven'ja“ (126) oder auf der Ebene der Syntax. Die erste und die letzte Zeile des Gedichts sind in diesem Falle parallel strukturiert: „Ja budu metat'sja po taboru ulicy temnoj“ versus „I nekomu molvit': «iz tabora ulicy temnoj»...“ (127)

In wesentlich höherem Maße ist die „Grifel'naja oda“, Mandel'stams am stärksten verschlüsseltes Gedicht, vom zyklischen Modell geprägt, welches

---

124) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.374

125) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.374

126) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.124

127) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.116

hier die gesamte Struktur des aus neun Strophen bestehenden Gedichts durchzieht und zu einem dominanten Faktor des Textaufbaus wird:

Звезда с звездой — могучий стык,  
 Кремнистый путь из старой песни,  
 Кремня и воздуха язык,  
 Кремень с водой, с подковой перстень,  
 На мягком сланце облаков  
 Молочный грифельный рисунок —  
 Не ученичество миров,  
 А бред овечьих полусонок.

Мы стоя спим в густой ночи  
 Под теплой шапкою овечьей.  
 Обратно в крепь родник журчит  
 Цепочкой, пеночкой и речью.  
 Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг  
 Свинцовой палочкой молочной,  
 Здесь созревает черновик  
 Учеников воды проточной.

Крутые козы города;  
 Кремней могучее слоенье:  
 И все-таки еще гряда —  
 Овечьи церкви и селенья!  
 Им проповедует отвес,  
 Вода их учит, точит время,  
 И воздуха прозрачный лес  
 Уже давно пресыщен всеми.

Как мертвый шершень, возле сот,  
 День пестрый выметен с позором.  
 И ночь-коршунница несет  
 Горящий мел и грифель кормит.  
 С иконоборческой доски  
 Стереть дневные впечатленья,  
 И, как птенца, стряхнуть с руки  
 Уже прозрачные виденья!

Плод нарывал. Зрел виноград.  
 День бушевал, как день бушует.  
 И в бабки нежная игра,  
 И в полдень злых овчарок шубы;  
 Как мусор с ледяных высот —  
 Изнанка образов зеленых —  
 Вода голодная течет,  
 Крутятся, играя, как звереныш,

И как паук ползет ко мне,  
 Где каждый стык луной обрызган,  
 На изумленной крутизне  
 Я слышу грифельные визги.  
 Твой ли, память, голоса  
 Учительствуют, ночь ломая,  
 Бросая грифели лесам,  
 Из птичьих клювов вырывая?

Мы только с голоса пойдем,  
 Что там царапалось, боролось,  
 И черствый грифель поведем  
 Туда, куда укажет голос.  
 Ломаю ночь, горящий мел,  
 Для твердой записи мгновенной.  
 Меняю шум на пенье стрел  
 Меняю строй на стрепет гневный.

Кто я? Не каменщик прямой,  
 Не кровельщик, не корабельщик:  
 Двuruшник я, с двойной душой.  
 Я ночи друг, я дня застерлыщик.  
 Блажен, кто называл кремень  
 Учеником воды проточной.  
 Блажен, кто завязал ремень  
 Подошва гор на твердой почве.

И я теперь учу дневник  
 Царапин грифельного лета,  
 Кремня и воздуха язык  
 С прослойкой тьмы, с прослойкой света,  
 И я хочу вложить персты  
 В кремнистый путь из старой песни,  
 Как в язву, заключая в стрык  
 Кремень с водой, с подковой перстень. (128)

Ehe wir auf den zyklischen Aufbau des Textes selbst eingehen, wollen wir darauf hinweisen, daß auch einer von Mandel'stams Subtexten um das Problem des Weiterwirkens von Kunst in der Zeit kreist. Es handelt sich dabei um Gavriila Deržavins letztes, unvollendet gebliebenes Gedicht „Nalennost“ aus dem Jahre 1816, mit dem sich Mandel'stam in seinem Aufsatz über das 19. Jahrhundert auseinandersetzt. Ehe er Deržavin zitiert, kommt

---

128) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.107 ff.



Mandel'stam auf die „Schiefertafel“, auf der Deržavin geschrieben hat, zu sprechen: Diese „Schiefertafel“ hat Mandel'stam dann als Titel seinem eigenen Text vorangestellt:

**Державин на пороге девятнадцатого столетия нацарапал на грифельной доске несколько стихов, которые могли бы послужить лейтмотивом всего грядущего столетия:**

**Река времен в своем теченьи  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и царей.  
А если кто и остается  
Чрез звуки лиры и трубы,  
То вечности жерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы.  
(129)**

Mandel'stam ruft den Vorgänger hier als einen Zeugen der Geschichtslosigkeit und des Stillstands des 19. Jahrhunderts auf, das in Deržavins Zeilen 4 bis 8 die Möglichkeit der Kontinuität über die Kunst („Črez zvuki liry i truby“) negiert. In Verbindung mit den Problemen der literarischen Entwicklung kommt im Aufsatz „O prirode slova“ der Name Deržavin erneut ins Spiel. Mandel'stam wendet sich hier entschieden gegen die Anwendung der Evolutionstheorie auf die Literatur (Mandel'stams Aufsatz erschien übrigens zuerst 1922, also fünf Jahre vor Jurij Tynjanovs Abhandlung über die literarische Evolution), da für ihn aufgrund des von uns aufgezeigten Konzeptes der Kontinuität das Kunstwerk aus dem Zeitkontinuum (und dadurch auch aus der literarischen Entwicklung) heraustritt und in die Gegenwart wirkt. Der Umstand, daß diese Prämisse für jedes Kunstwerk ungeachtet von dessen Entstehungszeit Gültigkeit besitzt, daß also in der Gegenwart die Kunstwerke aller Epochen gleichberechtigt nebeneinander stehen, muß den Gedanken einer aufsteigenden Entwicklung der Literatur, die ja implizit auch als qualitative „Verbesserung“ gewertet wird, für Mandel'stam unannehmbar machen:

**Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. [...] Теория**

---

129) Mandel'stam 1971. Bd. II, S. 276

прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое такое приобретение сопровождается утратой, потерей. [...] Автор «Бориса Годунова», если бы и хотел, не мог повторить лицейских стихов, совершенно, как теперь никто не напишет державинской оды. А кому что больше нравится, дело другое.  
(130)

Nach dem Hinweis auf Deržavin wollen wir nun die zyklische Form der „Grifel'naja oda“ selbst analysieren: Die Zeile I/1 verweist auf Lermontovs Vers „I zvezda s zvezdoju govorit“ aus dem Gedicht „Vychožu odin ja na dorogu“. (131) Dieses Gedicht wurde von Maksym Ryl's'kyj ins Ukrainische übersetzt. Eine deutsche Übersetzung wiederum lieferte Rainer Maria Rilke, dessen Werk von Jurij Klen sehr geschätzt und auszugsweise ins Russische übertragen wurde.

Zurück zur „Grifel'naja oda“: Das Substantiv „styk“ aus I/1 findet sich weiters in VI/2 sowie in IX/7, also am Textende.

I/2 entspricht beinahe wortwörtlich IX/6, I/3 („Kremnja i vozducha jazyk“) findet eine teilweise Entsprechung in III/7 („I vozducha prozračnyj les“) und in VIII/5 („kremen“) und ist ident mit IX/3 — hier könnte man von einem „entblößten Verfahren“ des zyklischen Modells sprechen, sind doch Anfangs- und Endstrophe bezüglich der selben Zeile (Z3) ident.

I/4 („Kremen' s vodoj, s podkovoju persten“) verweist auf II/3 („rodnik“) sowie auf II/8 („vody“). III/2 („Kremnej mogučee sloen'e“) verweist über „kremen“ auf die Zeilen 2-4 der Anfangsstrophe, während III/6 das Wasser als Lehrmeister aus II/8 wiederaufnimmt. V/7 („Voda golodnaja tečet“) ist mit I/4 ebenfalls über das Wasser verbunden, VIII/1+2 stellen über „kamenščik“ bzw. „korabel'ščik“ zu „kremen“ und „voda“ aus I/4 semantische Parallelen her; VIII/6 („Učenikom vody protočnoj“) wiederholt, syntaktisch kaum verändert, II/8 („Učnikov vody protočnoj“). Schließlich steht I/4 als (auf der Textoberfläche identes) Akkusativobjekt in IX/8 als Schlußzeile des gesamten Textes.

---

130) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.243 f.

131) Michail Lermontow: Einsam tret ich auf den Weg, den leeren. Gedichte russ.-dt. Hrsg. von Vera Feyerherd. Leipzig 1985, S. 282

Für I/5 („Na mjagkom slance oblakov“) läßt sich die geringste Wiederholungsfrequenz nachweisen, denn lediglich IV/5 („S ikonoborčeskoj doski“) nimmt diese Zeile in semantischer Hinsicht wieder auf.

I/6 („Moločnyj grifel'nyj risunok“) hingegen ist wiederum sehr stark in die zyklische Struktur der Ode eingebunden und verweist außerdem auf einen anderen Text Mandel'stams: In dem 1935 für eine Radiosendung verfaßten Manuskript „Junost' Gete“ nimmt Mandel'stam das Bild der Schiefertafel Deržavins wieder auf und bringt es mit Goethe in Verbindung:

Большая грифельная доска на столе. Гете записывает  
мелком стихотворные строчки, стирает их губкой, снова  
пишет.

(132)

Über das Schreiben auf der Schiefertafel wird die Kontinuität des Kunstwerkes hergestellt, die durch ihren für die Kultur überhaupt gültigen Charakter über die Grenzen der Nationalliteraturen hinauswirkt und diese miteinander verbindet.

In der „Grifel'naja oda“ selbst nimmt II/5 („Zdes' pišet strach, zdes' pišet sdvig“) durch den Akt des Schreibens die „Griffelzeichnung“ von I/6 wieder auf und entwickelt diese in II/6+7 weiter, wobei II/6 mit I/6 über das Adjektiv „moločnyj“, das in beiden Zeilen vorhanden ist, und semantisch über das Substantiv „černovik“ (zu „risunok“) gekoppelt wird. IV/5 transformiert die Adjektivform „grifel'nyj“ in das analoge Substantiv „grifel“, VI/4 nimmt die Adjektivform wieder auf, die hier aber im Gegensatz zur „Zeichnung“ von I/6 zum Gegenstand der akustischen Wahrnehmung wird („Ja slyšu grifel'nye vizgi“). Zeile 7 der Strophe VI („Brosaja grifeli lesam“) führt ebenso wie VII/3 („I čerstvyj grifel' povedem“) die Substantivform „grifel“ weiter. Die Schlußstrophe knüpft mit dem „Tagebuch“ der Zeile 1 semantisch an die „Kladde“ von II/7 an und verbindet die Adjektivform „grifel'nyj“ als Genitivobjekt „grifel'nogo leta“ mit dem Substantiv „carapina“, das seinerseits in der Verbform „carapalos“ bereits in VII/2 zu finden ist.

Das in I/7 vorgegebene Paradigma „Lernen/Lehren“ („Ne učeničestvo mirov“) wiederholt sich in II/8 („Učenikov vody protočnoj“) und wird in III/6 zu „Voda ich učit“ abgewandelt. VI/6 bringt die Verbform

---

132) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.66

„učitel'stvujut“, VIII/6 variiert II/8 nur hinsichtlich Kasus und Numerus („učenikom“ versus „učenikov“), IX/1 schließlich setzt „uču“ als semantisches Gegenstück zu „učitel'stvujut“ aus VI/6. Das Gattungsadjektiv „ovečij“ aus I/8 wiederholt sich in II/2 („Pod teploj šapkoju oveč'ej“) und III/4 („Oveč'i cerkvi i selen'ja“).

Mandel'stam bedient sich in seiner Ode zweier Verfahren der semantischen Verschlüsselung: Er verlagert erstens die Semantik des Textes von der primären Ebene der Alltagssprache auf die sekundäre Ebene seiner individuellen poetischen Sprache. Diese semantische Neugewichtung läßt auf der primären Sprachebene nur ein Gerüst „entblößter“ Signifikanten zurück, die nicht mehr als Symbole mit Verweischarakter auf außersprachliche Referenten, sondern als Indizes für andere literarische Texte (entweder von Mandel'stam selber oder von Lermontov bzw. Deržavin) funktionieren. (133) Folgerichtig läßt sich die „Grifel'naja oda“ nur dann analysieren, wenn man sie als Gesamttext in ihrer Funktion als Index für die Realität der Kunst und nicht als Symbol der außerkünstlerischen Realität untersucht.

Analog zu dieser semantischen Abgrenzung fallen auf syntaktischer Ebene Anfang und Ende des Textes zusammen und verleihen ihm dadurch den Charakter eines in sich geschlossenen, vom Standpunkt der Pragmatik aus lediglich auf sich selbst verweisenden Gebildes, das von der außersprachlichen Wirklichkeit abgeschottet wird. Mithilfe dieses Verfahrens erreicht der von der Poetik des Akmeismus herkommende Mandel'stam dasselbe Ergebnis wie der Futurist Chlebnikov: Der literarische Text verliert bzw. reduziert seinen Symbolcharakter bezüglich der außersprachlichen Pragmatik und wird selber gleichberechtigter Bestandteil der Realität.

Die Verbindung von zyklischem Modell und dem Konzept des Kulturraums über die Achsen von Zeit und Raum läßt sich in der Schlußstrophe des Gedichts „Zolotistogo meda struja iz butylki tekla“ (1917) beobachten, für das Mandel'stam die Krim als Schauplatz gewählt hat:

---

133) vgl. Umberto Eco's Definition: „Der Index ist ein Zeichen, bei dem ein physischer Zusammenhang zwischen Zeichen und bezeichnetem Gegenstand besteht [...]“ In: Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. Frankfurt am Main 1977, S.60

Золотое руно, где же ты, золотое руно?  
 Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,  
 И покинув корабль, натрудивший в морях полотно,  
 Одиссей возвратился, пространством и временем полный.  
 (134)

Das in Zeile 4 anhand der Figur des Odysseus illustrierte zyklische Modell („vozvratilsja“) ermöglicht über die (kulturell konnotierte) Bereicherung durch Raum und Zeit die Verbindung mit der Argonautensage in Zeile 1, wobei die erste und die letzte Zeile der Strophe durch ihren wechselseitigen kulturellen Bezug die syntaktische Entfaltung des in Zeile 4 semantisch präsenten zyklischen Modells darstellen.

Der kulturellen Bereicherung des Odysseus entspricht die Tatsache, daß Mandel'stam über diese Strophe und besonders über deren letzte Zeile zahlreiche Subtexte in sein Gedicht einfließen läßt.

Neben den klar ersichtlichen Bezügen zur Argonautensage und zu Homer bieten Ovids „Tristia“ I/5, Vers 81-84, einen möglichen Anknüpfungspunkt. Ovid vergleicht gegen Ende dieser Elegie sein eigenes Schicksal — die Verbannung am Schwarzen Meer — mit demjenigen des Odysseus und kommt zu dem Schluß:

Endlich aber hat er [Odysseus] die ersehnte Heimat betreten,  
 Fluren, die lang er gesucht, hat er doch endlich erreicht:  
 ich aber muß für immer die heimische Erde entbehren,  
 wenn der beleidigte Gott nicht seinem Zorne entsagt. (135)

In einem anderen Text der Weltliteratur, mit dem sich Mandel'stam intensiv beschäftigt und anhand dessen er seine eigene poetische Position bestimmt hat (vgl. „Razgovor o Dante“), findet die Rückkehr des Odysseus nicht statt, womit auch das zyklische Modell unmöglich wird: Der sechszwanzigste Gesang des „Infernos“ von Dantes „Göttlicher Komödie“ beinhaltet eine Begegnung von Dante und Odysseus, der aus Forscherdrang nicht nach Ithaka zurückkehrt, sondern über die Säulen des Herakles hinaus aufs offene Meer gesegelt ist und dort den Tod fand:

---

134) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.64

135) Ovid 1963, S.39

Als ich von Kirke aufbrach, die mich über  
 ein ganzes Jahr dort bei Gaëta festhielt,  
 Bevor Äneas noch es so benannte,  
 Hat weder Vaterglück noch Sohnesehrfurcht  
 Zum alten Vater, noch die rechte Liebe,  
 Die doch Penelope beglücken sollte,  
 In mir die heiße Glut besiegen können,  
 Die mich hinaustrieb, nach der Welt zu forschen  
 Und nach den Lastern und dem Wert der Menschen.  
 Ich bin hinaus aufs offene Meer gefahren  
 Mit einem einzigen Schiff und den Gefährten,  
 Den wenigen, die niemals mich verließen. (136)

Mandel'stam seinerseits setzt sich in „Razgovor o Dante“ intensiv mit dem sechszwanzigsten Gesang des „Inferno“ auseinander und greift dabei wie auch in seiner Lyrik auf den Vergleich mit dem Schiff zurück: „XXVI pesn' Inferno — naibolee parusnaja iz vsech kompozicij Danta, naibolee lavirujuščaja, nailučše manevrirujuščaja.“ (137) Den Bericht des Odysseus bezeichnet Mandel'stam als „strojnyj, dramatičeskij rasskaz Odisseja o poslednem plavan' i, o vychode v Atlantičeskiju pučinu i strašnoj gibeli pod zvezdami čužogo polušarja“. (138)

Der Vergleich über das Schiff, den Mandel'stam zuerst zur Beschreibung einer literarischen Qualität herangezogen hat, erhält einige Absätze später existentiellen Charakter:

Старость в понимании Данта прежде всего кругозорность,  
 высшая объемность, кругосветность. В Одиссеевой песни  
 земля уже кругла.  
 (139)

Nach dem diachronen Bezug auf Homer, Ovid und Dante sei auf einen zeitgenössischen Text verwiesen, den Mandel'stam wahrscheinlich gekannt hat, stammt er doch aus der Feder eines Schriftstellers, mit dem Mandel'stam über die Poetik des Akmeismus verbunden war: In dem 1910 erschienenen

---

136) Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin. Stuttgart 1977, S.102

137) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.387

138) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.387

139) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.388

Gedichtband „Žemčuga“ entfaltet Nikolaj Gumilev Mandel'stams „Odisej vozvratilsja“ zu dem Gedichtzyklus „Vozvraščenie Odisseja“. Der zweite Teil dieser Gedichtfolge, „Izbienie ženichov“, enthält in den Worten, mit denen die Freier Penelope gewinnen wollten, die Verneinung einer möglichen Rückkehr des Odysseus. Mandel'stams Gedichtschluß aus dem Jahr 1917 liest sich wie ein bewußt gesetzter Widerspruch zu den folgenden, sieben Jahre vorher veröffentlichten Zeilen Gumilevs: „On nikogda ne vernetsja domoj/ Trup ego s-eli bezglazye ryby/ V samoj bezdonnoj pučine morskoj.“ (140)

Während aber für Mandel'stams Odysseus die Heimkehr den positiv gedeuteten und endgültigen Abschluß seiner Irrfahrten bedeutet, steht Odysseus bei Gumilev als unermüdlicher Forscher und Reisender in der Nachfolge Dantes. Die „Häuslichkeit“, für Mandel'stam Ausgangspunkt der Kultur und ihrer Überlieferung in Form des Hellenismus, spielt in der Poetik Gumilevs keine Rolle; Odysseus wird daher nach der Ermordung der Freier gemeinsam mit seinem Sohn Telemach erneut in See stechen:

Снова полюбим влекущую даль мы  
И золотой от луны горизонт,  
Снова увидим священные пальмы  
И опененный, клокочущий Понт.  
(141)

Der in Mandel'stams Schlußzeile aus Zeit und Raum aufgebaute Kulturraum bindet nicht nur die literarische Vergangenheit (Homer, Dante) und Gegenwart (Gumilev) an sich, sondern bezieht über ein Gedicht Joseph Brodskys auch die Zukunft der russischen Literatur mit ein.

In Brodskys 1972 verfaßten Gedicht „Odisej Telemaku“ kann sich Odysseus nicht mehr daran erinnern, wer vor Troja gesiegt hat und erkennt seine eigene Heimat nicht mehr. Die Achsen von Raum und Zeit, die bei Mandel'stam im Sinne seiner architektonisch begründeten Auffassung des Gedichts harmonisch ineinandergefügt sind und der Kultur in ihrem Schnittpunkt die dynamische Weiterentwicklung ermöglichen, erscheinen bei Brodsky verzerrt und disproportioniert. Durch das Verschwinden der

---

140) Nikolaj Gumilev: Izbrannoe. Sostavitel': L. A. Smirnova. Moskau 1989, S.161

141) Gumilev 1989, S.162

zeitlichen und die übermäßige Dehnung der räumlichen Achse wird der Aufbau des Kulturraums und damit auch die Kontinuität der Kunst in Brodskys Gedicht unmöglich gemacht:

И все-таки ведущая домой  
дорога оказалась слишком длинной,  
как будто Посейдон, пока мы там  
теряли время, растянул пространство.  
(142)

Als einen weiteren möglichen Subtext (über den sich ein Bezug zu den ukrainischen Neoklassikern eröffnet) führt Ralph Dutli das 31. Sonett aus Joachim Du Bellays (1522-1560) Sammlung „Les Regrets“ an. Dutli zitiert das erste Quartett:

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,  
Ou comme cestuy la qui conquist la toison,  
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,  
Vivre entre ses parents le reste de son aage! (143)

Dutli arbeitet im Anschluß an dieses Zitat präzise die Parallelen zwischen Mandel'stams Schlußstrophe und dem Quartett Du Bellays heraus:

Am Schluß jenes Mandelstamedichtes nun, das aus dem Jahre 1917 stammt, fällt nach den Bildern von der Halbinsel Krim (das alte Tauris) die Frage: „Goldenes Vlies, wo bist du, goldenes Vlies?“ Genau wie bei Du Bellay ist Iason, der mit den Argonauten das goldene Widderfell aus Kolchis zurückzuholen hatte, nur in der Umschreibung gegenwärtig („qui conquist la toison“ — der das Vlies eroberte), nur in dieser Frage. (144)

Über dieses Sonett ergibt sich eine literarische Querverbindung zu Mykola Zerov, der in einem Brief vom 30. März 1935 erklärt, daß ihn der vierte Gesang der „Odyssee“ schon im Gymnasium bezaubert habe. (145) Der Kontakt zwischen Mandel'stam und Zerov besteht über das von Dutli in

---

142) Iosif Brodskij: *Cast' reči*. Ann Arbor 1977, S.23

143) zit. nach: Dutli 1985, S.318

144) Dutli 1985, S.318

145) Mykola Zerov: *Corrolarium*. München 1958, S.193



die Diskussion eingebrachte Sonett Du Bellays, das Zerov 1934 übersetzt hat. Wir zitieren das erste Quartett, auf das sich auch Dutli bezieht:

Блажен, хто звідавши всі племена земні,  
Як мудрий Одисей чи то Язон завзятий,  
Укритий славою чи досвідом багатий,  
Вертає в отчину — дожить останні дні. (146)

Gegenüber dem Original springen in der Übersetzung zwei Änderungen ins Auge: Erstens gibt Zerov den indirekten Hinweis Du Bellays auf Jason auf und nennt diesen beim Namen (der zusätzlich mit dem Adjektiv „zavzjatyj“ versehen wird), und zweitens ersetzt er Du Bellays „raison“ durch „slava“.

Zerov hat sich neben dieser Übersetzung auch in seinen eigenen Gedichten mit der Argonautensage auseinandergesetzt, wie das in Alexandrinern gehaltene Gedicht „Argonavty“ aus dem Jahr 1924 zeigt.

Die Widmung dieses Gedichts — „М. Ryl's'komu“ (147) — führt zu Ryl's'kyjs Aufsatz „Herojičnyj epos ukrajins'koho narodu“ (1958), in dem die immer neue Interpretation des Odysseus als wesentlicher Zug der literarischen Entwicklung gedeutet wird: „Ale obrazy Achilla, Odisseja, Jeleny Spartans'koji [...] žyvyly tvorčist' bahat'och poetiv XIX i XX st., žyvljat' i žyvytymut' tvorčist' poetiv radjans'kich, bo ci obrazy j motyvvy nevmyrušči, a kožna doba i kožen tvorec' dajut' jim svoju novu traktovku.“ (148)

Ausgehend vom ersten Zitat dieses Kapitels, in dem von der „Kreisförmigkeit der Zeit“ in der Konzeption Mandel'stams die Rede war, wollen wir anschließend der Frage nachgehen, in welcher Weise das zyklische Modell im Werk Jurij Klens vorhanden ist.

In „Popil imperij“ von Jurij Klen findet Mandel'stams „okružnost' vremeni“ eine Parallele, in der die „Kreisförmigkeit“ zum „Kreis“ und die „Zeit“ in semantischer Hinsicht zu „Tagen und Nächten“ spezifiziert wird: „Jak že nam vyjty iz kruha/ cych boževil'nych/ dniv i nočej, z kruha...“. (149)

---

146) Zerov 1966, S.446

147) Zerov 1966, S.107

148) Ryl's'kyj 1962. Bd.IX, S.247

149) Klen 1957, S.300

Über Kreisförmigkeit und Kreis führt die Linie der Konkretisierung schließlich zum kreisförmigen Gegenstand, wie z. B. dem Karussell („To zavertilosja, mov karuseli,/ vse perežyte, dal'nje i blyz'ke.” (150)) und dem Rad bzw. Ring: Die ersten zwei Zeilen von Klens Epopöe verweisen neben dem „Rad der Zeit“ auch auf den „Fluß der Zeit“ Heraklits („Alles fließt.“) und koppeln in beiden Metaphern die räumliche mit der zeitlichen Dimension: „U vičnosti, de svitla strum teče,/ povil'no krutjat'sja koleša času”. (151) Diese Koppelung wird durch die syntaktische Verknüpfung, in der die Reihenfolge Substantiv/Zeit - Substantiv/Raum - Verb/Bewegung gespiegelt wird, noch verstärkt („u vičnosti“ - „strum“ - „teče“ in Z1 versus „krutjat'sja“ - „koleša“ - „času“ in Z2).

In der „Walpurgisnacht“ von Klens Epopöe variiert der Dichter das „Rad der Zeit“ zum „Rad der Geschichte“, das in seinem Lauf gehemmt und zurückgedreht werden soll: „Spynit', spynit' te koleso prokljate/ istoriji, krutit' u inšyj bik”. (152) Der in diesen Zeilen formulierte Wunsch, das Rad der Geschichte auf die andere Seite zu drehen, erinnert an Mandel'stams Gedicht „Sumerki svobody“ aus dem Jahre 1918, in dem Mandel'stam die Metapher vom „Staatsschiff“ entfaltet und angesichts der damaligen politischen Lage den Befehl zur Kursänderung erteilt: „Nu čto ž, poprobuem: ogromnyj, neuključij,/ Skripučij povorot rulja.” (153)

Im dritten Teil von Klens Epopöe werden Vergangenheit und Zukunft mit dem zyklischen Modell verbunden:

Часів минулих божевілля  
 часам прийдешнім — дивний дар.  
 Епоха лютого свавілля  
 колись п'янкх набуде чар.  
 Перемусує, перебродить  
 і перебарвить нам роки,  
 щоб, запаливши сяйво вроди,  
 вернути втрачені віки.

---

150) Klen 1957, S.276

151) Klen 1957, S.13

152) Klen 1957, S.320

153) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.72 — vgl. die Analyse dieses Gedichtes in Nilsson 1974, S.47-69

(154)

Zeile 1+2 zeigen die durch den syntaktischen Parallelismus („Časiv minulych” - „časam pryjdešnim”) noch verstärkte Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft über eine nur implizit vorhandene Gegenwart und bringen gemeinsam mit den zwei darauffolgenden Zeilen die zwei durch den Endreim entstandenen Archiseme aus „boževillja”/„svavillja” (negativ/Verlust) und „dar”/„čar” (positiv/Gewinn) hervor. Der in Z4 mit dem Adjektiv „pjankyj” angedeutete Vergleich von zeitlicher Abfolge und dem Prozeß des Weinkelterns wird dann in den beiden Folgezeilen durch drei Verben aus diesem Bereich entfaltet („Peremusuje, perebrodit’/ i perebarvit”). In Z8 schließlich treffen wir in zweifacher Weise auf das bereits konstatierte Phänomen, daß kulturelle Tätigkeiten aus dem Zeitkontinuum heraustreten und eigene Formen ihres zeitbedingten Wirkens annehmen: Zuerst entsteht aus den Endreimen von Z6+Z8 („roky”/„viky”) das Archisem „Zeitspanne”, das den konkreten Zeitabschnitten semantisch übergeordnet ist; in dieser neuen zeitlichen Dimension realisiert das Keltern als kulturelle Tätigkeit dann das zyklische Modell *expressis verbis* („vernuty vtračeni viky”). Abschließend sei an dieser Stelle erwähnt, daß der Wein im Werk Mandel’štams die selbe Rolle spielt wie bei Klen; in dem Gedicht „Zverinec” komprimiert Mandel’štam gleichsam das Verhältnis von Kultur und Zeit durch die Zeile: „A ja poju vino vremen”. (155)

Bezüglich des zyklischen Modells auf dem Gebiet der Kultur bestehen offensichtlich starke Analogien zwischen den poetischen Systemen Mandel’štams und Klens. Letzterer freilich geht noch einen Schritt weiter und bezieht auch die eigene Existenz in dieses Modell mit ein, wie z. B. in zwei Zeilen aus dem Gedicht mit dem programmatischen Titel „Žytt’ove kolo”: „A može vse v žytti povtornyj bih/ a prahnenyj kinec’ lyš je počatkom?” (156)

Diese von Klen aufgeworfene Frage durchzieht auch das Werk von Mychajlo Draj-Chmara, beginnend mit dem Jahr 1926, in dem die eigene Existenz mit dem Kreislauf der Natur in Beziehung gebracht wird. Zyklisches

---

154) Klen 1957, S.238

155) Mandel’štam 1967. Bd.I, S.57

156) Burghardt 1962, S.30

Modell und Leben bilden dabei durch die Reimposition eine semantische Einheit:

Ще зацвітуть удруге рожі:  
для всього буде вороття.  
Серпневий день такий погожий,  
мов перший день життя.  
(157)

Vier Jahre später geht Draž-Chmara erneut von einem bestimmten Monat aus und koppelt den Wechsel der Jahreszeiten mit der Existenz des lyrischen Subjekts. Die Strophen IV und V des Gedichts „Perekvituje kviten” lauten:

І знов цвітуть черешні,  
І зелене луг...  
Сьогоднішне, вчорашне —  
Незмінний круг.

І я в цім крузі з вами —  
Душа ще молода:  
Спадаю й підіймаюсь,  
Як дніпрова вода.  
(158)

IV/1 weist bereits auf die Wiederholung hin („znov”) und repräsentiert mit der Folgezeile den konkreten, auf die Natur bezogenen Teil der Strophe, der dann mit den Abstrakta der Zeile 3 in Beziehung gebracht wird und das Archisem „Kreislauf in der Natur” („lug”/„krug”) hervorbringt. Die Strophe V bezieht anschließend das lyrische Subjekt ausdrücklich in diesen Zyklus mit ein („I ja v cim kruzi z vamy”) und verweist in bezug auf die Wellenbewegungen der eigenen Existenz auf die in diesem Kapitel bereits zitierte Passage aus Mandel’štams Aufsatz „Burja i natisk”, wo von den „Wellen der Geschichte” die Rede ist. Gleichzeitig aber verweist Draž-Chmara auch auf ein mehr als zwanzig Jahre älteres Gedicht Mandel’štams, in dem die Seele mit den Attributen „dunkel” und „tierhaft” versehen wird. Diese dunkle und tierhafte Seele „durchschwimmt als junger Delphin die grauen

---

157) Draž-Chmara 1964, S.68

158) Antolohija 1985, S.205

Schluchten (pučiny) der Welt". (159) In beiden Gedichten trägt die Seele das Merkmal „jung“ und vollzieht eine Bewegung im Wasser, bei Mandel'stam stellt der Delphin, der in der griechisch-römischen Mythologie als Führer der Seelen in die Unterwelt galt, die Verbindung zur kulturellen Überlieferung her. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf Deržavins Ode „Roždenie krasoty“ verwiesen, wo die Delphine die neugeborene Aphrodite durch die Wellenwirbel (vgl. „pučiny“ bei Mandel'stam) davontragen: „Sizy, junye del'finy./ Obleleja tabunom./ Na svoi ee vzjav spiny./ Mčali po pučine voln.“ (160) Neben diesem diachronen ergibt sich aber auch ein synchroner Zusammenhang zu Nikolaj Gumilevs Gedicht „Otkaz“ aus dem Band „Romantičeskie cvety“, der 1908 (ein Jahr vor dem angesprochenen Mandel'stam-Gedicht) erschien. In Gumilevs Text tragen die Delphine analog zu Deržavin die Prinzessin auf ihren Rücken davon: „Čtob plyt' k birjuzovym vladen'jam vljublennogo princa./ Oni predlagali svoi gljancevitye spiny.“ (161)

Verfolgt man die Entwicklung von Draž-Chmaras Werk in den Dreißigerjahren, dann läßt sich ab 1935 ein Bruch konstatieren. Aufgrund des immer stärker werdenden politischen Drucks und zweier Verhaftungen gibt der Dichter seine bis dahin vertretene Position auf und negiert nun das Vorhandensein des zyklischen Modells. Einen Beweis dafür liefert seine 1935 verfaßte Übertragung des Lermontov-Gedichtes „I skučno i grustno“. Draž-Chmara übersetzt die letzte Zeile der ersten Strophe (im Original: „A gody prochodjat — vse lučšie gody!“ (162)) mit: „A roky mynajut', i jich ne vernuty!“ (163) Diese kategorische Verneinung des zyklischen Modells stellt gegenüber dem Original einen neuen, vom Übersetzer eingebrachten Gedanken dar.

Die gleiche kategorische Verneinung enthält auch Draž-Chmaras letztes erhalten gebliebenes, im Straflager Nerega verfaßtes Gedicht vom 27. Mai

---

159) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.8. Zu „pučina“ vgl. die Vita des Stefan von Perm: „uvyi mne, volnujasja posrede pučiny žitiiskago morja“. Zit. nach: Gudzij 1952, S.196.

160) Deržavin 1958, S.359

161) Gumilev 1989, S.83

162) Lermontov 1985, S.188

163) Draž-Chmara 1964, S.224

1937, wo die Bitte an die Jugendjahre, doch zurückzukehren, von diesen abgelehnt wird:

- Вернітєся, благаю, хоч у гості!
- Не вернемось! — гукнули з даліни.  
(164)

---

164) Draj-Chmara 1964, S.164

### 3.3.) Das neoklassische Modell

#### 3.3.1.) Neoklassische Aspekte der Poetik Mandel'stams

Eng mit den Modellen der Kontinuität und der kreisförmigen Bewegung der Zeit verbunden ist das neoklassische Konzept Mandel'stams, das beide vorangegangenen Modelle koppelt und zu einer Synthese vereint; als besonderes Merkmal kommt dabei die Berufung auf kulturelle Vorbilder der Antike hinzu. Neben den parallelen Verlauf der „künstlerischen Zeit“ und des objektiven Zeitkontinuums und die kreisförmige Bewegung der Zeit tritt durch den Hinweis auf künstlerische Autoritäten der Antike eine Gegenströmung zum Zeitkontinuum, die aus der Gegenwart in die Vergangenheit führt und unter das lateinische Motto „Ad fontes!“ gestellt werden kann. In diesem Zusammenhang ist auch der Titel „Do džerel“ zu lesen, den Mykola Zerov seiner Aufsatzsammlung verliehen hat.

Die Forderung, zu den Quellen zurückzukehren, geht bei Mandel'stam aber über die Wiederaufnahme der literarischen Tradition und die Rückbesinnung auf künstlerische Werte hinaus und nimmt gesamteuropäische Dimensionen an, die nicht so sehr um das Wiederaufleben der Antike, als vielmehr um den Weiterbestand Europas als einheitlichen Kulturraum kreisen. Es entspricht Mandel'stams Konzept der Dynamik und ständigen Entwicklung der Kultur, daß Europa in diesem Zusammenhang nicht als statischer Ausgangspunkt dieser Entwicklung gesehen wird, sondern als jüngster, zuletzt entstandener Kontinent:

Как средиземный краб или звезда морская,  
Был выброшен последний материк.  
К широкой Азии, к Америке привык,  
Слабеет океан, Европу омывая.

Изрезаны ее живые берега,  
И полуостровов воздушны изваянья;  
Немного женственны заливы очертанья:

Бискайи, Генуи ленивая дуга. (1)

Die in Strophe I dieses 1914 geschriebenen Gedichts geschilderte Entstehung Europas erinnert an die Geburt Aphrodites in dem Gedicht „Silentium“, die in ähnlicher Weise dem Meer entstieg ist. Strophe II verweist in den „lebendigen Ufern“ auf die Dynamik der europäischen Kultur und verleiht den — natürlichen — Umrissen des Kontinents die Züge eines bewußt gestalteten, architektonischen Gebildes. Die Anklänge an die Architektur („izrezany“, „duga“ und das räumliche Qualitätsmerkmal „vozdušny“) finden in den „Skulpturen“ der Zeile 2 eine eindeutige Identifikation mit künstlerischem Schaffen. Die in der ganzen Strophe vorhandene Bewegung der Umrisse Europas besitzt für Mandel'stam große Bedeutung, da er Bewegen und Schreiben als miteinander verbundene Prozesse versteht (auf den negativen Aspekt des Stillstands im Buddhismus haben wir bereits hingewiesen). Das Verb als Träger der Bewegung nimmt eine zentrale Stellung ein, wie aus einer Rezension aus dem Jahr 1935 hervorgeht: „Poët, zabývšij o glagole, vse ravno čto letčik ili šofer, zasnuvšij u rulja.“ (2) In der „Egipetskaja marka“ vergleicht Mandel'stam die „bewegungslosen“ Umrisse Afrikas und Australiens mit denen Europas, für die er wieder das Adjektiv „vozdušnyj“ verwendet: „Tyča v okoany i materiki ručkoj pera, on sostavljal maršruty grandioznych putešestvij, sravnivaja vozdušnye očertanija arijskoj Evropy s tupym sapogom Afriki i s nevyrazitel'noj Avstraliej.“ (3)

Die „ewige Frische und Unvergänglichkeit der europäischen Kultur“, die Mandel'stam in dem Aufsatz über Puškin und Skrjabin hervorhebt, (4) scheint durch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs gefährdet zu sein. Diesen Umstand konstatiert Mandel'stam in dem 1922 erschienenen Artikel „Pšenica čelovečeskaja“, in dem er zur Überwindung des Nationalismus mithilfe eines alle Völker einigenden „europäischen Bewußtseins“ aufruft:

---

1) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.41

2) Mandel'stam 1981. Bd.IV, S.156

3) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.7

4) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.316



Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя, как целое, не ощутит себя, как нравственную личность. Вне общего, материнского европейского сознания невозможна никакая малая народность. Выход из национального распада, из состояния зерна в мешке к вселенскому единству, к интернационалу, лежит для нас через возрождение европейского сознания, через восстановления европеизма, как нашей большой народности.

(5)

Dieses europäische Bewußtsein nun verkörpert für Mandel'stam, der laut seiner Witwe Nadežda immer danach trachtete, nicht das trennende, sondern das vereinigende Element der europäischen Welt zu sehen, (6) der Begriff des Hellenismus — über ihn soll die „Wiederherstellung des Europäismus“ ermöglicht werden. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß Mandel'stam während seiner Studienzeit Griechisch gelernt und sich für die Grammatik dieser Sprache begeistert hat und auch später davon träumte, nach Griechenland zu reisen — ein Vorhaben, das aus Geldmangel nie verwirklicht werden konnte.

Mandel'stam, für den der Hellenismus laut Lazar Flejšman „mit dem Ideal der Kultur verbunden war“, (7) und der sich nach den Worten seiner Witwe für den letzten christlich-hellenistischen Dichter in Rußland gehalten hat, (8) definiert seine Hellenismus-Konzeption auf drei aufeinander aufbauenden Ebenen. Zunächst bezieht er sich im Aufsatz „O prirode slova“ auf die Ebene des Wortes als elementaren Bestandteil der Sprache:

У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории.

(9)

---

5) Flejšman 1982, S.456

6) zit. nach Flejšman 1982, S.458

7) Flejšman 1982, S.459

8) N. Mandelstam 1973, S.250

9) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.251

Die in dieser Passage vorgenommene Koppelung von Rußland und Griechenland über die Akropolis ist bereits 1916 in einem Gedicht präsent, das die Moskauer Kirchen mit italienischer und griechischer Kultur in Beziehung bringt: „V stenach Akropolja pečal' menja snedala/ Po russkom imeni i russkoj krasote.“ (10)

Über die Ebene des Wortes stellt Mandel'stam die Ebene der Sprache, auf der er den Hellenismus als ersten Schritt an die russische Sprache annähert, indem er den Aufsatz „O prirode slova“ in der Berliner Zeitung „Nakanune“ unter dem Titel „O vnutrennem éllinizme v russkoj literature“ erscheinen läßt. Als zweiter Schritt folgt dann die Identifikation von Hellenismus und russischer Sprache in ebendiesem Aufsatz:

**Русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив запад латинским влияниям и не надолго загащиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.**

(11)

Der auf die gesamte russische Sprache übertragene christliche Glaubensgrundsatz „Das Wort ist Fleisch geworden“ hat sowohl für die Ebene der Sprache als auch für die des Wortes Gültigkeit:

**Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие.**

(12)

---

10) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.58

11) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.245

12) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.246

Über den Begriff „sobytie“, der laut Victor Terras an dieser Stelle auf Goethes „wird Ereignis“ zurückverweist, (13) besteht ein Zusammenhang zu jenem Zitat, das wir an den Anfang von Kapitel 3 unserer Arbeit gestellt haben. Mandel'stam hat dort anhand des „Inhalts des Ereignisses“ den einheitlichen Zeitbegriff in Frage gestellt, und wir haben daran anschließend Kunst und Religion als solche das Zeitkontinuum auflösende Ereignisse untersucht. Wenn Mandel'stam also Zeit und Sprache mit demselben Begriff „sobytie“ verbindet, funktioniert die Sprache in seiner Poetik als Träger der aus der zeitlichen Abfolge herausgestellten kulturellen Kontinuität. Im letzten Satz des vorangegangenen Zitates definiert Mandel'stam den Zusammenhang von russischer Sprache und hellenistischer philologischer Kultur im Sinne des vorher Gesagten als „Prinzip der inneren Freiheit“ und spricht damit jene Voraussetzung an, aufgrund derer das Kunstwerk in seiner zeitlichen Dimension fortwirken kann. In diesem Fortwirken sieht auch Victor Terras die hellenistische Dimension von Mandel'stams Werk:

Still, Mandel'stam the modernist poet deserves to be called a hellenist. He deserves it for having stepped into the stream of time and retrieved from it [...] genuine fragments of the ancient world, visions of Hellas and Rome which are marvels of his historical intuition in the Bergsonian sense. (14)

Die Beziehung zwischen Hellenismus und russischer Sprache in Mandel'stams Werk hat Kritiker verschiedentlich dazu veranlaßt, Mandel'stam als griechisch schreibenden Russen (oder aber als russisch schreibenden Griechen) zu bezeichnen. K. Močul'skij z. B. zieht Pindar zum Vergleich heran: „Kažetsja, čto napisany oni [stichi Mandel'stama] na čužom jazyke, drevnem i toržestvennom, kak jazyk Pindara.“ (15) Vladimir Markov schreibt in seinem Artikel „Mysli o ruskom futurizme“: „Mandel'stam,

---

13) Victor Terras: Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'stam. In: The Slavic and East European Journal, Vol.X, No.3/1966, S.265

14) Terras 1966, S.253 f.

15) zit. nach Mandel'stam 1967. Bd.I, S.392

evrej, kotoryj chotel byt' grekom na rusckom jazyke, vseгда byl podlinnym klassicistom." (16)

Diesen Beobachtungen diametral entgegengesetzt ist freilich eine Passage aus dem Aufsatz „Zametki o poézii“, in der sich Mandel'stam gegen das Hervortönen einer anderen Sprache aus dem Russischen ausspricht. Offensichtlich versteht Mandel'stam den Hellenismus als „Verfahren“ der Tradierung kultureller Werte und nicht als „Material“ einer konkreten Sprache, wie etwa Griechisch oder Latein (vgl. den Gegensatz „Russkij jazyk — jazyk éllinisticeskij“ versus „Neverno, što v rusckoj reči spit latyn'/Éllada“ als Gegensatz zwischen *langue/jazyk* und *parole/reč'*). Der letzte Satz des Zitates liest sich wie eine Erwiderung auf Močul'skij und Markov:

Неверно, что в русской речи спит латынь, неверно, что спит в ней Эллада. С тем же правом можно расколдовать в музыке русской речи негритянские барабаны и односложные словоизъявления кафров. В русской речи спит она сама и только она сама. Российскому стихотворцу не похвала, а прямая обида, если стихи его звучат, как латынь.  
(17)

Über den Hellenismus des Wortes und der Sprache gelangt Mandel'stam zum Hellenismus der Kultur als Gesamtphänomen, das im Aufsatz „Puškin i Skrjabin“ mit dem Christentum verbunden wird:

Всякий, кто чувствует себя эллином, и ныне должен быть на страже — как две тысячи лет назад. Мир нельзя эллинировать раз навсегда, как можно перекрасить дом. Христианский мир — организм, живое тело. Ткани нашего мира обновляются смертью. Приходится бороться с варварством новой жизни, потому что в ней, цветущей, не побеждена смерть! Покуда в мире существует смерть, эллинизм *будет*, потому что христианство *эллинизирует смерть*... Эллинство, оплодотворенное смертью, и есть христианство. Семя смерти, упав на почву Эллады, чудесно расцвело: вся наша культура выросла из этого семени, мы ведем летоисчисление с того момента, как его приняла земля Эллады. Все римское бесплодно, потому что почва Рима

---

16) zit. nach Mandel'stam 1967. Bd.I, S.401

17) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.262

камениста, потому что Рим это — Эллада, лишенная благодати.

(18)

In diesem Zitat kommt Mandel'stam vorerst erneut auf die Kontinuität der Kultur zu sprechen („kak dve tysjači let nazad“) und definiert den Überlieferungsprozeß als dynamischen, un abgeschlossenen Vorgang („Mir nel'zja éllinizirovat' raz navsegda“). Als weitere, bereits erwähnte Facette folgt dann die Gleichsetzung von Kultur und Organismus, ehe über den Tod Hellenismus und Christentum expressis verbis gleichgesetzt werden („Éllinstvo [...] i est' christianstvo“). Der zum Abschluß konstatierte Gegensatz zwischen positivem Hellas und negativem Rom wird in einem Fragment zum Aufsatz noch verstärkt, denn Rom wird dort als direkte Bedrohung für Griechenland bezeichnet: „Nužno spasti Élladu ot Rima.“ (19)

Im Aufsatz „O prirode slova“ geht Mandel'stam bei der Definition des Hellenismus von Innokentij Annenskij aus, der als klassischer Philologe sämtliche Dramen des Euripides übersetzt hat. Auch hier wendet sich Mandel'stam gegen eine unorganische, nur oberflächliche Verbindung der griechischen und der russischen Kultur und betont stattdessen den „inneren Hellenismus“, der dem russischen Geist entspricht:

Он [Анненский] знал расстояние, чувствовал его пафос и холод, и никогда не сближал внешне русского и эллинского мира. Урок творчества Анненского для русской поэзии не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм.

(20)

Anschließend definiert Mandel'stam sein Hellenismus-Modell über die konkrete Dingwelt des häuslichen Alltags und nimmt dadurch die bereits zitierten Gedichtzeilen „Ne gorod Rim živet sredi vekov./ A mesto čeloveka vo vselennoj“ wieder auf. Nicht das negativ konnotierte Rom trägt die kulturelle Überlieferung, sondern die auf die Bedürfnisse des Menschen

---

18) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.318

19) Mandel'stam 1981. Bd.IV, S.100

20) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.253

zugeschnittene Dingwelt. Mandel'stam definiert den Begriff „Hellenismus“ folgerichtig mithilfe der „Vermenschlichung der Umwelt“; die kulturelle Überlieferung erfolgt nicht als absolut gesetzter Vorgang, sondern orientiert sich am Menschen:

Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела [...]. Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью, вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу.  
(21)

Die Verehrung des Herdes als Zentrum des häuslichen Lebens ist in einem der antiken Texte, die für Mandel'stam Vorbild waren, nachzulesen: In „O prirode slova“ wird die „Ilias“ Homers als ein literarischer Ausgangspunkt für den Akmeismus angeführt; (22) im neunten Gesang, Vers 640, versucht Aias, Achilleus zu veranlassen, sich wieder am Kampf gegen Troja zu beteiligen: „Ehr auch den heiligen Herd: wir sind dir Gäste des Hauses“. (23) Einen wörtlichen Anklang an Mandel'stams „Häuslichkeit“ bringt auch der sechste Gesang der „Odyssee“, Vers 182-185:

Denn nichts ist besser und wünschenswerter auf Erden,  
Als wenn Mann und Weib, in herzlicher Liebe vereinigt,  
Ruhig ihr Haus verwalten: den Feinden ein kränkender Anblick,  
Aber Wonne den Freunden; und mehr noch genießen sie selber!  
(24)

Neben dieser literarischen Quelle aus der Antike existiert für die Häuslichkeit aber auch ein Vorbild in der russischen Literatur: Konstantin

---

21) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.253 f.

22) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.258

23) Homer: Ilias. Aus dem Griechischen von Johann Heinrich Voss.  
Herausgegeben von Peter Von der Mühl. Zürich 1986, S. 153

24) Homer: Odyssee. Aus dem Griechischen von Johann Heinrich Voss.  
Herausgegeben von Peter Von der Mühl. Zürich 1988, S.80 f.

Batjuškov schildert in seinem Sendschreiben an Žukovskij und Vjazemskij aus den Jahren 1811/1812, das den bereits auf die Häuslichkeit verweisenden Titel „Moi penaty“ trägt und ein Gespräch Batjuškova mit seinen literarischen Zeitgenossen darstellt, das Heim des Dichters als die von Mandel'stam hellenistisch aufgefaßte „Verwandlung der Gegenstände in Gerät“ („prevraščenie etich predmetov v utvar“):

О лары! уживитесь  
 В обители моей,  
 Поэту улыбнитесь —  
 И будет счастлив в ней!...  
 В сей хижине убогой  
 Стоит перед окном  
 Стол ветхий и треногой  
 С изорванным сукном.  
 В углу, свидетель славы  
 И суеты мирской,  
 Висит полузаржавый  
 Меч прадедов тупой;  
 Здесь книги выписные,  
 Там жесткая постель —  
 Все утвари простые,  
 Все рухлая скудель!  
 Скудель!... но мне дороже,  
 Чем бархатное ложе  
 И вазы богачей!...  
 (25)

Nach der Verbindung von Hellenismus und häuslicher Sphäre schließt Mandel'stam seine Kette von Definitionen des Hellenismus folgendermaßen ab:

Эллинизм, — это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я.  
 (26)

---

25) Batjuškov 1979, S.29 f.

26) Mandel'stam 1971. Bd. II, S.254

Mandel'stams „Fächer der Erscheinungen“, die aus der zeitlichen Abhängigkeit herausgelöst sind, entspricht den „Ereignissen“, die das Zeitkontinuum relativieren, und setzt Hellenismus mit Weiterwirken des Kunstwerks außerhalb der zeitlichen Abfolge gleich (vgl. zum „Fächer der Erscheinungen“ und der damit zusammenhängenden Rezeption von Henri Bergson auch Dutli 1985, S.42-74, sowie Hesse 1989, S.195-201); die Identität des Menschen bildet dabei die Verklammerung dieser Erscheinungen (man beachte die parallelen Verbindungen „vnutrennij éllinizm“ — „vnutrennjaja svjaz“). Auch hier ist der Hellenismus am Menschen orientiert und nicht absolut gesetzt.

Über das Wort, die Sprache und die Kultur gelangt Mandel'stam in seinem 1920 geschriebenen Aufsatz „Gosudarstvo i ritm“ schließlich zur Identifikation mit Hellas: „Nad nami varvarskoe nebo, i vse-taki my élliny.“ (27)

Der Gegensatz Hellenismus — Barbarentum verweist auf ein Gedicht Tjutčevs zurück, das Nikolaj Ščerbina gewidmet ist, der sich in seinem Werk eingehend mit der Antike auseinandergesetzt hat. In der von uns zitierten Strophe II wird der vertikale Gegensatz Mandel'stams umgekehrt und der Himmel nicht negativ als barbarisch, sondern positiv als verbindendes Element zum Hellenismus dargestellt:

Так узник эллинский, порою  
Забывшись сном среди степей,  
Под скифской выюгой снеговою,  
Свободой бредил золотою  
И небом Греции своей.  
(28)

Die positive Semantik des Himmels als Träger der Kontinuität übernimmt Mandel'stam in einem seiner Gedichte. War 1920 noch von einem „barbarischen Himmel“ die Rede, so steht 1935 für den in Voronež in der Verbannung festgehaltenen Dichter der Himmel für Freiheit und Bewegung

---

27) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.125

28) Tjutčev 1985, S.160



— eine Bewegung hin zu anderen Kulturen und Epochen: „A nebo, nebo — tvoj Buonarotti!“ (29)

Mandel'stams Konzept interpretiert den Begriff „Hellenismus“ als Garant und Träger des durch den Ersten Weltkrieg gefährdeten „europäischen Bewußtseins“, der das „Europäertum“ wiederherstellen soll. In „Puškin i Skrjabin“ deutet Mandel'stam Europa als organische (vgl. den „inneren Zusammenhang“) Fortsetzung des Hellenismus und erwähnt den „tiefgehenden Umschwung, der Hellas in Europa verwandelt hat“. (30) Mithilfe des Gedächtnisses lebt die Erinnerung (als Träger der kulturellen Überlieferung) an die antiken Mythen auch in unserer Gegenwart fort. Das im Gedicht „Evropa“ angedeutete weibliche Wesen des Kontinents (vgl. die Zeile „Nemnogo ženstvenny zalivov očertan'ja“) verstärkt Mandel'stam im Artikel „Pšenica čelovečeskaja“, in dem er die Entführung der Europa durch Zeus erwähnt:

Но каждое зерно хранит память об одном древнем эллинском мифе, о том, как Юпитер превратился в простого быка, чтобы на широкой спине, тяжело фыркая и с розовой пеной усталости у губ, перенести через земные воды драгоценную ношу — нежную Европу, — и та слабыми руками держалась за крепкую квадратную шею.

(31)

An diesem Satz läßt sich gut beobachten, wie Mandel'stam seinen Kulturraum über die Achsen von Zeit und Raum konstituiert: Die zeitliche Achse wird durch die Erinnerung (und nicht durch ein objektives Zeitkontinuum) repräsentiert, die räumliche durch die Bewegung einer mythologischen Figur; über den Gegensatz „byk“ — „Evropa“ entsteht neben der horizontalen eine vertikale Achse Sternbild/Himmel versus Kontinent/Erde. Das poetische Gegenstück zu obigem Zitat stellt ein Gedicht dar, das ebenfalls 1922 entstanden ist und die Entführung Europas schildert. Die erste Zeile dieses Gedichts stimmt wörtlich mit dem analogen Abschnitt

---

29) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.213

30) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.316

31) Flejšman 1982, S.457

aus dem Aufsatz überein: „S rozovoj penoj ustalosti u mjagkich gub/ Jarostno volny zelenye roet byk [...]“ (32)

Im Gedicht „1914“ verbindet Mandel'stam angesichts der Landung britischer Truppen in Griechenland Europa und Hellas und ruft in Strophe III zur Rettung der kulturellen Tradition auf: „O Evropa, novaja Èllada/ Ochranjaj Akropol' i Pirej!“ (33)

Mandel'stams kulturelles Konzept, den Hellenismus diachron als bewahrendes und einigendes Element der Kontinuität zwischen Antike und Gegenwart und synchron als europäisches Bewußtsein zu deuten, weist auf literarischer Ebene deutlich neoklassische Aspekte auf, die nicht die Durchbrechung, sondern die Erfüllung der literarischen Norm als Wertmaßstab für den Rang eines Textes heranziehen. Der schon erwähnten „unerschütterlichen Wertskala über den öden Irrtümern der Jahrhunderte“ entspricht die „Ausdruckskraft der ewigen, klassischen Formeln“, zu der Fedor Sologub laut Mandel'stam „das hilflose Lallen der Zeitgenossen emporgehoben hat“. (34)

Im Aufsatz „O prirode slova“, der eine Art neoklassisches Manifest Mandel'stams darstellt und die zentralen Überlegungen zu dieser Frage beinhaltet, bezieht Mandel'stam die Bezeichnung „Klassizismus“ auf die „herrliche Poesie und den fruchtbringenden Stil Racines“ (35)

Ein Detail aus der Biographie Mandel'stams hebt die Bedeutung der Neoklassik in dieser Schaffensperiode des Dichters hervor: Abram Èfros wollte um 1922/23 gemeinsam mit Konstantin Lipskerov und Sofija Parnok eine literarische Gruppe mit dem Namen „Neoklassizisten“ gründen und Mandel'stam zur Mitarbeit gewinnen, was dieser allerdings ablehnte.

Im Aufsatz „Burja i natisk“ bekennt sich Mandel'stam eindeutig zur neoklassischen Ästhetik der Nachahmung: „Sobstvenno tvorčeskoj v poézii javljaetsja ne èpocha izobretenija, a èpocha podražanija.“ (36) Mandel'stam

---

32) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.97

33) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.43

34) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.356

35) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.255. Zur Auseinandersetzung mit Racine vgl. Dutli 1985, S.108-141.

36) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.350

stimmt in dieser Hinsicht mit der Definition der klassizistischen Ästhetik von Jurij Lotman überein, der in diesem Zusammenhang von einer „Ästhetik der Identität“ spricht, die der „Ästhetik der Opposition“ gegenübersteht:

**Die Folklore aller Völker der Erde, die mittelalterliche Kunst, die eine notwendige welthistorische Etappe darstellt, die Commedia dell'arte, der Klassizismus — das ist ein unvollständiges Verzeichnis der künstlerischen Systeme, welche die Qualität des Kunstwerks nicht an der Zerstörung, sondern an der Erhaltung bestimmter Regeln gemessen haben.**

**Den künstlerischen Systemen dieses Typus liegt eine Summe von Prinzipien zugrunde, die man als die Ästhetik der Identität definieren kann. Sie basiert auf der vollständigen Identifikation der Lebenserscheinungen, die dargestellt werden, mit dem Auditorium bereits bekannten und in das System von „Regeln“ eingegangenen Modellschablonen. „Schablonen“ — das ist in der Kunst kein Schimpfwort, sondern eine bestimmte Erscheinung, die als negativ nur in bestimmten historischen und strukturellen Aspekten erscheint.**  
(37)

Außer in „O prirode slova“ setzt sich Mandel'stam in dem Aufsatz „Slovo i kul'tura“ intensiv mit der Frage der Neoklassik auseinander:

**Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл.**

(38)

Mandel'stam löst zunächst seine literarischen Vorgänger (und damit auch deren Werke) aus dem Zeitkontinuum heraus und setzt sie in das Spannungsfeld Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft hinein; dabei unterscheidet er zwischen den historischen Dichterpersönlichkeiten einerseits und deren überzeitlichem literarischen Werk andererseits. Petra Hesse beschreibt diesen Gegensatz folgendermaßen: „Der Dichter par excellence

---

37) Lotman 1973, S.432 f.

38) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.224

existiert somit nur in der Aufhebung von Zeit und individueller Biographie in der überzeitlichen *durée* der Dichtung." (39)

Anschließend wendet sich Mandel'stam gegen die Evolutionstheorie auf dem Gebiet der Literatur, die die „Überwindung“ der jeweils herrschenden literarischen Norm als Faktor der literarischen Evolution in den Mittelpunkt rückt:

Удивительно, в самом деле, что все возятся с поэтами и никак с ними не развяжутся. Казалось бы — прочел и ладно. Преодолеl, как теперь говорят. Ничего подобного. Серебряная труба Катулла:

*Ad claras Asiae volemus urbes*

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски. Я взял латынские стихи потому, что русским читателем они явно воспринимаются, как категория долженствования; императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

(40)

Die letzten beiden Sätze des Zitates spezifizieren Mandel'stams Variante der Ästhetik der Identität: Die klassische Poesie orientiert sich nicht an den Normen der (antiken) Vergangenheit, sondern wirkt ihrerseits durch ihre Vorbildwirkung normbildend. Viktor Žirmunskij nahm in seiner „Na putjach k klassicizmu“ betitelten Rezension des Gedichtbandes „Tristia“ aus dem Jahr 1921 dieses Zitat zum Anlaß, in Mandel'stams Werk eine Hinwendung zum Klassizismus zu sehen: „V takich slovach sovremennyj poët ukazyvaet put' ot iskusstva segodnjašnego dnja k klassičeskomu iskusstvu.“ (41)

Nach der vorhin zitierten Definition umreißt Mandel'stam in wenigen Sätzen die Grundzüge seiner Auffassung der Neoklassik:

---

39) Hesse 1989, S.125

40) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.224

41) Viktor Žirmunskij: Teorija literatury. Leningrad 1977, S.138

Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокличал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторения охватывает его, головокружительная радость:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух,  
Время вспахано плугом, и роза землею была.

(42)

Zu Beginn stellt Mandel'stam den Dichter und damit die Literatur überhaupt aus dem Zeitkontinuum heraus — Puškin, Ovid und Homer (also die russische, römische und griechische Tradition) sind nicht Teil einer Vergangenheit, auf die man sich beruft („gruz vospominanij“), sondern Teil der Zukunft, heben also die Gesetze der zeitlichen Abfolge auf und dynamisieren die literarische Kontinuität.

Im darauffolgenden Satz („ljubovnik [...] vspominaet“) greift Mandel'stam auf die Erinnerung als Träger der Kontinuität zurück. Bezüglich des Hahnes ist zu bemerken, daß dieser zwar in Mandel'stams extrem stark auf Ovids „Tristia“ als Subtext rekurrerendem Gedicht mit dem selben Titel zu finden ist, in der dritten Elegie des ersten Buches Ovids, auf die sich Mandel'stam bezieht, aber nicht. Wenn Mandel'stam dann die „Freude der Wiederholung“ der bereits einmal ausgesprochenen Worte erwähnt, bezeichnet er damit eine zentrale Voraussetzung für das Funktionieren der Ästhetik der Identität.

Die von Mandel'stam zitierten zwei Verszeilen sind dem Gedicht „Sestry — tjažest' i nežnost' — odinakovy vaši primety“ aus dem Jahr 1920 entnommen; das Selbstzitat und die „Freude der Wiederholung“ innerhalb des eigenen Werks rufen eine zyklische Bewegung hervor und bewirken dadurch auf semantischer Ebene dasselbe hermetische Abschotten des Kunstwerks gegenüber der außerkünstlerischen Realität wie die „Griffelode“ auf der Ebene der Syntax.

Nach dem Zitieren seines eigenen Gedichts nimmt Mandel'stam das Thema der Wiederholung wieder auf und verwendet ein weiteres Mal den

---

42) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.224 f.

Wein als Chiffre für poetisches Schaffen: „Tak i poët ne boitsja povtorenij i legko p'janeet klassičeskim vinom.” (43) In „Burja i natisk” paraphrasiert Mandel'stam den Wein und die Wiederholung als Bewahrer überlieferter Werte folgendermaßen: „Utverždenie i opravdanie nastojaščich cennostej prošlogo stol' že revoljucionnyj akt, kak sozdanie novych cennostej.” (44)

Nachdem Mandel'stam in „O prirode slova” die Wiederholung als positives literarisches Verfahren bezeichnet hat, weitet er die Ästhetik der Identität auf die gesamte Literatur aus:

То, что верно об одном поэте, верно обо всех. Не стоит создавать никаких школ. Не стоит выдумывать своей поэтики.

(45)

Die Ästhetik der Opposition und damit das Konzept der Originalität als Wertmaßstab für den Rang eines literarischen Werks wird in diesen zwei Sätzen zugunsten einer übergeordneten und allgemein verbindlichen Norm aufgegeben. Žirmunskij kommt in seiner Rezension zu „Tristia” ebenfalls auf diesen Gedanken zu sprechen und interpretiert die übergeordnete literarische Norm als über die persönliche Poetik hinausgehende Themen, die dem Dichter gleichsam von höherer Instanz vorgegeben werden: „On [Mandel'stam] ne lirik, rasskazyvajuščij v stichach ob intimnom duševnom pereživanii; on sozdaet kak by ob-ektivnye kartiny na temy, poëtu zadannye i ot nego ne zavisjaščie [...].” (46)

Nach der Wiederholung folgt bei der Rezeption eines Textes, der der Ästhetik der Identität entspricht, die Erinnerung im Bewußtsein des Rezipienten als Vergegenwärtigung der literarischen Norm, der der Text entsprechen soll. Mandel'stam hat auch diesen zweiten Schritt in seinem essayistischen Werk erwähnt. In dem 1916 zusammengestellten, aber zu Lebzeiten Mandel'stams nicht publizierten Überblick „O sovremennoj poëzii” weist Mandel'stam auf Aleksandr Kuzmin hin, den er als Klassizisten

---

43) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.225

44) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.346

45) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.225

46) Žirmunskij 1977, S.138

bezeichnet und definiert den Begriff „Klassizismus“ über die Erinnerung: „Stichi Kuzmina ne tol'ko zapominajutsja olično, no kak by pripominajutsja (vpečatlenie pripominanija pri pervom že čtenii), vplyvajut iz zabvenija (klassicizm)“. (47)

Die Ästhetik der Identität ruft nach der Wiederholung des Textes und dem Erinnern des Rezipienten als dritten Schritt das Wiedererkennen der übergeordneten literarischen Norm hervor. Mandel'stam setzt in „Slovo i kul'tura“ durch die parallele Wortwahl („radost' povtorenija“ — „radost' uznavan'ja“) Wiederholen und Erkennen zueinander in Beziehung: „Slepoj uznaet miloe lico, edva prikosnuvšis' k nemu zrjačimi perstami, i slezy radosti, nastojaščej radosti uznavan'ja, bryznut iz glaz ego posle dolgoj razluki.“ (48)

Mandel'stam bedient sich auch in diesem Aufsatz des Verfahrens des Selbstzitates — er isoliert eine Zeile aus seinem Gedicht „Tristia“ und stellt sie in einen anderen Zusammenhang („I sladok nam liš' uznavan'ja mig!“ (49)).

Der in dieser Zeile angesprochene „süße Augenblick des Erkennens“ weist in zwei Richtungen: erstens in Richtung Neoklassik/Ästhetik der Identität (als Abschluß des Rezeptionsprozesses beim Leser nach Wiederholen und Erinnern) und zweitens in Richtung Hellenismus (als kontinuiertsstiftende kulturelle Klammer zwischen Antike und Gegenwart). Der erste Satz des Aufsatzes „Vypad“ weist auf diese Doppelfunktion hin: „V poézii nužen klassicizm, v poézii nužen éllinizm, [...]“. (50)

Das „Erkennen“ im hellenistischen Sinn ist das Erkennen der literarischen Tradition, das Erkennen der Intertextualität zwischen den verschiedenen Literaturen und Kulturen; nicht zufällig stammt Mandel'stams Selbstzitat aus einem Gedicht, das bereits mit seinem Titel „Tristia“ auf Ovid verweist und zahlreiche verdeckte Zitate aus dem gleichnamigen Werk des römischen Dichters enthält. Darüberhinaus gibt Mandel'stam direkt im Anschluß an diese aus dem Gedicht entnommene Zeile („I sladok nam liš' uznavan'ja

---

47) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.29

48) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.226

49) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.227

50) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.228

mig!") im Aufsatz „Slovo i kul'tura" Auskunft über sein Konzept des Hellenismus als kulturverbindenden Faktor:

Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. [...] Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханьем всех веков.

(51)

Hellenismus wird in diesen Zeilen als jener Zustand beschrieben, der es den Dichtern ermöglicht, die Sprache aller Zeiten und Kulturen mithilfe des durch alle Jahrhunderte hindurch belebten Wortes zu sprechen (auch hier koppelt Mandel'stam Atmen und Dichten).

Der letzte Absatz der „Zametki o Šen'e" faßt gebündelt alle Facetten des Hellenismus, wie ihn Mandel'stam verstanden hat, zusammen: die Überwindung der nationalen Begrenztheit durch die Kultur, den Aufbau des Kulturraums, in dem die interkulturellen Begegnungen stattfinden, über die Achsen von Raum und Zeit, die Freiheit und brüderliche Verbindung aller Sprachen, die der „Sehnsucht nach Weltkultur" entspricht, die Bedeutung der Häuslichkeit und schließlich das Gespräch als Basis der Kultur:

Так в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка перекликается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и подомашнему аukaются.

(52)

Die Frage, ob Mandel'stam als neoklassischer Schriftsteller bezeichnet werden kann, ist von der Sekundärliteratur bis heute nicht eindeutig beantwortet worden. Viktor Žirmunskij konstatiert schon 1921 neoklassische Ansätze in „Tristia", weist aber andererseits auf Mandel'stams moderne Verwendung semantisch weit voneinander entfernt liegender Vergleiche hin:

---

51) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.227

52) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.300



Но за внешней сдержанностью поэта классического стиля какая фантастическая неожиданность, какие гротескные изломы в сочетании поэтических образов! Мандельштам любит соединять в форме метафоры или сравнения самые отдаленные друг от друга ряды понятий. Как Гоголь или — из современных поэтов — Маяковский, он позволяет себе сознательно нарушать привычную разъединенность, установившуюся иерархию наших художественных представлений.

(53)

Victor Terras nennt Mandel'stam 1966 aufgrund der literarischen Kontinuität seines Werkes einen Hellenisten, bringt ihn aber bezüglich seiner literarischen Verfahren mit der Moderne des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Zusammenhang:

Mandel'stam's tendency to reduce poetry to „pure language” by eliminating the paralinguistic elements of abstract thought and logic, of subjective emotion, of personal involvement, and of actuality, this tendency reminds one of Mallarmé or of Valéry, and not of any ancient poet. (54)

Was das literarische Material Mandel'stams betrifft, so weist Terras darauf hin, daß Mandel'stam römische und griechische Lyrik weder übersetzt noch imitiert und neben der Literatur der Antike auch zahlreiche andere Quellen verarbeitet hat; daran anschließend relativiert er seine Bezeichnung Mandel'stams als Hellenist: „Mandel'stam is not so much a ‚hellenist’ as a fervent cosmopolitan apostle of culture — Western culture, of its integrity and timelessness, a singer of its sanctity and beauty.” (55)

Ein treffendes Beispiel für das gleichzeitige Nebeneinander von Antike, westeuropäischer Kultur und der eigenen, russischen Tradition liefert das Gedicht „Voz'mi na radost' iz moich ladonej” aus dem Jahr 1920, in dem Mandel'stam sich intensiv mit der griechischen Kultur auseinandersetzt. Die

---

53) Žirmunskij 1977, S.140

54) Terras 1966, S.253

55) Terras 1966, S.254

III. Strophe bringt mit den Bienen eine zentrale Chiffre für kreatives Schaffen, die sich durch die gesamte europäische Literaturgeschichte zieht:

Нам остаются только поцелуи,  
Мохнатые, как маленькие пчелы,  
Что умирают, вылетев из улья.  
(56)

Als eine antike Quelle, die die Bienen mit dem Bienenstock koppelt, könnte der zwölfte Gesang der „Aeneis“, Vers 587-589, angeführt werden:

Wie wenn die Bienen, verschlossen in viel durchlöcherterem Tuffstein,  
Aufspürt ein Hirt und mit beißendem Rauche sie stöbert;  
Jene durchlaufen, in Angst um ihr Sein, das wächserne Lager.  
(57)

Die Verbindung antike Kultur — westeuropäische Kultur zeigt sich nun dadurch, daß Mandel'stam die bis auf den Wortlaut idente Metapher der aus dem Stock geflogenen Bienen bereits sieben Jahre zuvor in einem anderen Gedicht verwendet hat:

В конторе сломанные стулья,  
На шиллинги и пенсы счет;  
Как пчелы, вылетев из улья,  
Роятся цифры круглый год.  
(58)

Dieses ältere Gedicht aber steht nicht mit der griechischen, sondern mit der englischen Literatur in Zusammenhang: Sein Titel „Dombi i syn“ ist gleichzeitig der Titel eines Romans von Charles Dickens, um dessen literarisches Werk und die darin geschilderte Atmosphäre Mandel'stams Gedicht kreist.

Der über die Bienenwaben evozierte Kontakt zur russischen Literatur erfolgt sowohl in diachroner als auch in synchroner Weise zu einem

---

56) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.84

57) Vergil 1989, S.345

58) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.33

literarischen Vorgänger und zu einem literarischen Zeitgenossen Mandel'stams: Den diachronen Anknüpfungspunkt stellt die zweite Strophe aus Konstantin Batjuškovs Gedicht „Besedka muz” (1817) dar:

Спешу принесть цветы, и ульев сот янтарный,  
И нежны первенцы полей:  
Да будет сладок им сей дар любви моей  
И гимн поэта благодарный!  
(59)

Der Honig, der in dieser Strophe den Musen als Geschenk dargebracht wird, nimmt Mandel'stams Zeilen „Voz'mi na radost iz moich ladonej/ Nemnogo solnca i nemnogo meda” (60) vorweg.

Nun zur synchronen Verbindung: Seinem Aufsatz „O prirode slova” hat Mandel'stam die letzten zwei Strophen von Nikolaj Gumilevs Gedicht „Slovo” als Motto vorangestellt. Die zwei letzten Zeilen dieses Gedichts, die Mandel'stam besonders geschätzt und oft wiederholt hat, lauten: „I kak pčely v ul'e opustelom/ Dumo pachnut mertvye slova.” (61)

Nach Žirmunskij und Terras führt auch Aleksandr Dymšic in seinen „Anmerkungen zum Werk Osip Mandel'stams” aus dem Jahr 1972 Argumente pro und contra Mandel'stam als neoklassischen Dichter an. Einerseits hebt er das neoklassische Element in „Tristia” hervor: „Stichotvorenija, vošedšie v sbornik ‚Tristia’, podčerknuto klassicističny”, (62) andererseits steht das Verfahren Mandel'stams, die Vergangenheit in die Gegenwart heraufzuholen, im Widerspruch zur Konzeption der Neoklassik: „Prošloe vossozdaetsja kak živoje, živuščee, dyšaščee, blizkoe sovremennomu čeloveku.” (63)

---

59) Batjuškov 1979, S.89

60) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.84

61) zit. nach: Mandel'stam 1967. Bd.I, S.241 — zum diachronen Kontext vgl. die „Poslanie Danila Zatočenago”: „no bych padaja aki pčela po različnym cvetom i ottudu izbiraja sladost' slovesnuju” (zit. nach: Gudzij 1952, S.139).

62) Aleksandr Dymšic: „Ja v mir vchožu...” Zаметки о творчестве О. Mandel'stama. In: Voprosy literatury 3/1972, S.74

63) Dymšic 1972, S.84

Joseph Brodsky schließlich kommt in seinem 1977 verfaßten Essay „The Child of Civilization“ bezüglich des Verfahrens zu einem ähnlichen Schluß wie Dymšić und weist so wie er auf Mandel’štams ganz in der Gegenwart verankerte Position hin:

On the other hand, his is not at all that search for bygone days with its obsessive gropings to recapture and to reconsider the past. Mandelstam seldom looks backward in a poem; he is all in the present — in this moment, which he makes continue, linger beyond its own natural limit. (64)

Was das poetische Material von Mandel’štams Texten angeht, nimmt Brodsky die Meinung von Terras wieder auf, demzufolge Mandel’štam nicht ausschließlich auf antike Quellen zurückgegriffen hat. Brodsky geht dabei noch einen Schritt weiter und betont die Einheit der kulturellen Tradition in ihrer Gesamtheit: „The cornerstones of our civilization, they are treated by Mandelstam’s poetry in approximately the same way time itself would treat them: as a unity — and in their unity.” (65)

Die Einheit der kulturellen Tradition zieht auch Aleksandar Flaker heran, um in seiner Geschichte der russischen Literatur („Ruska književnost“) aus dem Jahr 1986 Mandel’štams Werk zu charakterisieren: „[Mandel’štam] obratio se izvorima antičkoga pjesništva i ruskoj pjesničkoj tradiciji te arhitektonskim motivima kao poticaju, nastojeći pojedine postupke iz minulih razdoblja integrirati u zatvorene cjeline (Kamen’, 1913).“ (66)

Um die aufgezeigten Widersprüche in der Sekundärliteratur von den Zwanzigerjahren bis in die Gegenwart zu klären, könnte man Mandel’štams

---

64) Brodsky 1987, S.125

65) Brodsky 1987, S.127 — Dubravka Oraić-Tolić setzt bezüglich der kulturellen Tradierung Mandel’štam und Brodsky ebenfalls zueinander in Beziehung: „Im Gesichtskreis der literarischen Zitathaftigkeit in der russischen dichterischen Avantgarde trug den diachronischen Sieg der Akmeismus davon, der ganz allgemein der zeitgenössischen Literatur einen evolutionären Impuls gibt (z. B. J. Brodskij).“ Dubravka Oraić-Tolić: Zitathaftigkeit. In: Glossarium der russischen Avantgarde. Hrsg. v. Aleksandar Flaker. Graz 1989, S.505

66) Aleksandar Flaker/ Malik Mulić: Ruska književnost. Zagreb 1986, S. 108

Poetik, die ja kein geschlossenes, endgültig fixiertes System, sondern einen sich stetig entwickelnden Prozeß darstellt, in verschiedene, hierarchisch gegliederte Ebenen teilen. Eine dieser Ebenen kann mit vollem Recht als neoklassisch bezeichnet werden, sie repräsentiert aber als Subpoetik nur eine Facette von Mandel'stams Werk. Diese Subpoetik kann mit anderen, gleichrangigen Ebenen (z. B. einer modernistischen, ja sogar futuristischen) in Opposition stehen oder auf einer höheren Ebene synthetisiert werden. Aleksandr Dymšic hat diese Konzeption in seiner Untersuchung bereits angedeutet:

О Мандельштаме нельзя сказать, что он последовательно воплотил эту «золотую середину», этот сплав и синтез. Но в его поэзии мы видим обе эти манеры, мы видим его то «классиком», то романтиком, видим, как романтическое врывается в классицистическое, видим их и в единстве.  
(67)

---

67) Dymšic 1972, S.85

### 3.3.2.) Die Auseinandersetzung mit dem Werk Ovids

In den vorangegangenen Zitaten aus dem Aufsatz „Slovo i kul'tura“ hat Mandel'stam auch Ovid erwähnt; wir wollen nun anhand des römischen Dichters, der für Mandel'stams eigenes Werk eine nicht unbedeutende Rolle spielt, untersuchen, auf welche Weise die im vorigen Kapitel analysierte spezifische Neoklassik Mandel'stams in der konkreten Auseinandersetzung mit einer bestimmten literarischen Quelle, die in das eigene poetische System eingebaut wird, entsteht. Die Zitathaftigkeit in Mandel'stams Dichtung wird von Dubravka Oraić-Tolić als ein „offener Dialog zwischen dem Text und dem Prototext, der über dekontextierte Zitate geführt wird“, bezeichnet. (1)

Tatsächlich ergibt sich schon über das erste Zitat im Kapitel 3 unserer Untersuchung, in dem Mandel'stam über den Begriff „sobytie“ die Relativität der zeitlichen Abfolge konstatiert, eine Verbindung zu Ovids „Tristia“ V/10, Vers 5-15, wo ebenfalls die subjektive (und damit veränderte) Zeitempfindung der tatsächlichen zeitlichen Abfolge gegenübergestellt wird:

Still steht, glaubt man, die Zeit, so träge nur schreitet sie vorwärts  
und mit so langsamem Schritt wandelt das Jahr seinen Weg.  
Weder verkürzt mir die Sonne des Sommers die Nächte um etwas,  
noch hat der Winter den Tag weniger lang mir gemacht:  
wahrlich, es hat sich in mir die Natur der Dinge verändert,  
dehnt mit dem Kummer zugleich jegliches andre mir aus.  
Oder durchmißt die gemeinsame Zeit die gewohnte Bewegung?  
Ward meine eigene Zeit nur um so reicher an Qual,  
da mich das Meer mit dem Lügennamen «das Gastliche» festhält  
und der skythischen See wahrlich verrufener Strand? (2)

Victor Terras weist bereits für das Gedicht Nr.12 aus „Kamen“<sup>3</sup>, das 1910 entstand, die Beschäftigung mit Ovid nach und führt für die letzten zwei Zeilen des Gedichts Belegstellen aus dem Werk Ovids an. (3) Wesentlich stärkere Intertextualität mit Ovid weist das Gedicht Nr.60 von „Kamen“<sup>3</sup> aus dem Jahr 1914 auf:

---

1) Oraić-Tolić 1989, S.495

2) Ovid 1963, S.271

3) Terras 1966, S.267

О временах простых и грубых  
Копыта конские твердят.  
И дворники в тяжелых шубах  
На деревянных лавках спят.

На стук в железные ворота  
Привратник, царственно-ленив,  
Встал, и звериная зевота  
Напомнила твой образ, скиф!

Когда, с дряхлеющей любовью  
Мешая в песнях Рим и снег,  
Овидий пел арбу воловью  
В походе варварских телег.  
(4)

Die schweren Pelze in I/3 finden sich in Ovids „Tristia“ III/10, Vers 19-20: „Felle trägt man, genähte Hosen zum Schutz vor der Kälte, / und von dem ganzen Leib sieht man dann nur das Gesicht“. (5)

II/4 stellt über den Skythen eine Verbindung zu einem bereits zitierten Subtext, nämlich Fedor Tjutčevs Gedicht an Nikolaj Ščerbina, her, wo wie bei Mandel'stam das Bild des Skythen und die Kälte gekoppelt sind: „pod skifskoj v'jugoj snegovoju“. (6) Der Skythe weist aber über Tjutčev hinaus direkt zu Ovids „Tristia“ I/3, Vers 61, zurück (also zu jener Elegie, deren Anfangsverse Mandel'stam in „Slovo i kul'tura“ im Original zitiert): „Schließlich sagt ich: «Was eil ich? Nach Skythien soll ich ja gehen»“. (7)

Strophe III von Mandel'stams Gedicht enthält ebenfalls mehrere Anspielungen auf Ovid, der in Zeile 3 auch namentlich erwähnt wird, wodurch die Aufschlüsselung des Subtextes an dieser Stelle etwas leichter fällt als anderswo in Mandel'stams Werk. Kiril Taranovsky hat in seinem Essay „The hayloft“ (8) folgende Belegstellen angeführt: Den „Ochsenkarren“ und den „Wagenzug“ besang Ovid in „Tristia“ III/10, Vers 34: „zieht das sarmatische Rind Wagen barbarischer Art“ und Vers 59: „das Vieh und die knarrenden Wagen“; „Rom“ (als „Stadt“) und der „Schnee“

- 
- 4) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.37 f.  
5) Ovid 1963, S.151  
6) Tjutčev 1985, S.16  
7) Ovid 1963, S.27  
8) Taranovsky 1976, S.144

finden sich in Vers 2: „und wenn mein Name auch jetzt ohne mich lebt in der Stadt“ bzw. Vers 13 dieser Elegie: „Jetzt liegt Schnee“. (9)

Dubravka Oraić-Tolić weist darauf hin, daß all diese Zitate durch das Hineinstellen in einen neuen Kontext semantisch umgepolt werden; ihrer Ansicht nach „imitieren auch Mandel'stams Verse nicht den Sinn, den die Fragmente von Ovids Text in ihrem ursprünglichen Kontext haben, sondern konstruieren auf der Grundlage von Ovids entblößten Fragmenten einen neuen Sinn — das semantische Paradigma eines universalen Winters und einer zeitlosen Bestialität“. (10) Ralph Dutli schreibt in seinem Aufsatz „Ovid auf der Krim“, in dem er drei Gedichte Mandel'stams untersucht, zu der Gegenüberstellung von Rom und Schnee folgendes:

Der Schnee, dieses Attribut des Nordens, alljährlich wiederkehrender leicht-und-schwerer Pelz Petersburgs, Abkömmling des Frostes, begegnet Rom, dem Inbegriff mediterraner Kultur. Ort der Begegnung ist ein russisches Gedicht. Der Südländer Ovid trifft auf den skythenhaften Petersburger Pförtner, die zeitgenössische russische Moderne (in Mandelstam) grüßt die römische Antike der Zeitenwende. (11)

Im Gedicht Nr.80 wird aus dem Dialog zwischen Mandel'stam und Ovid ein Gespräch zu dritt, an dem auch Aleksandr Puškin teilnimmt, der 1820 nach Bessarabien verbannt wurde und ein Jahr darauf das Gedicht „K Ovidiju“ verfaßte. Wir zitieren vorerst Strophe I von Mandel'stams Text:

С веселым ржанием пасутся табуны,  
И римской ржавчиной окрасилась долина;  
Сухое золото классической весны  
Уносит времени прозрачная стремнина.  
(12)

Der „römische Rost“ in Zeile 2 widerspricht als Naturschilderung zwar dem tatsächlichen Landschaftsbild von Ovids Verbannungsort, enthält aber

---

9) Ovid 1963, S.149 ff.

10) Oraić-Tolić 1989, S.497

11) Ralph Dutli: Ovid auf der Krim. Zu drei frühen Gedichten Ossip Mandelstams. In: Neue Zürcher Zeitung. 19. August 1988, S.35

12) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.49



eine vielschichtige kulturhistorische Anspielung. Victor Terras schlüsselt die Zeile folgendermaßen auf:

Ovid describes the country of the Getae as entirely barren and treeless, while Mandel'stam's exile walks on fallen oak leaves, but, granting some poetic license to both poets, we can make them meet. The metaphor „rimskoj ržavčinoj” is a great finesse: „Roman rust” („ferrugo”) is literally the colour of the „clavus” of the Roman „praetexta”, and of imperial purple, and metaphorically the decay of ancient civilization in its late, Roman period (as opposed to the gold of its „classical spring” in line three). (13)

Die Zeilen 3 und 4 verbinden Mandel'stams Konzepte der Neoklassik und des Kulturraums: Der „klassische Frühling” (Z3) paraphrasiert die in die Zukunft weisende, sich stetig entwickelnde Dynamik des Kulturbegriffs.

In der Verbindung „vremeni prozračnaja stremnina” aus Zeile 4 wird anhand des Zeitflusses Heraklits (vgl. „Alles fließt.”) die räumliche und die zeitliche Achse von Mandel'stams Kulturraum benannt und durch das Adjektiv „prozračnyj” eine grundlegende Voraussetzung für die Existenz des Kulturraums angeführt. (14) Erst die Durchsichtigkeit von Zeit und Raum ermöglicht es nämlich, die räumlichen Distanzen und das zeitliche Kontinuum mithilfe der Kunst außer Kraft zu setzen und Ovids Werke nicht als Teil der Vergangenheit, sondern als organischen Bestandteil der Gegenwart wahrzunehmen. Diese Funktion von „prozračnyj” besteht bereits in einem Text der deutschen Romantik, auf den Mandel'stam in „Razgovor o Dante” verweist — vgl. folgenden Satz aus Novalis' Roman „Heinrich von Ofterdingen”: „Die Natur scheint dort menschlicher und verständlicher geworden, eine dunkle Erinnerung unter der durchsichtigen Gegenwart wirft die Bilder der Welt mit scharfen Umrissen zurück, und so genießt man eine doppelte Welt, die eben dadurch das Schwere und Gewaltsame verliert

---

13) Terras 1966, S.256 — zur von Terras erwähnten Ödnis von Ovids Verbannungsort vgl. „Epistulae ex Ponto” I/2, Vers 23: „Dann auch das Antlitz des Orts, das Laub nicht noch Bäume verschönen!” (Ovid 1963, S.301).

14) Die Deutung der Zeit als Fluß verweist neben Heraklit auch auf einen Text der altrussischen Literatur: In der um 1400 von Epifanij Premudryj verfaßten Vita des Stefan von Perm ist vom vergänglichen Erdendasein als „rečnaa bystrina” die Rede (zit. nach: Gudzij 1952, S.193).

und die zauberische Dichtung und Fabel unserer Sinne wird." (15) Novalis nimmt in seinem Roman auch Mandel'stams Konzept der Aufhebung von zeitlicher und räumlicher Dimension mithilfe der Kunst vorweg: „Keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit/ Hier Zukunft in der Vergangenheit." (16)

Bei Mandel'stam wird die Durchsichtigkeit zu einem Fenster (vgl. die Gedichtzeile „Prozračnee okna chrystal'" (17)), das den zeitlichen Abstand zur Antike aufhebt. Ovids Heimat Rom bleibt über das Adjektiv „durchsichtig" in der Gegenwart präsent: „My vidim obrazy ego [Rima] graždanskoj mošči/ V prozračnom vozduche, kak v cirke golubom". (18)

Im Gedicht „Admiraltejstvo" spitzt Mandel'stam den Zusammenhang von Zeit und Durchsichtigkeit noch stärker zu. In Petersburg, der aus der zeitlichen Abfolge herausgestellten Kunst-Stadt, ist die Zeit aufgehoben, das Gebäude der Admiralität wird von einem „durchsichtigen Zifferblatt" geschmückt. (19)

Mandel'stam bedient sich auch zur Aufhebung der räumlichen Achse seines Kulturraums dieses Merkmals, wenn er im Gedicht „Feodosija" (die Stadt stellt über ihre Lage auf der Krim den Bezug zum antiken Tauris her) die „durchsichtige Ferne" zwischen dem orientalischen Märchen von Scheherazade und dem kulturell konnotierten Weingarten plaziert:

И адмиралы в твердых треуголках  
Припоминают сон Шехеразады.  
Прозрачна даль. Немного винограда.  
(20)

Die Durchsichtigkeit ermöglicht es durch die Aufhebung der Begrenzungen folgerichtig, Fremdtex te in das eigene poetische System zu integrieren (Petra Hesse führt in diesem Zusammenhang Vjačeslav Ivanovs

---

15) Novalis: Hymnen an die Nacht/ Heinrich von Ofterdingen. Hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. München 1980, S.81

16) Novalis 1980, S.161

17) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.8

18) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.40

19) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.29

20) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.80

1904 erschienenen Gedichtband „Prozračnost“ als einen möglichen Ausgangspunkt dieser Konzeption an (21)).

Voraussetzung für interkulturelle Wechselbeziehungen ist die Durchsichtigkeit in Mandel'stams Schilderung des Kiever Theaterlebens aus dem Jahr 1926: „Ukrainskij teatr chočet byt' rassudočnym i prozračnym, čtoby na nego izlivalos' rumjanoe solnce Mol'era.“ (22) Die rote Sonne Molières bildet einen Kontrast zur schwarzen Sonne der Phädra Racines. (23)

Die Durchsichtigkeit übernimmt in der Poetik Mandel'stams neben der Voraussetzung für Beweglichkeit innerhalb des Kulturraums als zweite Funktion die von den russischen Akmeisten geforderte Klarheit des Gedichts, die in Michail Kuzmins manifestähnlichem Aufsatz „O prekrasnoj jasnosti“ 1910 zum literarischen Programm erhoben wurde.

Diese Polyvalenz von „prozračnyj“, dessen Bedeutungssegmente nicht komplementär angeordnet sind, sondern sich in einigen Fällen überschneiden können, hebt Jurij Lotman als ein zentrales Merkmal des künstlerischen Textes hervor: „Diese Fähigkeit des Textelementes, in mehrere Kontextstrukturen einzugehen und dementsprechend unterschiedliche Bedeutung zu erlangen, ist eine der tiefsten Grundeigenschaften des künstlerischen Textes.“ (24)

Die akmeistische Klarheit realisiert bereits ein im Mai 1910 geschriebenes Gedicht Mandel'stams, in dessen zwei folgenden Zeilen die Adjektive „deutlich“ und „durchsichtig“ und das Gewebe als Bestandteil der Dingwelt die akmeistische Poetik repräsentieren: „Vernye, četkie mysli — / Prozračnaja, strogaja tkan'...“ (25)

1911, also ein Jahr später, nimmt Mandel'stam das Bild des „durchsichtigen Gewebes“ wieder auf und verbindet es mit dem Traum: „I tkan' moej mečty prozračna i pročna“ . (26) In dieser Verbindung von Ding- und Traumwelt könnte man auf der literaturgeschichtlichen Ebene ein Verschmelzen von symbolistischer und akmeistischer Poetik sehen, denn

---

21) Hesse 1989, S.81

22) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.105

23) vgl. Dutli 1985, S.108-144

24) Lotman 1973, S.100

25) Mandel'stam 1981. Bd.IV, S.15

26) Mandel'stam 1981. Bd.IV, S.17

„mečta“ nimmt im Begriffssystem des Symbolismus einen zentralen Platz ein (die Verbindung dieser zweier Poetiken ist auch für das Frühwerk des Akmeisten Gumilev kennzeichnend, wie zwei Zeilen des Gedichts „Na motivy Griga“ aus dem 1905 erschienenen Band „Put' konkvistadorov“ belegen: „I v lunnoj greze morskaja vlag/ Ešče prozračnej, ešče čudesnej“. (27))

Mandel'stams Konzept der Durchsichtigkeit durchzieht mehrere Textebenen, angefangen vom Aufbau der Strophe, wie in einer Rezension aus dem Jahr 1935, wo mit Bezugnahme auf Puškin von den „prozračnye «bachčisarajskie» strofy“ die Rede ist. (28)

Die Verbindung „durchsichtig“ plus Vers findet sich in Mandel'stams Würdigung von Fedor Sologub: „Prozračnymi, gornymi ruč'jami tekli sologubovskie stichi s al'pijskoj, tjučevskoj veršiny.“ (29)

Über Strophe und Vers gelangt Mandel'stam zur syntaktischen Ebene: Ein wesentliches Merkmal für den Stil André Chéniers sei dessen Durchsichtigkeit der Syntax gewesen, schreibt Mandel'stam in seinen „Anmerkungen“ zu dem französischen Dichter des 18. Jahrhunderts. (30)

Schließlich zeigt sich die Durchsichtigkeit als Qualitätsmerkmal im formalen Aspekt des literarischen Werkes. Wie schon erwähnt, wendet sich Mandel'stam in „O prirode slova“ gegen ein Übertragen des Evolutionsprinzips auf das Gebiet der Literaturwissenschaft. Um die Unhaltbarkeit dieses evolutionären Ansatzes zu beweisen, schreibt er anhand der literarischen Entwicklung Lev Tolstojs eine „Chronik des Verlustes“ und weist darauf hin, daß jede neue künstlerische Errungenschaft im Werk Tolstojs mit der Aufgabe einer älteren verbunden ist:

Где у Толстого, усвоившего в «Анне Карениной» психологическую мощь и конструктивность флоберовского романа, звериное чутье и физиологическая интуиция «Войны и мира»? Где у автора «Войны и мира» прозрачность формы, «кларизм» «Детства и отрочества»? (31)

---

27) Gumilev 1989, S.70

28) Mandel'stam 1981. Bd.IV, S.163

29) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.356

30) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.295

31) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.244

Offensichtlich wird das Merkmal „durchsichtig“ je nach Kontext zwar verschieden, aber immer positiv konnotiert. Jurij Lotman freilich geht noch einen Schritt weiter und macht die Konnotation des Textelementes gänzlich von dessen Stellung zur Gesamtstruktur abhängig, „da ja ein und dasselbe materielle Textelement, wenn es in verschiedene Strukturen des Ganzen eingeht, notwendig verschiedene, manchmal entgegengesetzte Bedeutungen annimmt“. (32)

Auch diesen Ansatz bestätigt das Werk Mandel'stams, denn neben ihren positiven Konnotationen kann die Durchsichtigkeit mit der Bedeutung „zum Totenreich bzw. zum Tod gehörend“ semantisch auch negativ besetzt sein. So wird Petersburg in den Anfangszeilen des Gedichts Nr.89 (1916) zum Reich des Todes, in dem das lyrische Subjekt sterben wird: „V Petropole prozračnom my umrem./ Gde vlastvuet nad nami Prozerpina.“ (33) Auch in dem Gedicht Nr.101, das zwei Jahre später (1918) entstand, koppelt Mandel'stam die Bereiche „Tod/durchsichtig“ und „Petersburg“ zuerst in Strophe I/Zeile 3+4: „Prozračnaja zvezda, bluždajuščij ogon'./ Tvoj brat, Petropol', umiraet.“ Diese Verbindung wird in Strophe IV/Zeile 1+2 abgeändert: „Prozračnaja vesna nad černoju Nevoj/ Slomalas', vosk bessmert'ja taet.“ (34)

Der „durchsichtige Frühling“ weist auf das Gedicht Nr.93 aus dem Jahr 1917 zurück, in dem Proserpina mit ihrem griechischen Namen Persephone angesprochen wird. Die ersten zwei Zeilen des Gedichts („Ešče daleko asfodelej/ Prozračno-seraja vesna.“ (35)) beziehen sich konsequenterweise auf einen Subtext der griechischen Literatur: Im elften Gesang der „Odyssee“, Vers 538-540, trifft Odysseus in der Unterwelt die Seele des toten Achilleus:

Also sprach ich; da ging die Seele des schnellen Achilleus  
Zur Asphodelenwiese mit grossen Schritten hinunter,  
Freudenvoll, dass ich ihm des Sohnes Tugend verkündigt.  
(36)

---

32) Lotman 1973, S.151 f.

33) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.61

34) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.70 f.

35) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.64

36) Homer 1988, S.155

Im vierundzwanzigsten Gesang, Vers 11-14, geleitet Hermes die Seelen der von Odysseus getöteten Freier in die Unterwelt:

Und sie [die Seelen] gingen des Ozeans Flut, den leukadischen  
Felsen,  
Gingen das Sonnentor und das Land der Träume vorüber,  
Und erreichten nun bald die graue Asphodelenwiese,  
Wo die Seelen wohnen, die Luftgebilde der Toten.  
(37)

Noch eindeutiger werden das griechische Totenreich und die Durchsichtigkeit in den Anfangszeilen des Gedichts Nr.112 (1920) miteinander verbunden: „Kogda Psicheja-žizn' spuskaetsja k tenjam/ V poluprozračnyj les, vosled za Persefonoj“. (38)

Bezieht sich das Zitat aus dem Gedicht Nr.112 auf die griechische Kultur, so verweist die Zeile „Prozračny grivy tabuna nočnogo“ (39) aus dem Gedicht Nr.113, das mit dem vorhergehenden eng verbunden ist, auf ein Werk der römischen Literatur: So wie Homers Odysseus muß auch Vergils Aeneas in die Unterwelt hinabsteigen, wo er den verstorbenen Helden samt ihren Pferden begegnet (Aeneis, sechster Gesang, Vers 652-655):

Lanzen stehn in die Erde gerammt, geschirrlose Rosse  
Weiden zerstreut auf der Flur. Die Lust an Wagen und Waffen,  
Die sie im Leben gesehn, und die Sorge um glänzender Rosse  
Weide und Pflege, sie folgt den Bestatteten unter die Erde.  
(40)

Während die Durchsichtigkeit in den Gedichten Mandel'stams mit dem Totenreich zusammenhängt, verlagert sich ihre negative Semantik in den Aufsätzen in den literarischen Bereich, wo durchsichtig „aussagelos“ bedeutet.

Über die erste Zeile eines Gedichts aus dem Jahr 1910 — „V ogromnom omute prozračno i temno“ (41) — kann über das Bild des durchsichtigen

---

37) Homer 1988, S.313

38) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.80

39) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.81

40) Vergil 1989, S.162

41) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.11

Abgrunds eine Linie zu den „Zametki o Šen'e“ gezogen werden, wo dieses Bild in anderer, innerliterarischer Funktion wieder auftaucht:

Людям самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий. La Verité, la Liberté, la Nature, la Dêité, особенно la Vertu вызывают почти обморочное головокружение мысли, как прозрачные, пустые омуты.

(42)

In ähnlicher Funktion tritt „prozračnyj“ in der Würdigung Fedor Sologubs auf, in der die Durchsichtigkeit für Merkmallosigkeit und fehlende Identität steht: Aus der Stimmenlosigkeit tritt gleichsam als Embryonalform die durchsichtige Stimme, von der aus eine positive Entwicklung möglich ist:

Есть косноязычные времена, лишённые голоса. Из косноязычия рождается самый прозрачный голос. От прозрачного отчаяния один шаг до радости.

(43)

Als Abschluß unserer Untersuchung der Funktionen der Durchsichtigkeit im Werk Mandel'stams wollen wir Lotmans These von der kontextuellen Abhängigkeit eines Textelementes bezüglich seiner Semantik an dem Gedicht „Voz'mi na radost'...“ belegen. Dabei handelt es sich um jenen Text, anhand dessen Bild der aus dem Stock geflogenen Bienen wir im vorigen Kapitel gezeigt haben, wie Mandel'stam ein bestimmtes Element des Textes je nach Kontext unterschiedlich verwendet. Parallel zu dieser Kontextabhängigkeit realisiert auch die Durchsichtigkeit in Strophe IV dieses Gedichts je nach Lesart eine positive oder negative Bedeutung:

Они шуршат в прозрачных дебрях ночи,  
Их родина — дремучий лес Тайгета,  
Их пища — время, медуница, мята.

(44)

Die positive Bedeutung — die Durchsichtigkeit des Kulturraums — ergibt sich im Kontext mit den Bienen, die in der ersten Strophe als „Bienen

---

42) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.293

43) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.357

44) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.84

der Persephone" bezeichnet werden; ihre Heimat ist das Taygetos-Gebirge, das bereits in der „Odyssee“ erwähnt wird: „Wie die Göttin der Jagd durch Erymanthos' Gebüsche/ Oder Taygetos' Höhn mit Köcher und Bogen einhergeht". (45) Bezüglich der Minze („mjata"), die den Bienen als Nahrung dient, schließt sich der Kreis zurück zur „Odyssee“ über eine Zeile aus Nikolaj Gumilevs Gedicht „Vozvraščenie Odisseja": „Kak sladok zapach svežej mjaty!" (46)

Die negative Bedeutung von „prozračnyj" entsteht durch die Verbindung „v prozračnych debrjach noči": In dem bereits zitierten Gedicht Nr.112 ist die Durchsichtigkeit ein Merkmal des Totenreichs von Persephone; die „durchsichtigen Haine" („prozračnye dubravy") dieses Gedichts verweisen auf das „durchsichtige Dickicht der Nacht" im Gedicht „Voz'mi na radost' ..." (beide Texte entstanden 1920).

Zieht man nun die Poetik der ukrainischen Neoklassiker zum Vergleich heran, so zeigt sich, daß auch hier die zuvor angeführten Konnotationen von „prozračnyj" vorhanden sind.

Als erste Funktion hebt die Durchsichtigkeit wie bei Mandel'stam die räumliche und zeitliche Achse des Kulturraums auf; bei Maksym Ryl's'kyj repräsentiert der Himmel die räumliche Achse: „Ščo nebo, blakytne, prozore./ Jak baču ja oči jasni!" (47) bzw. „V nebi, čystim i prozorim./ Sonce sjaje" (48) (beide Gedichte entstanden 1910).

Auch Jurij Klen versieht den Himmel mit dem Merkmal „durchsichtig": „i nebo (jak murmans'ke sklo prozore)" bzw. „V prozoru vys' osjajnoho eteru", (49) er geht aber noch einen Schritt weiter als Ryl's'kyj: Erstens führt er den Raum als solchen an und abstrahiert ihn dadurch (im Gegensatz zum konkreten Himmel), und zweitens verbindet er den Raum mit den Abstracta Freude und Freiheit. Der Kulturraum bekommt dadurch neben einer ästhetischen auch eine ethische Funktion zugewiesen:

Радість і простір без краю.

---

45) Homer 1899, S.78. Hinweise zur Rolle dieses Gebirges in der Weltliteratur finden sich in Nilsson 1974, S.77 und Terras 1966, S.267.

46) Gumilev 1989, S.163

47) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.83

48) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.107

49) Klen 1957, S.159 bzw. S.288



Ранок прозорий вітаю.  
 [...]
 Простір і воля без краю!  
 Ранки прозорі вітаю  
 в свіжості зрошених зел,  
 в дзвоні веселім джерел.  
 (50)

Die durchsichtige zeitliche Achse des Kulturraums hat analog zur Poetik Mandel'stams die Aufgabe, das Zeitkontinuum durchlässig zu machen und darüberhinaus die Begegnung mit anderen Kulturen zu ermöglichen. In Klens „Popil imperij“ reicht diese Begegnung bis in die antike Mythologie zurück: „nemov vely v čarivnyj grot Circeji/ kriz' fantastyčnu i prozoru nič“. (51) Die durchsichtige Nacht existiert auch bei Ryl's'kyj: „Serpanok prozoro-blakymoji noči/ Okutuje zemlju tak nižno“, (52) wobei die Intertextualität des Gedichts, dem diese zwei Zeilen entnommen sind, durch ein vorangestelltes Lermontov-Zitat repräsentiert wird.

Bei Jurij Klen stellt die Durchsichtigkeit des Kulturraums die Verbindung zu einem deutschen Dichter her, auf den sich in einem anderen Zusammenhang auch Mandel'stam beruft:

Сповито все в прозорий сон,  
 такий чудний і золотавий.  
 Ось недочитаний лежить  
 на софі плющовій Новалис  
 (згадай, в яку щасливу мить  
 блакитну квітку ми зірвали).  
 (53)

Neben dem Verweis auf Novalis hängt dieses Zitat auch über den „durchsichtigen Traum“ mit dem Werk Mandel'stams zusammen (vgl. die bereits zitierte Gedichtzeile: „I tkan' moej mečty prozračna i pročna“ (54)). Ist bei Mandel'stam die Durchsichtigkeit des Traums Verbindungselement zwischen Symbolismus und Akmeismus, so nimmt sie bei Mykola Zerov die

---

50) Klen 1957, S.153 f.

51) Klen 1957, S.133

52) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.117

53) Klen 1957, S.22

54) Mandel'stam 1981. Bd.IV, S.17

erste Bedeutung von „durchsichtig“ an und hebt die zeitliche Distanz (in diesem Fall mithilfe der Erinnerung) auf. In Zerovs Sonett „Tezej“, das sich mit dem griechischen Helden Theseus auseinandersetzt, ermöglicht die Durchsichtigkeit die Rückschau auf das vergangene Leben: „Ta do kincja povytych horem dniv/ Ne mih zabuty vin prozorych sniv/ Ehejs'kych chvyl' i zolotoho Krytu.“ (55)

Die Durchsichtigkeit sowohl der räumlichen als auch der zeitlichen Achse des Kulturraums evoziert Maksym Ryl's'kyj in der ersten Strophe eines 1910 geschriebenen Gedichts, in dem die Kraniche als Chiffre analog zu Mandel'stam und den anderen ukrainischen Neoklassikern die Aufgabe übernehmen, durch ihren Flug im Kulturraum dessen zwei Achsen miteinander zu verbinden:

Ми летимо ключем в блакитному просторі  
В степи зелені рідні із-за моря,  
Дзвінкую пісню ми співаємо в блакиті,  
Промінням сонячним прозорим оповиті.  
(56)

Die zweite Funktion der Durchsichtigkeit — die akmeistische Klarheit — realisiert Ryl's'kyj, indem er das Merkmal „durchsichtig“ mit Gegenständen koppelt, die sowohl für ihn selbst als auch für Mandel'stam mit dichterischem Schaffen zusammenhängen. Einer dieser Gegenstände ist der Krug, der als Gefäß die kulturelle Kontinuität gleichsam in sich aufnimmt: „Ščovečora dzvenyt' prozoryj dzbanok tvij/ Nad tychym džerelom, ščo v teplij muravi/ Dzurkoče j pestyt'sja.“ (57) Im Gedicht „Oseni“ treten Wein und Honig an die Stelle des Kruges: „U prozori vynuohrona/ Sonce medu nalylo“. (58)

War in den vorhergehenden Beispielen die Durchsichtigkeit als poetischer Faktor implizit an bestimmte Chiffren gebunden, so bezeichnet sie Ryl's'kyj in den folgenden Zeilen eines Gedichts aus dem Jahr 1929 explizit als intellektuelle Qualität: „O hrudy, radistju osinn'uju nalyti./ Prozoroste dumok i sylo synich žyl!“ (59) Ähnlich wie Ryl's'kyj sieht auch Klen die

---

55) Zerov 1924, S.15

56) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.109

57) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.266

58) Ryl's'kyj 1960. Bd.III, S.65

59) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.259

Durchsichtigkeit als Merkmal des Geistes und (über den Wein) der Dichtung: „i vabyly povni zradlyvoji znady/ prozori ozera nauky, vyna/ i navit' poeziji pinni kaskady“. (60)

Über die intellektuelle Funktion hinaus weisen jene zwei Belegstellen, in denen Ryl's'kyj die Durchsichtigkeit als literarisches Qualitätsmerkmal einsetzt; in einer Würdigung der Lyrik Aleksandr Bloks aus dem Jahr 1955 (also lange nach Ryl's'kyjs neoklassischer Phase) ist von den „durchsichtigen Versen in der Nachfolge Majkovs, Fets und Polonskijs“ die Rede, mit denen Blok in die russische Literatur eingetreten sei. (61)

Eine analoge Konnotation von „durchsichtig“ bietet freilich bereits eine Oktave aus Ryl's'kyjs Poem „Čumaky“, das 1923 entstand — zu einem Zeitpunkt also, zu dem Ryl's'kyj Mitglied der Neoklassiker gewesen ist. Diese Oktave weist aber auch andere Parallelen zum Werk Mandel'stams auf:

Краса ж, сестра з мінливими очима, —  
 Як давній Янус. Літ іржаву даль  
 Вона вдягає у прозорі рими,  
 У мрамур ліній і пісень кришталь, —  
 Або веде наш дух, як пілігрима,  
 В прийдешню браму, що міцна, як сталь,  
 Та зв'язана вовіки ланцюгами  
 З минулими, іржавими літами.  
 (62)

Zeile 1 entspricht hinsichtlich der Belebung eines abstrakten ästhetischen Begriffs als „Schwester“ Mandel'stams Gedicht „Sestry — tjažest' i nežnost' — odinakovy vaši primety“. Die Zeilen 2 und 3 definieren die Durchsichtigkeit der Reime einerseits als poetologische Eigenschaft, realisieren in der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart aber gleichzeitig die Funktion der Durchsichtigkeit als Aufheben des Zeitkontinuums. Zeile 4 entspricht der akmeistischen Forderung nach Klarheit, die wie bei Mandel'stam anhand des Steins dargelegt wird. Die Zeilen 5 und 6 beinhalten mit dem in die Zukunft wandernden Pilger eine weitere zentrale Chiffre des Kulturraums, die Zeit und Raum verbindet. Für

---

60) Klen 1957, S.218

61) Ryl's'kyj 1962. Bd.X, S.321

62) Ryl's'kyj 1961. Bd.IV, S.10

die Kontinuität der Kunst, die Vergangenheit und Zukunft miteinander koppelt, stehen die Zeilen 7 und 8. Die Schönheit fungiert dabei als Bindeglied.

Das Poem „Čumaky“ enthält auch eine Passage, in der die Durchsichtigkeit in ihrer dritten Funktion als Eigenschaft des Totenreichs hervortritt: Der durchsichtige Schatten des verstorbenen Freundes kehrt in die Welt der Lebenden zurück: „I vraz vychodyt' tycho z-za kuščiv/ Prozora tin' i promovljaje: «Brate/ Daj-no vohnju!»“ (63)

Kehren wir nach diesem längeren Exkurs wieder zu Mandel'stams Gedicht Nr.80 zurück, von dessen erster Strophe wir bei der Analyse der Durchsichtigkeit ausgegangen sind:

С веселым ржанием пасутся табуны,  
И римской ржавчиной окрасилась долина;  
Сухое золото классической весны  
Уносит времени прозрачная стремнина.

Топча по осени дубовые листья,  
Что густо стелются пустынною тропинкой,  
Я вспомню Цезаря прекрасные черты —  
Сей профиль женственный с коварною горбинкой!

Здесь, Капитолия и Форума вдали,  
Средь увядания спокойного природы,  
Я слышу Августа и на краю земли  
Державным яблоком катящиеся годы.

Да будет в старости печаль моя светла:  
Я в Риме родила, и он ко мне вернулся,  
Мне осень добрая волчицею была  
И — месяц цезарей — мне август улыбнулся.  
(64)

Die Strophen II und III weisen analoge Strukturen auf: Die ersten zwei Zeilen beschreiben jeweils die herbstliche Umgebung des verbannten Ovid, während in den Zeilen 3 und 4 der Dichter selbst zu Wort kommt. Das Bild der herbstlichen Blätter aus II/1+2 erinnert an Ovids „Tristia“ III/8, Vers 29-31:

---

63) Ryl's'kyj 1961. Bd.IV, S.22

64) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.49 f.

Und auch die Farbe, mit welcher der Herbst bei beginnender Kühle  
 all die Blätter durchdringt, die schon der Winter versehrt,  
 hält meine Glieder gepackt, und ich kann mich nicht wieder erholen.  
 (65)

Die dritte und vierte Zeile der Strophe II sind über die „Gesichtszüge des Kaisers“ mit Ovids „Epistulae ex Ponto“ II/8, Vers 1-6, verbunden:

Kürzlich wurden die beiden Caesaren mir übergeben,  
 Götterbilder, die du, Maximus Cotta, gesandt,  
 und auf daß dein Geschenk so vollkommen sei, wie es sein soll,  
 hast du Livia noch ihren Caesaren gesellt.  
 Glückliches Silber, an Wert auch jeglichem Gold überlegen:  
 erst nur rohes Metall, trägt es die Gottheiten jetzt! (66)

III/4 koppelt im Bild der als Apfel dahinrollenden Jahre, in dem Dubravka Oraić-Tolić ein „onomastisches Anagramm“ auf den Namen Deržavin sieht, (67) Raum und Zeit und weist in dieser Hinsicht bereits auf das Gedicht „1 janvarja 1924“ voraus; impliziert im Ovid-Gedicht von 1915 der Apfel die Herrschaft des Augustus, die für Ovid die Verbannung an den Rand der zivilisierten Welt bedeutete, so bezieht sich Mandel'stam 1924 auf die Gegenwart, die er zuerst mit der ukrainischen Sagenfigur des Vij vergleicht: „Kto veku podnimal boleznennye veki — / Dva sonnych jabloka bol'sich“. Ausgehend von diesem Vergleich setzt Mandel'stam einige Zeilen weiter das 20. Jahrhundert mit politischer Herrschaft gleich und schließt so den Kreis zum „Reichsapfel“ des römischen Kaisers: „Dva sonnych jabloka u veka-vlastelina“. Die Chiffre des Apfels durchzieht das ganze Gedicht und wird dabei mit verschiedenen Sinneseindrücken verknüpft: War es in den obigen Zitaten die Optik, so wechselt Mandel'stam später auf die Akustik — „I jablokom chrustit sanej moroznych zvuk“ — und auf den Geruchssinn über: „Vnov' pachnet jablokom moroz“. (68)

Zeile 1 der vierten Strophe enthält als Subtext Puškins Gedicht „Na cholmach Gruzii“ (1829), aus dem Mandel'stam die Formulierung „pečal'

---

65) Ovid 1963, S.145

66) Ovid 1963, S.397

67) Oraić-Tolić 1989, S.503

68) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.111 f.

moja svetla" übernommen hat. Ralph Dutli hebt in seinem Aufsatz „Ovid auf der Krim" die aus der unveränderten Übernahme von Puškins Zeile resultierende Übereinstimmung von Puškin und Ovid hervor und bezeichnet sie als wesentlichen Zug von Mandel'stams Poetik:

Durch das Zitat sind Puschkin und Ovid bei Mandelstam verwoben, durchdringen sich, als wäre da nur ein [einziges] dichterisches Bewußtsein. Wer spricht aus wessen Munde, und wo, in welchem Vers, in welcher Strophe? Diese gegenseitige Durchdringung der Bewußtseinsinstanzen ist eines der Mandelstamschen Geheimnisse und ein wichtiges Merkmal seiner «klassischen Modernität». (69)

Kiril Taranovsky verweist bezüglich dieses Puškin-Zitats auf einen noch älteren Text der russischen Literatur und führt als Subtext das altrussische Igorlied an: „Pečal' žirna teče sred' zemli Ruskyi". (70)

Die Zeilen IV/2-4 von Mandel'stams Gedicht enthalten in jeweils verschiedenen Formen die Beziehung Ovids zu Rom — zuerst als zyklisches Modell (Z2), dann als die Wölfin, die Romulus und Remus gesäugt hat (Z3), und schließlich als Monatsname „August", der im Jahr 8 vor Christus von Augustus anstatt des früheren Namens „Sextilis" eingeführt wurde. Die in der Zeile IV/2 ausgesprochene Sehnsucht nach der Heimatstadt Rom findet sich in Ovids „Tristia" I/5, Vers 67-70:

Nicht in Dulichium, Samos noch Ithaka bin ich zu Hause:  
ferne von ihnen zu sein — klein wär' die Strafe für mich,  
sondern in ihr, der Stadt, die von sieben Hügeln umherschaut  
auf eine Welt, als des Reichs Sitz und der Gottheiten, Rom. (71)

Auch in der zweiten Elegie des dritten Buches, Vers 21-22, verleiht Ovid der Sehnsucht nach der Heimat Ausdruck:

Rom steigt auf und mein Haus, das Verlangen nach all jenen Orten  
und was von mir in der Stadt, die ich verloren, verblieb. (72)

---

69) Dutli 1988, S.36

70) zit. nach: Oraić-Tolić 1989, S.503

71) Ovid 1963, S.37

72) Ovid 1963, S.117

Mandel'stams Zeile IV/4 führt analog zur Zeile IV/1 („pečal' moja svetla“) in Form eines versteckten Verweises einen weiteren Teilnehmer in das Gespräch ein: War es in Zeile 1 Puškin, so ist es hier ein anderer Verbannter, nämlich Petr Čaadaev. Victor Terras weist auf folgenden Satz aus Mandel'stams Aufsatz über Čaadaev hin und vermerkt, daß einzig an dieser Stelle des Aufsatzes ein Monatsname erwähnt wird: „I vot, v avguste 1825 goda, v primorskoj derevuške bliz Brajtona pojavilsja inostranec, soedinavšij v svoej osanke toržestvennost' episkopa s korrektnost'ju svetskoj kukly.“ (73)

Das Vorgefühl der eigenen Verbannung steigert sich noch in dem Gedicht „Tristia“, das Mandel'stams zweiter Sammlung den Titel gegeben hat und diese damit als Gesamttext zu Ovid in Beziehung setzt (Die Witwe des Dichters, Nadežda Mandel'stam, berichtet in diesem Zusammenhang, daß ihr Mann noch 1933 mit Begeisterung Ovids Briefe aus der Verbannung als Vorahnung des Kommenden gelesen hat (74)). Das Gedicht „Tristia“ ist in seiner Gesamtheit auf Ovids Werk aufgebaut, das als Subtext das ganze Gedicht durchzieht. Da Mandel'stams „Tristia“ bereits mehrmals analysiert wurde (Terras 1966, S.259 f. bzw. Hesse 1989, S.109-113), sei an dieser Stelle lediglich auf zwei Details verwiesen: Erstens bezieht Mandel'stam über die Zeile III/4 „Uže bosaja Delija letit“ (75) wiederum Puškin in das Gespräch mit Ovid ein (vgl. dessen Gedicht „Delija“), und zweitens bietet die Zeile IV/6 „Dlja ženščin vosk, čto dlja mužčiny med“ (76) eine Reihe von Subtexten: Der Gegensatz zwischen der Frau, die zum Dienst im Tempel bestimmt ist („vosk“), und dem zum Krieg berufenen Mann („med“) kommt in der „Aeneis“ in den Worten zum Ausdruck, die Turnus im siebenten Gesang, Vers 443-444, an seine Mutter richtet,

Dir obliegt es, die Tempel und Bilder der Götter zu hüten,  
Krieg und Frieden betreibe der Mann, zum Kriege berufen. (77)

---

73) zit. nach: Terras 1966, S.257

74) N. Mandelstam 1973, S.223

75) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.73

76) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.74

77) Vergil 1989, S.186

Das Kupfer als Element des Krieges führt zu Nikolaj Gumilevs Gedicht „Varvary“: „Spešite, geroi, okovany med'ju i stal'ju“. (78) Gumilevs Gedicht diente laut Josefina Burghardt als Vorbild für Jurij Klens „Die Wikinger“. (79)

Wir haben bereits erwähnt, daß Mandel'stam die Zeile „I sladok nam liš' uznavan'ja mig“ aus seinem Gedicht „Tristia“ heraus- und im Aufsatz „Slovo i kul'tura“ in einen neuen Kontext hineingestellt hat. Es ist nun kennzeichnend für Mandel'stams Poetik, daß auch das essayistische Werk das in der Lyrik begonnene Gespräch zu dritt weiterführt: Zu Beginn seines Aufsatzes zitiert Mandel'stam ohne Angabe von Quellen vier Zeilen aus Puškins Poem „Cygany“, die sich auf den verbannten Ovid beziehen:

Не понимал он ничего  
И слаб и робок был, как дети,  
Чужие люди для него  
Зверей и рыб ловили в сети...  
(80)

Einen Absatz später nimmt Mandel'stam die Ovid-Thematik wieder auf und fügt (wiederum ohne jeden Verweis auf Ovid) die vier Anfangszeilen von Ovids „Tristia“ I/3 in seinen Text ein (wir zitieren die deutsche Übersetzung der Zeilen 1+2): „Tritt das Bild jener schrecklichen Nacht mir wieder vor Augen,/ welche für mich in der Stadt blieb als die späteste Frist“. (81)

Über diese beiden Zeilen schließt sich der Kreis zu Mandel'stams Gedicht „Tristia“, denn sie stellen den Subtext zu dessen Eingangzeile „Ja izučil nauku rasstavan'ja“ (82) dar — das zyklische Modell funktioniert im Wechselspiel von Eigen- und Fremdtex t und bewirkt dadurch die von Mandel'stam erwähnte „Freude des Erkennens“.

Die am Beginn des Aufsatzes „Slovo i kul'tura“ durch das Nebeneinanderstellen von Puškin- und Ovid-Texten bewirkte Beziehung zwischen diesen beiden Dichtern nimmt Mandel'stam in weiterer Folge erneut auf, indem er die Namen Puškin und Ovid verbindet: „Ja choču snova

---

78) Gumilev 1989, S.126

79) Burghardt 1962, S.24

80) zit. nach: Mandel'stam 1971. Bd.II, S.222

81) Ovid 1963, S.23

82) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.73



Ovidija, Puškina, Katulla, i menja ne udovletvorjajut istoričeskij Ovidij, Puškin, Katull." bzw: „Zato skol'ko redkostnych predčuvstvij: Puškin, Ovidij, Gomer." (83)

Die Linie Ovid-Puškin-Mandel'stam wird im Aufsatz „O prirode slova" durch Innokentij Annenskij erweitert, aus dessen Werk Mandel'stam zwei Zeilen zitiert: „Na temnyj žrebij moj ja bol'se ne v obide:/ I nag i nemoščer byl nekogda Ovidij." (84) Mandel'stam erwähnt freilich nicht, daß dieses Zitat nicht aus Annenskij's eigenen Gedichten stammt, sondern aus dessen Übersetzung von Paul Verlaines „Pensée du soir". Die Traditionslinie lautet also Ovid-Puškin-Verlaine-Annenskij-Mandel'stam und bietet im Nebeneinander von antiker und zeitgenössischer bzw. internationaler und nationaler Literatur eine Illustration des Begriffs „Hellenismus", wie ihn Mandel'stam verstanden hat.

Mandel'stam zeichnet in seinem Aufsatz ein Bild seines literarischen Vorgängers Annenskij, das in der Beschreibung der fremden Poetik gleichzeitig die eigene Position bestimmt:

Мне кажется, когда европейцы его [Анненского] узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка, подобно тому, как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябнущего Овидия.  
(85)

Mandel'stam setzt hier implizit wiederum die russische mit der griechischen Sprache gleich. Das „Täubchen Eurydike für den russischen Schnee" weist auf das Gedicht zurück, in dem Ovid „in seinen Liedern Rom und den Schnee vermischt hat", die Phädra deutet sowohl auf Euripides als auch auf Racine hin.

Die Zärtlichkeit, die dem russischen Dichter geziemt, ist in der Poetik Mandel'stams mit dem Bereich des Dichtens verbunden, vgl. das

---

83) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.224

84) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.252

85) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.252

poetologische Gedicht „Sestry — tjažest' i nežnost'...” oder die Zeile „Batjuškov nežnyj so mnoju živet”, (86) in der die zeitliche Distanz zu Batjuškov aufgehoben ist (auch Jurij Klen bezeichnet Jean Moréas übrigens als „zärtlich” (87)). Zwei Zitate aus Batjuškovs Gedichten sollen belegen, daß Mandel'stam die poetologische Konnotation des Adjektivs „nežnyj” wohl von diesem Dichter übernommen hat: „Nam ljubov' spletet vency/ I privetljivoj ulybkoi/ Vstretjat nežnye pevcy” bzw. „On [Deržavin] i nežen, tich, umilen”. (88)

Als Schöpfungen der Kunst versteht Mandel'stam auch die Kirchen mit dem Merkmal „zärtlich”: „Vse cerkvi nežnye pojut na golos svoj”, (89) ebenso wie die personifizierte Europa, die in seinem Hellenismus-Konzept eine Rolle spielt: „Nežnye ruki Evropy — berite vse” (90) (vgl. Nikolaj Gumilev: „Govorit' o Nebesnoj Neveste./ Ochranjajuščeju nežnyj Rodos!” (91)).

Neben der Lyrik benützt Mandel'stam das Adjektiv auch in seiner Essayistik, wie z. B. in dem Radioskript „Junost' Gete”, in dem er Shakespeares „wunderbare Übergänge von der Klarheit zur Zärtlichkeit” hervorhebt. (92)

Mandel'stams Poetik reicht auch in Texte hinein, die der Privatsphäre des Dichters zuzuordnen sind, wie z. B. die Briefe an Nadežda, in denen er seine Frau „nežninočka” und „nežnjanočka” nennt. (93)

Aus der Übereinstimmung zwischen innerliterarischen und außerliterarischen Texten kann man den Schluß ziehen, daß Mandel'stams poetisches System nicht auf die literarische Persönlichkeit beschränkt bleibt, sondern als Existenzmodell alle Bereiche des Lebens miteinschließt.

Kehren wir nach diesem Exkurs wieder zu jener Passage über Innokentij Annenskij zurück, von der wir ausgegangen sind: Über das Fell, das Annenskij dem frierenden Ovid umlegt, stellt Mandel'stam erneut die

---

86) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.185

87) Klen 1957, S.136

88) Batjuškov 1979, S.25 bzw.S.33

89) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.57

90) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.97

91) Gumilev 1989, S.196

92) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.74

93) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.205

Verbindung zu Puškin her, denn einige Absätze später zitiert er ein weiteres Mal das Poem „Cygany“:

Как мерзла быстрая река  
И зимни вихри бушевали,  
Пушистой кожей прикрывали  
Они святого старика. (94)

Diese vier in „O prirode slova“ eingebauten Zeilen stehen im Originaltext unmittelbar hinter jenen vier, die Mandel'stam in „Slovo i kul'tura“ zitiert hat. Taranovsky führt als Subtext für das Fell die Verse 89-90 aus Ovids „Tristia“ I/3 an:

Ging ich? Ach nein, man trug mich hinweg gleich einem Leichnam,  
struppig, das Haar im Gesicht, und mein Gewand war beschmutzt.  
(95)

Außer der Lyrik und dem Essay hat Mandel'stam auch seine Prosa als Ort der Auseinandersetzung mit Ovid genützt: Von dem vorher zitierten Verspaar des römischen Dichters führt über Puškins „Cygany“ eine direkte Linie zu den letzten Sätzen von „Šum vremeni“:

Нельзя зверю стыдиться пушной своей шкуры. Ночь его опушила. Зима его одела. Литература — зверь. Скорняк — ночь и зима.  
(96)

Folgt man der Traditionslinie von Mandel'stam zu Puškin, so zeigt sich, daß Puškin in seiner Auseinandersetzung mit Ovid teilweise Mandel'stams literarische Verfahren vorweggenommen hat. In dem 1824 erschienenen Gedicht „Čaadaevu“ verbindet Puškin so wie Mandel'stam Ovid und Čaadaev: „V strane, gde ja zabyl trevogi prežnich let,/ Gde prach Ovidiev pustynnyj moj sosed“. (97)

---

94) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.253

95) Taranovsky 1976, S.45/ Ovid 1963, S.29

96) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.108

97) Aleksandr Puškin: Polnoe sobranie sočinenij v 10-i tomach. Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR. Moskau-Leningrad 1950. Bd.II, S.46

In den 1822 verfaßten Versen an Evgenij Baratynskij besteht der Gesprächscharakter des Textes an der Textoberfläche, da sich Puškin hier aus seiner Verbannung in Bessarabien direkt an den Adressaten seines Widmungsgedichts wendet:

Сия пустынная страна  
 Священна для души поэта:  
 Она Державиным воспета  
 И славой русскою полна.  
 Еще доньше тень Назона  
 Дунайских ищет берегов;  
 Она летит на сладкий зов  
 Питомцев Муз и Аполлона,  
 И с нею часто при луне  
 Брожу вдоль берега крутого;  
 Но, друг, обнять милее мне  
 В тебе Овидия живого.  
 (98)

Zeile 3 weist auf Deržavins Ode „Na vzjatie Izmaila“ (1790) hin (auch diese Verweistechnik wird Mandel'stam in verdichteter Form wieder aufnehmen). Die Zeilen 5+6 formulieren das Weiterleben Ovids über das Bild des Schattens und führen die Kontinuität bis in die Gegenwart hinauf („Еще доньше“). Die paradigmatische Verbindung Ovid-Puškin wird in den Zeilen 9+10 durch das Nebeneinander der beiden Dichter („s neju [ten'ju] ja brožu“) auf die syntagmatische Ebene verlagert. Die Zeilen 11+12 lassen in der direkten Anrede an Baratynskij, also im Gespräch, Ovid expressis verbis in Puškins Zeitgenossen weiterleben („Ovidija živogo“). Baratynskij seinerseits wird die Wanderung Ovids aufnehmen und fast hundert Jahre später (1932) in Osip Mandel'stams Werk in der Gegenwart ankommen: „Baratynskogo podošvy/ Razdražajut prach vekov“. (99)

Den zentralen Text in der Auseinandersetzung mit Ovid stellt zweifellos Puškins langes Gedicht „K Ovidiju“ dar, das 1823 in der „Poljarnaja Zvezda“ erschien. Aufgrund der Länge dieses Textes zitieren wir nicht das gesamte Gedicht, sondern vorerst nur die Zeilen 1-22:

1. Овидий, я живу близ тихих берегов,

---

98) Puškin 1950. Bd.II, S.98

99) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.182

2. Которым изгнанных отеческих богов
  3. Ты некогда принес и пепел свой оставил.
  4. Твой безотрадный плач места сии прославил;
  5. И лиры нежный глас еще не онемел;
  6. Еще твоей молвой наполнен сей предел.
  7. Ты живо впечатлел в моем воображеньи
  8. Пустыню мрачную, поэта заточенье,
  9. Туманный свод небес, обычные снега
  10. И краткой теплотой согретые луга.
  11. Как часто, увлечен унылых струн игрою,
  12. Я сердцем следовал, Овидий, за тобою!
  13. Я видел твой корабль игралищем валов
  14. И якорь, верженный близ диких берегов,
  15. Где ждет певца любви жестокая награда.
  16. Там нивы без теней, холмы без винограда;
  17. Рожденные в снегах для ужасов войны,
  18. Там хладной Скифии свирепые сыны,
  19. За Истром утаясь, добычи ожидают
  20. И селам каждый миг набегом угрожают.
  21. Преграды нет для них: в волнах они плывут
  22. И по льду звучному бестрепетно идут.
- (100)

Zeile 1 legt durch die direkte Anrede an Ovid, die in Zeile 3 durch das Pronomen „ты“ verstärkt wird, den Gesprächscharakter des Textes fest. Zeile 5 definiert die Kontinuität des literarischen Werks folgerichtig über die Akustik in Form des Musikinstruments, das in Zeile 11 wiederaufgenommen und in Zeile 12 weitergeführt wird, in der Kontinuität („sledoval“) und Gespräch (über die direkte Anrede „Ovidij, za toboju“) zusammentreffen.

In den Zeilen 17+18 nimmt Puškin durch die Verbindung von Skythe und Schnee einen Aspekt von Mandel'stams Ovid-Thematik vorweg: „Roždennye v snegach dlja užasov vojny./ Tam chladnoj Skifii svirepye syny“.

Eine weitere Parallele zwischen Puškin und Mandel'stam bieten die Zeilen 32+33: „Naprasno gracii stichi tvoji venčali./ Naprasno junošiči pomnjat naizust“. Mandel'stam läßt in einem Gedicht aus dem Jahr 1935 den Dichter aus dem Grab heraus seine Stimme erheben: So wie Ovids Verse im Gedächtnis der Jugend fortleben, so wirkt der Dichter bei Mandel'stam über

---

100) Puškin 1950. Bd.II, S.62 ff.

seinen Tod hinaus: „Da, ja ležu v zemle, gubami ševelja./ No to, čto ja skažu, zaučit každyj škol'nik". (101)

Mandel'stams „radost' povtorenija" hat Puškin ebenso vorweggenommen (Z 60: „Ja povtoril tvoi, Ovidij, pesnopen'ja") wie die Technik des verdeckten Zitierens: Die Zeilen 80+81: „Kogda ty v pervyj raz vverjal s nedoumen'em./ Šagi svoi volnam, okovannym zimoj" beziehen sich auf Ovids „Tristia" III/10, Vers 37-40:

Stillstehn sah ich des Meeres unendliche Fläche; des Eises  
Decke, schlüpfrig und glatt, drückte die reglose Flut.  
Doch nicht genug, daß ich's sah: ich betrat das harte Gewässer,  
und wo die Woge sich türmt, wurde der Fuß doch nicht naß. (102)

Über Puškins Gedicht läßt sich eine Brücke zu den ukrainischen Neoklassikern schlagen, denn 1937 hat Mykola Zerov bereits in der Verbannung im hohen Norden diesen Text übersetzt. Diese Übersetzung, die nur bis zur Zeile 22 des Originals reicht, hat Zerov ganz offensichtlich verfaßt, um anhand der verbannten Dichter Ovid und Puškin sein eigenes Schicksal zu beschreiben. Die Dichtung als Gespräch über Zeit und Raum hinweg bekommt in diesem Fall existentiellen Charakter, wie in einigen Stellen der Übersetzung Zerovs deutlich wird:

1. Овідій, я живу край берегів смутних,
2. Що ларів їм своїх прабатьківських, старих
3. Ти в давні дні приніс і попіл свій зоставив.
4. Твій безпорадний плач країну цю прославив,
5. І ліри ніжний звук іще не занімів:
6. Твоєю славою ще повна шир степів!
7. Як живо у мою ти вкарбував уяву
8. Смутного вигнання пустелю неласкаву,
9. Похмурий неба схил, нетанучі сніги
10. І коротко теплом розцвічені луги.
11. Як часто, струн твоїх вчарований гудьбою,
12. Я серцем мандрував, Овідію, з тобою.
13. Я бачив човен твій у шумі бурунів
14. І котви, кинені край диких берегів,
15. Де жде співця жаги погибель і загибля.
16. Там голий степ кругом, горби без винограда,

---

101) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.214

102) Ovid 1963, S.153

17. Породжені в снігах задля страхіть війни,
  18. Одважні Скитії холодної сини
  19. Ждуть тільки здобичі, уклавшись за Дунаєм,
  20. І напад гроза тяжить над цілим краєм.
  21. Немає впину їм. По річці вплав плывуть
  22. І по льоду дзвінкім торують хижу путь...
- (103)

Bereits in Zeile 1 verstärkt Zerov die Unwirklichkeit des Verbannungsorts durch ein anderes Adjektiv („kraj berehiv smutnych” versus „bliz tichich beregov”), Puškins „zatočen’e” aus Zeile 8 adaptiert Zerov seiner Situation entsprechend als „vyhnannja”. In Zeile 11 verstärkt er die Identifikation mit Ovid durch das Possesivpronomen „tvojič” („strun tvojič včarovanyj hud’boju” versus „uvlečen unylych strun igroju”) und setzt diese Annäherung in der darauffolgenden Zeile fort, indem er aus dem Hintereinander von lyrischem Subjekt und Ovid ein Miteinander macht („Ja sercem mandruvav, Ovidiju, z toboju” versus „Ja serdcem sledoval, Ovidij, za toboju”). Die Vorahnung des eigenen Schicksals zeigt sich in Zeile 15, wo Zerov Puškins „žestokaja nagrada” durch „pogybel’ i zahlada” ersetzt.

Zerov hat aber nicht nur Puškin, sondern auch Ovid selbst übersetzt: In dem Gedichtband „Kamena” hat er seine Übersetzungen aus der römischen Literatur unter dem Titel „Rymljany” zusammengefaßt und dabei auch seine Übertragung der autobiographischen 10. Elegie des IV. Buches von Ovids „Tristia” miteinbezogen, der er den Titel „Žyttja poetove” voranstellt.

In den selbstverfaßten Anmerkungen am Schluß des Bandes fordert Zerov eine ukrainische Übersetzung der „Epistulae ex Ponto” und beklagt den Umstand, daß sich die ukrainische Literatur zuwenig mit den Werken der römischen Autoren auseinandersetzt. Trotz des geringeren Ranges gegenüber der griechischen kann die römische Literatur (mit Blickrichtung auf die Ästhetik der Identität) Zerov zufolge als stilistisches Vorbild dienen:

У нас, на наших літературних облогах, при повній майже нерозробленості поетичної мови, римські майстри можуть мати чимале значіння стилістичне. Ні для кого не секрет, що наші поети, за кількома нечисленними виїмками, дуже мало вчаться і дуже мало працюють над технікою слова. Накинувшись на вільний вірш (vers libre), дуже небезпечний

---

103) Zerov 1958, S.33 f.

для стилю ще не викристалізованого, як дикуни накидаються на шкляне намисто, імпровізуючи свої поеми і одразу, без оброблення подаючи їх до друку, — вони на корню підтиняють всяку можливість дальшого розвитку поетичного стилю.

(104)

Einige Sätze später streicht Zerov die Vorbildfunktion der römischen Literatur noch einmal deutlich hervor und rechtfertigt mit ihrer Hilfe seine Übersetzungen:

І тут, на мій погляд, праця над латинськими класиками та французькими парнасцями може нам у великій статі пригоді, звернувши нашу увагу в бік артистично-обробленої, багатой на вирази, логично спаяної, здібної передати всі відтінки думок, мови. В цьому перше оправдання такої праці перед лицем сучасності.

(105)

Die Beschäftigung mit der Antike wird von Zerov aber nicht nur als stilistische Schulung, sondern im Sinne Mandel'stams auch als Bewahren des kulturellen Erbes interpretiert. Zerov holt dabei ähnlich wie Mandel'stam die römischen Dichter zu sich in die Gegenwart herauf, um mit ihnen über die zeitliche Distanz hinweg ein Gespräch zu beginnen:

І далі — хіба минуле не зв'язано тисячою ниток з теперішнім і сучасним?

Я, наприклад, гадаю, що римські автори золотого віку цікаві для нас не тільки, як учителі стилю; але і як автори близькі нашій сучасності своїми настроями й чуттями.

(106)

Die römischen Dichter haben jedoch nicht nur die Aufgabe, die Kontinuität der Literatur zu realisieren, sondern werden von Zerov als Abschluß seiner Überlegungen zusätzlich mit dem zyklischen Modell in Verbindung gebracht: „Perečytujučy Vergilija j Horacija, Tybula j Ovidija,

---

104) Zerov 1924, S.68 f.

105) Zerov 1924, S.69

106) Zerov 1924, S.69



uvažnyj čytač lehko rozpiznaje kontury ‚vičnoji kazky‘, perypetiji ‚davn’oji i ščo-raz novoji istoriji’.” (107)

Neben seinen theoretischen Überlegungen hat Zerov seine Lyrik als Ort der Auseinandersetzung mit dem Werk Ovids herangezogen und in „Kamena” zwei Gedichte direkt hintereinander gestellt, die analog zu Mandel’štam den Dialog in ein Gespräch zu dritt verwandeln, an dem auch Aleksandr Puškin teilnimmt — aus der Verbindung zweier Kulturen bei Mandel’štam wird in Zerovs Werk ein Nebeneinander von römischer, russischer und ukrainischer Literatur.

Das erste dieser Gedichte trägt den Titel „Ovidij” und stellt bereits durch sein Motto „Suppositum stellis nunquam tangentibus aequor...” („Tristia” III/10, Vers 4) den Kontakt zum Werk Ovids her:

Братерство давніх днів! Розкішне, любе гроно!  
 Озвися ти хоч раз до вигнанця Назона,  
 Старого, кволого, забутого всіма  
 В краю, де цілий рік негода та зіма  
 Та моря тужний рев, та варвари довкола...  
 Убогий, дикий край! Весною бруд і холод;  
 Улітку чорний степ... ні затишних гаїв,  
 Ні виноградників, ні золочених нив.  
 А там морози знов і небо в сивій ризі.  
 І от риплять вози, копита б’ ють по кризі.  
 Вривається Сармат і все руйнує в-край  
 І бранців лавами вигонить за Дунай.  
 (108)

Dieses Gedicht ist eng mit Mandel’štams „O vremenach prostych i grubych” verbunden, arbeitet Zerov doch mit dem selben Material und mit dem analogen Verfahren der Zitathaftigkeit: Für Mandel’štam und Zerov (und darüberhinaus auch für Puškins „K Ovidiju”) stellt die von Zerov bereits im Motto angeführte 10. Elegie des III. Buches von „Tristia” (109) den Subtext dar, auf den im Gedicht verwiesen wird.

Zerovs „Wagen” (Zeile 10) bezieht sich ebenso wie Mandel’štams „Ochsenkarren” auf den „knarrenden Wagen” in Ovids Vers 59 — der idente Subtext wird also in Form eines Mikrozitates in beide Gedichte eingebaut.

---

107) Zerov 1924, S.70

108) Zerov 1924, S.30

109) Ovid 1963, S.149 ff.

Die „Hufe auf dem Eis“ (Zeile 10) beziehen sich auf Vers 31-32: „und, wo die Schiffe gefahren, dort geht man zu Fuß jetzt; die Fluten,/ die in der Kälte erstarrt, tritt jetzt der Huf eines Pferds“. Zerovs Zeile 11 hängt über die plündernden und zerstörenden Sarmaten mit Ovids Vers 55-56 zusammen: „Feinde, mächtig zu Pferd, mit fernhin schwirrenden Pfeilen/ plündern sie weit und breit aus das benachbarte Land“.

Die Schlußzeile des Gedichts schließlich entspricht Ovids Vers 61-62: „Manche, gefangen, die Arme gefesselt hinter dem Rücken,/ blicken umsonst auf ihr Haus und ihre Äcker zurück“.

Ungeachtet des identen Subtextes und des identen Verfahrens der Zitathaftigkeit besteht zwischen Zerovs und Mandel'stams Text ein wesentlicher Unterschied: Zerovs Reminiszenz an Ovid stellt genaugenommen eine Nacherzählung der „Tristia“-Elegie dar, die in Zeile 1 emphatisch mit der Gegenwart verbunden wird („Braterstvo davnich dniv!“), während Mandel'stam das winterliche Petersburg und die Verbannung Ovids in seinem Gedicht organisch miteinander verknüpft; diese Technik des Zusammenführens verschiedener Epochen gewinnt dabei über die verschiedenen Ovid-Gedichte Mandel'stams im Lauf der Jahre immer mehr an Kohärenz.

Das zweite Gedicht Zerovs, das sich mit Ovid beschäftigt, streicht bereits im Titel „Bezsmertnist“ die Kontinuität des literarischen Werks hervor und bezieht durch sein Motto die russische Literatur mit ein: Zerov zitiert die Zeile „Uteš'sja: ne uvjal Ovidiev venec...“ aus Puškins Gedicht „K Ovidiju“, das er dreizehn Jahre später im Lager übersetzen wird:

Вінець Овідія во віки не зов'яне:  
 Безсмертний «Плач» його, гіркий і незрівняний,  
 Душні елегії, мов цвіт весняних лоз,  
 І чари соняшні його «Метаморфоз»,  
 І мудрі тонкощі ученого кохання.  
 Хай Цезарь злоствує, і хай літа вигнання  
 Зігнуть високий стан і сивину вплетуть.  
 І хай гуде Сармат і Гети смерть несуть,  
 А гнівний Понт реве і горами вергає, —  
 Народи і віки не раз іще згадують  
 Дзвінких його пісень легкий свавольний лад  
 Стогнанням ніжних альб і дзвоном серенад. (110)

---

110) Zerov 1924, S.31

Zeile 1 entspricht in ihrer programmatischen Feststellung des Weiterwirkens von Ovids Werk der Anfangszeile des ersten Ovid-Gedichts. In den Zeilen 2-5 zählt Zerov teils direkt („Tristia“, „Metamorphosen“), teils indirekt (die „Ars amatoria“ als „učene kochannja“) die Werke des römischen Dichters auf. Zeile 6+7 („lita vyhnannja/ Zihnut' vysokyj stan i syvynu vpletut'“) verweisen auf „Tristia“ IV/8, Vers 1-4:

Schon meine Schläfen beginnen, dem Schwanengefieder zu ähneln,  
und auch mein Haupthaar, einst schwarz, wird durchs Alter nun weiß.  
Schon auch kommen heran die gebrechlichen, hilflosen Jahre;  
schon, weil die Kraft mich verläßt, trage ich schwer an mir selbst.  
(111)

Neben dieser Passage sei als weiterer Subtext die 10. Elegie des IV. Buches, Vers 93-94, erwähnt, die von Zerov übersetzt und in den Band „Kamena“ aufgenommen wurde. Wir zitieren daher Zerovs eigene Übersetzung seines Subtextes: „Roky najkrašči mynuly; pryjšla syvyna nezabarom./ V kučeri čorni moji pozapitalasja skriz““. (112)

Die „Sarmaten und Geten“ von Zeile 8 sind in Ovids Vers 109-110 enthalten: „Bereh Sarmats'kyj, sumižnyj iz plemenem Getiv strilec'kym./ Zreštoju nas pryvitav pislja nabrydlych blukan'.“ (113)

Die bereits im Titel des Gedichts zum Ausdruck gebrachte Unsterblichkeit der Literatur entfaltet Zerov in den Zeilen 10+11, wobei hier wie bei Mandel'stam die literarische Überlieferung über das Erinnern ermöglicht wird.

Zur letzten Zeile nimmt Zerov in seinen Anmerkungen Stellung, wo er Ovids „Amores“ I/3 und I/13 als Vorbild für Abend- und Morgenlied („serena“ bzw. „alba“) der provenzalischen Literatur bezeichnet. (114)

Im Vergleich zum vorhergehenden Gedicht nähert sich Zerov in diesem Text durch den stärkeren Bezug zur Gegenwart und dem Hervorheben der literarischen Kontinuität in den Zeilen 1 und 10/11 der Verknüpfungstechnik Mandel'stams. Freilich bleibt auch hier ein Unterschied bestehen: Während

---

111) Ovid 1963, S.211

112) Zerov 1924, S.57

113) Zerov 1924, S.58

114) Zerov 1924, S.67

Zerov den Zorn des Augustus und die Erinnerung durch die Außenperspektive der dritten Person darstellt, läßt Mandel'stam in seinem Gedicht „S veselym ržaniem pasutsja tabuny“ Ovid selbst zu Wort kommen und bindet durch diese Innenperspektive Vergangenheit und Gegenwart enger aneinander als Zerov („Chaj Cezar' zlobstvuje“ bzw. „Narody i viky ne raz išče zhadajut“ versus „Ja slyšu Avgusta i na kraju zemli“ bzw. „Ja vspomniju Cesarja prekrasnye čerty“).

Über jenen Abschnitt von „K Ovidiju“, in dem Puškin in Anspielung auf „Tristia“ III/10 Mandel'stams Zitiertechnik vorwegnimmt (es handelt sich dabei um die Zeilen 80+81, die das Gehen auf dem gefrorenen Fluß beschreiben), kann ein weiterer ukrainischer Neoklassiker mit Ovid in Verbindung gebracht werden — Maksym Ryl's'kyj spricht in seinem 1954 verfaßten Aufsatz „Problemy chudožn'oho perekladu“ von der Notwendigkeit, das nationale und historische Kolorit des Originals in der Übersetzung so zu erhalten, daß es für den Leser der Übersetzung nachvollziehbar bleibt, und spielt auf dieselbe Stelle in Ovids „Tristia“ III/10 an wie Puškin. Die Verbannung Ovids, für Puškin und Zerov Modell der eigenen Existenz, wird für den hochdekorierten Staatsdichter Ryl's'kyj zu einer rein innerliterarischen Frage: „Ovidij huv ukraj zdyvovanvj. kolv pobačyv, jak po zamerzlij pid čas «sarmats'koji zymy» ričci chodjat' i jizdjat' ljudy.“ (115)

Ryl's'kyj hat sich aber bereits als Mitglied der Neoklassiker mit Ovid beschäftigt, wie eine Anspielung auf die „Ars amatoria“ aus dem Poem „Maryna“ beweist: „Ljubyty treba vmit'! Na vse je sposib. Znav te šče Ovidij [...]“ (116)

Neben Mykola Zerov und Maksym Ryl's'kyj hat sich auch Jurij Klen mit Ovid beschäftigt, wengleich dieser in seinem Werk nur eine periphere Position einnimmt und lediglich am Rande erwähnt wird: Im dritten Teil von „Popil imperij“ führt Aeneas den Dichter in das Konzentrationslager Sachsenhausen, wo einem der kurz zuvor gestorbenen Häftlinge die Totenmesse gelesen wird. Der Verstorbene, der ebenfalls ein Schriftsteller gewesen ist, nimmt in der Totenrede die Züge Ovids an: „Uslavyv vin, jak u

---

115) Ryl's'kyj 1962. Bd.IX, S.98

116) Ryl's'kyj 1961. Bd.IV, S.81

davnynu Ovidij/ piznavšy nadchennja najvyščoho let/ vik zlotyj i sribnyj, i toj, ščo iz midi, [...].” (117)

Wesentlich intensivere Züge nimmt die Begegnung mit Ovid bei Mychajlo Draj-Chmara an, der wie Mandel'stam in der Auseinandersetzung mit dem Werk eines anderen Schriftstellers seine eigene Position bestimmt. Wir zitieren einen Ausschnitt aus dem Gedicht „Konstanca“, in dem Draj-Chmara seinen unfreiwilligen Aufenthalt in der rumänischen Hafenstadt auf der Suche nach einem Schiff in die UdSSR schildert. Die auf einem Platz der Stadt aufgestellte Ovid-Statue veranlaßt das lyrische Subjekt zu folgenden Gedanken:

Коли мене перемагала туга,  
я до Назона йшов. Смутний, самотний,  
стоїть серед майдану, мов живий,  
вигнанець римський. Голова схилилась.  
В одній руці — таблички, в другій — стильос.  
Здається, й губи кам'яні шепочуть,  
повторюючи елегійний вірш  
із томських «Тристій». Може, це послання  
до Августа; а, може, тільки слова,  
що скульптор вирізьбив на п'єдесталі?  
Я їх скандую без кінця й без краю,  
щоби знайти цілюще джерело  
в цих дистихах, або змогтись самому  
на власну пісню подолать нудьгу, —  
але вона, як давній сум Назона,  
лишається міцна і необорна.  
(118)

Zeile 3 spricht die Kontinuität des Kunstwerks über den Tod des Schöpfers hinaus an („mov žyvyj“) und weist auf Zeile 6 voraus, in der dieses Weiterleben über die Stimme des Dichters bewirkt wird; diese Zeile hängt in mehrfacher Hinsicht mit der Poetik Mandel'stams zusammen, bezeichnet das Adjektiv „kamjanyj“ doch jenes Material, das für den Akmeisten Mandel'stam eine zentrale Rolle spielt.

Der Stein konstituiert im Werk Mandel'stams sämtliche Ebenen des Textes, angefangen von der phonetischen Basis der Sprache: In den Notizen

---

117) Klen 1957, S.218

118) Draj-Chmara 1964, S.120 f.

zu „Putešestvie v Armeniju” (1931) koppelt Mandel’štam die Semantik des Steins mit der Rede in der Formulierung „tverdokamennost’ členorazdel’noj reči”. (119)

Auf der Ebene des Wortes setzt sich der Verweis auf den Stein fort — im Manifest „Utro akmeizma” rückt Mandel’štam das Wort als ersten Schritt in den Mittelpunkt der Lyrik: „Èta realnost’ [iskusstva] v poézii — slovo, kak takovoe.” (120) Daran anschließend setzt Mandel’štam wieder unter Berufung auf Tjutčev Wort und Stein gleich:

Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой» — есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит, как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания.

Камень как бы возглавлял иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики [...].

(121)

Als Subtext dieser Passage hat Mandel’štam Tjutčevs Gedicht „Problème” herangezogen, das zu Beginn des obigen Zitates paraphrasiert wird:

С горы, скатившись, камень лег в долине.  
Как он упал? никто не знает ныне —  
Сорвался ль он с вершины *сам* собой,  
Иль был *низринут* волею чуждой?  
Столетье за столетьем пронеслося:  
Никто еще не разрешил вопроса.

(122)

---

119) Mandel’štam 1969. Bd.III, S.168

120) Mandel’štam 1971. Bd.II, S.320

121) Mandel’štam 1971. Bd.II, S.322

122) Tjutčev 1985, S.50 — als Subtext Tjutčevs könnten die Verse 684–687 des zwölften Gesangs der „Aeneis” gedient haben: „Und gleichwie ein Fels im Gebirge, wenn er jäh vom Gipfel/ Abspringt, losgerissen vom Sturm, ob ein peitschender Guß ihn/ Ausspült oder nach Jahren das schleichende Alter ihn trennte;/ Mächtigen Schwunges rollt der schreckliche Block in die Tiefe”. (Vergil 1989, S.348)

Nach der Paraphrase von Tjutčevs Gedicht wechselt Mandel'stam in dem vorangegangenen Zitat auf die Ebene der Phonetik und bedient sich jener Formulierung, die er Jahre später in seinen Notizen zu „Putešestvie v Armeniju“ wieder aufnehmen wird („zvučit, kak členorazdel'naja reč“). Als Folgeschritt koppelt er Architektur und Lyrik in der Gleichsetzung von Bauen und Schreiben. Der Stein Tjutčevs wird zum Fundament der akmeistischen Poetik (analog dazu hat Mandel'stam in seiner Tjutčev-Paraphrase das Original abgeändert und die Formulierung „nizrinut voleju čužoj“ durch die „denkende Hand“ des Baumeisters, die den Stein herausbricht, ersetzt). Die Dynamik der kulturellen Kontinuität, die Mandel'stams Werk durchzieht, findet in der Dynamik des dichterischen Materials, also des Steins, ihre Entsprechung („Kamen' obnaručil sposobnost' dinamiki“).

Der Stein als Baumaterial weist in Verbindung mit der Durchsichtigkeit die vom Akmeismus geforderte Klarheit und die Durchlässigkeit des Kulturraums auf: „Takich prozračnich plačuščich kamnej/ Net ni v Krymu, ni na Urale.“ (123) Die Verbindung von Stein und Durchsichtigkeit scheint im „Heinrich von Ofterdingen“ des Novalis bereits vorweggenommen: „Die Menschen sind Kristalle für unser Gemüth. Sie sind die durchsichtige Natur.“ (124)

Über die Ebenen von Laut und Wort gelangt Mandel'stam zur Ebene des Gesamttextes und weist dem Stein in „Razgovor o Dante“ die Funktion eines philologischen Kommentares zu: „Mineralogičeskaja kollekcija — prekrasnejšij organičeskij komentarij k Dantu.“ (125). Diese mineralogische Sammlung präsentiert Mandel'stam in seinem Radioskript „Junost' Gete“, in dem der Stein die Verbindung zur deutschen Literatur herstellt. Mandel'stam schildert das Zimmer des jungen Goethe: „Na stupen'kach byla razložena v prekrasnom porjadke mineralogičeskaja kollekcija [...]“ (126)

In „Razgovor o Dante“ erklärt Mandel'stam das Strukturprinzip von Dantes Versen anhand des Steins:

---

123) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.240

124) Novalis 1980, S.124

125) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.408

126) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.63

Структура дантовского монолога, построенного на органной регистровке, может быть хорошо понята при помощи аналогии с горными породами, чистота которых нарушена вкрапленными инородными телами. [...]

Стихи Данта сформированы и расцвечены именно геологически.

(127)

Oberhalb der Textebene existiert der Stein auf der Ebene der Kultur insgesamt, wo er analog zum Zitat aus „Junost' Gete“ für den wechselseitigen Kontakt der Kulturen untereinander verantwortlich ist. Die Verbindung von Stein und Kultur verdeutlicht Mandel'stam anhand des „Heinrich von Ofterdingen“: „Prelestnye stranicy, posvjaščennye Novalisom gornjackomu, štejgerskomu delu, konkretizirujut vzaimosvjaz' kamnja i kul'tury, vyraščivaja kul'turu kak porodu, vysvečivajut ee iz kamnja-pogody.“ (128)

Vergleicht man nun die Funktionen des Steins in der Poetik der ukrainischen Neoklassiker, kann man starke Parallelen zu Mandel'stam erkennen, die bereits auf der Ebene des Wortes bestehen. So setzt Mychajlo Draj-Chmara in dem an seine Tochter gerichteten Gedicht „Lyst do Oksany“ Stein und Wort gleich: „bo slova — /mov kaminci ti riznokol'orovi,/ ščo jich kolys' ljubyla ty zbyrat“ (129) Draj-Chmara bezeichnet den Stein so wie Mandel'stam als Material des Gedichts („Poema, vyriz'blena iz granitu“ (130)) und interpretiert das Zuschneiden des Edelsteins als eine dem Dichter zustehende Tätigkeit: „Šlifuj, obtočuj [poete] rajdužnyj opal./ vkladaj vsju dušu v dorohi klejnody“ (131)

Der Zusammenhang zwischen Bauen und Schreiben bzw. zwischen Architekt und Dichter, der von Mandel'stam im Aufsatz „Utro akmeizma“ hergestellt wird, besteht auch in Mykola Zerovs Sonett „Budivnykovi“, in dessen erstem Quartett das Bauen als eine künstlerische Tätigkeit interpretiert wird:

Ще прийде він, не архітект — поет,

---

127) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.374

128) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.409

129) Draj-Chmara 1964, S.162

130) Draj-Chmara 1964, S.149

131) Draj-Chmara 1964, S.145



Старих будівників твердий нащадок,  
У білий мармур сходів і площадок  
Оздобить кожний прияр і бекет.  
(132)

Als letzte Funktion, die der Stein sowohl bei Mandel'stam als auch bei den Neoklassikern wahrnimmt, sei die Verbindung zu anderen Kulturen und literarischen Texten erwähnt — während Mandel'stam an Novalis anknüpft, verweist Jurij Klen mithilfe des Steins auf das 1. Buch Mose 28,11: „Pid holovu poklavšy Jakiv kamin' / ja splju pid zorjamy, de nič — bez mež.“ (133)

Kehren wir nach diesem Exkurs über die Semantik des Steins wieder zu dem Ovid-Text *Draj-Chmaras* zurück, von dem wir ausgegangen sind: Der zweite Aspekt, der *Draj-Chmaras* Zeile 6 („huby kamjani šepočut“) mit dem Werk Mandel'stams verbindet, sind die flüsternden Lippen, die in zwei bereits zitierten Gedichten Mandel'stams angesichts seiner Verbannung in Voronež auch politische Bedeutung haben: „Da, ja ležu v zemle, gubami ševelja“ bzw. „Gub ševeljaščichsja otnjat' vy ne mogli“. (134)

Für beide Zitate könnte übrigens Ovids „*Tristia*“ III/7 als Subtext angeführt werden — für das Sprechen über den Tod hinaus Vers 50: „wenn ich erlosch, wird der Ruhm doch meinen Tod überstehen“ und für die Unantastbarkeit der künstlerischen Integrität Vers 45-48:

Sieh mich an, der die Heimat entbehrt, sein Haus und euch alle,  
mich, dem man alles geraubt, was man zu nehmen vermocht;  
dennoch geht meine Kunst mit mir, ich erfreue mich ihrer:  
da hat der Kaiser selbst keinerlei Recht oder Macht. (135)

Als Subtext für Mandel'stams Sprechen über den Tod hinaus kommt darüberhinaus auch Ovids „*Tristia*“ IV/10, Vers 129-130, in Frage: „Drum, haben Sprüche der Seher ein wenig Wahrheit, so werd' ich, / Grab, der Deine nicht ganz bleiben, verstürb' ich auch heut.“ (136)

---

132) Antolohija 1985, S.176

133) Klen 1957, S.73

134) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.214

135) Ovid 1963, S.143

136) Ovid 1963, S.227

Stehen die Lippen in all den vorhergehenden Beispielen für Selbstbehauptung und Identität, so erhalten sie in den Huldigungsversen Mandel'stams an Stalin, durch die der Dichter im Jänner 1937 eine Besserung seiner unerträglich gewordenen Situation bewirken wollte, die genau entgegengesetzte Bedeutung der Unterwerfung unter die politische Macht. Die letzten vier Zeilen dieses erfolglos gebliebenen Versuches lassen im identen Reim der Zeilen 2+4 den „berühmten Namen für die zusammengepreßten Lippen des Lesers“, an den das Gedicht adressiert ist, deutlich anklingen:

Правдивей правды нет, чем искренность бойца:  
 Для чести и любви, для доблести и стали.  
 Есть имя славное для сжатых губ чтенца —  
 Его мы слышали и мы его застали.  
 (137)

Auch Draj-Chmaras Zeilen 7 und 8 sind mit dem Werk Mandel'stams insofern verbunden, als erstere („povtorjujučy elehijnyj virš“) Mandel'stams „radost' povtorenija“ entspricht und letztere mit „Tristia“ jenen Text anführt, der Ausgangspunkt für Mandel'stams Beschäftigung mit Ovid gewesen ist.

In Zeile 10 („tl'ky slova, ščo skul'ptor vyriz'byv na pjedestali“) führt der Bildhauer erneut zur besonderen Funktion des Steins in der Poetik Mandel'stams zurück, die in „Utro akmeizma“ Künstler und Handwerker/Maurer verbindet: „mirooščuščenje dlja chudožnika orudie i sredstvo, kak molotok v rukach kamenščika“. (138) Sergej Gorodeckij nimmt in seiner Rezension von „Kamen“ diesen Vergleich auf: „Gordelivaja skromnost' kamenščika otmečacet vsju ego poéziju.“ (139)

Ähnlich wie Mandel'stam geht Jurij Klen vor, der in „Popil imperij“ die Verwandlung von Marmor in Gesang mithilfe der Hand des Künstlers beschreibt (vgl. Mandel'stams „mysljaščaja ruka“ aus „Utro akmeizma“): „Riz'byš ty, j ruka tvoja vladno formuje/ tam marmur, dlja oka nezrymyj, u spiv.“ (140) Maksym Ryl's'kyj wiederum nennt Ivan Franko in einem ihm

---

137) Mandel'stam 1981. Bd.IV, S.26

138) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.320

139) zit. nach: Mandel'stam 1967. Bd.I, S.382

140) Klen 1957, S.257

gewidmeten Gedicht „poet i kamenjar“, (141) während Ryl's'kyjs Lyrik ihrerseits nach Meinung Zerovs „die Unmittelbarkeit Homers mit dem geschliffenen Meißel Hérédias“ vereint. (142)

Draj-Chmaras Zeile 11 („Ja jich [slova] skanduju bez kincja j bez kraju“) konstituiert über die Achsen Zeit und Raum den Kulturraum, der als Ort der Kunst (vgl. das Skandieren der Worte/Verse) mit der Aufhebung der Begrenzungen in die Unendlichkeit erweitert wird.

Die abschließenden Zeilen 12-16 stellen den Bezug zwischen Ovid und dem eigenen literarischen Schaffen („v cych dystychach“ versus „na vlasnu pisnju“) her.

---

141) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.324

142) Zerov 1943, S.250

### 3.3.3.) Das neoklassische Modell der ukrainischen Neoklassiker

In seiner satirischen Autobiographie beschreibt der ukrainische Schriftsteller Ostap Vyšnja 1927 eine fiktive Begegnung während seiner Schulzeit:

I should have turned to neoclassicism then, because I was in the same class with Mykola Zerov. But I didn't want to. You know yourselves that to become a neoclassicist requires a lot of patience. You have to read Horace, Virgil, Ovid and other Homers. But to become a contemporary writer is far easier. No need to read anything, you just write. And everyone's happy. So M.K. Zerov and I went our separate ways. He headed for Rome, I for Shenheriyevka. (1)

Die hier angedeutete Reduktion der literarischen Vorbilder auf Autoren der Antike wurde Zerov nicht nur in der Satire, sondern auch in der literarischen Kritik vorgehalten, sodaß er in der als Antwort auf diese Vorwürfe konzipierten Erwiderung „Naši literaturoznavci i polemisty“ 1926 erklärt:

Даючи повний простір один одному, неоклясики ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки. Однаково перекладали і «залізні сонети» німецької робітничої поезії, і давніх римлян, і польських романтиків, і... Їм однакові гексаметри і октави, чотиристопові ямби і свобідний вірш. [...]

Неоклясики гадають, що грецькі і римські автори можуть бути корисні в справі утворення «великого стилю», але вони ніколи не вважатимуть, що на давніх авторах їм світ зав'язано...

(2)

Zerov sah die Aufgabe der Neoklassiker darin, die ukrainische Lyrik durch die Aufnahme der gesamten Weltliteratur wieder nach Europa, das er

---

1) Ostap Vyšnja: My Autobiography. In: Before the Storm. Soviet Ukrainian Fiction of the 1920s. Edited by George Luckyj/ Translated by Yuri Tkacz. Ann Arbor 1986, S.237 — in dem uns zugänglichem ukrainischen Text, den Vyšnja für seine aus zwei Bänden bestehende Sammlung „Usmišky“ (Kiev 1969) umgeschrieben hat (Bd.1, S.313-318), fehlt der gesamte von uns zitierte Absatz, sodaß wir auf die englische Übersetzung zurückgegriffen haben.

2) Zerov 1943, S.10

so wie Mandel'stam als kulturelles Ideal betrachtete, zurückzuführen („zvernutysja za literaturnymy zrazkamy do Evropy” (3)).

Um diese Ziele zu erreichen, machen sich die ukrainischen Dichter, die Jurij Klen als „Pilger nach dem Westen” (4) bezeichnet, auf den Weg nach Europa.

Die ebenfalls bei Mandel'stam präsente Verknüpfung von Griechenland (Hellas) und Europa geht im Werk Klens aber nicht vom Ersten, sondern vom Zweiten Weltkrieg aus: Während Mandel'stam Europa explizit als „neues Hellas” (5) bezeichnet, beklagt Klen implizit die Zerstörung Europas am Beispiel Griechenlands: „Varvariv rat' navisna, požadlyva i stojazyka/ navalom sunula znov na kvitčasti prostory Hellady.” (6)

Untersucht man das Werk Mychajlo Draj-Chmaras hinsichtlich der Auseinandersetzung mit neoklassischen Tendenzen, so wäre in diesem Zusammenhang das Gedicht „Kryms'ki cykady” aus dem Band „Prorosten”<sup>7</sup> zu nennen:

Із виноградних лоз, що понад шляхом в'ються,  
у сьйві ранку я почув отут уперше,  
немов сопілки звук тремтячо-металевий,  
цикади пісню.

Здавалося, вона деклямувать хотіла  
чийсь гекзаметри, такі дзвінки й прозорі:  
з запалом, без цезур почне... і на четвертім  
замовкне нагло.

Колись... давно... оцим напівантичним краєм  
у сьйві ранку йшов ще юний грецький віршник.  
На море дивлячись, він скандував напам'ять  
свого Гомера.

Уривок той малий, гекзаметру півчверта,  
перейняла в лозі тямка її прамати,  
а нині ви його повторюєте дзвінко,  
мої цикади!  
(7)

---

3) Zerov 1943, S.12

4) Klen 1957, S.273

5) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.43

6) Klen 1957, S.180

7) Draj-Chmara 1964, S.63

Dieser Text stellt eine Nachdichtung von Josef Svatopluk Machars Gedicht „Cikády“ aus dessen Gedichtband „Výlet na Krym“ (Prag 1900) dar:

Z planého vína nad cestu se klonícího  
v zářícím bílém ránu poprvé jsem slyšel  
jak polní trubky zvuk kovový třepotavý  
zpěv cikád jižních.

Jak by to zvířátko si deklamovat chtělo  
svým monotonním hlasem řadu hexametru,  
jásavě začne, bez caesur je říká — v čtvrtém  
zarazí náhle.

Kdys... před věky... šel asi antickým tím krajem  
v zářícím bílém ránu mladý poet řecký  
a recitoval patře na thalassu modrou  
zpěv z Odysseje...

A malou trosku tu — půl čtvrtá hexametru —  
zachytila v planém víně pramáť učenlivá,  
a dnes jí jedna druhou překřičeti chcete,  
cikády moje! (8)

Draj-Chmara hat seine Übersetzung dieses Gedichts zwischen seine eigenen Texte gestellt und lediglich mit der Bemerkung „z Machara“ versehen; ausgehend von dieser Wertung der Übersetzung als Bestandteil des eigenen literarischen Systems wollen wir nicht nur den Bezug zu Mandel'stam zeigen, sondern auch die Veränderungen untersuchen, die Draj-Chmara in seiner Übersetzung gegenüber dem tschechischen Originaltext vorgenommen hat.

Bereits im Titel der Übersetzung, „Kryms'ki cykady“, ergibt sich ein zweifacher Bezug zu Osip Mandel'stam: Einmal verkörpert die Krim für ihn das antike Tauris, also einen Ort, der sein Konzept des Hellenismus repräsentiert, und zum anderen stellt die Zikade in seiner Poetik eine Chiffre für Intertextualität dar.

In der „Egipetskaja marka“ ergibt sich diese Funktion aus der syntagmatischen Aneinanderreihung divergierender Elemente: „Naskoro

---

8) Josef Svatopluk Machar: Výlet na Krym. Prag 1900, S.79

prigotoviv koktejl' iz Rembrandta, kozlinoj ispanskoj živopisi i lepeta cikad i daže ne prigubiv éтого napitka, Parnok pomčalsja dal'se." (9)

Im Gedicht „Ariost“ übernimmt die Zikade die Verbindung zwischen russischer und italienischer Kultur: „Na jazyke cikad plenitel'naja smes'/ Iz grusti puškinskoj i sredizemnoj spesi." (10) Der in diesen Zeilen über die Zikaden evozierte Zusammenhang zwischen Puškin und Ariost wird in den Notizen zu „Razgovor o Dante“ literaturgeschichtlich begründet:

Незнакомство русских читателей с итальянскими поэтами — я разумею Данта, Арноста и Тасса — тем более поразительно, что не кто иной, как Пушкин воспринял от итальянцев взрывчатость и неожиданность гармонии. [...]

Что же роднит Пушкина с итальянцами? Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к нёбу.

(11)

„Razgovor o Dante“ ist schließlich auch jener Text, in dem die Identität von Zitat und Zikade eindeutig hervortritt:

Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада.  
Неумолкаемость ей свойственна.

(12)

Der Verweis auf Sprache und Kultur über die Zikade, der auch bei Machar und Draj-Chmara präsent ist, besteht bereits in Homers „Ilias“, dritter Gesang, Vers 149-152:

Sassen, die Ältesten der Stadt, umher auf dem skaiischen Tore,  
Welche betagt vom Krieg ausruheten; doch in Versammlung  
Redner voll Rat, den Zikaden nicht ungleich, die in den Wäldern  
Aus der Bäume Gespross hellschwirrende Stimmen ergiessen. (13)

In Strophe I von Draj-Chmaras Nachdichtung wird der Vergleich von Zikade und Kultur, den Mandel'stam auf den Gebieten Malerei und Literatur

---

9) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.19

10) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.192

11) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.179

12) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.368

13) Homer 1986, S.47

(Rembrandt, Puškin) zieht, über die Flöte (Zeile 3) in den Bereich der Musik verlagert. Zeile I/1 bietet als weitere Chiffre für kulturelles Schaffen darüberhinaus die Weinrebe.

Im Vergleich zum Originaltext Machars setzt Draž-Chmara in Strophe I zwei relevante Veränderungen: Erstens ersetzt er die Trompete („trubka“) durch die der griechischen Kultur und damit der Poetik Mandel'stams nächstliegende Flöte („sopilka“), (14) zweitens bezeichnet er die Zikaden nicht als „südlich“ („cykady pisnju“ versus „zpěv cikád jižních“).

Strophe II verbindet die Poetiken Draž-Chmaras und Mandel'stams über die Durchsichtigkeit, die hier als Qualitätsmerkmal der Hexameter und gleichzeitig als Überwindung der zeitlichen Distanz zur Antike funktioniert, sowie wiederum über die Zikade, die durch das Deklamieren dieser Hexameter eine der Poetik Mandel'stams entsprechende Funktion besitzt.

Die Verbindung von Natur und Kunst (Zikade + Versmaß) verweist auf ein 1914 geschriebenes Gedicht Mandel'stams, das — in Hexametern verfaßt — die Metrik Homers und die Natur (explizit als „priroda“) zusammenzieht. Wir zitieren vorerst die Zeilen I/3+4: „No tol'ko raz v godu byvaet razlita/ V prirode dlitel'nost', kak v metrike Gomera.“ (15) Der Zäsur in Draž-Chmaras Übertragung (Zeile II/3 — „bez cezura počne“) entspricht Mandel'stams Zeile II/1: „Kak by cezuroju zijaet étot den“.

Draž-Chmara weicht in Strophe II seiner Nachdichtung stark von Machars Original ab und baut Zeile II/2 („čyjis' heksametry, taki dzvinki j prozori“) durch drei Veränderungen in sein eigenes poetisches System ein.

Als ersten Schritt streicht er durch das Promomen „čyjis“ die Zitathaftigkeit der Zikaden hervor — bleibt es bei Machar offen, wem die Hexameter zuzuordnen sind, so definiert Draž-Chmara die Zikade eindeutig als Trägerin eines fremden Textes.

Als zweite Änderung darf die Zikade als Realisierung der Zitathaftigkeit konsequenterweise keine monotone Stimme („svým monotóním hlasem“ bei Machar) besitzen; diese wird von Draž-Chmara durch zwei Eigenschaften des Hexameters ersetzt, die seine Übertragung mit der eigenen Poetik verbinden:

---

14) vgl. Mandel'stams Gedicht „Flejty grečeskoj teta i jota“ (Mandel'stam 1967. Bd.I, S.265 f.)

15) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.38 — eine Analyse dieses Gedichts bietet Nilsson 1974, S.23-34



Über die Adjektive „dzvinki“ und „prozori“ integriert er den Fremdtext in sein eigenes System und zeigt dadurch auch, warum er die Übertragung als gleichberechtigten Teil seines Werks zwischen die von ihm selbst verfaßten Gedichte gestellt hat.

So wie Mandel'stam verbindet auch Draž-Chmara durch den Namen Homers (Zeilen III/3+4) seinen Text mit der Literatur der Antike, die wie bei Mandel'stam über die Erinnerung des Dichters weitergegeben wird („vin skanduvav napamjat'/ svoho Homera“).

Auch in Strophe III weicht Draž-Chmara mehrmals vom Original ab: In Zeile 1 ersetzt er Machars zeitliche Angabe „před věky“ durch das unbestimmte „davno“ und schwächt die Identifikation der griechischen Kultur mit der Krim deutlich ab, indem er „šel asi antickým/ tím krajem“ als „ocym napivantyčnym krajem/ jšov“ übersetzt. Das Werk Homers, das der junge griechische Dichter bei Draž-Chmara skandiert, hat Machar konkret als „z pěv z Odysseje“ angegeben.

Strophe IV nimmt die Funktionen der Zikade und des Gedächtnisses wieder auf und koppelt sie mit zwei elementaren Wesenszügen der Kunst: Das Gedächtnis in Zeile 2 ermöglicht die Kontinuität des Kunstwerks, die Zikaden wiederholen („povtorjujete“) anders als bei Machar in Zeile 3 das Bruchstück des Hexameters in der Gegenwart und evozieren so das zyklische Modell und Mandel'stams „Freude der Wiederholung“.

Durch diesen Aspekt der Wiederholung macht Draž-Chmara nocheinmal deutlich, daß er Machars Gedicht lediglich als Ausgangsmaterial betrachtet, das über die (interpretierende und den Originaltext dadurch deformierende) Übersetzung in das eigene poetische System eingepaßt wird.

1935 verfaßt Draž-Chmara ein Gedicht, das die Bedeutung des zyklischen Modells bereits in seinem Titel „Druhe narodžennja“ zum Ausdruck bringt. Wir zitieren Strophe V:

Я перелив у сонний струм артерій  
не теплу кров — палючий жар Гаваї,  
і, як творець щасливий Галатеї,  
я скрикнув радісно: «Вона жива!»  
(16)

---

16) Draž-Chmara 1964, S.106

Zeile 1 nimmt Mandel'stams Konzept des literarischen Werks als Organismus auf, die Zeilen 2+3 koppeln Raum und Zeit über das geographisch weit entfernte Hawaii und die Nereïde Galatea aus der griechischen Mythologie. Zeile 4 („Vona žyva!“) unterstreicht die Dynamik und Lebendigkeit der Tradition bis in die Gegenwart hinauf.

War in diesem Gedicht und in der zuvor untersuchten Übertragung aus dem Werk Machars das Konzept des Hellenismus als das Weiterwirken der antiken Kultur bis zum heutigen Tag lediglich indirekt präsent, so verlagert es sich im folgenden Beispiel an die Textoberfläche. In dem Gedicht „Poetovi“ wendet sich Draj-Chmara 1926 direkt an seinen Zeitgenossen Pavlo Tyčyna: „ty Vkraini, majbutnij Helladi / prostylaješ vsesvitnij šljach“. (17)

Diese zwei Zeilen bauen über die Achsen von Zeit und Raum eine extrem erweiterte Form des Kulturraums auf, der auf der zeitlichen Achse Gegenwart („Vkraini“), Zukunft („majbutnij“) und Vergangenheit („Helladi“) und auf der räumlichen Achse die ganze Welt (mitsamt ihren Kulturen) umfaßt. Die Ukraine als neues Hellas bildet dabei das Gegenstück zu Mandel'stams Definition des Russischen als hellenistische Sprache.

Trotz dieser neoklassischen Ansätze kann Draj-Chmara, glaubt man der Sekundärliteratur, nicht als neoklassischer Schriftsteller im eigentlichen Sinn dieses Wortes bezeichnet werden. Oksana Ašer zieht zur Abgrenzung der Poetik Draj-Chmaras von der Neoklassik andere literarische Einflüsse und Verfahrensweisen heran:

Хоч музичність вірша Драй-Хмари і зв'язує його із школою символістів, досконала конструкція речень і відшліфованість слів-компонентів, які завжди гармонізують з формою вірша, характеризують його як майстра українського «неокласицизму». Все ж він не є поетом-клясиком в повному розумінні цього слова: йому так само бракує зрівноваженості клясиків, як і абстрактного, наукового спостереження французьких парнасців, яких він так талановито перекладає. Також його поезія перейнята добротою і гуманністю, яких нема у французьких поетів; вона відбиває, як і інші твори визначних поетів, впливи багатьох літературних шкіл разом з індивідуальною реакцією поета на всі ці впливи.

---

17) Draj-Chmara 1964, S.136

(18)

Wesentlich ambivalenter als Draj-Chmara steht Pavlo Fylypovyč zur Frage, inwieweit die Kultur der Antike heute noch Vorbildwirkung beanspruchen kann. Einerseits nämlich behauptet er, nicht in die Vergangenheit verliebt zu sein (19) und konstatiert sogar den Untergang der römischen und der griechischen Kultur:

Консули і претори — навіщо?  
Лесбіє, Катулла не цілуй!  
Зникло Міма безсоромне грище,  
Колізей упав у чорну млу.  
(20)

Andererseits aber bezeichnet sich Fylypovyč als „Erbe Apolls“, (21) dessen Erbschaft bis heute lebendig geblieben sei. Die vierte Strophe des Gedichts „Z Antyčnych Barel'jefiv“ lautet:

Земні створіння Прометея! Мить —  
І ви живі і радісні тепер ви —  
На голови дитячі вже летить  
Метелик ясномудрої Мінерви! (22)

Über die Figur des Prometheus besteht ein Zusammenhang zu Jurij Klenš „Popil imperij“: Im zweiten Teil, in dem Dante den Dichter durch die sowjetischen Straflager führt, treffen die beiden die dort inhaftierten Neoklassiker Zerov, Draj-Chmara und Fylypovyč. Klenš geht zur Charakterisierung seiner Freunde ähnlich vor wie Mandel'stam, indem er die betreffenden Dichter nicht beim Namen nennt, sondern einige markante Zeilen aus ihren Werken anführt; der verdeckte Hinweis auf Fylypovyč erfolgt dabei über die Figur des Prometheus: „i skarano mene, jak Prometeja“.  
(23)

- 
- 18) Oksana Ašer: Draj-Chmara jak poet. In: Draj-Chmara 1964, S.8  
19) Fylypovyč 1957, S.31  
20) Fylypovyč 1957, S.82  
21) Fylypovyč 1957, S.42  
22) Fylypovyč 1957, S.88  
23) Klenš 1957, S.138

Prometheus als Träger der Überlieferung existiert außer bei Fylypovyč bei Maksym Ryl's'kyj, der ihn in seinen Hymnen an die Arbeit und die Sonne 1932 bereits den offiziellen literaturpolitischen Vorgaben anpaßt:

Для нового Прометея  
Твій огонь не згас у млі!  
П'ятикутною зорею  
Сяє сонце на землі.  
(24)

Im Gegensatz zu Ryl's'kyj übernimmt die Figur des Prometheus in Osip Mandel'stams Aufsatz „Devjnadcatyj vek“ als Trägerin der kulturellen Überlieferung die gleiche Rolle wie bei Pavlo Fylypovyč: „V takie dni razum enciklopedistov — svjaščennyj ogon' Prometeja.“ (25)

Zurück zum Gedicht von Pavlo Fylypovyč: Dieser zieht in der zuvor zitierten Strophe die erdgebundenen, konkreten Schöpfungen des Prometheus heran, um die Kontinuität der Kunst außerhalb des Zeitkontinuums zu demonstrieren („I vy žyvi i radisni teper vy“).

Als Träger der durch den „Augenblick“ („Myt'“) die zeitliche Distanz überwindenden Neubelebung zieht Fylypovyč analog zu Mandel'stam die Kinder heran („Na holovy dytjači“).

Über die römische Göttin Minerva in Zeile 4 verbindet Fylypovyč den griechischen und den römischen Kulturkreis zur übergeordneten klassischen Antike. Die Chiffre des Schmetterlings erscheint bei Fylypovyč positiv konnotiert, wird doch die Freude aus Zeile 2 („radisni“) in einem anderen Gedicht mit dem Schmetterling gleichgesetzt: „Znovu radist' metelykom mylym/ Červonije v zelenych poljach.“ (26)

Fylypovyčs ambivalente Position der Vorbildfunktion antiker Literatur gegenüber spiegelt sich in seiner Auseinandersetzung mit der Figur der griechischen Muse als Verkörperung der Dichtung schlechthin: Fylypovyč weist ihr einerseits einen Platz in der Vergangenheit zu und relativiert dadurch

---

24) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.293

25) Mandel'stam 1971. Bd.II, S.283

26) Fylypovyč 1957, S.110 — zur Funktion des Schmetterlings bei Mandel'stam vgl. Hesse 1989, S.180-190

ihre Bedeutung: „Komu ne mrijalos', ščo je neznana Muza [...], jaka v mynulomu zjavljatysja umila/ Poetam radosty i vrody, i ljubovy". (27)

Zur Muse der Vergangenheit kontrastiert als Gegenpol die Muse der „neuen Tage", also der Gegenwart; 1922 verfaßt Fylypovyč anlässlich der 40-jährigen Bühnenpräsenz der Schauspielerin M. K. Zan'kovec'ka eine in Versen gehaltene Huldigung und trägt diese im Rahmen einer Festveranstaltung öffentlich vor. In den letzten zwei Zeilen dieses Gedichts übernimmt die Muse die vorher erwähnte dynamische Rolle: „A Muza dniv novych, prekrasna i neznana./ Tebe, mandrivnycju, nechaj ne zabuva!" (28)

Die Ambivalenz bezüglich der Tradition spitzt Fylypovyč noch zu, indem er innerhalb eines Gedichts Ablehnung und Zustimmung nebeneinanderstellt: In der antithetisch aufgebauten Mittelstrophe des Gedichts „Ja robitnyk v majsterni vlasnych sliv" sind die ersten beiden Zeilen der Kunst der Vergangenheit zugekehrt (die im Sinne der Ästhetik der Identität als Vorbild gewertet wird), während die Zeilen 3+4 in die Zukunft weisen und über das Atmen mit der Poetik Mandel'stams zusammenhängen:

Надхення, втіху чую і тоді,  
Коли учусь у давнього митця,  
Але безжурні, горді, молоді  
Лише майбутнім дихають серця.  
(29)

Ähnlich widersprüchlich verhält sich auch Maksym Ryl's'kyj zur Frage der Weiterführung neoklassischer Traditionen: 1927/28 macht er sich in dem Poem „Saško" über jene Kritiker lustig, die an den neoklassischen Tendenzen in seinem Werk Anstoß nehmen: „Toj klasycyzmom oči kole" (30) und verbindet 1927 in einem Sonett kulturelle Überlieferung mit dem Bekenntnis zur Gegenwart:

Епоху, де б душею відпочить,  
З нас кожен має право вибрати,  
Найдемо тут до вибору багато  
Народів, царств, богів, людей, століть.

---

27) Fylypovyč 1957, S.95

28) Fylypovyč 1957, S.112

29) Fylypovyč 1957, S.48

30) Ryl's'kyj 1961. Bd.IV, S.57

Готичний присмерк, еллінську блакить,  
 Легенд біблійних мідь, вісон і злато —  
 Все можемо на полотні віддати  
 Чи на папір слухняний перелить.

Але любить чи не любити те,  
 Що вколо нас і в нас самих росте,  
 Що творить нас, що творимо самі ми, —

Лише сліпець, що замість крові в нім  
 Тече чорнило струмнем неживим,  
 Тривожиться питаннями таким.  
 (31)

Das erste Quartett hebt das Recht des Künstlers hervor, die gesamte kulturelle Überlieferung als Anknüpfungspunkt für das eigene Schaffen heranzuziehen (Zeile 1+2), und betont die Vielfalt der Bezugspunkte (Zeile 3+4).

Das zweite Quartett zählt einige dieser Möglichkeiten auf (Zeile 1+2) und bietet eine Hellenismus-Konzeption, die anders als diejenige Mandel'stams nicht die Weiterführung hinauf in die Gegenwart in den Mittelpunkt stellt, sondern den Hellenismus als abgeschlossene kulturgeschichtliche Epoche begreift, die gleichberechtigt neben der Gotik und den biblischen Legenden steht.

Als semantisches Gegengewicht zu den Quartetten setzen die Terzette die Annahme der Gegenwart und des zeitgenössischen Umfelds als selbstverständliche Tatsache voraus, die keiner Diskussion mehr bedarf.

Die negative Konnotation der Tinte als toter Widerpart zum lebendigen, dem Organismus entsprechenden Blut steht im Gegensatz zu Mandel'stams poetischem Vokabular. Er verbindet die Tinte als elementaren Faktor des Schreibens mit den positiven Merkmalen „luftig“ und „vernünftig“. (32)

Eindeutig neoklassische Tendenzen vertritt Mykola Zerov, der sich bereits 1918 — also noch vor der Konstituierung der Neoklassiker — in einer Rezension durch die Berufung auf klassische Vorbilder für eine Ästhetik der Identität ausspricht. Die Forderung Zerovs, die „Meister des Wortes“ im

---

31) Ryl's'kyj 1960. Bd.I, S.246

32) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.233 bzw. S.212

Original zu lesen und von ihnen zu lernen, nimmt den programmatischen Titel „Do džerel“ („Ad fontes“) seiner Aufsatzsammlung vorweg:

Українській поезії треба багато учитись, але учитись їй треба не в Надсона і не в другорядних російських перекладачів, а в великих майстрів слова, поетів античності, новоевропейських класиків. І засвоювати їх треба з оригіналів, а не з російських перекладів.

(33)

Zerovs Programm deckt sich auffällig mit jener Definition der neoklassischen Poetik, die Jurij Klen fast 30 Jahre später in seinen Erinnerungen skizziert hat:

Якихнебудь маніфестів «неокласичної школи» годі було б шукати, бо ніяких «програм» вони не намічали. Та й сама назва «неокласики» була випадкова й вказувала лише на те, що поети, яким її причеплено, хотіли вчитися у класиків, де́то майстрів, які дали нам невмирущі зразки поезії, а це, розуміється, було не на руку «поетам», які нічого не хотіли вчитися, ні стискати себе жадними нормами і ненавиділи все, що стояло вище їх.

(34)

Klen nimmt Zerovs „Lernen bei den Klassikern und Meistern“ wieder auf und verbindet es mit der Ästhetik der Identität. Die „unsterblichen dichterischen Muster“ sowie die höherstehende Norm, unter die sich die von Klen abgelehnten ukrainischen Schriftsteller nicht unterwerfen wollten, umreißen präzise Zerovs Poetik, wie er sie in dem programmatischen Sonett „Klasyky“ 1921 definiert hat:

Ви вже давно ступили за поріг  
Життя земного, лірники-півбоги,  
І голос ваш — рапсодії й еклоги  
Дзвенять вві тьмі Аїдових доріг.

І чорний сум, безмовний жаль наліг  
На берег наш, на скитські перелогі...  
Невже-ж повік не буде вам спромоги  
Навідатись на наш північний сніг?

---

33) Zerov 1958, S.162

34) Klen 1947, S.21

І ваше слово, смак, калагатія  
 Для нас лиш порив, недосяжна мрія  
 Та гострої розпуки гострий біль.

І лиш одна тішить дух поета,  
 Одна відроджує ваш строгий стиль —  
 Ясна, дзвінка закінченість сонета.  
 (35)

Das erste Quartett bezeichnet unter dem Gesichtspunkt der Vorbildästhetik die Dichter der Antike als „Halbgötter“, deren Stimme in Form ihrer Werke über den Tod hinaus weiterwirkt und dadurch die Kontinuität des Kunstwerks bis in die Gegenwart hinauf garantiert.

Das zweite Quartett erinnert in dem Gegensatz zwischen Schnee und skythischen Fellen einerseits und den als Vorbild gedeuteten antiken Dichtern andererseits an Mandel'stams Auseinandersetzung mit Ovid. Die Distanz zwischen „unserem Ufer“ (Zeile 2) und der antiken Kultur, deren Überwindung in den Zeilen 3+4 zwar erwünscht, aber bezweifelt wird, erscheint bei Mandel'stam aufgehoben und auf höherer Ebene zu einer neuen Einheit synthetisiert: In Mandel'stams Gedicht „Ariost“ verbinden sich die russische und die mediterrane italienische Kultur zu einem einzigen, „brüderlichen“ Ganzen:

Любезный Ариост, быть может, век пройдет —  
 В одно и братское лазорье  
 Сольем твою лазурь и наше черноморье.  
 И мы бывали там. И мы там пили мед.  
 (36)

Zerovs erstes Terzett stellt gleichsam eine Paraphrase der Ästhetik der Identität dar, indem es das Werk der antiken Dichter (metonymisch als deren „Wort“ bezeichnet) als unerreichbare Norm für das eigene Schaffen setzt. Diese Unerreichbarkeit der antiken Vorbilder wird durch das aus den Reimwörtern „kalagatija/mrija“ gebildete Archisem noch unterstrichen.

Die im ersten Terzett beklagte Unmöglichkeit, der literarischen Norm zu genügen, wird im zweiten Terzett durch die „Vollkommenheit“ des Sonetts,

---

35) Zerov 1924, S.22

36) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.193



dessen Merkmal „klar“ mit der Durchsichtigkeit als stilistischer Qualität korrespondiert, wieder aufgehoben. Das Sonett ermöglicht literarische Kontinuität und die zyklische Abfolge der Tradition als „Wiedergeburt des Stils“; außerdem verkörpert es über das Archisem „poeta/soneta“ jene Gedichtform, die der Ästhetik der Identität zu genügen vermag.

Konsequenterweise wählt Zerov auch die Sonettform, um die Norm der Vorbildästhetik zu umreißen und jene Schriftsteller zu nennen, an denen sich die ukrainische Literatur zu orientieren hat. In den Terzetten des Sonetts „Pro domo“ (1921) führt der Weg der Poesie mithilfe der französischen Parnassiens zur Erfüllung der übergeordneten Norm, die in der Schlußzeile auch als räumlich höhergestellter Ort („verchohirja“) präsentiert wird:

Класична пластика і контур строгий,  
І логіки залізна течія —  
Оце твоя, поезіє, дорога.

Леконт де Ліль, Жозе Ередія,  
Парнаських зір незахідне сузір'я  
Зведуть тебе на справжні верхогір'я.  
(37)

Der hier als Vorbild angeführte José-Maria de Hérédia spielt auch bei Zerovs nie realisiertem Plan, eine Sammlung klassischer Sonette der Weltliteratur zusammenzustellen, eine Rolle: In einem Brief vom 15. November 1934 weist er zunächst auf 79 eigene und 29 von ihm übersetzte Sonette hin und umreißt anschließend den Inhalt seiner geplanten Anthologie:

Маю добрий намір зробити антологію класиків сонету — дати дещо з Vita nuova Данте, кілька речей Петрарки, можливо Тассо. Із французів у мене вже є десять речей Ронсара і Дю-Белле, вісім сонетів Ередія — треба ще Банвілля, Ж. Де Лорма (Сент Бева). Із німців думаю перекласти дещо з «Опанцерованих сонетів» Ріккерта і з Венеціанського циклу фон Платтена. Потім підуть англійці — Сідней, Спенсер, Шекспір, Вордсворт, Баррет-Броунінг, Суїнберн — росіяни, поляки — всього має бути до 30 авторів і близько 120 речей.  
(38)

---

37) Zerov 1966, S.85

38) Zerov 1958, S.183 f.

Die Verbindung der Ästhetik der Identität mit dem zyklischen Modell, die im Sonett „Klasyky“ aus dem Jahr 1921 zu beobachten ist (vgl die Zeile „Odna vidrodžuje vaš strohyj styl“), hat Zerov bereits 1913 in der letzten Strophe des Gedichts „Amor renovatus“ vollzogen:

І от, стомившись в дисонансах,  
Гармонії шукаю знов,  
І знов до тебе леться в стансах  
І воскреса моя любов.  
(39)

Die inneren Zeilen 2+3 verketteten in einer spiegelbildlich angeordneten syntaktischen Konstruktion die Ästhetik der Identität mit dem zyklischen Modell: „Harmoniji - šukaju - znov“ versus „znov - ljet'sja - v stansach“. Die äußeren Zeilen 1+4 hingegen evozieren den Gegensatz Disharmonie/Harmonie als „Dissonanzen/Liebe“. Auf die in diesem Gedicht hervortretende Bedeutung der antiken Literatur für Zerov hat Klen in seinen Erinnerungen an die Neoklassiker hingewiesen: „Zerov zokrema včyvsja ne lyše u pamasciv, a šče j u antyčnych poetiv, hrekiv i perevažno rymljan.“ (40)

Entsprechend seiner Auffassung der antiken Literatur als stilsches Vorbild projiziert Zerov sein Konzept des Hellenismus in direktem Gegensatz zu Mandel'stam von der Gegenwart in die Vergangenheit zurück; in den Anfangszeilen von „V stepu“ wird diese Rückwärtsbewegung deutlich:

Високий, рівний степ. Зелений ряд могил.  
І мрійна далечинь, що млою синіх крил  
Чарує і зове до еллінських колоній.  
(41)

Nach der Schilderung der südrussischen Steppenlandschaft spricht das lyrische Subjekt am Schluß des Gedichts den Wunsch, aus der Gegenwart in die Vergangenheit zurückzukehren, offen aus und nimmt dem hellenistischen

---

39) Zerov 1958, S.11

40) Klen 1947, S.24

41) Zerov 1924, S.26

Konzept dadurch jene Bedeutung für die kulturelle Einigung Europas, die es in der Poetik Mandel'stams besitzt:

З якою-б радістю я все те проміняв  
На гомін пристані, лиманів синє плесо,  
На брук і вулиці старого Херсонесу!

Der Unterschied zwischen Zerovs und Mandel'stams Poetik läßt sich in der Auseinandersetzung mit Homer deutlich verfolgen: Für Zerov stellt die „Odyssee“ einen jener normbildenden literarischen Orientierungspunkte dar, nach denen sich das eigene Werk zu richten hat. In einer losen Folge von Sonetten, die zeitlich gesehen von 1926-1934 reicht, zeichnet Zerov einige markante Abschnitte der „Odyssee“ nach und geht dabei immer so vor, daß er dem eigenen Text eine bis auf den Vers genaue Quellenangabe voranstellt. Mit diesen Verweisen wird die „Odyssee“ als normbildendes Vorbild hervorgehoben, aus dem sich der Autor einzelne Passagen auswählt, die er dann neu gestaltet. Zerov schließt dabei seine eigene Person aus und objektiviert seine Variationen für gewöhnlich durch das Fehlen eines lyrischen Subjekts, wie z. B. in dem Sonett „Navsykaja“. Zerov schildert darin die Begegnung zwischen Odysseus und der phäakischen Königstochter Nausikaa ohne Bezug zu seiner eigenen Gegenwart (wir zitieren die beiden Terzette):

А Одиссей стоїть, і сам не свій,  
Під чарами стрільчастих брів і вій,  
Ладен забути безліч мук і горя.

Ясна й зцілюща, мов жива роса,  
Рожевим сплеском Еллінського моря  
Йому сміється радісна Краса.  
(42)

Vier Jahre später (1926) verfaßt Zerov das Sonett „Lotofahy“, von dem wir zum Vergleich ebenfalls die beiden Terzette zitieren:

І гли ми, і забували дім,  
Сім'ю й родовище, в краю чужім  
Ладні довіку жить на готовизні.

---

42) Zerov 1924, S.10

Та мудрий цар не дав лишитися нам  
 І силоміць нас повернув отчизні —  
 В науку іншим людям і вікам.  
 (43)

Anders als in „Navsykaja“ führt Zerov hier ein lyrisches Subjekt in seinen Text ein, das aber lediglich einen anonym und konturlos bleibenden Gefährten des Odysseus repräsentiert. Dieser spricht von sich selbst nicht in der ersten Person Singular, sondern wird über die erste Person Plural nur als Teil einer Gruppe dargestellt, sodaß auch in diesem Gedicht eine überpersönliche Neugestaltung des normativ gesetzten Vorbilds statt einer individuellen Annäherung an Homers Epos und damit an die Antike überhaupt geboten wird. Die Vorbildfunktion der „Odyssee“ tritt in der Schlußzeile „V nauku inšym ljudjam i vikam“ deutlich hervor, außerdem wird hier das Verhältnis von Kunst und Zeit als Prozeß dargestellt, der — ausgehend von der Vergangenheit Homers — in die Gegenwart Zerovs hinaufführt.

Den Verfahren Zerovs diametral entgegengesetzt ist die erste Strophe eines Gedichts, das Osip Mandel'stam 1915 geschrieben und in seinen Gedichtband „Kamen“ aufgenommen hat:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.  
 Я список кораблей прочел до середины:  
 Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,  
 Что над Элладюю когда-то поднялся.  
 (44)

Im Gegensatz zu Zerov baut Mandel'stam in seinen Text ein lyrisches Subjekt ein, das in der ersten Person Singular auftritt („Ja spisok korablej pročel“). Über dieses lyrische Subjekt läuft, anders als bei Zerov, die Rezeption des antiken Textes ab, der kein höhergestelltes Vorbild repräsentiert, an dem sich das eigene literarische Werk zu orientieren hat, sondern in die Gegenwart herübergeholt und hier im Bewußtsein des lyrischen Subjekts neu bewertet wird.

---

43) Zerov 1966, S.25

44) Mandel'stam 1967. Bd.I, S.48 — eine Analyse dieses Gedichts bieten Nilsson 1974, S.35-47, und Terras 1966, S.258

Während Zerov seine Quelle explizit anführt (Odyssee, IX, 82-104) und damit als Vorbild seines Textes offenlegt, deutet Mandel'stam seinen Subtext nur an: Die Verbindung von Schiffsverzeichnis und Kranichzug führt zum zweiten Gesang der „Ilias“, in dem Homer seine Aufzählung der Schiffe vor Troja mit ebendiesem Vergleich einleitet (Vers 459-65):

Dort, gleich wie der Gevögel unzählbar fliegende Scharen,  
 Kraniche oder Gäns' und das Volk langhalsiger Schwäne,  
 Über die asische Wies', um Kaystrios' weite Gewässer,  
 Hierhin flattern und dorthin mit freudigem Schwunge der Flügel,  
 Dann mit Getön hinsenken den Flug, dass umher das Gefild hallt:  
 So dort stürzten die Scharen von Schiffen daher und Gezelten  
 Auf die skamandrische Flur [...]. (45)

Die sich über mehrere Seiten erstreckende Auflistung der Schiffe und Heerführer, die nach Troja gekommen sind, hat die Aufmerksamkeit des lyrischen Subjekts in Mandel'stams Gedicht offenbar überfordert, denn es hat das Schiffsverzeichnis nur bis zur Hälfte gelesen — die lange Reihe der Namen hat ihre Bedeutung für den modernen Leser verloren und vermag dessen Interesse nicht mehr zu beanspruchen.

Diesen Gedanken hat Innokentij Annenskij 1903 in seinem Aufsatz „*Čto takoe poézija?*“ vorweggenommen, in dem er genau wie Mandel'stam anhand des Schiffsverzeichnisses aus der „Ilias“ die veränderten Rezeptionsbedingungen antiker Texte in der Gegenwart beschreibt:

Один старый немецкий ученый просил, чтобы его последние минуты были скрашены чтением «Илиады», хотя бы каталога кораблей. Этот свод легенд о дружинниках Агамемнона, иногда просто их перечень, кажется нам теперь довольно скучным; я не знаю, что любил в нем почтенный гелертер — свои мысли и труды или, может быть, романтизм своей строгой молодости, первую любовь, геттингенскую луну и каштановые деревья? Но я вполне понимаю, что и каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он *внушал*. Имена навархов, плывших под Илион, теперь уже ничего не говорящие, самые звуки этих имен, навсегда умолкшие и погибшие, в торжественном кадансе строк, тоже более для нас не понятном, влекли за собою в воспоминаниях древнего Эллина живые цепи цветущих

---

45) Homer 1986, S.31

легенд, которые в наши дни стали поблекшим достоянием синих словарей, напечатанных в Лейпциге.

(46)

Zwei Absätze später bietet Annenskij gleichsam die theoretische Grundlage für Mandel'stams Verfahren der Integration von Fremdtexten in das eigene poetische System, die immer auch Abänderung des Originals bedeutet; gerade über diese ständige Neuinterpretation aber beweist der rezipierte Text seine „ewige“ Gültigkeit:

Итак, значит, символы, т. е. истинная поэзия Гомера, погибли? О нет, это значит только, что мы читаем в старых строчках нового Гомера, и «нового», может быть, в смысле разновидности «вечного».

(47)

Mithilfe des Schiffs schließt sich über Homer und Annenskij der Kreis zurück zu Mandel'stam. So wie in größerem Maßstab in „Razgovor o Dante“ definiert Mandel'stam auch im folgenden Zitat anhand eines anderen Schriftstellers sein eigenes poetisches System — die Annäherung an die fremde Poetik wird dadurch gleichzeitig zur Bestimmung der eigenen Position:

Во время расцвета мишурного русского символизма и даже до его начала Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать.

(48)

---

46) Innokentij Annenskij: Izbrannoe. Sostavitel': I. Podol'skaja. Moskau 1987, S.427

47) Annenskij 1987, S.427 f.

48) Mandel'stam 1969. Bd.III, S.34

#### 4.) Zusammenfassung

In unserer Arbeit haben wir das Verhältnis von Kunst und Zeit im Werk Osip Mandel'stams und in dem der ukrainischen Neoklassiker (Mychajlo Draj-Chmara, Mykola Zerov, Pavlo Fylypovyč, Jurij Klen und Maksym Ryl's'kyj) untersucht, wobei wir uns in theoretischer Hinsicht auf Jurij Lotmans Arbeit „Struktur des künstlerischen Textes“ sowie auf Kiril Taranovskys „offene Interpretation“ als Analysemethode gestützt haben.

Osip Mandel'stam ersetzt in seinem Aufsatz „O prirode slova“ das Modell einer objektiven zeitlichen Abfolge durch eine Folge von subjektiv wahrgenommenen Ereignissen und bietet damit die Voraussetzung für das spezifische zeitliche Wirken der Kunst, die als eines dieser Erlebnisse interpretiert wird.

Mandel'stam nimmt Kunst und Religion aus dem Zeitkontinuum heraus und verleiht ihnen ihre eigene Zeit, die schneller oder langsamer als die objektive Zeit verlaufen kann. Auf diese Weise behält die Kunst ihre Gültigkeit bis in die Gegenwart herauf.

In Zusammenhang damit ist auch der Mythos der Stadt Petersburg zu sehen, die als künstliche Stadt aus dem Zeitkontinuum ausgespart bleibt.

Die Kunst kann in der Poetik Mandel'stams in alle Zeitstufen (also auch in die Zukunft) vordringen und dort ihre Wirksamkeit entfalten, denn Mandel'stam setzt alle Ereignisse synchron und hebt dadurch die historische Perspektive auf. Dieses Modell läßt sich auch im Werk Draj-Chmaras beobachten.

Als erste spezifische Form des Wirkens von Kunst in der Zeit haben wir daran anschließend das Modell der Kontinuität analysiert und gezeigt, wie die Kunst vom Zeitpunkt ihres Entstehens an außerhalb des Zeitkontinuums wirkt und sich dabei mit diesem in verschiedenen Abschnitten überschneiden und miteinander verbinden kann.

Diese Kontinuität ist im Werk Mandel'stams entweder an bestimmte Künstlerpersönlichkeiten gebunden, die unter dem verstärkten politischen Druck in den Dreißigerjahren dann neben einer ästhetischen auch eine moralische Vorbildfunktion erhalten, oder an bestimmte Orte wie Petersburg oder die Krim geknüpft.

Sowohl die Orientierung an Künstlern vergangener Epochen als auch die Wahrnehmung z. B. der Krim als Ort der Begegnung mit der griechischen Kultur besteht auch im Werk der ukrainischen Neoklassiker.

Im Gegensatz zum Modell der Kontinuität, die sich parallel zum historischen Zeitkontinuum bewegt, steht das kreisförmige Modell des Zyklus, bei dem Ende und Anfang zusammenfallen und das auf diese Weise das Konzept der Wiederholung impliziert.

Mandel'stam realisiert das zyklische Modell auf der Ebene des Wortes, des Textes und der kulturellen Entwicklung überhaupt; im Werk Jurij Klens ist dieses Modell ebenfalls in mehreren Facetten präsent, genauso wie bei Draj-Chmara, der es mit der Existenz des lyrischen Subjekts seiner Gedichte und mit dem Kreislauf der Natur koppelt.

Als drittes Modell schließlich kommt das der Berufung auf jene höherstehende künstlerische Norm hinzu, die vom Kunstwerk nicht durchbrochen, sondern bestätigt werden muß (Jurij Lotman nennt dieses Modell die „Ästhetik der Identität“). Wir haben diese Konzeption, die die zwei vorangegangenen (Kontinuität und Zyklus) koppelt und synthetisiert, als „neoklassisch“ bezeichnet.

Für Mandel'stam hängt die „Ästhetik der Identität“ mit dem Weiterbestehen des von ihm so genannten „europäischen Bewußtseins“ zusammen, das durch den Ersten Weltkrieg gefährdet zu sein scheint.

Die Verkörperung dieses „europäischen Bewußtseins“ stellt in Mandel'stams Poetik der Begriff des Hellenismus dar, der den „Europäismus“ (auch das ein Terminus Mandel'stams) wiederherstellen soll. Hellenismus wird in diesem Zusammenhang über die konkrete Dingwelt des Alltags als „Häuslichkeit“ definiert und ist auf den Ebenen des Wortes, der Sprache und der Kultur insgesamt präsent. Wesentlich ist dabei der Umstand, daß der Hellenismus als Verfahren gewertet wird, das die kulturelle Einheit Europas garantieren soll, und nicht an eine konkrete Sprache (Latein oder Griechisch) gebunden ist, also keinen materiellen Träger aufweist.

In direktem Gegensatz dazu steht das neoklassische Modell von Mykola Zerov. Während sich Maksym Ryl's'kyj und Pavlo Fylypovyč gegenüber der Vorbildwirkung antiker Kunst im Sinne der „Ästhetik der Identität“ ambivalent verhalten, nimmt Zerov in dieser Frage eine eindeutige Position ein — er betont das „Lernen bei den Klassikern“, das zu einer qualitativen



Weiterentwicklung der ukrainischen Literatur hin zu einem europäischen Maßstab beitragen soll.

Für Zerov repräsentiert das neoklassische Modell also kein literarisches Verfahren wie für Mandel'stam, sondern einen bestimmten Textkorpus, der die Funktion eines Vorbilds bzw. einer übergeordneten künstlerischen Norm übernimmt. Folgerichtig schließt Zerov in denjenigen seiner Gedichte, die diesem Modell unterliegen, das subjektive Moment weitgehend aus und verlegt die Perspektive in die (als beispielhaft gedeutete) Vergangenheit. Mandel'stam hingegen führt in seine Texte ein lyrisches Subjekt ein, das von seiner Gegenwart und deren Wertmaßstäben aus die Vergangenheit rezipiert und diese damit gleichzeitig umdeutet und umwertet.

Diesen Gegensatz haben wir anhand der Auseinandersetzung mit dem Werk Ovids, das sowohl von Mandel'stam als auch von Zerov in Zusammenhang mit Puškin wahrgenommen wird, genauer untersucht. In Puškins zentralem Ovid-Text — dem Gedicht „K Ovidiju“ — wird die Zitathaftigkeit als eines der zentralen Verfahren Mandel'stams und Zerovs bereits vorweggenommen.

Mykola Zerov, der in seinen Ovid-Gedichten aus den Zwanzigerjahren keine Beziehung zu seiner Gegenwart herstellt, übersetzt den Beginn von Puškins „K Ovidiju“ als Strafgefangener auf den Soloveckij-Inseln. Diese Übersetzung nun weist im Gegensatz zu den anderen Texten Zerovs jene subjektive Neubewertung der literarischen Tradition auf, die für das Werk Mandel'stams charakteristisch ist.

## 5.) Bibliographie

### 5.1.) Primärliteratur

**Innokentij ANNENSKIJ:**

Izbrannoe. Sostavitel': I. Podol'skaja. Moskau 1987.

**Konstantin BATJUŠKOV:**

Izbrannaja lirika. Sostavitel': K. Pigarev. Moskau 1979.

**Iosif BRODSKIJ:**

Čast' reči. Ann Arbor 1977.

**DANTE Alighieri:**

Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin.  
Stuttgart 1977.

**Gavril DERŽAVIN:**

Stichotvorenija. Sostavitel': A. Kučerov. Moskau 1958.

**Volodymyr DERŽAVYN (Hrsg.):**

Gelb und Blau. Moderne ukrainische Dichtung in Auswahl.  
Augsburg 1948.

**Mychajlo DRAJ-CHMARA:**

Poeziji. Redaktor: V. Davydenko.  
New York 1964.

**Pavlo FYLYPOVYČ:**

Poeziji. München 1957.

**Théophile GAUTIER:**

Poésies complètes. 3 Bde. Hrsg: René Jasinski.  
Paris 1970.

**Johann Wolfgang GOETHE:**

**Faust. Der Tragödie erster Teil.**

**Hrsg: Lothar J. Scheithauer.**

**Stuttgart 1971.**

**Nikolaj GUDZIJ (Sostavitel'):**

**Chrestomatija po drevnej ruskoj literature**

**XI-XVII vekov. Moskau 1952.**

**Nikolaj GUMILEV:**

**Izbrannoe. Sostavitel': L. Smirnova. Moskau 1989.**

**HOMER:**

**Ilias. Aus dem Griechischen von Johann Heinrich Voss.**

**Hrsg: Peter Von der Mühl.**

**Zürich 1986.**

**HOMER:**

**Odyssee. Aus dem Griechischen von Johann Heinrich Voss.**

**Hrsg: Peter Von der Mühl.**

**Zürich 1988.**

**Jurij KLEN:**

**Spohady pro neokljasykiv. München 1947.**

**Jurij KLEN:**

**Tvory. Tom 2. Za redakcijeju Jevhena Malanjuka.**

**Toronto 1957.**

**Stepan KRYŽANIVS'KYJ (Hrsg.):**

**Antolohija ukrajins'koji poeziji v 6-y tomach.**

**Tom 4 - Ukrajins'ka radjans'ka poezija.**

**Kiev 1985.**

**Michail LERMONTOW:**

**Einsam tret ich auf den Weg, den leeren.**

Gedichte. Russisch-deutsch. Hrsg: Vera Feyerherd.  
Leipzig 1985.

Josef Svatopluk MACHAR:  
Výlet na Krym. Prag 1900.

Osip MANDEL'STAM:  
Sobranie sočinenij v trech tomach.  
Edited by Gleb Struve and Boris Filipoff.  
Washington/ New York 1967-1971.

Osip MANDEL'STAM:  
Sobranie sočinenij. Tom IV - dopolnitel'nyj tom.  
Edited by Gleb Struve, Nikita Struve and  
Boris Filipoff.  
Paris 1981.

Osip MANDEL'STAM:  
Pšenica čelovečeskaja.  
In: Aage A. HANSEN-LÖVE/ Tilmann REUTHER (Hrsg.):  
Wiener Slawistischer Almanach. Band 10.  
Wien 1982.

Ossip MANDELSTAM:  
Das Rauschen der Zeit.  
Gesammelte »autobiographische« Prosa der 20er Jahre.  
Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von  
Ralph Dutli. Zürich 1985.

Ossip MANDELSTAM:  
Mitternacht in Moskau. Die Moskauer Hefte.  
Gedichte 1930-1934.  
Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben  
von Ralph Dutli. Zürich 1986.

Ossip MANDELSTAM:  
Der Stein. Frühe Gedichte 1908-1915.  
Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben

von Ralph Dutli. Zürich 1988.

**NOVALIS:**

Hymnen an die Nacht/ Heinrich von Ofterdingen.  
Hrsg: Paul Kluckhohn und Richard Samuel.  
München 1980.

**Publius OVIDIUS Naso:**

Briefe aus der Verbannung. Lateinisch und deutsch.  
Übertragen von Wilhelm Willige.  
Eingeleitet und erläutert von Georg Luck.  
Zürich 1963.

**Publius OVIDIUS Naso:**

Liebeskunst.  
Übersetzt von W. Hertzberg.  
Frankfurt am Main 1990.

**Aleksandr PUŠKIN:**

Polnoe sobranie sočinenij v 10-i tomach.  
Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.  
Moskau-Leningrad 1950.

**Maksym RYL'S'KYJ:**

Tvory v 10-y tomach. Redaktor: O. Stajec'kyj.  
Kiev 1960-1962.

**Taras ŠEVČENKO:**

Kobzar. Redaktory: O. Havryljuk i S. Ševcova.  
Kiev 1985.

**Fedor TJUTČEV:**

Izbrannoe. Sostavitel': A. Petrov. Moskau 1985.

**Publius VERGILIUS Maro:**

Aeneis. Unter Verwendung der Übertragung  
von Ludwig Neuffers. Übersetzt und herausgegeben von

Wilhelm Plankl unter Mitwirkung von Karl Vretska.  
Stuttgart 1989.

Ostap VYŠNJA:

My Autobiography.

In: George LUCKYJ (Editor): Before the Storm.

Soviet Ukrainian Fiction of the 1920s.

Translated by Yuri Tkacz. Ann Arbor 1986.

Mykola ZEROV:

Kamena. Kiev 1924.

Mykola ZEROV:

Do džerel. Vybir i zahal'na redakcija:

Svjatoslav Hordyns'kyj. Krakau 1943.

Mykola ZEROV:

Corrolarium. München 1958.

Mykola ZEROV:

Vybrane. Redakcija i vstupna stattja:

Maksym Ryl's'kyj. Kiev 1966.

## 5.2.) Sekundärliteratur

**Oksana AŠER:**

Draj-Chmara jak poet.

In: Mychajlo DRAJ-CHMARA: Poeziji.

Redaktor: V. Davydenko. New York 1964.

**Joseph BRODSKY:**

Less Than One. Selected Essays. Harmondsworth 1987.

**Josefine BURGHARDT:**

Oswald Burghardt. Leben und Werke. München 1962.

**Ralph DUTLI:**

Ossip Mandelstam.

»Als riefte man mich bei meinem Namen«.

Dialog mit Frankreich. Ein Essay über Dichtung  
und Kultur. Zürich 1985.

**Ralph DUTLI:**

Ovid auf der Krim.

Zu drei frühen Gedichten Ossip Mandelstams  
(1891-1938).

In: Neue Zürcher Zeitung. 19. August 1988.

**Aleksandr DYMŠIC:**

«Ja v mir vchožu...».

Zametki o tvorčestve O. Mandel'stama.

In: Voprosy Literatury 3/1972.

**Umberto ECO:**

Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine

Geschichte. Aus dem Italienischen von Günter Memmert.

Frankfurt am Main 1977.

**Aleksandar FLAKER/ Malik MULIĆ:**

Ruska Književnost. Uredio Aleksandar Flaker.  
Zagreb 1986.

**Lazar FLEJŠMAN:**

Neizvestnaja Stat'ja Osipa Mandel'stama.  
In: Aage A. HANSEN-LÖVE/ Tilmann REUTHER (Hrsg.):  
Wiener Slawistischer Almanach.  
Band 10. Wien 1982.

**Aage A. HANSEN-LÖVE:**

Der russische Symbolismus.  
Diabolische und mythopoetische Paradigmatik.  
5 Bde. Wien 1984.

**Aage A. HANSEN-LÖVE:**

„Erinnern-Vergessen-Gedächtnis“  
als Paradigma des russischen Symbolismus. Teil 1:  
Diabolisches Modell. In: Aage A. HANSEN-LÖVE/  
Tilmann REUTHER (Hrsg.): Wiener Slawistischer  
Almanach. Band 16. Wien 1985.

**Petra HESSE:**

Mythologie in moderner Lyrik:  
Osip Ė. Mandel'stam vor dem Hintergrund des  
„Silbernen Zeitalters“. Bern 1989.

**Demetrius J. KOUBOURLIS (Editor):**

A Concordance to the Poems of Osip Mandelstam.  
Ithaca and London 1974.

**Jurij M. LOTMAN:**

Die Struktur des künstlerischen Textes.  
Herausgegeben und übersetzt von Rainer Grübel.  
Frankfurt am Main 1973.

**Nadeschda MANDELSTAM:**

Das Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie.  
Aus dem Russischen von Elisabeth Mahler.



Frankfurt am Main 1973.

**Nils Åke NILSSON:**

Osip Mandel'stam: Five Poems. Stockholm 1974.

**Dubravka ORAIĆ-TOLIĆ:**

Zitathaftigkeit. In: Aleksandar FLAKER (Hrsg.):  
Glossarium der russischen Avantgarde.  
Graz 1989.

**Jekateryna SKOKAN:**

M. T. Ryl's'kyj - Bibliohrafičnyj Pokažčyk  
1907-1965. Kiev 1970.

**Nikita STRUVE:**

Ossip Mandelstam. Paris 1982.

**Kiril TARANOVSKY:**

Essays on Mandel'stam.  
Cambridge, Massachusetts, 1976.

**Victor TERRAS:**

Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'stam.  
In: The Slavic and East European Journal.  
Vol. X, No. 3/1966.

**Victor TERRAS:**

The Time Philosophy of Osip Mandel'shtam.  
In: The Slavonic and East European Review.  
Vol. XLVII, No. 109/1969.

**Viktor ŽIRMUNSKIJ:**

Na putjach k klasičizmu. O. Mandel'stam - «Tristia».  
In: Viktor ŽIRMUNSKIJ: Teorija  
Literatury. Leningrad 1977.



Wichtiger Nachdruck im Verlag Otto Sagner, München

Петр Андреевич Гильтебрандт

## СПРАВОЧНЫЙ И ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ К НОВОМУ ЗАВЕТУ

Nachdruck besorgt von  
Helmut Keipert und František Václav Mareš

Mit einer Einleitung  
„Zur Geschichte der kirchenslavischen Bibelkonkordanzen“  
(Band I)  
und einer Einführung in  
„Die neukirchenslavische Sprache des russischen Typus  
und ihr Schriftsystem“  
(Band II)

(Sagners Slavistische Sammlung, hrsgb. von P. Rehder. Bd. 14.)

Nachdruck der sechsteiligen, 1882-1885 in Petersburg erschienenen und 2448 Seiten umfassenden Konkordanz zum neukirchenslavisch-russischen Neuen Testament („Erläuterndes Handwörterbuch zum Neuen Testament“), wie es seit Mitte des 18. Jahrhunderts bis heute bei den orthodoxen Slaven verwendet wird. — Der gesamte Wortschatz des NT ist akribisch erfaßt; zu den einzelnen Lemmata sind die griechischen und lateinischen Entsprechungen angegeben, dazu die russische Übersetzung, eine genaue Kommentierung sowie alle Belegstellen. Dieses von der zeitgenössischen Kritik sehr positiv aufgenommene, monumentale Werk ist wegen der ungünstigen Zeitläufe wenig bekannt geworden und gehört heute nicht nur im Westen zu den größten Raritäten. — Band I enthält zusätzlich eigene Forschungen zusammenfassenden Überblick über die Geschichte der kirchenslavischen Bibelkonkordanzen von Prof. H. Keipert (Bonn) und Band II eine wissenschaftliche Darstellung der neukirchenslavisch-russischen Sprache und ihres Schriftsystems von Prof. F.V. Mareš (Wien). — Interessenten: Slavisten, Theologen, Kirchenhistoriker, Historiker Ost- und Südosteuropas.

1988-1989. Bd. I: S. 1-20, I-XX, 1-400. — Bd. II: S. I-XXXVIII, 401-768. — Bd. III/IV: S. I-IV, 769-1424. — Bd. V: S. I-IV, 1425-2000. — Bd. VI: S. I-IV, 2001-2448. — Insgesamt 2538 S. — Leinen. — ISBN 3-87690-389-0.

Gesamtpreis: 860,- DM.

Verlag Otto Sagner, Postfach 340108, D-8000 München 34